

Sotheby's EST. 1744



si dicitur imperiale



DESSINS DE
LA COLLECTION
CHRISTIAN ET
ISABELLE ADRIEN

PARIS 22 MARS 2018



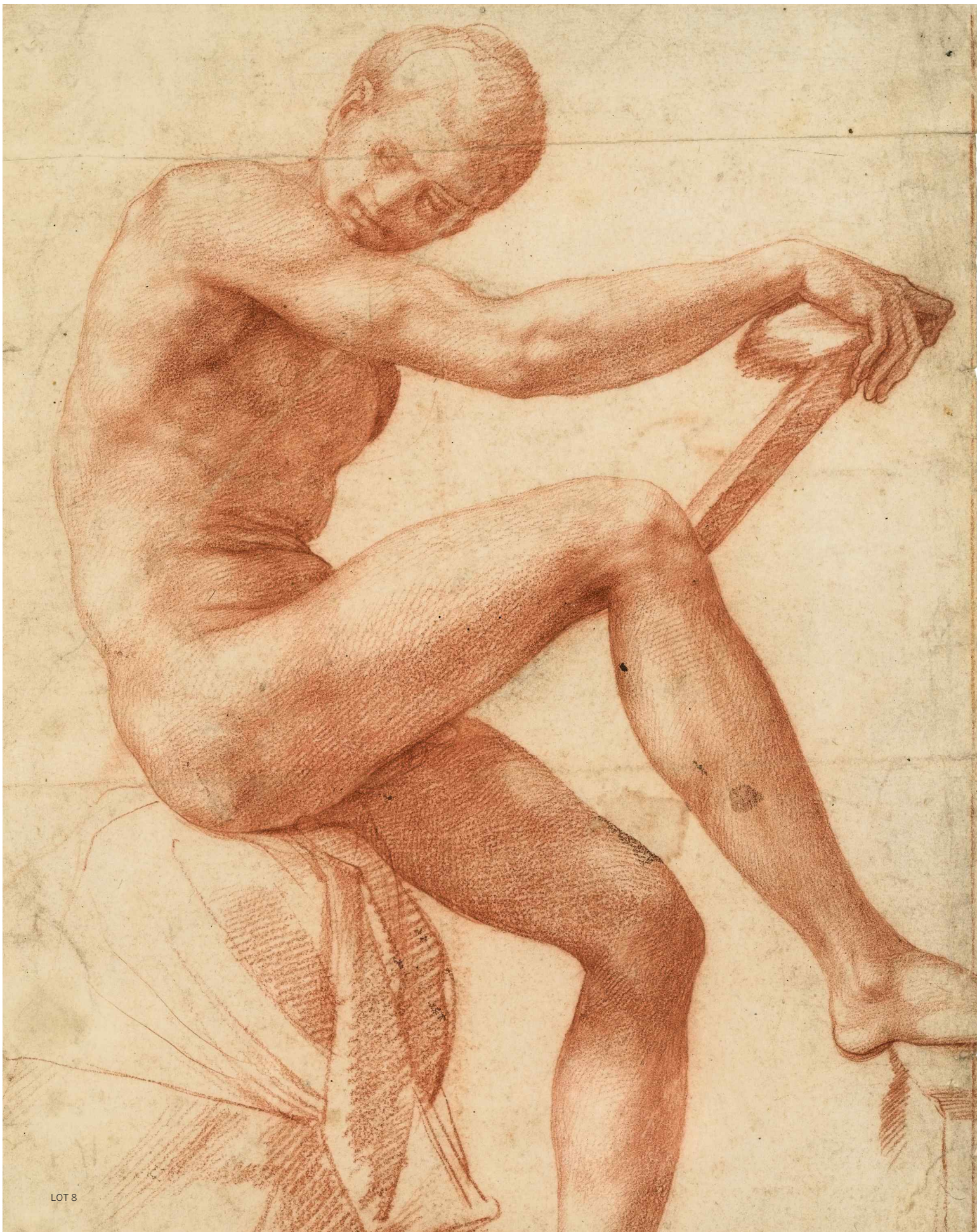


DESSINS DE
LA
COLLECTION
CHRISTIAN
ET ISABELLE
ADRIEN

COUVERTURE
LOT 20

DOS DE COUVERTURE
LOT 43

CETTE PAGE
LOT 21



DESSINS DE LA COLLECTION CHRISTIAN ET ISABELLE ADRIEN

VENTE À PARIS
22 MARS 2018
VENTE PF1819
14 H 30

EXPOSITION

Samedi 17 mars
11 h - 19 h

Dimanche 18 mars
14 h - 18 h

Lundi 19 mars
10 h - 18 h

Mardi 20 mars
10 h - 16 h

Mercredi 21 mars
10 h - 18 h

76, Rue du Faubourg Saint-Honoré
75008 Paris
+33 1 53 05 53 05
sothebys.com

Vente dirigée par Cécile Verdier
Agrément du Conseil des Ventes Volontaires de Meubles
aux Enchères Publiques n° 2001-002 du 25 octobre 2001



OLD MASTER DRAWINGS SPECIALISTS



Gregory Rubinstein
Head of Department
+44 (0)20 7293 5417
greg.rubinstein@sothebys.com



Cristiana Romalli
Senior International Director
+44 (0)20 7293 5419
cristiana.romalli@sothebys.com



Claire Anderson
Senior Cataloguer
+44 (0)20 7293 5333
claire.anderson@sothebys.com



Alexander Faber
Associate Specialist
+44 (0)20 7293 5416
alexander.faber@sothebys.com



Lucia Mestre
Senior Cataloguer
+33 (0)1 53 05 53 84
lucia.mestre@sothebys.com



Céline Deruelle
Administrateur de la vente
Chef de projet collection
+33 (0)1 53 05 53 11
celine.deruelle@sothebys.com



Sophie Rhodes
Department Assistant
+44 (0)20 7293 5418
sophie.rhodes@sothebys.com



Clémence Enriquez
Condition Report
+33 (1) 5305 5394
clemence.enriquez@sothebys.com

RÉFÉRENCE DE LA VENTE PF1819 "ROSE"

ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES & ORDRES D'ACHAT

+33 (0)1 53 05 53 48
FAX +33 (0)1 53 05 52 93/94
bids.paris@sothebys.com

Les demandes d'enchères
téléphoniques doivent nous parvenir
24 heures avant la vente.
Ce service est offert pour les lots
dont l'estimation basse est
supérieure à 4 000 €

ENCHÈRES DANS LA SALLE +33 (0)1 53 05 53 05

ADMINISTRATEUR DE LA VENTE

Céline Deruelle
celine.deruelle@sothebys.com
+33 (0)1 53 05 53 11
FAX +33 (0)1 53 05 52 14

PAIEMENTS, LIVRAISONS ET ENLEVEMENT

Post Sale Services
Antoinette Samuel
Post Sale Manager
Tel + 33 1 (0) 5305 5367
Fax + 33 1 (0) 5305 5211
frpostsaleservices@sothebys.com

SERVICE DE PRESSE

Sophie Dufresne
sophie.dufresne@sothebys.com
+33 (0)1 53 05 53 66
FAX +33 (0)1 53 05 52 08

PRIX DU CATALOGUE

30 € dans nos bureaux

ABONNEMENTS AUX CATALOGUES

+44 (0)20 7293 5000
+1 212 606 7000
cataloguesales@sothebys.com
sothebys.com/subscriptions

Remerciements:

Thomas Unger
Kira d'Alburquerque Porte



W
W

SOMMAIRE

3
INFORMATIONS SUR LA VENTE

5
SPÉCIALISTES

8
**DESSINS DE LA COLLECTION
CHRISTIAN ET ISABELLE ADRIEN:
LOTS 1-78**

175
FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

176
AVIS AUX ENCHÉRISSEURS
GUIDE FOR ABSENTEE BIDDING

177
ABSENTEE BID FORM

178
INFORMATIONS IMPORTANTES DESTINÉES AUX
ACHETEURS

180
EXPLICATION DES SYMBOLES
INFORMATION TO BUYERS

182
EXPLANATION OF SYMBOLS

183
CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

185
ESTIMATIONS ET CONVERSIONS

186
ENTREPOSAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

187
DÉPARTEMENT INTERNATIONAL

188
INDEX
SOTHEBY'S EUROPE



INITIATEUR DE DESSINS ANCIENS OU MOI, MARIETTE, ET LES GONCOURT

Juillet 1982. Ma famille partie en vacances, je trompais ma solitude par une visite de voisinage à Jacques Petithory, roi des collectionneur-marchands de son époque, fournisseur du Getty. Niché dans le plus insipide des pavillons de banlieue de Levallois, son intérieur s'ouvrait tapissé de dessins splendides magnifiquement encadrés et déployés jusqu'aux chambranles. À mon niveau il s'agissait simplement de lui proposer cinq à six dessins de routine pour son stand des Puces en échange d'un seul de chez lui resté anonyme depuis trop longtemps. Après le dîner, où le novice mangeait avec le diable, nous déambulions de l'un chez l'autre jusqu'à minuit. Sous le couvert étoilé d'une conversation banale, chacun méditait la transaction implicite qui était en train de s'édifier. Si Jacques a dû parfois me croquer tout cru, j'avais sur lui l'avantage de la jeunesse, de ces longues années devant moi propices à éclairer ses anonymes.

Je convoitais cette fois là une de ses belles feuilles françaises du XVIII^e siècle. Au recto une académie de Diane, d'une nudité fluide et pudique tout à la fois, comme celles du Salon d'Hercule à Versailles, rapprochement immédiatement contredit par le verso, de la même main mais d'un crayon nerveux et agressif: le bruissement de tissu d'un costume oriental. Jacques me céda le dessin difficilement, "à condition que ce ne soit pas un Lemoyne". Il fallut seize ans et l'occurrence de l'exposition monographique de Jean-Marc Nattier pour que son commissaire Xavier Salmon le rapproche du portrait dessiné du Duc de Chaulnes conservé à Rouen, et rapporte chaque face à deux portraits peints en 1742.

Ce furent là réunies toutes les conditions pour le dessin rentre dans la collection Adrien: anonymat, amitié, négociation atypique, prix de revient minime, puis pour de longues années, visites

de conservateurs, d'experts, de collectionneurs et de marchands, réattribution, diffusion confidentielle ... pour déboucher en fanfare sur les cimaises du château de Versailles, comme le plus beau des dix-huit dessins recensés de l'artiste.

Telle est en effet la marque de tous les dessins de la collection Adrien. De tous. Aucun d'entre eux n'est rentré chez Isabelle et moi sans avoir encore un avenir devant lui. Quand nous ouvrons le catalogue des grandes ventes de dessins et que l'un d'entre eux nous frappe de plein fouet, un regret immédiat nous saisit, qu'il n'ait pas eu besoin de nous pour devenir ce qu'il est. L'envie d'acquérir reste chez nous éteinte devant ce dessin magnifique, et nous le goûtons simplement pour lui-même. Pour les nôtres au contraire, prédestinés pour nous par leur déshérence, quel bonheur de les recueillir et de les promener dans les allées de l'histoire de l'art pour qu'ils fassent carrière sous nos yeux ! Joie que les historiens d'art en fassent leur miel, eux qui se sont comptés 47 sous l'autorité de Pierre Rosenberg pour réaliser le catalogue de l'exposition de notre collection au Musée de Rennes en 2012.

Toute dernière jubilation, à la minute même où je rédige ces lignes, de réaliser que notre Mola Vierge à l'enfant est en réalité un Mariage mystique de Sainte Catherine. A droite la jeune fille timide approche sa main gauche pour caresser l'enfant, qui joue à perdre haleine avec l'anneau brillant destiné à la Sainte. Bien-sûr, ni l'anneau ni l'annulaire de Catherine ne sont véritablement tracés: un dessinateur sait quand il faut nimer un miracle. Mais toute la feuille se met à vibrer entre les mains d'Isabelle. Et, de Mola encore, était exposée à Rennes la tête d'homme au pastel n°20, alors prudemment "attribuée à" compte tenu de sa rareté. Elle en est sortie pleinement confirmée de l'artiste lui-même, comme l'un des jalons essentiels dans ce médium.

Dessins tous venus de nulle part ? Non, une exception. Celui-ci acheté à son prix au Salon du Dessin de 2005, sur ordre de Catherine Goguel, maîtresse en feuilles d'Italie centrale. Admis chez nous parce que ce fut P. J. Mariette lui-même qui se rendit coupable de lui infliger ses deux siècles de pénitence pour attribution erronée, en inscrivant sur le cartouche de son montage bleu "Hieronimus Carpensis" [Girolamo da Carpi] ... jusqu'à ce que Philip Pouncey le reconnaisse pour un Battista Franco, qui plus est préparatoire à une majolique d'Urbino. Nous avons déjà quatre dessins de la collection Mariette, mais celui-là avait souffert. Il nous le fallait.

Toutes ces trouvailles n'auraient pas eu lieu si Isabelle et moi n'avions pas fait l'offrande de nos semelles à l'histoire de l'art, hors des sentiers battus, la démarche empressée, le museau humide, sous les réverbères de la ténacité.

Et même en plein Paris, rue du Mont Thabor, à 100 mètres de la Place Vendôme et de la place de la Concorde. La boutique depuis longtemps disparue présentait, bien visible, un carton dont les feuilles débordaient sur le comptoir central. C'est là que je trouvais le Lemoyne, Hercule assommant Cacus. Dessin austère, anonyme, une simple académie, masculine de surcroît, d'un vieil homme plissé et brutal. Même pas à la sanguine. Payé 250 francs en septembre 1970, soit 38 euros, ce fut pour l'époque "un achat "courageux". Par contre j'en négligeais un autre: "Jupiter assis sur les nuées", d'une grande autorité classique, d'une belle lumière, d'un magnifique paysage synthétique. Punaisé en vitrine sur un passe-partout rudimentaire, grossièrement annoté "Le Brun", il valait 1,200 francs soit 180 euros, probablement à cause de l'artiste, qui avait

peint à Versailles. Je quittais Paris pour six ans. A mon retour en 1976, le marché du dessin et la côte de Le Brun s'étaient réveillés, mais ni le dessin, ni la punaise, ni le prix n'avaient bougé. J'ai acquis le dessin, cette fois il ne s'agissait plus de courage mais de chance.

On se doute que nos pas nous ont souvent conduits vers des artistes secrets ou négligés du marché, pendant que les grands maîtres tenaient ailleurs le devant de la scène. Certes, la chance ne nous a pas été avare de dessins de Salviati, Bandinelli et Bassano; de Poussin, Lemoyne et Vincent; de Bloemaert et Rubens, tous entrés dans notre collection comme anonymes. Mais ces artistes ne nous ont pas attendus pour se tenir sur leurs deux jambes. Au contraire, le Brandin, l'Horace Le Blanc pour le décor de Grosbois célébré par Mariette, le Errard pour l'un des ouvrages essentiels du Grand Siècle, la trilogie des Blanchet, les Platemontagne et Joseph Parrocel, qui dans le grand public même cultivé pourrait citer ne serait-ce que leurs noms? Et si aujourd'hui l'on rendait ces dessins à leur anonymat ou à leurs anciennes attributions à Loir, Giordano, de Troy ou Bertin, la France du XVIIe siècle en sortirait appauvrie.

