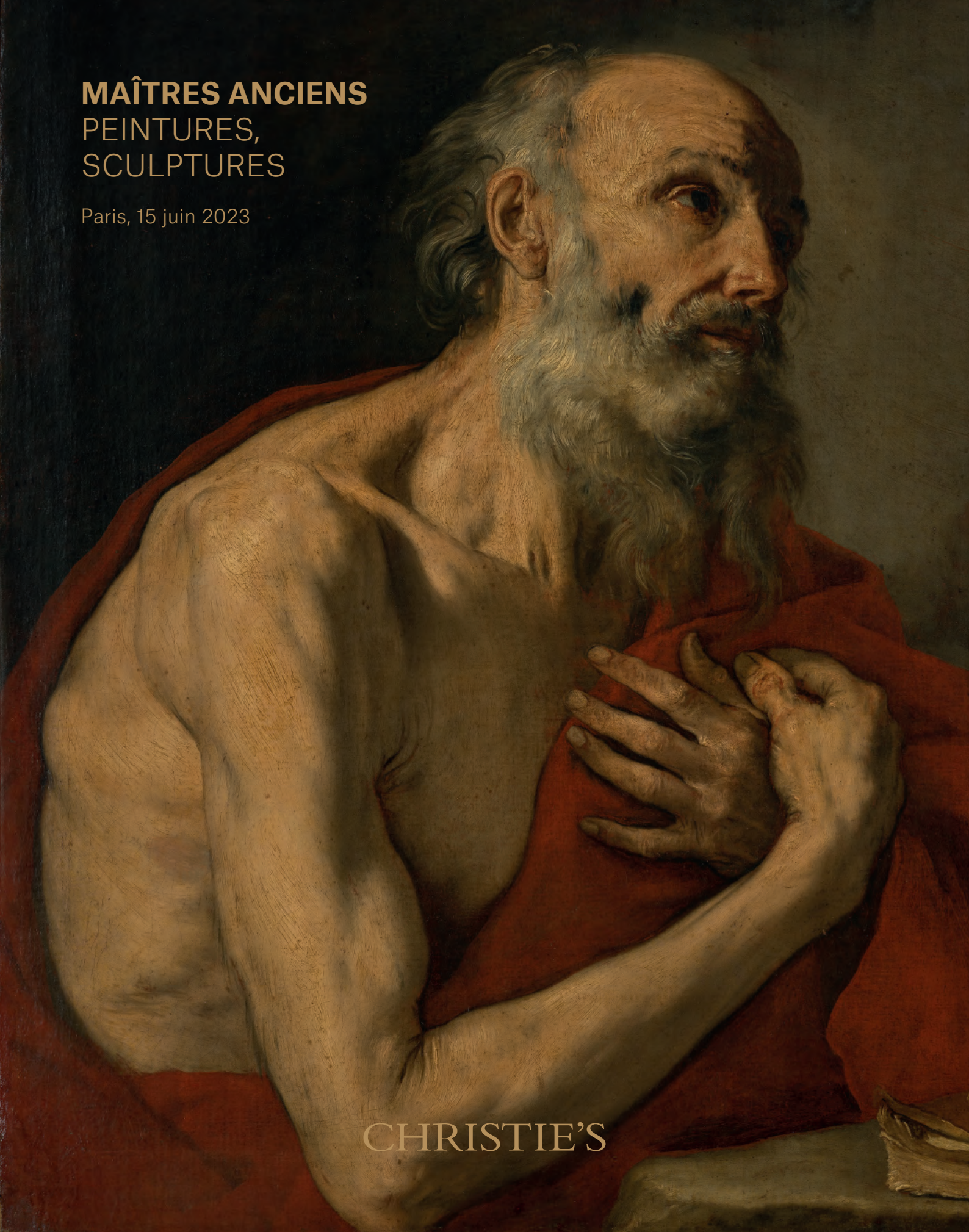


MAÎTRES ANCIENS
PEINTURES,
SCULPTURES

Paris, 15 juin 2023



CHRISTIE'S





Leader sur le marché de l'art,

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

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

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

Le catalogue que vous avez entre les mains est :



Imprimé sur du papier entièrement recyclé ;



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



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



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

CHRISTIE'S



SCIENCE
BASED
TARGETS

DRIVING AMBITIOUS CORPORATE CLIMATE ACTION



MAÎTRES ANCIENS PEINTURES, SCULPTURES

VENTE AUX ENCHÈRES

Jeudi 15 juin, 15h

9, avenue Matignon
75008 Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

| | | |
|----------|---------|-----------|
| Samedi | 10 juin | 10h - 18h |
| Dimanche | 11 juin | 14h - 18h |
| Lundi | 12 juin | 10h - 18h |
| Mardi | 13 juin | 10h - 18h |
| Mercredi | 14 juin | 10h - 18h |
| Jeudi | 15 juin | 10h - 12h |

COMMISSAIRE-PRISEUR

Victoire Gineste

CODE ET NUMÉRO DE LA VENTE

Pour tous renseignements ou ordres d'achats,
veuillez rappeler la référence
20692 - PAULINE

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 (p. 117) and christies.com.



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

COUVERTURE lot 23 (détail)
DEUXIÈME DE COUVERTURE lot 25 (détail)
PAGE 2 lot 112 (détail)
PAGE 4 lot 54 (détail)
QUATRIÈME DE COUVERTURE lot 28 (détail)

Crédits Photo : ImageArt, Juan Cruz Ibañez,
Nina Slavcheva, Marina Gadonneix,
Anna Buklovska, Guillaume Onimus,
Jean-Philippe Humbert, Studio Shapiro,
Emilie Lebeuf, Paolo Codeluppi

Création graphique : Élise Julienne Grosberg

Photo *in situ* chez Cecilia Laizet, Paris.
Photographe : Pauline Darley @lecrime

© Christie, Manson & Woods Ltd. (2023)

CHRISTIE'S

Les lots 23, 29 et 55
ont été consignés en partenariat
avec la maison de ventes
Marambat-Malafosse
à Toulouse.

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
Caroline Badin
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

SPÉCIALISTES ET COORDINATRICES



PIERRE ETIENNE
Directeur international - Deputy chairman
Tableaux anciens et du XIX^e siècle
petienne@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 72



OLIVIA GHOSH
Spécialiste associée
Tableaux anciens et du XIX^e siècle
oghosh@christies.com
Tél. : +33 (0)6 10 07 23 54



BÉRÉNICE VERDIER
Spécialiste associée
Tableaux anciens et du XIX^e siècle
bverdier@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 87



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



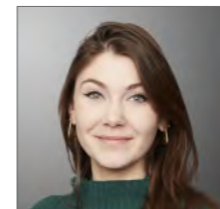
ALEXANDRE MORDRET-ISAMBERT
Spécialiste associé
Sculpture et objets d'art européens
amordret@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 63



CAMILA ESCOBAR
Contact vendeurs
Tableaux anciens et du XIX^e siècle
cescobar@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 30



AMBRE CABRAL
Contact acheteurs
Tableaux anciens et du XIX^e siècle
acabral@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 89



LAURE HUTMACHER
Contact vendeurs
Sculpture et objets d'art européens
lhutmacher@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 22



ALEXANDRA VARREY
Contact acheteurs
Sculpture et objets d'art européens
avarrey@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 10

Les départements remercient Gwenlaouen Baudrier
et Mélody Berthelot pour leur aide précieuse.

■ 1
ÉCOLE ANGLO-NÉERLANDAISE, 1563

Portrait à mi-corps d'un homme

daté et inscrit 'ANNO DNI. 1563. AE. SVAE 22'
(au centre, de part et d'autre des tempes du modèle)

huile sur panneau
96 x 70,1 cm (37¾ x 27½ in.)

€30,000-50,000 US\$34,000-55,000
£27,000-44,000

PROVENANCE

Probablement John Mordaunt (1508-1571), 2^e baronet, Drayton House ; puis par descendance dans la famille jusqu'à Lady Mary Mordaunt (vers 1659-1705), duchesse de Norfolk et 7^e baronesse Mordaunt, Drayton House ; puis par descendance à son deuxième mari, Sir John Germain (1650-1718), 1^{er} baronet, Drayton House ; puis par descendance à sa deuxième femme, Lady Elizabeth 'Betty' Germain (1680-1769), Drayton House (selon H. Walpole, 1762, *op. cit. infra*). Dowdeswell et Dowdeswell, Londres, jusqu'en 1916. Vente anonyme, Christie's, Londres, 23 juin 1916, lot 70 (comme 'L. de Heere') ; d'où acquis par W. Lawell. Julius Weitzner, Londres, en 1967. Ancienne collection de Madame Henriette Stefani (1918-2019), Paris, depuis 1972.

BIBLIOGRAPHIE

H. Walpole, *Anecdotes of Painting in England; with some account of the principal artists*, Londres, 1762, I, p. 87 (comme 'Lucas de Heere').

Vers 1762, le grand connaisseur anglais Horace Walpole (1717-1797) voit ce tableau à Drayton House, la maison de Lady Betty Germain (1680-1769), une femme notoirement laide qui avait succédé à la tête de la maison à la mort de son second mari, Sir John Germain (1650-1717), fils illégitime de Guillaume II (1626-1650), prince d'Orange. Dans son célèbre livre *Anecdotes of Painting in England*, Walpole observe que le portrait est d'une "coloration forte et en très bel état" (voir H. Walpole, *op. cit.*, p. 87). A son avis, il s'agit d'un tableau du peintre flamand Lucas de Heere (1534-1584), or ceci n'est manifestement pas le cas. Bien que nous ne connaissions pas le nom de l'artiste, nous trouvons un autre portrait de la même main conservé au Ringling Museum à Sarasota en Floride (no. inv. SN928, fig. 1) ; daté de 1565, il représente Henry Macwilliam (1532-1586). Nous pouvons imaginer qu'il s'agit d'un peintre protestant du continent qui, comme tant d'autres, travaille en Angleterre où sa religion ne pose pas de problème.

Il est fort probable que ce portrait représente un des fils de John Mordaunt (1508-1571), 2^e baronet, qui habite à Drayton House en 1563. Il ne serait pas son fils aîné, Lewis (1538-1601), qui aurait eu 25 ans en 1563, mais un de ses frères cadets, dont on ne connaît pas les prénoms. Plusieurs membres de la famille Mordaunt à cette époque sont soupçonnés d'être catholiques ; en 1586, l'espion et favori de la reine Élisabeth lère d'Angleterre (1533-1603), Lord Walsingham (vers 1532-1590) signale que Lewis fréquente le Lion Rouge, un pub au bord de la Tamise qui est connu comme un nid catholique, et l'année suivante, Lewis se montre très réticent à accepter la condamnation à mort de la reine écossaise Marie Stuart (1542-1587). Il est possible que ces soupçons supportent la décision du modèle dans le portrait ci-présent d'être représenté en costume noir et blanc qui sont à la fois les couleurs du blason Mordaunt et celles de la reine Élisabeth. Le modèle souligne ainsi son allégeance à la couronne.

Nous tenons à remercier Dr. Edward Town de nous avoir aidé à approfondir le contexte historique de ce tableau sur base d'un examen photographique de l'œuvre.

ANGLO-DUTCH SCHOOL, 1563, HALF-LENGTH PORTRAIT OF A MAN, DATED AND INSCRIBED, OIL ON PANEL



Fig. 1 École anglo-néerlandaise, XVI^e siècle, Portrait d'Henry Macwilliam (1532-1586)



2

**ÉCOLE DE LEYDE DU XVI^e SIÈCLE,
SUIVEUR DE LUCAS DE LEYDE**

Le Christ de Douleur; La Vierge de Douleur

huile sur panneau, une paire
31,2 × 24 cm (12¼ × 9⅝ in.);
31 × 23,9 cm (12⅝ × 9⅝ in.)

€40,000-60,000 US\$45,000-66,000
£36,000-53,000

PROVENANCE

Collection de Roger Ehrhardt de Schiltigheim ;
sa vente, hôtel Drouot, Paris, (Me Baudoin),
16 février 1939, lots 8 et 9 (tous deux comme
'attribué à Lucas van Leyden').
Vente anonyme, palais Galliera, Paris, (Me Ader),
13 juin 1963, lots 12 et 13 (tous deux comme
'attribué à Lucas de Leyde').
Vente anonyme, Nouveau Drouot, Paris, 12 juin
1986, lot 98 (comme 'attribué à Lucas de Leyde').
Collection particulière, France.

BIBLIOGRAPHIE

M. Compton, *Walker Art Gallery. Foreign
Schools Catalogue. Text*, Liverpool, 1963, p. 100,
sous le n° 1184.
E. Lawton Smith, *The paintings of Lucas
van Leyden. A New Appraisal, with Catalogue
Raisonné*, Columbia-Londres, 1992, p. 117,
sous le Cat. C16 (5).

LEIDEN SCHOOL 16th CENTURY, FOLLOWER
OF LUCAS VAN LEYDEN, MAN OF SORROWS;
MATER DOLOROSA, OIL ON PANEL, A PAIR

Le Christ, les mains croisées révélant ses
stigmates, la tête ceinte d'une couronne d'épines
rappelant sa douleur – symbolisée par le drapé
rouge sang – fait face à la Vierge, le visage triste
entouré d'une guimpe, la tête couverte d'un long
voile blanc. Ils sont tous deux représentés à mi-
corps, derrière un entablement de marbre.
L'iconographie jointe du Christ de Douleur et de la
Vierge de Douleur, sujets des pendants ci-présents,
tient ses origines dans la production des ateliers
byzantins et italiens des XIII^e et XIV^e siècles.
Les deux images religieuses étaient alors conçues
comme des éléments d'un diptyque invitant le
croyant à se recueillir et à se rappeler la souffrance
du Christ pendant la Passion, et la douleur alors
éprouvée par la Vierge (S. Ringbom, *Icon to narrative:
the rise of the dramatic close-up in fifteenth-century
devotional painting*, Doornspijk, 1965, p. 127).
Ce rappel des épreuves – physiques et morales –
endurées par le Christ et sa Mère connut
un important succès dans les Pays-Bas dans
la seconde moitié du XVI^e siècle. Des ateliers
flamands, et principalement ceux de Dirk
(vers 1415-1475) et Albrecht (vers 1450-1549)
Bouts à Louvain, sortirent de nombreux panneaux
représentant le Christ couronné d'épines,
avec parfois en pendant la Vierge, en larmes.

Il convient d'évoquer à titre d'exemples le *Christ
de Douleur* et la *Mater Dolorosa* d'Albrecht Bouts,
tous deux conservés au Fogg Art Museum
(Harvard University, Cambridge, Massachusetts,
nos. inv. 2001.170 et 2001.171).
Ces images fortes prennent place dans un contexte
social et spirituel bien particulier aux Pays-Bas :
dans la seconde moitié du XIV^e siècle, la *devotio
moderna* eut une influence considérable sur
la spiritualité chrétienne, invitant les croyants
à adopter une pratique religieuse personnelle,
intimiste et quotidienne envers le Christ en
se consacrant davantage à la prière ainsi qu'à
la lecture et à l'étude des Saintes Écritures.
La publication de *L'imitation du Christ* de Thomas
à Kempis (vers 1380-1471) est au cœur de cette
réforme, dont il est l'écrit emblématique.
Sur base d'une gravure conservée au British
Museum (Londres, no. inv. Kk.6.102, fig. 1), *Le Christ
de Douleur et la Vierge de Douleur*, dont le coin
supérieur gauche porte le monogramme et la
date "1522 / L", nous pouvons rapprocher nos
deux panneaux d'un prototype perdu de Lucas de
Leyde (1494-1533), peintre et graveur hollandais
dont l'œuvre est marquée par la tradition picturale
germanique et le maniérisme italien. Probablement
gravée vers 1600, cette gravure témoigne de
l'intérêt porté à l'artiste un demi-siècle après sa
mort, tout comme les nombreuses versions peintes
que nous connaissons de cette composition (voir
E. Lawton Smith, 1992, *op. cit.*, pp. 116-119), parmi
lesquelles deux tableaux conservés au Rijksmuseum
d'Amsterdam (nos. inv. SK-A-1483 et SK-A-1484).
La notice du musée amstellodamois rédigée par
Menno Balm et Jan Piet Filedt Kok recense une
trentaine de versions, dont plus de la moitié sont
des diptyques complets. Ceux-ci font également
mention de la présence de tels diptyques dans des
inventaires du XVII^e siècle à Anvers et La Haye,
tel que celui de Claes Claesz. van Leeuwen, mort
à Leyde en 1645, dans lequel sont repris "twee
taferelen, sijnde een Christus en Lieve Vrouw,
copiën naar Lucas van Leyden" ("deux tableaux,
un Christ et une Sainte Vierge, copies d'après
Lucas de Leyde") (M. Balm, 2010, 'copy after Lucas
van Leyden, Inner Left Wing of a Diptych with
Christ as the Man of Sorrows, c. 1557 - c. 1600',
in J.P. Filedt Kok (éd.), *Early Netherlandish Paintings*,
online coll. cat. Amsterdam: hdl.handle.net/10934/
RM0001.COLLECT.12114).



Fig. 1 Simon Frisius (vers 1570-1628) d'après Lucas van Leyde (1494-1533),
Le Christ de Douleur et la Vierge de Douleur



■ 3

CHAPITEAU

PROBABLEMENT SUD DE LA FRANCE,
LANGUEDOC, XII^e OU XIII^e SIÈCLE

pierre, monté sur une base moderne en métal
H. 46 cm (18 in.) ; L. 50 cm (19¾ in.) ;
P. 22 cm (8¾ in.)

€7,000-10,000

US\$7,800-11,000

£6,200-8,800

A CARVED STONE CAPITAL, PROBABLY
LANGUEDOC, 12th OR 13th CENTURY



PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE ALLEMANDE

4

**BARTHOLOMAÜS ZEITBLOM
(NÖRDLINGEN 1455/1460-1518/1522 ULM)**

L'Annonciation

huile sur panneau transposé sur panneau,
fragment du retable de l'église de l'Assomption
à Bingen, Allemagne
41,5 × 33 cm (16½ × 13 in.)

€20,000-30,000

US\$23,000-33,000

£18,000-26,000

PROVENANCE

Collection von Holzschuher, Augsbourg, depuis
au moins 1883 (selon une inscription au revers
du panneau).
Collection de Friedrich Geiger (1840-1930), Neue-
Ulm, depuis environ 1890 ; sa vente, Internationales
Kunst-u. Auktionshaus, Berlin, 9 décembre 1929,
lot 264 (comme 'Allemagne du Sud, XVI^e siècle').
Collection particulière, Munich.
Vente anonyme, Gut Bernstorf, Kranzberg, 2013,
lot 261 (comme 'travail du XIX^e siècle').
Collection particulière, sud de l'Allemagne.

EXPOSITION

Ulm, Museum Ulm, *Jerusalem in Ulm.*
Der Flügelaltar aus St. Michael zu den
Wengen, 8 mars-12 juillet 2005, n° 45
(comme 'Bartholomäus Zeitblom').

BIBLIOGRAPHIE

M. Bach, 'Zur Kenntnis der Werke Bartholomäus
Zeitbloms', *Diözesan-Archiv von Schwaben: Organ*
für Geschichte, Altertumskunde, Kunst und Kultur der
Diözese Rottenburg und der angrenzenden Gebiete,
1-15 novembre 1894, 12^e année, 21/22, p. 86.
M. Bach, 'Studien zur Geschichte der Ulmer
Malerschule. II. Bartholomäus Zeitblom', *Zeitschrift*
für Bildende Kunst, 1894, 5^e année, p. 239.
W. Urban, *Einer Kathedrale würdig. Das Meisterwerk*
des Binger Altars, Lindenberg, 2018, p. 51,
reproduit en couleurs p. 51.

Bartholomäus Zeitblom (1455/1460-1518/1522),
peintre de la Renaissance allemande, est l'un
des plus célèbres maîtres de l'école d'Ulm de la
fin du XV^e siècle. Sa peinture, initialement liée
au gothique tardif, s'ouvre au cours de sa vie aux
influences flamandes et humanistes italiennes.
Ce fragment élégant, représentant le Saint-Esprit
et la Vierge lors de l'Annonciation, provient du
revers du retable de l'église de l'Assomption
à Bingen dans le sud-ouest de l'Allemagne.
Aujourd'hui connu en allemand sous le nom



du "Bingerer Altar", cette œuvre célèbre comprend
au centre cinq sculptures façonnées par Niklaus
Weckmann (actif vers 1481-1526) et deux volets
peints par Zeitblom, composé chacun d'un *recto*
et d'un *verso*. Les parties du retable datent d'environ
1503-1505, mais l'ensemble est démonté lorsque
la famille Hohenzollern-Sigmaringen achète en
1787 le domaine seigneurial de la ville et décide de
moderniser l'église. Les tableaux de Zeitblom sont
fragmentés en 1845 ; le volet gauche, d'où vient
le tableau ci-présent, est perdu, et le volet droit
est conservé. A la fin du XIX^e siècle, les parties
demeurant dans l'église sont reconstituées pour
créer une nouvelle version du retable original.
Aujourd'hui le *recto* et le *verso* du volet droit du
XVI^e siècle forment les deux ailes du retable
restauré, fig. 1. Heureusement, notre tableau ne reste
pas longtemps égaré ; en 1894, l'expert Max Bach
(1841-1914) l'aperçoit chez Friedrich Geiger (1840-
1930), collectionneur de la région d'Ulm, et réalise
grâce au brocart spécifique qu'il s'agit d'un fragment
de ce retable.

*BARTHOLOMAÜS ZEITBLOM,
THE ANNUNCIATION, OIL ON PANEL LAID DOWN
ON PANEL, FRAGMENT FROM THE MARIÄ
HIMMELFAHRT CHURCH ALTAR IN BINGEN,
GERMANY*



Fig. 1 Le retable de l'église de l'Assomption à Bingen, 2017

5

CROIX-RELIQUAIRE

TRAVAIL EN PARTIE RHÉNO-MOSAN,
PROBABLEMENT COLOGNE,
VERS 1180-1200, ET POSTÉRIEUR

cuivre doré, les émaux champlevés rhéno-
mosans vers 1180-1200, la base probablement du
XIV^e siècle et le Christ probablement Allemagne,
vers 1500, et éléments postérieurs
H. 36 cm (14¼ in.) ; chaque plaque émaillée
5 × 2,7 cm (2 × 1 in.) ; H. Christ 10 cm (4 in.)

€35,000-45,000 US\$39,000-50,000
£31,000-39,000

PROVENANCE

Collection baron Charles Gillès de Pelichy
(1872-1958), Belgique, puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- O. von Falke et H. Frauberger (éd.), *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, Francfort-sur-le-Main, 1904.
- *Rhein und Maas: Kunst und Kultur 800-1400*, cat. exp., Cologne et Bruxelles, 1972
- N. Netzer, *Catalogue of Medieval Objects: Metalwork*, cat. Museum of Fine Arts, Boston, 1991, p. 142, n° 51.
- N. Stratford, *Catalogue of Medieval Enamels in the British Museum, vol. II: Northern Romanesque Enamel*, Londres, 1993.
- S. Balace, « La croix inv. 2991 des Musées royaux d'Art et d'Histoire provenant de l'abbaye de Saint-Ghislain », in *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, vol. 70, 1999, pp. 207-222.

A MOSAN-RHENISH RELIQUARY CROSS
WITH ENAMEL PLAQUES, CIRCA 1180-1200
AND LATER

Cette croix-reliquaire est un rare exemple de réemplois d'éléments datant notamment de la fin du XII^e siècle, du XIV^e et du XVI^e siècle.

Les six plaquettes rectangulaires en émail champlevé sont les fragments les plus anciens et les plus rares. Ils témoignent de la qualité des productions des régions du Rhin autour de Cologne et de la Meuse pendant la période romane, vers 1180, et devaient orner une châsse, une reliure ou un autre objet liturgique. Connus depuis l'antiquité, les émaux champlevés vont se développer au début du XII^e siècle en Occident, et se diffuser notamment à Conques, dans le sud ouest de la France, en Espagne et surtout dans les régions du Rhin et de la Meuse. Les rapports étroits entre ces deux dernières régions ne permettent que rarement d'identifier précisément le lieu de production. Les quatre plaquettes à décor de feuillages dentelés sont proches d'œuvres réalisées à Cologne dont le tabernacle provenant probablement de l'église Saint-Pantaléon réalisé vers 1180 (Victoria & Albert Museum, Londres, inv. 7650-1861), ou encore le reliquaire à coupole de Darmstadt (Hessisches Landesmuseum, inv. Kg 54:239), et une croix de Saint-Pantaléon (O. von Falke, *op. cit.*, pl. 41). Les plaques à décor d'animaux et de cette étonnante chimère encapuchonnée, elle-même probablement inspirée d'un bestiaire issu de l'art de l'enluminure, rappellent la qualité

des œuvres de Nicolas de Verdun dont le retable de Klosterneuburg en Autriche et la châsse des Rois Mages de la cathédrale de Cologne tous deux construits autour d'une riche iconographie intégrant des plaques décoratives émaillées.

Les autres éléments qui composent la croix-reliquaire sont notamment les plaques centrées des cabochons de cristal. Notons que l'emploi du cristal de roche se retrouve dans la croix typologique mosane datée en partie de 1160-1170 aujourd'hui conservée aux musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (inv. 2293) ou encore dans le reliquaire mosan, réalisé vers 1170, conservé au Victoria & Albert Museum (inv. 1978,0502.7). Ce dernier reliquaire est orné de plaques à pointillés similaires aux nôtres laissant penser qu'elles pourraient dater de la seconde moitié du XII^e siècle. La base formant reliquaire date quant à elle probablement du XIV^e siècle alors que la figure du Christ daterait du XVI^e siècle, à l'instar peut-être des plaquettes gravées de saints présentes à l'arrière de la croix. Cette intéressante recombinaison pourrait avoir été conçue dès le XVI^e siècle ou au XIX^e siècle. Quelques exemples célèbres de croix composites doivent être cités comme celle de l'ancienne collection Peter Leven aujourd'hui au V&A (inv. 7234-1860), celle du British Museum de Londres (inv. 1856,0718.1), ou celle précitée des musées Royaux de Bruxelles.



Détail



PROVENANT DE LA COLLECTION HARRY FULD

■ 6

VIERGE DE PITIÉ

ENTOURAGE DE GIL DE SILOÉ, ESPAGNE,
VERS 1500

noyer peint et partiellement doré, portant
sur le côté droit le numéro peint rouge "RFR 41"
et à l'arrière les inscriptions à la craie blanche
"505 / 10"

H. 57 cm (22½ in.) ; L. 80 cm (31½ in.) ;
P. 32 cm (12½ in.)

€80,000-120,000

US\$89,000-130,000

£70,000-100,000

PROVENANCE

- Collection Harry Fuld Sr. (1872-1932), Francfort et Berlin, puis par descendance à son fils,
- Collection Harry Fuld Jr. (1913-1963), Francfort et Berlin, 1932.
- Confisquée par l'Oberfinanzpräsident après novembre 1941.
- Vente sur ordre du précédent ; Hans W. Lange, Berlin, 27-29 janvier 1943, lot 321 "Vesperbild", où acquise par Maria Almas-Dietrich, Munich (agissant pour le compte de Wolfgang Ritter, qui l'a restituée à Almas-Dietrich)
- Récupérée par les Alliés à Meersburg, 1945, puis identifiée à tort comme étant la propriété de Gustav Rochlitz, Paris.
- Transférée au Central Collecting Point de Baden-Baden, 1946, et rapatriée en France le 2 juin 1947.
- Dépôt temporaire des Musées Nationaux Récupération (inv. RFR 41 et D 1955 2), depuis 1950 affectée au musée du Louvre, département des Sculptures, Paris, puis envoyée au musée des Augustins, Toulouse, de 1953 à 1994, et transférée au musée du Louvre, Paris, jusqu'en 2023.
- Restituée au Magen David Adom UK, Londres, ayant droit de Harry Fuld Jr., le 18 avril 2023, et vendue au bénéfice de ses actions en Israël.

EXPOSITION

- Musée des Augustins, Toulouse, de 1953 à 1994.
- Musée du Louvre, département des Sculptures, Paris, de 1994 à avril 2023.

BIBLIOGRAPHIE

C. Flick, "Hans W. Lange. Antiquitäten als Lebensinhalt", in *Gute Geschäfte. Kunsthandel in Berlin 1933-1945*, 2011, p. 63 (illustrée).

A PARCEL-GILT AND POLYCHROME WALNUT GROUP REPRESENTING THE PIETÀ, CIRCLE OF GIL DE SILOÉ, SPANISH, CIRCA 1500

Le sculpteur Gil de Siloé, actif en Castille autour des années 1480-1500, est un important sculpteur du gothique tardif. Parfois nommé Gil d'Anvers, il pourrait être originaire des Pays-Bas d'où l'influence marquée des Flandres dans son œuvre. Le manque de documentation sur ses origines et son parcours n'exclut cependant pas la certitude de son rôle majeur en Espagne à la fin du XV^e siècle. Les commandes royales confiées à l'artiste en témoignent.

Documenté entre 1486 et 1499 à Burgos, Gil de Siloé travailla à partir de 1486 pour la reine Isabelle la Catholique aux tombeaux de ses parents le roi Jean II de Castille et Isabelle de Portugal, chefs-d'œuvre placés dans la chartreuse de Miraflores. La virtuosité du sculpteur est surtout visible dans ce monastère avec le retable du maître-autel à l'abondance décorative. L'aspect fragmentaire de notre Vierge de Pitié ou Pietà, qui paraît avoir été pensée comme l'élément d'un ensemble sculpté plus vaste, renvoie ainsi directement à ce retable où Marie et les autres saintes femmes dévoilent des visages et des attitudes semblables à notre sculpture. Le sujet de la Vierge de Pitié y est également représenté à la gauche du Christ crucifié dans un traitement et une composition similaires.

LES COLLECTIONS FULD

La Pietà fit partie successivement des collections de Harry Fuld, père et fils. Harry Fuld (1872-1932), fondateur de la société H. Fuld & Co. Telefon und Telegraphenwerke AG à Francfort en 1899 et à la tête de ses sociétés affiliées, fut un collectionneur d'art au goût et à la renommée considérables. En 1918, Georg Swarzenski,



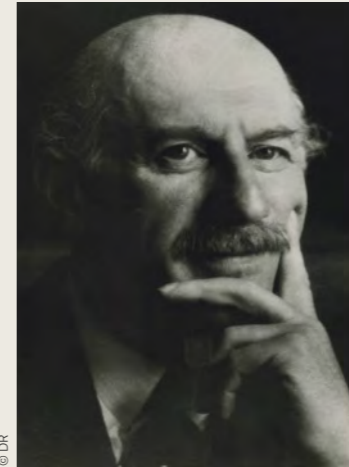


historien de l'art, directeur et érudit, écrivit un article élogieux sur les multiples facettes de la collection Fuld, trop riche et diversifiée pour être résumée brièvement, et qui comprenait de œuvres d'Orient, du Moyen Âge occidental jusqu'à l'art moderne. Pour Swarzenski, Fuld incarnait l'intérêt, l'amour et la passion du collectionneur moderne.

Après la mort de Fuld en 1932, sa troisième épouse Lucie et ses fils Harry Jr. et Peter héritèrent de sa collection. La famille, d'origine juive, fut victime des mesures de persécution prises par le gouvernement nationaliste socialiste en Allemagne après 1933. Lucie et son nouveau mari émigrèrent en Argentine en passant par Paris en 1939 après avoir été contraints de vendre leur propriété de Berlin-Grunewald au Reich allemand et de payer d'importantes «taxes d'émigration». Le reste de leurs biens fut vendu aux enchères par l'Auktionshaus Dr. Walther Achenbach en 1940. Le fils aîné Harry Jr. (1913-1963), issu du premier mariage de H. Fuld avec Flora Sondheimer (1881-1941), hérita d'une partie de la collection de son père et de parts dans l'entreprise familiale dans laquelle il avait fait son apprentissage en 1929. Forcé de quitter l'entreprise à la suite de son «aryanisation», il émigra d'abord à Vienne en 1934, puis à Londres en 1937. Ses œuvres d'art furent saisies dans les entrepôts des expéditeurs et confisquées, avant d'être vendues aux enchères, cette fois par Hans W. Lange, en 1943. On retrouve ainsi la Pietà sous le lot 321 de la vente des 27-29 janvier 1943. Pendant la guerre, Harry fut enfermé en Angleterre et en Australie étant sujet d'un pays ennemi. Il ne put retourner à Londres qu'en 1943 et y décéda en 1963.

Le fils cadet Peter (1921-1962), issu du second mariage de H. Fuld avec Ida Felsmann-Fuld (1884-1975), quitta clandestinement l'Allemagne en 1939, d'abord pour la Suisse, puis pour l'Angleterre où, la guerre ayant éclaté, il fut également considéré comme sujet d'un pays ennemi et envoyé dans un camp d'internement au Canada. Libéré de cet emprisonnement, il étudia à l'université de Toronto. Il retourna en Europe en 1945 et mourut à Francfort en 1962. En réponse aux discriminations qu'il rencontra et observa, Peter Fuld chargea un ami proche de créer une fondation qui puisse financer l'éducation de jeunes issus de minorités et d'héritages divers. Cette fondation a célébré en 2019 son 50^e anniversaire et est toujours active à Francfort aujourd'hui.

Harry Jr. et Peter Fuld ont recherché les biens perdus de leur famille après la guerre en s'adressant aux autorités allemandes, mais n'ont eu qu'un succès limité avec la récupération d'une œuvre de Feininger et de deux sculptures de la Kunsthalle de Karlsruhe en 1951. Ce n'est qu'au cours des dernières années que les générations suivantes ont connu un plus grand succès avec la reconnaissance du sort de la famille et la restitution d'œuvres, dont le présent lot.



Portrait de Harry Fuld Sr.

The sculptor Gil de Siloé, active in Castile around 1480-1500, is an important late Gothic sculptor. Sometimes referred to as Gil of Antwerp, he may have originated in the Netherlands, hence the influence of Flanders in his work. However, the lack of documentation surrounding his origins and career does not detract from the major role he had in the artistic life of Spain at the end of the 15th century. The royal commissions given to the artist bear witness to this. Documented between 1486 and 1499 in Burgos, Gil de Siloé worked from 1486 onwards for Queen Isabella the Catholic on the tombs of her parents, King John II of Castile and Isabella of Portugal, masterpieces placed in the Carthusian monastery of Miraflores. The virtuosity of the sculptor is most evident in this monastery with the altarpiece of the high altar, with its decorative abundance. The fragmentary aspect of our Pietà, which seems to have been conceived as part of a larger sculpted ensemble, refers directly to this altarpiece where the Virgin and the other saints reveal faces and attitudes similar to our sculpture. The subject of the Pietà is also represented at Miraflores to the proper left of the crucified Christ in a similar treatment and composition.

THE HARRY FULD COLLECTIONS

The Pietà was successively part of the collections of Harry Fuld, father and son. Harry Fuld (1872-1932), founder of the H. Fuld & Co. Telefon und Telegraphenwerke AG in Frankfurt in 1899 and head of its affiliate companies, was also an art collector of considerable taste and renown. In 1918, Georg Swarzenski, the art historian, museum director and scholar, wrote glowingly about the multifaceted nature of Fuld's collection, too rich and diverse for brief summation, but linked Fuld's choice of art from the East and from the middle ages as lineage for the modern art he also collected. For Swarzenski, Fuld encapsulated the interest, love and passion of the modern collector.

After Fuld died in 1932 his collection was inherited by his third wife, Lucie, and sons Harry and Peter. The family, of Jewish heritage, were caught up in the persecutions enacted by the Nationalist Socialist government in Germany after 1933. Lucie and her new husband emigrated to Argentina

via Paris in 1939, but only after having been forced to sell her Berlin-Grunewald mansion to the German Reich and paying substantial 'flight taxes'; its remaining lavish contents were auctioned away at Auktionshaus Dr. Walther Achenbach in 1940.

The elder son Harry (1913-1963), from Fuld's first marriage to Flora Sondheimer (1881-1941), had inherited part of his father's collection and shares in the family business, to which he had been apprenticed in 1929. Forced out of the family company following its 'aryanisation', he emigrated first to Vienna in 1934 and from there to London in 1937. His art was seized from its shippers' storage and confiscated, again to be later auctioned off, this time by Hans W. Lange, in 1943. The Pietà was offered for sale as lot 321 on 27-29 January 1943. During the war, Harry was interned as an 'enemy alien' in England and Australia, and was only able to return to London in 1943, where he died in 1963.

The younger son Peter (1921-1962), from Fuld's second marriage to Ida Felsmann-Fuld (1884-1975), was secreted out of Germany in 1939, first to Switzerland and then England, where, as war had broken out, he was considered an 'enemy alien' and sent to an internment camp in Canada. Freed from this imprisonment, he studied at the University of Toronto. He returned to Europe in 1945 and died in Frankfurt in 1962. In response to the discrimination he had encountered and observed, Peter Fuld tasked a close friend with establishing a Foundation providing educational funding to young people from minorities and of mixed heritage. The Foundation was celebrating in 2019 its 50th anniversary and is still active in Frankfurt today.

Harry and Peter searched for the family's lost possessions after the war, approaching the German authorities with their claims, but only had limited success, with the recovery of a work by Feininger and two sculptures housed in the Kunsthalle Karlsruhe in 1951. It has only been in recent years that the following generations have had greater success, with the family's fate acknowledged and addressed through the restitution of works including the present lot.



■ 7

SAINTE CATHERINE
FLANDRES, DÉBUT DU XVI^e SIÈCLE

chêne partiellement doré et repolychromé ;
accidents et manques
H. 91 cm (35¾ in.)

€12,000-18,000 US\$14,000-20,000
£11,000-16,000

PROVENANCE
Collection Sylvain Jacqueline (1907-2003),
Le Havre, puis par descendance.

A PARCEL-GILT AND PAINTED OAK
FIGURE OF SAINT CATHERINE, FLEMISH,
EARLY 16th CENTURY



8

COFFRET
ATELIER DES EMBRIACHI, VENISE,
VERS 1500

marqueterie *alla certosina* d'os et corne
de bovidé, noyer, olivier, cytise et bois teinté,
l'intérieur tendu d'un velours rouge moderne
H. 24 cm (9½ in.) ; L. 35,5 cm 14 in.) ;
P. 23 cm (9 in.)

€7,000-10,000 US\$7,800-11,000
£6,200-8,800

L'atelier Embriachi, dont le nom est associé à une famille italienne de sculpteurs, fut fondé à Florence puis déplacé à Venise dans les années 1430. Spécialisé dans la fabrication de *Certosina* (marqueterie de bois, os et corne), l'atelier Embriachi est réputé non seulement au Nord de l'Italie mais aussi en Bourgogne où la famille Embriachi répond à de nombreuses commandes, notamment pour Philippe le Hardi, duc de Bourgogne. Les coffrets tel celui présenté ici furent produits en nombre important jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, comme présents de mariage destinés à contenir bijoux et documents.

A BONE AND HORN MARQUETRY CASSET,
EMBRIACHI WORKSHOP, VENETIAN,
CIRCA 1500

**JACOPO DA VALENZA
(VÉNÉTIE, ACTIF ENTRE 1485 ET 1509)**

Portrait d'un jeune homme

huile sur panneau
34,6 × 26,5 cm (13½ × 10¼ in.)

€100,000-150,000 US\$120,000-170,000
£88,000-130,000

PROVENANCE

Collection d'Alessandro Castellani (1823-1883), Rome ; sa vente, hôtel Drouot, Paris, (Me Chevallier), 12-16 mai 1884, lot 463 (comme 'école italienne du XV^e siècle) ; d'où acquis par Symond (4,500 francs).
Mathieu dit Édouard Aynard (1837-1913) ; sa vente, galerie Georges Petit, Paris, (Me Lair-Dubreuil), 1^{er} décembre 1913, lot 49 (comme 'école vénitienne XV^e siècle').
Galerie Gismondi, Paris, vers 1986 ; d'où acquis par une collection particulière en 1987.
Vente anonyme, Sotheby's, New York, 29 janvier 2015, lot 9.
Collection particulière, Paris.

JACOPO DA VALENZA, *PORTRAIT OF A YOUNG MAN, OIL ON PANEL*

Passé en vente en 1884 et 1913 comme un maître anonyme de l'école italienne du XV^e siècle, l'historien de l'art Federico Zeri (1921-1998), spécialiste de la Renaissance italienne, fut le premier à mettre le tableau ci-présent en relation avec l'œuvre de Jacopo da Valenza, artiste actif en Vénétie entre 1485 et 1509, le datant de la première phase de production du peintre, vers 1480-1485. Excellent exemple de l'art du portrait vénitien vers la fin du XV^e siècle, notre tableau rappelle l'œuvre d'Alvise Vivarini (1446-1502), chez qui Jacopo da Valenza s'est probablement formé à Venise. Son influence est perceptible dans le dessin linéaire, précis des traits du visage du modèle – et ce tout particulièrement dans les yeux et les lèvres – qui confère à ce portrait un modelé et un jeu d'ombres dynamiques. L'influence d'Antonello da Messina (1430-1479), très populaire à Venise à cette époque, est également visible dans notre portrait : disposé de trois-quarts sur un fond noir, le modèle voit toute la luminosité du tableau se focaliser sur son visage.

La vie et l'œuvre de Jacopo da Valenza comportent encore aujourd'hui de nombreuses parts d'ombre : actif en Vénétie dans des localités telles que Serraballe, Belluno et Feltre, on situe en 1485 la première œuvre de sa main certainement attribuée : il s'agit d'une Vierge à l'Enfant signée et datée anciennement conservée dans la collection de Marino Pagani (1764-1815) à Belluno (G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *A History of Painting in North Italy (...)*, Londres, 1871, I, p. 73). Un an auparavant, l'évêque de Ceneda, Nicolò Trevisan (mort en 1498), avait commandé un retable pour la cathédrale locale, au sein duquel l'artiste exécuta une Vierge à l'Enfant avec saint Sébastien, saint Antoine, annonçant la *Vierge à l'Enfant* de Marino Pagani (G. Tagliaferro, 'Jacopo da Valenza', in *Treccani Dizionario Biografico degli Italiani*, 2004, 62, édition en ligne).

Sur base d'une analyse de la coiffe du modèle, qui porte les cheveux longs, légèrement ondulés, jusqu'aux épaules, et une frange soignée, notre tableau peut être daté vers 1490. Cette tendance capillaire fait suite à la coiffe *a zazzera*, très en vogue une décennie auparavant, visible dans le *Portrait d'un jeune homme* par Jacometto Veneziano (actif vers 1472-1498) conservé au Metropolitan Museum of Art (New York, no. inv. 49.7.3). Le port d'un bonnet rouge et d'un manteau bleu par le modèle nous apporte un autre élément de datation, relatif à l'âge du modèle : n'ayant pas encore adopté la *toga* et *bareta*, attributs de la noblesse vénitienne au tournant du siècle, ce jeune homme n'a probablement pas encore 25 ans.

The art historian Federico Zeri (1921-1998), a specialist in the Italian Renaissance, was the first to link the present painting with the work of Jacopo da Valenza, an artist active in the Veneto between 1485 and 1509, dating it to the first phase of the painter's career, around 1480-1485 (see typewritten note dated 28 July 1989, inv. no. 25295).

An excellent example of Venetian portraiture at the end of the 15th century, this painting is reminiscent of the work of Alvise Vivarini (1446-1502), with whom Jacopo da Valenza probably trained in Venice. His influence can be seen in the linear, precise drawing of the model's facial features – especially the eyes and lips – which give the portrait its distinctive dynamism. The influence of Antonello da Messina (1430-1479), who was very popular in Venice at the time, can also be seen in our portrait: the sitter is positioned in a three-quarter view against a black background, with all the light of the painting focused on his face.

The life and work of Jacopo da Valenza is not well documented: he was active in the Veneto region in places such as Serraballe, Belluno and Feltre, and the first firmly attributable work by his hand is a Madonna and Child signed and dated 1485, formerly in the collection of Marino Pagani (1764-1815) in Belluno (G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *A History of Painting in North Italy (...)*, London, 1871, I, p.73). A year earlier, the Bishop of Ceneda, Nicolò Trevisan (d. 1498), had commissioned an altarpiece for the local cathedral, in which Jacopo da Valenza executed a Madonna and Child with St. Sebastian, St. Anthony and Trevisan himself, heralding Marino Pagani's *Virgin and Child* (G. Tagliaferro, 'Jacopo da Valenza', in *Treccani Dizionario Biografico degli Italiani*, 2004, 62, online edition).

The model's hairstyle, with long, slightly wavy hair down to the shoulders and a neat fringe, allows us to date this painting to *circa* 1490. This hair trend follows the *a zazzera* style, which was very fashionable a decade earlier and can be seen in the *Portrait of a Young Man* by Jacometto Veneziano (active *circa* 1472-1498) in the Metropolitan Museum of Art (New York, inv. no. 49.7.3). The model's red cap and blue cloak provide us with a further clue as to the model's age: not having yet adopted the *toga* and *bareta*, attributes of the Venetian nobility at the turn of the century, this young man was probably not yet 25.



■ 10

**ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU
DU XVI^e SIÈCLE**

La Paix embrassant la Justice

huile sur panneau
87,5 × 116,5 cm (34½ × 45¾ in.)

€30,000-50,000 US\$34,000-55,000
£27,000-44,000

PROVENANCE

Vente anonyme, Christie's, Londres, 29 mai 1981, lot 56 (comme 'J. Massys').
Lane Fine Art, Londres (comme 'School of Fontainebleau'); d'où acquis par Michael Ingham (1920-2013); sa vente, Christie's, Londres, 22 janvier 2014, lot 123 (comme 'circle of Jan Massys').

EXPOSITION

Manchester, City of Manchester Art Gallery, *Between Renaissance and Baroque. European Art 1520-1600*, 10 mars-6 avril 1965, n° 109 (comme 'French School, c. 1550-60').

BIBLIOGRAPHIE

L. Buijnsters-Smets, *Jan Massys: Een Antwerps Schilder uit de zestiende eeuw*, Zwolle, 1995, p. 229, n° 66 (repris comme 'ten onrechte aan Jan Massys toegeschreven schilderijen').