Alors, vendre ? C'est mourir beaucoup. Et pourquoi déjà?

Nous pensons que c'est un grand privilège de pouvoir choisir ses larmes, et que c'est ainsi qu'il faut de son vivant savoir disparaître derrière le décor. Notre prédécesseur Edmond de Goncourt a raté sa sortie. Il n'aura pas connu la chose et nous saurons le lui reprocher à bonne date.

Christian Adrien
Février 2018



JEAN-MARC NATTIER, LOT 50.
VERSO: ETUDE DE DRAPÉ POUR UNE FIGURE FEMININE

July 1982. My family away on holiday, I sought to overcome my loneliness by visiting our neighbour Jacques Petithory, the king of the marchands-amateurs of his time, and a regular supplier of the Getty. Though he lived in the most nondescript suburban house in Levallois, his walls were covered from floor to ceiling with the most superb and magnificently framed drawings. All I could do was humbly offer to trade five or six routine drawings, which he could sell on his stall at Les Puces, for just one of the works that had hung in his house, anonymous, for far too long. We dined - the novice eating with the devil - and then strolled back and forth from one drawing to another until midnight, making light conversation while each of us inwardly mulled over the deal that was taking shape. Jacques got the better end of the stick at times, but I did have youth on my side, and plenty of years ahead of me to put names to his anonymous drawings.

On this particular occasion, I had my eye on one of his fine 18th century French drawings. On the recto of the sheet was an academy study of Diana, nude yet chaste, like the figures in the Salon d'Hercule at Versailles – a link immediately contradicted by the verso, a rustling depiction of an oriental costume, drawn by the same hand, but with a nervous and aggressive handling of the chalk. Jacques reluctantly let me have the drawing, "as long as it isn't a Lemoyne", he said. Sixteen years later, it was Xavier Salmon, curator of the monographic exhibition on Jean-Marc Nattier, who saw the similarity with the drawing of the Duc de Chaulnes in Rouen, and who linked the two sides of my drawing to two portraits by Nattier, painted in 1742.

These are exactly the kind of factors required for a drawing to enter the Adrien collection: anonymity, friendship, unusual negotiations, minimal price, followed by many years of discreet enquiries, visits by curators, experts, collectors and dealers, reattributions... culminating in the drawing's triumphant presentation on the walls of the Palace of Versailles itself, as the finest of the artist's eighteen drawings.

This is the hallmark of every single drawing in the Adrien collection. Isabelle and I only ever brought home drawings with a great future before them. When we open the catalogue of a major drawings sale and

see a work that really strikes us, we feel a powerful sadness that it did not need us to become what it is. Any desire to acquire it is extinguished, and we simply admire it for its own merits. For our own waifs and strays, on the other hand, what a joy to gather them together, and to walk them through the corridors of art history, watching with pride as their careers unfold before our eyes. We always loved seeing the art historians feast on them – the art historians, of whom no fewer than 47 worked, under Pierre Rosenberg, to produce the catalogue of the exhibition of our collection at the Musée de Rennes in 2012.

Our most recent thrill has been to discover, as I write these lines, that our *Virgin and Child* by Mola is actually a *Mystic Marriage of St Catherine*. On the right, the young woman timidly reaches out her left hand to caress the child, who is playing with a shiny ring destined for the Saint's finger. Of course, the artist knew that any miracle should remain shrouded in mystery, and has not clearly drawn either the ring or the ring finger. All the same, the drawing somehow trembles in Isabelle's hands. Another Mola, the pastel head of a man that was n°20 in the Rennes exhibition, was cautiously shown there as "attributed to" the artist, on account of its rarity, but was later confirmed to be his own work, and a landmark piece in this medium.

Not all these drawings came out of nowhere. Not quite. There is one exception, bought at full price at the 2005 Salon du Dessin, on the instructions of Catherine Goguel, the queen of central Italian drawings. We allowed it into the collection because it had suffered two centuries of punishment at the hands of P. J. Mariette himself, who wrote "*Hieronimus Carpensis*" [Girolamo da Carpi] in the cartouche of his famous blue mount ... until Philip Pouncey recognised it as a Battista Franco – which is, moreover, a study for an Urbino majolica. We already had four drawings from the Mariette collection but this one had suffered, so we had to have it.

We would never have unearthed any of these drawings if Isabelle and I had not sacrificed so much shoe-leather to the history of art, doggedly venturing so far off the beaten track.

We even made a find right here in the heart of Paris, at rue du Mont Thabor, just 100 metres from Place Vendôme and Place de la Concorde. In

a shop, now long gone, I spotted some drawings spilling out of a portfolio on the central counter, among them the Lemoyne of Hercules clubbing Cacus. It was an austere, anonymous drawing, a mere academy figure, and a male one at that, of a wrinkled and brutal old man. It wasn't even in red chalk. I paid 250 francs for it in September 1970, the equivalent of 38 euros, a "brave purchase" at the time. I passed over, though, another drawing: "Jupiter seated in the clouds", imposingly classical with beautiful lighting and a magnificent synthetic landscape. It was in the window, pinned to a rudimentary mount with "Le Brun" scribbled on it, and was selling for 1200 francs or 180 euros, probably because the artist had painted at Versailles. I left Paris for six years and by the time I returned in 1976, the market had picked up and so had the price of a Le Brun, but this drawing was still pinned in place. It had not budged, nor had the price. It was a lucky buy for me this time, no bravery required.

We regularly stumbled across unknown or forgotten artists, left in the shadows while the great masters stole all the limelight. We had a good deal of luck collecting anonymous drawings that later

turned out to be by Salviati, Bandinelli and Bassano; by Poussin, Lemoyne and Vincent; by Bloemaert and Rubens. But none of those artists needed our help to stand on their own two feet. On the other hand, would the Brandin, the Horace Le Blanc (for his décor at Grosbois, so admired by Mariette), the Errard (for one of the most important publications of 17th century France), the three Blanchets, the Platemontagne or the Joseph Parrocel, represent today anything more than a vaguely familiar artist's name to the general public, however cultivated? Yet if any of these drawings were to revert to anonymity, or to their old attributions to Loir, Giordano, de Troy or Bertin, our understanding of the art of 17th century France would be greatly diminished.

By selling this collection, we are giving up a huge part of ourselves, so why sell now, you ask? We believe that it is a privilege to be able to choose one's own tears, and that it is necessary to step discretely off the stage while one still can. Our illustrious predecessor Edmond de Goncourt did not manage to handle his exit successfully, and although he was not aware of this, it is, we think, his great loss.

Christian Adrien
February 2018

*With very few exceptions, the drawings now offered for sale were included in the exhibition of the Adrien Collection held in 2012 at the Musée des Beaux-Arts de Rennes: **Dessins de la Collection Christian et Isabelle Adrien**. The exhibition catalogue was written by a large international team of scholars, under the direction of Pierre Rosenberg, of the Académie française. In the present catalogue, this exhibition is referred to in the shortened form: '**Rennes 2012**'.*

*The French drawings were also exhibited at the Musée de l'Île de France, Sceaux, in the following year, without a catalogue. This exhibition is referred to as: '**Sceaux 2013**'.*

*Avec très peu d'exceptions, les dessins actuellement mis en vente faisaient partie de l'exposition **Dessins de la Collection Christian et Isabelle Adrien**, tenue en 2012 au Musée des Beaux-Arts de Rennes. Le catalogue de l'exposition fut rédigé par une large équipe de chercheurs internationaux sous la direction de Pierre Rosenberg de l'Académie française. Dans le catalogue présent, l'exposition en question est référencée sous l'abréviation: '**Rennes 2012**'.*

*Les dessins français furent également exposés au Musée de l'Île de France, à Sceaux, l'année suivante, sans catalogue. Cette exposition est référencée sous l'abréviation: '**Sceaux 2013**'.*

JEAN-ROBERT ANGO

Mort vers 1773

Marguerite de Cortone trouvant le corps de son amant, d'après Marco Benefial

Sanguine ;

Au verso du montage de Mariette, à la plume et encre brune : *Robert Angot 1364*
271 x 350 mm

Red chalk. On the verso of the Mariette mount in pen and brown ink: *Robert Angot 1364*

PROVENANCE

Pierre Jean Mariette (1694-1774), Paris, (L. 2097), son montage avec l'inscription à la plume et encre noire : *Turbata aspectu amasii turpiter trucidati, ad bonam frugem se recipit B. Margarita Corton. In aede cui nomen Ara-Coeli, et dans le cartouche : PINXIT ROMAEE / MARC. BENEFIALE / DELINEABAT / J. ROBERT. ANGOT.* ;

Sa vente, Paris 15 novembre 1775 - 30 janvier 1776, vraisemblablement partie du n°188 (adjugé pour 22 livres à Du Vivier) ;

Collection Du Vivier ;

Portefeuille acquis de la collection Du Vivier par l'intervention de M. Allongé, par Charles Philippe de Chennevières-Pointel (1820-1899) Paris, (L. 2073) ;

Sa vente, Paris, 4-7 avril 1900, partie du n°8 (sous le nom de Robert Ango), (adjugé 30 francs à Grosjean) ;

Acquis à Bruxelles, commerce d'art, 1971.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°67 (notice par Sarah Boyer) ;
Sceaux 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE

P. de Chennevières, *"Une collection de dessins d'artistes français, chapitre XVII", L'Artiste*, décembre 1896, chap. XIX, p. 178 ;
Toronto-Ottawa-San Francisco-New York, *French master drawings of 17th and 18th centuries of North American collections*, Londres, 1972, p.151, cité sous n°2 ;

A. Leclair, *Louis-Jacques Durameau (1733-1796)*, Paris, 2001, p.208 sous D 14, repr. p.209 ;

S. Boyer, *Jean-Robert Ango (?-après le 16 janvier 1773)*, mémoire de maîtrise, 2005, vol. I, p.20 note 22, p.28 note 62, vol. II, p.28 fig.22 ;

S. Boyer, *Catalogue de l'oeuvre de Jean-Robert Ango dans les collections publiques françaises*, mémoire de master 2, 2007, vol.I, p.24 note 38, vol.II, p.264 note 623 ;

L.-A. Prat et L. Lhinares, *Le Collection Chennevières. Quatre siècles de dessin français*, Paris, 2007, p.182, p.492, n°1060f, repr. ;

S. Boyer, "Quelques propositions autour de Jean-Robert Ango", *Les Cahiers d'histoire de l'art*, 2008, p.100 note 58 ;

P. Rosenberg et L. Barthélemy-Labeeuw, *Les Dessins de la Collection Mariette : école française*, Milan, 2011, p.10, F13, repr. coul., pp. 564-565, 574

8 000-12 000 €
7 100-10 700 £ 10 000-15 000 US\$

Ce beau dessin, vigoureusement exécuté à la sanguine, est une copie d'après un tableau de Marco Benefial (1684-1764), l'un des deux peints pour le cardinal Pietro Marcello Corradini pour la chapelle Boccapaduli dédiée à sainte Marguerite de Cortone (1725-1732) dans la basilique de Santa Maria dell'Aracoeli à Rome. Comme l'a noté Pierre Rosenberg dans le premier volume de son catalogue des dessins français ayant appartenu au grand *connoisseur* et collectionneur Pierre Jean Mariette (1694-1775), ce dessin pourrait probablement être mis en relation avec une commande de Mariette au peintre Louis Durameau durant le séjour de celui-ci à Rome en tant que pensionnaire à l'Académie de France entre mai 1761 et octobre 1764. Il s'agissait pour Durameau de copier une vingtaine de tableaux d'églises romaines afin de « *lui en rappeler la mémoire* », c'est-à-dire de remémorer à Mariette les peintures qu'il avait admirées de nombreuses années auparavant lors de son voyage dans la Ville Eternelle en 1717-1718.

La raison pour laquelle Ango exécuta ce dessin à la place de Durameau n'est pas claire. Cependant, grâce à la correspondance entre Mariette et l'historien et théoricien d'art Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775), nous connaissons l'intérêt que Mariette portait au travail de Benefial, dont il possédait au moins trois dessins (voir *Provenance*, vente, Paris, 1775-76, lot 187)¹. Dans une lettre envoyée par Mariette à Bottari, datée du 28 avril 1764, le collectionneur exprime son désir d'acquérir plusieurs dessins de Marco Benefial. Le 5 janvier 1765, Bottari informe Mariette qu'il est en possession de dessins d'après deux célèbres tableaux de l'artiste à Santa Maria dell'Aracoeli, *Sainte Marguerite de Cortone découvrant le corps de son amant* (fig. 1) et *La Mort de sainte Marguerite de Cortone*, mais ne précise pas qui les a faits² ; 1765 est donc le *terminus ante quem* pour l'exécution du présent dessin. Comme l'a montré Pierre Rosenberg (voir *Bibliographie*), non seulement Durameau quitta Rome en 1764, mais cette feuille est aussi,

d'un point de vue stylistique, clairement l'œuvre d'Ango. Ce dessin, soigneusement achevé et superbement exécuté, transmet la force et le drame du tableau de Benefial, l'une des images les plus frappantes de cette période.

Il est intéressant de noter que la partie en bas du montage Mariette, où se trouve le cartouche, l'attribution à Jean Robert Ango et la longue inscription, a été découpée et dissimulée, sans doute pour substituer ou corriger une précédente inscription.

Pour un dessin de Louis Durameau d'après Mattia Preti en rapport avec le même projet, voir lot 30. Un autre dessin représentant *La Mort de sainte Marguerite de Cortone*, attribué à Durameau et d'après le tableau de Benefial mentionné ci-dessus, se trouve dans une collection particulière³.



Fig. 1 : Marco Benefiale, *Sainte Marguerite de Cortone*
découvrant le corps de son amant, Santa Maria
 dell'Aracoeli, Rome



1

This handsome drawing, robustly executed in red chalk, is after a painting by Marco Benefial (1684-1764), one of two canvases executed for the Cardinal Pietro Marcello Corradini, for the Boccapaduli Chapel dedicated to St. Margaret of Cortona (1729-1732), in the Basilica of Santa Maria dell' Aracoeli, Rome. As Pierre Rosenberg noted in the first volume of his catalogue of the French drawings formerly in the collection of the great connoisseur and collector, Pierre Jean Mariette (1694-1775), this drawing can probably be associated with a commission that Mariette gave to the painter Durameau, during the latter's sojourn in Rome as a 'pensionnaire à l'Académie de France' between May 1761 and October 1764. The commission was to copy some twenty paintings from Roman churches in order to 'lui en rappeler la mémoire' – i.e. to remind Mariette of the paintings he had admired many years earlier, during his trip to the Eternal City, in 1717-18.

It is not clear why Ango executed this drawing, rather than Durameau, but we are in any case aware, thanks to surviving correspondence between Mariette and the historian and theorist of art, Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775), of the interest Mariette had in the work of Benefial, by whom he owned at least three drawings (see *Provenance*, sale, Paris, 1775-76, lot 187).¹ In a letter sent by Mariette to Bottari, dated 28

April 1764, the collector expresses his desire to have some drawings by Marco Benefial. On 5 January 1765, Bottari informs Mariette that he has drawings after the two famous paintings by the artist in St. Maria dell'Aracoeli, *St. Margaret of Cortona discovering the body of her lover* (fig. 1) and *The Death of St. Margaret of Cortona*, but does not specify by whom these drawings were made,² providing a *terminus ante quem* of 1765 for the execution of the present sheet. As Rosenberg pointed out (see *Literature*), not only did Durameau leave Rome in 1764, but also stylistically the present drawing is clearly the work of Ango. Highly finished and beautifully executed, the drawing conveys the strength and the drama of Benefial's painting, one of the most striking images of the period.