FONTAINEBLEAU SCHOOL 16th CENTURY,
PEACE AND JUSTICE EMBRACING,
OIL ON PANEL

Ce sujet allégorique est tiré du *Livre des Psaumes*: "La bonté et la fidélité se rencontrent, la justice et la paix s'embrassent" (Ps 85,10). La Paix, à côté de laquelle vole une colombe la symbolisant, se penche sur la Justice. Celle-ci, armée d'une épée, se voit couronnée par un amour.

Si les allégories sont fréquentes dans la peinture du XVI^e siècle, le musée Dobrée de Nantes, qui conserve une autre version de ce tableau, avance une deuxième lecture de la composition. Il suggère qu'un parallèle politique célébrant les traités du Cateau-Cambrésis de 1559, mettant un terme à la onzième guerre d'Italie, entre la France d'un côté, le Saint-Empire romain germanique et l'Espagne de l'autre, n'est pas à exclure.

À la version du musée nantais s'ajoutent d'autres tableaux dont la composition se rapproche du tableau ci-présent. Nous distinguons parmi celles-ci une version conservée dans les collections de l'Hermitage (Saint-Petersbourg, no. inv. 7724) peinte par Maarten de Vos (1532-1603) et une autre par Jacob de Backer vendue sur le marché new-yorkais en 2000 (vente anonyme, Christie's, New York, 27 janvier 2000, lot 54).

The subject of this allegorical composition is taken from the *Book of Psalms*: "Goodness and faithfulness meet, justice and peace embrace" (Ps 85,10). Peace, accompanied by her symbol the dove, bends over Justice who, armed with a sword, is crowned by a putto.

Allegories were common in 16th century painting, and the Dobrée Museum in Nantes, which has another version of this composition, suggests in their commentary on the painting that this may be one with a double significance. It is possible that the viewer is meant to understand this as a political comment on the 1559 Treaty of Cateau-Cambrésis, which put an end to the Eleventh Italian War between France on the one hand and the Holy Roman Empire and Spain on the other.

In addition to the Nantes version, other similar paintings are known, including a version in the Hermitage (St. Petersburg, inv. no. 7724) painted by Maarten de Vos (1532-1603) and another by Jacob de Backer sold Christie's, New York, 27 January 2000, lot 54.



11

BERNARD VAN ORLEY (BRUXELLES VERS 1488-1541)

Vierge à l'Enfant

huile sur panneau, cintré dans la partie supérieure
20,1 x 14,5 cm (7 ³/₈ x 5 ⁷/₈ in.)

€150,000-250,000 US\$170,000-270,000
£140,000-220,000

PROVENANCE

Louis Clark(e), Londres.

Acquis à ce dernier par Thos. Agnew & Sons, Londres et Berlin, 1908-1909 (comme 'Adriaen Isenbrant' (selon les archives de Thomas Agnew & Sons 1899-1919, p. 16, n° 2777) puis 'Bernard van Orley' (selon H. Voss, 1909, *op. cit. infra*). Martin (1850-1918) et Leonore (1852-1927) Bromberg, Hambourg, en 1909 ; puis par descendance à Dr. Henry (1878-1971) et Hertha (1899-1964) Bromberg, Hambourg. Acquis à ces derniers par Allan LoebI pour la galerie F. Kleinberger, Paris, avant le 20 décembre 1938 (selon une lettre écrite par A. LoebI à Harry Sperling (1906-1971) le 20 décembre 1938) ; d'où acquis par James P. Labey (mort en 1946), le 21 avril 1939, New York (pour \$ 800) (selon Kleinberger Galleries Records (Metropolitan Museum of Art, New York), Card n° 291), probablement pour Elwood Bigelow Hosmer (1879-1947), Montréal, en avril 1939 ; puis par descendance à la soeur d'E. B. Hosmer, Olive Osmer (1880-1962), Montréal ; puis par descendance à sa nièce, Lucile Elizabeth Pillow, née Fairbank (1883-1969), Montréal ; puis par descendance à sa fille, Lucinda Marguerite Pillow (1903-1991) et son époux, A. Murray Vaughan (1899-1986), Montréal. Vente anonyme, Christie's, New York, 11 janvier 1979, lot 110 (comme 'Bernard van Orley') ; d'où acquis par une collection particulière, Philadelphie. J. O. Leegenhoek, Paris, vers 1990 (comme 'Bernard van Orley') (selon une note à la Documentation des Peintures du Louvre). Vente anonyme, Sotheby's, New York, 11 janvier 1990, lot 14 (comme 'Barent van Orley') ; d'où acquis par un collectionneur particulier. Acquis à ce dernier par l'actuel propriétaire, en 2019.

EXPOSITION

Montréal, musée des beaux-arts, autour du 8 mai 1969, n° 108 (comme 'B. van Orley') (selon une étiquette au revers du cadre). Paris, J. O. Leegenhoek, *Exposition de maîtres flamands des XVI^e et XVII^e siècles*, autour de septembre 1990 (comme 'Bernard van Orley') (selon une note à la Documentation des Peintures du Louvre).

BIBLIOGRAPHIE

H. Voss, 'Gemälde alter Meister bei Thomas Agnew & Sons in Berlin', *Der Cicerone*, janvier 1909, 1^{er} année, heft 17, pp. 549-550 (comme 'Bernard van Orley'), reproduit en noir et blanc p. 551. *Kunstgegenstände im Hause des Herrn Martin Bromberg*, Hambourg, 1913, n° 1.

BERNARD VAN ORLEY, VIRGIN AND CHILD, OIL ON PANEL, ARCHED TOP

L'œuvre est proposée à la vente dans le cadre d'un accord entre le propriétaire actuel et les héritiers de Henry et Hertha Bromberg. Cet accord résout le différend concernant la propriété de l'œuvre. Le titre de propriété sera transféré à l'acheteur.

The work is being offered for sale pursuant to a settlement agreement between the current owner and the heirs of Henry and Hertha Bromberg. This settlement agreement resolves the dispute over ownership of the work and title will pass to the successful bidder.

Le format et l'iconographie de ce petit panneau semble indiquer que la *Vierge à l'Enfant* de Bernard van Orley (vers 1488-1541) devait constituer le volet droit d'un diptyque dont l'autre volet représenterait sainte Catherine d'Alexandrie. Dans notre tableau, l'enfant Jésus tend de sa main droite un anneau, rappelant l'épisode sacré du mariage mystique de la sainte avec le Christ, conté par le frère Jean de Bungay dans sa traduction anglaise (1438) de *La Légende dorée* de Jacques de Voragine (vers 1230-vers 1298).

L'œuvre se situe chronologiquement assez tôt dans la carrière de Bernard van Orley, vers 1510-1515. La première décennie d'activité du peintre (1510-1520) est marquée par la pratique de la peinture, principalement en réponse aux commandes des ecclésiastiques. Ses premiers cartons pour tapisseries, correspondant à sa nomination comme peintre de cour par Marguerite d'Autriche (1480-1530) datent de 1518. Les œuvres le plus anciennes pouvant lui être attribuées sont trois paires de volets conservées dans différentes collections, y compris le *Mariage de la Vierge* (National Gallery of Art, Washington DC, no. inv. 1952.5.48) et *Christ parmi les docteurs / Putto portant le blason de l'abbé Jacques Coëne* (National Gallery of Art, Washington DC, no. inv. 1952.5.44) peintes par l'artiste à la demande de Jacques Coëne, l'abbé de Marchiennes (voir A. Galand, 'Les commandes religieuses', in V. Bücken, I. De Meûter (dir.), *Bernard van Orley*, [cat. exp.], Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 2019, pp. 80-89).



Taille réelle

COMMENTAIRE SUR LA PROVENANCE

Dr. jur. Henry Bromberg (1878-1971) appartenait via sa mère, Eleonore Kann (1852-1927), à la famille du célèbre collectionneur Rodolphe Kann (1845-1905). Cette importante famille comptait également parmi ses membres les Emden. Le père de Henry, l'industriel Martin Bromberg (1850-1918), avait une grande collection de maîtres anciens et d'art décoratifs, (décrite dans *Kunstgegenstände im Hause des Herrn Martin Bromberg*, Hambourg, 1913, *op. cit. supra*), qui fut enrichie par son fils. Ce dernier vivait dans une grande maison à Hambourg-Eppendorf avec son épouse, Hertha née Calmon (1899-1964), et leurs quatre fils.

À l'arrivée des nazis au pouvoir, les Bromberg ont dû faire face aux restrictions croissantes et aux mesures de persécution prises à l'encontre de la communauté juive d'Allemagne. Afin de préparer leur émigration aux États-Unis via la Suisse, le couple s'est vu forcé de vendre un certain nombre d'œuvres constituant la collection familiale au marchand Allen Loebel, basé à Paris, en décembre 1938 (voir la lettre écrite par Allen Loebel à Harry Sperling le 20 décembre 1938).

The format and iconography of this small panel suggest that Bernard van Orley's *Virgin and Child* (c. 1488-1541) was conceived as the right-hand side of a diptych, the other side of which would have depicted St Catherine of Alexandria, given that the Christ Child is holding out a ring as if in offering, symbolic of the mystical marriage as recounted by Friar John of Bungay in his English translation (1438) of *The Golden Legend* by James de Voragine (c. 1230-c. 1298).

The painting dates to the first decade Bernard van Orley's career, around 1510-1515. This period was marked by painting, mainly in response to commissions from ecclesiastics. (His first cartoons for tapestries date from 1518, corresponding to his appointment as court painter by Margaret of Austria (1480-1530).) The earliest works that can be attributed to him are three pairs of shutters held in various collections, including the *Marriage of the Virgin* (National Gallery of Art, Washington DC, no. inv. 1952.5. 48) and *Christ among the Doctors / Putto bearing the Coat of Arms of Abbé Jacques Coëne* (National Gallery of Art, Washington DC, inv. no. 1952.5.44) painted by the artist for Jacques Coëne, the abbé de Marchiennes (see A. Galand, 'Les commandes religieuses', in V. Bücken, I. De Meüter (eds.), *Bernard van Orley*, [cat. exp.], Brussels, Palais des Beaux-Arts, 2019, pp. 80-89).

Le tableau ci-présent, donné à Bernard van Orley, faisait partie de cette vente forcée. Martin Bromberg l'avait acquis une trentaine d'années auparavant (1909) à Berlin chez Thomas Agnew & Sons. En mars 1939, Loebel voyagea vers New York avec l'ensemble des œuvres acquises à la famille Bromberg, dont la *Vierge à l'Enfant*. Un mois plus tard, elle fut achetée à New York par le marchand d'art londonien James P. Labey (mort en 1946) pour un client anonyme (Kleinberger Galleries Records, Metropolitan Museum of Art, New York, Card n° 291), très probablement Elwood Bigelow Hosmer (1879-1947), directeur du Ritz-Carlton de Montréal (d'où il tirait son surnom de "Grey Ghost of the Ritz"), qui avait hérité de son père d'une importante collection de tableaux, principalement de primitifs flamands mais aussi de portraits anglais et de peinture française du XIX^e siècle. Collectionneur passionné, il avait été nommé au Conseil d'administration de la National Gallery of Canada à Ottawa en 1933. A sa mort, sa sœur Olive Hosmer (1880-1962) hérita de la collection qu'elle légua en 1962 à Lucile Elizabeth Pillow, né Fairbank (1883-1969). Au décès de cette dernière, *La Vierge à l'Enfant*, entra dans la collection de sa fille, Lucinda Marguerite Pillow (1903-1991)

A NOTE ON THE PROVENANCE

Through his mother Eleonore Kann (1852-1927), Dr. jur. Henry Bromberg (1878-1971) belonged to the family of the famous collector Rodolphe Kann (1845-1905). This important family also included the Emdens. Henry's father, the industrialist Martin Bromberg (1850-1918), had a large collection of old master paintings and decorative arts, (described in *Kunstgegenstände im Hause des Herrn Martin Bromberg*, Hamburg, 1913, *op. cit. supra*), which was expanded by his son. The latter lived in a large house in Hamburg-Eppendorf with his wife, Hertha née Calmon (1899-1964), and their four sons. When the Nazis came to power, the Brombergs were faced with increasing restrictions and persecution of the Jewish community in Germany. In order to prepare for emigration to the United States via Switzerland, the couple was forced to sell a number of works from the family collection to the Paris-based dealer Allen Loebel in December 1938 (see letter written by Allen Loebel to Harry Sperling on 20 December 1938).

The present painting, given to Bernard van Orley, was part of this forced sale. Martin Bromberg had acquired it some thirty years earlier (1909) in Berlin from Thomas Agnew & Sons. In March 1939, Loebel travelled to New York with all the works acquired from the Bromberg family, including the *Virgin and Child*. A month later, it was purchased in New York

et de son époux, A. Murray Vaughan (1899-1986), qui avait été président du musée des Beaux-Arts de Montréal entre 1963 et 1968, ce qui expliquerait le prêt du tableau à ce même musée en mai 1968. Une partie de la collection Hosmer-Pillow, dont le tableau ci-présent, fut dispersée aux enchères en janvier 1979 (vente anonyme, Christie's, New York, 11 janvier 1979, lot 110). Le tableau de Bernard van Orley fut alors acquis par un collectionneur de Philadelphie avant de repasser en vente chez Sotheby's en janvier 1990 (vente anonyme, Sotheby's, New York, 11 janvier 1990, lot 14).

Nous tenons à remercier Peter van den Brink d'avoir confirmé l'attribution de ce tableau à Bernard van Orley, suggéré une datation vers 1510-1515 et contribué à la rédaction de la présente notice.

by the London art dealer James P. Labey (d. 1946) for an anonymous client (Kleinberger Galleries Records, Metropolitan Museum of Art, New York, Card no. 291), most likely Elwood Bigelow Hosmer (1879-1947), manager of the Ritz-Carlton in Montreal (hence his nickname "Grey Ghost of the Ritz"), who had inherited a large collection of paintings from his father, mainly Flemish primitives but also English portraits and nineteenth-century French paintings. An avid collector, he was appointed to the Board of Trustees of the National Gallery of Canada in Ottawa in 1933. On his death, his sister Olive Hosmer (1880-1962) inherited the collection, which she bequeathed in 1962 to Lucile Elizabeth Pillow, née Fairbank (1883-1969). Upon her death, The Virgin and Child became the property of her daughter, Lucinda Marguerite Pillow (1903-1991) and her husband, A. Murray Vaughan (1899-1986), who had been president of the Montreal Museum of Fine Arts between 1963 and 1968, which would explain the loan of the painting to the museum in May 1968. Part of the Hosmer-Pillow collection, including the present painting, was sold at auction in January 1979 (anonymous sale, Christie's, New York, 11 January 1979, lot 110).

We would like to thank Peter van den Brink for confirming the attribution to Bernard van Orley, for having suggested an execution date of *circa* 1510-1515, and for having helped with this note.



Illustré dans un cadre de prêt. (Illustrated in a loan frame)

12

**ÉCOLE FLAMANDE VERS 1570,
ENTOURAGE D'ANTONIO MORO**

Portrait en buste d'un homme barbu

huile sur panneau
63 x 42,2 cm (24¾ x 16½ in.)

€100,000-150,000 US\$120,000-170,000
£88,000-130,000

PROVENANCE

Collection particulière française depuis le milieu du XIX^e siècle ; d'où acquis récemment par l'actuel propriétaire.

FLEMISH SCHOOL CIRCA 1570, BUST-LENGTH
PORTRAIT OF A BEARDED MAN, OIL ON PANEL

Le portrait inédit que nous présentons est une redécouverte significative. Il constitue un maillon passionnant dans la compréhension de l'évolution de l'art du portrait en Europe dans le dernier tiers du XVI^e siècle. Présenté en buste, sur un fond à la vibration chromatique évoluant du brun sombre au beige, la composition révèle un homme à l'âge avancé, à la chevelure et à la barbe fournie et au visage aux traits forts marqués de rides profondes et expressives. Son vêtement noir, simple, campe un personnage robuste et laisse apparaître sa main droite, à la carnation fine et transparente.

Présenté ou signalé à plusieurs spécialistes et historiens d'art de la période, un parfait consensus n'a pas été obtenu concernant l'auteur du tableau ci-présent. Or, tous ont unanimement reconnu la grande qualité de l'œuvre et la complexité de la comparaison

et du jugement attributif à différents artistes. De par sa puissance picturale et sa délicate sensibilité, notre portrait est à mettre en rapport avec les maîtres du genre actifs dans les Pays-Bas et en Flandre entre 1570 et 1580. Il montre l'interconnexion d'une génération d'artistes particulièrement brillante, à la formation néerlandaise, ayant travaillé dans différents pays européens (Pays-Bas, Flandre, Italie, Espagne, Angleterre). Anthonis Mor (entre 1516 et 1521-1576), artiste dont l'œuvre présente de fortes affinités avec notre tableau, est certainement le premier d'entre eux. Citons aussi Peter Pourbus (1523 ou 1524-1584), son fils Frans Pourbus l'Ancien (154-1581) mais aussi Maarten de Vos (1532-1603), Frans Floris (1517-1570) (plus célèbres pour leurs scènes religieuses mais également auteurs de portraits puissants) et les deux Key, Willem (1515/1516-1568) et Adrien Thomasz (vers 1544-après 1589).

Nous proposons de rapprocher notre tableau de l'une des œuvres les plus fameuses et énigmatiques de l'art du Portrait de cette période : *Le portrait de l'artiste Lambert Lombard* (1505 ou 1506-1566) aujourd'hui conservé au Musée de l'Art Wallon de Liège (no. inv. 373, fig. 1). Cette dernière, puissamment charismatique, a une facture virtuose. Elle représente l'artiste, de trois-quarts, sur un fond uni crème. Autant l'identité de son modèle ne fait pas l'objet de discussions (voir le rapprochement avec la gravure de Johannes Wierix (1549-1621) datée de 1572 C. Oger, *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance*, Bruxelles, 2006, pp. 335, 336, cat. 2 reproduit fig. 291), autant son attribution est toujours incertaine (révélant ainsi la complexité, même sur les plus grands chefs d'œuvre, de l'expertise sur cette période). En effet, cette dernière fut longtemps considérée comme l'autoportrait de Lambert Lombard, hypothèse maintenant rejetée au profit d'un œuvre plutôt réalisée par Frans Floris voir E. Wouk, *The Life of Lambert Lombard*, Los Angeles 2021, pp. 99-100) ou par Anthonis Mor (voir C. Oger, *op. cit.*).

D'un point de vue technique, si l'on rapproche l'écriture picturale des deux œuvres, on retrouve les mêmes détails de finesse dans la réalisation des cheveux et de la barbe ; la même facture subtile et transparente notamment au niveau



Fig. 1 Attribué à Antonio Moro (vers 1516-1576),
Le Portrait de l'artiste Lambert Lombard





du traitement des oreilles, les empâtements similaires des glacis blancs pour signifier les rides et également les larges repentirs au niveau des vêtements (bonnet sur notre tableau et manche sur l'œuvre de Liège). Nous remercions Madame Cécile Oger qui a accepté la confrontation des deux œuvres et plaide en faveur d'une réattribution du *Portrait de Lambert Lombard* à Anthonis Mor et également pour notre tableau.

Il est aussi intéressant de percevoir notre tableau dans la compréhension de l'époque développée par Wouk en 2021 (voir *op. cit. supra.*). Considéré dans ce contexte, notre portrait est manifestement un portrait plus intimiste. Il se démarque des portraits officiels de dignitaires, religieux ou politiques. Le vêtement ample, la coiffe pourraient même laisser supposer un modèle artiste lui-même proche ou familier du peintre qui le représente. L'artiste se plaît alors à peindre à la fois l'autorité du modèle mais également sa tendresse, sa bonhomie dégageant une personnalité psychologique plus sensible.

On sait que, fin 1554, Anthonis Mor, à son retour d'Espagne, va revenir en Hollande. Petit à petit, il va aussi peindre davantage de portraits plus intimes et s'attacher à représenter des portraits plus vrais, empreints d'humanité et souvent représentant des personnages qu'il côtoyait. Le portrait du peintre Jan van Scorel (1495-1562), son maître, signé et daté 1560 (Society of Antiquaries of London, Londres, no. inv. 338) nous semble en être une belle illustration. Dans cette logique, pouvons-nous imaginer le modèle de notre tableau comme étant Pierre Brueghel l'Ancien (vers 1525-1569) dont la comparaison des traits semble pouvoir fonctionner et dont aucune représentation peinte n'est actuellement connue ?

En dernier point, bien qu'il n'existe pas une source écrites qui nous indique dans le corpus de Mor la présence d'un portrait d'homme âgé en buste, on connaît au moins un document assez précis qui atteste de l'existence d'une œuvre similaire, qui serait donc de localisation inconnue. Il s'agit d'un portrait très proche apparaissant sur un tableau de David Teniers le Jeune (1610-1690) représentant la collection de l'Archiduc Léopold-Guillaume (1614-1662) à Bruxelles (musée du Prado, Madrid, no. inv. P001813, fig. 2). L'homme âgé avec un béret, situé entre Teniers et Conde Fuensaldana (1603-1661), lieutenant et conseiller de l'Archiduc, pourrait bien être notre tableau, même si l'exécution imprécise des traits rend plus complexe une comparaison détaillée. Chose claire, on remarque l'inscription "MORO" sur le cadre. Dans l'hypothèse, soutenue par Madame Oger, d'une attribution pleine à Anthonis Mor de notre tableau, nous proposons d'envisager cette provenance comme probable.

This previously unpublished portrait is a significant rediscovery, and a fascinating addition to our understanding of the evolution of portraiture in Europe in the last third of the 16th century. Depicted bust-length against a chromatically vibrant background that changes from dark brown to beige, the sitter is a man of advanced age, with full head of hair and beard, his face with strong features marked by deep and expressive wrinkles. In his simple black garment he presents a robust figure, though the hand he reveals displays a delicate transparency.

Shown in person or in photographic reproduction to several specialists and art historians of the period, a complete consensus was not reached as to the author of the present painting. However, all have unanimously acknowledged the high quality of the work and the complexity of comparing and attributing it to different artists. With its pictorial power and delicate sensitivity, this portrait must be understood in relation to the masters of the genre who were active in the Netherlands and Flanders between 1570 and 1580. This was a particularly brilliant interconnected generation of artists of Dutch training, who worked in various European countries (the Netherlands, Flanders, Italy, Spain and England). Anthonis Mor (1516/1521-1576), an artist with whose work our painting has strong affinities, is widely acknowledged as the greatest of these. To this group should be added Peter Pourbus (1523 or 1524-1584), his son Frans Pourbus the Elder (154-1581), and Maarten de Vos (1532-1603), Frans Floris (1517-1570), these last two most famous for their religious scenes but nonetheless powerful portraitists, and the two Keys, Willem (1515/1516-1568) and Adrien Thomasz (ca. 1544-after 1589).

The present painting can be productively compared with one of the most famous and enigmatic works of portraiture from this period: the *Portrait of the artist Lambert Lombard (1505/1506-1566)* in the Musée de l'Art Wallon, Liège (inv. no. 373, fig.1). Powerfully charismatic, this depicts the artist in three-quarter-length against a cream background. Although the identity of the sitter is not disputed (see the comparison with the engraving by Johannes Wierix (1549-1621) dated 1572 (see C. Oger, *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance*, Bruxelles, 2006, pp. 335, 336, cat. 2, fig. 291). The attribution is still uncertain (further underlining the complexity of expertise in this period, even where the greatest masterpieces are concerned). Though long considered to be a self-portrait by Lambert Lombard, this hypothesis is now rejected in favour of either Frans Floris (see E. Wouk, *The Life of Lambert Lombard*, Los Angeles 2021, pp. 99-100) or Anthonis Mor (see C. Oger, *op. cit.*).

From a technical point of view, a comparison of the two works reveals the same fine details in the execution of the hair and the beard; the same subtle

and transparent workmanship, particularly in the treatment of the ears, a similar impasto in the white glazes that highlight the wrinkles and also the broad pentiments in the clothing (here seen in the hat, and in the sleeve in the Liège work). We would like to thank Cécile Oger, who agreed to a side-by-side comparison of the two paintings, and who argues in favour of reattributing both the *Portrait of Lambert Lombard* and the present painting to Anthonis Mor.

It is also instructive to place our painting within a wider context, and consider it in regard to the understanding of the period developed by Wouk in 2021 (see *op. cit. supra.*). Doing so indicates that this is clearly a more intimate portrait; it differs from the official portraits of religious or political dignitaries. The loose clothing and headdress might even suggest that the sitter is an artist and perhaps close to or familiar with the painter capturing his likeness. The artist evidently wanted to depict both the authority of his sitter as well as his kindness and his good-nature, revealing a more sensitive psychological personality.

It is known that at the end of 1554 Anthonis Mor, on his return from Spain, went back to Holland. Over time, he began to paint more intimate portraits, endeavouring to capture the humanity



Fig. 2 David Teniers (1610-1690), *Galerie de l'archiduc Léopold Guillaume à Bruxelles, détail*, musée du Prado, Madrid

of his sitters and often choosing to paint people he knew. The portrait of the painter Jan van Scorel (1495-1562), his master, signed and dated 1560 (Society of Antiquaries of London, London, inv. no. 338) is a good illustration of this shift in his working practice. In this vein, it is tempting to imagine that the sitter here might even be Peter Brueghel the Elder (ca. 1525-1569), whose features seem to be comparable and of whom no painted representation is currently known.

There is a final consideration, when thinking about the present painting in relation to Mor and his painting practice. Although no written source concerning the artist's corpus mentions a portrait of an elderly man in bust form, a fairly precise document attests to the fact of at least one such work having existed; one of the paintings by David Teniers the Younger (1610-1690) representing the collection of Archduke Leopold-Guillaume (1614-1662) in Brussels (Prado Museum, Madrid, inv. no. P001813, fig. 2). depicts a very similar portrait to the present one. Seen between Teniers and Conde Fuensaldana (1603-1661), lieutenant and adviser to the Archduke, is the image of an elderly man with a beret, which could well be the present painting, even though the sketchiness of the image makes an exact comparison difficult. Interestingly however, the inscription "MORO" on the frame can be clearly seen.

f 13

**JACOB DE BACKER
(ANVERS 1560-1590/1591)**

Le Jugement dernier, grisaille

huile sur papier contrecollé sur panneau
57,2 × 42,8 cm (22½ × 16¾ in.)
porte trois cachets héraldiques en cire,
un d'Alexandre Dimitrievitch Lanskoi (voir *infra*)

€20,000-30,000 US\$23,000-33,000
£18,000-26,000

PROVENANCE

Collection d'Alexandre Dimitrievitch Lanskoi (1758-1784), Saint-Petersbourg (selon un cachet de cire au revers du panneau).
Collection particulière, Munich.
Vente anonyme, Kastern Kunstauktionen, Hanovre, 28 septembre 2013, lot 114.
Vente anonyme, Sotheby's, New York, 29 janvier 2014, lot 4.

BIBLIOGRAPHIE

J. Müller Hofstede, 'Jacques de Backer: Ein Vertreter der Florentinisch-Förmischen Maniera in Antwerpen', *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XXXV, 1973, p. 239, reproduit en noir et blanc p. 231, Abb. 6.
E. Leuschner, 'A Grisaille Oil Sketch from the "De Backer Group" and Workshop Practices in Sixteenth-Century Antwerp', *Metropolitan Museum Journal*, 2008, 43, p. 102.

JACOB DE BACKER, *THE LAST JUDGEMENT, GRISAILLE, OIL ON PAPER LAID DOWN ON PANEL*

Cette grisaille spectaculaire a été identifiée en 1973 par Justus Müller-Hofstede (J. Müller Hofstede, 1973, *op. cit. supra*) comme le *modello* du panneau central du célèbre triptyque du *Jugement dernier*, exécuté en 1591 en mémoire de l'imprimeur et éditeur anversois Christophe Plantin (vers 1520-1589) dont ce tableau devait orner la sépulture dans le déambulatoire du chœur de la cathédrale Onze-Lieve-Vrouw d'Anvers (fig. 1). Saisi par les armées napoléoniennes au début du XIX^e siècle, le triptyque a par la suite été restitué et est aujourd'hui conservé dans son cadre d'origine. Tous les éléments décisifs de la composition du panneau central du triptyque sont visibles dans le *modello*. On constate cependant quelques modifications apportées à certains détails dans le processus de création de l'œuvre finale, démontrant le caractère préparatoire du tableau ci-présent. Dans le triptyque conservé à la cathédrale d'Anvers, la scène dramatique du Jugement Dernier est flanquée de deux panneaux représentant les donateurs : Christophe Plantin est agenouillé à un prie-Dieu sur le volet de gauche, accompagné de son jeune fils, également prénommé Christophe. Leur saint patron est représenté derrière eux, portant l'Enfant Jésus sur ses épaules.

L'épouse de l'imprimeur, Jeanne Rivière, également agenouillée face à un prie-Dieu, figure sur le volet de droite avec les six filles du couple. Son saint patron, saint Jean Baptiste, désignant l'Agneau du sacrifice, se tient derrière le groupe, en réponse à la composition du volet gauche. Bien qu'il ne subsiste aucune trace de la commande de ce triptyque, et par conséquent, aucune preuve de l'auteur de ces panneaux, la scène du *Jugement Dernier* fut attribuée en 1763 au peintre anversois Jacob de Backer (1560-1590/1591) (E. Leuschner, 'Defining de Backer. New Evidence on the last phase of Antwerp Mannerism before Rubens', *Gazette des beaux-arts*, 2001, 137, 1587, p. 189). Artiste mal connu, aucune des œuvres mentionnées comme de sa main par Carel van Mander (1548-1606) dans *Het Schilder-Boeck* (1604) n'a été retrouvée aujourd'hui. S'il est clair qu'une personnalité artistique distincte soit derrière le panneau central du triptyque de la cathédrale, ainsi que derrière d'autres représentations du Jugement dernier, à l'instar de celle conservée au musée des beaux-arts d'Anvers (no. inv. 653) datée de 1571, toutes exécutées dans un style maniériste italo-nordique propre, l'attribution à Jacob de Backer est finalement davantage traditionnelle que démontrée. Ceci a conduit Prof. Dr. Eckhard Leuschner à publier les œuvres du peintre comme faisant partie du corpus du "De Backer Group" plutôt qu'à l'artiste en définitive (E. Leuschner, 2001, *op. cit. supra*). La notice du catalogue de la vente de 2014 spécifie néanmoins que Prof. Dr. Leuschner a indiqué que le *modello* était d'une grande qualité et qu'il pouvait être mis en rapport avec le *Jugement Dernier* de la cathédrale d'Anvers. Sur base de l'attribution actuelle du panneau central de ce triptyque, soutenue depuis le XVIII^e siècle, il est tout à fait raisonnable d'attribuer le tableau ci-présent à la même main, celle de Jacob de Backer. Outre les qualités artistiques de ce *modello*, ce tableau est un exemple rare, et précoce, d'un type d'esquisse peinte à l'huile en grisaille qui gagna en popularité quelques décennies plus tard, jusqu'à devenir partie intégrante de la pratique des ateliers des peintres – à l'instar de celui de Pierre Paul Rubens (1577-1640) – dans les Pays-Bas méridionaux, ceux-ci y voyant un médium de transmission – et de contrôle – des graveurs chargés de reproduire leurs œuvres.



Fig. 1 Jacob de Backer (1560-1590/91), *Le Jugement dernier*, Cathédrale d'Anvers





PROVENANT D'UNE COLLECTION PRIVÉE, FRANCE

14

**ABEL GRIMMER
(ANVERS VERS 1575-VERS 1619)**

*Paysage d'hiver avec patineurs
et trappe aux oiseaux*

huile sur panneau
16,6 × 25 cm (6½ × 9⅞ in.)

€60,000-100,000 US\$67,000-110,000
£53,000-88,000

PROVENANCE

Galerie Florence de Voldère, Paris ; d'où acquis
par le père des actuels propriétaires en mars 2005.

Ce tableau d'Abel Grimmer (vers 1575-vers 1619)
fait écho au célèbre *Paysage d'hiver avec patineurs
et trappe aux oiseaux* de Pieter Brueghel l'Ancien
(vers 1525-1569), datée de 1565 et conservée
aux musées royaux des beaux-arts de Bruxelles
(no. inv. 8274). Sous son influence, la dynastie
anversoise des Brueghel reprit ce sujet désormais
célèbre, le rendant encore plus populaire.

Derrière cette scène hivernale a priori banale
d'un village du Nord, la trappe aux oiseaux, en
bas à droite de la composition, pouvant à tout
moment être actionnée par l'oiseleur caché dans
une des maisons, rappelle la fragilité du destin de
chacun, tout comme les plaisirs de l'étang gelé
sur lequel s'aventurent des patineurs.

Nous sommes donc bien en présence d'une
peinture, non pas de paysage, mais de vanité,
à laquelle Abel Grimmer a donné, pour citer Reine
de Bertier de Sauvigny, "son style personnel".
Le comparant à *La trappe aux oiseaux* de
Jan Brueghel le Jeune (1601-1678), Bertier de
Sauvigny relève dans notre tableau – qu'elle avait
prévu d'inclure dans l'addendum au catalogue
raisonné de Jacob et Abel Grimmer avant sa
morte – des couleurs savamment nuancées et un
dessin plus simple, avec des arbres aux branches
moins enchevêtrées.

On retrouve cette image breughélienne à diverses
reprises dans l'œuvre de Grimmer, avec quelques
variantes. Bertier de Sauvigny cite entre autres
un *Paysage d'hiver*, conservé dans une collection
particulière, avec une coupe de bois dans la partie
inférieure droite, et un tableau de *L'Hiver avec
Fuite en Égypte*, la scène religieuse remplaçant le
piège à oiseaux (R. de Bertier de Sauvigny, *Jacob
et Abel Grimmer. Catalogue raisonné*, Bruxelles,
1991, "Tableaux d'hivers", n° 12 et 18).

Une copie du certificat d'authenticité rédigé
par Reine de Bertier de Sauvigny en date
du 28 septembre 2003 sera remise
à l'acquéreur du tableau.

*ABEL GRIMMER, WINTER LANDSCAPE WITH
SKATERS AND A BIRD TRAP, OIL ON PANEL*



15

**ÉCOLE FLAMANDE DU XVII^e SIÈCLE,
ENTOURAGE DE PIETER BRUEGHEL
LE JEUNE**

Festin de noces villageoises

porte la marque de la ville d'Anvers et une marque
de pannelier (au revers du panneau)

huile sur panneau
50 × 72,5 cm (19¾ × 28½ in.)

€60,000-100,000 **US\$66,000-110,000**
£53,000-87,000

PROVENANCE

Acquis par la famille des actuels propriétaires
en 1973.

*FLEMISH SCHOOL 17th CENTURY, CIRCLE
OF PIETER BRUEGHEL THE YOUNGER, VILLAGE
WEDDING FEAST, OIL ON PANEL, WITH
THE MARK OF THE ANTWERP GUILD OF SAINT
LUKE AND THE PANEL MAKER'S MARK*

Ce joyeux repas de noces paysannes est à rapprocher d'une série de panneaux à la composition semblable réalisée par Pieter Brueghel le Jeune (1564-1638) à partir de 1616 (voir K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere (1564-1637/38). Die Gemälde mit kritischem Œuvre*, Lingen, 1988/2000, II, p. 659-664). Si l'absence de dessin préparatoire sous-jacent et l'écriture plus douce et lisse des motifs indiquent que cette composition semble être de la main d'un artiste de l'entourage du maître, le caractère caricatural des personnages et leur bonhomie breughélienne confèrent un intérêt non-négligeable au panneau ci-présent. Le festin rustique se déroule dans la vaste cour d'une ferme, dans laquelle une longue table basse a été dressée, occupant toute la largeur du premier-plan. Des hommes et des femmes, des jeunes et des vieux, se sont réunis autour de la table, où ils prennent leur repas. Ceux-ci se versent à boire, passent ou partagent des plats, nourrissent leurs enfants ou flirtent, tandis que le joueur de cornemuse fait une pause pour se rafraîchir.

Les vrais protagonistes de la scène sont cependant les mariés. Ceux-ci ne se trouvent pas au premier-plan, comme les invités précédemment cités, mais à une table séparée sur la droite de la composition. La mariée y est assise, entourée de sa famille et de sa suite. À l'arrière-plan, les parents de la mariée honorent la tradition d'offrir du pain aux nécessiteux.

La composition et l'iconographie de cette festive assemblée représentent un développement magistral du registre de Pieter Brueghel l'Ancien (vers 1525/1530-1569). La table allongée permet de présenter les personnages comme s'ils se trouvaient dans une frise, alignés dans toutes sortes de poses – de face, de dos, à genoux, debout, accroupis, couchés, regardant à gauche et à droite, levant les bras, buvant, trinquant, mangeant et s'embrassant.

Chaque motif constitue un élément d'interaction entre deux ou plusieurs figures, leurs poses créant un mouvement rythmique, et conduisant le regard du spectateur d'un groupe à l'autre. La composition en frise des figures du premier-plan conduit ce dernier vers la table à droite, dont la position diagonale le ramène à son tour vers le centre. Les couleurs vives et lumineuses du vert, du jaune, du rouge et du bleu des vêtements des personnages accentuent ce rythme pictural. La longue table avec les paysans en train de festoyer n'est donc pas seulement un arrangement compositionnel réussi, mais également un astucieux dispositif iconographique.

L'artiste a fait preuve d'un grand sens de l'humour en plaçant la véritable protagoniste de la scène, à savoir la mariée, sur le côté de la composition pour faire de la partie la moins importante, mais la plus amusante, le centre de l'attention.





16

**JAN BRUEGHEL LE JEUNE
(BRUXELLES 1601-1678 ANVERS)**

*Allégorie de la vue : Vénus et Cupidon
dans une galerie de tableaux,
une vue sur Anvers à l'arrière-plan*

huile sur panneau
58,4 × 89,3 cm (22 $\frac{7}{8}$ × 35 in.)

€300,000-500,000 US\$340,000-550,000
£270,000-440,000

PROVENANCE

Collection particulière, depuis la moitié du XIX^e siècle jusque 2002.
Vente anonyme, Sotheby's, Londres, 10 juillet 2002, lot 48.
Galerie d'Art Saint Honoré, Paris, en 2002.
Collection particulière de la région Grand Est, France.

JAN BRUEGHEL THE YOUNGER, ALLEGORY OF SIGHT: VENUS AND CUPID IN A GALLERY OF PAINTINGS, A VIEW OF ANTWERP IN THE BACKGROUND, OIL ON PANEL

Une première lecture du tableau ci-présent le situerait dans un contexte bien particulier : Jan Brueghel le Jeune (1601-1678) nous donne ici à voir un cabinet de curiosités, genre pictural populaire à Anvers – dont on aperçoit le port sur la Schelde à travers la double arcade sur la droite de la composition – dans la première moitié du XVII^e siècle. L'ensemble de peintures, sculptures, artefacts et instruments scientifiques suscitent l'admiration du spectateur : chez quel amateur sommes-nous ?

Cependant, une seconde lecture du tableau portant davantage sur la conjonction d'éléments symboliques renvoie le spectateur vers un autre niveau d'interprétation : il s'agit d'une allégorie du toucher et de la vue pour laquelle Jan Brueghel le Jeune s'inspire de la série de tableaux de son père, Jan Brueghel l'Ancien (1568-1625), et de Pierre Paul Rubens (1577-1640) peinte en 1617 et 1618, *Allégorie des cinq sens*, personnifiant les cinq sens sous la forme de figures féminines entourées d'œuvres d'art, d'instruments de musique, de pièces d'armes ou d'outils scientifiques (musée du Prado, Madrid, nos. inv. 1394-1398).

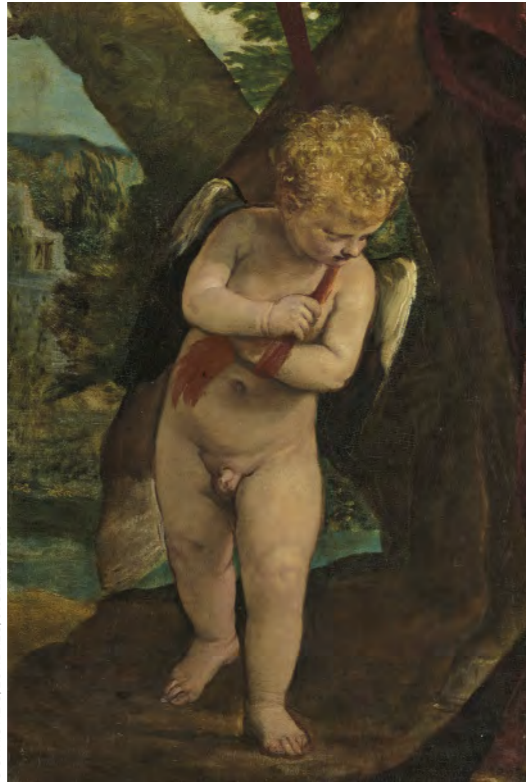
Dans notre tableau, Vénus et Cupidon se tiennent dans un riche cabinet d'amateur, entourés d'œuvres d'art dont certaines ont pu être identifiées. Parmi celles-ci, on reconnaît *L'Enlèvement des Sabines* de Jean Bologne (1529-1608) (Loggia de Lanzi, Florence) sur la table nappée de bleu vers laquelle s'apprête à sauter un petit singe doré. D'autres statues dorées du sculpteur sont visibles sur l'étagère supérieure du mur central : *L'attaque d'un cheval par un lion* (Palazzo dei Conservatori, Rome), *Hercule en lutte contre le centaure Nessos* (Loggia de Lanzi, Florence), *Nessos et Déjanire* (Victoria & Albert Museum, Londres) et *L'attaque d'un taureau par un lion* (de gauche à droite). L'étagère au-dessous regroupe une série de bustes d'empereurs romains. A l'extrême droite est visible la statue de *Thusnelda*, œuvre romaine du II^e siècle (Loggia de Lanzi, Florence).

La richesse des détails de cette composition permet également d'identifier différents tableaux. Trois d'entre eux sont donnés à Rubens : le *Portrait du cardinal-infante Ferdinand d'Autriche* (Alte Pinakothek, Munich, no. inv. 335), *La chasse au sanglier* (musée des beaux-arts, Marseille, no. inv. 103), et le double portrait de Philippe IV et Isabelle d'Espagne, peint d'après Rubens (de gauche à droite). Nous reconnaissons aussi le *Rudolf II en guise de Mars avec Venus et Cupidon* de Véronèse (1528-1588) derrière le lustre. Peint pour l'empereur Rodolphe II (1552-1612), Jan Brueghel l'Ancien aurait vu le tableau à Rome dans la collection de la reine Christine de Suède (1626-1689) et en aurait transmis la connaissance à son fils. Découpé en différentes parties entre 1805 et 1951, la plupart des éléments constituant ce tableau sont considérés comme perdus ; or, fait intéressant, la partie sur laquelle figure Cupidon qui tient les rênes du cheval sera vendue chez Christie's à Londres le 6 juillet 2023 (fig. 1).

Une version proche du tableau ci-présent est conservée au Philadelphia Museum of Art (no. inv. 656), à la différence qu'elle ne reprend pas le *Portrait du cardinal-infante Ferdinand d'Autriche* et *La chasse au sanglier* de Rubens sur le mur central. Peinte sur cuivre, de dimensions similaires (58,5 × 89 cm), elle est signée par Jan Brueghel le Jeune et figure parmi la collection de John G. Johnson (1841-1917) (voir K. Ertz, *Jan Brueghel the Younger. The paintings with œuvre catalogue*, Freren, 1984, I, p. 349, sous le no 183).

Tout comme pour la version de Philadelphie, notre tableau est très probablement une œuvre réalisée de manière collaborative dans l'atelier de Jan Brueghel le Jeune. Les éléments de nature morte, de paysage ou encore les petits singes sont de Jan Brueghel le Jeune lui-même, tandis que la figure féminine, tel qu'avancé par Dr. Klaus Ertz dans une communication écrite en date du 17 avril 2023, est d'un suiveur de Hendrick van Balen (1575-1632). Dans la même communication, Ertz avance que notre tableau daterait des années 1630.





© CHRISTIE'S, LONDRES, 6 JUILLET 2023

Fig. 1 Paolo Véronèse (1528-1588), *Cupidon tenant les rênes d'un cheval*

At first glance this painting by Jan Brueghel the Younger (1601-1678) appears to depict a cabinet of curiosities, a pictorial genre popular in Antwerp – the harbour of which can be seen through the double arches to the right of the composition – in the first half of the 17th century. The diversity of the collection of paintings, sculptures, artefacts and scientific instruments is tantalizing, whose collection might it portray?

However, a second reading of the painting, one which focuses on the conjunction of symbolic elements, suggests another interpretation of the image: it is an allegory of touch and sight, inspired by the series an *Allegory of the Five Senses* by the artist's father, Jan Brueghel the Elder (1568-1625), and Peter Paul Rubens (1577-1640). Painted between 1617 and 1618, these paintings personify the five senses in the form of female figures surrounded by works of art, musical instruments, weapons or scientific tools (Prado Museum, Madrid, inv. nos. 1394-1398).

In our painting, Venus and Cupid are standing in a richly decorated room surrounded by works of art, some of which have been identified. These include *The Rape of the Sabine women* by

Giambologna (1529-1608) (Loggia di Lanzi, Florence) on the central draped table, towards which a small golden monkey is about to jump. Other gilt statues by the sculptor can be seen on the upper shelf of the central wall, including from left to right: *A lion attacking a horse* (Palazzo dei Conservatori, Rome), *Hercules wrestling with the centaur Nessos* (Loggia di Lanzi, Florence), *Nessos and Dejanira* (Victoria & Albert Museum, London) and *A Lion attacking a bull*. The shelf below features a series of busts of Roman emperors, and the statue of Thusnelda (Loggia di Lanzi, Florence), a Roman work from the 2nd century can be seen to the far right.