It is interesting to note that the section at the bottom of the Mariette mount, which includes the cartouche, the attribution to Jean Robert Ango and the long inscription, has been cut and made up, presumably to substitute or correct a previous inscription.

For a drawing by Louis Durameau after Mattia Preti, related to the same project, see lot 30. A further drawing representing *The Death of St. Margaret of Cortona*, attributed to Louis Durameau and after the abovementioned painting by Benefial, is in a private collection.³

¹ The present sheet must certainly be the one listed under Benefial in the lot 188, where the first item is a drawing of a *Flagellation*, in red chalk by Durameau after Benefial, and the others are described as: *Deux autres Sujets idem, La Conversion & la Mort de la bienheureuse Marguerite de Cortone*.

² Rosenberg and Barthélemy-Labeuw, *loc. cit.*

³ *Ibid.*, p. 574, reproduced p. 575



Taille réelle

2

PIERRE PAUL RUBENS

Siegen 1557 - 1640 Anvers

Saint Matthieu l'Évangéliste avec un ange

Plume et encre brune, lavis brun, traces de pierre noire, encadré en partie d'un trait à l'encre brune
44 x 41 mm

Pen and brown ink and wash, with traces of black chalk, within partial brown ink framing lines

PROVENANCE

Sir Thomas Lawrence (1769-1830), Londres (L.2445) ;
Louis Royer, Gand (indiqué sur l'ancien montage) ;
Galerie Claude van Loock, Bruxelles ;
Acquis en 1977 (comme Van Diepenbeeck).

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°27 (notice par Guy Grieten)

18 000-22 000 €
16 000-19 600 £ 22 500-27 500 US\$



Fig. 1 : *Missale Romanum*, Anvers, Plantin Moretus, 1613, Anvers, musée Plantin-Moretus

À la différence des grands artistes-graveurs de son époque, dont Rembrandt, Castiglione, Callot et même Van Dyck, Rubens ne toucha presque jamais à la pointe ou au burin¹. Cependant, tout au long de sa carrière, il eut des liens étroits avec l'art et l'industrie de la gravure, et en particulier avec la célèbre maison d'édition d'Anvers fondée en 1555 par Christoph Plantin (v. 1520-1589). Rubens était un ami proche, depuis l'époque de l'école de latin, du petit-fils de Plantin, Balthasar Moretus (1574-1641), qui tint l'*Officina Plantiniana* pendant trente-et-un ans, de 1610 à 1641. Cette étude de saint Matthieu l'Évangéliste, rapide mais dessinée avec attention, documente précieusement l'un des premiers projets sur lequel Rubens et Moretus travaillèrent ensemble, au tout début d'une collaboration professionnelle qui allait durer près de trois décennies.

L'influence et le succès de la Maison Plantin reposait largement sur le fait que, durant plus de deux siècles, elle put jouir d'un monopole sur la publication de textes liturgiques dans toutes les régions dominées par les Habsbourg, qui incluaient l'Espagne et les Pays-Bas méridionaux. De plus, à la même époque, son approche éclairée et créative de la publication, et notamment de l'art du livre illustré, sous la direction de Balthasar Moretus, permit à la maison de développer un dialogue fécond avec

Rubens. Ainsi, la Maison Plantin devint un terrain propice où de nombreux talentueux dessinateurs et graveurs d'illustrations purent atteindre des sommets d'inventivité.

En 1612, Moretus commença la publication, achevée l'année suivante, d'une importante nouvelle édition du missel romain, le *Missale Romanum*. Pour illustrer le texte, il réemploya non seulement huit planches réalisées d'après les dessins de Maerten de Vos (1532-1603) pour la précédente édition de 1606, mais il commanda également à Rubens deux nouvelles illustrations en pleine page (représentant *l'Adoration des Mages* et *la Résurrection du Christ*), ainsi que deux bordures décoratives destinées à entourer certaines pages du texte. Grâce aux comptes rendus précis de l'atelier Plantin, qui ont survécu jusqu'à nos jours et sont conservés aux archives du musée Plantin-Moretus à Anvers, on sait que ces deux nouvelles planches furent gravées par Theodor Galle (1571-1633), le beau-frère de Moretus, qui était un graveur de talent et une figure centrale dans l'entreprise Plantin².

L'un des nouveaux bords décoratifs était entièrement consacré à la représentation de *l'Arbre de Jessé*, dont le dessin préparatoire de Rubens se trouve au Louvre³. Le dessin de la collection Adrien est le projet pour une partie du second bord décoratif (fig. 1), destiné à entourer

la première page du texte des Matines de Noël, placée en face de l'illustration de pleine page de *l'Adoration des bergers*, d'après Maerten de Vos⁴. Dans cette bordure, les figures des quatre Évangélistes occupent les quatre coins de la composition ; saint Matthieu, représenté ici en train de recevoir l'inspiration d'un ange, est situé dans l'angle supérieur gauche.

Au centre des quatre côtés de cette bordure, entre les figures des Évangélistes, sont placées six petites vignettes illustrant des épisodes du Nouveau Testament, et six dessins préparatoires à ces vignettes, de dimensions similaires à celui-ci, sont conservés à la Pierpont Morgan Library de New York⁵. Cinq des six compositions de la Morgan Library (*la Circoncision*, *l'Annonciation aux bergers*, *l'Adoration des bergers*, *la Nativité* et *l'Annonciation*) sont effectivement reproduites dans l'estampe finale, quatre d'entre elles, comme le présent dessin, étant dans la même direction. Le sixième dessin de la Morgan Library (*la Visitation*) fut remplacé dans la gravure par une représentation de la *Sainte famille rejetée à l'auberge*, scène pour laquelle aucun dessin préparatoire n'est connu.

Comme le dessin Adrien, ceux de la Morgan Library furent longtemps erronément attribués (dans ce cas à Perino del Vaga). Cependant, leur lien avec la planche du *Missale Romanum*, ainsi que leurs similitudes stylistiques avec d'autres dessins précoces de Rubens pour la gravure, en particulier ceux exécutés un an plus tard pour la grande collaboration suivante avec Moretus, le *Breviarum Romanum* (1614), rendent l'attribution des dessins de la Morgan Library et de la collection Adrien à Rubens incontestable. Comme dans d'autres dessins précoces de Rubens pour la gravure, les figures sont esquissées d'un trait fin, rapide et assuré à la plume, avec un délicat lavis pour indiquer les ombres et une très légère ébauche préliminaire.

Si, en 1612-1613, Rubens était relativement novice dans l'art de dessiner des projets pour la gravure, il était, à d'autres égards, un artiste au sommet de ses capacités. Il avait étudié toutes les sources possibles d'inspiration, aussi bien antique que de la Renaissance, que l'Italie pouvait offrir, et avait intégré son interprétation de ces idiomes dans un langage visuel, unique et puissant, qui était le sien. Même ici, dans un petit dessin destiné à un but précis, Rubens semble ne pas avoir pu résister à faire une référence à une œuvre qui ne pourrait être plus différente tant dans sa fonction que dans son échelle, à savoir les prophètes Daniel et Jérémie peints par Michel-Ange sur la voûte de la chapelle Sixtine, et que Rubens avait lui-même copié dans des dessins aujourd'hui conservés au Louvre (fig. 2)⁶. Pourtant, il n'est pas étonnant que Rubens réussisse à apporter cette référence avec une autorité absolue, donnant ainsi à ce petit angle de projet de bordure décorative une monumentalité et une présence visuelle qu'aucun autre artiste n'aurait pu concevoir, et encore moins réaliser.

Unlike his great artist/printmaker contemporaries, who included Rembrandt, Castiglione, Callot and even Van Dyck, Rubens hardly ever picked up the etchers needle or the engraver's burin¹, yet throughout his career he nonetheless had a deep and close relationship with the art and industry of printmaking, and in particular with the illustrious Antwerp publishing house founded in 1555 by Christoph Plantin (c. 1520-1589). Rubens was close friends, from his time at Latin school, with Plantin's grandson Balthasar Moretus (1574-1641), who led the 'Officina Plantiniana' for 31 years, from 1610 until 1641. This rapidly yet carefully drawn study of St. Matthew the Evangelist is an important document of one of the first projects that Rubens and Moretus worked on together, at the very start of a professional association that was to last for more than three decades.

The influence and success of the Plantin Press was largely based on the fact that for more than two centuries it enjoyed a monopoly on the publication of liturgical texts for use in the Habsburg domains, which included Spain and the Southern Netherlands. Yet at the same time, the house's enlightened and creative approach to publishing, and above all to the art of book illustration, under the guidance of Balthasar Moretus, permitted the creative dialogue with Rubens to blossom, and the house of Plantin became a fertile ground in which numerous brilliant designers and engravers of illustrations reached unprecedented heights of creativity.

In 1612, Moretus initiated the publication, realised in the following year, of an important new edition of the Roman Mass, the *Missale Romanum*, and to illustrate the text he not only adopted eight plates already executed after designs by Maerten de Vos for the previous edition of 1606, but also commissioned Rubens to design two new full-page illustrations (representing *The Adoration of the Magi* and *The Resurrection of Christ*), and a further two decorative engraved borders, to surround pages of the text. Thanks to the detailed accounts of the Plantin workshop, which still survive today in the archives of the Museum Plantin-Moretus, in Antwerp, we know that the engraving of these new plates was entrusted to Theodoor Galle (1571-1633), Moretus' brother-in-law, who was a gifted engraver and a central figure in the Plantin enterprise.²

One of these new decorative borders was entirely devoted to a representation of *The Tree of Jesse*, for which the preparatory drawing by Rubens is in the Louvre.³ The Adrien drawing is the design for part of the second decorative border (fig. 1), destined to surround the first page of text of the Christmas Matins, which faces the full-page illustration of the *Adoration of the Shepherds*, designed by Maerten de Vos.⁴ In this border, the figures of the four Evangelists occupy the four corners of the composition; St. Matthew, depicted here receiving his inspiration from an angel, is in the top left corner.

Within the four sides of the border, between the figures of the Evangelists, are six small vignettes illustrating episodes from the New Testament, and six drawings, of similar size to this, relating to these vignettes, are in the Pierpont Morgan Library, New York.⁵ Five of the six Morgan compositions (*The Circumcision*, *The Annunciation to the Shepherds*, *The Adoration of the Shepherds*, *The Nativity and The Annunciation*) are indeed reproduced in the final print, four of them, like the present drawing, in the same direction. The sixth Morgan drawing (*The Visitation*) was replaced in the print by a representation of *The Holy Family Refused Lodging at the Inn*, for which no drawing is known.

Like the present drawing, those in the Morgan were long misattributed (in that case to Perino del Vaga), but their relationship with the *Missale Romanum* plate, and also their stylistic similarities with other early print designs by Rubens, particularly those that he made a year later for the next great collaboration with Moretus, the *Breviarum Romanum* (1614), puts the attribution to Rubens of the Adrien and Morgan designs beyond any doubt. As is also the case in Rubens's other early print designs, the figures are here rapidly and confidently sketched in fine strokes of the pen, with light wash to indicate shading, and minimal underdrawing.

Although in 1612-13 Rubens may have been a relative newcomer to the designing of prints, he was in other respects an artist at the height of his powers, who had studied all the potential

sources of inspiration, both antique and renaissance, that Italy had to offer, and had combined his understanding of these idioms into his own, unique and powerful visual language. Even here, in a small scale drawing with a very specific purpose, Rubens typically seems to have been unable to resist a subtle reference to a work that could not be more different in scale and in function, namely Michelangelo's great Sistine Ceiling figures of the prophets Daniel and Jeremiah, which Rubens had himself copied in drawings now in the Louvre (fig. 2)⁶; yet how typical too that Rubens carries off this reference with total authority, thereby imparting this small corner of a decorative border design with a monumentality and visual presence that no other artist would ever have considered, far less achieved.

¹ Pointed out by Anne-Marie Logan, in A.-M. Logan, with M.C. Plomp, *Peter Paul Rubens, The Drawings*, exhib. cat., New York, Metropolitan Museum of Art, 2005, p. 14

² J.R. Judson & C. van de Velde, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Part XXI. Book Illustrations and Title Pages*, 2 vols., London/Philadelphia 1978, vol. II, appendix III, p. 451, no. 5

³ *Ibid.*, nos. 6 (print), 6a (drawing), pls. 47-48; Paris, Musée du Louvre, inv. 20.216

⁴ *Ibid.*, no. 7, pl. 49

⁵ New York, Pierpont Morgan Library, inv. nos. III, 183(1-6); F. Stampfle, with R.S. Kraemer and J. Shoaf Turner, *Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries and Flemish Drawings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in the Pierpont Morgan Library*, New York/Princeton 1991, pp. 140-141, nos. 299-304

⁶ Paris, Musée du Louvre, inv. 20232, 20233



Fig. 2 : Peter Paul Rubens, d'après Michel-Ange, *Le Prophète Daniel*, Paris, musée du Louvre

GIROLAMO MAZZOLA BEDOLI

Parme 1500 - 1569

Dessin pour un projet de décoration:
Figure féminine debout, peut-être
Minerve ; Deux hommes barbus,
dont un peut-être le Satyre Marsyas

Plume et encre brune, lavis brun, rehaussé en blanc, sur traces de pierre noire
Porte une ancienne attribution inscrite à la plume et encre brune en bas à gauche : *Parmigino* et un numéro indistinct à la plume et encre, en bas à gauche.

174 x 151 mm

Pen and brown ink, brown wash, heightened with white over traces of black chalk;
bears old attribution in pen and brown ink, lower left: *Parmigino*

PROVENANCE

Nicolas Lanier (1588-1666), Londres (L. 2885) ;
Pierre Crozat ? (1665-1740), Paris (numérotation en bas à droite : peut-être L. 3612) ;
Richard Cosway (1742 ?-1821), Londres (L. 628) ;
Francis Abbot, (2^e moitié du XIX^e siècle),
Edimbourg (L. 970) ,
Sa vente, 22-26 janvier 1894, part du n° 88 :
'Female in Armour and two other Figures-design for frieze', pen and bistre (comme Parmigianino) ;
Maurice Delacre (1862-1938), Gand (L. 747a : une étiquette rouge portant une inscription à l'encre brune, « n°267 », sur l'ancien passe-partout, en bas à droite) ;
M^e Pierre Dupin (1893-1988), Onesse et Laharie (Landes) ;
Acquis par échange en juin 1976.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°4 (notice par Éric Pagliano)

6 000-8 000 €

5 400-7 100 £ 7 500-10 000 US\$

On ne saurait être surpris de l'ancienne attribution au Parmigianino de cette feuille fascinante à la provenance anglaise prestigieuse, probablement en lien avec un élément de façade encore non identifié ou une décoration murale. En se basant sur une photographie, David Ekserdjian a toutefois suggéré qu'elle pourrait plutôt être attribuée à Girolamo Mazzola Bedoli en mettant en lumière les similitudes entre la figure féminine de Minerve sur la gauche de la feuille de la collection Adrien et une *Figure allégorique de la Force Morale* apparue en 1975 sur le marché de l'art et aussitôt incluse dans la monographie sur Bedoli¹ par Mario di Giampaolo. Les deux feuilles sont exécutées dans la même technique, avec la même maîtrise délicate de la plume et de l'encre, si caractéristique des dessins de Bedoli.