The wealth of details in this composition also makes it possible to identify certain paintings. Three of them are attributed to Rubens: the *Portrait of the Cardinal-infante Ferdinand of Austria* (Alte Pinakothek, Munich, no. inv. 335), *The Boar Hunt* (Musée des beaux-arts, Marseille, no. inv. 103), and the *Double Portrait of Philip IV and Isabella of Spain*, painted after Rubens (hanging from left to right). Also recognizable is *Rudolf II as Mars with Venus and Cupid* by Veronese behind the chandelier. Painted for Emperor Rudolf II (1552-1612), Jan Brueghel the Elder would have seen the painting in the collection of Queen Christina of Sweden (1626-

1689) and would have passed his knowledge of it on to his son. At some point between 1805 and 1951 the painting was cut into pieces, most of which have been lost, but interestingly the part showing Cupid holding the horse's reins will be sold at Christie's, London on 6 July 2023 (fig.1).

Another version of the present painting is held in the Philadelphia Museum of Art (inv. no. 656), though it does not include Rubens' *Portrait of Cardinal-infante Ferdinand of Austria* or *The Boar Hunt* on the central wall. Painted on copper, and of similar dimensions (58.5 × 89 cm), it is signed by Jan Brueghel the Younger and was once in the collection of John G. Johnson (1841-1917) (see K. Ertz, *Jan Brueghel the Younger. The paintings with œuvre catalogue*, Freren, 1984, I, p.349, under no. 183).

As for the Philadelphia version, our painting is most likely a collaborative work. The still life and landscape and animal elements are the work of Jan Brueghel the Younger himself, while the female figure, as suggested by Dr. Klaus Ertz in a written communication dated 17 April 2023, is by a follower of Hendrick van Balen (1575-1632). In the same communication, Ertz suggests that the present painting dates from the 1630s.



17

**MARTEN VAN CLEVE
(ANVERS VERS 1527-VERS 1581)**

La fête des Rois

huile sur panneau
74 × 106 cm. (29 1/8 × 41 3/4 in.)

€250,000-350,000 US\$280,000-390,000
£220,000-310,000

PROVENANCE

Ancienne collection de Robert de Montesquiou (1855-1921), Paris (selon G. Hulin de Loo, 1907, *op. cit. infra*).
Galerie de Paris ; d'où acquis en 1976 (comme 'Pierre Brueghel le Jeune et atelier').

BIBLIOGRAPHIE

G. Hulin de Loo, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint de Bruegel*, Bruxelles, 1907, p. 378, sous le n° 22.
G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969 (édition posthume mise au point et annotée par J. Folie), p. 356, sous le c).
M. Diaz Padron, 'La Obra de Pedro Brueghel el joven en Espana', *Archivo Español de Arte*, 1980, LIII, p. 311.
K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere (1564-1637/38). Die Gemälde mit Kritischem Œuvrekatalog*, Lingen, 1988/2000, I, p. 535, n° F 584 (comme 'attribué à Pierre Brueghel le Jeune').

MARTEN VAN CLEVE, THE KING DRINKS,
OIL ON PANEL

Ce tableau représente la fête de l'Épiphanie, célébrée soit le 6 janvier – treizième jour après Noël – soit la veille au soir. Après le retour de l'église, la communauté se réunissait pour un grand repas, au début duquel l'un des participants était désigné roi par tirage au sort, ou grâce à une part de gâteau dans laquelle se trouvait un haricot (d'où le nom alternatif du thème dans les représentations artistiques : *Le roi des haricots*). Le roi recevait alors une couronne en papier et désignait les membres de la cour : généralement une reine, un bouffon, un cuisinier, un musicien, un maître de cérémonie, un goûteur et un portier. Le point culminant de la soirée était le moment où le roi levait son verre pour boire la première gorgée. La compagnie criait alors le plus fort possible "Le roi boit !", après quoi les principales célébrations commençaient.

La question de savoir qui, exactement, a mis au point cette composition populaire a longtemps fait l'objet de discussions. On croyait traditionnellement que Marten van Cleve (vers 1527-vers 1581) l'avait inventée et que le jeune Pieter Brueghel le Jeune (1564-1637/1638) en avait réalisé des copies d'après un prototype perdu de van Cleve. Cependant, dans sa monographie sur Pieter Brueghel le Jeune, Klaus Ertz a proposé que cette composition soit une invention du jeune Brueghel ne s'inspirant que vaguement de van Cleve (K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere (1564-1637/38). Die Gemälde mit Kritischem Œuvrekatalog*, Lingen, 1988/2000, I, pp. 523-533). L'auteur y énumère trois exemples pleinement attribuables à Pieter Brueghel le Jeune (K. Ertz, 1988/2000, *op. cit.*, n° 576-578) – un quatrième tableau autographe, daté de 1620, a depuis refait surface (vente anonyme, Christie's, Londres, 6 décembre 2011, lot 15) – et d'autres œuvres mentionnées dans des documents antérieurs ou uniquement connues grâce à des photographies. Bien que les compositions des différentes versions soient ostensiblement les mêmes, celles qu'Ertz attribue sans réserve à Pieter Brueghel le Jeune excluent toutes les légumes renversés que l'on voit dans la présente composition dans le coin inférieur droit. Ce motif n'apparaît nulle part dans l'œuvre de

Brueghel, mais on le retrouve dans des tableaux de van Cleve, notamment dans des versions de *La visite à la ferme* qui se trouvent aujourd'hui au Philadelphia Museum of Art (no. inv. 424) et au Städel Museum de Francfort (no. inv. 1931).

Dr. Klaus Ertz a repris la question de l'origine de cette composition dans son catalogue raisonné de 2014 sur Marten van Cleve : il est revenu sur son opinion selon laquelle la composition avait été conçue par Pieter Brueghel le Jeune et l'a attribuée à van Cleve (K. Ertz, *Marten van Cleve, 1524-1581 : Kritischer Katalog der Gemälde und Zeichnungen*, Lingen, 2014, p. 61). Dans son argumentation, il démontre que Pieter Brueghel le Jeune a commencé à peindre ce sujet d'après les dessins de van Cleve qu'après 1616.

Près de deux décennies plus tard, la composition festive de van Cleve attire l'attention du plus grand des peintres flamands, Pierre Paul Rubens (1577-1640). Celui-ci retravaille une copie inachevée pour en faire l'une des trois représentations de fêtes populaires hivernales, celles-ci comprenant également *La fête de la Saint-Martin* et *La procession des boiteux* (voir K. Belkin, in *A House of Art : Rubens a Collector*, [cat. exp.], Anvers, 2004, p. 231).

Au moment de sa publication, Ertz a identifié sept versions de cette composition par van Cleve (K. Ertz, 2014, *op. cit.*, pp. 182-185, n° 100-106). Le présent tableau, jusqu'alors inconnu d'Ertz, constitue un ajout récent important à son œuvre. Les visages au nez arrondi et aux lèvres épaisses de notre tableau sont caractéristiques de van Cleve. Ertz soutient à juste titre qu'en représentant ses personnages de cette manière, le peintre cherche à indiquer leur caractère simplet, et dont les préoccupations ne vont guère au-delà de l'atmosphère révélatrice de leur intérieur rustique (K. Ertz, 2014, *op. cit.*, p. 18).

Nous tenons à remercier Dr. Klaus Ertz d'avoir confirmé l'attribution de ce tableau à Marten van Cleve sur base d'un examen photographique de l'œuvre.



This painting depicts the feast of Epiphany, celebrated either on 6 January – the thirteenth day after Christmas – or on the preceding evening (Twelfth Night). After returning from church, the company would gather for a large meal, at the start of which one of those present would be chosen as king by casting lots or by serving cakes, one of which included a bean, the discoverer of which being designated king (hence the alternative name for the theme in artistic depictions: *The Bean King*). The king would then be given a paper crown and would organize the members of the court: typically a queen, jester, cook, musician, master of ceremonies, taster and porter. The highlight of the evening was the moment the king lifted the glass to take the first sip, at which the company would shout as loudly as possible “The king drinks!”, after which the main celebrations would begin.

There has long been debate as to who, exactly, first developed this popular composition. It was traditionally believed that Marten van Cleve (c. 1587-c. 1581) invented it and that the younger Pieter Brueghel II (1564-1637/1638) produced copies after a lost van Cleve prototype. However, in his monograph on Pieter II, Klaus Ertz proposed that the present compositional type is an invention by the younger artist which is only loosely based on van Cleve (K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere (1564-1637/38). Die Gemälde mit Kritiscjem Œuvrekatalog*, Lingen, I, 1988/2000, pp.523-533). There, the author lists three examples as being fully attributable to Pieter II (K. Ertz, 1988/2000, *op. cit.*, n° 576-578) – a fourth autograph painting, dated 1620, has since resurfaced (anonymous sale, Christie’s, London, 6 December 2011, lot 15) – and additional works are recorded in earlier documents or known only from photographs. Though the compositions of the various versions are ostensibly the same, those which Ertz gives without reservation to Pieter II all exclude the spilled vegetables seen here in the lower right corner.

This motif is found nowhere in Brueghel’s *œuvre* but does appear in paintings by van Cleve, among them versions of *The Farm Visit* which are today in the Philadelphia Museum of Art (inv. no. 424) and the Städel Museum (inv. no. 1931), Frankfurt.

Dr. Klaus Ertz again took up the question of the origins of the composition in his 2014 catalogue raisonné on Marten van Cleve. There, he reversed his earlier opinion that the idea was devised by Pieter II, instead giving it to the elder artist (K. Ertz, *Marten van Cleve, 1524-1581: Kritischer Katalog der Gemälde und Zeichnungen*, Lingen, 2014, p.61). According to this most recent line of reasoning, Pieter II only began to produce paintings of this subject matter based on van Cleve’s designs after 1616. Nearly two decades later, van Cleve’s festive composition likewise captured the attention of the greatest of all Flemish painters – Sir Peter Paul Rubens (1577-1640) – who reworked an unfinished copy after it as one of three depictions of popular winter festivals, which also included *The Feast of Saint Martin* and *The Procession of the Lame Men* (see K. Belkin, in *A House of Art: Rubens as a Collector*, [exh. cat.], Antwerp, 2004, p.231).

At the time of his publication, Ertz identified seven paintings of this composition by van Cleve (K. Ertz, 2014, *op. cit.*, pp.182-185, n° 100-106). The present painting, previously unknown to Ertz, constitutes an important recent addition to his *œuvre*. Among van Cleve’s hallmarks as a painter, so evident in the present painting, are faces with rounded noses and thick lips. Ertz rightfully contends that, in characterizing his figures in this manner, van Cleve marks them as simpletons whose concerns hardly extend beyond the revelatory atmosphere of their rustic domestic interior (K. Ertz, 2014, *op. cit.*, p.18).

We would like to thank Dr. Klaus Ertz for confirming the attribution of our painting to Marten van Cleve based on an examination of a photographic reproduction of the work.





18
**HENDRICK VAN CLEVE III
(ANVERS 1525-1589)**

Le roi Nimrod devant la tour de Babel

huile sur panneau, sans cadre
36,5 x 58,5 cm (14 $\frac{3}{8}$ x 23 $\frac{3}{8}$ in.)

€20,000-30,000 US\$23,000-33,000
£18,000-26,000

PROVENANCE

Vente anonyme, hôtel Drouot, Paris,
(Mes Leclere & Martin-Orts), 21 septembre 2015,
lot 3 (comme 'attribué à Hendrick van Cleve III').

*HENDRICK VAN CLEVE III, KING NIMROD
BEFORE THE TOWER OF BABEL, OIL ON PANEL,
WITHOUT FRAME*

Selon la tradition juive, la tour de Babel fut élevée sur une idée du roi Nimrod, héros biblique fondateur de plusieurs villes en Mésopotamie. En construisant cette tour, le "roi-chasseur" aurait désiré atteindre le ciel par son sommet. Cette fameuse construction, dont l'histoire est racontée dans le *Livre de la Genèse* (Gn 11,1-9), connut une importante fécondité intellectuelle, inspirant de nombreux penseurs sur l'orgueil humain, l'origine de la diversité des langues ou encore la totalisation de la connaissance. Cette œuvre peut être rapprochée d'un autre

tableau de Hendrick van Cleve III (1525-1589) à la composition similaire vendue chez Sotheby's à Londres le 22 avril 2004. Nous y retrouvons le roi Nimrod, assis sur un rocher face, cette fois-ci à droite de la composition. Peintre, dessinateur et concepteur d'estampes, Hendrick van Cleve III fut l'élève de son père, Willem van Cleve l'Ancien (mort vers 1543/1546) et de Frans Floris (1519-1570). Il collabora selon Karel van Mander à plusieurs reprises avec ce dernier (K. van Mander, *Het schilder-boeck*, Haarlem, 1604, fol. 230v).

19
**DEUX ÉLÉMENTS ARCHITECTURAUX
FORMANT PAIRE PROVENANT
D'UN MONUMENT FUNÉRAIRE**
FLANDRES OU NORD DE LA FRANCE,
XVII^e SIÈCLE

marbre blanc, sur des socles modernes
en métal
H. 113 cm (44 $\frac{1}{2}$ in.) ; L. 37 cm (14 $\frac{1}{2}$ in.) ;
P. 10 cm (4 in.) (2)

€30,000-50,000 US\$34,000-55,000
£27,000-44,000

*A PAIR OF MARBLE ARCHITECTURAL
ELEMENTS FROM A FUNERARY MONUMENT,
FLEMISH OR NORTHERN FRENCH,
17th CENTURY*



20

**FRANÇOIS CLOUET
(TOURS AVANT 1522-1572 PARIS)
ET ATELIER**

*Portrait en buste de François Hercule de France,
duc d'Alençon puis d'Anjou, vers 1561*

porte une inscription 'FRANCOIS. II.'
(en haut, à droite)

huile sur panneau
31,2 × 23,2 cm (12¼ × 9⅞ in.)

€60,000-100,000 **US\$67,000-110,000**
£53,000-87,000

PROVENANCE

Collection Eynard, Genève (selon le catalogue d'exposition de 1932, *op. cit. infra*).
Sarrasin von der Mühl, Bâle, dès 1928
(selon les catalogues d'exposition de 1928 et 1932, *op. cit. infra*).
Vente anonyme, espace Tajan, Paris, 13 décembre 2005, lot 32 (comme 'attribué à François Clouet') (l'inscription 'FRANCOIS. II.' était alors probablement occultée par une précédente campagne de restauration).
Collection particulière de la région Grand Est, France.

EXPOSITION

Bâle, Kunstverein Basel, *Ausstellung von Kunstwerken des 15. bis 18. Jahrhunderts aus Basler Privatbesitz*, 15 avril-28 mai 1928, n° 92 (comme 'François Clouet').
Londres, Royal Academy of Arts, *Exhibition of French Art 1200-1900*, 4 janvier-5 mars 1932, n° 82 (comme 'Clouet, François, called Janet').

BIBLIOGRAPHIE

W. R., 'Ausstellung aus Basler Privatbesitz', *Der Cicerone: Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammler*, juin 1928, 20, p. 380 (comme 'François (gen. Janet) Clouet'), reproduit en noir et blanc p. 379.

FRANÇOIS CLOUET AND WORKSHOP, BUST-LENGTH PORTRAIT OF FRANÇOIS HERCULE OF FRANCE, DUKE OF ALENÇON AND LATER OF ANJOU, CIRCA 1561, BEARS AN INSCRIPTION, OIL ON PANEL

La mort tragique de Henri II (1519-1559) lors d'un tournoi en 1559, suivie de près par celle, également prématurée, de François II (1544-1560) le 5 décembre 1560 contraint Catherine de Médicis (1519-1589) à précipiter l'entrée dans le monde de ses plus jeunes enfants. Âgé de dix ans et demi, Charles-Maximilien (1550-1574) est couronné sous le nom de Charles IX. Le 11 décembre, il est reçu dans l'Ordre de Saint-Michel en même temps que son cadet et héritier, Alexandre-Édouard (1551-1589) qui deviendra Henri lors de sa confirmation à Toulouse en 1565 et règnera comme Henri III. S'il doit patienter jusqu'en 1566 pour être admis dans l'Ordre, Hercule (1555-1584), le dernier-né de Catherine de Médicis et qui n'a pas encore six ans, n'échappe pas à cette médiatisation précoce. Au lieu de profiter de son enfance loin de la cour, au château de Saint-Germain-en-Laye ou à Blois, il est obligé de paraître auprès de sa mère et de ses frères, d'assister à toute sorte de cérémonies et de s'initier à l'art de gouverner. En 1565 à Toulouse, il reçoit le prénom de François en souvenir de son grand père, François Ier (1494-1547), et de son frère François II, mais n'aura jamais à régner malgré toutes ses tentatives pour se trouver une couronne. Duc d'Alençon, puis d'Anjou et, enfin, de Brabant et de Château-Thierry, il mourra en 1584 sans descendance après une vie tumultueuse et rebelle.

En 1561, il n'est encore qu'un petit garçon quand il pose pour François Clouet (avant 1522-1572), peintre officiel des Valois à qui Catherine passe commande de portraits de toute la famille royale. Si ce n'est pas son premier portrait, l'image est cette fois imprégnée de dignité formelle et de solennité. Le duc paraît bien plus mature que dans le dessin de Jean Decourt (vers 1530-1584) conservé à la Bibliothèque nationale de France qui date pourtant de la même période à en juger d'après l'habit d'hiver que porte l'enfant, le même que celui qu'arborent Charles IX et le futur Henri III

dans leurs images créées par Clouet de 1561. En peignant le petit Hercule, Clouet choisit d'occulter la saison. Tout vêtu de velours noir, le collet galonné d'or et la toque ornée de pierreries, l'enfant fixe le spectateur d'un regard aigu et confiant.

Le dessin original de Clouet n'est pas localisé, mais il existe, dans la collection de la Bibliothèque nationale de France, une réplique d'atelier avec les passements tracés à la sanguine. Pour mieux diffuser l'image à travers le royaume et auprès des cours étrangères, le portraitiste a dû réaliser plusieurs tableaux du prince. Outre la présente version, deux autres peintures sont connues : celle de la Royal Collection (no. inv. RCIN 403434), sans doute entièrement autographe, et celle vendue récemment chez Christie's à Londres (vente anonyme, 7 décembre 2017, lot 11), d'une facture légèrement inférieure et d'une précision moindre. Les deux panneaux portent la date de 1561 et montrent les mains, inhérentes aux représentations enfantines de Clouet. Ici, les mains sont absentes et la date a probablement disparu lors de la reprise de l'arrière-plan. L'annotation erronée qui identifie le jeune garçon comme étant François II remonte probablement à la même époque. Il semble s'agir d'une méprise courante : le portrait de la Royal Collection était pendant longtemps identifié comme représentant le roi plutôt que son frère et une copie maladroite et postérieure sur fond vert vendue à Paris chez Millon le 23 mars 2007 (lot 12) était elle aussi annotée "François II".

Dans notre variante, on pense retrouver, dans le visage et la chevelure, la main du maître qui transpose son dessin à la perfection et modèle les chairs avec subtilité. En revanche, le traitement du vêtement revient à l'atelier.

Nous tenons à remercier Dr. Alexandra Zvereva d'avoir rédigé la notice ci-dessus.





21
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVII^e SIÈCLE,
ENTOURAGE DE PHILIPPE DE
CHAMPAIGNE

Portrait en buste d'un homme

huile sur toile, sur sa toile d'origine
 53,5 × 39,5 cm (21 × 15½ in.)

€20,000-30,000 US\$23,000-33,000
 £18,000-26,000

PROVENANCE
 Collection particulière, région lyonnaise.

Ce portrait délicat reprend les principales caractéristiques des portraits de Philippe de Champaigne (1602-1674) : des coloris subtils, et une interprétation des traits de l'homme inconnu qui frôle la psychologie. L'excellence du pinceau de l'artiste se manifeste dans le traitement précis des carnations du modèle, et une attention spécifique est portée au rendu des cheveux gris au niveau des tempes. Bien que nous ne connaissions pas son identité, ses habits suggèrent que le modèle est soit prêtre, soit magistrat, et nous pouvons imaginer qu'il fait partie du milieu janséniste avec lequel Champaigne est si étroitement lié.

FRENCH SCHOOL 17, CIRCLE OF PHILIPPE DE CHAMPAIGNE, BUST-LENGTH PORTRAIT OF A MAN, OIL ON CANVAS, UNLINED

22
ÉCOLE FRANÇAISE, 1696

Portrait de trois-quarts d'un gentilhomme

daté '1696.' (en bas, à gauche)

huile sur toile
 81,3 × 65,5 cm (32 × 25¾ in.)

€40,000-60,000 US\$45,000-66,000
 £36,000-53,000

PROVENANCE
 Collection particulière, région lyonnaise.

Antoine Furetière (1619-1688), dans son *Dictionnaire universel contenant tous les mots français* publié en 1690, écrit que "toutes les passions, les mouvements de l'âme, se peignent sur le visage". Cette idée de capturer non seulement les traits du modèle, mais également son esprit fascine la haute société française à la fin du XVII^e siècle, si bien que tout le monde veut se faire peindre. Le portrait devient une nécessité sociale autant pour vanter sa beauté au sein d'une société capricieuse et coquette que pour garder en mémoire le visage d'un bien aimé disparu. Cependant, le portrait français sous le règne de Louis XIV (1638-1715) demeure un des domaines les plus mal connus de la peinture du Grand Siècle. Les portraits sans attribution sont nombreux, tout comme les portraitistes que nous connaissons uniquement par leur morceau de réception. Un portrait tel que celui-ci, bien qu'il soit daté, reste une énigme à résoudre. Qui est ce modèle aux yeux vifs, qui avance sa main vers nous, et qui est l'artiste habile, maniant son pinceau avec autant de maîtrise ?

FRENCH SCHOOL, 1696, THREE-QUARTER-LENGTH PORTRAIT OF A GENTLEMAN, DATED, OIL ON CANVAS





23

**JOSÉ DE RIBERA DIT LO SPAGNOLETTO
(XÀTIVA 1591-1652 MERGELLINA)**

Saint Jérôme

signé et daté 'Jusepe de / Ribera / español /
F. 1648' (à droite, vers le centre)

huile sur toile
85,4 × 76,5 cm (33½ × 30¼ in.)

€500,000-800,000 US\$560,000-880,000
£440,000-700,000

PROVENANCE

Acquis par les grands-parents de l'actuel
propriétaire dans les années 1930 ; puis par
descendance dans la famille, France.

*JOSÉ DE RIBERA, CALLED LO SPAGNOLETTO,
SAINT JEROME, SIGNED AND DATED, OIL ON
CANVAS*

Inconnu jusqu'alors, cette peinture de Ribera
(1591-1652) représentant un saint Jérôme en
médiation est un très bel ajout au corpus du
peintre. Datée de l'année 1648, ce tableau
présente toute la maîtrise technique d'un artiste
ayant livré aux principaux foyers artistiques sa
vision tourmentée du caravagisme.

Né en Espagne, Jusepe di Ribera arriva à
Naples, alors province de l'empire d'Espagne,
en 1616. Intégrant le milieu artistique, il fut
rapidement protégé par le vice-roi Pedro Téllez-
Girón (1574-1624), troisième duc d'Osuna.
L'aristocrate, comme son épouse, Catalina
Enríquez de Ribera y Cortés Zúñiga (morte en
1635), commandèrent différentes peintures
au peintre, dont certaines reprirent la route
de l'Espagne diffusant plus largement l'art de
l'artiste (voir la *Crucifixion* réalisée en 1616,
collégiale de Sainte-Marie-de-l'Assomption,
Osuna, Espagne).

Marqué par l'art du Caravage, qui avait séjourné
entre 1606 et 1607 dans la cité espagnole,
Ribera se nourrissait des principes du peintre,
de son goût pour les chairs marquées, et pour
des compositions à mi-corps dépouillées.
Les tableaux représentant saint Jérôme
sont fréquents dans corpus de Ribera, on
en dénombre une quarantaine. La deuxième
composition recensée au catalogue raisonné de
l'artiste représente ce saint (*Saint Jérôme dans
son cabinet* ; collection particulière, Toronto)

Previously unknown, this painting by Ribera
(1591-1652) of *St. Jerome penitent* is a wonderful
addition to the painter's body of work. Dated 1648,
it stands as testament to the technical mastery
of an artist whose tormented Caravaggism was
prized throughout Europe.

Born in Spain, Jusepe di Ribera arrived in Naples,
then a province of the Spanish Empire, in 1616.
He entered the artistic milieu and swiftly found a
patron in the person of the viceroy Pedro Téllez-
Girón (1574-1624), third Duke of Osuna. Both
the aristocrat and his wife, Catalina Enríquez de
Ribera y Cortés Zúñiga (d.1635), commissioned
a number of paintings from the painter, some of
which were sent back to Spain, spreading the
artist's fame more widely (see the *Crucifixion*
painted in 1616, Collegiate Church of Santa Maria
de la Assunta, Osuna, Spain).

Influenced by the art of Caravaggio, who lived in
Naples between 1606 and 1607, Ribera's work
displays the same taste for visceral representations
of flesh, and for half-length compositions that

et aurait été peinte avant 1615. Les différentes
interprétations de ce Père fondateur de l'Église
jalonnent la vie de l'artiste, qu'elles représentent
le saint en pied comme dans les versions
de 1626 (*Saint Jérôme et l'Ange* ; musée de
l'Ermitage, Saint-Petersbourg, no. inv. ГЭ-311
et Museo Capodimonte, Naples) ou dans des
compositions à mi-corps comme dans la version
que nous présentons (*Saint Jérôme* ; musée
Thyssen-Bornemisza, Madrid, no. inv. 335).
Ils offrent à l'artiste ces thèmes de prédilection
en insufflant une passion et des expressions
intenses dans ces personnages émaciés,
partiellement dévêtus.

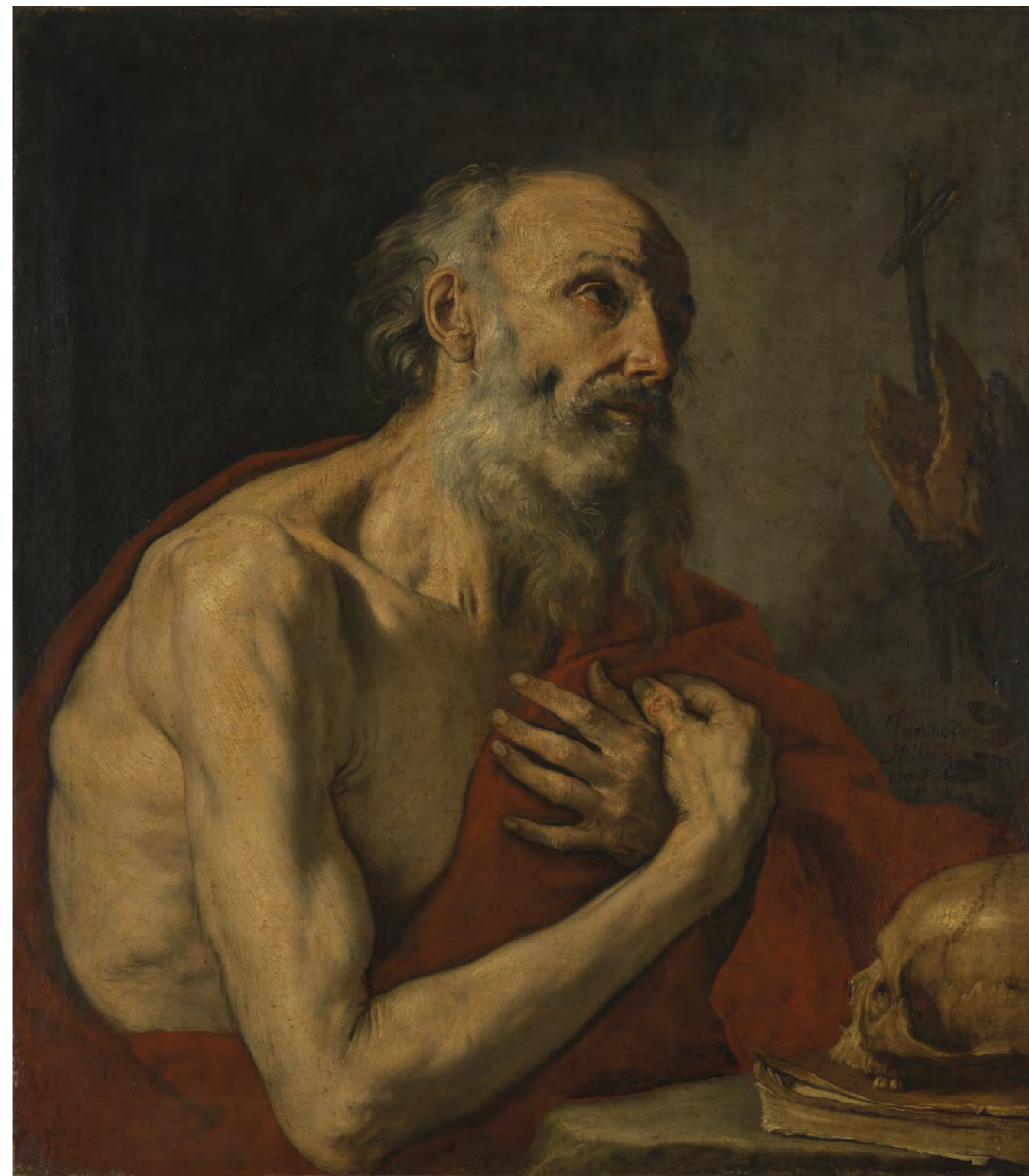
Il semble que le physique décharné de notre
modèle plut particulièrement à l'artiste, car l'on
retrouve ce vieil homme au crâne dégarni et
aux boucles grises dans au moins quatre de ses
tableaux entre 1647 et 1649, citons notamment
un saint Antoine anachorète de 1647 (musée
Pouchkine, Moscou ; voir N. Spinosa, *Ribera*,
Naples, 2003, p. 336, n° A282) ou bien un autre
saint Jérôme de 1648 (musée du Louvre, Paris,
no. inv. MNR 329).

Dans un état de conservation exceptionnel,
notre peinture du saint en prière révèle toute
le faire du peintre, sa manière énergique dans
les vigoureux empâtements de la pilosité du
modèle, tout comme la subtilité de ses glacis
et l'usage délicat des cernes noires autour des
chairs pour renforcer l'effet de clair-obscur.

highlight the power of the male torso. Paintings
representing Saint Jerome are frequent in his
œuvre; about forty such compositions are known.
In these the artist's virtuosity can be seen in the
passion and intensity that imbue these emaciated,
partially undressed figures.

The bony physique of the model in the present
painting evidently had a particular appeal for the
artist, as this old man with a bald head and grey
curls can be found in at least four of Ribera's
paintings between 1647 and 1649, including a
Saint Anthony the anchorite, dated 1647 (Pushkin
Museum, Moscow; see N. Spinosa, *Ribera*,
Naples, 2003, p.336, n° A282) and another
Saint Jerome from 1648 (Louvre Museum, Paris,
inv. no. MNR 329).

In an exceptional state of preservation, *Saint
Jerome* reveals all the painter's skill, his energetic
manner in the vigorous impasto of the model's
hair, as well as the subtlety of his glazes and the
delicate use of black outlines around the figure,
which reinforce the chiaroscuro effect.



Ce lot a été consigné en partenariat avec la maison
de ventes Marambat-de Malafosse à Toulouse.

■ 24

**JACOPO DI ANTONIO NEGRETTI
DIT PALMA LE JEUNE (VENISE 1544-1628)**

Saint Jean Baptiste

signé et localisé 'JACOBVS PALMA /
VENETVS / .F.' (au centre, à droite, sur le rocher)
inscrit '183' (en bas, à gauche)

huile sur toile
205,5 × 117 cm (80¾ × 46⅝ in.)

€100,000-150,000 US\$120,000-170,000
£88,000-130,000

PROVENANCE

Diego Mexía Felípez de Guzmán y Dávila (1580-1655), Marqués de Leganés, Palacio de San Bernardo, Madrid, en 1637, n° 183 ; puis par descendance à Ventura Osorio de Moscoso y Guzmán (1707-1734), Conde de Altamira, Palacio de San Bernardo, Madrid, en 1726, n° 183. Colnaghi, Londres.
Collection particulière, Espagne.

BIBLIOGRAPHIE

J. López Navío, 'La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés', *Analecta Calasanciana*, 1962, 4^e année, VII, p. 277, n° 183.
J. J. Pérez Preciado, *El Marqués de Leganés y las artes*, thèse de doctorat, Université de Madrid, 2010, II, pp. 147-148, n° 183.



Fig. 1 Antoine van Dyck (1599-1641)
Portrait de Diego de Guzmán y Dávila, Marqués de Leganés (1580-1655)

Ce tableau monumental témoigne de la puissance du style du peintre vénitien Palma le Jeune (1544-1628). Petit-neveu de Palma le Vieux (1480-1528) et fils du peintre Antonio Negretti (1515-1575), l'artiste étudie d'abord les œuvres de Raphaël (1483-1520) et du Titien (1488-1576) avant de passer neuf ans à Rome, où il profite de l'influence des grands tableaux de Michel-Ange (1475-1564) et du cercle maniériste romain. De retour à Venise en 1569, il collabore avec le Tintoret (1518-1594) sur divers projets, comme la restauration des salles du palais des Doges après le grand incendie de 1574.

Il est le mariage subtil de ces influences variées qui fait toute la réussite du *Saint Jean Baptiste*. Le corps musclé, fait de lignes sinueuses, retient la vigueur des modèles maniéristes, mais le tout est imprégné du riche coloris sombre et de l'application impétueuse de la matière épaisse si typique de la Sérénissime. Cet éclectisme fait de Palma le Jeune un des plus remarquables peintres vénitiens de la seconde moitié du XVI^e siècle, et un des plus recherchés auprès des grands mécènes de toute l'Europe.

L'inclusion du terme "Venetus" dans la signature ci-présente nous indique que notre tableau était destiné à une collection hors d'Italie, où les origines de l'artiste n'auraient pas été connues. Le numéro qui apparaît en bas à gauche nous a permis de découvrir le nom du propriétaire original, à savoir l'Espagnol Diego Mexía Felípez de Guzmán y Dávila (1580-1655), Marqués de Leganés (fig. 1). Celui-ci est un des plus grands collectionneurs du temps de Palma le Jeune. À partir de 1600 il est au service d'Albert VII (1559-1621) dans les Pays-Bas espagnols, où il fait la connaissance de Pierre Paul Rubens (1577-1640), qui le décrit dans une lettre datée du 27 janvier 1628 à l'érudit Pierre Dupuy (1582-1651) comme "un des plus importants connaisseurs de notre époque" (voir R. Magurn, *The Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge, 1955, n° 145). L'autorité du marquis prend essor pendant la première décennie du règne de Philippe IV (1605-1665), grâce à son amitié avec Gaspar de Guzmán (1587-1645), comte d'Olivares et favori du roi. C'est pendant

cette période qu'il commence à s'engager sérieusement dans l'acquisition des tableaux – un inventaire de ses biens en 1630 comprend dix-sept tableaux –, sa collection s'agrandissant de manière exponentielle – l'inventaire de 1637 compte sept-cent cinquante tableaux, le *Saint Jean Baptiste* inclus. Les œuvres de la collection Leganés se trouvent actuellement dans les plus importants musées mondiaux, y compris le Prado à Madrid, la Rubenshuis à Anvers, les Musées Royaux des Beaux-Arts à Bruxelles et le Museum of Fine Arts de Houston.

Le sujet de saint Jean Baptiste au désert apparaît à maintes reprises dans l'histoire de l'art occidental. Il trouve ses origines dans l'Ancien Testament où le prophète Isaïe présume la "Voix de celui qui crie dans le désert" (Isaïe, 40, 3). Ces mots sont repris dans les quatre *Livres des Évangiles*, qui précisent que saint Jean est celui dont l'avènement a été annoncé. Cette idée du désert, d'une région sauvage avec toutes ses possibilités romanesques inspire les artistes à travers le temps. Nous trouvons notamment des exemples dans l'œuvre de Hans Memling (1430-1494) et Jérôme Bosch (mort en 1516) au XV^e siècle, chez Raphaël et Titien pendant la première moitié du XVI^e siècle, dans l'œuvre de Murillo (1617-1682) au XVII^e et même un *Saint Jean Baptiste jeune au désert* du peintre anglais Sir Joshua Reynolds (1723-1792) à la fin du XVIII^e siècle. Comme dans le tableau ci-présent, ces images partagent toutes le motif de l'agneau, symbole du Christ, qui accompagne le Baptiste, et la plupart d'entre eux incluent également un cours d'eau ; les deux font référence aux paroles de saint Jean, "Moi, je vous baptise d'eau ... mais celui qui vient après moi, ... il vous baptisera du Saint-Esprit et de feu" (Matthieu 3, 11). Palma peint plusieurs versions du sujet au cours de sa carrière, dont une est conservée dans l'église de Saint Jean Baptiste à Bagno qui date de 1602, une au musée Khanenko à Kiev, et une au Cantor Arts Centre à Stanford en Californie (no. inv. 66.73).

JACOPO DI ANTONIO NEGRETTI CALLED PALMA
IL GIOVANE, SAINT JOHN THE BAPTIST, SIGNED
AND INSCRIBED, OIL ON CANVAS





Vanmour, peindre Constantinople au XVIII^e siècle

Quel mystérieux peintre fut Jean Baptiste Vanmour (1671-1737) ! Né dans une province encore rattachée aux Pays-Bas espagnols (Valenciennes) dans la seconde moitié du XVII^e siècle, on ne sait rien de son éducation artistique. On ne sait qui fut son premier maître, ni vers quel artiste il se tourna à Paris – où il s'est très certainement rendu –, pour se former au métier de peintre. On ne connaît pas davantage l'année exacte à laquelle il rejoint Constantinople, après avoir probablement embarqué depuis Marseille. Seule une missive publiée dans le *Mercur de France* annonçant son décès en 1737 dans l'actuelle Turquie, donne un vague cadre temporel à ses activités en Orient. De fait, ce sont surtout ses peintures qui offrent les plus précieux témoignages de ses plus de quarante années passées à la Sublime Porte.

Dans la dite missive on comprend qu'il fût amené en Orient par l'ambassadeur Charles de Ferriol (1652-1722), son principal mécène et protecteur aux débuts du peintre dans l'Empire ottoman. C'est pour lui qu'il réalisa sa première grande commande consistant en une centaine de peintures réalisées entre 1707 et 1708, amenées à être gravées pour diffuser en Occident les lointaines mœurs ottomanes. Premier témoin si aiguisé d'un Orient jusqu'alors fantasmé, l'artiste rappelait dans une lettre citée par Boppe qu'il était en tant que peintre "le seul dans ce pays" (voir *Jean Baptiste Vanmour, Peintre de la Sublime Porte 1671-1737*, [cat. exp.], Valenciennes, musée des beaux-arts, 2009, p. 35). Certes, à la différence de ses prédécesseurs aux siècles précédents comme Bellini (1430-1516), Coecke van Aelst (1502-1550) etc., Vanmour ne fit pas qu'un passage au Levant, mais s'y installa jusqu'à la fin de ses jours.

Ses peintures documentent des événements qui risquaient sans lui d'être relégués aux imaginaires. Une composition semblable à notre mariage turc se trouve dans le recueil de gravures de Ferriol (*Recueil de cent estampes représentant les diverses nations du Levant* (...), Paris, 1714, p. 25, pl. 100, "Un mariage turc"). Les usages y sont détaillés : la mariée dans un dais porté par quatre hommes est précédée de ses parents et est conduite jusqu'à la nouvelle demeure de son époux ; "heureux si elle se trouve belle et de bonne humeur ; car il ne l'a jamais vue" précise d'ailleurs l'ouvrage. Les piques dorées portées en tête de cortège symbolisent quant à elles la fertilité. On les retrouve dans une autre peinture de Vanmour conservée au Rijksmuseum (Amsterdam, no. inv. SK-A-2000) et provenant de la collection d'un autre mécène du peintre, l'ambassadeur hollandais Cornelis Calkoen (1696-1764).

À la différence d'autres scènes en extérieur de Vanmour, l'artiste n'a pas refermé dans *Le mariage turc* la perspective par des étendues d'eau illustrant le Bosphore mais a pris dans cette composition le soin d'offrir une trouée sur la ville. On distingue une évocation de la Mosquée bleue depuis ce qui pourrait être Pera (actuel district Beyoğlu), séparée de la vieille ville par l'estuaire de la Corne d'or. L'autre mariage, probablement arménien, dévoile les mœurs d'une des principales communautés occupant Constantinople au XVIII^e siècle. On distingue vers le centre la jeune mariée parée d'habits jaunes et blancs si contraignants qu'ils l'empêchent de se diriger sans aide jusqu'à l'église. Les mêmes figures dansantes au-devant de la procession se retrouvent dans une toile du Rijksmuseum (Amsterdam, no. inv. SK-A-2001) permettant l'identification du sujet.

Vanmour eut une influence conséquente sur les siècles à venir. Ses peintures voyagèrent dans les principales capitales européennes inspirant une fascination orientale à des peintres avides de cet imaginaire sans avoir fait le déplacement. *Le sultan au harem* de Jean-Baptiste Pater (1695-1736) (collection particulière) avec son groupe de personnages en frise au premier plan ou les "turqueries" de Carle van Loo (1705-1765) comme *Madame de Pompadour en sultane* (Paris, musée des Arts décoratifs, no. inv. 26544) rappellent des décennies plus tard l'univers et les compositions de Vanmour. Au fil des siècles, que ce soient les Orientales de Boucher (1703-1770) ou *Le bain turc* d'Ingres (1780-1867), tous les artistes rêvant d'Orient gardaient en tête les observations de ce mystérieux aventurier au pinceau.

Fig. 1 James Robertson (1813-1888) et Felice Beato (1832-1909), *Panorama de Constantinople*, 1854



25

**JEAN-BAPTISTE VANMOUR
(VALENCIENNES 1671-1737
CONSTANTINOPLÉ)**

Le mariage turc

signé et localisé 'JB van mour pinxit / constantinopoli' (en bas, vers la droite, sur la pierre)

huile sur toile
61 x 84,4 cm (24 x 33 1/4 in.)

€80,000-120,000 **US\$89,000-130,000**
£71,000-110,000

PROVENANCE

Acquis à Paris dans la première moitié du XX^e siècle ; puis par descendance dans la famille, Paris.

JEAN-BAPTISTE VANMOUR, THE TURKISH WEDDING, SIGNED AND INSCRIBED, OIL ON CANVAS



26

**JEAN-BAPTISTE VANMOUR
(VALENCIENNES 1671-1737
CONSTANTINOPLÉ)**

Le mariage (arménien ?)

signé 'JB Van mour / pinxit' et localisé 'constantinopoli' (en bas, à gauche, sur la pierre)

huile sur toile
60,8 x 84,5 cm (23 7/8 x 33 1/4 in.)

€60,000-100,000 **US\$67,000-110,000**
£53,000-88,000

PROVENANCE

Acquis à Paris dans la première moitié du XX^e siècle ; puis par descendance dans la famille.

Rappelant une composition conservée au Rijksmuseum d'Amsterdam (no. inv. SK-A-2001), notre peinture paraît représenter un mariage arménien. La mariée drapée d'imposantes parures jaunes et blanches est conduite à l'église par des membres de sa famille l'aidant à se mouvoir. Les figures dansantes ouvrant la procession se rapprochent également de celles visibles dans le tableau d'Amsterdam appuyant l'iconographie de notre peinture.

D'un large format et d'un état de conservation très appréciable pour ces peintures ayant traversé les contrées, ce tableau nous offre un témoignage émouvant d'une des principales communautés religieuses habitant la ville de Constantinople au XVIII^e siècle.

Pour la notice complète de cette peinture, se référer au lot précédent.

JEAN-BAPTISTE VANMOUR, THE (ARMENIAN?) WEDDING, SIGNED AND INSCRIBED, OIL ON CANVAS



Le personnage principal de ce portrait exotique, avec ses traits européens et son costume oriental, reste une énigme. Tenant un éventail chinois dans la main, il est espionné par un personnage espiègle qui se cache derrière une somptueuse tenture. Nous pourrions être tentés de dire qu'il s'agit d'un dignitaire européen en Chine ou de quelqu'un qui a voyagé en Asie. Ses vêtements ne sont cependant ni de véritables habits chinois ou siamois mais bien un accoutrement imaginaire pensé dans un goût oriental. Il est possible que l'artiste s'inspire pour ce costume de ceux portés par l'empereur dans la célèbre tenture *L'Histoire de l'Empereur de Chine* (musée du Louvre, Paris, nos. inv. OAR 106-109), tissée par la manufacture de Beauvais d'après les dessins de Guy-Louis Vernansal (1648-1729), Jean-Baptiste Belin de Fontenay (1653-1715) et Jean-Baptiste Monnoyer (1636-1699). L'ensemble est constitué de neuf tapisseries, dont une intitulée *L'Audience du prince* qui représente l'empereur coiffé d'un chapeau presque identique à celui ci-présent. Ce côté fictif du portrait nous suggère une autre possibilité en ce qui concerne l'identification de l'homme central : pourrait-il être un comédien jouant le rôle d'un Chinois ?

Jacques Vigoureux Duplessis (1680-1732) est un artiste étroitement lié au théâtre : il a peint des décors de théâtre pour l'Académie royale de Musique de Paris et pour le théâtre de la Monnaie à Bruxelles. Nous pouvons dès lors imaginer que ce tableau, dont l'aspect théâtral est indiscutable, est lié au nouvel intérêt porté aux sujets chinois par les dramaturges français au début du XVIII^e siècle - intérêt que l'on retrouve derrière des pièces telles que l'opéra-ballet *La Mascarade du roi de la Chine* d'Anne Danican-Philidor (1681-1728), *Arlequin invisible chez le roi de Chine* de Jean Claude Gillier (1667-1737) et l'opéra-comique *La Princesse de la Chine* de Gillier et Alain-René Lesage (1668-1747). Tout comme dans le tableau de Duplessis, ces œuvres ne s'efforcent pas à représenter l'Orient avec réalisme, ils se contentent de créer un monde exotique pour un public qui se lasse des sujets théâtraux traditionnels. Autre détail intéressant, la peinture de portrait joue un rôle important dans *La Princesse de la Chine*, qui raconte l'histoire d'une belle princesse chinoise qui met à l'épreuve les princes qui désirent devenir son époux : s'ils ne réussissent pas, ceux-ci sont mis à mort. Cependant, avant de leur trancher la tête son père, l'empereur demande à faire leur portrait.

JACQUES VIGOUREUX DUPLESSIS,
 PORTRAIT OF A GENTLEMAN IN ORIENTAL
 DRESS, OIL ON CANVAS



■ 27

**JACQUES VIGOUREUX DUPLESSIS
 (PARIS 1680-1732)**

*Portrait à mi-corps d'un homme habillé
 à l'orientale*

huile sur toile
 95,5 × 73,7 cm (37½ × 29 in.)

€35,000-50,000 US\$39,000-55,000
 £31,000-44,000

PROVENANCE

Collection particulière européenne.



PROVENANT D'UNE COLLECTION PRIVÉE

■ f 28

**FIGURE REPRÉSENTANT
PROBABLEMENT LE ROI CHARLES II
D'ESPAGNE (1661-1700)**
SICILE, VERS 1675

albâtre, reposant sur une base postérieure
en marbre rouge veiné blanc
H. totale : 100 cm (39½ in.)
H. de la figure : 80.2 cm (31½ in.)

€25,000-35,000 US\$28,000-39,000
£22,000-31,000

PROVENANCE

Galerie Coll & Cortés, Madrid, Espagne.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

D. Carrió-Invernizzi, *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 2008, pp. 270-274, fig. 48 et VII.

D.H. Bodart, "Statues royales et géographie du pouvoir sous les règnes de Charles II et de Louis XIV" in G. Sabatier, M. Torrione (dir.), *¿Louis XIV espagnol? Madrid et Versailles, images et modèles*, Versailles, 2009, pp. 95-116, fig. III.2, III.3 et III.4.
A. Cucinello (éd.), *Capolavori della terra del mezzo. Opere d'arte dal medioevo al barocco*, cat. exp., Naples, 2012, pp. 214-215, n° 68.

A CARVED ALABASTER FIGURE POSSIBLY
REPRESENTING KING CHARLES II OF SPAIN
(1661-1700), SICILIAN, CIRCA 1675

Ce portrait en pied au fort dynamisme représente un roi adolescent accompagné des attributs iconographiques correspondant à son statut. Aux côtés de sa couronne, de son sceptre et de son épée, il porte une chaîne sur la poitrine avec l'emblème de l'Ordre chevaleresque de la Toison d'or sur lequel les dynasties des Habsbourg puis des Bourbons ont présidé à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle. Le costume minutieusement rendu du roi est caractéristique de la fin du XVII^e siècle et son manteau gonflé théâtralement imprègne l'œuvre d'un sens du mouvement dramatique caractéristique de la sculpture baroque. Alors que sa tenue vestimentaire et ses attributs indiquent sa richesse et son statut terrestres, le regard du roi chrétien est pieusement tourné vers le ciel.

L'âge et l'apparence du modèle indiquent qu'il pourrait être identifié comme Charles II de Habsbourg, roi d'Espagne (1661-1700). Son prédécesseur et père, Philippe IV, est mort alors qu'il était encore jeune, mais le quatorzième anniversaire de Charles marqua sa majorité en tant que roi en 1675 et donc un moment approprié pour sculpter son portrait. L'inclusion du socle en marbre rouge sur lequel repose la figure complique cependant la question de l'identité du modèle car il est décoré de trois fleurs de lys, armes de la branche des Bourbons et non des Habsbourg. Une explication possible de cette incongruité est que la base ait été créée postérieurement et ajoutée afin de réidentifier le roi ou bien de marquer la présence nouvelle des Bourbons sur le trône d'Espagne. En effet, Philippe V de Bourbon succéda à Charles II après la guerre de Succession d'Espagne (1701-1714).

L'identité du sculpteur est également une question complexe car les sculptures représentant Charles II sont rares, en particulier en Espagne. On trouvait plus fréquemment ces représentations du monarque dans les territoires contrôlés par les Espagnols ou les Habsbourg en dehors de l'Espagne, en particulier en Italie. Des similitudes iconographiques avec le présent lot peuvent être trouvées dans les portraits italiens de Charles II tels que le marbre en pied de Marcantonio Canini à L'Aquila (1675) et la représentation en bronze de Cosimo Fanzago sur la fontaine de Monteoliveto à Naples (1673). Pour des raisons stylistiques, il peut être suggéré que cet albâtre se rapproche de productions siciliennes et napolitaines, en particulier de l'œuvre du palermitain Giovanni Travaglia (1643-1687).





■ 30

BUSTE D'AGRIPPINE
D'APRÈS L'ANTIQUÉ, ITALIE, XVII^e SIÈCLE

marbre sculpté, cassure volontaire au nez
H. 53 cm (21 in.) ; L. 41 cm (16 in.) ; P. 26 cm
(10¼ in.)

€10,000-15,000 US\$12,000-17,000
£8,800-13,000

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

A. Ruesch (dir.), *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli*, Naples, 1911, p. 244, no. 1003.

Ce buste est une reprise de l'antique Agrippine conservée au musée national Archéologique de Naples (inv. 13650). Il reprend notamment la même cassure au nez que son modèle napolitain.

A MARBLE BUST OF AGRIPPINA,
AFTER THE ANTIQUE, ITALIAN, 17th CENTURY

29

ATTRIBUÉ À BERNARDO CAVALLINO
(1616-1656)

L'Immaculée Conception

huile sur toile, sans cadre
88 × 72 cm (34½ × 28½ in.)

€10,000-15,000 US\$12,000-17,000
£8,800-13,000

PROVENANCE

André Mare (1885-1932), Bernay, Normandie ;
puis par descendance aux actuels propriétaires.

Notre tableau, dont la composition invite à penser qu'il s'agit d'un fragment, peut être rapproché de la *Vierge de l'Immaculée Conception* conservée au Museo di Capodimonte (Naples, voir no. inv. 46). Pleinement attribuée à Bernardo Cavallino (1616-1656) par Federico Zeri (1921-1998), Ann Percy considère le tableaux napolitain plutôt comme une copie d'après, ou une imitation de l'œuvre du peintre (A. Percy *et al.*, *Bernardo Cavallino of Naples*, [cat. exp], Cleveland, 1984, p. 102).

ATTRIBUTED TO BERNARDO CAVALLINO, THE
IMMACULATE CONCEPTION, OIL ON CANVAS,
UNLINED, UNFRAMED

Ce lot a été consigné en partenariat avec la maison
de ventes Marambat-de Malafosse à Toulouse.



31

NICOLAS DE LARGILLIERRE
(PARIS 1656-1746)

Portrait à mi-corps d'Élisabeth-Charlotte d'Orléans, Mademoiselle de Chartres

huile sur toile
65,5 × 53,5 cm (25¾ × 21 in.)

€20,000-30,000 US\$23,000-33,000
£18,000-26,000

PROVENANCE

Vente anonyme, hôtel Drouot, Paris, 27 février
1989, lot 48 (comme 'Portrait présumé
de Marie-Louise d'Orléans, Reine d'Espagne -
attribué à Pierre Mignard').
Collection aristocratique française, Paris ; puis par
descendance aux actuels propriétaires, Paris.

Ce portrait représente la fille de Philippe I^{er}
(1640-1701), duc d'Orléans et d'Élisabeth-
Charlotte de Bavière (1652-1722), princesse
Palatine, la jeune Élisabeth-Charlotte d'Orléans
(1676-1744), petite-fille de France, aux drapés
fluides et carnations rosées. Il est représentatif
du début de la carrière du portraitiste Nicolas
de Largillierre (1656-1746). Formé à Anvers dans
l'atelier du peintre Antoine Goubeau (1616-
1698) puis de Peter Lely (1618-1680) à Londres,
ceux-ci lui transpirent le goût de la couleur
et de ses effets, et de l'attention à porter au
travail des drapés, influence à percevoir dans
le costume du modèle et dans la nature morte
- tout particulièrement les grappes de raisins -
de la composition ci-présente.
La jeune princesse, âgée d'une dizaine d'année
sur ce portrait, pose pour Largillierre au début

des années 1680. Une autre version de ce tableau
par Largillierre, anciennement donnée à l'atelier de
Pierre Mignard (1612-1695), est conservée depuis
1833 au château de Versailles (Île-de-France,
no. inv. MV 7387). Le tableau versaillais se rapproche
par ses dimensions d'une autre version figurant
parmi les collections du musée du Prado (Madrid,
no. inv. P002351). La même institution conserve
d'ailleurs son pendant, le portrait de son frère,
Philippe II d'Orléans (1674-1723) (no. inv. P002288).
Nous tenons à remercier Dominique Brême d'avoir
confirmé l'attribution de ce tableau à Nicolas
de Largillierre (1656-1746) sur base d'un examen
direct de l'œuvre.

NICOLAS DE LARGILLIERRE, PORTRAIT
OF ÉLISABETH-CHARLOTTE OF ORLÉANS,
OIL ON CANVAS

32

**PIERRE PATEL L'ANCIEN
(CHAUNY 1604-1676 PARIS)**

Paysage idéal avec monuments antiques animé de personnages

huile sur toile
68 × 81 cm (26¾ × 31⅞ in.)

€400,000-600,000 US\$450,000-660,000
£360,000-530,000

PROVENANCE

Collection de Monsieur Daniel Métivier, château de la Hartempied, Sablé-sur-Sarthe, Pays de Loire, dès la seconde moitié du XIX^e siècle ; puis resté chez ses descendants.

Acquis auprès de ces derniers au milieu des années 1970 par un collectionneur de Versailles.

PIERRE PATEL THE ELDER, LANDSCAPE WITH ANTIQUE RUINS AND FIGURES, OIL ON CANVAS

Inédite jusqu'à présent, cette œuvre de Pierre Patel l'Ancien (1604-1676) est une redécouverte importante. Cette composition tout à fait typique de l'œuvre de Pierre Patel l'Ancien (1604-1676), l'un des paysagistes les plus doués du Grand Siècle, réunit la poésie des gestes quotidiens – vachers et bergers emmenant paître leurs troupeaux, lavandières séchant le linge, paysans s'affairant à un chantier hors du champ du spectateur – et les canons esthétiques du paysage classique.

A l'image de l'œuvre de Claude Lorrain (1600-1682), Patel s'applique dans ce tableau au respect d'une perspective linéaire stricte avec la convergence à l'arrière-plan des lignes de fuite (N. Coural, *Les Patel. Pierre Patel (1605-1676) et ses fils. Le paysage de ruines à Paris au XVII^e siècle*, Paris, 2001, p. 189). En même temps, il intègre la scène dans une composition préfigurant les caprices architecturaux de Hubert Robert (1733-1808), où ruines classiques et masures se mêlent aux éléments du paysage dit "classique" : un cadre idéalisé où l'ordre, la mesure et la rationalité priment sur le réalisme topographique. Cette scène idéale est rendue avec un grand raffinement de détails, tels que les colonnes de porphyre mouchetées ou les bas-reliefs du temple antique.

La composition ci-présente correspond stylistiquement à la période la plus emblématique de l'œuvre du peintre, aux alentours de 1650, peu après sa participation aux côtés de Simon Vouet (1590-1649) et Eustache Le Sueur (1616-1655) au décor du Cabinet de l'Amour de l'Hôtel Lambert à Paris en 1646-1647 à la demande de Nicolas Lambert de Thorigny (1610-1692). Les deux œuvres de Patel réalisées dans le cadre de cette commande, *Paysage avec*

ruines antiques et *Paysage avec un voyageur*, sont aujourd'hui conservées au musée de Louvre, Paris (nos. inv. INV 7128 et INV 7129).

Nous pouvons mettre notre tableau en comparaison avec une autre œuvre du peintre de la même période, *Paysage avec le repos pendant la fuite en Égypte (avec un tombeau)* (Londres, National Gallery, no. inv. NG 6513) peint en 1652, dont la composition générale rappelle notre tableau en termes de plan et de motifs architecturaux, bien que le tableau londonien soit plus chargé et présente des ombres plus noires.

Inédit sur le marché de l'art depuis le milieu des années 1970, la seule trace de notre tableau semble être un dessin à la pierre noire avec des rehauts de craie blanche qui présente une composition presque identique. Daté autour des années 1650-1655, celui-ci est actuellement conservé à l'Institut Néerlandais à Paris (no. inv. 1973-7. 45). Dans son catalogue raisonné de 2001, Natalie Coural avance que "le caractère complet des éléments de la composition, la précision et la netteté des indications des bas-reliefs, l'emploi d'une mise au carreau" de ce dessin laissent penser qu'il s'agit vraisemblablement d'une étude préparatoire pour une œuvre peinte alors considérée comme perdue (N. Coural, 2001, *idem*). Nous pouvons aujourd'hui rapprocher notre tableau de ce dessin bien que nous notions tout de même quelques différences. Parmi les principales, nous constatons que l'œuvre graphique reprend une partie plus importante de l'arbre à gauche et une disposition différente des figures et des vaches.

Nous tenons à remercier Natalie Coural d'avoir suggéré une datation vers 1650 pour ce tableau sur base d'un examen visuel de l'œuvre.



This hitherto unpublished work by Pierre Patel l'Ancien (1604-1676) is an important rediscovery. The composition is typical of the artist, one of the most gifted landscape painters of the Grand Siècle, combining the poetry of everyday gestures – cowherds and shepherds grazing their flocks, washerwomen drying clothes, – with the aesthetic canons of classical landscape painting.

As in the work of Claude Lorrain (1600-1682), Patel applies a strict linear perspective in this painting, with the vanishing lines converging in the background (N. Coural, *op. cit. supra*, p.189). At the same time he integrates the scene into a composition prefiguring the architectural whims of Hubert Robert (1733-1808), where classical ruins and tumbledown cottages mingle with the elements of the so-called “classical” landscape: an idealised setting where order, measure and rationality take precedence over topographical realism. This ideal scene incorporates details of great refinement, such as the speckled porphyry columns to the right or the bas-reliefs of the ancient temple.

Stylistically, this painting belongs to *circa* 1650, the height of the painter's career; shortly after he, Simon Vouet (1590-1649) and Eustache Le Sueur (1616-1655) had decorated the famous *Cabinet de l'Amour* in the Hôtel Lambert in Paris in 1646-1647 at the request of Nicolas Lambert de Thorigny (1610-1692). The two works Patel produced for this commission *Paysage avec ruines antiques* and *Paysage avec un voyageur*, are now in the Louvre, Paris (inv. nos. INV 7128 and INV 7129).

The present painting can be compared with another work by the painter, *Landscape with the Rest on the Flight into Egypt* (London, National Gallery, inv. no. NG 6513) painted in 1652, whose general composition is reminiscent of our painting in terms of plan and architectural motifs, although the London painting includes denser staffage and a greater contrast in areas of light and shade.

Other than its appearance on the art market in the mid-1970s, the only trace of the present painting seems to have been a charcoal and white chalk drawing, which depicts an almost identical composition. Dated around 1650-1655, this latter is now held by the Institut Néerlandais, Paris (inv. no. 1973-7.45). In her catalogue raisonné of 2001, Natalie Coural states that “the completeness of the compositional elements, the precision and clarity of the bas-relief indications, and the use of a *mise au carreau*” of this drawing, suggest that it was probably a preparatory study for a painted work that was then considered to be lost (N. Coural, 2001, *idem*). A comparison of the painting and drawing reveals some minor differences, notably, the tree to the left of the composition is more prominent in the graphic work.

We are grateful to Natalie Coural for suggesting a date of *circa* 1650 for this painting on the basis of a first-hand examination of the work.



REMASTERED

OLD MASTERS *from the* COLLECTION of J.E. SAFRA

SELLING WITHOUT RESERVE

■ • f 33

**CLAUDE VIGNON
(TOURS 1593-1670 PARIS)**

Le songe du chevalier

huile sur toile
148,5 × 116,2 cm (58½ × 45¾ in.)

€80,000-120,000 US\$89,000-130,000
£71,000-110,000

PROVENANCE

Vente anonyme, Artcurial, Deauville, (Mes Fattori & de Reviers), 23 mars 2008, lot 25 (selon *La gazette de l'hôtel Drouot*, 2008, *op. cit. infra*).

Vente anonyme, Christie's, New York, 28 janvier 2009, lot 45.

BIBLIOGRAPHIE

Anonyme, *La gazette de l'hôtel Drouot*, 7 mars 2008, p. 212, reproduit en couleurs p. 212.

Anonyme, 'Vignon peintre tourangeau', *La gazette de l'hôtel Drouot*, 4 avril 2008, 13, p. 167, reproduit en couleurs p. 167.

Le tableau ci-présent offre au spectateur un subtil mariage entre le caravagisme et la manière vénitienne qui constitue toute la poésie de l'œuvre de Claude Vignon (1593-1670). L'artiste appartient au grand maniérisme tardif, dont le lyrisme raffiné fit le délice des cours européennes pendant la seconde moitié du XVII^e siècle. Pour Vignon, peindre est l'art de conter : l'agilité de son pinceau fait vivre des histoires, des mythes et donne à voir des pays lointains pour ses nombreux mécènes.

Cependant, le sujet du *Songe du chevalier* reste entouré de mystère. Bien que nous puissions y trouver des parallèles avec son *Rêve de Daphnis*, peint vers 1645 (collection particulière ; voir P. Pacht Bassani, *Claude Vignon 1593-1670*, Paris, 1992, p. 321, n° 229), ce n'est pas pour autant cette histoire que Vignon nous présente. L'homme endormi n'est pas un chevrier mais un noble aux riches habits, les femmes qui apparaissent dans son rêve ne sont pas des nymphes mais des religieuses ou des saintes qui portent des crucifix, et les femmes aux drapés volant au vent en arrière-plan sont loin d'être la belle bergère Chloé.

Il est plus probable que cette composition représente le soldat Scipion, qui voit dans un rêve la vertu et l'inconduite, passage raconté dans les *Punica* de Silius Italicus (25-101). Vignon aurait trouvé son inspiration dans l'œuvre de Raphaël (1483-1520), qui peint vers 1504 *Le songe d'un chevalier*, actuellement conservé à la National Gallery de Londres (no. inv. NG213). Selon Paola Pacht Bassani, auteur du catalogue raisonné de l'artiste, le tableau ci-présent daterait de 1640-1650 (voir P. Pacht Bassani, 1993, *op. cit. supra*) ; on retrouve les arbres à la frondaison nébuleuse remplissant le fond, la surface chatoyante et les riches coloris dans d'autres tableaux de cette période comme la *Scène de banquet* (collection particulière ; *ibid*, p. 317, no. 224), le *Rêve de Daphnis*, et le *Banquet d'Antoine et Cléopâtre* (The John and Mabel Ringling Museum of Art, Sarasota, Floride, no. inv. 653).

CLAUDE VIGNON, A KNIGHT'S DREAM,
OIL ON CANVAS



REMASTERED

OLD MASTERS *from the* COLLECTION of J.E. SAFRA

SELLING WITHOUT RESERVE

• f 34

CHARLES-ANTOINE COYPEL (PARIS 1694-1752)

La diseuse de bonne aventure

porte une signature 'C. Vanloo'
(en bas, vers la droite)

huile sur toile
89,4 × 73,2 cm (35 3/8 × 28 7/8 in.)

€40,000-60,000

US\$45,000-66,000

£36,000-53,000

PROVENANCE

Collection d'Ange Laurent Lalive de July (1725-1779), Paris, 1764 (dans la 'Première pièce sur la Cour' (P.-J. Mariette, 1764, *op. cit. infra*)); sa vente, Paris, 2-14 mai 1770, lot 81 (comme 'Charles Coypel'). D'où acquis par 'Métra p. la Czarine' pour 160 [liv] (selon une annotation dans le *Catalogue historique du cabinet de peinture et sculpture française, de M. de Lalive* conservé dans les collections Jacques Doucet à la Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art) ou 'Hebert' (selon une annotation dans le catalogue de vente de 1770 conservé dans les collections Jacques Doucet à la Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art). Vente anonyme, hôtel Drouot, Paris, (Me Bellier), 1^{er} juin 1931, lot 55 (comme 'atelier de Carle Vanloo'). Collection particulière, Paris, vers 1950. Vente anonyme, Christie's, New York, 27 janvier 2000, lot 17 (comme 'Charles Coypel').

BIBLIOGRAPHIE

P.-J. Mariette, *Catalogue historique du cabinet de peinture et sculpture française, de M. de Lalive*, Paris, 1764, pp. 14-15.
M. Hébert, *Dictionnaire pittoresque et historique, ou Description d'Architecture, Peinture, Sculpture [...] de Paris, Versailles, Marly [...]*, Paris, 1766, I, p. 118.

C. Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École française*, Paris, 1865, II, p. 8.

L. Courajod, *Livre-journal de Lazare Duvaux, marchand-bijoutier ordinaire du roy 1748-1758*, Paris, 1873, I, p. 281.

A. Siret, *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles [...]*, Bruxelles, 1883 (troisième édition originale), I, p. 238.

R. James, *Painters and their works: a dictionary of great artists, who are not now alive [...]*, Londres, 1896, I, p. 247.

H. Mireur, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'Étranger pendant les XVII^e et XIX^e siècles*, Paris, 1902, II, p. 305.

I. Jamieson, *Charles-Antoine Coypel. Premier Peintre de Louis XV et Auteur Dramatique (1694-1752). Sa vie et son œuvre artistique et littéraire d'après des documents inédits, suivies d'une de ses comédies inédites*, Paris, 1930, pp. 1-2.

C. B. Bailey, *Ange-Laurent De La Live De July: a Facsimile Reprint of the Catalogue Historique (1764) and the Catalogue Raisonné des Tableaux (March 5, 1770)*, New York, 1988, pp. 14-15 (catalogue de 1764) et p. 42 (catalogue de 1770).

T. Lefrançois, *Charles Coypel. Peintre du roi (1694-1752)*, Paris, 1994, p. 398, n° P. 377 (comme 'perdu').

Une diseuse de bonne aventure se penche sur la main d'un jeune homme pour lire les lignes inscrites dans sa paume tandis qu'une leur maline miroite dans ses yeux qu'elle lève vers lui. Le regard tendre du jeune homme évoque peut-être une histoire amoureuse dont il souhaite connaître la fin.

Cette toile de Charles-Antoine Coypel (1694-1752) fut redécouverte en 2000 après avoir perdu sa trace pendant presque deux siècles. Thierry Lefrançois, l'auteur du catalogue raisonné, a confirmé l'attribution au peintre au moment de sa vente à New York en 2000 (voir T. Lefrançois, Paris, 1994, *op. cit. supra*). A cette époque, il l'a également identifié comme étant probablement le tableau de la collection de Lalive de July, décrit dans l'œuvre de Mariette (P.-J. Mariette, 1764, *op. cit. supra*) et dans la catalogue de sa vente en 1770 dans lequel il est intitulé "Une Bohémienne". Or, la description du tableau dans ce dernier spécifie qu'il présente une "tête de nègre" entre les deux personnages principaux. Bien que l'on voie ici l'esquisse de cette tierce personne, il n'est pas certain que notre tableau soit celui de la collection de Lalive de July car il existe une autre version du tableau dans laquelle cette figure est plus nettement définie.

Le sujet de la diseuse de bonne aventure tient une position notable dans l'œuvre de Coypel. A l'âge de douze ans, en 1706, il exécute sa première eau-forte présentant elle aussi un homme avide de connaître son futur auprès de deux bohémiennes. Le jeune élève dédie cette gravure à son oncle, Augustin Bidaud.

CHARLES-ANTOINE COYPEL, THE FORTUNE
TELLER, BEARS A SIGNATURE, OIL ON CANVAS



• f 35

LOUIS TOCQUÉ (PARIS 1696-1772)

Portrait en buste du marquis
Charles David Godefroy de Senneville

huile sur toile
81,2 × 65,2 cm (32 × 25³/₈ in.)

€40,000-60,000

US\$45,000-66,000

£36,000-53,000

PROVENANCE

Collection de la marquise Marie Adélaïde Charlotte d'Aligre (?-1793) née Godefroy de Senneville, la fille du modèle, David Godefroy (né en 1721), marquis de Senneville ; puis par descendance à sa fille, Etienne de Pomereu (1792-1866) née d'Aligre ; puis par descendance à son petit-fils, Robert de Pomereu d'Aligre (1860-1937), sénateur de la Seine-Inférieure, Paris, jusque 1929 (selon F. Guey, 1929, *op. cit. infra*) ; puis par descendance dans une collection particulière européenne.
Vente anonyme, Sotheby's, New York, 19 mai 1995, lot 158.
Vente anonyme, Sotheby's, New York, 30 janvier 1998, lot 103.

EXPOSITION

Rouen, musée de Peinture de Rouen, *Exposition d'art du XVIII^e siècle au Musée de Rouen*, 25 mars-30 avril 1929, n° 60 (comme 'Carle van Loo').
Paris, galerie Charpentier, *Cent chefs-d'œuvre de l'art français 1750-1950*, 1957, n° 94 (comme 'Tocqué Louis').

BIBLIOGRAPHIE

A. Doria, *Louis Tocqué*, coll. L'art français, Paris, 1929, p. 137, n° 301, reproduit en noir et blanc p. 236, n° 98.
F. Guey, 'L'exposition d'art du XVIII^e siècle au musée de Rouen', *Figaro artistique*, 18 avril 1929, p. 441 (comme 'Louis Michel van Loo'), reproduit en noir et blanc p. 440.

LOUIS TOCQUÉ, BUST-LENGTH PORTRAIT OF MARQUIS CHARLES DAVID GODEFROY DE SENNEVILLE, OIL ON CANVAS

Ce portrait de Charles David Godefroy (né en 1721), marquis de Senneville, seigneur de Daubeuf et de Vertot, est caractéristique de l'œuvre du portraitiste Louis Tocqué (1696-1772). Vêtu d'un habit bleu et d'une veste dorée ornée de broderies à motifs floraux, le premier gentilhomme de la chambre du Roi est l'image-même de l'aristocratie insouciant sous le règne de Louis XV (1710-1774). Fils de Pierre Charles Godefroy (1698-1733), seigneur de Senneville, conseiller au Parlement de Normandie, Charles David naît en 1721 à Rouen et demeure célibataire jusqu'à l'âge de 49 ans, quand il se marie avec Marie Adélaïde Paviot.

Le portrait de Tocqué présente le jeune homme bien avant son mariage, dans la fleur de l'âge. Il est intéressant de constater que la veste brodée que porte le modèle appartenait de tout évidence non pas au marquis mais à l'artiste, puisqu'elle apparaît également dans le *Portrait de Jean-Baptiste-Joachim Colbert, marquis de Croissy*, peint en 1749 (actuellement au Snite Museum of Art, Notre Dame, Indiana, fig. 1.) et le *Portrait d'un gentilhomme* dans la collection de la National Gallery à Londres (no. inv. NG4097).



Fig. 1 Louis Tocqué (1696-1772), Jean Baptiste Joachim Colbert, Marquis de Croissy, 1749



REMASTERED

OLD MASTERS from the COLLECTION of J.E. SAFRA

SELLING WITHOUT RESERVE

• f 36

LOUIS GAUFFIER (POITIERS 1762-1801 LIVOURNE)

Portrait en pied du commissaire ordonnateur de division Étienne Michaux avec la ville de Florence en arrière-plan, anciennement dit du général Jean-Claude Moreau

signé, localisé et daté 'L. Gauffier. Flor. / an 9.'
(en bas, à gauche)

huile sur toile
64 × 46 cm (25½ × 18½ in.)

€50,000-70,000

US\$56,000-77,000

£44,000-61,000

PROVENANCE

Vente anonyme, Christie's, Londres, 13 décembre 1996, lot 62.

BIBLIOGRAPHIE

D. Gorchkoff, 'Le diable est dans les détails. L'uniforme des commissaires des guerres du Consulat à l'exemple du portrait d'Étienne Michaux', *Napoleonica. La Revue. Revue internationale d'histoire des deux Empires napoléoniens*, 2019/1, 33, pp. 2-24, reproduit en couleurs p. 3.
M. Hilaire, P. Stépanoff, *Le voyage en Italie de Louis Gauffier*, [cat. exp.], Montpellier, musée Fabre, 2022, p. 348 et p. 387, reproduit en couleurs p. 348, fig. 1.
A. O. Cavina, E. Calbi, *Louis Gauffier. Un pittore francese in Italia*, Milan, 2022, p. 116, p. 123 et p. 234, n° R34, reproduit en couleurs p. 118, fig. 6 et p. 234.

Auparavant considéré à tort comme le portrait du général Jean-Claude Moreau (1755-1828), une étude détaillée du costume porté par le modèle révèle que cet officier à l'air assuré ne peut être d'autre que le commissaire ordonnateur de division Étienne Michaux (1771-1850) (voir D. Gorchkoff, 2019, *op. cit. supra*). Une autre version du portrait, vendue en 1946 à Stockholm, identifie le modèle comme étant le général Claude-Ignace-François Michaud (1751-1833), une erreur due sans doute à l'homonymie des patronymes. Michaux étant dans l'état-major de l'armée sous Murat (1767-1815), entre l'an VIII jusqu'à l'an X (1801-1802), il est possible que le jeune officier suivit également Murat pendant sa campagne en Égypte en 1799. Il fut nommé

commissaire ordonnateur en chef de l'armée en 1803 et puis chevalier de la Légion d'honneur l'année suivante. Après la chute de Napoléon (1769-1821), il tomba en disgrâce et il mourut démuné en exil.

Dans le tableau ci-présent, cette triste fin de l'histoire est loin d'être soupçonnée : Gauffier (1762-1801) présente l'homme dans toute sa gloire sur la terrasse d'un jardin au sud-est de Florence – on aperçoit le dôme de la cathédrale qui se dresse devant les Appenins à l'arrière-plan. L'Italie a joué un rôle important dans la vie de l'artiste, qui déménagea dans la ville éternelle en 1784 après avoir gagné le prix de Rome. Son séjour dans la capitale italienne prit fin en 1793, quand il fut chassé de la ville par les insurrections antifrançaises. Il s'installa alors à Florence, où il se mit à peindre des portraits; comme dans le cas du portrait ci-présent, les mécènes du peintre venaient en grande partie des milieux militaires français et anglais.

Daté "an 9^e." (1801), cet élégant portrait d'Étienne Michaux fait partie des toutes dernières œuvres de l'artiste, qui mourut en octobre de la même année. Une réduction du portrait ci-présent se trouve dans le tableau de onze réductions de portraits, actuellement conservé au musée Fabre (Montpellier, no. inv. 876.3.34, fig. 1.), probablement esquissé par Gauffier comme un précis de son travail à Florence.

LOUIS GAUFFIER, FULL-LENGTH PORTRAIT OF ÉTIENNE MICHAUX, WITH THE CITY OF FLORENCE IN THE BACKGROUND, SIGNED, INSCRIBED AND DATED, OIL ON CANVAS



Fig. 1 Louis Gauffier (1762-1801), Onze réductions de portraits

REMASTERED

OLD MASTERS *from the* COLLECTION of J.E. SAFRA

SELLING WITHOUT RESERVE

• f 37

**DMITRI GRIGORIEVITCH LEVITSKI
(KIEV 1735-1822 SAINT-PÉTERSBOURG)**

Portrait de trois-quarts de Denis Diderot

huile sur toile, sur sa toile d'origine
69,4 × 52,4 cm (27 1/8 × 20 3/4 in.)

€150,000-250,000 US\$170,000-280,000
£140,000-220,000

PROVENANCE

Vente anonyme, Sotheby's, Londres, 3 juillet 1997, lot 265.

DMITRI GRIGORIEVITCH LEVITSKI, THREE-QUARTER-LENGTH PORTRAIT OF DENIS DIDEROT, OIL ON CANVAS, UNLINED

L'auteur de l'*Encyclopédie* est ici représenté dans l'intimité de sa réflexion : le regard fixe, dirigé hors du champ du spectateur, la bouche entrouverte, le philosophe prend la pose. La figure du modèle se détache, de trois-quarts, sur un fond sombre mettant en valeur le coloris nuancé de son vêtement, négligemment arrangé. Le cou découvert, affichant sa calvitie naturelle, Denis Diderot (1713-1784) se laisse représenter par Dmitri Levitski (1735-1822) sous des traits savamment étudiés, sans apprêt, qui se prêtent à son image d'homme bohème libre-penseur.

Dmitri Grigorievitch Levitski, portraitiste ayant marqué l'évolution du genre en Russie lors du dernier quart du XVIII^e siècle par sa touche naturaliste, a probablement réalisé ce portrait lors du séjour de Diderot en Russie, d'octobre 1773 à mars 1774.

Déjà dix ans auparavant, peu après son coup d'état l'ayant mis sur le trône, Catherine II (1729-1796) avait invité Diderot à venir en Russie. S'en était suivie, en 1765, la proposition de rachat par l'impératrice au philosophe de l'entièreté de sa bibliothèque et de ses manuscrits à sa mort, lui octroyant conjointement, de son vivant, le titre de bibliothécaire avec cinquante ans de rentes payés d'avance. Réticent à faire le voyage en Russie, Diderot temporisa avant de finalement accepter de

se rendre à Saint-Petersbourg pour payer sa dette de reconnaissance et rencontrer l'impératrice qu'il admirait, malgré son opposition à sa politique absolutiste, même éclairée.

Universellement connu, ce portrait représente aujourd'hui, conjointement à celui réalisé par Louis-Michel van Loo (1707-1771) (musée du Louvre, Paris, no. inv. RF 1958), l'image par excellence du philosophe des Lumières dont on connaît peu de portraits, contrairement à ses contemporains tels que Voltaire (1694-1778) ou Rousseau (1712-1778). Le Musée d'Art et d'Histoire de Genève conserve depuis 1829 une autre version de ce tableau (no. inv. 1829-0009), anciennement dans la collection du Genevois François Duval (1776-1854) dont le père était établi à Saint-Petersbourg dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Fils d'un pope ayant travaillé comme graveur à la laure des Grottes de Kiev, le jeune Levitski est formé à la peinture à Saint-Petersbourg par Alexeï Petrovitch Antropov (1716-1795), Giuseppe Valeriani (1708-1761) et Louis-Jean-François Lagrenée (1724-1805) duquel il retient le traitement appliqué des drapés, à l'image de ceux dans le portrait ci-présent. Élu académicien en 1770, il y enseigne entre 1771 et 1787.



REMASTERED

OLD MASTERS *from the* COLLECTION of J.E. SAFRA

SELLING WITHOUT RESERVE

• f 38

PIERRE-ANTOINE DEMACHY (PARIS 1723-1807)

Les vendeurs d'estampes au Louvre

signé '[D]EMACHY' (en bas, vers la gauche)

huile sur panneau

39,8 × 49,6 cm (15½ × 19½ in.)

€50,000-70,000

US\$56,000-77,000

£44,000-61,000

PROVENANCE

Collection de la Banque Demachy-Worms, Paris.
Vente anonyme, hôtel George V, Paris, 9 avril 1990, lot 108.
Vente anonyme, Sotheby's, Londres, 9 juillet 1998, lot 380.

BIBLIOGRAPHIE

M. Petkowska Le Roux, F. Roussel-Leriché, *Le témoin méconnu. Pierre-Antoine Demachy 1723-1807*, Paris, 2016, p. 106, sous le n° 18, reproduit en couleurs p. 107, fig. 31.

PIERRE-ANTOINE DEMACHY, *PRINTS SELLERS AT THE LOUVRE, SIGNED, OIL ON PANEL*

Si sous la Surintendance du marquis de Marigny (1727-1781) un sujet de réflexion urbaine, le Louvre devient à la fin du siècle des Lumières le kaléidoscope de cette société en plein débat sur elle-même. Les guichets du côté est, ces passages qui mènent à la Cour Carrée, abritent de nombreuses échoppes de marchands qui sont pour la plupart de modestes brocanteurs proposant des estampes, des livres, voire quelques tableaux.

Deux versions du sujet nous sont connues, le tableau actuel, qui fut autrefois la propriété de la Banque Demachy-Worms, et un autre conservé au musée Carnavalet (Paris, no. inv. P1039). Ce dernier, signé et daté 1791, déposé au Louvre depuis 1989, a peut-être fait l'objet d'un envoi au *Salon* de 1793. Le tableau ci-présent est antérieur d'une dizaine d'années à celui du musée et de loin le plus réussi. Devrions-nous voir dans la faible qualité du panneau post-révolutionnaire l'œuvre autographe d'un artiste vieillissant ou la participation de Louise-Victoire Demachy, la fille de l'artiste ?

Bien que l'effet de lumière soit identique dans les deux versions, nous remarquons quelques différences tant dans l'organisation de l'espace que dans la description-même de la scène et de ses acteurs. La comparaison des deux panneaux nous permet d'appréhender l'évolution de la société, et ces œuvres restent un témoignage

intéressant sur l'une des formes d'activité du commerce d'art parisien au XVIII^e siècle.

Il est par ailleurs intéressant de comparer à notre panneau le lavis appartenant au musée Carnavalet *Le Péristyle du Louvre, côté est* (Paris, no. inv. D. 514). Celui-ci n'est pas à proprement parler le dessin préparatoire puisque le point de vue est différent, mais on observe quelques éléments communs tels que l'effet de lumière, sur la gauche l'étagère contenant des livres et la bouquetière sur la droite de la composition. Cette feuille pourrait être contemporaine de notre tableau.

Il est à noter que cette pratique de la répétition très répandue chez les vedutistes est tancée par les critiques de *Salon* lorsqu'elle devient la caractéristique des peintres de paysages, de ruines et d'architecture. Les œuvres de Demachy sont le reflet des attentes de sa clientèle qui, si elle recherchait des vues de Paris, souhaitait également une peinture de l'actualité. A travers cette œuvre, « c'est le statut de Paris capitale culturelle qui s'affirme et se met en scène » selon Charlotte Guichard, qui note que notre tableau illustre admirablement "l'atmosphère du marché de l'art" (M. Petkowska Le Roux, F. Roussel-Leriché, 2016, *op. cit.*, p. 46).

Nous tenons à remercier Madame Petkowska Le Roux d'avoir rédigé la notice ci-dessus.



REMASTERED

OLD MASTERS *from the* COLLECTION of J.E. SAFRA

SELLING WITHOUT RESERVE

• f 39

PIERRE-ANTOINE DEMACHY (PARIS 1723-1807)

*Démolition de l'église des Saints-Innocents,
Paris*

porte une trace de signature
et de date (en bas, à gauche)

huile sur panneau
50 × 63,7 cm (19½ × 25 in.)

€40,000-60,000 US\$45,000-66,000
£35,000-52,000

PROVENANCE

Collection Cailleux, Paris, vers 1989.
Vente anonyme, Christie's, New York,
23 octobre 1998, lot 97.

EXPOSITION

Paris, *Salon*, 1787, n° 27.
Biron, château de Biron ; Nancy, musée des
beaux-arts, *La vie en France autour de 1789. Image
et représentation 1785-1795*, 24 juin-1^{er} septembre
1989 ; 15 septembre-15 novembre 1989, n° 3.

BIBLIOGRAPHIE

M. L. B. ... De B ... de plusieurs Académies,
l'auteur de la Gazette Infernale, *Lanlaire au salon
académique de peinture*, Paris, 1787, pp. 16-17.
A. R., *L'ami des artistes au sallon*, Paris, 1787, p. 25.
Anonyme, *Tarare au sallon de peinture*, Paris, 1787,
p. 12.
Anonyme, *Inscriptions pour mettre au bas
de différens tableaux exposés au sallon du Louvre
en 1787*, Londres, 1787, p. 8.

PIERRE-ANTOINE DEMACHY, DEMOLITION
OF THE SAINTS-INNOCENTS CHURCH,
PARIS, INDISTINCTLY SIGNED AND DATED,
OIL ON PANEL

Si la disparition de beaucoup d'édifices religieux est la conséquence de la Révolution, celle d'un certain nombre d'églises de l'époque médiévale est imputable à l'ancien régime. Plusieurs églises parisiennes ont été sacrifiées aux conceptions esthétiques du Classicisme. L'église des Saints-Innocents, rue Saint-Denis, détruite à la fin du XVIII^e siècle en même temps que le cimetière adjacent, fait partie de ce groupe.

A l'origine l'église des Saints-Innocents était une chapelle dédiée à saint Michel. Elle fut rebaptisée par Louis VI (1081-1137) et agrandie sous Philippe Auguste (1165-1223). Sa démolition suivit d'une année celle du Cimetière des Saints-Innocents en 1787. Son histoire est très mal connue : aucun texte ne donne d'indications sur la date et les circonstances de sa fondation non plus que sur les étapes de la construction. On sait seulement que la petite chapelle du cimetière avait été agrandie en 1130 et que la création d'une petite paroisse des Saints-Innocents fut l'un des résultats d'un démembrement de la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois.

Les circonstances de sa disparition sont beaucoup mieux connues. L'église était enclavée dans le cimetière des Saints-Innocents, à l'angle nord-est, et séparée de la rue aux Fers par une rangée de six maisons et une fontaine. Encombré de sépultures, ce cimetière, placé en plein cœur de Paris, était à la longue devenu dangereux pour les habitants voisins. Le 21 mai 1765, un arrêt du Parlement interdit les inhumations dans tous les cimetières situés à l'intérieur de Paris. Aussitôt la perspective de libération prochaine du terrain fait surgir des projets qui le destinent à la rénovation

et à l'agrandissement d'un marché, mais qui ne prennent en considération que l'espace du cimetière, dont la suppression fut décidée et son emplacement destiné à l'établissement du marché aux herbes et aux légumes. Mais très vite la grande valeur du terrain en ce quartier populeux amena à convoiter pour l'aménagement du marché la partie dévolue à l'église.

Après de longues discussions entre les pouvoirs publics et le clergé et la fabrique des Saints-Innocents au cours de l'année 1786, la suppression de la paroisse des Saints-Innocents et la destruction de l'église furent décidées. L'intérêt financier auquel s'ajoute le goût de l'époque qui ne pouvait que trop condamner un "édifice vicieux dans sa construction et irrégulier dans sa forme", et aussi l'état de délabrement de l'édifice, provoquent la démolition des Saints-Innocents qui fut ordonnée le 1^{er} juillet 1786. Le 31 novembre 1786, l'archevêque de Paris supprima la cure des Saints-Innocents et, au cours de l'année 1787, l'église fut rasée.

La *Démolition de l'église des Saints-Innocents* illustre la tendance de l'artiste de reproduire le même sujet. Notre tableau fut exposé au *Salon* de 1787 (n° 27) conjointement à ceux aujourd'hui conservés au musée Carnavalet (Paris, nos. inv. P 80 et P 2080). Cette vue nous permet d'appréhender l'architecture d'un monument disparu. L'artiste, témoin des métamorphoses de la ville à la fin du XVIII^e siècle, en devient l'historiographe et est apprécié comme tel par les amateurs de l'histoire de la ville.

Nous tenons à remercier Madame Petkowska Le Roux d'avoir rédigé la notice ci-dessus.





PROVENANT D'UNE COLLECTION PARISIENNE

40

**PIERRE-ANTOINE DEMACHY
(PARIS 1723-1807)**

*Vue du Jardin du côté du Palais des Tuileries ;
Vue de la Place Louis XV depuis le Jardin
des Tuileries du côté du Pont Tournant*

le premier porte une signature 'DEMACHY'
(en bas, à gauche) ; le second porte une trace
de signature (en bas, à gauche)

huile sur panneau, une paire
34,5 x 27 cm (13½ x 10¾ in.) ;
34,8 x 25,7 cm (13¾ x 10⅙ in.)

€30,000-50,000 **US\$34,000-55,000**
£27,000-44,000

PROVENANCE

Vente anonyme, palais Galliera, Paris,
(Mes Rheims & Laurin), 19 juin 1970, lots 21 et 22.
Collection particulière, Paris.



La comédie de la vie humaine et l'évolution du paysage parisien au milieu du XVIII^e siècle sont pour Pierre-Antoine Demachy (1723-1807) les principales sources d'inspirations qui donnent au peintre l'occasion de célébrer la vie parisienne quotidienne. Agréé comme peintre d'architecture par l'Académie en 1755, après une première formation auprès du grand scénographe Giovanni Niccolo Servandoni (1695-1766), les œuvres de Demachy gardent tout au long de sa vie un aspect théâtral, qui est à savourer dans ces vues des Tuileries. Ici, l'artiste nous propose un défilé animé du beau monde sous l'ombre des arbres. Demachy rend parfaitement l'atmosphère bucolique de ce lieu prisé de ses contemporains dans ces années de fin du règne de Louis XVI (1754-1793). Dans les deux tableaux on retrouve les caractéristiques du style de l'artiste ; son utilisation de la lumière chaude d'une soirée d'été, les frondaisons qui ménagent un bel effet

de clair-obscur et les groupes de personnages élégants. Il existe de chaque composition une gravure de Charles-Melchior Descourts (1753-1820) conservée au musée Carnavalet (Paris, nos. inv. G4177 et G4178), avec des légères différences au niveau des personnages. Ces aquatintes en forme de *tondo* attestent du succès des tableaux, témoins de l'évolution de la société et des mœurs de la fin du Siècle des Lumières. D'autres versions de la *Vue de la Place Louis XV* nous sommes connues ; notre tableau est une version, semble-t-il, plus tardive que celle qui se trouvait autrefois dans la collection de David David-Weill (1871-1952). Le Pont Tournant des Tuileries fut détruit en 1817, il permettait de passer du Jardin à la Place Louis XV en franchissant le fossé, vestige de l'enceinte de Louis XIII (1601-1643). Ce pont, créé en 1716 par le frère augustin Nicolas Bourgeois, se refermait le soir et permettait que le Jardin des Tuileries

soit fermé la nuit. Dans notre tableau le spectateur a un peu de recul face à la structure du Pont Tournant et à la silhouette de la statue équestre d'Edmé Bouchardon (1698-1762). Cette dernière fut installée sur son piédestal le 19 février 1763. Demachy en fit la relation dans une toile, exposée au *Salon* de 1763 sous le n° 111 et aujourd'hui disparue mais dont on conserve une gravure au musée Carnavalet (Paris, no. inv. G.17054). Nous tenons à remercier Madame Petkowska Le Roux d'avoir rédigé la notice ci-dessus et d'avoir suggéré une datation vers 1780-1785 pour cette paire de tableaux.