Nous remercions également Mary Vaccaro qui, d'après une photographie, a confirmé l'attribution à Bedoli, en relevant la délicatesse et l'élégance de l'exécution et en observant que « *les traits brisés des contours à la plume et à l'encre se retrouvent dans de nombreux dessins qui lui sont plus sûrement attribués.* » Par ailleurs, Mary Vaccaro compare la tête de l'homme barbu sur la gauche de cette feuille aux têtes des bergers de la *Nativité* de Bedoli, un dessin à la plume, encre et lavis brun, aujourd'hui conservé aux Offices,² et remarque que la végétation et les fruits de la feuille peuvent être comparés à un dessin conservé au Rijksmuseum, d'Amsterdam, représentant une frise avec figures féminines et putti.³

L'exécution des deux figures masculines est également très semblable à celle des deux apôtres barbus au premier plan d'un dessin conservé à l'Ordre Constantinien de Saint George, Parme, lui-même similaire à la fresque représentant la *Pentecôte*, exécutée par Bedoli dans la voûte sud de l'abside de Santa Maria della Stecata à Parme, sa ville natale.⁴ Cette fresque, commanditée à l'artiste en octobre 1546, est une de ses plus spectaculaires réalisations. Le style envoûtant de Bedoli s'inspira principalement du Parmigianino, mais il fut également influencé par les formes atmosphériques du Corrège, puis après son expérience à Mantoue, par le style plus sculptural de Giulio Romano.

En 1529, Bedoli épousa une cousine du Parmigianino et dès 1538, il se fit appeler Mazzola, adoptant le célèbre nom de famille de son mentor et de sa femme. Dans le recueil de Vasari, faisant toujours autorité, Bedoli est présenté comme le successeur artistique naturel du Parmigianino. Après le décès prématuré de celui-ci, il hérita de l'atelier Mazzola. L'ancienne attribution du dessin de la collection Adrien témoigne de cette dette artistique.

Le dessin de la collection Adrien sera bientôt publié dans un article de David Ekserdjian : *'Vent'anni dopo: postille alla monografia di Mario Di Giampaolo (1997)'*, in E. Fadda, *Girolamo Mazzola Bedoli (1508? – 1569): 'eccellente pittore, e cortese e gentile oltre modo'*, Viadana 2018.

It is hardly surprising that this fascinating sheet with its distinguished English provenance, most probably relating to a still unidentified façade or wall decoration, bears an old attribution to Parmigianino. David Ekserdjian, on the basis of an image, has, however, kindly suggested that it should instead be given to Girolamo Mazzola Bedoli, stressing the similarities between the female figure of Minerva to the left of the Adrien sheet and an *Allegorical figure of Fortitude* in a drawing on the art market in 1975, which was subsequently included by Mario di Giampaolo in his monograph on Bedoli.¹ Both these sheets are executed in the same media, and with the same delicate handling of the pen and ink, so characteristic of Bedoli's drawings.

We are also grateful to Mary Vaccaro, who – also working from an image – has endorsed the attribution to Bedoli, noting the delicacy and elegance of the execution, and observing that the way that 'the contours are picked out with broken marks in pen and ink finds analogy in a number of his more securely attributed drawings.' Furthermore, Vaccaro likens the head of the bearded man to the left of the present sheet to the heads of the shepherds in Bedoli's *Nativity*, a pen and ink drawing with brown wash, now in the Uffizi,² and notes that the vegetation and fruits seen here can be compared with a drawing in the Rijksmuseum, Amsterdam, representing a decorative scheme with female figures and putti.³

The two male figures are also extremely similar in execution to the bearded apostles in the foreground of a drawing in the Ordine Costantiniano di San Giorgio, Parma, which relates to the fresco representing the *Pentecost*, which Bedoli executed in the south apse vault of Santa Maria della Steccata, in his native Parma.⁴ This commission was entrusted to the artist in October 1546, and the fresco is one of his most spectacular achievements. Bedoli's fascinating style was based primarily on that of Parmigianino, but he was also influenced by Correggio's atmospheric forms, and, after his experience of working in Mantua, by the more sculptural style of Giulio Romano.

In 1529 Bedoli married a cousin of Parmigianino's, and by 1538 he had himself adopted the well known Mazzola family name that his mentor and wife both shared. In the judgement of Vasari, still valid today, Bedoli was the natural artistic successor of Parmigianino, and after the latter's early death he inherited the Mazzola workshop; the old attribution on the Adrien drawing bears telling witness to this artistic debt.

The Adrien drawing will be published in a forthcoming article by David Ekserdjian: *'Vent'anni dopo: postille alla monografia di Mario Di Giampaolo (1997)'*, in E. Fadda, *Girolamo Mazzola Bedoli (1508? – 1569): 'eccellente pittore, e cortese e gentile oltre modo'*, Viadana 2018.

¹ M. Di Giampaolo, *Girolamo Bedoli, 1500-1569*, Florence 1997, pp. 180-181, no. 99 reproduced

² Florence, Uffizi, inv. no. 13619 F; *Ibid.*, p. 165, no. 76, reproduced

³ Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-T 1991-11; *Ibid.*, p. 153, no. 57, reproduced

⁴ Parma, Ordine Costantiniano di San Giorgio, inv. no. 96; *Ibid.*, p. 204, no. 127, reproduced p. 205



Taille réelle

BATTISTA FRANCO, DIT IL SEMOLEI

Venise 1510 - 1561

Mucius Scævola mettant sa main au feu devant Porsenna

Plume et encre brune
278 x 350 mm

Pen and brown ink

30 000-40 000 €

26 600-35 500 £ 37 400-49 900 US\$

PROVENANCE

Collection Pierre Jean Mariette (1694-1774), Paris (L. 2097), avec son montage avec le cartouche portant l'attribution : *Hieronimus Carpensis* ; Sa vente, Paris, 15 novembre 1775 - 30 janvier 1776, n° 338 du catalogue de François Basan : « Girolamo da Carpi ». *Deux Sujets en travers, faits à la plume, dont le Triomphe de Neptune*. &c., 9 livres, 10 sols (avec n° 339 par Carpioni) ; Acquis par Charles Philippe Campion de Tersan (1736-1819), Paris ; Collection comte Moritz von Fries (1777-1826), Vienne (L. 2903), avec le n° 948 sur le montage ; Sir John Charles Robinson (1824-1913), Londres ; John Malcolm de Poltalloch (1805-1893), Londres : avec numéro imprimé 299 sur le montage ; légué à son beau-fils, The Honourable Alfred Erskine ; Gathorne Hardy (1845-1918), Londres (son ex-libris au verso, à l'encre brune : 28) ; légué à son fils, The Honourable Geoffrey Malcolm Gathorne-Hardy (1878-1972) ; Légué à son cousin The Honourable Robert Gathorne-Hardy (1902-1973) ; Sa vente, Londres, Sotheby's, 24 novembre 1976, n°11, repr. ; Galerie Katrin Bellinger Kunsthandel, Munich 1992 ; Fond Finacor, Paris ; Vente anonyme, New-York, Christie's, 28 janvier 1999, n°34, repr. ; Acquis par W.M Brady ; W.M Brady & Co. Inc et Thomas Williams Fine Art Ltd., *Old Master Drawings*, New York 2000, n°6 (notice par A. Varick Lauder) ; Acquis en 2005.

EXPOSITION

Londres, P.&D. Colnaghi & Co., Ltd., Oxford, Ashmolean Museum, *Loan Exhibition of Drawings by Old Masters from the Collection of Mr. Geoffrey Gathorne-Hardy*, 1971, n° 57, repr. ; Caen, musée des Beaux-Arts, *L'Œil et la Passion. Dessins italiens de la Renaissance dans les collections privées françaises*, 2011, pp.140-141, n°39, repr. (notice par P. Ramade) ; Rennes, 2012, n°5 (notice par A. Varick Lauder)

BIBLIOGRAPHIE

J. C. Robinson, *Descriptive Catalogue of Drawings by the Old Masters, Forming the Collection of John Malcolm de Poltalloch, Esq.*, Londres, 1869, p. 115, n° 299 : « Girolamo da Carpi » ; Hon. A. E. Gathorne-Hardy, *Descriptive Catalogue of Drawings by the Old Masters in the Possession of the Hon. A.E. Gathorne-Hardy*, Londres, 1902, p. 17, n°26 ; A. Varick Lauder, notice sur le dessin de Battista Franco, *Old Master Drawings*, cat. exp. New-York, 2000, n°6, repr. : « Battista Franco » ; E. Saccomani, 'Battista Franco alla Corte di Urbino: Dai Perduti Affreschi del Duomo ai Modelli per Le Maioliche Istoriate', dans Valter Curzi (dir.), *Pittura Veneta nelle Marche*, Milan, 2000, p.233, note 107 ; A. Varick Lauder, *Battista Franco. 1510-1561. His Life and Work with Catalogue Raisonné*, thèse de doctorat, 4. vol., Cambridge, University of Cambridge, 2004, II, p.490, n°272 DA, IV, fig.481 ; A. Varick Lauder, *Musée du Louvre, inventaire général des dessins italiens*, t. VIII: *Battista Franco*, Paris, 2009, p.138, pp.210-211, sous n°43 et p.240 sous n°70



Fig. 1: D'après Battista Franco, *Mucius Scaevola mettant sa main au feu devant Porsenna*, maiolica, Brunswick, Musée Herzog Anton Ulrich



HIERONIMUS
CARPENSIS

Ce dessin complexe et raffiné offre un magnifique exemple de l'élégance et de la fluidité du style de Battista Franco dans ses dessins à la plume et à l'encre, qui se caractérisent par des contours précis et délicats et des hachures méticuleuses. C'est probablement aussi en raison du sujet inspiré de l'histoire romaine - dans laquelle Franco lui-même a par ailleurs souvent puisé - que le célèbre collectionneur Pierre Jean Mariette attribua à tort ce dessin à Girolamo da Carpi, un artiste émilien à la facture tout aussi délicate et raffinée, et dont l'œuvre graphique comporte de nombreuses copies d'après l'antique. Mariette a reconnu lui-même, dans son texte pour le catalogue de la collection Crozat, qu'il avait parfois des difficultés à distinguer les œuvres de ces deux artistes¹. L'attribution à Girolamo da Carpi figure sur le cartouche du magnifique montage Mariette, en excellent état, qui met encore plus en valeur la belle mise en page du dessin. C'est Philip Pouncey qui a mis en question pour la première fois l'attribution faite par Mariette en suggérant en 1971, dans le catalogue de la collection Gathorne-Hardy, que le dessin était en réalité de la main de Battista Franco, une attribution aujourd'hui acceptée par tous les experts.

Anne Varick Lauder a été la première à établir, en 1999, que le dessin était en fait une étude pour une majolique (voir *Provenance*). Elle soulignait sa ressemblance avec l'assiette décorée par le maître dit Mazo², aujourd'hui exposée au musée Herzog Anton-Ulrich à Brunswick (fig.1). De plus dans la notice du dessin du catalogue de l'exposition de Rennes, elle souligne que la feuille est de même dimension que la majolique. Franco s'attache ici à étudier la composition préliminaire destinée au décorateur de la majolique, qui devra ensuite reproduire son dessin à l'identique. Manifestement, Franco ne tient pas encore compte à ce stade de la forme circulaire ni de la profondeur de l'assiette. Il ne se préoccupe que du positionnement de chaque personnage, ainsi que du graphisme complexe du brasier occupant le centre de la composition. L'assiette faisait probablement partie d'un service illustrant divers épisodes de l'histoire romaine, et que l'on peut dater entre 1544 et 1551. Il pourrait s'agir d'une commande exécutée par Franco pour le compte du beau-frère du duc d'Urbino, le cardinal Alexandre Farnèse (1520-1589). Un dessin plus abouti, reprenant la même composition mais à plus petite échelle et avec quelques différences, est conservé au Louvre, tout comme un autre dessin, également identifié par Anne Varick Lauder comme étant une représentation du même sujet par Franco, mais sans lien avec cette composition ni avec le projet de majolique.³

Franco fut le premier grand artiste italien à réaliser des décors pour de prestigieux services de majolique. D'après Vasari, qui le connaissait bien, c'est le duc Guidobaldo II della Rovere qui, ayant décelé le talent et l'exceptionnelle habileté de Franco dans les compositions de petite taille,

demanda à l'artiste de réaliser des dessins pour les décorateurs de majolique, qui jusqu'alors reproduisaient surtout des gravures.⁴ En effet, d'après Vasari, il semblerait que les décorateurs de majolique s'étaient contentés jusque-là d'adapter des compositions qu'ils trouvaient dans la multitude d'images imprimées qu'ils avaient à leur disposition, notamment les reproductions d'œuvres d'artistes majeurs tels que Raphaël. L'activité de Franco dans ce domaine commença probablement vers le milieu des années 1540, lorsqu'on lui demanda de décorer la voûte du chœur de la cathédrale d'Urbino, une commande qu'il acheva durant l'été 1546.

D'après Vasari, Franco entretenait une obsession particulière pour les dessins, qu'il considérait probablement comme la forme d'expression la plus aboutie d'un artiste, et non pas comme de simples études en vue de la réalisation d'une œuvre. Ses années d'activité au sein de tous les grands centres artistiques italiens, de Venise à Rome en passant par Florence et Urbino, firent de lui un maître extrêmement accompli qui exprima son talent artistique dans les lignes fluides et élégantes de ses dessins à la plume, comme en témoigne éloquentement cette splendide feuille de la collection Adrien.

This complex, refined sheet is a wonderful example of Battista Franco's elegant and fluid pen and ink style, distinguished by precise and delicate contours and meticulous hatching. The subject, taken from Roman history, is very characteristic of the artist, but was also probably one of the reasons that the great collector Pierre Jean Mariette attributed it to Girolamo da Carpi, an Emilian artist with a similarly delicate and refined way of drawing, whose graphic *œuvre* comprises many copies after the Antique. Indeed, Mariette himself wrote in his catalogue of the Crozat collection that he sometimes had difficulty telling the works of the two artists apart.¹ The attribution to Girolamo da Carpi is inscribed in the cartouche of the exquisite and well preserved Mariette mount, which further enhances the drawing's handsome *mise en page*. It was Philip Pouncey who first questioned Mariette's attribution, suggesting, in the catalogue of the 1971 exhibition of the Gathorne-Hardy collection, that the drawing is instead by Battista Franco, an attribution now universally accepted by scholars.