PIERRE-ANTOINE DEMACHY, VIEW OF THE GARDEN FROM THE TUILERIES PALACE; AND VIEW OF THE PLACE LOUIS XV FROM THE TUILERIES GARDEN, THE FIRST SIGNED, THE SECOND INDISTINCTLY SIGNED, OIL ON PANEL, A PAIR



■ 41

VÉNUS

CERCLE D'ALBERT XAVERY (1664-1728),
VERS 1700

marbre, inscrit "INVENT. ET. FECIT. 1700",
sur une base en marbre à doucine associée
H. 119 cm (46¾ in.) ; la base : H. 15 cm (6 in.),
L. 55 cm (21¾ in.), P. 45,2 cm (17¾ in.)

€6,000-8,000

US\$6,700-8,800

£5,300-7,000

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

P. M. Fischer, *Ignatius en Jan van Logteren. Beeldhouwers en Stuckunstenars in het Amsterdam van de 18de eeuw*, Utrecht, 2005, p. 45, fig. 45.

A MARBLE FIGURE OF VENUS, CIRCLE
OF ALBERT XAVERY, CIRCA 1700

Ce marbre représentant Vénus s'inscrit dans le cercle artistique d'Albert Xavery. Né en 1664 au sein d'une famille de sculpteurs anversois, il s'installe à Amsterdam puis à La Haye vers 1690 et reçoit des commandes, notamment des sculptures de jardin à sujets mythologiques ou allégoriques, parmi lesquelles il faut compter des figures pour les jardins des châteaux de Het Loo et de Zeist.

Cette Vénus se rapproche des trois figures d'Actéon, d'Endymion et plus particulièrement de Diane, réalisées par Xavery pour le parc de la Huis Bartolotti à Amsterdam (P. M. Fischer, *loc. cit.*) qui devint la résidence de l'organiste, chef d'orchestre et musicologue Gustav Leonhardt dont la collection fut vendue par Sotheby's, Londres, le 29 avril 2014 (voir lots 601 et 602). L'analogie certaine entre ces deux représentations de déesses est fondée sur une similitude dans le traitement de leurs mouvements et de leurs expressions. Il est également intéressant de noter que l'inscription sur la base de notre Vénus « INVENT. ET. FECIT. 1700 » est presque identique à celle présente sur l'Actéon, « INV ET FECIT 1706 », qui forme pendant avec Endymion, laissant donc penser que notre figure faisait partie d'une paire voire d'un ensemble plus important.



42

**ANNE VALLAYER-COSTER
(PARIS 1744-1818)**

Nature morte au vase d'albâtre rempli de fleurs avec sur une table plusieurs espèces de fruits, comme ananas, pêches et raisins

signé et daté 'M V^{re}. Coster. 1783.' (en bas, à droite, sur la plaque de marbre)

huile sur toile, sur sa toile d'origine
108,5 × 89,5 cm (42¾ × 35¼ in.)

dans un cadre en bois sculpté doré estampillé 'E. L. INFROIT', avec la Jurande des Menuisiers Ébénistes

probablement dans son cadre d'origine, avec des modifications apportées dans la première partie du XIX^e siècle

**€600,000-1,000,000 US\$670,000-1,100,000
£530,000-880,000**

PROVENANCE

Collection de l'artiste ; sa vente, 21 juin 1824, lot 1 (vendu 1,100 F à un Coster) - le catalogue de vente spécifie qu'il s'agit d' 'Un des ouvrages les plus capitaux de cette célèbre artiste, il offre, pour objet principal, un vase d'albâtre richement orné, dans lequel sont placées des fleurs du plus bel éclat et du plus beau choix. Ce vase, posé sur une table à dessus de marbre blanc, est entouré de fruits, tels que grappes de raisin, pêches et ananas. Il porte la date de 1783 ; et, depuis cette époque, qui était celle de la grande force des talents [sic] de M^{me} Coster, elle a constamment résisté aux instances réitérées des personnages illustres et des amateurs distingués qui désiraient posséder ce tableau, dont elle n'a jamais voulu se désaisir, le regardant comme le meilleur de ses ouvrages ; puis très probablement resté dans la descendance. Acquis par le père de l'actuel propriétaire dans la région de Nomexy dans la seconde moitié des années 1940.

EXPOSITION

Paris, *Salon*, 1783, n° 77.

ANNE VALLAYER-COSTER, AN ALABASTER VASE FILLED WITH FLOWERS, ON A MARBLE TABLE WITH A PINEAPPLE, PEACHES AND GRAPES, SIGNED AND DATED, OIL ON CANVAS, UNLINED

BIBLIOGRAPHIE

Anonyme, *Mercure de France : dédié au Roy*, 20 septembre 1783, p. 130.
Anonyme, *Journal de Paris*, 20 septembre 1783, 263, p. 1086.
Anonyme, *Le Sallon à l'encan, Rêve pittoresque, mêlé de Vaudevilles*, Paris, 1783, p. 26.
Anonyme, *Apelle au Sallon*, Paris, 1783, p. 24.
Anonyme, *Changez-moi cette tête, ou Lustucru au Sallon. Dialogue entre le Duc de Marlborough, un Marquis François & Lustucru*, Paris, 1783, pp. 19-20.
Anonyme, *Loterie Pittoresque, Pour le Salon de 1783*, Amsterdam, 1783, p. 19.
Anonyme, *La Critique est aisée, mais l'art est difficile*, 1783, pp. 19-20.
Anonyme, *Les peintres volants, ou Dialogue entre un François et un Anglois ; Sur les Tableaux exposés au Sallon du Louvre en 1783*, 1783, p. 10.
Anonyme, *L'impartialité au Sallon, dédiée à Messieurs les critiques présents et a [sic] venir*, Boston, 1783, p. 30.
Anonyme, *Momus au Sallon, Comédie-critique en vers et en vaudevilles ; suivie de notes critiques*, 1783, p. 22.
R.-M. Lesuire, *La Morte de trois mille ans, au Salon de 1783*, Amsterdam, 1783, p. 8.
A. Roland Michel, *Anne Vallayer-Coster 1744-1818*, Paris, 1970, pp. 56-57, p. 68, p. 70, p. 80, pp. 103-104, n° 4, p. 269 et p. 274.
M. Faré, F. Faré, *La vie silencieuse en France. La nature morte au XVIII^e siècle*, Fribourg, 1976, p. 232.
E. Bellier de la Chavignerie, L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, Paris, 1997 (réédition de 1882), p. 295.
C. Bailey, 'A Still-Life Painter and Her Patrons: Collecting Vallayer-Coster, 1770-1789', in E. Kahng, M. Roland Michel, *Anne Vallayer-Coster. Painter to the Court of Marie-Antoinette*, [cat. exp.], Washington, National Gallery of Art ; Dallas, Dallas Museum of Art ; New York, The Frick Collection, 2002-2003, p. 61.

Elisabeth-Louise Vigée Le Brun (1755-1842), Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) et Anne Vallayer-Coster étaient les femmes peintres les plus admirées et les plus accomplies en France dans les dernières années de l'Ancien Régime. Considérées par les critiques et le public comme un triumvirat artistique, elles sont devenues des célébrités dont les œuvres étaient commandées et collectionnées par les mécènes les plus puissants, soutenues aux plus hauts niveaux de l'administration de la cour royale et exposées régulièrement lors des prestigieux *Salons* annuels. Vigée Le Brun et Labille-Guiard sont considérées comme des portraitistes exceptionnelles – parmi les meilleurs de l'époque – et Vallayer-Coster, de l'avis général, comme la meilleure peintre de natures mortes en France depuis Chardin. La critique d'art les promeut et les adoube – surtout au début de leur carrière – couvrant d'éloges les œuvres qu'elles présentent au *Salon*, mais jamais sans sous-entendus misogynes révélant leur surprise face à ces femmes qui font preuve d'un génie qu'elle croit réservé aux seuls artistes masculins.

Des trois, Anne Vallayer-Coster est l'aînée, née à Paris en 1744, deuxième des quatre filles d'un orfèvre travaillant pour la manufacture de tapisseries des Gobelins et d'une mère suffisamment versée dans les rouages du métier pour diriger l'atelier familial après la mort de son mari. On sait peu de choses sur sa formation artistique, mais on suppose qu'elle a reçu de son père les rudiments d'une formation, avant d'étudier le dessin avec Madeleine Basseport – spécialiste en botanique – et le célèbre peintre de marines Joseph Vernet, un ami de la famille. À l'âge de 26 ans, elle se présente à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, l'institution la plus auguste du monde artistique français, et ce, sans aucun parrainage connu. En présence



d'un Chardin âgé, elle est acceptée et devient membre à part entière sur la présentation *des Attributs de la peinture, de la sculpture et de l'architecture* (1769) et *des Attributs de la musique* (1770 ; tous deux au Louvre, Paris, nos. inv. 8259 et 8260), des sujets vastes et ambitieux que Chardin avait déjà entrepris auparavant. Lors de sa création au XVII^e siècle, l'Académie était ouverte aux artistes doués, quel que soit leur sexe ; cependant, en 1706, cette politique a été renversée et les femmes ont été exclues de l'Académie. De plus, les femmes ne pouvaient pas assister aux cours – le dessin d'après nature était interdit – ni participer à l'administration. Malgré ces restrictions, quelques exceptions sont faites, notamment pour Rosalba Carriera, la célèbre pastelliste vénitienne, qui est honorée de la qualité de membre lors de sa tournée triomphale à Paris en 1720. Lorsque Vallayer-Coster est élue avec enthousiasme à l'Académie en 1770, elle devient la quatrième académicienne en exercice dans une institution dont les statuts l'interdisent expressément. Pour remédier à cette incohérence évidente, les statuts ont été modifiés afin de limiter à quatre le nombre de femmes membres par la suite. Ce n'est qu'en 1783 (après le décès de deux membres féminins) que Vigée Le Brun et Labille-Guiard seront admises comme académiciennes, et seront les dernières à être élues pendant de nombreuses années.

Dans le monde de l'art très réglementé de Paris, un artiste ne pouvait pas exposer ses œuvres, et encore moins les vendre, s'il n'était pas affilié à une guilde, et ne pouvait pas fonctionner en tant qu'artiste indépendant sans la protection d'une institution. C'est pourquoi, comme l'a fait remarquer Colin Bailey : "L'acceptation à l'Académie Royale (...) ne conférait pas seulement du prestige (...) mais, plus important encore, donnait parfois accès au *Salon* biennal, qui – en l'absence de marchands spécialisés dans la commercialisation de la peinture

moderne – fonctionnait comme un lieu privilégié pour l'exposition et, plus discrètement, pour la vente de ses œuvres" (C. B. Bailey, 'A Still-Life Painter and Her Patrons: Collecting Vallayer-Coster, 1770-1789', in *Anne Vallayer-Coster. Painter to the Court of Marie-Antoinette*, [cat. exp.], Washington, National Gallery of Art ; Dallas, Dallas Museum of Art ; New York, The Frick Collection, 2002-2003, p. 60). Au *Salon* de 1771 – le premier auquel Vallayer-Coster a pu participer – elle a exposé "neuf ou dix" tableaux, y compris ses deux morceaux de réception, et ses tableaux ont été accueillis avec enthousiasme. Denis Diderot (qui fut le plus grand défenseur de Chardin) écrivit : "Mlle Vallayer nous étonne autant qu'elle nous enchante. (...) nul de l'école française n'a atteint la force du coloris de M^{lle} Vallayer ni son fini (...).Elle conserve partout la fraîcheur des tons et la belle harmonie. Quel succès à cet âge !" (D. Diderot, *Œuvres complètes*, Paris, 1876, XI, p. 511). Elle expose ses natures mortes à chaque *Salon* suivant, tout au long des années 1770 et 1780, avec la même constance.

Après avoir connu le succès avec des tableaux qui suscitaient clairement la comparaison avec Chardin – des natures mortes de cuisine, des représentations de gibier mort, des trophées militaires, de petits et élégants services de table, des bas-reliefs en trompe-l'œil de *putti* jouant à des jeux – elle expose ses premières natures mortes florales en 1775. Ce n'était pas un domaine dans lequel Chardin s'était vraiment impliqué – on ne connaît qu'une seule peinture de fleurs de l'artiste – et cela lui permit de rompre totalement avec la palette sobre et terreuse de Chardin et d'introduire des couleurs beaucoup plus vives et variées dans ses compositions. Dans ce nouveau genre, elle peut explorer la tradition nordique de Rachel Ruysch et de Jan Van Huysum, et rivaliser avec son contemporain néerlandais de plus en plus vénéré, Gérard van Spaendonck (1746-1822), qui

s'est installé à Paris en 1774 et a connu un succès populaire immédiat avec ses peintures de fleurs méticuleuses et très raffinées. Ses natures mortes florales lui ont valu la reconnaissance immédiate des critiques et des grands collectionneurs et sont devenues le sujet principal – mais jamais exclusif – de sa production.

Le présent tableau est une redécouverte remarquable et inattendue. Exposé pour la dernière fois au public en 1783 et inconnu des spécialistes, sauf par le biais de son importante documentation du XVIII^e siècle, ce tableau a été considéré comme l'un des chefs-d'œuvre emblématiques de l'artiste lorsqu'il a été présenté au *Salon* de Paris en 1783 et, plus tard, lorsqu'il a été inclus dans la vente de la succession de l'artiste en juin 1824. Signée et datée en bas à droite, "M. Ver. Coster. 1783", la toile est conservée dans un état presque parfait : non rentoilée, sur son châssis d'origine et dans le magnifique cadre Louis XVI dans lequel l'artiste l'aurait exposée pour la première fois. Le tableau conserve toute la fraîcheur spectaculaire de ses couleurs, un coup de pinceau virtuose, un mimétisme impressionnant des différentes textures et matières, et enfin une composition extrêmement ambitieuse qui a tant ébloui ses contemporains. De grande taille et opulente dans ses moindres détails, la peinture représente une table en acajou sculptée et dorée avec un plateau en marbre gris pâle, sur lequel est posé un vase contenant un bouquet extravagant débordant de fleurs de presque toutes les variétés ; à gauche du vase se trouve une grappe de raisin blanc ; à droite, un ananas et trois pêches. Le vase est en albâtre pâle, de forme classique à l'antique, orné de montures françaises en bronze doré représentant un enfant satyre tenant une gerbe de fruits et de fleurs. Le bouquet, composé de fleurs méticuleusement étudiées et délicatement rendues, comprend des roses, des iris, des lilas,

des œillets, des roses trémières, des dahlias, des jacinthes et des hortensias, entre autres, et forme un arc-en-ciel de couleurs brillantes qui sont mises en valeur par le riche marbrage brun sombre du mur qui se trouve derrière elles. Le tableau est un cours magistral de la technique de la peintre, une démonstration virtuose de son talent inégalé pour reproduire avec vraisemblance tant du poli froid et dur du marbre et de l'albâtre, que de la surface scintillante de la fonte de bronze, la fermeté humide des raisins, l'écorce et les feuilles hérissées d'un ananas, la peau douce et duveteuse des pêches et la délicate périssabilité des pétales de fleurs.

Vallayer-Coster est au sommet de sa carrière lorsqu'elle peint cette nature morte en 1783, l'année même où Alexandre Roslin expose au même *Salon*, son portrait plein de vie, palette et pinceau à la main (fig. 1). Quelques années auparavant, Vallayer avait été recommandée auprès de la reine Marie-Antoinette, et les commandes royales n'ont pas tardé à suivre. En 1779, elle peint le portrait de Madame Sophie, puis les portraits des autres filles de Louis XV (surnommées "Mesdames"). En 1780, elle exécute un portrait au pastel de Marie-Antoinette elle-même, qui n'a été redécouvert que récemment. Ses essais de portraits, contrairement à ses peintures de fleurs, ont souvent été critiqués pour leur incapacité à capturer une ressemblance convaincante, surtout lorsqu'ils sont comparés – comme ils l'étaient invariablement – aux brillants portraits de Vigée Le Brun et de Labille-Guiard ; en parlant du portrait de Vallayer-Coster de Madame Sophie, d'apparence ordinaire, Diderot a fait remarquer de manière acerbe que "La tête ne ressemble pas, et tant mieux" (D. Diderot, *Œuvres complètes*, Paris, 1876, XII, p. 47). Néanmoins, l'artiste conserve les faveurs de la reine et les commandes de portraits de la cour se poursuivent. En 1780, Vallayer obtient un atelier et un logement au Louvre grâce à l'intervention directe de la reine.

Lorsqu'en 1781, l'artiste épouse Jean-Pierre Silvestre Coster, riche avocat issu d'une illustre famille lorraine et membre du Parlement, Marie-Antoinette est présente et signe le contrat de mariage en tant que témoin (il est à noter que Vallayer a contribué à la dot à hauteur de 34 000 livres, une somme très importante acquise grâce à la vente de ses tableaux). Les commanditaires de ses natures mortes comptaient parmi les collectionneurs les plus illustres et les plus avisés de la France de l'Ancien Régime, notamment le prince de Conti, l'abbé Terray, Jean-Baptiste-François de Montullé, le comte de Merle, le marquis de Véri et Jean Giradot de Marigny. L'opulence et la richesse du présent tableau et de tout ce qu'il contient étaient destinées à attirer ces riches collectionneurs aristocratiques, qui y verraient une décoration plus appropriée pour leurs somptueux hôtels particuliers que les modestes natures mortes de la vie bourgeoise par Chardin ou d'autres peintres contemporains.

Lorsque le présent tableau a été exposé en 1783, il a été décrit par un critique comme "le pinceau d'un Maître dans la main d'une des Graces (...) Arrangeons-nous ; faisons des bouquets des fleurs de Madame Vallayer, mangeons, mangeons ses fruits (...) "*(Changez-moi cette tête, ou Lustucru au Salon. Dialogue entre le Duc de Marlborough, un Marquis François & Lustucru*, Paris, 1783, p. 20). Cité dans une douzaine de critiques importantes du *Salon*, il a été universellement loué pour sa fraîcheur, ses couleurs vigoureuses et l'harmonie de sa composition. Plusieurs critiques comparent l'œuvre aux meilleures peintures de fleurs de son rival à la mode, Van Spaendonck, et la jugent supérieure. Le critique anonyme de *L'Impartialité au Sallon* observe : "Cette Artiste est née coloriste, ce talent se décèle jusque dans les moindres productions, & brille singulièrement dans celui-ci. Si elle cède à M. Van-Spaendonck pour le fini précieux, elle semble le surpasser dans l'harmonie générale & dans l'art de

grouper ces fleurs & d'en assortir les nuances. Tandis que Madame Vallayer-Coster les entasse avec profusion, M. Van-Spaendonck les isole peut-être un peu trop" (*L'impartialité au Sallon, dédiée à Messieurs les critiques présents et a [sic] venir*, Paris, 1783, p. 30). L'auteur de la *Loterie Pittoresque, Pour le Salon de 1783* écrit que le tableau est une œuvre "d'une grande beauté et d'une vigueur étonnante. Cette vigueur, qui se manifeste dans le clair-obscur, n'ôte rien à la délicatesse, à la fraîcheur et à la grâce des objets. (...) Madame Valler [sic] est si accoutumée aux plus justes éloges, que je ne crois pas devoir m'étendre davantage sur le sien. Je me rappelle ce qu'a dit quelqu'un assez heureusement de ses fleurs, qu'on seroit tenté de les prendre pour l'en couronner [sic], & je souscris volontiers à ce mot" (*Loterie Pittoresque, Pour le Salon de 1783*, Amsterdam, 1783, p. 19).

Vallayer-Coster meurt à Paris en 1818, à l'âge de 73 ans, et après le décès de son mari six ans plus tard, leur importante collection est vendue aux enchères les 21 et 22 juin 1824 ; la présente peinture est incluse dans la vente, comme premier lot phare de l'événement. Charles Paillet, le marchand et expert de la vente, s'est efforcé d'expliquer pourquoi l'artiste et son mari ont conservé le tableau tout au long de leur vie : "elle [Vallayer-Coster] a constamment résisté aux instances réitérées des personnages illustres et des amateurs distingués qui désiraient posséder ce tableau, dont elle n'a jamais voulu se dessaisir [sic], le regardant comme le meilleur de ses ouvrages". Le tableau a sans aucun doute été conservé sa vie durant dans son atelier afin de montrer ses compétences à leur plus haut niveau et d'impressionner les acheteurs potentiels de ses talents inégalés.

Nous tenons à remercier Alan Wintermute, historien d'art, d'avoir rédigé la notice ci-dessus.





Elisabeth-Louise Vigée Le Brun (1755-1842), Adelaide Labille-Guiard (1749-1803) and Anne Vallayer-Coster were the most admired and accomplished female painters in France in the final years of the *ancien régime*. Treated by critics and the public as a virtual triumvirate, they became celebrities whose works were commissioned and collected by the most powerful patrons, and exhibited regularly at the prestigious annual *Salons*. Vigée Le Brun and Labille-Guiard were esteemed as outstanding portraitists – among the greatest of the era – and Vallayer-Coster, by universal consensus, as the finest still life painter in France since Chardin.

Of the three, Anne Vallayer-Coster was the oldest, born in Paris in 1744, the second of four daughters of a goldsmith who worked for the Gobelins tapestry manufactory and a mother sufficiently versed in the ways of the business to run the family workshop after her husband's death. Little is known of her artistic education, though it is presumed that she received the rudiments of training from her father, before studying drawing with Madeleine Basseport – a botanical specialist – and the famous marine painter Joseph Vernet, a family friend. At the age of 26, and without a recorded sponsor, she presented herself for membership in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture, the most august institution in the French art establishment. With the elderly Chardin in attendance, she was accepted and made a full member with the submission of *The Attributes of Painting, Sculpture and Architecture* (1769) and *The Attributes of Music* (1770; both in the Louvre, Paris, nos. inv. 8259 and 8260), large and ambitious subjects that Chardin had previously undertaken. At its establishment in the 17th century, the Academy was open to gifted artists regardless of their gender; however, in 1706 the policy was overturned and women were excluded from membership thereafter. Women could not attend classes of instruction – life drawing was forbidden – or participate in the administration. Despite the restrictions, a handful of exceptions were made, notably for Rosalba Carriera, the celebrated Venetian pastellist, who was honored with membership during her triumphal tour of Paris in 1720. When Vallayer-Coster was elected to the Academy by acclamation in 1770, she became the fourth current *académicienne* in an institution whose statutes expressly forbade any.

In the highly regulated Paris art world, an artist could not show his work, much less sell it, unless affiliated with a guild, and could not function as an independent artist without institutional protection. Therefore, as Colin Bailey has noted: "Acceptance into the Académie Royale...not only conferred prestige... but more importantly perhaps provided access to the biennial *Salon*, which – in the absence of dealers specializing in the marketing of modern painting – functioned as a primary venue for exposure and, more discreetly, for the sale of one's work" (C. B. Bailey, 'A Still-Life Painter and Her Patrons: Collecting Vallayer-Coster, 1770-1789', in *Anne Vallayer-Coster. Painter to*

the Court of Marie-Antoinette, [exh. cat.], Washington, National Gallery of Art; Dallas, Dallas Museum of Art; New York, The Frick Collection, 2002-2003, p.60). In the 1771 *Salon* – the first in which Vallayer-Coster was able to participate – she exhibited 'nine or ten' paintings including her two *morceaux de réception*, and her pictures were rapturously received. Denis Diderot (who was Chardin's greatest champion) wrote: "Mlle. Vallayer astonishes us as much as she enchants us...no one of the French School can rival the strength of [her] colors...nor her uncomplicated surface finish. She preserves the freshness of tone and beautiful harmony throughout the canvas. What success at this age!" (D. Diderot, *Œuvres complètes*, Paris, 1876, XI, p.511). She exhibited her still lifes at every subsequent *Salon* throughout the 1770s and 1780s to equal enthusiasm.

Having achieved success with paintings that clearly courted comparison to Chardin – kitchen still lifes, depictions of dead game, military trophies, small and elegant dining table settings, trompe-l'oeil bas-reliefs of putti playing games – she exhibited her first floral still lifes in 1775. This was not a field in which Chardin had ever competed – only a single flower painting by the artist is known – and doing so permitted her to fully break from Chardin's subdued and earthy palette and introduce much brighter and more varied colors into her compositions. In this new genre, she could explore the Northern tradition of Rachel Ruysch (d.1750) and Jan Van Huysum (d.1749), and compete for patrons with her increasingly revered Dutch contemporary, Gérard van Spaendonck (1746-1822), who had moved to Paris in 1774 and achieved immediate popular success with his meticulous, highly polished flower paintings. Her floral still lifes brought her immediate acclaim from the critics and important collectors and became a principal – though never exclusive – subject of her output henceforth.

The present painting is a remarkable and unexpected rediscovery. Last exhibited in public in 1783 and unknown to scholars except through its extensive 18th century documentation, the painting was regarded as among the artist's signature masterpieces when it appeared at the Paris *Salon* in 1783 and later, when it was included in her estate sale in June 1824. Signed and dated on the lower right of the canvas, "M Ver. Coster. 1783.", it survives in a nearly perfect state of preservation: unlined, on its original stretcher, and in the magnificent, Louis XVI frame in which the artist probably exhibited it. Large in size and opulent in every detail, the painting depicts an elaborately carved and gilded mahogany table with a pale gray marble top, on which sits a vase containing an extravagant bouquet bursting with flowers of nearly every variety; to the left of the vase sits a bunch of white grapes; to the right, a pineapple and three peaches. The vase is of pale alabaster, its classical form à la antique, ornamented with French gilt-bronze mounts of a child satyr holding up a swag of fruits and flowers. The bouquet – composed of meticulously studied,

exquisitely rendered blooms – includes roses, irises, lilacs, carnations, hollyhocks, dahlias, bluebells, and hydrangeas, among others, and makes for a rainbow of brilliant colors that are set off by the rich, chocolate brown scumbling of the wall behind them. The painting provides a master class in the painter's technique, a virtuoso display of her unexcelled skill in reproducing with verisimilitude the cool, hard polish of marble and alabaster; glittering surface of cast-bronze; moist firmness of grapes; spiky body and leaves of a pineapple, the soft downy skin of peaches; the delicate perishability of flower petals.

Vallayer-Coster was at the pinnacle of her career when she painted this still life in 1783, the same year in which Alexandre Roslin exhibited his lively portrait of her, palette and brush in hand, at the same *Salon* (fig.1). Several years previously, Vallayer had been recommended to the queen, Marie-Antoinette, and royal commissions to the artist soon followed. In 1779, she painted the portrait of Madame Sophie, and thereafter portraits of the other daughters of Louis XV (known as Mesdames). In 1780, she executed a pastel portrait of Marie-Antoinette herself, only recently rediscovered, and portrait commissions from the court continued. In 1780, Vallayer secured a studio and lodgings at the Louvre with the direct intervention of the Queen. When, in 1781, the artist married Jean-Pierre Silvestre Coster, a wealthy lawyer from a distinguished Lorraine family and a member of Parliament, Marie-Antoinette was in attendance and signed the marriage contract as witness. (It is noteworthy that Vallayer contributed 34,000 *livres* to her dowry, a very considerable sum acquired from the sale of her paintings.) The patrons for her still lifes were among the most illustrious and discerning collectors of ancien régime France, and included the Prince de Conti, the Abbé Terray, Jean-Baptiste-François de Montullé, the Comte de Merle, the Marquis de Véri and Jean Giradot de Marigny..

When the present painting was exhibited in 1783, it was described by a critic as "a master's brush in the hand of one of the Graces ... Let us do this, let us make bouquets out of Madame Vallayer's flowers, let us eat her fruits..." (*Changez-moi cette tête, ou Lustucru au Sallon. Dialogue entre le Duc de Marlborough, un Marquis François & Lustucru*, Paris, 1783, p.20). Cited in a dozen major *Salon* reviews, it was universally praised for its freshness, vigorous colors and compositional harmony. Several critics compared the work to the best flower paintings of her fashionable rival, Van Spaendonck, and found it superior. The anonymous critic of *L'Impartialité au Sallon...* (1783) observed: "This artist is a born colorist whose talent is evident in the most modest productions and shines particularly in this work. If she defers to M. Van Spaendonck in precious finish, she seems to surpass him in general harmony and in the art of grouping the flowers and bringing out their various nuances. Whereas Mme. Vallayer-Coster arranges them together with abundance,



Fig. 1 Alexandre Roslin (1718-1793), *Portrait d'Anne Vallayer-Coster*, 1783

M. Van Spaendonck isolates them perhaps a little too much" (*L'impartialité au Sallon, dédiée à Messieurs les critiques présents et a [sic] venir*, Paris, 1783, p.13). The author of *Loterie Pittoresque, Pour le Salon de 1783* wrote that the painting is a work "of great beauty and astonishing vigor. This vigor, evident in the chiaroscuro, takes nothing away from the delicacy, the freshness and the grace of the objects represented.... Mme. Vallayer is so accustomed to receiving the most justified praise that I do not believe that I need to dwell any further on the matter. I remember something that someone said very felicitously about her flowers: that one would be tempted to pick them in order to crown her with them, and I am entirely of that same opinion" (*Loterie Pittoresque, Pour le Salon de 1783*, Amsterdam, 1783, p.19).

Vallayer-Coster died in Paris in 1818, age 73, and following the death of her husband six years later, their substantial collection was sold at auction on 21-22 June 1824; included in the sale was the present painting, the first lot and obvious 'star' of the event. Charles Paillet, the dealer and expert for the auction, went to pains to explain why the artist and her husband retained the painting throughout their lives: "She steadfastly refused the repeated demands of those illustrious figures and distinguished art lovers who so ardently wished to possess the picture, for she had no desire to relinquish the work that she considered her finest." The painting was undoubtedly retained in her studio to display her skills at their highest level and to impress prospective buyers of her peerless talents.

We would like to thank Alan Wintermute, art historian, for writing the above catalogue note.



f 43

FRANÇOIS BOUCHER (PARIS 1703-1770)

Un couple de bergers

huile sur toile

58,4 × 72,8 cm (23 × 28¾ in.)

€40,000-60,000 **US\$45,000-66,000**
£35,000-52,000

PROVENANCE

Peut-être vente anonyme, Grande Salle de la maison de Bullion, rue Jean-Jacques Rousseau, 9 frimaire an II (29 novembre 1793), lot 19 (comme 'François Boucher').

Vente anonyme, Moulins, 6 avril 2008, lot 208 (comme 'Ecole française du XVIII. Entourage de François Boucher').

Vente anonyme, Dorotheum, Vienne, 14 octobre 2008, lot 39 (comme 'Jean Baptiste Huet').

Collection particulière européenne.

Située dans les années 1730, cette peinture se comprend comme une œuvre réalisée assez tôt dans la carrière de François Boucher (1703-1770). Rentré de Rome en 1731, l'artiste devient à Paris un peintre extrêmement populaire pour ses scènes pastorales. Un certain goût pour une vision fantasmée de la vie bucolique va traverser tout le siècle et les nombreuses bergères de Boucher aux mises aristocratiques orneront les décors des palais de l'Europe entière. Une autre version de notre scène bucolique se trouve d'ailleurs à Saint-Petersbourg (musée de l'Ermitage, no. inv. ГЭ-1275), provenant directement de la collection de Catherine II de Russie (1729-1796).

Nous tenons à remercier Alastair Laing d'avoir confirmé l'attribution de notre tableau à François Boucher sur base d'un examen photographique de l'œuvre.

FRANÇOIS BOUCHER, A SHEPHERD AND SHEPHERDESS, OIL ON CANVAS



PROVENANT DES COLLECTIONS MARCILLE

44

JEAN-SIMÉON CHARDIN (PARIS 1699-1779)

L'hiver, à l'imitation de bas-relief d'après Edmé Bouchardon, grisaille

signé et daté 'Chardin pinx 1776' (en bas, à gauche)

huile sur toile, trompe-l'oeil
55 × 88 cm (21½ × 34½ in.)

€80,000-120,000 **US\$89,000-130,000**
£71,000-110,000

PROVENANCE

Peut-être vente de Jean-Siméon Chardin (1699-1779), Paris, 29 avril 1790, lot 28 (comme 'Un tableau imitant le bas-relief, sujet de l'hiver, d'après Bouchardon...retiré à 72 livres').
Collection de François Marcille (1790-1856) ; sa première vente, Paris, 16 et 17 janvier 1857, lot 424 (comme 'Attribué à Chardin. Bas-relief d'après Bouchardon' (dans cette même vente figuraient deux autres grisailles données à Chardin : *Le Mercure de Pigalle* (lot 19) et *Vespasien* (lot 28)) ; puis sa seconde vente, Paris, 2 et 3 mars 1857, lot 37 (comme 'Enfants. Grisaille').
Collection d'Eudoxe Marcille (1814-1890) jusque 1890 ; puis par descendance aux actuels propriétaires.

EXPOSITION

Paris, *Salon*, 1777, n° 49 (comme 'Un tableau imitant un bas-relief').
Paris, Association des artistes, galerie Bonne-Nouvelle, *Explication des ouvrages de peinture exposés à la Galerie Bonne-Nouvelle*, 1849, n° 7 (comme 'Un bas-relief (grisaille)') (selon P. Rosenberg, *Chardin 1699-1779*, [cat. exp.], Paris, Grand Palais, 1979, p. 372).
Paris, Grand Palais, *Chardin 1699-1779*, 29 janvier-30 avril 1979, n° 138.

BIBLIOGRAPHIE

Anonyme, *La prêtresse ou Nouvelle manière de prédire ce qui est arrivé*, Rome, 1777, p. 13.
Anonyme, *Mercure de France, dédié au Roi, par une société de gens de lettres*, Paris, octobre 1777, I, p. 172.
Anonyme, *L'année littéraire*, Paris, 1777, VI, p. 342.
L.-P. de Bachaumont, *Mémoires secrets. Pour servir à l'Histoire de la République des Lettres en France, depuis MDCCCLXII jusqu'à nos jours*, Londres, 1780, XI, p. 34.
H. de Chennevières, 'Silhouettes de collectionneurs. M. Eudoxe Marcille', *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, IV, p. 302.
G. Wildenstein, *Chardin*, coll. L'art français, Paris, 1933, p. 248, n° 1211.

Galerie Heim, *Hommage à Chardin. Au profit de la Société des Amis du Louvre*, [cat. exp.], Paris, 1959, sous le n° 23.
G. Wildenstein, *Chardin*, Zurich, 1963 (édition anglaise revue et complétée par D. Wildenstein, Oxford, Glasgow, Zurich, 1969), p. 220, n° 382, reproduit en noir et blanc p. 219, fig. 174.
M. Faré, F. Faré, *La vie silencieuse en France. La nature morte au XVIII^e siècle*, Fribourg, 1976, p. 168.
P. Rosenberg, *L'opera completa di Chardin*, Milan, 1983, p. 114, n° 197, reproduit en noir et blanc p. 114.
E. Dacier, *Catalogues de ventes et livrets de salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin*, Nogent-le-Roi, 1993, IV, pp. 45-46, dessin de Gabriel de Saint-Aubin reproduit en noir et blanc p. 13 du *Livret du Salon de 1777* en appendix.
P. Rosenberg, R. Temperini, *Chardin suivi du Catalogue des œuvres*, Paris, 1999, p. 287, n° 200, reproduit en noir et blanc p. 287.

Une notice sur ce lot est disponible sur [Christies.com](https://www.christies.com)

JEAN-SIMÉON CHARDIN, WINTER, IN IMITATION OF A BAS-RELIEF AFTER EDMÉ BOUCHARDON, GRISAILLE, SIGNED AND DATED, OIL ON CANVAS



f 45

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

Une jeune fille en prière

huile sur panneau
64 × 52 cm (25 1/8 × 20 7/8 in.)
dans un cadre estampillé 'INFROIT'

€50,000-70,000

US\$55,000-77,000
£44,000-61,000

PROVENANCE

Collection particulière européenne.

Nous tenons à remercier Yuriko Jackall d'avoir contribué aux recherches relatives à ce tableau.

JEAN-BAPTISTE GREUZE, A YOUNG WOMAN PRAYING, OIL ON PANEL

We would like to thank Yuriko Jackall for her help with the cataloguing of this painting.



f 46

**JEAN-BAPTISTE PILLEMENT
(LYON 1728-1808)**

Paysage avec un berger et ses chèvres, des moutons, un âne et une vache, une tour à l'arrière-plan

signé et daté 'pinx Pillement / Lan ... D La R'
(en bas, à gauche)

huile sur toile, sur sa toile d'origine
45,5 × 67,1 cm (17 7/8 × 26 3/8 in.)

€30,000-40,000

US\$34,000-44,000
£27,000-35,000

PROVENANCE

Vente anonyme, Sotheby's, Londres, 7 juillet 2011, lot 331.

Collection particulière européenne.

Grand voyageur, Jean-Baptiste Pillement (1728-1808) quitte très jeune sa ville de Lyon natale dans l'idée de poursuivre sa formation à la manufacture des Gobelins à Paris. Ensuite, à peine âgé de dix-sept ans, il part pour l'Espagne puis le Portugal, où il refuse le titre de peintre du Roi. Ses nombreuses commandes l'emmèneront par la suite en Pologne, à la cour du roi Stanislas II (1732-1798), à Londres, où il exposera à la Society of Artists et à la Free Society of Artists, et à Vienne, où il travaillera pour le prince de Lichtenstein, avant de finalement revenir à Paris.

JEAN-BAPTISTE PILLEMENT, LANDSCAPE WITH A SHEPHERD AND HIS ANIMALS, SIGNED AND DATED, OIL ON CANVAS, UNLINED

47

**ATTRIBUÉ À MARIA FELICE TIBALDI
(ROME 1707-1770)**

Le triomphe d'Arlequin

huile sur toile
26,2 × 50,6 cm (10 1/8 × 19 7/8 in.)

€12,000-18,000 US\$14,000-20,000
£11,000-16,000

PROVENANCE

Collection de Jules Strauss (1861-1943) ;
puis par descendance à sa fille, Françoise
Hélène Juliette Sorbac (1900-1986) ;
puis par descendance à l'actuel propriétaire.

Cette joyeuse compagnie bariolée organisée
autour d'un char féérique regroupe différentes
figures en tenue d'Arlequin. Un couple d'amants
au sommet du char, aux gestuelles exagérées
bien fidèles à l'esthétique de la *Comedia dell'Arte*,
est particulièrement mis en avant dans ce
cortège matrimonial. L'Arlequin principal de
la composition emprunte sa pose à une peinture
de Watteau (1684-1721) connue par la gravure de
Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), *Pour garder
l'honneur d'une belle* (British Museum, Londres,
no. inv. 1838,0526.1.83) tandis que le char
lui-même rappelle une gravure de 1735 par Jean-
Baptiste Marie Pierre (1714-1789), *Mascarade
chinoise* (Metropolitan Museum of Art, New York,
no. inv. 53.600.4449).

La composition entière de notre peinture avec cette
frise d'Arlequins se rapproche quant à elle d'un
tableau de Pierre Subleyras (1699-1749) provenant
de la collection du cardinal Valenti-Gonzaga (1690-
1756), et passé en vente en 2001 (vente anonyme,
Christie's Londres, 2 novembre 2001, lot 101).
Davantage chargé et dans un décor évoquant plus
significativement le théâtre, le tableau de Pierre
Subleyras était peut-être un projet pour un décor
de boiserie. Il a été repris avec des variantes par
sa femme, Maria Felice Tibaldi (1707-1770), dans
une peinture de même composition et même
format que celle que nous présentons aujourd'hui,
conservée au musée des Augustins (Toulouse,
no. inv. 55 1 1). Le format hémisphérique de la
peinture de Maria Subleyras de Toulouse ne laisse
aucun doute quant à sa destination, il s'agit d'un
projet d'éventail que l'on pensait destiné à la reine
d'Espagne, Élisabeth Farnèse (1692-1766). Un
modèle d'éventail achevé d'après cette composition
est aujourd'hui conservé au Victoria and Albert
Museum de Londres (no. inv. T.153-1920, fig. 1).

Maria Tibaldi était une peintre miniaturiste
brillante qui fut, comme son mari, pensionnaire de
l'Académie de Saint-Luc à Rome à partir de 1742.
Elle est d'ailleurs la seconde femme à intégrer
l'assemblée après Rosalba Carriera (1673-1757).
Son interprétation du tableau de Pierre Subleyras
semble avoir connu une heureuse réception. On
considère que plusieurs modèles d'éventails s'en
sont inspirés, que la composition fut répétée par
l'artiste elle-même et qu'elle en inspira d'autres.
Une peinture de Hubert Robert (1733-1808),
autrefois donnée à Watteau (localisation actuelle
inconnue) reprend en effet la composition
imaginée par Maria Subleyras dans un parc clos
(voir M. Roland Michel, 'Notes on a Painting by
Hubert Robert Formerly Attributed to Watteau',
The Burlington Magazine, novembre 1960, 102,
962, pp. II-III).

ATTRIBUTED TO MARIA FELICE TIBALDI,
THE TRIUMPH OF HARLEQUIN,
OIL ON CANVAS



Fig. 1 *Le Triomphe d'Arlequin*,
un éventail, gouache sur cuire,
d'après le dessin de Maria Felicità
Subleyras (1707-1770)

Quatre œuvres redécouvertes d'Angelica Kauffmann

Œuvres perdues jusqu'à aujourd'hui, dont l'existence nous était uniquement connue grâce à leurs versions gravées, *Paléon et Lavinia* et les trois lots qui suivent, *Amélie et Céladon*, *Allégorie de la Prudence* et *Allégories de la Miséricorde et de la Vérité* sont des redécouvertes importantes dans l'œuvre peint d'Angelica Kauffmann (1741-1807). La fluidité d'exécution de ces compositions et la délicatesse de leur réalisation rappellent pourquoi les tableaux de l'artiste étaient si convoités dans les milieux aristocratiques du XVIII^e siècle. Son œuvre se situe au croisement entre le règne de la sensibilité et l'émergence du néoclassicisme.

Née en Suisse et formée en Italie, Angelica Kauffmann s'installe à Londres en 1766. Elle s'impose rapidement dans cette même ville comme l'une des artistes les plus importantes et les plus influentes de son temps. Elle y devient d'ailleurs l'un des deux seuls membres fondateurs féminins de la Royal Academy. Bien que Kauffmann connaisse un grand succès en tant que portraitiste, elle se définit avant tout comme peintre d'histoire, désignation inhabituelle pour une femme artiste au XVIII^e siècle. À cette époque, la peinture d'histoire était considérée comme la catégorie la plus distinguée de la peinture académique et, sous la direction de Sir Joshua Reynolds (1732-1792), ami proche de Kauffmann, la Royal Academy anglaise s'efforce de la promouvoir auprès d'un public autochtone plus intéressé par les portraits et les paysages.

L'apathie de la part du peuple britannique envers la peinture d'histoire motive néanmoins la décision de Kauffmann de quitter l'Angleterre après son mariage avec l'artiste Antonio Zucchi (1726-1795) en 1781 et de retourner en Italie où ses tableaux sont plus recherchés.

La peinture d'histoire, la représentation d'actions humaines basées sur des thèmes tirés de l'histoire, de la mythologie et de la littérature, nécessite un apprentissage approfondi des écritures, une connaissance de la théorie de l'art et une formation plus technique comprenant l'étude de l'anatomie à partir du nu masculin. Cette dernière est interdite aux femmes à l'époque, pourtant Kauffmann réussit à franchir la frontière entre les sexes. Nous supposons qu'elle remplace l'étude du nu masculin par l'étude de sculptures antiques. Cette lacune imposée à son apprentissage explique pourquoi les personnages masculins de ses œuvres sont souvent considérés comme plus féminins que ceux de ses pairs à la Royal Academy.

Le sujet de *Paléon et Lavinia* est tiré de l'œuvre poétique *Les Saisons* de l'écrivain écossais James Thomson (1700-1748) dont la première partie, *L'Hiver*, paraît en 1726. L'ouvrage, composé de quatre parties – chacune dédiée à une des saisons – connaît un succès immédiat. Thomson puise son inspiration dans des sources aussi diverses que Virgile (70-19 av. J.-C.), Sir Isaac Newton (1642-1727), René Descartes (1596-1650) et

Geoffrey Chaucer (vers 1345-1400). Ses poèmes sont des méditations sur la nature alternant histoires courtes et passages descriptifs. Paléon et Lavinia apparaissent dans *L'Automne* ; elle est une belle campagnarde et lui le seigneur du domaine. Lavinia glane les champs parce qu'elle doit soutenir sa mère, appauvrie, et Paléon, qui la voit peiner, tombe aussitôt amoureux d'elle. Dans son adaptation de l'histoire, Kauffmann retient l'aspect intemporel de l'œuvre poétique en juxtaposant deux styles de costumes. Paléon est théâtralement vêtu d'un somptueux costume de soie rouge qui rappelle la mode des portraits du roi Charles I^{er} (1600-1649) et de ses courtisans peints par van Dyck (1599-1641) au siècle précédent, or Lavinia s'habille simplement, à la manière d'une femme de la fin du XVIII^e siècle.

Kauffmann est loin d'être la seule à s'inspirer de l'œuvre de Thomson. Nous trouvons d'autres représentations de ses vers chez J. M. W. Turner (1775-1851) et Sir Thomas Gainsborough (1727-1788) en Angleterre et la traduction allemande sert de livret écrit par Gottfried van Swieten (1733-1803) pour l'oratorio *Die Jahrzeiten* du compositeur Joseph Haydn (1732-1809). En France, Thomson n'est pas moins apprécié : Voltaire (1694-1778) fait l'éloge de la simplicité et de l'amour de l'humanité manifestés dans le texte, Rousseau (1712-1778) est plongé par sa lecture dans un "délire rural", et en 1793, au début de la Terreur, Madame Roland (1754-1793) récite ses vers dans sa cellule en attente de la guillotine.





COLLECTION DU HON. ROBERT WILLIAM MORGAN-GRENVILLE, LOTS 48-51

f 48

**ANGELICA KAUFFMANN, RA
(COIRE 1741-1807 ROME)**

Palémon et Lavinia

huile sur cuivre, ovale
31,9 × 25,7 cm (12½ × 10¼ in.)