Anne Varick Lauder was the first to recognize, in 1999 (see *Provenance*), that the drawing is in fact a study for maiolica, suggesting the connection with the plate by the master called Mazo,² now in the Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig (fig. 1). In her Rennes exhibition catalogue entry for the drawing, she further observed that the sheet is on the same scale as this maiolica plate; Franco is focusing here on studying the preliminary composition to be provided to the maiolica decorator-painter, who will have to execute *ad litteram* his design. Clearly Franco is not yet taking into account here

the circular shape or depth of the plate, and is concerned only with spelling out the position of each figure, and defining the ornate brazier in the centre of the composition. The plate was probably made as part of a service illustrating episodes taken from Roman history, datable between 1544 and 1551, a commission that Franco could have executed for the brother-in-law of the Duke of Urbino, the Cardinal Alessandro Farnese (1520-1589). A more finished drawing, based on the present composition but smaller in size and with some differences, is in the Louvre, as is a further drawing also identified by Lauder, as a representation by Franco of the same subject, but unconnected with this composition or project.³

Franco was the first major Italian artist to make designs specifically for the decoration of important maiolica services. According to Vasari, who knew him well, it was Duke Guidobaldo II della Rovere, having realized Franco's talent and outstanding skills as a designer on a small scale, who commissioned the artist to make drawings for maiolica decorators, who had previously relied for the most part on compositions taken from prints.⁴ In fact, it appears from Vasari's account that the decorators of maiolica had generally been perfectly satisfied with adapting existing compositions from the vast body of printed images that was at their disposal, particularly those based on the works of major artists such as Raphael. Franco's activity in this area must have begun around the mid 1540s, when he was involved in the decoration of the vault of the choir of the Cathedral in Urbino, a project he completed by the summer of 1546.

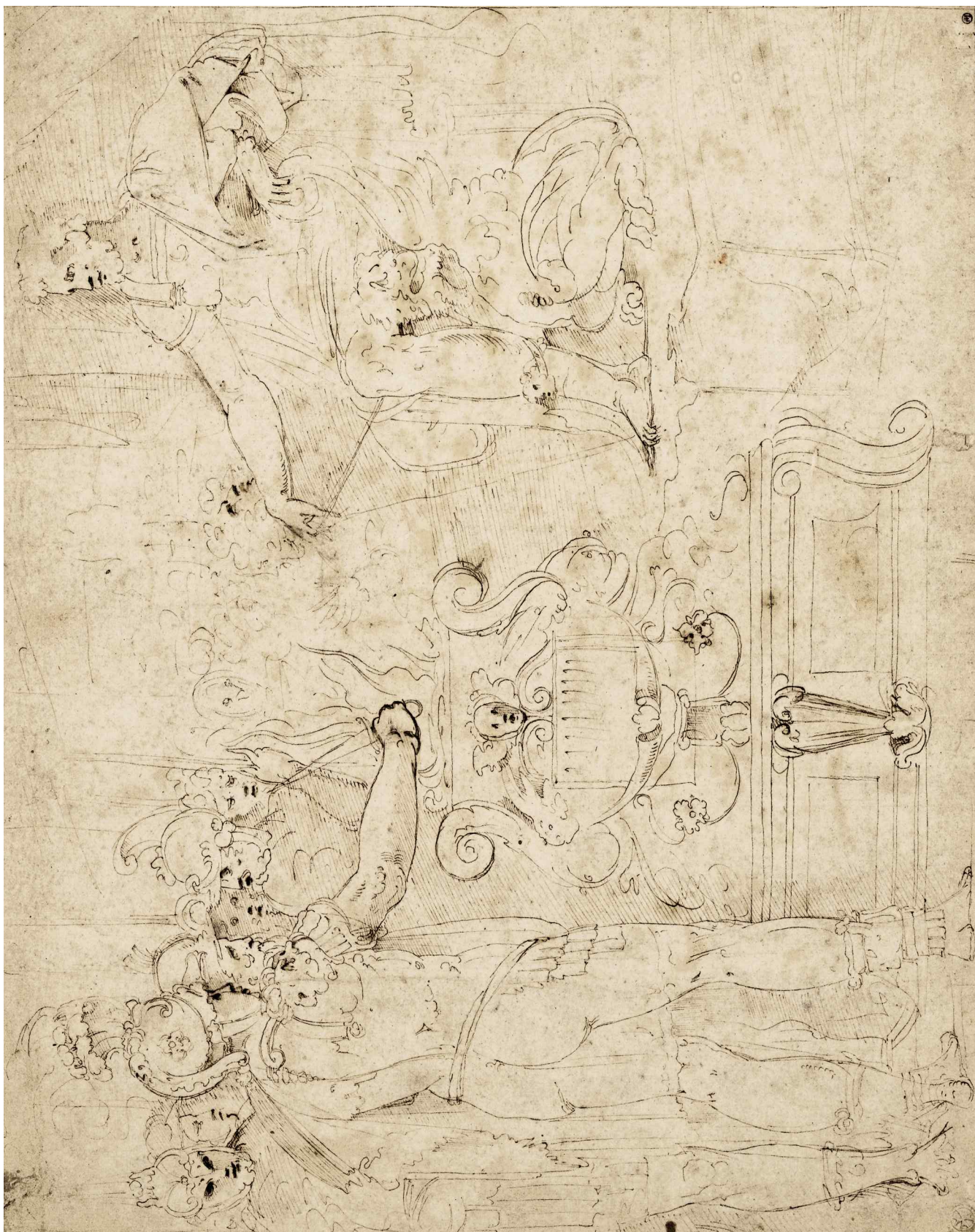
According to Vasari, Franco had a particular obsession with drawings, and he must have regarded them as the most valid form of expression for an artist, not merely studies executed in relation to the preparation of a finished work. His activity across all the major artistic centres of Italy, from Venice and Rome to Florence and Urbino, helped make him a highly sophisticated master, who expressed his artistic talent in the elegant and fluid lines of his pen drawings, as is abundantly clear in the splendid Adrien sheet.

¹ See A. Varick Lauder, *Battista Franco, Inventaire general des dessins italiens*, VIII, Paris 2009, p. 138

² This plate was done in Venice around 1550, by the master Mazo, demonstrated by the inscription on the verso of the dish. See A. Alverà Bortolotto, *Maiolica a Venezia nel Rinascimento*, Bergamo 1988, p. 64, reproduced p. 65. According to A. Varick Lauder the decoration is clearly based on the present design by Franco.

³ Paris, Musée du Louvre, inv. nos. 4948, 4949; A. Varick Lauder, *cit.*, 2009, pp. 210-211, no. 43 reproduced, and in colour p. 101, pl. 21; *ibid.* pp. 239-240, no. 70, reproduced (*recto*).

⁴ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. G. Milanesi, Florence, 1881, vol. VI, pp. 581-582.



ABRAHAM BLOEMAERT

Gorinchem 1566 - 1651 Utrecht

Etude d'une figure féminine en buste, de trois quarts

Sanguine et rehauts de gouache blanche
208 x 175 mm

Red chalk, heightened with white

PROVENANCE

Acquis à Bordeaux, commerce d'art, janvier 1972

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°28 (notice par Jaap Bolten)

BIBLIOGRAPHIE

J. Bolten, 'The Drawings of Abraham Bloemaert, a Supplement,' *Master Drawings*, vol.55, n°1, 2017, pp.68-9, n°A24*, fig.204

20 000-25 000 €

17 800-22 200 £ 25 000-31 200 US\$

Lorsqu'en 2007, Jaap Bolten publia son important catalogue en deux volumes des dessins de Bloemaert, cette exquise étude de figure, particulièrement caractéristique de Bloemaert, n'était connue qu'à travers une autre version de la partie centrale du dessin, qui était passée sur le marché de l'art new-yorkais en 2003¹. Toutefois, comme le signale à juste titre Bolten dans le supplément de son catalogue récemment publié (voir *Bibliographie*), le dessin de la collection Adrien présente non seulement une composition plus large, mais est également plus subtile et plus raffinée dans son exécution, suggérant qu'il s'agit certainement de la première version.

Tout au long de sa longue et prolifique carrière, Bloemaert exécuta des études telles que celle-ci, prenant pour motifs des têtes, des mains et des pieds, ainsi que des figures plus complètes comme ici. Il les regroupait ensuite dans des albums conservés dans son atelier, destinés à servir de répertoire de visages, poses et détails pour ses tableaux et ceux de ses élèves. Bloemaert exécutait généralement ce type de dessins à la sanguine, ou parfois à la pierre noire, craie, avec des rehauts de blanc.

Vers 1650, Frederik, le fils de Bloemaert se lança dans une vaste série de gravures réalisées à partir des dessins de son père, publiée sous le titre *Konstryk Tekenboek* (« Livre de Pourtraiture »), un ouvrage destiné à servir de modèles et d'outil d'apprentissage aux artistes. Le *Tekenboek* de Bloemaert fut peut-être le plus influent de tous les livres de dessin et manuels d'artistes publiés aux XVIIe et XVIIIe siècles en Hollande.²

Plutôt que de copier directement les dessins de son père lorsqu'il créait ses gravures, Frederik Bloemaert semble de manière générale avoir sélectionné des motifs individuels dans divers dessins, motifs qu'il faisait reproduire ensuite dans les gravures, soit isolément soit dans de nouvelles combinaisons. Le personnage ici présenté n'apparaît de manière identique dans aucune des gravures du *Tekenboek*, ni dans aucun des tableaux connus de Bloemaert, mais son visage est néanmoins habituel dans ses œuvres, sur tous supports. En effet, ce modèle apparaît dans plusieurs dessins de l'artiste, posant ici dans une attitude pensive.³

When Jaap Bolten published his immense, two-volume 2007 catalogue of the drawings of Bloemaert, this visually delightful and highly characteristic figure study by Bloemaert was only known through another version of the central part of the image, which passed through the New York art market in 2003.¹ As Bolten rightly points out, however, in the recently published supplement to his catalogue (see *Literature*), the Adrien collection drawing is not only more extensive in composition, but also rather subtler and more refined in execution, suggesting that it is surely the primary version.

Throughout the course of his long and productive career, Bloemaert made studies like this, depicting motifs such as heads, hands and feet as well as more complete figures like this one, drawings which he amassed in albums in his studio, to serve as a repertory of figures, poses and details for use in his paintings and those of his students. Bloemaert's drawings of this type are generally executed in red, or occasionally black, chalk, heightened with white.

Around 1650, Bloemaert's son Frederik embarked on a large series of engravings based on these drawings by his father, which were published, under the title *Konstryk Tekenboek* ('Artful Drawing Book'), for wider use by artists as a model-book and learning tool. The Bloemaert *Tekenboek* was perhaps the most influential of all the various drawing-books and artists' manuals published in 17th and 18th-century Holland.²

Rather than copying his father's drawings directly when making his prints, Frederik Bloemaert seems generally to have selected individual motifs from various sheets to appear alone or in different combinations in the prints. The figure seen here does not appear in identical form in any of the *Tekenboek* prints, nor, for that matter, in any known painting by Bloemaert, but she is a type that is extremely familiar from his works in all media, and indeed the actual model who here poses so pensively for Bloemaert's skilful study, also appears in several other drawings by the artist.³

¹ J. Bolten, *Abraham Bloemaert c.1565-1651, The Drawings*, Leiden 2007, vol. I, p. 493, no. A1, reproduced vol. II, p. 496; sold, new York, Sotheby's, 21 January 2003, lot 148

² J. Bolten, *Method and Practice, Dutch and Flemish Drawing Books 1600-1750*, Landau, Pfalz, 1985

³ Bolten, *op. cit.*, 2007, nos. 834, 838, 1235



PIER FRANCESCO MOLA

Coldrerio 1612 - 1666 Rome

Tête d'homme

Pierre noire et pastel sur papier bleu
350 x 233 mm

Black chalk and pastels on light blue paper

PROVENANCE

Vente anonyme, Londres, Christie's, 26 novembre 1968, n°99 ;
Londres, Hugh Squire ;
Sa vente, *Catalogue of an interesting collection of Old Master Drawings formed by an eminent Connoisseur*, Londres, Sotheby's, 28 juin 1979, n°87 (sous Giacomo Cavedone) ;
Acquis à cette vente par Jacques Petithory (1929-1992) ;
Acquis par échange auprès de ce dernier en 1982.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°20 (notice par Catherine Loisel)

25 000-35 000 €

22 200-31 100 £ 31 200-43 600 US\$



Fig. 1 : Pier Francesco Mola, *Un uomo e un giovane in vesti rinascimentali*, fresque, Nettuno, Palazzo Pamphili

Cette impressionnante feuille a été acquise par Monsieur Adrien auprès de Jacques Petithory, trois ans après que ce dernier l'ait achetée chez Sotheby's en 1979 lors de la vente de la remarquable collection de Hugh Squire. Proposée en premier par Catherine Monbeig Goguel, l'attribution de ce dessin à Pier Francesco Mola a récemment été reconfirmée par Catherine Loisel¹, qui, dans sa notice du catalogue de l'exposition de Rennes, souligne le « *goût* [de l'artiste] *pour les études de têtes* » et son talent pour ce genre d'études, exprimé dans une grande variété d'œuvres réalisées tout au long de sa carrière.

Catherine Loisel observe également qu'en général les dessins de ce type sont assez rares, bien que la tradition de ces études de têtes, réalisées aux craies et pastels de couleur, remonte à Federico Barocci (c. 1535-1612), voire même à des artistes lombards antérieurs. Barocci fut aussi l'un des premiers peintres italiens à utiliser la technique de l'huile pour des études de têtes réalisées sur papier, aussi bien comme études préparatoires à ses tableaux, mais probablement aussi pour la vente, comme des œuvres d'art à part entière. Plusieurs contemporains de Barocci, comme Annibale Carracci, produisirent des études similaires, généralement comme des exercices indépendants, mais c'est avec les artistes florentins et bolonais des générations suivantes que ces œuvres picturales sur papier, aux pastels et craies colorés ou à l'huile, eurent le plus grand succès.

Mola venait d'une famille d'artisans originaires du Tessin ; il était le fils de Giovanni Battista

Mola (1585-1665), un architecte et stucateur qui partit pour Rome avec sa famille en 1616 pour occuper le poste d'architecte de la Chambre apostolique. On connaît peu de choses sur les premières années de formation de Mola à Rome, si ce n'est qu'il fut l'apprenti de Prospero Orsi (1565/70-1635), un artiste originaire du Tessin, et aussi du Cavaliere d'Arpino (1568-1640), selon son biographe presque contemporain, Giovanni Battista Passeri². Le style de Mola se caractérise principalement par son habileté à synthétiser les deux fortes traditions artistiques de Venise et de Bologne, ce qui est aisément visible dans la présente étude au pastel. Mola semble avoir voyagé de Rome au nord de l'Italie à au moins deux occasions, la première fois en 1634-1637, lorsqu'il est travailla à Venise, et plus tard en 1638 et 1647. Durant une partie de sa seconde absence de Rome, vers 1638-1640, il travailla à Bologne avec Francesco Albani (1578-1660), et l'influence de celui-ci, ajoutée à des éléments issus de la tradition carrachesque allant jusqu'au Guerchin, est clairement visible dans les dessins de Mola et ses tableaux.