€30,000-50,000

US\$34,000-55,000
£27,000-44,000

PROVENANCE

Probablement Sir Charles Fitzgerald Rushout (1840-1879), 3ème baronnet Sizencot, Gloucestershire ; sa vente, Phillips, Londres, 9 décembre 1879 (vendu £94 à Grieg) (selon V. Manners et C. G. Williamson, 1900, *op. cit. infra*, p. 206).
Archibald Philip Primrose, 5ème Earl of Rosebery (1847-1929), Berkley Square, Londres, en 1900 (selon *idem*).
Collection de Hon. Robert William Morgan-Grenville (1892-1988), Royaume-Uni ; puis par descendance à son fils Robert Plantagenet Morgan-Grenville (1916-1993), Kenya ; puis par descendance à l'actuel propriétaire, Kenya.

BIBLIOGRAPHIE

V. Manners et C. G. Williamson, *Angelica Kauffmann, R.A., her life and her works*, New York, 1900, p. 206 et p. 226.

GRAVURE

Gravé par Charles Taylor (1756-1828) d'après Angelica Kauffmann, *Palamon and Lavinia*, British Museum (Londres, no. inv. 1873,0809.322).

ANGELICA KAUFFMANN, RA, PALEMON AND LAVINIA, OIL ON COPPER, OVAL



f 49

**ANGELICA KAUFFMANN, RA
(COIRE 1741-1807 ROME)**

Amélie et Céladon

huile sur cuivre, ovale
31,8 × 35,8 cm (12½ × 10¼ in.)

€30,000-50,000

US\$34,000-55,000
£27,000-44,000

PROVENANCE

Collection de Hon. Robert William Morgan-Grenville (1892-1988), Royaume-Uni ; puis par descendance à son fils Robert Plantagenet Morgan-Grenville (1916-1993), Kenya ; puis par descendance à l'actuel propriétaire, Kenya.

GRAVURE

Gravé par Charles Taylor (1756-1828) d'après Angelica Kauffmann, *Celadon and Amelia*, British Museum (Londres, no. inv. 1871,0812.5656).

Pareillement à *Palémon et Lavinia*, les amants Amélie et Céladon trouvent leurs origines dans *Les Saisons* de Thompson. Tiré de la deuxième partie de l'œuvre, *L'Été*, ils sont des bergers d'Arcadie, un exemple de l'amour fidèle et vertueux. Par un orage d'été, Amélie est frappée par la foudre et meurt dans les bras de son amant. Les éléments romanesques de cette histoire, l'éclair foudroyant entre les nuages noirs, le vent qui déchire les vêtements du jeune couple, la détresse de Céladon et le souple corps sans vie

de la belle Amélie inspirent de nombreux artistes à traiter ce sujet. Nous trouvons ainsi d'autres exemples dans l'œuvre de Richard Wilson (1714-1782) et Henry Fuseli (1741-1825). Kauffmann elle-même peint au moins deux tableaux représentant les amants maudits, celui-ci et un autre qui montre le couple avant la mort d'Amélie. Nous connaissons l'existence de ce dernier grâce à la gravure de Bernard Siegrist (actif à la fin du XVIII^e siècle) daté de 1791.

ANGELICA KAUFFMANN, RA, AMELIA AND CELADON, OIL ON COPPER, OVAL



f 50

**ANGELICA KAUFFMANN, RA
(COIRE 1741-1807 ROME)**

Allégories de la Miséricorde et de la Vérité

huile sur zinc
29,2 × 21,5 cm (11½ × 8½ in.)

€25,000-35,000

US\$28,000-39,000
£23,000-31,000

PROVENANCE

Collection de Hon. Robert William Morgan-Grenville (1892-1988), Royaume-Uni ; puis par descendance à son fils Robert Plantagenet Morgan-Grenville (1916-1993), Kenya ; puis par descendance à l'actuel propriétaire, Kenya.

GRAVURE:

Gravé par Charles Taylor (1756-1828) d'après Angelica Kauffmann, *Mercy and Truth*, British Museum (Londres, no. inv. 1872,0810.109).

La Vérité, qui porte le soleil sur sa robe et un livre dans la main, lève son regard vers le ciel et enlace la Miséricorde avec son bras gauche. Celle-ci, tenant dans sa main une branche d'olivier, pose son regard pudiquement sur les fruits à ses pieds. Cette composition allégorique est tirée du *Livre des Psaumes* : "La bonté et la vérité se sont rencontrées ; la justice et la paix se sont entretenues" (Ps 85, 10).

ANGELICA KAUFFMANN, RA, ALLEGORIES OF MERCY AND TRUTH, OIL ON ZINC



f 51

**ANGELICA KAUFFMANN, RA
(COIRE 1741-1807 ROME)**

Allégorie de la Prudence

huile sur zinc
29,7 × 22 cm (11¾ × 8 × 5/8 in.)

€25,000-35,000

US\$28,000-39,000
£23,000-31,000

PROVENANCE

Collection de Hon. Robert William Morgan-Grenville (1892-1988), Royaume-Uni ; puis par descendance à son fils Robert Plantagenet Morgan-Grenville (1916-1993), Kenya ; puis par descendance à l'actuel propriétaire, Kenya.

GRAVURE

Gravé par Charles Taylor (1756-1828) d'après Angelica Kauffmann, *Prudence*, British Museum (Londres, no. inv. 1877,0609.1804).

L'inclusion du serpent dans l'*Allégorie de la Prudence* trouve ses racines dans l'art antique et devient un symbole fréquent dans l'art occidental à travers les siècles. Cette iconographie est diffusée grâce à la gravure qui apparaît en 1603 dans la célèbre *Iconologia* de Cesare Ripa (1555-1622) qui demeure une des plus importantes sources d'inspiration pour les artistes européens. Cependant, dans les représentations traditionnelles du sujet, la Prudence tient un miroir à la place de la colombe que nous voyons dans le tableau ci-présent. Ce

changement rapproche l'œuvre de Kauffmann au verset biblique : "Soyez donc prudents comme les serpents, et simples comme les colombes" (Matthieu 10, 16). Ces mots sont reformulés en bas de la gravure exécutée en 1780 par Charles Taylor (1756-1823) d'après le tableau de Kauffmann où nous lisons "Soyez prudent et bienveillant". Cette gravure, ainsi que celle du lot suivant, les *Allégories de la Miséricorde et de la Vérité*, font partie d'une série intitulée *Les emblèmes moraux* composée de six sujets individuels, comprenant également la sagesse, l'espoir, l'instruction et la vie. Le tableau représentant la Sagesse fut vendu chez Sotheby's à New York en janvier 2012, lot 202 (\$59,375).

ANGELICA KAUFFMANN, RA, ALLEGORY OF PRUDENCE, OIL ON ZINC



■ 52
COUPLE DE LÉVRIERS
 FIN DU XIX^e OU DÉBUT DU XX^e SIÈCLE

marbre blanc, assis, un flanc non sculpté
 afin d'être positionnés contre une paroi ;
 les bases accidentées
 H. 86,5 cm (34 in.) (2)

€8,000-12,000 US\$8,900-13,000
 £7,100-11,000

A PAIR OF MARBLE SEATED GREYHOUNDS,
 LATE 19th OR EARLY 20th CENTURY



f 53
JACQUES-LAURENT AGASSE
(GENÈVE 1767-1849)

Deux Jack Russell dans un paysage

signé 'J. L. Agasse' (en bas, à droite)

huile sur toile, sur sa toile d'origine
 53,1 × 76,2 cm (21 × 30 in.)

€30,000-50,000 US\$34,000-55,000
 £27,000-44,000

PROVENANCE

Possible vente anonyme, Galerie Fischer, Zurich, 21 mai 1938, lot 2078 (comme 'zwei- und schwarzgefleckte Hunde in Landschaft. Rechts unten signiert. Leinwand'). Collection Staesslé, Genève, dans les années 1980. Collection particulière, Lucerne. Vente anonyme, Galerie Gloggnner, hôtel Seeburg, Lucerne, 24 septembre 2011, lot 30. Vente anonyme, Sotheby's, New York, 2 février 2018, lot 341. Collection particulière européenne.

EXPOSITION

Genève, Musée d'Art et d'Histoire, *Exposition d'œuvres du peintre genevois Jacques-Laurent Agasse*, février-mars 1930, n° 50 (selon une étiquette au revers du châssis).

JACQUES-LAURENT AGASSE, TWO JACK RUSSELLS IN A LANDSCAPE, SIGNED, OIL ON CANVAS, UNLINED

Né en Suisse, Jacques-Laurent Agasse (1767-1849) forme avec deux autres artistes, Wolfgang Adam Töpffer (1766-1847) et Firmin Massot (1766-1849), une véritable école de peinture genevoise à la fin du XIX^e siècle. Des œuvres de collaboration dans lesquelles Töpffer est occupé aux paysages, Massot aux figures humaines et Agasse aux animaux qu'il représentait avec un réalisme apprécié, sont des témoignages de cette école raffinée.

Au début des années 1800, Agasse part pour l'Angleterre où la peinture animalière, à la suite d'artistes comme Stubbs (1724-1806), jouit d'une grande popularité. Ce sont ses peintures de chiens qui seront les plus appréciées, les représentant avec une acuité délicate, comme de véritables "portraits". Nos deux chiens de terriers assis dans un paysage sont à rapprocher d'une œuvre collaborative de Töpffer et Agasse dans laquelle on retrouve le chien de droite dans un paysage peint par Töpffer (voir L. Boissonnas, *Wolfgang Adam Töpffer (1766-1847)*. *Catalogue raisonné des Peintures*, Berne, 2011, p. 354, n° LBP 604).

PROVENANT D'UNE COLLECTION PRIVÉE



■ f 54

**BUSTE DE PAULINE BONAPARTE
(1780-1825)**

ATELIER D'ANTONIO CANOVA (1757-1822),
ITALIE, VERS 1810-1820

marbre blanc de Carrare, reposant
sur un piédocouche
H. 46 cm (18 in.) ; H. totale 59 cm (23¼ in.)

€10,000-15,000 US\$12,000-17,000
£8,800-13,000

PROVENANCE

Collection Murat, puis vente Christie's, Paris,
Le goût français, 14 avril 2015, lot 309.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

G. Pavanello, *L'opera completa del Canova*, Milan,
1976, pp. 111-112, no. 165-167.

A CARVED MARBLE BUST OF PAULINE
BONAPARTE (1780-1825), WORKSHOP
OF ANTONIO CANOVA (1757-1822), ITALIAN,
CIRCA 1810-1820



■ 55

**ATTRIBUÉ À LÉON MATTHIEU
COCHEREAU (1793-1817)**

La vente aux enchères

huile sur toile, sur sa toile d'origine
73 × 94,8 cm (28¾ × 37½ in.)

€30,000-50,000 US\$34,000-55,000
£27,000-44,000

PROVENANCE

Acquis par les grands-parents de l'actuel
propriétaire dans les années 1930 ; puis par
descendance dans la famille, France.

ATTRIBUTED TO LÉON MATTHIEU
COCHEREAU, *THE AUCTION*, OIL ON CANVAS,
UNLINED

Ce lot a été consigné en partenariat avec la maison
de ventes Marambat-de Malafosse à Toulouse.





English translations

■ 1
**ANGLO-DUTCH SCHOOL, 1563,
HALF-LENGTH PORTRAIT OF A MAN,
DATED AND INSCRIBED, OIL ON PANEL**

Around 1762, the great connoisseur Horace Walpole (1717-1797) saw this painting at Drayton House, home of Lady Betty Germain (1680-1769), a notoriously ugly woman who inherited the house on the death of her second husband, Sir John Germain (1650-1717), illegitimate son of William II, Prince of Orange (1626-1650). In his famous book *Anecdotes of Painting in England*, Walpole observed that the portrait was of "strong colouring and in very fine condition" (see H. Walpole, *op. cit.*, p. 87). He believed it to be a painting by the Flemish painter Lucas de Heere (1534-1584), though this is clearly not the case. Although we do not know the name of the artist, there is another portrait by the same hand in the Ringling Museum in Sarasota, Florida (inv. no. SN928); dated 1565, this depicts Henry Macwilliam (1532-1586). It is likely that the present artist was Protestant painter from the continent who, like so many others, worked in England where his religion would not have been problematic.

It is very likely that this portrait depicts one of the sons of John Mordaunt, 2nd Bt. (1508-1571), who lived at Drayton House in 1563. It is not his eldest son, Lewis (1538-1601), who would have been 25 years old at the time the portrait was painted, but one of his younger brothers whose first names are not known. Several members of the Mordaunt family at this time were suspected of being Catholics; in 1586, the spy and favourite of Queen Elizabeth I (1533-1603), Lord Walsingham (c. 1532-1590), reported that Lewis frequented the Red Lion, a pub on the banks of the Thames that was known as a Catholic nest; the following year Lewis was very reluctant to accept the death sentence of the Scottish queen, Mary Stuart (1542-1587). It is possible that these suspicions were an underlying consideration in the sitter's decision to be depicted wearing black and white, which were both the colours of the Mordaunt crest and those of Queen Elizabeth, thus underlining his allegiance to the crown.

We would like to thank Dr. Edward Town for his help in situating this portrait within its historical context on the basis of a photographic examination of the work.

2
**LEIDEN SCHOOL 16th CENTURY,
FOLLOWER OF LUCAS VAN LEYDEN,
MAN OF SORROWS; MATER DOLOROSA,
OIL ON PANEL, A PAIR**

The root of the iconography of the *Christ of Sorrows* and the *Virgin of Sorrows* can be found in the works executed in Byzantine and Italian workshops of the

13th and 14th centuries. The pair was conceived as elements of a diptych, inviting believers to reflect on and remember the suffering of Christ's Passion and the pain experienced by the Virgin (Ringbom, *Icon to narrative: the rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, Doornspijk, 1965, p. 127).

This reminder of the physical and moral hardships endured by Christ and his Mother was very popular in the Netherlands in the second half of the 16th century. From the Flemish workshops, especially those of Dirk and Albrecht Bouts in Leuven, numerous panels were produced depicting Christ crowned with thorns, sometimes with the weeping Virgin as a pendant. Examples include the *Man of Sorrows* and the *Mater Dolorosa* by Albrecht Bouts, both of which are in the Fogg Art Museum (Harvard University, Cambridge, Massachusetts, inv. nos. 2001.170 and 2001.171).

These powerful images are situated within a particular social and spiritual context. In the Netherlands of the second half of the 14th century, the *devotio moderna* had a considerable influence on Christian spirituality, inviting believers to adopt a personal, intimate and daily religious practice by devoting themselves more to prayer and to the reading and study of the Holy Scriptures. Thomas a Kempis' (c. 1380-1471) *The Imitation of Christ* was the emblematic text at the heart of this reform.

Thanks to an engraving in the British Museum (London, inv. no. Kk,6.102), *Christ as the Man of Sorrows and the Virgin as Mater Dolorosa in a Landscape*, whose upper left corner bears the monogram and date "1522 / L", we can relate our two panels to a lost prototype by Lucas van Leyden (1494-1533), a Dutch painter and engraver whose work is marked by the Germanic pictorial tradition and Italian mannerism. Probably executed around 1600, this engraving testifies to the interest shown in the artist half a century after his death, as do the numerous painted versions of this composition (see E. Lawton Smith, 1992, *op. cit.*, pp. 116-119), including two paintings in the Rijksmuseum in Amsterdam (inv. nos. SK-A-1483 and SK-A-1484).

The Rijksmuseum essay on their paintings by Menno Balm and Jan Piet Filedt Kok lists some thirty versions, more than half of which are complete diptychs. This also mentions the presence of such diptychs in seventeenth-century inventories in Antwerp and The Hague, such as that of Claes Claesz. van Leeuwen, who died in Leiden in 1645, in which "twee taferelen, sijnde een Christus en Lieve Vrouw, copiën naar Lucas van Leyden" ("two paintings, a Christ and a Madonna, copies after Lucas of Leyden") are listed (M. Balm, 2010, 'copy after Lucas van Leyden, Inner Left Wing of a Diptych with Christ as the Man of Sorrows, c. 1557 - c. 1600', in J.P. Filedt Kok (ed.), *Early Netherlandish Paintings*, online coll. cat. Amsterdam: hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.12114).

■ 3

A CARVED STONE CAPITAL, PROBABLY LANGUEDOC, 12th OR 13th CENTURY

4

BARTHOLOMAÜS ZEITBLOM, THE ANNUNCIATION, OIL ON PANEL LAID DOWN ON PANEL, FRAGMENT FROM THE MARIÄ HIMMELFAHRT CHURCH ALTAR IN BINGEN, GERMANY

Bartholomäus Zeitblom (1455/1460-1518/1522), a German Renaissance painter, was one of the most famous masters of the Ulm school of the late 15th century. His painting, initially linked to the late Gothic period, opened up to Flemish and Italian humanist influences during his lifetime.

This elegant fragment depicting the Annunciation comes from the reverse of the altarpiece in the Church of the Assumption in Bingen, southwest Germany. Now known in German as the “Bingener Altar”, this famous work comprises five sculptures by Niklaus Weckmann (active around 1481-1526) and two wings painted by Zeitblom, each made up of a separate *recto* and a *verso* panel. The parts of the altarpiece date from around 1503-1505 but the whole thing was dismantled when the Hohenzollern-Sigmaringen family bought the manor of the town in 1787 and decided to modernise the church. Zeitblom’s paintings were broken up in 1845; the left panel, from which the present painting comes, was lost, and the right panel was retained. At the end of the 19th century, the parts remaining in the church were reconstructed to create a new version of the original altarpiece. Today, the front and back of the 16th century right panel form the two wings of the restored altarpiece. Fortunately, our painting did not remain lost for long; in 1894, the expert Max Bach (1841-1914) spotted it at the Ulm collector Friedrich Geiger’s (1840-1930) home and realised thanks to the specific brocade that it was a fragment of the atarpiece.

5

A MOSAN-RHENISH RELIQUARY CROSS WITH ENAMEL PLAQUES, CIRCA 1180-1200 AND LATER

This reliquary cross is a rare example of the reuse of elements including late 12th century, 14th century and 16th century components.

The six rectangular champlevé enamel plaques are the oldest and rarest fragments. They testify to the quality of production in the Rhine region around Cologne and the Meuse during the Romanesque period, *circa* 1180, and were intended to decorate a shrine, a binding or another liturgical object.

Known since antiquity, champlevé enamels were to develop in the early 12th century in the west, and spread in particular to Conques, in the southwest of France, in Spain and especially in the Rhine and Meuse regions. The close relationship between these last two regions rarely allows for the precise identification of the place of production. The four plates with serrated foliage decoration are very similar to works made in Cologne, such as the tabernacle probably from the church of St. Pantaleon, executed *circa* 1180 (Victoria & Albert Museum, London, inv. 7650-1861), or the dome reliquary from Darmstadt (Hessisches Landesmuseum, inv. Kg 54:239), and a cross of St. Pantaleon (Falke, *op. cit.*, pl. 41). The animal plaques and the striking hooded chimera, herself probably inspired by a bestiary from the art of illumination, are reminiscent of the quality of Nicolas of Verdun’s works, including the altarpiece in Klosterneuburg, Austria, and the shrine of the Three Kings in Cologne Cathedral, both of which are built around a rich iconography incorporating enameled decorative plaques.

The other elements that make up the reliquary cross are notably the plaques centered with rock crystal cabochons. Note that the use of rock crystal is found in particular in the Mosan typological cross partly dated to 1160-1170 now in the Royal Museums of Art and History in Brussels (inv. 2293) or in the Mosan reliquary, executed *circa* 1170, in the Victoria & Albert Museum (inv. 1978,0502.7). The latter reliquary is decorated with dotted plates similar to ours, suggesting that they may date from the second half of the 12th century. The base of the reliquary probably dates from the 14th century, while the figure of Christ dates from the 16th century, as do perhaps the engraved plates of saints on the back of the cross. This interesting recomposition could have been conceived as early as the 16th century or in the 19th century. Some famous examples of composite crosses are the one in the former Peter Leven collection now in the V&A (inv. 7234-1860), the one in the British Museum in London (inv. 1856,0718.1), or the one mentioned above in the Royal Museums in Brussels.

■ 6

A PARCEL-GILT AND POLYCHROME WALNUT GROUP REPRESENTING THE PIETÀ, CIRCLE OF GIL DE SILOÉ, SPANISH, CIRCA 1500

■ 7

A PARCEL-GILT AND PAINTED OAK FIGURE OF SAINT CATHERINE, FLEMISH, EARLY 16th CENTURY

8

A BONE AND HORN MARQUETRY CASKET, EMBRIACHI WORKSHOP, VENETIAN, CIRCA 1500

The Embriachi workshop, whose name is associated with an Italian family of sculptors, was founded in Florence and then moved to Venice in the 1430’s. Specialised in the production of Certosina (woods, bone and horn marquetry), the Embriachi workshop was also renowned in Burgundy where the Embriachi family fulfilled numerous commissions, including those of Philippe le Hardi, Duke of Burgundy. Boxes such as the one presented here were produced in large numbers until the end of the 18th century, as wedding presents intended to contain jewellery and documents.

9

JACOPO DA VALENZA, PORTRAIT OF A YOUNG MAN, OIL ON PANEL

■ 10

FONTAINEBLEAU SCHOOL 16th CENTURY, PEACE AND JUSTICE EMBRACING, OIL ON PANEL

11

BERNARD VAN ORLEY, VIRGIN AND CHILD, OIL ON PANEL, ARCHED TOP

12

FLEMISH SCHOOL CIRCA 1570, BUST-LENGTH PORTRAIT OF A BEARDED MAN, OIL ON PANEL

f 13

JACOB DE BACKER, THE LAST JUDGEMENT, GRISAILLE, OIL ON PAPER LAID DOWN ON PANEL

This spectacular grisaille was identified in 1973 by Justus Müller-Hofstede (J. Müller Holfstede, 1973, *op. cit. supra*) as the *modello* of the central panel of the famous Last Judgement triptych, executed in 1591 in memory of the Antwerp printer and publisher Christophe Plantin (c. 1520-1589), whose tomb in the ambulatory of the choir of the Onze-Lieve-Vrouw Cathedral in Antwerp this painting was to decorate. The triptych was seized by Napoleon’s armies at the beginning of the nineteenth century, but was later restored and is now preserved in its original location.

All the main elements of the composition of the central panel of the triptych are visible in the *modello*. However, there are some changes

visible between the details and those of the final work, which testify to the preparatory nature of the present painting.

In the triptych in Antwerp Cathedral, the dramatic scene of the Last Judgement is flanked by two panels depicting the donors: Christopher Plantin kneels at a prie-Dieu on the left-hand panel, accompanied by his young son, also named Christopher. Their patron saint is shown behind them, carrying the Christ Child on his shoulders. The printer’s wife, Jeanne Rivière, also kneeling before a prie-Dieu, is shown on the right-hand panel with the couple’s six daughters. Her patron saint, St. John the Baptist, points to the sacrificial lamb; placed behind the kneeling figures, this grouping reflects the composition on the left-hand panel.

Although there is no trace of the commission for this triptych, and consequently no proof of the author of these panels, the *Last Judgement* scene was attributed in 1763 to the Antwerp painter Jacob de Backer (1560-1590/1591) (E. Leuschner, ‘Defining de Backer. New Evidence on the last phase of Antwerp Mannerism before Rubens’, *Gazette des beaux-arts*, 2001, 137, 1587, p. 189).

A little-known artist, none of the works mentioned as by his hand by Carel van Mander (1548-1606) in *Het Schilder-Boeck* (1604) have been concretely identified today. Although it is clear that a distinct artistic personality is behind the central panel of the cathedral triptych, as well as other representations of the Last Judgement, such as the one in the Antwerp Museum of Fine Arts (inv. no. 653) dated 1571, all executed in a distinct Italo-Nordic Mannerist style, the attribution to Jacob de Backer is ultimately more traditional than affirmed. This has led Prof. Dr. Eckhard Leuschner to publish the painter’s works as part of the corpus of the “De Backer Group” rather than giving them to the artist himself (E. Leuschner, 2001, *op. cit. supra*).

The catalogue entry for the 2014 sale nevertheless specifies that Prof. Dr. Leuschner indicated that the *modello* was of high quality and could be related to the *Last Judgement* in Antwerp Cathedral. On the basis of the current attribution of the central panel of this triptych, which has been supported since the eighteenth century, it is quite reasonable to attribute the present painting to the same hand, that of Jacob de Backer.

In addition to the artistic qualities of this *modello*, this painting is a rare and early example of a type of grisaille oil sketch that would gain in popularity a few decades later, becoming an integral part of the practice of painters’ studios – like that of Peter Paul Rubens (1577-1640) – in the Southern Netherlands, as they saw it as a medium both informing and controlling the engravers responsible for reproducing their works.

14

ABEL GRIMMER, WINTER LANDSCAPE WITH SKATERS AND A BIRD TRAP, OIL ON PANEL

This painting by Abel Grimmer (c. 1575-c. 1619) is a version of the famous composition *Winter Landscape with Skaters and Bird Trap* of 1565 by Pieter Brueghel the Elder (c. 1525-1569), now held in the Royal Museums of Fine Arts in Brussels (inv. no. 8274).

Following the success of Brueghel’s prime, the artist’s Antwerp dynasty took up this now famous subject, increasing its popularity. Behind this seemingly carefree winter scene of a northern village is a more complex message; the bird trap in the lower right-hand corner can be activated at any time by the birdwatcher hidden in one of the houses, a reminder of the fragility human existence and our inescapable destiny. This idea is further underlined by the villagers sporting on the ice, which could crack beneath them at any moment.

This painting can therefore be understood not as a landscape but as a *vanitas*, to which Abel Grimmer has given, to quote Reine de Bertier de Sauvigny, “his own personal style”. Comparing the present painting to Jan Brueghel the Younger’s *Bird Trap*, Bertier de Sauvigny commented on its skilfully blended colours and the simpler design in which the tree branches are less tangled; prior to her death, she had intended to include it in the addendum to her 1991 catalogue raisonné.

A number of variants of this Breughelian image are found in Grimmer’s work. Amongst others Bertier de Sauvigny cites a *Winter Landscape*, (Private collection), with a wooden bowl in the lower right-hand corner, and a *Winter painting with Flight into Egypt*, in which the religious motif replaces the bird trap (R. de Bertier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer. Catalogue raisonné*, Bruxelles, 1991, “Tableaux d’hivers”, n°12 and 18).

A copy of the certificate of authenticity written by Reine de Bertier de Sauvigny and dated 28 September 2003 will be given to the buyer of the painting.

15

FLEMISH SCHOOL 17th CENTURY, CIRCLE OF JAN BRUEGHEL THE YOUNGER, VILLAGE WEDDING FEAST, OIL ON PANEL, WITH THE MARK OF THE ANTWERP GUILD OF SAINT LUKE AND THE PANEL MAKER’S MARK

This joyous peasant wedding feast can be compared with a series of panels of similar composition by Pieter Brueghel the Younger

(1564-1638) from 1616 (see K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere (1564-1637/38). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Lingen, 1988/2000, II, p. 659-664). Although the absence of any under-drawing and the softer, smoother execution of the composition indicate that this painting belongs to an artist of the master’s entourage, the caricatural nature of the figures and their Breughelian bonhomie add greatly to the panel’s interest. The rustic feast takes place in the vast courtyard of a farmhouse, in which a long low table has been set up occupying the entire width of the foreground. Men and women, young and old, have gathered around the table, where they are eating. They are pouring drinks, passing or sharing dishes, feeding their children or flirting, while the piper pauses to refresh himself.

The true protagonists of the scene, however, are the bride and groom. They are not in the foreground, like the guests mentioned above, but at a separate table on the right of the composition, the bride surrounded by her family and friends. In the background, the bride’s parents honour the tradition of offering bread to the needy. The composition and iconography of this festive gathering represent a masterly development of the work of Pieter Brueghel the Elder (c. 1525/1530-1569). The elongated table allows the figures to be presented as if they were in a frieze, lined up in all sorts of poses - front, back, kneeling, standing, crouching, lying down, looking left and right, raising their arms, drinking, toasting, eating and kissing.

Each individual motif consists of an interaction between two or more figures, their poses creating a rhythmic movement that leads the viewer’s gaze from one group to the next. The frieze-like composition of the figures in the foreground guides the viewer to the table on the right, whose diagonal position in turn points back to the centre. The bright colours, the green, yellow, red and blue of the figures’ clothing accentuate this pictorial rhythm. The long table with the feasting peasants thus becomes not only a successful compositional arrangement, but also a clever iconographic device.

The artist has shown a great sense of humour by placing the real protagonist of the scene, the bride, to the side of the composition to make the least important but most amusing part the centre of attention.

16

JAN BRUEGHEL THE YOUNGER, ALLEGORY OF SIGHT: VENUS AND CUPID IN A GALLERY OF PAINTINGS, A VIEW OF ANTWERP IN THE BACKGROUND, OIL ON PANEL

Hendrick van Cleve III, King Nimrod in front of the Tower of Babel, oil on panel, unframed, 1660, Haarlem, Rijksmuseum, inv. no. SK-A-2000, once in the collection of another of the painter's patrons, the Dutch ambassador Cornelis Calkoen (1696-1764).

17

MARTEN VAN CLEVE, *THE KING DRINKS*, OIL ON PANEL

Hendrick van Cleve III, King Nimrod in front of the Tower of Babel, oil on panel, unframed, 1660, Haarlem, Rijksmuseum, inv. no. SK-A-2000, once in the collection of another of the painter's patrons, the Dutch ambassador Cornelis Calkoen (1696-1764).

According to Jewish tradition, the Tower of Babel was built at the command of King Nimrod, the biblical ruler who founded several cities in Mesopotamia. By building this tower, the “hunter-king” hoped to be able to touch heaven . This famous construction, the story of which is told in the *Book of Genesis* (Gn 11:1-9), had a great intellectual impact, inspiring many thinkers working on ideas of human pride, the origin of the diversity of languages and the totalisation of knowledge.

This work can be compared with another of a similar composition by van Cleve III that was offered at Sotheby’s in London on 22 April 2004, though in this second version the staffage is marginally different, and King Nimrod’s position has changed.

The painter, draughtsman and printmaker Hendrick van Cleve III was a pupil of his father Willem van Cleve the Elder (d. c. 1543/1546) and of Frans Floris (1519-1570); according to Karel van Mander, he also collaborated with the latter on several occasions (K. van Mander, *Het schilder-boeck*, Haarlem, 1604, fol. 230v).

20
FRANÇOIS CLOUET AND WORKSHOP, *BUST-LENGTH PORTRAIT OF FRANÇOIS HERCULE OF FRANCE, DUKE OF ALENÇON AND LATER OF ANJOU, CIRCA 1561, BEARS AN INSCRIPTION, OIL ON PANEL*

The tragic death of Henry II (1519-1159) in a tournament in 1559, followed closely by the equally premature death of Francis II (1544-1560) on 5 December 1560, forced Catherine de Medici (1519-1589) to precipitate the entry of her youngest children into the world. At the age of ten and a half, Charles-Maximilian (1550-1574) was crowned as Charles IX. On 11 December, he was received into the Order of St Michael at the same time as his younger brother and heir, Alexander Edward (1551-1589), who became Henry at his confirmation in Toulouse in 1565 and later reigned as Henry III. Although he had to wait until 1566 to be admitted to the Order, Hercule (1555-1584), Catherine de Medici’s youngest child, who was not yet six years old, did not escape this early public attention. Instead of enjoying his childhood away

from the court, at the château of Saint-Germain-en-Laye or in Blois, he was obliged to appear with his mother and brothers, to attend ceremonies and to learn the art of governing. In 1565 in Toulouse, he was given the name François in memory of his grandfather, François I (1494-1547), and his brother François II, but he was never to reign despite all attempts to find a crown. He was Duke of Alençon, then of Anjou and finally of Brabant and Château-Thierry, and died in 1584 without issue after a tumultuous and rebellious life.

In 1561, he was still a small boy when he posed for François Clouet (before 1522-1572), the official painter of the Valois, who was commissioned by Catherine to paint portraits of the entire royal family. Although this is not his first portrait, the image is here imbued with formal dignity and solemnity. The duke appears much more mature than in the drawing by Jean Decourt (ca. 1530-1584) in the Bibliothèque nationale de France, which dates from the same period, judging from the winter garb worn by the child, the same as that worn by Charles IX and the future Henry III in their images created by Clouet in 1561. Dressed in black velvet, his collar trimmed with gold and his hat adorned with jewels, the child stares at the viewer with a sharp, confident gaze.

Clouet’s original drawing has not been located, but there is a replica in the collection of the Bibliothèque nationale de France with the braiding traced in red chalk. In order to spread the image throughout the kingdom and to foreign courts, the portraitist had to produce several paintings of the prince. In addition to the present version, two other paintings are known: the one in the Royal Collection (inv. no. RCIN 403434), which is probably entirely autograph, and the one recently sold at Christie’s in London (anonymous sale, 7 December 2017, lot 11), which is slightly inferior in workmanship and less accurate. Both panels are dated 1561 and show the hands characteristic of Clouet’s child portraiture. Here, the hands are missing and the date has probably been lost in the reworking of the background. The erroneous annotation identifying the young boy as Francis II probably dates from the same period. This appears to be a common misconception: the Royal Collection portrait was long identified as depicting the king rather than his brother, and an awkward later copy on a green background sold at Millon in Paris on 23 March 2007 (lot 12) was also annotated “François II”.

In the present variant, the hand of the master can be seen in the face and hair, which recreates the original drawing to perfection, modelling the flesh with great subtlety. The execution of the clothing, on the other hand, appears to have been executed by his workshop.

We would like to thank Dr. Alexandra Zvereva for writing this note.

French School, 1696, Three-quarter-length portrait of a gentleman, dated, oil on canvas

21
FRENCH SCHOOL 17th CENTURY, *CIRCLE OF PHILIPPE DE CHAMPAIGNE, BUST-LENGTH PORTRAIT OF A MAN, OIL ON CANVAS, UNLINED*

This delicate portrait demonstrates some of the main characteristics of the portraits of Philippe de Champaigne (1602-1674), notably the subtle colours and the careful psychological rendering of the features of the unknown man. The excellence of the artist’s brushwork is evident in the precise treatment of the model’s complexion, and special attention is paid to the rendering of the grey hair at the temples. Although we do not know his identity, his clothes suggest that the model is either a priest or a magistrate, and it is likely that he belonged to the Jansenist milieu with which Champaigne was so closely associated.

22
FRENCH SCHOOL, 1696, *THREE-QUARTER-LENGTH PORTRAIT OF A GENTLEMAN, DATED, OIL ON CANVAS*

In his *Dictionnaire universel contenant tous les mots français* of 1690, Antoine Furetière (1619-1688) wrote that “all the passions, the movements of the soul, are painted on the face”. This idea of capturing not only the features of the model, but also his or her mind intrigued French high society at the end of the 17th century, so much so that everyone wanted to be painted. Portraiture became a social necessity both to flaunt one’s beauty in a capricious and coquettish society and to keep the memory of a departed loved one alive.

However, French portraiture during the reign of Louis XIV (1638-1715) remains one of the least well-known areas of Grand Siècle painting. Portraits without attribution are numerous, as are portraitists whom we know only by their reception piece. A portrait such as this one, although dated, remains an enigma to be solved. Who was this bright-eyed model, who reaches out towards us, and who was the skillful artist that wielded his brush with such mastery?

23
JOSÉ DE RIBERA, CALLED LO SPAGNOLETTO, *SAINT JEROME, SIGNED AND DATED, OIL ON CANVAS*

Jacopo di Antonio Negretti called Palma il Giovane, Saint John the Baptist, signed and located, inscribed, oil on canvas

24
JACOPO DI ANTONIO NEGRETTI CALLED PALMA IL GIOVANE, *SAINT JOHN THE BAPTIST, SIGNED AND LOCATED, INSCRIBED, OIL ON CANVAS*

This monumental painting stands as testament to the powerful style of the Venetian painter Palma il Giovane (1544-1628). The great-nephew of Palma il Vecchio (1480-1528) and son of the painter Antonio Negretti (1515-1575), the artist first studied the works of Raphael (1483-1520) and Titian (1488-1576) before spending nine years in Rome, where he benefited from the influence of the paintings of Michelangelo (1475-1564) and the Roman Mannerist circle. On his return to Venice in 1569, he collaborated with Tintoretto (1518-1594) on various projects including the restoration of the Doge’s Palace after the great fire of 1574.

It is the subtle combination of these diverse influences that makes *Saint John the Baptist* such a successful composition. The muscular body with its sinuous lines retains the vigour of the Mannerist models, but the whole is impregnated with the rich, dark colours and the robust application of wonderfully thick paint so typical of the Serenissima. This eclecticism made Palma il Giovane one of the most outstanding Venetian painters of the second half of the sixteenth century, and one of the most sought-after by the great European patrons of his day.

The inclusion of the term “Venetus” in the present signature indicates that our painting was intended for a collection outside Italy, where the artist’s origins would not have been known. The number in the lower left-hand corner of the painting has allowed us to discover the identity of the original owner, namely Diego Mexía Felipez de Guzmán y Dávila, Marqués de Leganés (1580-1655), one of the greatest collectors of the early seventeenth century. From 1600 he was in the service of Albert VII (1559-1621) in the Spanish Netherlands. Here he met Peter Paul Rubens (1577-1640), who described him in a letter dated 27 January 1628 to the scholar Peter Dupuy (1582-1651) as “one of the most important connoisseurs of our time” (see R. Magurn, *The Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge, 1955, no. 145). The Marquis’ authority grew during the first decade of Philip IV’s (1605-1665) reign, thanks to his friendship with Gaspar de Guzmán (1587-1645), Count of Olivares, a favourite of the king. It was during this period that he began collecting paintings in earnest – an inventory of his possessions in 1630 numbers seventeen paintings – from here his collection grew exponentially; the 1637 inventory comprises seven hundred and fifty paintings, including *Saint John the Baptist*. Works from the Leganés collection are currently housed in the world’s most important museums, including the Prado in Madrid, the Rubenshuis in Antwerp,

The Royal Museums of Fine Arts in Brussels and the Museum of Fine Arts in Houston.

The subject of St John the Baptist in the desert appears repeatedly in the history of Western art. It has its origins in the Old Testament, where the prophet Isaiah foretells the “Voice of one crying in the wilderness” (Isaiah, 40, 3). These words are repeated in the four Gospels, which specify that St John is the one whose advent was been announced. This idea of the desert, of a wilderness with all its Romantic possibilities, inspired artists throughout the ages. We find examples in the work of Hans Memling (1430-1494) and Hieronymus Bosch (died 1516) in the fifteenth century, in that of Raphael and Titian in the first half of the sixteenth century, in the work of Murillo (1617-1682) in the seventeenth century, and even a *Young St. John the Baptist in the desert* by the English painter Sir Joshua Reynolds (1723-1792) at the end of the eighteenth century.

As in the present painting, these images all share the motif of the lamb, the symbol of Christ, accompanying the Baptist, and for the most part also include a stream of water; both refer to St John’s words, “I baptize you with water for repentance. But after me comes one who is more powerful than I, whose sandals I am not worthy to carry. He will baptize you with the Holy Spirit and fire” (Matthew, 40, 11). Palma painted several versions of the subject during his career, one of which, dating from 1602, is in the Church of St John the Baptist in Bagno, one in the Khanenko Museum in Kiev, and one in the Cantor Arts Centre in Stanford, California (inv. no. 66.73).

25
JEAN-BAPTISTE VANMOUR, *THE TURKISH WEDDING, SIGNED AND INSCRIBED, OIL ON CANVAS*

Jean Baptiste Vanmour rests an enigma to this day. Born in Valenciennes, a province belonging to the Spanish Netherlands, in the second half of the 17th century, we know nothing about his artistic education. We do not know who his first teacher was, nor under which artist he completed his training in Paris, where he undoubtedly went. Nor do we know the exact year in which he reached Constantinople, having probably embarked from Marseille. Only a missive published in the *Mercur*e *de France* announcing his death in 1737 in current-day Turkey gives a vague time frame to his activities in the East. It is only his paintings that offer precious evidence of his more than forty years spent in the Sublime Porte.

In the said missive it is given to understand that Vanmour was brought to the East by the ambassador Charles de Ferriol (1652-1722), his main patron and protector in the early days of the painter’s life in the Ottoman Empire.

Jean-Baptiste Vanmour, The Turkish Wedding, signed and inscribed, oil on canvas

It was for him that he carried out his first major commission, consisting of a hundred or so paintings produced between 1707 and 1708, which were to be engraved in order to disseminate Ottoman customs in the West. He was the first true witness to an Orient that up to this point had only existed in an imagined form; the artist recalled in a letter quoted by Boppe that as a painter he was “the only one in this country” (see *Jean Baptiste Vanmour, Peintre de la Sublime Porte 1671-1737*, [exh. cat.], Valenciennes, Musée des beaux-arts, 2009, p. 35). Unlike his predecessors in previous centuries, such as Bellini (1430-1516), Coecke van Aelst (1502-1550), Vanmour did not only spend time in the Levant, but stayed there for the rest of his life.

His paintings document events that might otherwise have been relegated to the world of the imaginary. A composition similar to our *Turkish Wedding* can be found in Ferriol’s collection of engravings (*Recueil de cent estampes représentant les diverses nations du Levant (...)*, Paris, 1714, p. 25, pl.100, “Un mariage turc”). The customs are detailed: the bride, under a canopy carried by four men, is preceded by her parents and is led to her husband’s new home; “happy if she is found beautiful and in good spirits; for he has never seen her”, as the book states. The golden lances carried at the head of the procession symbolise fertility; these can be found in another painting by Vanmour in the Rijksmuseum (Amsterdam, inv. no. SK-A-2000), once in the collection of another of the painter’s patrons, the Dutch ambassador Cornelis Calkoen (1696-1764).

Unlike other outdoor scenes by Vanmour, in *The Turkish Wedding* the artist did not limit the background to stretches of water illustrating the Bosphorus, but offered a wide panorama of the city. A depiction of the Blue Mosque can be seen from what might be Pera (today’s Beyoğlu district), separated from the old city by the Golden Horn. The other wedding, probably Armenian, shows the customs of one of the main communities in Constantinople in the 18th century. Towards the centre, the young bride can be seen dressed in yellow and white clothes that are so constricting that they prevent her from making her way to the church unaided. The dancing figures at front of the procession can also be found in a painting in the Rijksmuseum (Amsterdam, inv. no. SK-A-2001), which makes it possible to identify the subject.

Vanmour’s influence continued after his death. His paintings travelled to all the major European capitals, fascinating painters who were eager to experience this exotic world without having to travel themselves. His the echo of his lively world can be found in Jean-Baptiste Pater’s *Sultan in the Harem* (1695-1736) (private collection) with its group of figures in a frieze in the foreground,

Detail of Jean-Baptiste Vanmour'sThe Armenian (?) Wedding, signed and inscribed, oil on canvas

Detail of Jean-Baptiste Vanmour'sThe Armenian (?) Wedding, signed and inscribed, oil on canvas

or Carle van Loo’s turqueries (1705-1765) such as Madame de Pompadour as a sultana (Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. no. 26544). Over the centuries, whether in Boucher’s (1703-1770) *Orientales* or Ingres’s (1780-1867) *Turkish bath*, the scenes of this mysterious voyager-painter inspired all painters wishing to capture the essence of the East.

26
JEAN-BAPTISTE VANMOUR, THE (ARMENIAN?) WEDDING, SIGNED AND INSCRIBED, OIL ON CANVAS

Similar to a composition in the Rijksmuseum in Amsterdam (inv. no. SK-A-2001), the present painting appears to depict an Armenian wedding. The bride, draped in imposing yellow and white finery, is led to the church by family members who help her move. The dancing figures opening the procession are also seen in the Amsterdam painting, supporting the current iconographical reading.

The large format and the state of preservation of this painting, which is exceptional for a work that has travelled widely, is a moving testimony to one of the main religious communities living in 18th century Constantinople.

For the full description of this painting, please refer to the previous lot.

■ f 27
JACQUES VIGOUREUX DUPLESSIS, PORTRAIT OF A CHINESE DIGNITARY, OIL ON CANVAS

The main character in this exotic portrait, with his European features and oriental costume, remains an enigma. Holding a Chinese fan in his hand, he is being watched by a mischievous figure hiding behind a sumptuous curtain. It is tempting to suggest that he is a European dignitary in China or someone who had travelled in Asia. However, what he wears are not true examples of Chinese or Siamese clothing, but an imaginary outfit designed with an oriental flavour. It is possible that the artist was inspired for this costume by those worn by the emperor in the famous tapestry set *L’Histoire de l’Empereur de Chine* (Musée du Louvre, Paris, inv. nos. OAR 106-109), woven by the Manufacture de Beauvais from designs by Guy-Louis Vernansal (1648-1729), Jean-Baptiste Belin de Fontenay (1653-1715) and Jean-Baptiste Monnoyer (1636-1699). The ensemble consists of nine tapestries, including one entitled *L’Audience du prince* in which the emperor wears a hat almost identical to the one shown here. This fictitious aspect of the portrait suggests another possibility for the central sitter, could he be an actor playing the role of a Chinese gentleman?

Detail of Jacques Vigoureux Duplessis'sPortrait of a Chinese Dignitary, oil on canvas

Jacques Vigoureux Duplessis (1680-1732) was an artist closely associated with the theatre: he painted theatre sets for the Royal Academy of Music in Paris and for the Théâtre de la Monnaie in Brussels. It is therefore not impossible to imagine that this painting, whose theatrical aspect is indisputable, might be linked to the new interest in Chinese subjects shown by French playwrights at the beginning of the eighteenth century – an interest that informed plays such as the opera-ballet *La Mascarade du roi de la Chine* by Anne Danican-Philidor (1681-1728), *Arlequin invisible chez le roi de Chine* by Jean Claude Gillier (1667-1737) and the comic opera *La Princesse de la Chine* by Gillier and Alain-René Lesage (1668-1747). As in Duplessis’s painting, these works do not attempt to represent the Orient realistically, but merely create an exotic world for an audience that had grown tired of traditional theatrical subjects. Another interesting detail is that portrait painting plays an important role in *La Princesse de la Chine*, which tells the story of a beautiful Chinese princess who tests the princes who wish to become her husband: if they do not succeed, they are put to death. However, before cutting off their heads, her father, the emperor, asks to have their portrait painted.