L'emploi pictural de la pierre noire et des pastels, combinés au papier bleu clair, font fortement écho à des dessins de certains maîtres vénitiens, en particulier de Jacopo Bassano et de son atelier. Aux traits énergiques et déterminés à la pierre noire, Mola a incorporé avec talent des touches de pastel ocre et rouges pour créer du contraste. La tête est légèrement plus grande que nature et pourrait avoir été exécutée en préparation à un tableau. Catherine Loisel a fait remarquer que, bien que le dessin de la collection

Adrien ne semble être en rapport avec aucune œuvre de l'artiste, il se rapproche cependant de la tête d'un homme vêtu à la mode de la Renaissance, portant un chapeau, dans une des lunettes peintes à fresques de la galerie di Palazzo Pamphili à Nettuno, près d'Anzio, fresque qui a été en grande partie détruite lors de la Seconde Guerre Mondiale (fig. 1). Il y a en effet une ressemblance physique frappante entre la figure peinte à fresque et le présent dessin. La fresque fut peinte par Mola lorsqu'il travaillait au service du prince Camillo Pamphili, vers 1651-1652, décorant un certain nombre de pièces dans le palais que le prince venait d'acheter à Nettuno.

Un autre pastel de Mola, une *Tête de Bacchus* conservée à Weimar³, montre des qualités stylistiques similaires, bien qu'un peu plus académique dans son exécution que la présente feuille qui est caractérisée par un emploi du medium particulièrement libre et vigoureux. Le pastel de Weimar fut néanmoins réalisé un peu plus tôt, vers 1647-1648, en préparation à une fresque de *Bacchus et Ariane* peinte dans le palais romain de Giovanni Battista Costaguti. D'autres études réalisées avec les mêmes techniques sont mentionnées dans la notice de catalogue de Catherine Loisel, en particulier le très beau et achevé *Autoportrait* maintenant aux Offices.

Nous remercions le professeur Richard Cocke d'avoir confirmé, d'après photographie, l'attribution de ce dessin à Pier Francesco Mola.

Pour un autre dessin de Mola dans la collection Adrien, datable de la même période, voir lot 22.



This impressive sheet was acquired by Monsieur Adrien from Jacques Petithory, three years after the latter had purchased it at the 1979 Sotheby's sale of the distinguished collection of Hugh Squire. The attribution to Mola, first proposed by Catherine Monbeig Goguel, and has been recently reconfirmed by Catherine Loisel.¹ Loisel in the Rennes catalogue emphasizes the artist's 'goût pour les études de têtes', and also his talent for such studies, which expressed itself in a variety of works, made throughout his career.

Loisel also observed that in general drawings of this type are rather rare, although the tradition of such heads studies, executed in coloured chalks and pastels, can be traced back to Federico Barocci (c.1535-1612) and to even earlier Lombard artists. Barocci was also one of the first Italian painters to use the medium of oil for head studies executed on paper, both in preparation for his paintings and probably also for sale, as works of art in their own right. A few of Barocci's contemporaries, such as Annibale Carracci, produced similar studies, mostly as independent exercises, but it was with Florentine and Bolognese artists of the following generations that these very pictorial works in pastel and coloured chalks, or oil, would see their greatest popularity.

Mola came from a family of craftsmen from Ticino. He was the son of Giovanni Battista Mola (1585-1665), an architect and stuccoist who moved with his family to Rome in 1616, to take up the position of architect to the Camera Apostolica. Very little is known of Mola's early training in Rome, except that he was apprenticed to Prospero Orsi (1565/70-1635), an artist

from Ticino, and also, according to his near-contemporary biographer Passeri, to Cavalier d'Arpino (1568-1640).² Mola's style is chiefly defined by his ability to synthesize the two eloquent artistic traditions of Venice and Bologna, something that is readily apparent in the present pastel study. Mola seems to have travelled from Rome to Northern Italy on at least two occasions, the first in 1634-1637, when he is known to have worked in Venice, and subsequently between 1638 and 1647. For part of this second absence from Rome, around 1638-40, he worked in Bologna with Francesco Albani (1578-1660), and Albani's influence, together with elements of the Carraccesque tradition leading up to Guercino, can be strongly felt in Mola's works, both drawn and painted.

The pictorial use of black chalk and pastels in combination with blue paper is highly reminiscent of drawings by certain Venetian masters, especially Jacopo Bassano and his workshop. Mola has worked here with very robust and assured strokes in black chalk, incorporating masterful touches of pastel to create contrasting and softer areas of ochre and red. The head is slightly bigger than life size, and may have been executed in preparation for a painted work. Catherine Loisel noted that although the Adrien drawing does not seem to be related to any known work by the artist, there is a close resemblance with the head of a man in Renaissance clothing, wearing a hat, in one of the frescoed lunettes in the Galleria of the Palazzo Pamphili at Nettuno, near Anzio, a fresco that was largely destroyed during the Second World War (fig. 1). There is indeed a striking similarity

of facial type between the frescoed figure and the present sheet. The fresco was painted by Mola when he was employed by Principe Camillo Pamphili, around 1651-1652, to decorate a number of rooms in the prince's newly acquired palace at Nettuno.

Although somehow more academic in the execution than the present sheet, which is characterized by a vigorous and free use of the media, another pastel by Mola, a *Head of Bacchus* now in Weimar,³ does still share many stylistic qualities. The Weimar pastel was, though, executed somewhat earlier, circa 1647-48, in preparation for a fresco of *Bacchus and Ariadne*, painted in the Roman palace of Giovanni Battista Costaguti. Loisel also mentioned in her catalogue entry other studies executed in the same media, including the very handsome and finished *Self-portrait*, now in the Uffizi

We are grateful to Professor Richard Cocke for confirming, from an image, the attribution to Mola.

For another drawing by Mola in the Adrien collection, datable to the same period, see lot 22

¹ Although the drawing was catalogued in the Rennes exhibition as attributed to Mola, Catherine Loisel has confirmed that this was an editorial error, and she always believed the attribution to Mola

² G.B. Passeri, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti dall'anno 1641 sino all'anno 1673*, ed. J. Hess, Leipzig/Vienna 1934, p. 36

³ Weimar, Graphische Sammlung, inv. no. KK 9778. See F. Petrucci, *Pier Francesco Mola (1612-1666). Materia e colore nella pittura del '600*, Rome 2012, p. 429, reproduced D6.4

⁴ Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, reproduced p. 3

7

ENTOURAGE DE PAUL BRIL

Paysage avec Tobie et l'Ange

Plume et encre brune, lavis sur pierre noire; porte des initiales et une date, dans deux nuances d'encre brune, en bas à gauche : PB et 07
204 x 155 mm

Pen and brown ink and wash, over black chalk; bears initials and date, in two shades of brown ink, lower left: PB and 07

PROVENANCE

Acquis à la foire de Toulouse en novembre 1975

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°26 (notice par Sarah Van Ooteghem)

7 000-9 000 €

6 300-8 000 £ 8 800-11 300 US\$

L'arrivée du peintre anversoïso Paul Bril à Rome, vers 1582, constitua un moment décisif dans l'histoire de la peinture de paysage en Italie et au-delà. Le frère aîné de Bril, Matthijs, travaillait déjà à Rome depuis 1575 et avait reçu d'importantes commandes de fresques au Vatican et dans d'autres lieux de la ville, mais après la mort prématurée de Matthijs en 1583, Paul Bril devint le plus important peintre de paysage actif à Rome. Il resta actif, avec son atelier, durant près de trois décennies et peignit des fresques de paysages et de scènes pastorales dans tous les grands palais pour différents papes, princes, et autres membres de la noblesse. Pour la première fois, le genre du paysage joua un rôle quelque peu significatif dans l'art italien, et le style des paysages de Bril, qui mélangeait avec talent des éléments de sa Flandre natale, mais aussi de Venise et d'autres centres artistiques italiens, eut un grand succès.

La composition de ce dessin vivant peut être comparée à de nombreuses fresques peintes par Bril et son équipe à Rome, en particulier aux œuvres de petites dimensions comme celles exécutées pour le pape Paul V dans la Sala dei Pittori au Vatican¹. Le style graphique de cette feuille n'est cependant pas celui de Bril. Il s'agit probablement de l'œuvre d'un des nombreux artistes de talent, italiens ou du Nord, qui passèrent par l'atelier de Bril tout au long de sa longue carrière.

Il est intéressant de noter que Nicole Dacos, dans une lettre adressée à Monsieur Adrien peu après l'exposition de Rennes, a proposé une attribution au jeune artiste Ambroise Dubois, qui séjourna effectivement à Rome avant de s'installer en France. Cependant, nous n'avons à ce jour aucune comparaison convaincante pour appuyer cette suggestion.



7

The arrival of the Antwerp painter Paul Bril in Rome, in around 1582, was a defining moment in the history of landscape painting in Italy and beyond. Bril's elder brother, Matthijs, had already been working in Rome since 1575, and had won important commissions to paint frescoes at the Vatican and elsewhere, but following Matthijs' early death in 1583, Paul Bril was the leading specialist painter of landscapes active in Rome and beyond, and for some three decades he and his studio were continuously active, painting landscape and pastoral frescoes in all the great palaces belonging to a succession of popes, princes and other nobility. This was

really the first time that landscape had played any significant role in Italian art, and Bril's landscape style, which skilfully blended elements from the traditions not only of his native Flanders but also of Venice and other Italian artistic centres, proved immensely popular.

The composition of this lively drawing can be compared with many of the frescoes that Bril and his team painted in Rome, particularly small scale works like the ones executed circa 1605-7 for Pope Paul V, in the Sala dei Pittori of the Vatican.¹ The style of the drawing is not, however, that of Bril, and this must in fact be a work by one of the many very able artists, both Italian

and Northern, who passed through Bril's studio during his long career.

Interestingly, Nicole Dacos wrote to Monsieur Adrien following the Rennes exhibition to propose an attribution to the young Ambroise Dubois, who did indeed pass through Rome before settling in France, but no compelling comparisons have yet been found to support this suggested attribution.

¹ C. Hendriks, *Northern Landscapes on Roman Walls. The Frescoes of Matthijs and Paul Bril*, Florence 2003, p. 169

FRANCESCO SALVIATI

Florence 1510 - 1563 Rome

Homme nu, de profil à droite, regardant vers le bas à gauche

Sanguine. Bande de papier ajoutée par l'artiste dans la partie supérieure
377 x 239 mm

Red chalk. Made up at the top by the artist with an added strip of paper.

60 000-80 000 €

53 500-71 000 £ 75 000-100 000 US\$

PROVENANCE

Londres, Hugh Squire ;

Sa vente, *An interesting collection of Old Master Drawings, formed by an eminent connoisseur*,

Londres, Sotheby's, 28 juin 1979, n°46 (comme

Baccio Bandinelli, acquis par Pietro Scarpa) ;

Galerie Pietro Scarpa, Venise, 1979, comme

Bandinelli ;

Acquis auprès de cette galerie.

EXPOSITION

Caen, Musée des Beaux-Arts de Caen, *L'Oeil et la Passion, Dessins italiens de la Renaissance dans le collections privées françaises*, 2011, n°20, repr.

(notice par Catherine Monbeig Goguel) ;

Rennes, 2012, n°3 (notice par Catherine Monbeig Goguel)

BIBLIOGRAPHIE

Francesco Salviati ou la Bella Maniera, cat. exp.,

Rome-Paris, 1998, p.107, sous n.°14, repr.

Alors que l'art figuratif de la Haute Renaissance puis du maniérisme s'inspire de la sculpture et plus particulièrement de celle de l'Antiquité classique, les dessins d'après nature ont également un rôle primordial pour de nombreux grands maîtres du XVI^{ème} siècle, en particulier à Florence.

Cette élégante étude d'après nature, réalisée par le jeune Salviati, l'illustre parfaitement, témoignant tant de sa formation florentine classique que de son extraordinaire habileté à la sanguine (technique introduite par Léonardo) et dans son utilisation remarquable de la lumière afin de renforcer l'impression de tridimensionnalité du personnage.

L'attribution à Salviati a été brillamment suggérée par Catherine Monbeig-Goguel dans le catalogue de son exposition remarquable consacrée à l'artiste à la Villa Medici, Rome, et au Louvre, Paris, en 1998 (voir *Bibliographie*). Elle souligne que ce feuillet peut être rapproché d'une autre étude, *'Homme nu assis en équilibre sur une chaise Savonarole, ' aujourd'hui conservée au Louvre, 'dessinée également d'après un garzone'*, (l'on peut d'ailleurs se demander si le modèle n'est pas le même)¹. Bien qu'exécutée très différemment, à la pointe d'argent et pierre noire rehaussés de blanc, sur papier préparé, cette étude serait également, selon Catherine Monbeig-Goguel, une œuvre de jeunesse de Salviati.

Dans sa notice du catalogue de l'exposition de Rennes, Catherine Monbeig-Goguel ne s'étonne pas que le dessin de la collection Adrien ait été précédemment attribué à Baccio Bandinelli (1493-1560), sculpteur célèbre et talentueux

dessinateur, dont Salviati fut brièvement l'élève dans sa jeunesse vers 1526-1527. L'utilisation délicate et sensible de la sanguine sur ce feuillet, bien que comparable à la technique de Bandinelli, montre déjà l'habileté du jeune artiste à rendre la souplesse des nus et à animer ses figures à l'aide d'une multitude de traits fins et délicats, surpassant l'utilisation plus méthodique et contrôlée de la craie propre à Bandinelli. Le drapé qui couvre le support où le jeune modèle est assis est toutefois réalisé à plus grands traits, rappelant davantage l'utilisation vigoureuse de la sanguine d'Andrea del Sarto. Salviati fut d'ailleurs l'élève de del Sarto avant de partir à Rome en 1531, pour entrer au service du Cardinal Giovanni Salviati d'où provient son nom ; comme Goguel l'écrit dans le catalogue de Rennes : *' Salviati se fit remarquer tout jeune pour ses dons de dessinateur, développés au contact d'Andrea del Sarto... '*

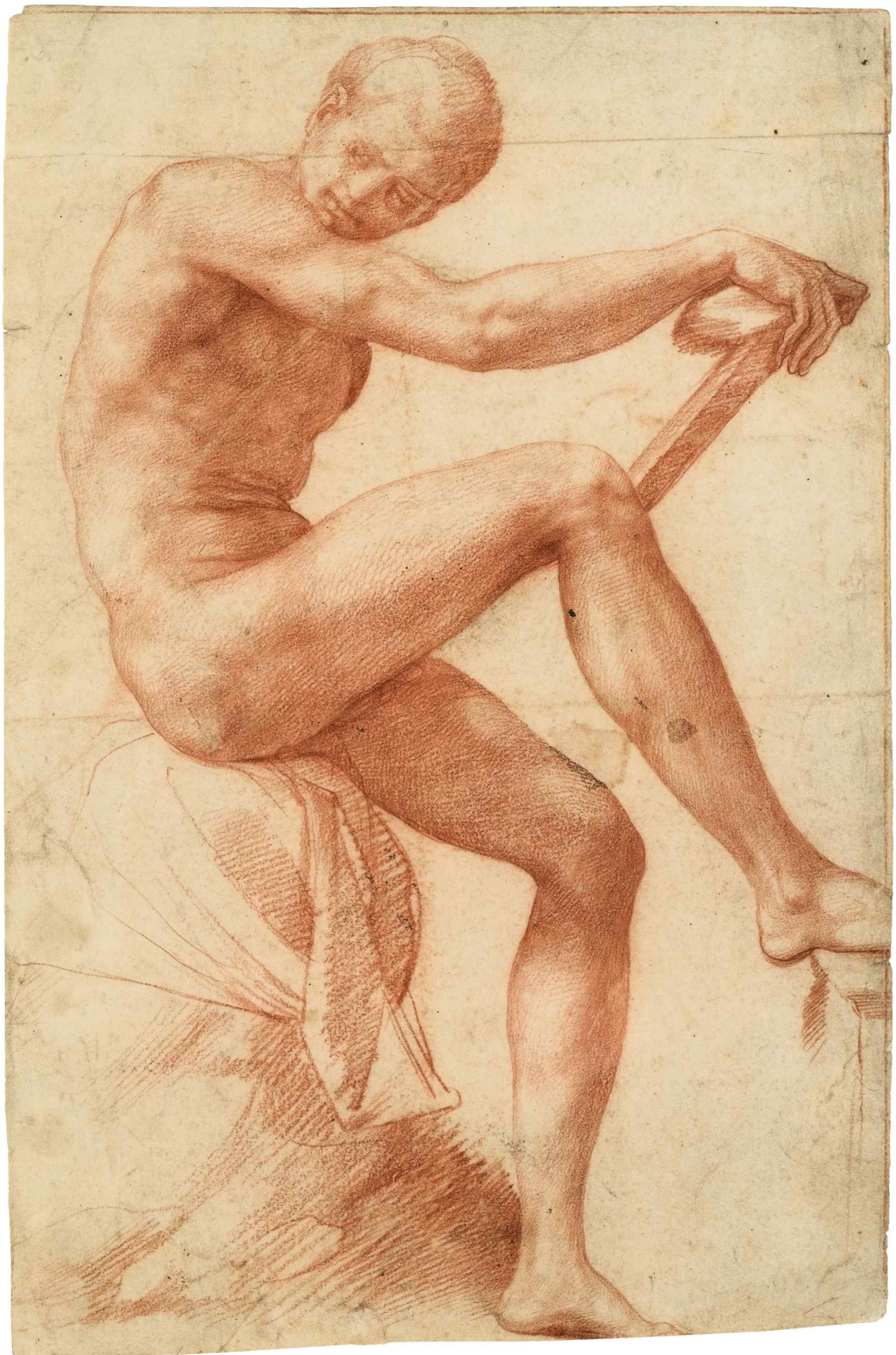
Les grandes études de personnage comme celle-ci servaient uniquement d'entraînement et sont rarement liées à un tableau. Le dessin de la collection Adrien est un exemple rare et important de ce type de dessins par Salviati, témoignant des premières activités et formations de l'artiste, ainsi que de son grand talent et raffinement, des qualités que l'on associe moins fréquemment à ses qualités de dessinateur qu'à l'excentricité et à l'originalité qui caractérisent ses œuvres ultérieures.

La carrière de Francesco Salviati, aussi connu sous le nom de Cecchino Salviati, s'épanouit et évolue lors de sa période romaine, pendant laquelle il fut fort influencé par les œuvres

romaines de Michel-Ange et de Raphaël mais aussi de Perino del Vaga. Sa première commande importante dans la Ville éternelle fut la *Visitation* en 1537, réalisée dans l'oratoire de San Giovanni Decollato, avant son retour à Florence en 1539, pour participer aux décorations érigées pour le mariage de Cosimo I de' Medici et Eleonora di Toledo. Les commandes attribuées à Salviati le conduisent également à Venise, au service de la famille Grimani, entre 1539 et 1541. Bien que les artistes vénitiens aient déjà eu vent de l'évolution des arts en Italie centrale et à Rome, l'arrivée de Salviati à Venise, comme acteur majeur et reconnu de la *'Bella Maniera'* a constitué une source d'information artistique très importante permettant une sensibilisation et une assimilation mutuelles.

Salviati fut également invité en France à plusieurs reprises, mais ne s'y rendit pas avant 1554-1555. Son séjour à la cour du roi François I^{er} fut relativement bref du fait de sa dispute avec Francesco Primaticcio (1504-1570), principal artiste italien y travaillant, causant son retour précipité à Rome.

Salviati est l'une des personnalités artistiques les plus importantes du Haut maniérisme. La complexité et la magnificence de ses décors ont été unanimement salués ; cette virtuosité se retrouve dans l'exécution remarquable de ses œuvres de jeunesse, comme l'illustre notre dessin, mais également dans sa créativité et son imagination dont témoignent ses fresques monumentales et ses œuvres extraordinaires.



A potent source of inspiration for figural art, both in the High Renaissance and during the subsequent period of Mannerism, was sculpture, and most of all the sculpture of classical antiquity. In parallel with this, life drawings played a crucial role for many leading 16th-century masters, especially in Florence.

This refined and important study from life by the young Salviati is an emblematic example of such a drawing, which is testimony not only to the classical training received by the young artist, in the best Florentine tradition, but also to his extraordinary ability in the handling of the red chalk (a technique introduced by Leonardo), and his remarkable skill in manipulating the fall of light to enhance the three-dimensionality of his figure.

The attribution of the Adrien drawing to Salviati was brilliantly proposed by Catherine Monbeig Goguel in the catalogue of her outstanding exhibition devoted to the artist, held at the Villa Medici, Rome, and the Louvre in 1998 (see *Literature*). As Goguel pointed out, this sheet can be closely compared with another study, '*Homme nu assis en équilibre sur une chaise Savonarole*,' now in the Louvre, '*dessinée également d'après un garzone*', (one can wonder if it was possibly even executed from the same model)¹; that drawing, though executed in the very different technique of silverpoint and black chalk heightened with white, on prepared paper, is also considered by Goguel to be an early work by Salviati.²

In her Rennes exhibition catalogue entry, Goguel observed that it is not surprising that the Adrien drawing was previously attributed to Baccio Bandinelli (1493-1560), a famous and influential sculptor and equally fascinating draughtsman, to whom the young Salviati was briefly apprenticed

around 1526-1527. The exquisite and sensitive use of the red chalk in the present sheet, although in some ways comparable to Bandinelli's handling of the same technique, already demonstrates that the young artist is capable of a plasticity in the rendering of the nude, and a dexterity in the variety of the short, delicate strokes that animate the figure, that surpasses the more methodical and controlled handling of the chalk typical of Bandinelli. The draped cloth, covering the support where the young model is seated, is, however, executed more broadly, in a manner more reminiscent of Andrea del Sarto's vigorous use of the red chalk medium. In fact, Salviati had been a pupil of del Sarto's before leaving for Rome in 1531, to enter the service of Cardinal Giovanni Salviati, from whom he took his name; as Goguel notes in the Rennes catalogue: '*Salviati se fit remarquer tout jeune pour ses dons de dessinateur, développés au contact d'Andrea del Sarto...*'.

Large figure studies like this were clearly made as exercises in their own right, and can rarely be directly connected with any painting. The Adrien drawing is a rare and important example of one of Salviati's drawings of this type, which are testimony to the artist's early activity and training, and to his great talent and refinement, qualities that are perhaps less frequently associated with the artist's draughtsmanship than the eccentricity and originality that characterise his mature works.

The career of Francesco Salviati, also known as Cecchino Salviati, was nurtured and transformed by his Roman period, where he was greatly influenced by the Roman works of Michelangelo and Raphael, as well as by Perino del Vaga. His earliest important commission in the Eternal City

was the *Visitation* of 1537, which he executed in the oratorio of San Giovanni Decollato, before returning to Florence in 1539, to participate in the decorations erected for the marriage of Cosimo I de' Medici and Eleonora di Toledo. Salviati's commissions also took him to Venice, in the service of the Grimani family, in 1539-1541, and although Venetian artists were clearly well informed about the evolution of the Arts in central Italy and in Rome, Salviati's arrival in Venice as an established major figure in the new phase of the '*Bella Maniera*' constituted a very important source of artistic information and reciprocal awareness and absorption.

Salviati was also invited to France on several occasions, but did not actually go there until 1554-1555. His stay at the court of the French King François I was, however, relatively brief, as he fell out with Francesco Primaticcio (1504-1570), the leading Italian artist working there, and returned fairly rapidly to Rome.

Salviati is one of the most important artistic personalities of High Mannerism. The complexity and grandeur of his decorations were vastly admired, and an equal brilliance is evident both in the wonderful ease of execution seen in his early drawings, such as the Adrien sheet, and in his imaginative and creative mind, which devised and created his astonishing legacy of monumental fresco decorations and extraordinary paintings.

¹ Paris, Musée du Louvre, inv. no. 10913; see C. Monbeig Goguel, exhib. cat., *op. cit.*, 1998, p. 110, cat. no. 16, reproduced

² Another sheet of figure studies in the same technique, attributed to Salviati by Catherine Goguel, is in the Musée de Grenoble, inv. no. MG D 2025; see: *De chair et d'esprit. Dessins italiens du Musée de Grenoble*, exhib. cat. Grenoble, Musée de Grenoble, 2010, cat. no. 16, reproduced p. 63

CARLO URBINO

Crema vers 1520 - après 1585

Assomption de la Vierge avec des anges

Plume et encre brune, sanguine ;

Porte au verso, à la pierre noire, indications de mesures avec un schéma reprenant la forme semi-circulaire de la composition au recto 113 x 187 mm

Pen and brown ink and red chalk; inscribed in black chalk, verso, with indications relating to the measurements and form of the scheme

PROVENANCE

Acquis à Bordeaux en octobre 1974

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°7 (notice par Éric Pagliano)

5 000-7 000 €

4 500-6 300 £ 6 300-8 800 US\$

Cette étude préparatoire animée, réalisée dans

une combinaison dynamique de plume et encre brune sur une première esquisse à la sanguine, a été longtemps considérée comme étant de l'artiste milanais Aurelio Luini, avant d'être correctement attribuée à Carlo Urbino par Mario di Giampaolo¹. L'ancienne attribution à Luini n'était cependant pas ridicule car, comme l'a noté Giulio Bora, qui a par la suite adopté l'attribution à Urbino, la présente étude est préparatoire au décor de l'abside de l'église de Santa Maria di Campagna à Pallanza (fig. 1), projet pour lequel Urbino et Luini collaborèrent très étroitement. Giulio Bora a sans doute le mieux résumé l'étendue de cette collaboration : il explique que Luini est l'auteur d'environ la moitié de la grande *Assomption de la Vierge* qui occupe toute l'abside de l'église, ainsi que des figures de saint Marc et saint Luc placées dans les pendentifs sous le dôme.

Carlo Urbino acheva ensuite la seconde moitié de l'*Assomption de la Vierge* et peignit saint Jean l'Évangéliste et saint Matthieu².

La feuille de la collection Adrien peut être comparée, pour des raisons stylistiques, à une intéressante feuille double face ayant autrefois

appartenu à la célèbre collection de Paul Oppé³, également identifiée par Bora comme étant une étude préparatoire pour l'*Assomption de la Vierge* de Pallanza. Le traitement énergique de ces deux dessins montre de manière fascinante la pensée de l'artiste en plein travail créatif, la position des nombreux anges continuant à évoluer, de même que la forme finale de l'abside peinte. Dans le dessin Oppé, la composition est bien plus verticale, comme si le décor conçu était destiné à un retable traditionnel, plutôt qu'à une abside peinte à fresque. Le dessin de la collection Adrien, de format plus ovale, fournit un autre aperçu du processus créatif, et donne au spectateur une vision plus précise de la composition finale de l'abside, aussi bien pour la position de la Vierge que pour les rangées d'anges et de chérubins en dessous d'elle.

Pour une étude précise sur l'œuvre d'Urbino à Pallanza, voir G. Bora, 'Un ciclo di affreschi, due artisti e una bottega a S. Maria di Campagna a Pallanza', *Arte Lombarda*, vol. 52 (1977), pp. 90-106.

This lively preliminary study, drawn in a dynamic



9

combination of pen and brown ink over initial indications in red chalk, was long thought to have been executed by the Milanese artist, Aurelio Luini, before being correctly attributed to Carlo Urbino by Mario Di Giampaolo.¹ The old attribution to Luini had, however, not been a foolish one, as Giulio Bora, who subsequently endorsed the attribution to Urbino, points out that the present study is preparatory for the apse of the church of Santa Maria di Campagna in Pallanza (fig. 1), a project on which Urbino and Luini collaborated very closely.

Indeed, the extent of this collaboration is perhaps best summarised by Bora, who describes Luini as having been responsible for roughly half of the large *Assumption of the Virgin* that occupies the entire apse of the church, as well as the figures of Sts. Mark and Luke in the pendentives beneath the dome. Urbino then took responsibility for the other half of the *Assumption of the Virgin*, as well as the figures of Sts. John the Evangelist and Matthew.²

The present drawing can be closely compared

on stylistic grounds to a fascinating double sided sheet, previously in the celebrated collection of Paul Oppé,³ which was also identified by Bora as being preparatory for *The Assumption of the Virgin* in Pallanza. The energetic handling of both of these sheets shows the artist's mind at work in the most fascinating way, as the placement of the numerous angelic figures continues to evolve, as does the final shape of the painted apse. In the case of the Oppé sheet the composition is far more vertical, as if the planned decoration was intended to be a more traditional altarpiece, rather than a frescoed apse. The Adrien sheet, more oval in its format, provides an alternative insight into the creative process, giving the viewer an altogether more accurate view of the artist's final compositional solution for the apse, in terms of the placement both of The Virgin, and of the galleries of Angels and cherubs below her.

For a detailed account of Urbino's work in Pallanza, see G. Bora, 'Un ciclo di affreschi, due artisti e una bottega a S. Maria di Campagna a Pallanza', *Arte Lombarda*, vol. 52 (1977), pp. 90-106.

¹ Exhib. cat., *op. cit.*, Rennes, 2012, p. 45



Fig. 1 : Carlo Urbino et Aurelio Luini, *L'Assomption de la Vierge*, Pallanza, Santa Maria di Campagna

² *Ibid.*

³ Sale, London, Sotheby's, *Old Master & British Works on Paper, Including Drawings from the Oppé Collection*, 5 July 2016, lot 15

JACOPO DA PONTE, DIT JACOPO BASSANO

Bassano del Grappa vers 1510 - 1592

Etude de la Vierge à l'Enfant

Pierre noire et sanguine, quelques rehauts de craie blanche, sur papier gris-bleu
342 x 240 mm

Black and red chalk, heightened with white chalk on light grey-blue paper

PROVENANCE

Provenant de l'album Sagredo (avec numérotation à la plume et encre brune, au verso : B. B. n° : 94, et sur le montage en bas à droite : B. B. n° : 32), dont voici la provenance : Doge Nicolò Sagredo, vers 1654 ; Son frère, Stefano Sagredo, Venise ; Son neveu, Zaccaria Sagredo (1632-1729), Venise ; Sa femme, Cecilia Sagredo, jusqu'à sa vente, vers 1743 ; Probablement collection John Udny (1727-1800) ; Jean- Pierre Cornet, Paris, (L. 3507), vers 1970 (selon une inscription manuscrite de la documentation du département des Peintures, musée du Louvre) ; Vente anonyme, Londres, Sotheby's, 10 décembre 1975, n°7 ; Vente anonyme, Paris, Hôtel Drouot, 20 octobre 1980, M^e Pierre Cornette de Saint Cyr, n°2 ; Acquis à cette vente.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°6 (notice par Ketty Gotardo)

25 000-35 000 €
22 200-31 100 £ 31 200-43 600 US\$



Fig. 1 : Jacopo Bassano, *Podestà Sante Moro présente à la vierge par Saint Roch*, Bassano del Grappa, Museo Civico

Ce dessin, vigoureux et monumental, est hautement caractéristique du style graphique intemporel de Jacopo Bassano. Il montre l'originalité de son talent de dessinateur aussi bien que sa dette envers la manière de Titien d'utiliser la pierre noire de façon picturale et innovatrice. Lorsqu'il apparut pour la première fois en vente en 1975, le dessin était déjà reconnu comme une étude préparatoire pour le tableau tardif de Bassano, *Podestà Sante Moro présenté à la Vierge par saint Roch* (fig. 1), commandé en 1576 par Sante Moro qui avait survécu à la peste en 1575, pour la chapelle du Palazzo del Pretorio à Bassano¹. Le tableau est aujourd'hui conservé dans le Museo Civico de Bassano.

Le dessin est une étude préliminaire rapide et puissante pour les figures de la Vierge et de l'Enfant Jésus, exécutée principalement avec de larges traits assurés à la pierre noire, combinés à quelques touches picturales de sanguine, très caractéristiques du style de Jacopo Bassano. La sanguine employée pour rehausser le visage de la Vierge, est aussi utilisée pour définir les contours de la figure de l'Enfant Jésus bénissant et à quelques endroits pour accentuer les plis du drapé de la Vierge. Des touches lumineuses de rehauts de blancs sont encore visibles sur la surface rugueuse du papier chamois.

Comme l'a noté Ketty Gottardo dans sa notice pour cette feuille dans le catalogue de l'exposition de Rennes, deux autres dessins de Bassano pour cette Vierge à l'Enfant sont connus, tous deux exécutés uniquement à la sanguine, un medium rarement utilisé par l'artiste. Le premier est apparu sur le marché de l'art en 1962 et de nouveau en 1986 et était regardé par Roger Rearick comme un dessin autographe de Jacopo Bassano². Le second, vendu en 1992³, était considéré par Rearick comme une œuvre du fils de Jacopo, Leandro Bassano, qui d'après lui avait collaboré avec son père à l'exécution du tableau. Ketty Gottardo a fait justement remarquer que ces deux dessins étaient très proches du traitement de la peinture et ne montrent pas de différence dans les zones de lumières et d'ombres, dévoilant un certain manque de spontanéité dans l'exécution, qui, au contraire, caractérise normalement les œuvres sur papier de Jacopo Bassano.

Ces deux dessins partagent avec la feuille de la collection Adrien une même provenance historique : tous trois appartenaient à la famille Sagredo durant les XVII^e et XVIII^e siècles (voir *Provenance*). Les Sagredo possédaient un volume entier de dessins contenant environ deux cents feuilles des Bassano et de leur atelier, album qui fut ensuite acquis par John Udny en 1762. L'inscription B. B. apparait au verso de tous ces dessins Sagredo, signifiant « *Bottega Bassanesca* », suivie du numéro individuel d'inventaire de chaque dessin.

Vigorous and monumental, this drawing is highly characteristic of Jacopo Bassano's timeless graphic style. It shows the originality of his draughtsmanship, as well as the debt to Titian's painterly and progressive use of black chalk. When it first appeared at auction in 1975, it was already recognized as a preparatory study for Bassano's late painting, *Podestà Sante Moro presented to the Virgin by St. Roch* (fig. 1), commissioned in 1576 by Sante Moro, who had survived the plague of 1575, for the Chapel of the Palazzo del Pretorio, Bassano¹. The painting is now preserved in the city of Bassano's Museo Civico.

The drawing is a quick and robust preliminary study for the figures of the Virgin and Child. It is executed mostly with broad and reassured strokes of black chalk, combined with a few painterly touches of red chalk, in a manner very characteristic of Jacopo's style. The red chalk is used to highlight the Madonna's face, and is also applied to define the contours of the figure of the blessing Christ Child, and in a few places to accentuate the pleats of the Madonna's gown. Luminous touches of white heightening are still visible on the rough surface of the buff paper.

As Ketty Gottardo noted in her entry for this drawing in the Rennes exhibition catalogue, two further drawings by Bassano for this Madonna and Child are known, both executed solely in red chalk, a medium not often used by the artist. The first appeared on the art market in 1962 and again in 1986, and was believed by Roger Rearick to be an autograph drawing by Jacopo Bassano². The second, sold in 1992³, is considered by Rearick to be a work by Jacopo's son, Leandro Bassano, whom he believed to have collaborated with his father in the execution of this painting. Gottardo has rightly stressed that both these drawings are very close to the handling of the painting, and show no differences in the areas of light and shadows, demonstrating a lack of the spontaneity of execution that characterises Jacopo Bassano's works on paper.

Both these other drawings share, with the present sheet, the same historic provenance, all three having been in the possession of the Sagredo family during the seventeenth and eighteenth centuries (see *Provenance*). The Sagredos owned an entire volume of drawings, containing some two hundred sheets by the Bassano Family and their workshop, which was subsequently purchased by John Udny in 1762. The Sagredo inscriptions on the reverse of all these drawings consist of the letters B.B., signifying '*Bottega Bassanesca*', followed by individual inventory numbers for each drawing.

¹ The painting is mentioned by C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, Venice 1648, vol. I, p. 397

² See V. Romani in *Jacopo Bassano*, exhib. cat., Bassano del Grappa, Museo Civico, and Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1992-93, p. 274, no. 112; sale, New York, Sotheby's, 16 January 1986, lot 1563

³ Sale, London, Sotheby's, 13 April 1992, lot 158 (as Studio of Jacopo Bassano)



LOUIS BRANDIN

Bourgogne 1575 - 1640 Turin

Recto: Bataille de cavaliers

Verso: Étude partielle d'une figure drapée

Plume et encre brune, lavis sur traces de pierre noire, piqué pour le transfert (*recto*); plume et encre brune, pierre noire (*verso*)
porte une inscription illisible à l'encre brune,
verso: 6S(F?) OB
140 x 205 mm

Pen and brown ink and wash over traces of black chalk, pricked for transfer (*recto*);
Pen and brown ink and black chalk (*verso*);
bears illegible inscription in brown ink, *verso*:
6S(F?) OB

PROVENANCE

Acquis à Londres auprès de Seiden en 1979

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°34 (notice par Diederick Backhuys et Emanuelle Brugerolles)

6 000-8 000 €

5 400-7 100 £ 7 500-10 000 US\$

Jusqu'à la réapparition d'une feuille représentant une *Bataille contre des Turcs*¹, donnée par Henri Baderou en 1975 au musée des Beaux-Arts de Rouen, les dessins de Louis Brandin étaient totalement inconnus. Le dessin de Rouen, élégamment signé par l'artiste dans l'angle inférieur gauche, permet d'établir les bases pour la création d'un petit *corpus* d'œuvres, auxquelles le dessin de la collection Adrien vient s'ajouter de manière passionnante.

Réalisé dans un mélange énergique de plume et d'encre brune agrémentée de lavis, sur une première esquisse à la pierre noire, le présent dessin peut être stylistiquement comparé à la feuille de Rouen, où, comme ici, des soldats à pied et à cheval sont illustrés au cœur d'une bataille. La feuille de la collection Adrien présente également un intérêt technique particulier car la plupart des contours ont été piqués pour le transfert, ce qui laisse supposer que Brandin ait pu souhaiter transférer cette petite étude, soit sur une autre feuille de papier afin d'élaborer davantage la composition, soit pour qu'elle serve de base au motif décoratif d'un petit textile ou d'une broderie.

La figure du *verso*, entièrement dessinée à la pierre noire et légèrement moins lisible, fournit un aspect différent de l'œuvre graphique de Brandin, où l'on s'aperçoit peut-être mieux que l'artiste a passé la plus grande partie de sa vie à Rome, travaillant dans l'orbite de Giuseppe Cesari, dit le Cavalier d'Arpin (1568-1640). Avec le temps et l'identification de nouveaux dessins de sa main, la personnalité artistique de ce talentueux dessinateur sera certainement mieux comprise.

Until the reappearance of a sheet depicting a *Battle against the Turks*¹ that was gifted, in 1975, by Henri Baderou to the musée des Beaux-Arts, Rouen, the drawings of Louis Brandin were a totally unknown quantity. However the Rouen drawing, elegantly signed by the artist in the lower left corner, established the basis for a small *corpus* of works, to which the Adrien sheet is an exciting addition.

Executed in an energetic combination of pen and brown ink and wash over traces of black chalk, the Adrien drawing can be compared very closely on stylistic grounds to the Rouen sheet, where, like here, soldiers on foot and horseback are depicted in the heat of battle. The Adrien sheet is also particularly fascinating, on a more technical level, due to the fact that many of the outlines are pricked for transfer, suggesting that Brandin may have intended for this relatively small design to be transferred, either onto another sheet of paper in order to further elaborate on the composition or alternatively to be used as the basis for a small textile or embroidery.

The slightly less legible figure study on the *verso*, drawn entirely in black chalk, provides a different view of Brandin's graphic oeuvre, perhaps more revealing of the fact that the artist spent much of his life in Rome, working in the orbit of Giuseppe Cesari, called Il Cavalier d'Arpino. With time, and the identification of further drawings by his hand, the artistic personality of this talented artist will surely come to be more fully understood.

¹ Exhib. cat., Rennes, *op. cit.*, p. 105, fig.1, reproduced



ANONYME ITALIEN, ECOLE BOLONAISE, VERS 1600

Le Christ au roseau

Fusain huilé et rehauts de gouache blanche sur papier chamais
398 x 240 mm

Oiled charcoal heightened with white on buff paper

PROVENANCE

Stefan von Licht (1880-1932), Vienne (L. 789b) ;
Vente anonyme, Londres, Sotheby's, 6 mars
1973, n°318 (comme Cavedone) ;
Acquis à cette vente par Mathias Polakovits
(1921-1987), Paris (L. 3561) ;
Sa vente, Paris, Hôtel Drouot, M^e Couturier
Nicolay, 4 mars 1988, n°144 (comme Faccini) ;
Acquis à cette vente.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°14 (notice par Nicolas Schwed)

8 000-12 000 €
7 100-10 700 £ 10 000-15 000 US\$

La ville de Bologne a toujours été un important centre de production artistique. La renommée de son université attire dans la cité de nombreuses activités intellectuelles et lui permet d'être un carrefour incontournable pour les études humanistes et scientifiques. La façon dont l'énergie culturelle de la ville s'est exprimée artistiquement subit un changement radical avec l'avènement des Carracci vers 1580. Certes, des dessins aboutis réalisés par les maniéristes bolonais de la génération précédent celle des Carracci commencent à plaire aux collectionneurs, mais vers la fin du siècle, l'on observe une augmentation significative de la production de feuillets, aboutis et souvent, semble-t-il, produits pour satisfaire la demande de ces collectionneurs. L'arrivée des Carracci et de la tradition qu'ils ont instaurée provoquent une intensification significative de la production de dessins, considérés comme des œuvres d'art à part entière, même s'ils ont aussi souvent pu servir d'études préparatoires aux compositions peintes.

L'étude de la collection Adrien en est un exemple. Il s'agit d'un large dessin au fusain dans lequel un seul personnage domine l'espace. Emprunt d'une gravité indiscutable, il occupe toute la longueur de la feuille. Le fusain appuyé que l'artiste a choisi d'employer accentue l'impression de profondeur et les traits blancs audacieux et lumineux renforcent l'effet dramatique par un jeu de lumière et d'ombre. Le médium est habilement appliqué à la manière d'un peintre et les formes géométriques de la silhouette confèrent à ce dessin un aspect intemporel et intense.

Le dessin a auparavant été attribué à Giacomo Cavedone (1577-1660) et à Pietro Faccini (vers 1562-1602), sans qu'aucune de ces deux attributions ne soit surprenante. Nicolas Schwed, dans sa notice du catalogue de l'exposition de Rennes a observé la frontalité de la figure du Christ sur cette feuille, qui évoque la représentation en pied du Christ en douleur de la fresque de Lodovico Carracci vers 1592, qui se trouve dans l'ancien Oratorio dei Filippini, à Bologne. Schwed a également souligné que l'association caractéristique des médiums observée ici, fusain rehaussé de blanc, se retrouve dans d'autres dessins de Lodovico et de ses disciples, citant à juste titre pour comparaison deux impressionnants dessins précoces de Lodovico qui partagent à la fois la technique et la monumentalité qui caractérisent le dessin de la collection Adrien. Intitulé *Etude pour une figure décorative*, le premier, qui se trouve désormais dans les collections royales du château de Windsor, rappelle la décoration du Palazzo Fava,¹ alors que le second renvoie à l'*Etude pour Jael et Sisera* sur le recto d'une double feuille à l'Ambrosiana de Milan.²

Bologna has always been an important centre of artistic production. The renowned University made the city a focal point for a variety of intellectual activities and a centre for humanist and scientific studies. A revolutionary change in the way the city's cultural energy was expressed artistically occurred, however, with the advent, around the 1580s, of the Carracci. Although finished drawings by the Bolognese mannerists of the generation before the Carracci were widely collected from an early date, towards the end of the century there was a significant increase in the production of impressive, finished sheets, often apparently executed to satisfy the requirement of collectors. With the rise of the Carracci and the tradition that they instigated, more drawings seem to have been created self-consciously, and regarded as works of art in their own right, even if they also often served as preparatory studies for paintings.

The Adrien study is an example of such a sheet. It is a large drawing, executed in oiled charcoal, in which the single figure dominates the space with indisputable gravitas, occupying the full length of the sheet. The powerful oiled charcoal medium that the artist has chosen to employ increases the sense of three-dimensionality, and the bold strokes of white heightening enhance the dramatic effect through the interplay of light and dark. The medium is applied in a skilful and painterly manner, and the geometric forms of the figure make of this drawing a timeless and intense image.

The drawing has previously been associated with Giacomo Cavedone (1577-1660) and with Pietro Faccini (circa 1562-1602), neither of these a surprising attribution. Nicolas Schwed, in his Rennes exhibition catalogue entry, has observed that the frontal view of the figure of Christ in the present sheet is reminiscent of the standing *Christ as the man of sorrows*, frescoed by Lodovico Carracci around 1592, in the ex-Oratorio dei Filippini, Bologna. Schwed has also stressed that the distinctive combination of media seen here, oiled charcoal heightened with white, can be found in other sheets by Lodovico and his followers, rightly citing for comparison two impressive early sheets by Lodovico that share both the technique and the monumentality that distinguish the Adrien drawing. The first of these, now in the Royal Collection at Windsor Castle, is a *Study for a decorative figure*, connected with the decoration of Palazzo Fava,¹ and the second is the *Study for Jael and Sisera* on the recto of a double sided sheet in the Ambrosiana, Milan.²

1. B. Bohn, *Lodovico Carracci and the Art of Drawing*, Turnhout 2004, p. 136, no. 30 reproduced

2. *Ibid.*, p. 152, no. 44, reproduced (recto)





Verso

13

BACCIO BANDINELLI

Florence 1493 - 1560

Recto: Deux études d'un homme debout

Verso: Étude d'un taureau

Plume et encre brune (*recto*) ; sanguine (*verso*)

435 x 269 mm

Pen and brown ink (*recto*); red chalk (*verso*)

PROVENANCE

Acquis à Lyon, commerce d'art, 1979

EXPOSITION