■ f 28
A CARVED ALABASTER FIGURE POSSIBLY REPRESENTING KING CHARLES II OF SPAIN (1661-1700), SICILIAN, CIRCA 1675

This dynamic full-length portrait depicts a young king accompanied by the iconographic attributes befitting his status. In addition to his crown, sceptre and sword, the figure wears a chain across his chest with the emblem of the chivalric Order of the Golden Fleece, over which the Hapsburg and subsequently Bourbon dynasties presided in the late 17th and early 18th centuries. The King’s elaborately rendered costume is typical of the late 17th century and his theatrically billowing cloak imbues the work with a sense of dramatic movement characteristic of Baroque sculpture. Whilst his attire and attributes point to his earthly wealth and status, the King’s gazes piously heavenwards as befitted a Christian ruler of the time.

The sitter’s age and appearance point to his being the Hapsburg King Charles II of Spain (1661-1700). His predecessor and father, Philip IV died when his heir was still a young child, but Charles’ fourteenth birthday marked his coming of age as King in 1675 and thus an appropriate moment for a sculptural portrait. The inclusion of the red marble pedestal on which the figure stands, however, complicates the question surrounding the sitter’s identity as it is decorated with three *fleur-de-lys*, the symbol of the Bourbon,

Detail of a sculpture of King Charles II of Spain, carved in marble

not Hapsburg family. A possible explanation for this incongruence is that the base is not contemporaneous with the figure, but was added slightly later to reidentify the king and thus show allegiance to Charles II’s successor Philip V who eventually took control of the throne following the War of Spanish Succession (1701-1714).

The identity of the sculptor who created the present lot is also a complicated question as extant sculptural depictions of Charles II are relatively rare, particularly in Spain. Depictions of the monarch were more commonly found in Spanish or Hapsburg-controlled territories outside Spain, especially within Italy. Iconographic similarities to the present lot can be found in Italian depictions of Charles II such as Marcantonio Canini’s full-length marble in L’Aquila (1675) and the bronze depiction by Cosimo Fanzago on the Fountain of Monteoliveto in Naples (1673). On stylistic grounds, it has been suggested that the present lot is closest to the sculptural output of the Sicilian and Neapolitan schools, in particular the work of Palermo-born Giovanni Travaglia (1643-1687).

29
ATTRIBUTED TO BERNARDO CAVALLINO, THE IMMACULATE CONCEPTION, OIL ON CANVAS, UNLINED, UNFRAMED

The present painting, which is likely a fragment, can be compared with the *Madonna of the Immaculate Conception* in the Museo di Capodimonte (Naples; on loan from the Chiesa di San Giovanni Battista delle Monache, Naples, see inv. no. 46). Fully attributed to Bernardo Cavallino (1616-1656) by Frederico Zeri (1921-1998) (inv. no. 20922), Ann Percy, in the catalogue of the 1984-1985 exhibition dedicated to the artist, considers the Naples painting instead to be a copy after, or an imitation of, the painter’s work (A. Percy *et al.*, *Bernardo Cavallino of Naples*, [exh. cat.], Cleveland, 1984, p. 102).

■ 30
A MARBLE BUST OF AGRIPPINA, AFTER THE ANTIQUE, ITALIAN, 17th CENTURY

This bust is an almost exact copy of the antique Agrippina now in the National Archaeological Museum of Naples (inv. 13650). It has the same break to the nose as the original.

Detail of Nicolas de Largillierre'sHalf-length portrait of Élisabeth-Charlotte of Orléans, called Mademoiselle de Chartres, oil on canvas

31
NICOLAS DE LARGILLIERRE, HALF-LENGTH PORTRAIT OF ÉLISABETH-CHARLOTTE OF ORLÉANS, CALLED MADEMOISELLE DE CHARTRES, OIL ON CANVAS

The daughter of Philip I, Duke d’Orleans (1640-1701), brother of Louis XIV (1638-1715), and Elisabeth-Charlotte of Bavaria (1652-1722), Princess Palatine, the young Elisabeth-Charlotte d’Orleans (1676-1744), granddaughter of king Louis XIII, who later became known as “Mademoiselle de Chartres”, is the royal model in Nicolas de Largillierre’s painting. Depicted in three-quarter-length, the young girl holds up a bunch of grapes that she appears to have just lifted out of the basket before her.

The flowing drapery and rosy complexion of the sitter in this lively portrait are characteristic of the early career of the artist. Trained in Antwerp in the studio of the painter Antoine Goubeau (1616-1698) and later in London under Peter Lely (1618-1680), he acquired a taste for bold usage of colour and extravagant drapery; these predilections are perceptible here in the model’s costume and in the still life – particularly the bunches of grapes.

The young princess, aged about ten in this portrait, posed for Largillierre in the early 1680s on the painter’s return from London. The next few years were to be decisive for him: by the end of the decade, he had established himself as one of the most sought-after painters of the nobility and the upper middle classes.

Another version of this painting by Largillierre, formerly given to the studio of Pierre Mignard (1612-1695), has been part of the collection at the Château de Versailles since 1833 (Île-de-France, inv. no. MV 7387). The Versailles painting is similar in size to another version in the collections of the Prado Museum (Madrid, inv. no. P002351), which also holds the pendant, the portrait of her brother, Philippe II d’Orleans (1674-1723) (inv. no. P002288).

We would like to thank Dominique Brême for confirming the attribution of this painting to Nicolas de Largillierre (1656-1746) after a first-hand examination of the painting.

32
PIERRE PATEL THE ELDER, LANDSCAPE WITH ANTIQUE RUINS AND FIGURES, OIL ON CANVAS

Detail of Pierre Patel the Elder'sLandscape with antique ruins and figures, oil on canvas

Detail of Claude Vignon'sClaude Vignon, a knight's dream, oil on canvas

■ • f 33
CLAUDE VIGNON, A KNIGHT’S DREAM, OIL ON CANVAS

The present painting shows the subtle union of the Caravaggesque and the Venetian approach to painting that went into creating the poetry of Claude Vignon’s (1593-1670) oeuvre. The artist belonged to the late Mannerist movement, whose refined lyricism delighted European courts in the second half of the 17th century. For Vignon, painting was the art of storytelling: the agility of his brush brought stories and myths to life and offered up distant lands his many patrons.

However, the subject of the *Knight’s Dream* remains shrouded in mystery. Although we can find parallels with his *Dream of Daphnis*, painted around 1645 (private collection; see P. Pacht Bassani, *Claude Vignon 1593-1670*, Paris, 1992, p. 321, n°229), this is not the story Vignon is telling. The sleeping man is not a goatherd but a richly dressed nobleman, the women who appear in his dream are not nymphs but nuns or saints carrying crucifixes, and the women with wafting drapery in the background are far from the beautiful shepherdess Chloë.

It is more likely that this composition represents the soldier Scipio, who dreamt of virtue and vice, a passage recounted in the *Punica* of Silius Italicus (25-101). Vignon may have been inspired in this respect by the work of Raphael (1483-1520), who painted the *Vision of a Knight*, now in the National Gallery in London (inv. no. NG213), around 1504. According to Paola Pacht Bassani, author of the artist’s catalogue raisonné, the present painting dates from 1640-1650 (see P. Pacht Bassani, 1993, *op. cit. supra*); the nebulous foliage of the trees, the shimmering surface and the rich colours can be found in other paintings of this period, such as the *Banquet Scene* (private collection; *ibid.*, p. 317, n°224), the *Dream of Daphnis*, and the *Banquet of Antony and Cleopatra* (The John and Mabel Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida, inv. no. 653).

• f 34
CHARLES-ANTOINE COYPEL, THE FORTUNE TELLER, BEARS A SIGNATURE, OIL ON CANVAS

A fortune teller leans over a young man’s hand to read the lines on his palm, there is a mischievous glint in her eyes as she raises them to his face. The more tender expression on the young man’s face might indicate that he has come to learn the outcome of a love affair.

This playful painting by Charles-Antoine Coypel (1694-1752) was rediscovered in 2000 after it had been lost for almost two centuries. Thierry Lefrançois, author of the catalogue raisonné,

Detail of Charles-Antoine Coypel'sThe Fortune Teller, bears a signature, oil on canvas

confirmed the attribution to the painter at the time of its sale in New York in 2000 (see T. Lefrançois, Paris, 1994, *op. cit. supra*). At that time, he also identified it as likely being the painting from the Lalive de Jully collection, described in Mariette’s work (P.-J. Mariette, 1764, *op. cit. supra*) and in the catalogue of its sale in 1770, in which it is entitled “Une Bohémienne”. However, the description of the painting in the latter specifies that it shows a “black head” between the two main figures. Although we can see the sketch of this third person here, we cannot be certain that our painting is the one in Lalive de Jully’s collection, as there is another version of the painting, in which this figure is more clearly defined.

Detail of Charles-Antoine Coypel'sThe Fortune Teller, bears a signature, oil on canvas

The subject of the fortune teller holds a notable position in Coypel’s work. At the age of twelve, in 1706, he executed his first etching, which also shows a man who wants to know his future from two gypsy women. The young pupil dedicated this etching to his uncle, Augustin Bidaud.

■ • f 35
LOUIS TOCQUÉ, BUST-LENGTH PORTRAIT OF MARQUIS CHARLES DAVID GODEFROY DE SENNEVILLE, OIL ON CANVAS

This portrait of Charles David Godefroy (born 1721), Marquis de Senneville, Lord of Daubeuf and Vertot, is typical of the work of the portrait painter Louis Tocqué (1696-1772). Dressed in a blue jacket and a golden waistcoat decorated with floral embroidery, the first gentleman of the King’s chamber typifies the carefree aristocracy under the reign of Louis XV (1710-1774). The son of Pierre Charles Godefroy (1698-1733), lord of Senneville, councillor of the Parliament of Normandy, Charles David was born in 1721 in Rouen and remained a bachelor until the age of 49, when he married Marie Adélaïde Paviot.

Detail of Louis Tocqué'sPortrait of Marquis Charles David Godefroy de Senneville, oil on canvas

Tocqué’s portrait shows the young man well before his marriage, in the prime of life. It is interesting to note that the embroidered jacket worn by the sitter clearly belonged not to the marquis but to the artist, since it also appears in the *Portrait of Jean-Baptiste-Joachim Colbert, Marquis de Croissy*, painted in 1749 (now in the Snite Museum of Art, Notre Dame, Indiana) and the *Portrait of a Gentleman* in the collection of the National Gallery in London (inv. no. NG4097).

• **f 36**

LOUIS GAUFFIER, FULL-LENGTH PORTRAIT OF ÉTIENNE MICHAUX, WITH THE CITY OF FLORENCE IN THE BACKGROUND, SIGNED, INSCRIBED AND DATED, OIL ON CANVAS

Previously mistakenly considered to be the portrait of General Jean-Claude Moreau (1755-1828), a detailed study of the costume worn by the model reveals that this self-assured officer can be none other than the divisional commissar Étienne Michaux (1771-1850) (see D. Gorchkoff, 2019, *op. cit. supra*). Another version of the portrait sold in 1946 in Stockholm identifies the sitter as General Claude-Ignace-Francois Michaud (1751-1833), a mistake probably due to the homonymy of the surnames. As Michaux was on the army staff under Murat (1767-1815), between An VIII and An X (1801-1802), it is possible that the young officer also followed Murat during his campaign in Egypt in 1799. He was appointed chief commissaire of the army in 1803 and then knight of the Legion of Honour the following year. However, after Napoleon’s downfall he fell into disgrace and died destitute in exile.

In the present painting, Michaux’s unfortunate end is far from being suspected: Gauffier (1762-1801) presents the soldier in all his glory on the terrace of a garden in the south-east of Florence – the dome of the cathedral can be seen rising in front of the Apennines in the background. Italy played an important role in the life of the artist, who moved to the Eternal City in 1784 after winning the Prix de Rome. His stay in the Italian capital ended in 1793, when he was driven out of the city by anti-French insurrections. He then moved to Florence, where he began to paint portraits; as in the case of the present work, the painter’s patrons came largely from French and English military circles.

Dated “an 9e.” (1801), this elegant portrait of Etienne Michaux is among the very last works of the artist, who died in October of the same year. A small copy of the present portrait is to be found in the painting of eleven portrait reductions, now in the Musée Fabre (Montpellier, inv. no. 876.3.34), probably sketched by Gauffier as a précis of his work in Florence.

• **f 37**

DMITRI GRIGORIEVITCH LEVITSKI, THREE-QUARTER-LENGTH PORTRAIT OF DENIS DIDEROT, OIL ON CANVAS, UNLINED

There is a certain self-reflexion in this depiction of the author of the *Encyclopaedia*: his gaze does not meet that of the viewer, and his mouth rests half-open as if to speak; the philosopher has chosen an elusive pose. The sitter stands in relief against a dark background that highlights the nuanced colour of his carelessly arranged clothing. With his open collar and exposing his natural baldness, Denis Diderot (1713-1784) is captured by Dmitri Levitski (1735-1822) in a careful and unadorned way that supports his image as a free-thinking bohemian.

It is likely that Dmitri Grigorievitch Levitski, a portraitist who deeply affected the development of the genre in Russia at the end of the 18th century thanks to his naturalist touch, painted this portrait during Diderot’s stay in his native land between October 1773 to March 1774.

Ten years earlier, shortly after the coup d’état that put her on the throne, Catherine II (1729-1796) had invited Diderot to come to Russia. This was followed in 1765 by the proposal that the empress would buy his entire library and manuscripts from the philosopher on his death, grant him the title of librarian during his lifetime, and pay fifty years’ rent in advance. Reluctant to make the trip to Russia, Diderot procrastinated before finally agreeing to go to St Petersburg to pay his debt of gratitude and meet the empress whom he admired for her cultural enlightenment despite his opposition to her absolutist policy.

This well-known portrait, together with the one by Louis-Michel van Loo (1707-1771) (Musée du Louvre, Paris, inv. no. RF 1958), is the image *par excellence* of the great Enlightenment philosopher, of whom few portraits are known, unlike for his contemporaries such as Voltaire (1694-1778) or Rousseau (1712-1778). Since 1829, the Musée d’art et d’histoire de Genève has held another version of this painting (inv. no. 1829-0009), formerly in the collection of the Genevan François Duval (1776-1854), whose father lived and worked in St Petersburg in the second half of the 18th century.

The son of an Orthodox priest who had worked as an engraver in the Monastery of the Caves, Kyiv, the young Levitsky trained as a painter in St Petersburg under Alexei Petrovich Antropov (1716-1795), Giuseppe Valeriani (1708-1761) and Louis-Jean-François Lagrenée (1724-1805), whose careful approach to painting drapery he maintained, as seen in the present portrait. Elected to the Académie in 1770, he taught there between 1771 and 1787.

• **f 38**

PIERRE-ANTOINE DEMACHY, PRINT SELLERS AT THE LOUVRE, SIGNED, OIL ON PANEL

If, under the superintendence of the Marquis de Marigny (1727-1781), the Louvre was a subject of urban reflection, at the end of the Enlightenment it became the kaleidoscope of a society reflecting on its own values. The arches on the east side that lead to the Cour Carrée were home to numerous merchants’ stalls, most of which were modest second-hand dealers of prints, books and even a few paintings.

Two versions of the subject are known: the present painting, which was once the property of the Demachy-Worms Bank, and another belonging to the Carnavalet Museum (Paris, inv. no. P1039). The latter, signed and dated 1791, has been in the Louvre since 1989 and may have been sent to the Salon of 1793. The present painting predates the one in the museum by about ten years and is by far the most successful. Should we see the poor quality of the post-revolutionary panel as the autograph work of an ageing artist or as a collaboration with Louise-Victoire Demachy, the artist’s daughter?

Although the effect of light is identical in both versions, some differences in the organisation of the space and staffage can be seen. The comparison of the two panels allows us to understand the evolution of society, and these works remain an interesting testimony to one of the forms of activity of the 18th century Parisian art market.

It is also interesting to compare our panel with the watercolour belonging to the musée Carnavalet, *Le Péristyle du Louvre, côté est* (Paris, inv. no. D. 514). This is not strictly speaking the preparatory drawing for the painting since the point of view is different, but there are some common elements such as the effect of light, the shelf with books on the left and the flower girl on the right of the composition. This sheet may be contemporary with the present work.

It should be noted that this practice of repetition, which was widespread among the Vedutists, was criticised by the Salon critics when it became characteristic of the painters of landscapes, ruins and architecture. Demachy’s works reflect the expectations of his clientele, who wished for their depictions of Paris to reflect current events. Through this work, “the status of Paris as a cultural capital ... is asserted and staged” according to Charlotte Guichard, who notes that our painting admirably illustrates “the atmosphere of the art market” (in M. Petkowska Le Roux, F. Roussel-Leriche, *op. cit.*, p. 46).

We would like to thank Ms. Petkowska Le Roux for writing the above notice.

• **f 39**

PIERRE-ANTOINE DEMACHY, DEMOLITION OF THE SAINTS-INNOCENTS CHURCH, PARIS, INDISTINCTLY SIGNED AND DATED, OIL ON PANEL

Though the destruction of many religious buildings was the consequence of the Revolution, the disappearance of a certain number of churches from the medieval period can be attributed to the *ancien régime*. Several Parisian churches were sacrificed to the aesthetic mores of Classicism; the Church of the Saints-Innocents in the rue Saint-Denis, which was destroyed at the end of the 18th century along with the adjacent cemetery, belongs to this group.

Originally, the church of the Saints-Innocents was a chapel dedicated to Saint Michael, it was renamed by Louis VI (1081-1137) and enlarged under Philippe Auguste (1165-1223). Its demolition in 1787 came one year after that of the Cimetière des Saints-Innocents. The history of the chapel is not well known: there is no information on the date and circumstances of its foundation, nor on the stages of its construction. We only know that the small chapel in the cemetery was enlarged in 1130 and that the creation of the small parish of Saints-Innocents was one of the results of the dismemberment of the parish of Saint-Germain-l’Auxerrois.

The circumstances of its distruction are much better known. The church was bordered by the cemetery of the Saints-Innocents at the north-east corner, and separated from the rue aux Fers by a row of six houses and a fountain. The cemetery, located in the heart of Paris, was overcrowded with burials and had become dangerous for the neighbouring inhabitants. On 21 May 1765, a parliamentary ruling prohibited burials in all cemeteries located within Paris. The prospect of the land being freed up soon gave rise to plans to renovate and expand a nearby market; at first these only took into consideration the cemetery, the decision was taken to get rid of this and to use its site for a herb and vegetable market. However, very soon the high value of the land in this populous district led to the the developers coveting the land on which the church itself stood.

After lengthy discussions between the public authorities, the clergy and the building committee of the Saints-Innocents over the course of 1786, the abolishment of the parish of the Saints-Innocents and the destruction of the church were agreed upon. Both financial interest and the fashion of the day, which condemned a “building deficient in construction and irregular in form”, coupled with the dilapidated state of the structure led to the decision to demolish it. The demolition

order was passed on 1 July 1786, on 31 November 1786 the archbishop of Paris abolished the curacy of the Saints-Innocents, and in the course of 1787 the church was razed to the ground.

The *Demolition of the Saint Innocents Church* is an example of the Demachy’s tendency to reproduce the same subject. The present painting was exhibited at the *Salon* of 1787 (n°27) together with the two works now in the musée Carnavalet (Paris, inv. nos. P 80 and P 2080). The scene allows us to understand the architecture of the lost monument. The artist, who witnessed the metamorphosis of the city at the end of the 18th century, became its historiographer and was appreciated as such by lovers of the city’s history.

We would like to thank Ms. Petkowska Le Roux for writing the above note.

40

PIERRE-ANTOINE DEMACHY, VIEW OF THE GARDEN FROM THE TUILERIES PALACE; AND VIEW OF THE PLACE LOUIS XV FROM THE TUILERIES GARDEN, THE FIRST SIGNED, THE SECOND INDISTINCTLY SIGNED, OIL ON PANEL, A PAIR

The theatre of the everyday and the evolution of the Parisian landscape in the middle of the 18th century were for Pierre-Antoine Demachy (1723-1807) key sources of inspiration and gave the painter the opportunity to celebrate Parisian life. Received as an architectural painter by the Academy in 1755, after initial training with the great scenographer Giovanni Niccolo Servandoni (1695-1766), Demachy’s works retained a theatrical flavour throughout his life, which is clearly in evidence in these views of the Tuileries where the artist offers us a lively parade of the beau monde.

Demachy perfectly captures the bucolic atmosphere of the gardens, which were popular with his contemporaries at the end of the reign of Louis XVI (1754-1793). In both paintings we find the hallmarks of the artist’s style; his use of the warm summer evening light, the foliage which creates a beautiful chiaroscuro effect and the groups of elegant figures. There is an engraving of each composition by Charles-Melchior Descourtis (1753-1820) in the musée Carnavalet (Paris, inv. nos. G4177 and G4178), with slight differences in the figures. These tondo aquatints attest to the success of the paintings as evidence of the changing society and mores of the late Enlightenment. Other versions of the *Vue de la Place Louis XV* are known, and the present painting is apparently a later version of the one formerly in the collection of David David-Weill (1871-1952).

The Pont Tournant des Tuileries was destroyed in 1817. It spanned the moat, a vestige of the ramparts of Louis XIII (1601-1643), allowing people to cross from the Jardin des Tuileries to the Place Louis XV. This bridge, created in 1716 by the Augustinian friar Nicolas Bourgeois, was barred in the evening and allowed the Tuileries Garden to be closed at night. In the present painting, the view point is slightly removed from the structure of the Pont Tournant and the silhouette of the equestrian statue by Edmé Bouchardon (1698-1762). The latter was installed on its pedestal on 19 February 1763. Demachy also depicted it in a painting, exhibited at the *Salon* of 1763, which has now disappeared but of which an engraving is kept in the musée Carnavalet (Paris, inv. no. G.17054).

We would like to thank Ms. Petkowska Le Roux for writing the above note and for suggesting a date of *circa* 1780-1785 for these paintings.

41

A MARBLE FIGURE OF VENUS, CIRCLE OF ALBERT XAVERY, CIRCA 1700

This marble depicting Venus is part of Albert Xavery’s artistic circle. Born in 1664 into a family of Antwerp sculptors, he moved to Amsterdam and then to The Hague around 1690 and received commissions, in particular for garden sculptures with mythological or allegorical subjects, including figures for the gardens of the castles of Het Loo and Zeist.

This Venus is similar to the three figures of Actaeon, Endymion and especially Diana, made by Xavery for the garden of Huis Bartolotti in Amsterdam (Fischer, *loc. cit.*), which became the residence of the organist, conductor and musicologist Gustav Leonhardt, whose collection was sold at Sotheby’s, London, on 29 April 2014 (see lots 601 and 602). The certain analogy between these two representations of goddesses is based on a similarity in the treatment of their movements and expressions. It is also interesting to note that the inscription on the base of our Venus ‘INVENT.ET.FECIT.1700’ is almost identical to that on the Actaeon, ‘INV ET FECIT 1706’, which forms a counterpart to Endymion, suggesting that our figure was part of a pair or even a larger ensemble.

42

ANNE VALLAYER-COSTER, AN ALABASTER VASE FILLED WITH FLOWERS, ON A MARBLE TABLE WITH A PINEAPPLE, PEACHES AND GRAPES, SIGNED AND DATED, OIL ON CANVAS, UNLINED**43 – BOUCHER**

f 43

FRANÇOIS BOUCHER, A SHEPHERD AND SHEPHERDESS, OIL ON CANVAS

Likely dating from the 1730s, this painting was executed quite early on in the career of François Boucher (1703-1770). After returning from Rome in 1731, the artist became a highly sought-after painter in Paris, especially for his pastoral scenes. This taste for an idealised version of bucolic life was to permeate the entire century, and Boucher’s numerous shepherdesses in aristocratic dress were to adorn the walls of palaces throughout Europe. Another version of the present painting, now in St. Petersburg (Hermitage Museum, inv. no. ГЭ-1275), was originally in the collection of Catherine the Great (1729-1796).

We would like to thank Alastair Laing for confirming the attribution to François Boucher based on an examination of a photographic reproduction of the work.

44

JEAN-SIMÉON CHARDIN, WINTER, IN IMITATION OF A BAS-RELIEF AFTER EDMÉ BOUCHARDON, GRISAILLE, SIGNED AND DATED, OIL ON CANVAS

A note on this lot is available on Christies.com.

f 45

JEAN-BAPTISTE GREUZE, A YOUNG WOMAN PRAYING, OIL ON PANEL

f 46

JEAN-BAPTISTE PILLEMENT, LANDSCAPE WITH A SHEPHERD AND HIS ANIMALS, SIGNED AND DATED, OIL ON CANVAS, UNLINED

A great traveller, Jean-Baptiste Pillement (1728-1808) left his native Lyon at a very young age to continue his training at the Gobelins factory in Paris. At the age of seventeen, he left for Spain and Portugal, where he refused the title of Painter to the King. His numerous commissions later took him to Poland and the court of King Stanislas II (1732-1798), to London, where he exhibited at the Society of Artists and the Free Society of Artists, and to Vienna, where he worked for the Prince of Lichtenstein, before finally returning to Paris.

47

ATTRIBUTED TO MARIA FELICE TIBALDI, THE TRIUMPH OF HARLEQUIN, OIL ON CANVAS

This joyfully colourful company grouped around a fairy-tale float brings together various figures in Harlequin garb. A couple of lovers who sit atop the float, their exaggerated gestures very much in keeping with the aesthetics of the *Comedia dell’Arte*, are particularly prominent in this matrimonial procession. The main figure of Harlequin in this composition is borrowed from a painting by Watteau (1684-1721) known from the engraving by Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), *Pour garder l’honneur d’une belle* (British Museum, London, inv. no. 1838,0526.1.83), while the chariot itself recalls an engraving of 1735 by Jean-Baptiste Marie Pierre (1714-1789), the *Mascarade chinoise* (Metropolitan museum of Art, New York, inv. no. 53.600.4449).

With its frieze of harlequins, the composition of the present painting is similar to a one by Pierre Subleyras (1699-1749) from the collection of Cardinal Valenti-Gonzaga (1690-1756), which was sold in 2001 (anonymous sale, Christie’s London, 2 November 2001, lot 101). This latter, more densely populated and decorated with greater theatricality, was perhaps a intended as a design for an interior decoration. The idea of composition was taken up by his wife, Maria Felice Tibaldi (1707-1770), in a painting of similar format and composition to the present work kept in the Musée des Augustins (Toulouse, no. inv. 55 1 1). The hemispherical format of the Toulouse painting leaves no doubt as to its purpose: it is the design for a fan, believed to have been intended for the Spanish queen, Elisabeth Farnese (1692-1766). An actual fan based on this composition is now in the Victoria and Albert Museum in London (inv. no. T.153-1920).

Maria Tibaldi was a brilliant miniaturist who, like her husband, was a member of the Academy of St. Luke in Rome from 1742. She was only the second woman to join the Academy after Rosalba Carriera (1673-1757). Her interpretation of Pierre Subleyras’ painting seems to have been well received. It is believed that several fans were constructed after it, that the composition was repeated by the artist herself and that it inspired others. Indeed, a painting by Hubert Robert (1733-1808), once attributed to Watteau (present location unknown) repeats the composition imagined by Maria Subleyras in a walled park (see M. Roland Michel, ‘Notes on a Painting by Hubert Robert Formerly Attributed to Watteau’, *The Burlington Magazine*, November 1960, 102, 962, pp. ii-iii).

f 48

ANGELICA KAUFFMANN, RA, PALEMON AND LAVINIA, OIL ON COPPER, OVAL

Previously only known through their engravings, *Palemon and Lavinia* and the three subsequent lots, *Amelia and Celadon*, *Allegory of Prudence* and *Allegories of Mercy and Truth* are important rediscoveries in the œuvre of Angelica Kauffmann (1741-1807). The fluidity of these compositions and the delicacy of their execution remind us why the artist’s paintings were so coveted in 18th century aristocratic circles. Her work bridged the gap between the cult of sensibility and the emergence of neoclassicism.

Born in Switzerland and trained in Italy, Angelica Kauffmann moved to London in 1766. She quickly established herself in London as one of the most important and influential artists of her time, becoming one of only two founding female members of the Royal Academy. Although Kauffmann enjoyed great success as a portrait painter, she defined herself primarily as a history painter, an unusual designation for a female artist in the 18th century. At the time, history painting was considered the most distinguished category of academic painting and, under the leadership of Sir Joshua Reynolds (1732-1792), a close friend of Kauffmann’s, the English Royal Academy sought to promote it to a native audience more interested in portraits and landscapes. The apathy of the British people towards history painting nevertheless motivated Kauffmann’s decision to leave England after her marriage to the artist Antonio Zucchi (1726-1795) in 1781 and return to Italy where this genre was more sought after.

History painting, the depiction of human actions based on themes drawn from history, mythology and literature, required extensive study of writing, knowledge of art theory and more technical training including the study of anatomy from the male nude. The latter was forbidden to women at the time, yet Kauffmann managed to break through this gender defined barrier. It can be assumed that she replaced the study of the male nude with the study of ancient sculptures, but this enforced lack in her training explains why the male figures in her works are often considered more feminine than those of her peers at the Royal Academy.

The subject of *Palemon and Lavinia* is taken from the poetic work *The Seasons* by the Scottish writer James Thompson (1700-1748), the first part of which, *The Winter*, was published in 1726. The work, consisting of four parts - each dedicated to one of the seasons - was an immediate success. Thompson drew his inspiration from sources as diverse as Virgil (70-19 BC), Sir Isaac Newton (1642-1727), René Descartes (1596-1650) and Geoffrey Chaucer (c. 1345-1400). His poems are

meditations on nature, alternating short stories and descriptive passages. Palemon and Lavinia appear in *The Autumn*; she a beautiful country girl and he the lord of the manor. Lavinia was forced to glean the fields because to support her impoverished mother, and Palemon, who saw her toiling, immediately fell in love with her. In her interpretation of the story, Kauffmann retains the timelessness of the poetic work by juxtaposing two styles of costume. Palemon is theatrically dressed in a sumptuous red silk suit reminiscent of the fashionable portraits of King Charles I (1600-1649) and his courtiers painted by van Dyck (1599-1641) in the previous century, while Lavinia is dressed simply, in the manner of a late eighteenth-century woman.

Kauffmann is far from the only person to have drawn inspiration from Thompson’s work. Other representations of his verse can be found in the paintings of J. M. W Turner (1775-1851) and Sir Thomas Gainsborough (1727-1788) in England and the German translation served as the libretto written by Gottfried van Swieten (1733-1803) for the oratorio *Die Jahrzeiten* by the composer Joseph Haydn (1732-1809). In France Thompson was no less respected: Voltaire (1694-1778) praised the simplicity and love of humanity shown in the text, Rousseau (1712-1778) was plunged by his reading into a «rural delirium», and in 1793, at the beginning of the Terror, Madame Roland (1754-1793) recited his verses in her cell whilst awaiting the guillotine.

f 49

ANGELICA KAUFFMANN, RA, AMELIA AND CELADON, OIL ON COPPER, OVAL

Like Palemon and Lavinia, the origins of the lovers Amelia and Celadon can be found in Thompson’s *The Seasons*. Taken from the second part of the work, *The Summer*, they are Arcadian shepherds, an example of faithful and virtuous love. In a summer storm, Amelia is struck by lightning and dies in the arms of her lover. The romantic elements of this story, the fiery lightning against the dark clouds, the wind tearing at the young couple’s clothes, the distress of Celadon and the supple, lifeless body of the beautiful Amelia, inspired many artists to depict this subject. We find further examples in the work of Richard Wilson (1714-1782) and Henry Fuseli (1741-1825), amongst many others. Kauffmann herself painted at least two pictures of the ill-fated lovers, this one and another showing the couple before Amelia’s death. We know of the latter from an engraving by Bernard Siegrist (active in the late 18th century) dated 1791.

For more information on this painting, see the note for the preceding lot.

f 50

ANGELICA KAUFFMANN, RA, ALLEGORY OF MERCY AND TRUTH, OIL ON ZINC

Truth, a book in hand and wearing a robe decorated with the sun, raises her gaze to the sky and embraces Mercy with her left arm. The latter, holding an olive branch in her hand, looks down modestly at the fruit at her feet. The subject of this allegorical composition is taken from the *Book of Psalms*: “Mercy and truth are met together; righteousness and peace have kissed each other” (Ps 85, 10).

For more information on this painting, see the note on Lot 48.

f 51

ANGELICA KAUFFMANN, RA, ALLEGORY OF PRUDENCE, OIL ON ZINC

The inclusion of the snake in the *Allegory of Prudence* has its roots in antique art and became a frequent symbol in Western art throughout the centuries, from the painting by Piero del Pollaiolo (1443-1496) commissioned in 1469 for the courtroom of the Tribunale di Mercanzia in the Piazza della Signoria, Florence, to the engraving that appeared in 1603 in the famous *Iconologia* by Cesare Ripa (1555-1622), which remained one of the most important sources of inspiration for European artists until the end of the 18th century. However, in traditional representations of the subject, Prudence holds a mirror instead of the dove seen here. This change brings Kauffmann’s work closer to the biblical verse: “Behold, I send you forth as sheep in the midst of wolves. Therefore be wise as serpents and harmless as doves” (Matthew 10:16). These words are paraphrased at the bottom of the engraving made in 1780 by Charles Taylor (1756-1823) after Kauffmann’s painting, where it reads “Be prudent and benevolent”. This engraving, together with that of the preceding lot, the *Allegory of Mercy and Truth*, is part of a series entitled *The Moral Emblems* consisting of six individual subjects, also including *Wisdom, Hope, Instruction and Life*. The painting representing *Wisdom* was sold at Sotheby’s in New York in January 2012, lot 202 (\$59,375).

For more information on this painting, see the note on Lot 48.

■ f 52

A PAIR OF MARBLE SEATED GREYHOUNDS, LATE 19th OR EARLY 20th CENTURY

f 53

JACQUES-LAURENT AGASSE, TWO JACK RUSSELLS IN A LANDSCAPE, SIGNED, OIL ON CANVAS, UNLINED

orn in Switzerland, Jacques-Laurent Agasse (1767-1849), together with Wolfgang Adam Töpffer (1766-1847) and Firmin Massot (1766-1849), formed a Geneva school of painting at the end of the 19th century. Collaborative works in which Töpffer executed the landscapes, Massot the figures and Agasse the animals, which he portrayed with much-appreciated realism, stand as testament to the refined style of this school.

At the beginning of the 1800s, Agasse left for England where animal painting, following in the footsteps of artists such as Stubbs (1724-1806), enjoyed great popularity. Here his paintings of dogs were most highly valued, due to their delicate acuity; they were true “portraits”. The present painting can be compared with a collaborative work by Toepffer and Agasse in which the dog on the right is found in a landscape painted by Töpffer (see L. Boissonnas, *Wolfgang Adam Töpffer (1766-1847). Catalogue raisonné des Peintures*, Berne, 2011, p. 354, n°LBP 604).

■ f 54

A CARVED MARBLE BUST OF PAULINE BONAPARTE (1780-1825), WORKSHOP OF ANTONIO CANOVA (1757-1822), ITALIAN, CIRCA 1810-1820

■ 55

ATTRIBUTED TO LÉON MATTHIEU COCHEREAU, THE AUCTION, OIL ON CANVAS, UNLINED



MAÎTRES ANCIENS PEINTURES, SCULPTURES

VENTE EN LIGNE

1^{er}-16 juin, 14h

9, avenue Matignon
75008 Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

| | | |
|----------|---------|-----------|
| Samedi | 10 juin | 10h - 18h |
| Dimanche | 11 juin | 14h - 18h |
| Lundi | 12 juin | 10h - 18h |
| Mardi | 13 juin | 10h - 18h |
| Mercredi | 14 juin | 10h - 18h |
| Jeudi | 15 juin | 10h - 12h |
| Vendredi | 16 juin | 10h - 12h |

ENREGISTREMENT

Enregistrez-vous sur www.christies.com à partir du 1^{er} juin 2023

CODE ET NUMÉRO DE LA VENTE

Pour tous renseignements,
veuillez rappeler la référence
22155 - OLIVIA

POST SALE SERVICES

Morgane Scozzesi
Coordinatrice après-vente
Paiement, Transport et Retrait des lots
Tél: +33 (0)1 40 76 84 10
postsaleParis@christies.com

Les lots 102, 120, 143 et 149
ont été consignés en partenariat
avec la maison de ventes
Marambat-Malafosse à Toulouse.

Crédits Photo : ImageArt,
Juan Cruz Ibañez, Guillaume Onimus,
Jean-Philippe Humbert, Studio Shapiro,
Emilie Lebeuf, Paolo Codeluppi

Création graphique : Élise Julienne Grosberg

Photo *in situ* chez Cecilia Laizet, Paris.
Photographe : Pauline Darley@lecrime



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

CHRISTIE'S

IMPORTANT

La vente de chaque lot est soumise aux Conditions de vente, aux Avis importants et explication des pratiques de catalogage, qui figurent sur internet à l'adresse www.christies.com. Veuillez noter que les symboles et le catalogage de certains lots peuvent changer avant la vente. Afin d'obtenir les informations les plus récentes sur la vente d'un lot, vous pouvez vous référer à la description complète du lot accessible via la page internet de la vente à l'adresse www.christies.com.



100
ÉCOLE FLAMANDE, 1571
Portrait à mi-corps d'un jeune garçon
€6,000-8,000 US\$6,700-8,800
£5,300-7,000



101
ÉCOLE ESPAGNOLE DU XVI^e SIÈCLE
La vision de l'Apocalypse de saint Jean à Patmos ; Le baptême du Christ
€20,000-30,000 US\$22,000-33,000
£18,000-26,000



102
ÉCOLE ARAGONAISE DU XVI^e SIÈCLE
La Résurrection
€7,000-10,000 US\$7,700-11,000
£6,100-8,700
Ce lot a été consigné en partenariat avec la maison de ventes Marambat-de Malafosse à Toulouse.



106
ÉCOLE FLAMANDE DE LA SECONDE MOITIÉ DU XVI^e SIÈCLE, ATELIER DE LUCAS VAN VALCKENBORCH L'ANCIEN
La tour de Babel
€40,000-60,000 US\$44,000-66,000
£35,000-52,000



107
FRAGMENT ARCHITECTURAL
BYZANTIN, XI^e OU XII^e SIÈCLE
€3,000-5,000 US\$3,400-5,500
£2,700-4,400



108
HENDRICK VAN CLEVE III (ANVERS 1525-1589)
La construction du temple d'Artémis à Éphèse
€20,000-30,000 US\$23,000-33,000
£18,000-26,000



103
ÉCOLE ALLEMANDE DU XVII^e SIÈCLE, ENTOURAGE DE WOLFGANG HEIMBACH
Portrait présumé de Sigismund III Vasa, roi de Pologne et grand-duc de Lituanie
€2,000-3,000 US\$2,200-3,300
£1,800-2,600



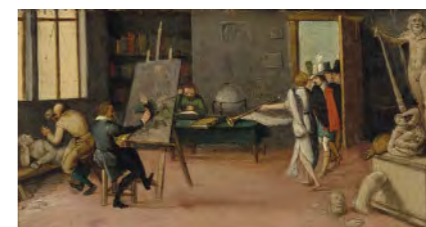
f 104
ÉCOLE ANVERSOISE DU PREMIER TIERS DU XVI^e SIÈCLE
Vierge à l'Enfant
€20,000-30,000 US\$23,000-33,000
£18,000-26,000



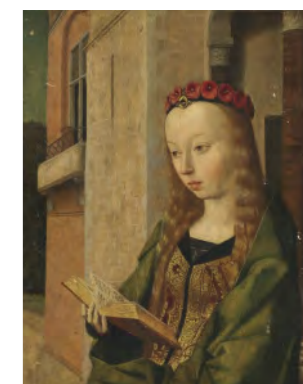
105
ÉCOLE ANVERSOISE VERS 1700
La Tentation de saint Antoine
€10,000-15,000 US\$12,000-17,000
£8,800-13,000



109
ÉCOLE FRANÇAISE, 1557, ENTOURAGE DE CORNEILLE DE LYON
Portrait d'un homme à mi-corps âgé de 23 ans
€20,000-30,000 US\$23,000-33,000
£18,000-26,000



110
ATTRIBUÉ À HENDRICK VAN STEENWYCK II (1580-1649)
La Renommée rendant visite aux artistes
€3,000-5,000 US\$3,300-5,500
£2,700-4,400



Δ λ 111
JEF VANDERVEKEN (ANVERS 1872-1964 IXELLES)
Sainte Barbe
€3,000-5,000 US\$3,400-5,500
£2,700-4,400



■ 112
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVII^e SIÈCLE,
SUIVEUR DE RAPHAËL
Saint Michel terrassant le démon
€20,000-30,000 US\$22,000-33,000
£18,000-26,000



■ 113
DRAGON
FIN DU XIX^e OU XX^e SIÈCLE
€5,000-8,000 US\$5,600-8,800
£4,400-7,000



114
ÉCOLE ITALIENNE DU XVII^e SIÈCLE,
SUIVEUR DE LÉONARD DE VINCI
Saint Jean Baptiste
€5,000-7,000 US\$5,600-7,700
£4,400-6,100



118
J*** VAN DEN VELDEN
(ANVERS, ACTIF AU XVII^e SIÈCLE)
Paysage d'hiver avec une rixe de voyageurs
€5,000-7,000 US\$5,500-7,700
£4,400-6,100



f 119
ÉCOLE FLAMANDE DU XVI^e SIÈCLE,
ATELIER DE PIETER COECKE VAN AELST
Vierge au voile
€25,000-35,000 US\$28,000-39,000
£22,000-31,000



120
ATTRIBUÉ À FRANS FRANCKEN II
(1581-1642)
L'allégorie de l'Air
€30,000-50,000 US\$33,000-55,000
£27,000-44,000

Ce lot a été consigné en partenariat avec la maison de ventes Marambat-de Malafosse à Toulouse.



115
PLAQUE REPRÉSENTANT JUNON ET
ARGUS, ET MERCURE SECOURANT IO
PAR JEAN II PÉNICAUD (VERS 1515-1588),
LIMOGES, VERS 1540
€4,000-6,000 US\$4,400-6,600
£3,500-5,200



■ 116
ÉCOLE FLAMANDE DU XVII^e SIÈCLE,
ENTOURAGE D'OTTO VAN VEEN
DIT OTTO VENIUS
Bacchanale de putti
€15,000-25,000 US\$17,000-27,000
£14,000-22,000



■ 117
ESCLAVE ÉCORCHÉ
ESPAGNE, XVIII^e SIÈCLE
€2,000-3,000 US\$2,300-3,300
£1,800-2,600



121
ÉCOLE ALLEMANDE DU XVII^e SIÈCLE,
ENTOURAGE DE PIERRE BINOIT
Bouquet de fleurs dans un vase en porcelaine
€6,000-10,000 US\$6,700-11,000
£5,300-8,700



f 122
PAUL BRIL
(BRED A 1553/1554-1626 ROME)
Le Christ sur le chemin d'Emmaüs
€20,000-30,000 US\$22,000-33,000
£18,000-26,000



123
ÉCOLE FLAMANDE DU XVII^e SIÈCLE,
SUIVEUR D'AMBROSIUS BOSSCHAERT
L'ANCIEN
*Bouquet de fleurs dans un vase, un lézard et
une grenouille sur l'entablement, un papillon
posé sur une rose*
€12,000-18,000 US\$14,000-20,000
£11,000-16,000



■ **f124**
ATTRIBUÉ À JACOB VAN OOST L'ANCIEN (1603-1671)
Emmanuel d'Aranda rendant grâce à la Vierge pour sa libération de l'esclavage des barbaresques
 €25,000-35,000 US\$28,000-39,000
 £22,000-31,000



■ **125**
ÉCOLE ANGLAISE, 1629
Portrait d'un couple
 €5,000-7,000 US\$5,500-7,700
 £4,400-6,100



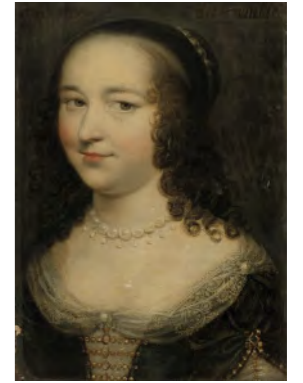
■ **126**
ÉCOLE ANVERSOISE, 1636
Portrait d'un enfant habillé de blanc
 €5,000-7,000 US\$5,500-7,700
 £4,400-6,100



130
ÉCOLE FLAMANDE DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVII^e SIÈCLE, ENTOURAGE D'ANTOINE VAN DYCK
Portrait équestre
 €4,000-6,000 US\$4,500-6,600
 £3,500-5,200



131
BARTHOLOMEUS MATON (? 1643/1646-APRÈS 1684 STOCKHOLM)
Un lancier
 €10,000-15,000 US\$12,000-17,000
 £8,800-13,000



132
ÉCOLE FRANÇAISE VERS 1640
Portrait présumé de Madame du Tremblay (selon une inscription en haut, au centre)
 €7,000-10,000 US\$7,800-11,000
 £6,200-8,700



127
HANS JORDAENS III (ANVERS VERS 1595-1643/1644) ET ABRAHAM GOVAERTS (ANVERS 1589-1626)
Un paysage arcadien avec des bergers et leur troupeau
 €20,000-30,000 US\$23,000-33,000
 £18,000-26,000



128
JAN VAN KESSEL DER ANDERE (ANVERS VERS 1620-1661 OU APRÈS 1661 ?)
Nature morte aux asperges, radis, chardons et roses sur un entablement
 €20,000-30,000 US\$23,000-33,000
 £18,000-26,000



■ **129**
GUILIAM GABRON (ANVERS 1619-1678)
Nature morte au gibier avec un chien de chasse, un faucon et de l'équipement de chasse au vol
 €7,000-10,000 US\$7,700-11,000
 £6,100-8,700



133
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVII^e SIÈCLE
Huit sibylles : la sibylle persique, la sibylle libyque, la sibylle delphique, la sibylle de Cumès (représentée à deux reprises), la sibylle phrygienne, la sibylle égyptienne et la sibylle hellespontine
 €8,000-12,000 US\$8,900-13,000
 £7,000-10,000



■ **134**
ÉCOLE ESPAGNOLE DU XVII^e SIÈCLE
Natures mortes aux champignons, fruits, gibier et cochon d'Inde
 €15,000-25,000 US\$17,000-28,000
 £14,000-22,000



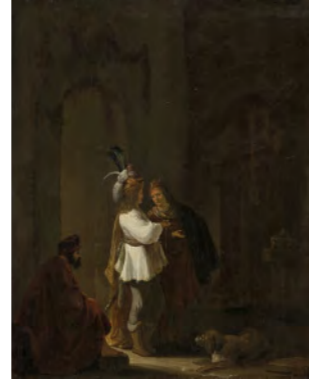
135
ÉCOLE ITALIENNE DU DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE, ENTOURAGE D'ORAZIO GREVENBROECK
Vue de Rome, avec le château Saint-Ange ; Vue de Naples (?)
 €3,000-5,000 US\$3,300-5,500
 £2,700-4,400



136
ADRIAEN VAN OSTADE
 (HAARLEM 1610-1685)
Le maître d'école
 €15,000-25,000 US\$17,000-27,000
 £14,000-22,000



137
ÉCOLE HOLLANDAISE VERS 1700,
SUIVEUR DE REMBRANDT
HARMENSZON VAN RIJN
Portrait de Rembrandt
 €15,000-20,000 US\$17,000-22,000
 £14,000-17,000



138
WILLEM DE POORTER
 (HAARLEM 1608-APRÈS 1648)
Mardochée découvrant le complot
des œunuques Bigtân et Téresh contre
le roi Assuérus
 €12,000-18,000 US\$14,000-20,000
 £11,000-16,000



142
ENFANT, PROBABLEMENT GÉNIE
FUNÉRAIRE D'UN ARCHITECTE
 FLANDRES, SECONDE MOITIÉ
 DU XVII^e OU DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE
 €3,500-4,500 US\$3,900-5,000
 £3,100-3,900



143
ÉCOLE FRANÇAISE DU DÉBUT
DU XVIII^e SIÈCLE, ENTOURAGE
DE NICOLAS BERTIN
Moïse sauvé des eaux
 €15,000-25,000 US\$17,000-27,000
 £14,000-22,000



144
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE,
ATELIER DE HYACINTHE RIGAUD
Portrait en pied de Louis XIV
 €30,000-40,000 US\$33,000-44,000
 £27,000-35,000

Ce lot a été consigné en partenariat avec la maison de ventes Marambat-de Malafosse à Toulouse.



139
ELIAS VAN DEN BROECK
 (ANVERS 16450/1651-1708
 AMSTERDAM)
Nature morte aux roses, tubéreuses, tulipe,
liseron et autres fleurs dans une niche
 €40,000-60,000 US\$44,000-66,000
 £35,000-52,000



140
DEUX BUSTES D'EMPEREURS
FORMANT PAIRE
 D'APRÈS L'ANTIQUE, XX^e SIÈCLE
 €4,000-6,000 US\$4,400-6,600
 £3,500-5,200



141
COENRAET ROEPEL (LA HAYE 1678-1748)
Nature morte aux bouquet de fleurs
et nid d'oiseau dans une niche
 €20,000-40,000 US\$22,000-44,000
 £18,000-35,000



145
ÉCOLE FRANÇAISE DE LA PREMIÈRE
MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE, ENTOURAGE
D'ANTOINE MONNOYER
Corbeille de pivoines, tulipes, narcisses
et autres fleurs sur un entablement en pierre
 €5,000-7,000 US\$5,600-7,700
 £4,400-6,100



146
ATTRIBUÉ À APOLLONIO FACCHINETTI
DIT DOMENICHINI DIT LE MAÎTRE
DES VUES DE LA FONDATION
LANGMATT (1715-VERS 1770)
Venise : le palais Balbi sur le Grand Canal
depuis le palais Moro Lin, le Ca' Foscari
sur la gauche
 €20,000-30,000 US\$22,000-33,000
 £18,000-26,000



147
DEUX CENTAURES MONUMENTAUX
FORMANT PAIRE DITS CENTAURES
FURIETTI
 D'APRÈS L'ANTIQUE, ITALIE, XX^e SIÈCLE
 €20,000-30,000 US\$23,000-33,000
 £18,000-26,000



148
ÉCOLE FRANÇAISE DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE, ENTOURAGE DE JEAN-FRANÇOIS DE TROY
L'Alarme ou La Gouvernante fidèle
 €10,000-15,000 US\$12,000-17,000
 £8,800-13,000



149
MARIANNE LOIR (PARIS 1715-1783)
Portrait d'une femme assise
 €12,000-18,000 US\$14,000-20,000
 £11,000-16,000
 Ce lot a été consigné en partenariat avec la maison de ventes Marambat-de Malafosse à Toulouse.



f 150
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE, ENTOURAGE DE FRANÇOIS-HUBERT DROUAI
Une joueuse de vielle à roue
 €4,000-6,000 US\$4,500-6,600
 £3,500-5,200



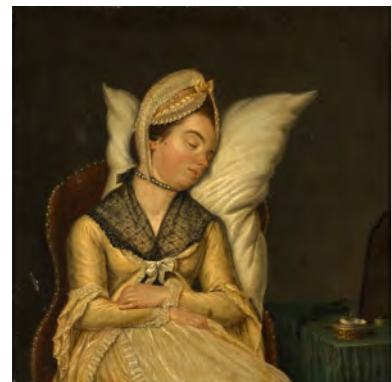
154
JEAN-BAPTISTE LE PRINCE (METZ 1734-1781 SEINE-ET-MARNE)
Divers personnages au bord d'une rivière
 €5,000-7,000 US\$5,600-7,700
 £4,400-6,100



155
JEAN-BAPTISTE FRANÇOIS JOSEPH PATER (1695-1736)
Les divertissements champêtres
 €15,000-20,000 US\$17,000-22,000
 £14,000-17,000



156
ATTRIBUÉ À JEAN-BAPTISTE FRANÇOIS JOSEPH PATER (1695-1736)
Le moulin de Charenton
 €15,000-25,000 US\$17,000-28,000
 £14,000-22,000



151
ÉCOLE ALLEMANDE DU XVIII^e SIÈCLE
Jeune femme endormie
 €2,500-3,500 US\$2,800-3,900
 £2,200-3,100



f 152
LOUIS AUBERT (PARIS 1720-1785)
L'élève rêveur ; L'élève discipliné
 €10,000-15,000 US\$12,000-17,000
 £8,800-13,000



153
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE, ENTOURAGE DE JEAN-BAPTISTE PILLEMENT
Jeu de colin-maillard
 €3,000-4,000 US\$3,400-4,400
 £2,700-3,500



157
JEAN-BAPTISTE LE PRINCE (METZ 1734-1781 SEINE-ET-MARNE)
Vaches s'abreuvant au pied d'une cascade
 €5,000-8,000 US\$5,600-8,800
 £4,400-7,000



158
ATTRIBUÉ À JEAN-BAPTISTE GREUZE (1725-1825)
Portrait d'un jeune garçon à l'habit vert
 €10,000-12,000 US\$11,000-13,000
 £8,800-10,000



159
JACQUES FRANÇOIS JOSEPH SWOBACH-DESFONTAINES (METZ 1769-1823 PARIS)
Convoi militaire devant une ruine
 €4,000-6,000 US\$4,500-6,600
 £3,500-5,200



f 160
ÉCOLE ANGLAISE DU XIX^e SIÈCLE,
ENTOURAGE D'ANGELICA KAUFFMANN,
RA
La bergère des Alpes
 €2,000-3,000 US\$2,200-3,300
 £1,800-2,600



161
JEAN-BAPTISTE GREUZE
(TOURNUS 1725-1805 PARIS)
Portrait d'un jeune garçon
 huile sur toile, ovale
 60 x 49,5 cm. (23½ x 19¾ in.)
 €15,000-20,000 US\$17,000-22,000
 £14,000-17,000



f 162
ÉCOLE ANGLAISE DU XIX^e SIÈCLE,
ENTOURAGE D'ANGELICA KAUFFMANN,
RA
Renaud et Armide
 €2,000-3,000 US\$2,200-3,300
 £1,800-2,600



■ 166
FEMME TENANT UN POISSON
 FIN DU XIX^e OU XX^e SIÈCLE
 €4,000-6,000 US\$4,500-6,600
 £3,500-5,200



167
ATTRIBUÉ À * MARSINGER**
(ACTIF À LA DU XVIII^e SIÈCLE)
Portrait du peintre Jacques Cuyper
 €3,500-4,500 US\$3,900-5,000
 £3,100-3,900



■ 168
HERCULE FARNÈSE
 D'APRÈS L'ANTIQUE, PROBABLEMENT
 FRANCE, XVIII^e SIÈCLE
 €3,500-4,500 US\$3,900-5,000
 £3,100-3,900



163
ÉCOLE ANGLAISE DU XVIII^e SIÈCLE
Satyre de la Révolution (américaine ?)
 €2,000-3,000 US\$2,200-3,300
 £1,800-2,600



164
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE
Portrait en buste d'un capitaine avec un sextant
 €2,000-3,000 US\$2,300-3,300
 £1,800-2,600



f 165
ATTRIBUÉ À JEAN-JOSEPH-XAVIER
BIDAULD (1758-1846)
Cascade sous un pont
 €8,000-12,000 US\$8,900-13,000
 £7,000-10,000



169
DEUX PLAQUES FORMANT PAIRE
REPRÉSENTANT DIANE ET ACTÉON
AINSI QUE DIANE DÉCOUVRANT
LA GROSSESE DE CALLISTO
 PIERRE-PAUL DAMMERAS (1777-1842),
 VERS 1808
 €3,000-4,000 US\$3,300-4,400
 £2,700-3,500



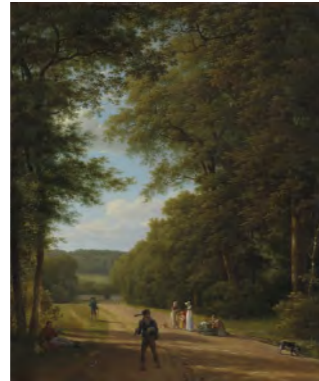
■ 170
MINERVE
 F. ROUCOURT, 1800
 €3,000-5,000 US\$3,300-5,500
 £2,700-4,400



■ 171
ÉCOLE ANGLAISE DU DÉBUT
DU XIX^e SIÈCLE, ENTOURAGE
DE JOHN NOST SARTORIUS
Chasse à courre
 €8,000-12,000 US\$8,900-13,000
 £7,000-10,000



172
ÉCOLE FRANÇAISE, 1884
Un chat sur un coussin dans un cadre en trompe-l'oeil
€20,000-30,000 US\$23,000-33,000
£18,000-26,000



173
JEAN-FRANÇOIS ROBERT (ÉPLATURES 1794-1835 VENISE) ET ANTOINE BÉRANGER (PARIS 1785-1867 SÈVRES)
Une route intérieure du parc de Saint-Cloud
€8,000-12,000 US\$8,900-13,000
£7,000-10,000



f 174
WOLFGANG ADAM TOEPFFER (GENÈVE 1766-1847)
Jeune femme assise au bord d'une rivière
€8,000-12,000 US\$8,900-13,000
£7,000-10,000



■ 178
ANTOINE-XAVIER-GABRIEL DE GAZEAU (JALLAIS 1800-1881 GRENOBLE), COMTE DE LA BOUÈRE
Palais de Karnak à Thèbes (selon une inscription au revers de la toile)
€10,000-15,000 US\$11,000-16,000
£8,800-13,000



175
ÉCOLE FRANÇAISE DU XIX^e SIÈCLE
L'entrée au couvent (de Mademoiselle Pauline de Saint André de La Laurencie de Villeneuve ?)
€5,000-7,000 US\$5,500-7,700
£4,400-6,100



176
HENRIETTE LORIMIER (PARIS 1775-1854)
Portrait d'un enfant assis tenant un panier de fleurs et un râteau, identifié comme Émile-Alexandre-César Le Fébure de Sancy de Parabère en petit jardinier
€15,000-25,000 US\$17,000-28,000
£14,000-22,000

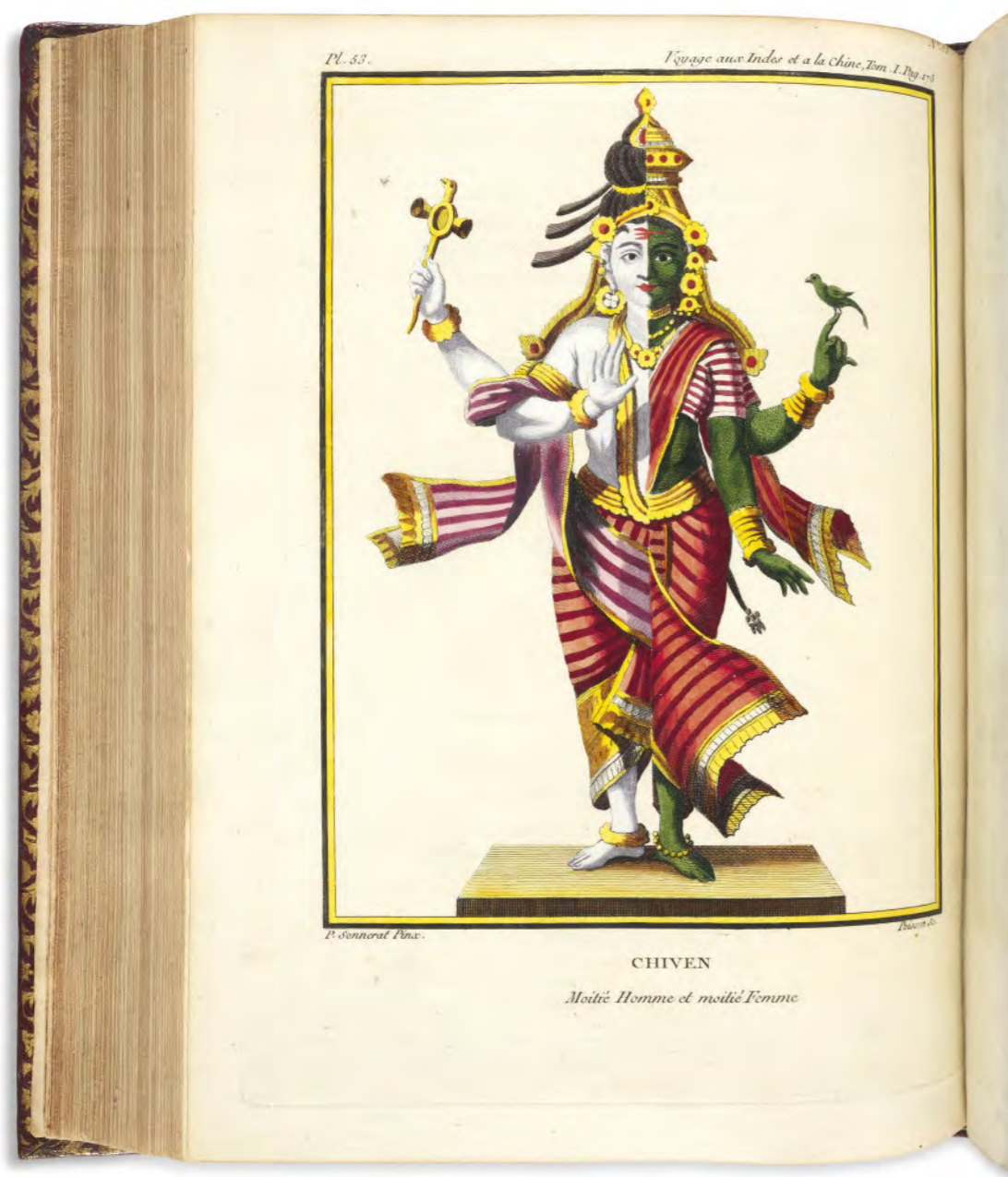


177
ERNESTINE PANCKOUCKE (? 1784-1860 PARIS)
Un vase de roses au papillon et un nid sur un entablement
€15,000-20,000 US\$17,000-22,000
£14,000-17,000



■ f 179
ALFRED STEVENS (BRUXELLES 1823-1906 PARIS)
Fédora (portrait de Sarah Bernhardt)
€80,000-120,000 US\$89,000-130,000
£70,000-100,000





PIERRE SONNERAT (1748-1814)
 VOYAGE AUX INDES ORIENTALES ET À LA CHINE. PARIS, 1782.
 Exemplaire avec les 140 planches coloriées, en maroquin rouge de l'époque.
 50 000 - 70 000€

LIVRES RARES & MANUSCRITS
 Vente en ligne: 22 juin - 5 juillet 2023

CONTACT
 Vincent Belloy
 vbelloy@christies.com
 +33 01 40 76 84 39

CHRISTIE'S



A GEORGE III ORMOLU QUARTER-STRIKING, MUSICAL AND AUTOMATON TABLE CLOCK FOR THE CHINESE MARKET
 HENRY BORRELL, LONDON, CIRCA 1795
 £300,000-500,000

THE EXCEPTIONAL SALE
 London, 6 July 2023

VIEWING
 1-5 July 2023
 8 King Street St. James's
 London SW1Y 6QT

CONTACT
 Amjad Rauf
 arauf@christies.com
 +44 20 7389 2358

CHRISTIE'S



THE PROPERTY OF A TRUST
 GIOVANNI DOMENICO TIEPOLO (1727-1804)
PUNCHINELLOS EXAMINING A LARGE LAND CRAB
 signed 'Dom.o Tiepolo f' (lower right)
 black chalk, pen and brown ink, brown wash
 34,7 x 46,8 cm (13 $\frac{3}{8}$ x 18 $\frac{3}{8}$ in.)
 £150,000 - 250,000

**OLD MASTER AND BRITISH
 DRAWINGS AND WATERCOLOURS**
London, 4 July 2023

CONTACT
 Stijn Alsteens Laetitia Masson
 salsteens@christies.com lmasson@christies.com
 +33 (0)7 50 15 90 09 +44 207 752 3291

CHRISTIE'S



NICOLAS POUSSIN (LES ANDELYS 1594-1665 ROME)
THE REST ON THE FLIGHT INTO EGYPT
 oil on panel
 18 $\frac{1}{8}$ x 12 $\frac{1}{2}$ in. (46 x 30,9 cm)
 £700,000 - 1,000,000

OLD MASTERS PART I
London, 6 July 2023

VIEWING **CONTACT**
 1-5 July 2023 Maja Markovic
 8 King Street St. James's mmarkovic@christies.com
 London SW1Y 6QT +44 207 389 2090

CHRISTIE'S

CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie’s (vente live)

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 acquitiez 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 garantissez que :

(i) Vous avez effectué les démarches et vérifications nécessaires auprès de l'acheteur final conformément aux lois anti-blanchiment et vous garderez pendant une durée de cinq ans les documents et informations relatifs à ces recherches (y compris les originaux) ;

(ii) Vous vous engagez, à rendre, à notre demande, ces documents (y compris les originaux) et informations disponibles pour une inspection immédiate par un auditeur tiers indépendant si nous en formulons la demande écrite. Nous ne dévoilerons pas ces documents et informations à un tiers sauf, (1) si ces documents sont déjà dans le domaine public, (2) si cela est requis par la loi, (3) si cela est en accord avec les lois relatives à la lutte contre le blanchiment d'argent ;

(iii) Les arrangements entre l'acheteur final et vous ne visent pas à faciliter l'évasion ou la fraude fiscale ;

(iv) A votre connaissance les fonds utilisés pour la vente ne représentent pas le fruit d'une activité criminelle ou qu'il n'y a pas d'enquête ouverte concernant votre mandant pour blanchiment d'argent, activités terroristes, ou toutes autres accusations concernant le blanchiment d'argent ;

Tout enchérisseur accepte d'être tenu personnellement responsable du paiement du prix d'adjudication et de toutes les autres sommes dues, à moins d'avoir convenu par écrit avec Christie's avant le début de la vente aux enchères qu'il agit en qualité de mandataire pour le compte d'un tiers nommé et accepté par Christie's. Dans ce cas Christie's exigera le paiement uniquement auprès du tiers nommé.

5. Participer à la vente en personne

Si vous souhaitez enchérir en salle, vous devez vous enregistrer afin d'obtenir un numéro d'enchérisseur au moins 30 minutes avant le début de la vente. Vous pouvez vous enregistrer en ligne sur www.christies.com ou en personne. Si vous souhaitez davantage de renseignements, merci de bien vouloir contacter le Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

6. Services/Facilités d'enchères

Les services d'enchères décrits ci-dessous sont des services offerts gracieusement aux clients de Christie's, qui n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

(a) Enchères par téléphone

Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques, sous réserve d'en avoir été informé par vous dans un délai minimum de 24 heures avant la vente. Nous ne pourrons accepter des enchères téléphoniques que si nous avons suffisamment de salariés disponibles pour prendre ces enchères. Si vous souhaitez enchérir dans une langue autre que le français, nous vous prions de bien vouloir nous en informer le plus rapidement possible avant la vente. Nous vous informons que les enchères téléphoniques sont enregistrées. En acceptant de bénéficier de ce service, vous consentez à cet enregistrement. Vous acceptez aussi que votre enchère soit émise conformément aux présentes Conditions de vente.

(b) Enchères par Internet sur Christie's Live

Pour certaines ventes aux enchères, nous acceptons les enchères par Internet. Veuillez visiter <https://www.christies.com/buying-services/buying-guide/register-and-bid/> et cliquer sur l'icône « Bid Live» pour en savoir plus sur la façon de regarder et écouter une vente et enchérir depuis votre ordinateur. Outre les présentes Conditions de vente, les enchères par Internet sont régies par les conditions d'utilisation de Christie's LIVE™ qui sont consultables sur <https://www.christies.com/LiveBidding/OnlineTermsOfUse.aspx>.

(c) Ordres d'achat

Vous trouverez un formulaire d'ordre d'achat à la fin de nos catalogues, dans tout bureau de Christie's ou en choisissant la vente et les **lots** en ligne sur www.christies.com. Nous devons

recevoir votre formulaire d'ordre d'achat complété au moins 24 heures avant la vente. Les enchères doivent être placées dans la devise de la salle de vente. Le commissaire-priseur prendra des mesures raisonnables pour réaliser les ordres d'achat au meilleur prix, en tenant compte du **prix de réserve**. Si vous faites un ordre d'achat sur un **lot** qui n'a pas de **prix de réserve** et qu'il n'y a pas d'enchère supérieure à la vôtre, nous enchérirons pour votre compte à environ 50 % de l'**estimation** basse où, si celle-ci est inférieure, au montant de votre enchère. Dans le cas ou deux offres écrites étaient soumises au même prix, la priorité sera donné à l'offre écrite reçue en premier.

C. PENDANT LA VENTE

1. Admission dans la salle de vente

Nous sommes libres d'interdire l'entrée dans nos locaux à toute personne, de lui refuser l'autorisation de participer à une vente ou de rejeter toute enchère.

2. Prix de réserve

Sauf indication contraire, tous les **lots** sont soumis à un **prix de réserve**. Nous signalons les **lots** qui sont proposés sans **prix de réserve** par le symbole • à côté du numéro du **lot**. Le **prix de réserve** ne peut être supérieur à l'**estimation** basse du **lot**.

3. Pouvoir discrétionnaire du commissaire-priseur

Le commissaire-priseur assure la police de la vente et peut à son entière discrétion :

(a) refuser une enchère ;
(b) lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon lui semble, ou changer l'ordre des **lots** ;
(c) retirer un **lot** ;
(d) diviser un **lot** ou combiner deux **lots** ou davantage ;
(e) rouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé ; et
(f) en cas d'erreur ou de litige, et ce pendant ou après la vente aux enchères, poursuivre les enchères, déterminer l'adjudicataire, annuler la vente du **lot**, ou 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 stockage invendus.

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 € 800.000 ; 21 % H.T. (soit 22.16 % T.T.C. pour les livres et 25,20 % T.T.C. pour les autres lots) au-delà de € 800.001 et jusqu'à € 4.000.000 et 15 % H.T. (soit 15,83 % T.T.C. pour les livres et 18 % 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 assujéti 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.

CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie’s (vente live)

Les présentes conditions de vente s’appliquent à toute vente en ligne organisée par Christie’s France SNC.

- (a) 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 pourrons émettre des conditions supplémentaires pour accepter ce type de paiement.

- (v) *Par chèque :*
 - Vous devrez les adresser à l’ordre de Christie’s France SNC. Tout paiement doit être effectué en euros.

- (d) Lors du paiement, vous devez mentionner le numéro de la vente, votre numéro de facture et votre numéro de client. Tous les paiements envoyés par courrier doivent être adressés à : Christie’s France SNC, Département des Caisses, 9, Avenue Matignon, 75008 Paris.

- (e) Si vous souhaitez de plus amples informations, merci de contacter notre Service Post Sale au +33 (0)1 40 76 84 10.

2. Transfert de propriété en votre faveur

Vous ne possédez pas le **lot** et sa propriété ne vous est pas transférée tant que nous n’avons pas reçu de votre part le paiement intégral du **prix d’achat** global du **lot**.

3. Transfert des risques en votre faveur

Les risques et la responsabilité liés au **lot** vous seront transférés à la survenance du premier des deux 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 entropôt tiers comme indiqué à la partie intitulée « Stockage et Enlèvement », et sauf accord contraire entre nous.

4. Recours pour défaut de paiement

Conformément aux dispositions de l’article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l’adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien pourra être remis en vente, à la demande du vendeur, sur 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 » pourait devoir à l’acheteur, au titre de toute autre convention, avec les sommes demeurées impayées par l’acheteur ;

(v) procéder à la compensation de toute somme pouvant être due à Christie’s France SNC et/ou toute société mère et/ ou filiale et/ ou liée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie’s » au titre de toute transaction, avec le montant payé par l’acheteur que ce dernier l’y invite ou non ;

(vi) rejeter, lors de toute future vente aux enchères, toute offre faite par l’acheteur ou pour son compte ou obtenir un dépôt préalable de l’acheteur avant d’accepter ses enchères ;

(vii) exercer tous les droits et entamer tous les recours appartenant aux créanciers gagistes sur tous les biens en sa possession appartenant à l’acheteur ;

(viii) entamer toute procédure qu’elle jugera nécessaire ou adéquate ;

(ix) dans l’hypothèse où seront revendus les biens préalablement adjudgés dans les conditions du premier paragraphe ci-dessus (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 4a.

(x) procéder à toute inscription de cet incident de paiement dans sa base de donnée après en avoir informé le client concerné.

Si vous avez payé en totalité après la date d’échéance et que nous choisissons d’accepter ce paiement, nous pourrons vous facturer les coûts de stockage et de transport postérieurs à 30 jours après la date de la vente aux enchères conformément au paragraphe G2(a)(i) et (ii).

Si Christie’s effectue un règlement partiel au vendeur, en application du paragraphe (iii) ci-dessus, l’acquéreur reconnaît que Christie’s sera subrogée dans les droits du vendeur pour poursuivre l’acheteur au titre de la somme ainsi payée.

5. Droit de rétention

Si vous nous devez de l’argent ou que vous en devez à une autre société du **Groupe Christie’s**, outre les droits énoncés en F4 ci-dessus, nous pouvons utiliser ou gérer votre bien que nous détenons ou qui est détenu par une autre société du **Groupe Christie’s** de toute manière autorisée par la loi. Nous vous restituons les biens que vous nous 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 des notre mandataire.

H. TRANSPORT ET ACHEMINEMENT 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 traditionnel d’origine iranienne (des œuvres dont l’auteur n’est pas un artiste reconnu et/ou qui ont une fonction, tels que des tapis, des bols, des aiguères, 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). Il vous appartient de veiller à ne pas acheter ou importer un **lot** en violation des sanctions ou des embargos commerciaux qui s’appliquent à vous.

- (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 engageat 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’engagie 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 « passport ») 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 où 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 €

^[1] Pour ces catégories, la demande de certificat ne dépend pas de la valeur de l’objet, mais de sa nature. Une documentation complète peut être obtenue auprès du département Transport de Christie’s au +33 (0)1 40 76 86 17

Entreposage et Enlèvement des Lots

Storage and Collection

Les lots marqués d'un carré rouge ■ seront transférés et stockés après la vente dans un entrepôt spécialisé, situé à l'extérieur de nos locaux de l'avenue Matignon.

Christie's se réserve néanmoins, à sa seule et entière discrétion, le droit de transférer tout lot après-vente vers un autre de ses espaces de stockage.

Les lots seront transférés chez Société Chenue et seront disponibles à partir du :

vendredi 23 juin 2023

Société Chenue est ouvert du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h00 et 13h30 à 17h00.

| | |
|--|---|
| Accès piéton 11 boulevard Ney 75018 Paris | Accès voiture/transporteur 215 rue d'Aubervilliers 1 ^{er} niveau quai 11 75018 Paris |
|--|---|

TARIFS

Christie's se réserve le droit d'appliquer des frais de stockage au-delà de 30 jours après la vente pour les lots vendus. La garantie en cas de dommage ou de perte totale ou partielle est couverte par Christie's selon les termes figurant dans nos Conditions de Vente et incluse dans les frais de stockage. Les frais s'appliqueront selon le barème décrit dans le tableau ci-dessous.

PAIEMENT

Merci de bien vouloir contacter notre service client 24h à l'avance à ClientServicesParis@christies.com ou au +33 (0)1 40 76 83 79 pour connaître le montant des frais et prendre rendez-vous pour la collecte du lot.

Sont acceptés les règlements par chèque, transfert bancaire et carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express)

Specified lots marked with a filled red square ■ will be transferred to a specialised storage warehouse after the sale, located outside our main office on Avenue Matignon.

Nevertheless, Christie's reserves the right, in its sole and absolute discretion, to transfer any lot after the sale to another of its offsite storage.

The lots will be sent to Société Chenue and will be available on:

Friday 23 June 2023

Chenue Company is open Monday to Friday, 9.00 am to 12.00 pm and 1.30 pm to 5.00 pm.

| | |
|---|--|
| Pedestrian access 11 boulevard Ney 75018 Paris | Car/carrier access 215 rue d'Aubervilliers 1st level Dock 11 75018 Paris |
|---|--|

ADMINISTRATION FEE, STORAGE & RELATED CHARGES

At Christie's discretion storage charges may apply 30 days after the sale. Liability for physical loss and damage is covered by Christie's as specified in our Conditions of Sale and included in the storage fee. Charges will apply as set in the table below.

PAYMENT

Please contact our Client Service 24 hours in advance at ClientServicesParis@christies.com or call +33 (0)1 40 76 83 79 to enquire about the fee and book a collection time.

Are accepted payments by cheque, wire transfer and credit cards (Visa, Mastercard, American Express).

TABLEAUX GRANDS FORMATS, MOBILIER ET OBJETS VOLUMINEUX

| | |
|--|---|
| Frais de gestion et manutention fixe par lot | Frais de stockage par lot et par jour ouvré |
| 70€ + TVA | 8€ + TVA |

TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS

| | |
|--|---|
| Frais de gestion et manutention fixe par lot | Frais de stockage par lot et par jour ouvré |
| 35€ + TVA | 4€ + TVA |

LARGE PAINTINGS, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

| | |
|---|--|
| Administration fee and handling per lot | Storage fee per lot and per business day |
| 70€ + VAT | 8€ + VAT |

SMALL PICTURES AND OBJECTS

| | |
|---|--|
| Administration fee and handling per lot | Storage fee per lot and per business day |
| 35€ + VAT | 4€ + VAT |

MAÎTRES ANCIENS : PEINTURES - SCULPTURES

JEUDI 15 JUIN 2023

15H

9, avenue Matignon, 75008 Paris

20692 - PAULINE

(Les coordonnées apparaissant sur la preuve d'exportation doivent correspondre aux noms et adresses des professionnels facturés. Les factures ne pourront pas être modifiées après avoir été imprimées.)

LAISSER DES ORDRES D'ACHAT EN LIGNE SUR CHRISTIES.COM

INCRÉMENTS

Les enchères commencent généralement en dessous de l'estimation basse et augmentent par paliers (incréments) de jusqu'à 10 pour cent. Le commissaire-priseur décidera du moment où les enchères doivent commencer et des incréments. Les ordres d'achat non conformes aux incréments ci-dessous peuvent être abaissés à l'intervalle d'enchères suivant.

| | |
|------------------------|--|
| de 100 à 2 000 € | par 100 € |
| de 2 000 à 3 000 € | par 200 € |
| de 3 000 à 5 000 € | par 200, 500, 800 € |
| de 5 000 à 10 000 € | par 500 € |
| de 10 000 à 20 000 € | par 1 000 € |
| de 20 000 à 30 000 € | par 2 000 € |
| de 30 000 à 50 000 € | par 2 000, 5 000, 8 000 € |
| de 50 000 à 100 000 € | par 5 000 € |
| de 100 000 à 200 000 € | par 10 000 € |
| au dessus de 200 000 € | à la discrétion du commissaire-priseur habilité. |

Le commissaire-priseur est libre de varier les incréments au cours des enchères.

- Je demande à Christie's d'enchérir sur les lots indiqués jusqu'à l'enchère maximale que j'ai indiquée pour chaque lot.
- En plus du prix d'adjudication (« prix marteau ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 26 % H.T. (soit 27,43 % T.T.C. pour les livres et 31,20 % T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers € 800.000 ; 21 % H.T. (soit 22,16 % T.T.C. pour les livres et 25,20 % T.T.C. pour les autres lots) au-delà de € 800.001 et jusqu'à € 4.000.000 et 15 % H.T. (soit 15,83 % T.T.C. pour les livres et 18 % T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de € 4.000.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 25 % H.T. (soit 30 % T.T.C.).
- J'accepte d'être lié par les Conditions de vente imprimées dans le catalogue.
- Je comprends que si Christie's reçoit des ordres d'achat sur un lot pour des montants identiques et que lors de la vente ces montants sont les enchères les plus élevées pour le lot, Christie's vendra le lot à l'enchérisseur dont elle aura reçu et accepté l'ordre d'achat en premier.
- Les ordres d'achat soumis sur des lots « sans prix de réserve » seront, à défaut d'enchère supérieure, exécutés à environ 50% de l'estimation basse ou au montant de l'enchère si elle est inférieure à 50% de l'estimation basse. Je comprends que le service d'ordres d'achat de Christie's est un service gratuit fourni aux clients et que, bien que Christie's fasse preuve de toute la diligence raisonnablement possible, Christie's déclinera toute responsabilité en cas de problèmes avec ce service ou en cas de pertes ou de dommages découlant de circonstances hors du contrôle raisonnable de Christie's.

Résultats des enchères : +33 (0)1 40 76 84 13

FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

Christie's Paris

Les ordres d'achat doivent être reçus au moins 24 heures avant le début de la vente aux enchères.

Christie's confirmera toutes les enchères reçues par fax par retour de fax. Si vous n'avez pas reçu de confirmation dans le délai d'un jour ouvré, veuillez contacter le Département des enchères.

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

20692

Numéro de Client (le cas échéant) Numéro de vente

Nom de facturation (en caractères d'imprimerie)

Adresse Code postal

Téléphone en journée Téléphone en soirée

Email

Veuillez cocher si vous ne souhaitez pas recevoir d'informations à propos de nos ventes à venir par e-mail

J'AI LU ET COMPRIS LE PRESENT FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT ET LES CONDITIONS DE VENTE - ACCORD DE L'ACHETEUR

Signature

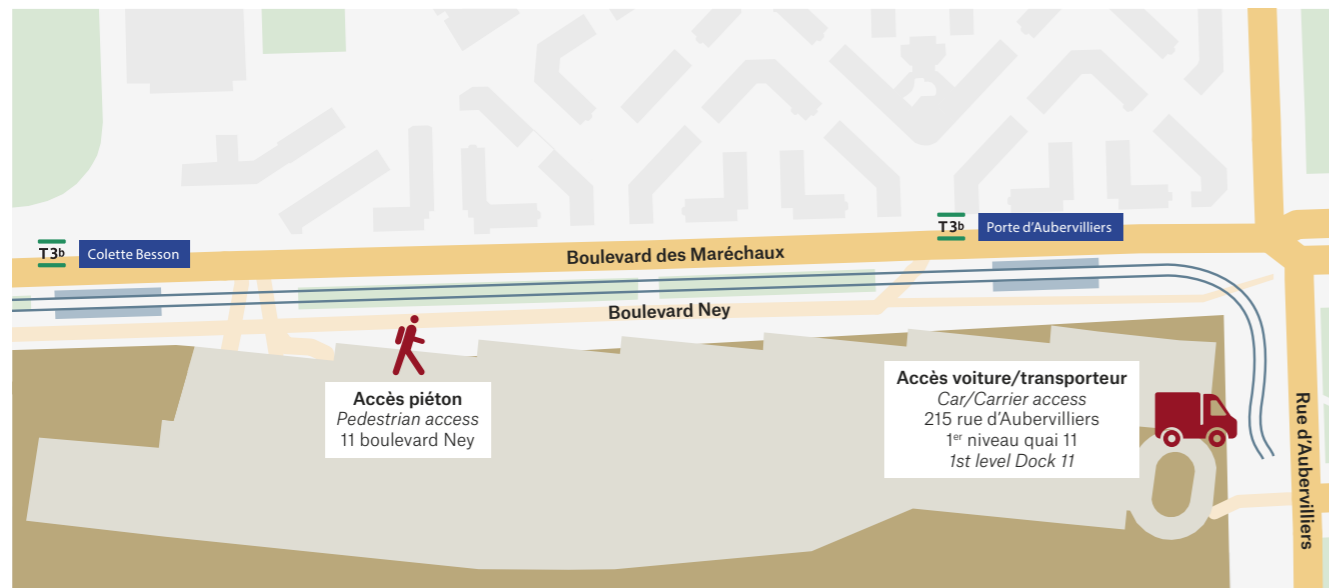
Si vous n'avez jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre des copies des documents suivants. Personnes physiques : Pièce d'identité avec photo délivrée par un organisme public (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile récent, par exemple une facture d'eau ou d'électricité ou un relevé bancaire. Sociétés : Un certificat d'immatriculation. Autres structures commerciales telles que les fiducies, les sociétés off-shore ou les sociétés de personnes : veuillez contacter le Département Conformité au +33 (0)1 40 76 84 13 pour connaître les informations que vous devez fournir. Si vous êtes enregistré pour enchérir pour le compte de quelqu'un qui n'a jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre les pièces d'identité vous concernant ainsi que celles de la personne pour le compte de qui vous allez prendre part aux enchères, ainsi qu'un pouvoir signé par la personne en question. Les nouveaux clients, les clients qui n'ont pas fait d'achats auprès d'un bureau de Christie's au cours des deux dernières années et ceux qui souhaitent dépenser plus que les fois précédentes devront fournir une référence bancaire.

VEUILLEZ ÉCRIRE DISTINCTEMENT EN CARACTÈRES D'IMPRIMERIE

| | | | |
|------------------------------|---|------------------------------|---|
| Numéro de lot (dans l'ordre) | Enchère maximale EURO (hors frais de vente) | Numéro de lot (dans l'ordre) | Enchère maximale EURO (hors frais de vente) |
|------------------------------|---|------------------------------|---|

Si vous êtes assujetti à la VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS intracommunautaire,

Veuillez indiquer votre numéro :



SALLES DE VENTES INTERNATIONALES, BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS, CONSULTANTS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S

**ALLEMAGNE
DÜSSELDORF**
+49 (0)21 14 91 59 352
Arno Verkade

FRANCFORT
+49 170 840 7950
Natalie Radziwill

HAMBOURG
+49 (0)40 27 94 073
Christiane Gräfin
zu Rantzau

MUNICH
+49 (0)89 24 20 96 80
Marie Christine Gräfin Huyn

STUTTGART
+49 (0)71 12 26 96 99
Eva Susanne Schweizer

ARABIE SAOUDITE
+44 (0)7904 250666
Zaid Belbagi (Consultant)

**ARGENTINE
BUENOS AIRES**
+54 11 43 93 42 22
Cristina Carlisle

**AUTRICHE
VIENNE**
+43 (0)1 533 881214
Angela Baillou

**BELGIQUE
BRUXELLES**
+32 (0)2 512 88 30
Astrid Centner-d'Oultremont

**BRÉSIL
SÃO PAULO**
+55 21 3500 8944
Marina Bertoldi

**CANADA
TORONTO**
+1 647 519 0957
Brett Sherlock (Consultant)

**CHILI
SANTIAGO**
+56 2 2 2631642
Denise Ratinoff de Lira

**COLOMBIE
BOGOTA**
+571 635 54 00
Juanita Madrinan
(Consultant)

**CORÉE DU SUD
SÉOUL**
+82 2 720 5266
Jun Lee

**DANEMARK
COPENHAGUE**
+ 45 2612 0092
Rikke Juel Brandt (Consultant)

**ÉMIRATS ARABES UNIS
-DUBAI**
+971 (0)4 425 5647

**ESPAGNE
MADRID**
+34 (0)91 532 6626
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 Gregory

**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

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 Proyart

-ZURICH
+41 (0)44 268 1010
Jutta Nixdorf

**TAIWAN
TAIPEI**
+886 2 2736 3356
Ada Ong

**THAÏLANDE
BANGKOK**
+66 (0) 2 252 3685
Prapavadee Sophonpanich

**TURQUIE
ISTANBUL**
+90 (532) 558 7514
Eda Kehale Argün
(Consultant)

SERVICES LIÉS AUX VENTES

**COLLECTIONS PRIVÉES ET
"COUNTRY HOUSE SALES"**
Tel: +33 (0)1 4076 8598
Email: lgosset@christies.com

INVENTAIRES
Tel: +33 (0)1 4076 8572
Email: vgineste@christies.com

AUTRES SERVICES

**CHRISTIE'S EDUCATION
LONDRES**
Tel: +44 (0)20 7665 4350
Fax: +44 (0)20 7665 4351
Email: london@christies.edu

NEW YORK
Tel: +1 212 355 1501
Fax: +1 212 355 7370
Email: newyork@christies.edu

HONG KONG
Tel: +852 2978 6768
Fax: +852 2525 3856
Email: hongkong@christies.edu

**CHRISTIE'S FINE ART STORAGE
SERVICES**

NEW YORK
+1 212 974 4570
Email: newyork@cfass.com

SINGAPOUR
Tel: +65 6543 5252
Email: singapore@cfass.com

**CHRISTIE'S INTERNATIONAL
REAL ESTATE**

NEW YORK
Tel +1 212 468 7182
Fax +1 212 468 7141
Email: info@christiesrealestate.com

LONDRES
Tel +44 20 7389 2551
Fax +44 20 7389 2168
Email: info@christiesrealestate.com

HONG KONG
Tel +852 2978 6788
Fax +852 2973 0799
Email: info@christiesrealestate.com

YOUR CAREER IN THE ART WORLD STARTS HERE

LEARN MORE AT CHRISTIES.EDU

Renseignements – Merci de bien vouloir appeler la salle de vente ou le bureau de représentation email – info@christies.com
La liste exhaustive de nos bureaux se trouve sur christies.com

CHRISTIE'S
EDUCATION

LONDON | NEW YORK | HONG KONG

CONTINUING EDUCATION • ONLINE COURSES

Index

A

Agasse, J.-L. 53
Aubert, L. 152

B

de Backer, J. 13
Béranger, A. 173
Bertin, N. 143
Bidault, J.-J.-X. 165
Binoit, P. 121
Bosschaert l'Ancien, A. 123
Boucher, F. 43
Bril, P. 122
van den Broeck, E. 139
Brueghel le Jeune, J. 16
Brueghel le Jeune, P. 15

C

Canova, A. 54
Cavallino, B. 29
de Champagne, P. 21
Chardin, J.-S. 44
van Cleve, M. 17
van Cleve, H. 18, 108
Clouet, F. 20
Cochereau, L. M. 55
Coecke van Aelst, P. 119
Coytel, C.-A. 34

D

Dammeras, P.-P. 169
Demachy, P.-A. 38, 39, 40
Domenichini 146
Drouais, F.-H. 150
van Dyck, A. 130

E

École allemande 151
École anglaise 125, 163, 171
École anglo-néerlandaise 1
École anversoise 104, 105, 126
École aragonaise 102
École de Fontainebleau 10
École espagnole 101, 134
École flamande 100
École française 22, 132, 133, 164, 172, 175
Embriachi 8

F

Facchinetti, A. 146
Francken, F. 120

G

Gabron, G. 129
Gauffier, L. 36
de Gazeau, A.-X.-G. 178
Govaerts, A. 127
Greuze, J.-B. 45, 158, 161
Grevembroeck, O. 135
Grimmer, A. 14

H

Heimbach, W. 103

J

Jordaens, H. 127

K

Kauffmann, A.
48, 49, 50, 51, 160, 162
van Kessel der Andere, J. 128

L

de Largillierre, N. 31
Le Prince, J.-B. 154, 157
Levitski, D. G. 37
de Leyde, Lucas 2
Loir, M. 149
Lorimier, H. 176
de Lyon, C. 109

M

Maître des vues
de la fondation Langmatt 146
Marsinger 167
Maton, B. 131
Monnoyer, A. 145
Moro, A. 12

N

Negretti, J. di A. 24

O

van Orley, B. 11
van Oost l'Ancien, J. 124
van Ostade, A. 136

P

Palma le Jeune 24
Panckoucke, E. 177
Patel l'Ancien, P. 32
Pater, J.-B. F. J. 155, 156
Pénicaud, J. 115
Pillement, J.-B. 46, 153
de Poorter, W. 138

R

Raphaël 112
Rembrandt 137
de Ribera, J. 23
Rigaud, H. 144
van Rijn, R. H. 137
Robert, J.-F. 173
Roepel, C. 141
Roucourt, F. 170

S

de Siloé, G. 6
lo Spagnoletto 23
van Steenwyck, H. 110
Stevens, A. 179
Swebach-Desfontaines, J. F. J. 159

T

Tibaldi, M. F. 47
Toepffer, W. A. 174
Tocqué, L. 35
de Troy, J.-F. 148

V

van Valckenborch l'Ancien, L. 106
da Valenza, J. 9
Vallayer-Coster, A. 42
Vanderveken, J. 111
Vanmour, J.-B. 25, 26
van Veen, O. 116
Van den Velden, J. 118
Venus, O. 116
Vignon, C. 33
Vigoureux Duplessis, J. 27
de Vinci, L. 114

X

Xavery, A. 41

Z

Zeitblom, B. 4





CHRISTIE'S

9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS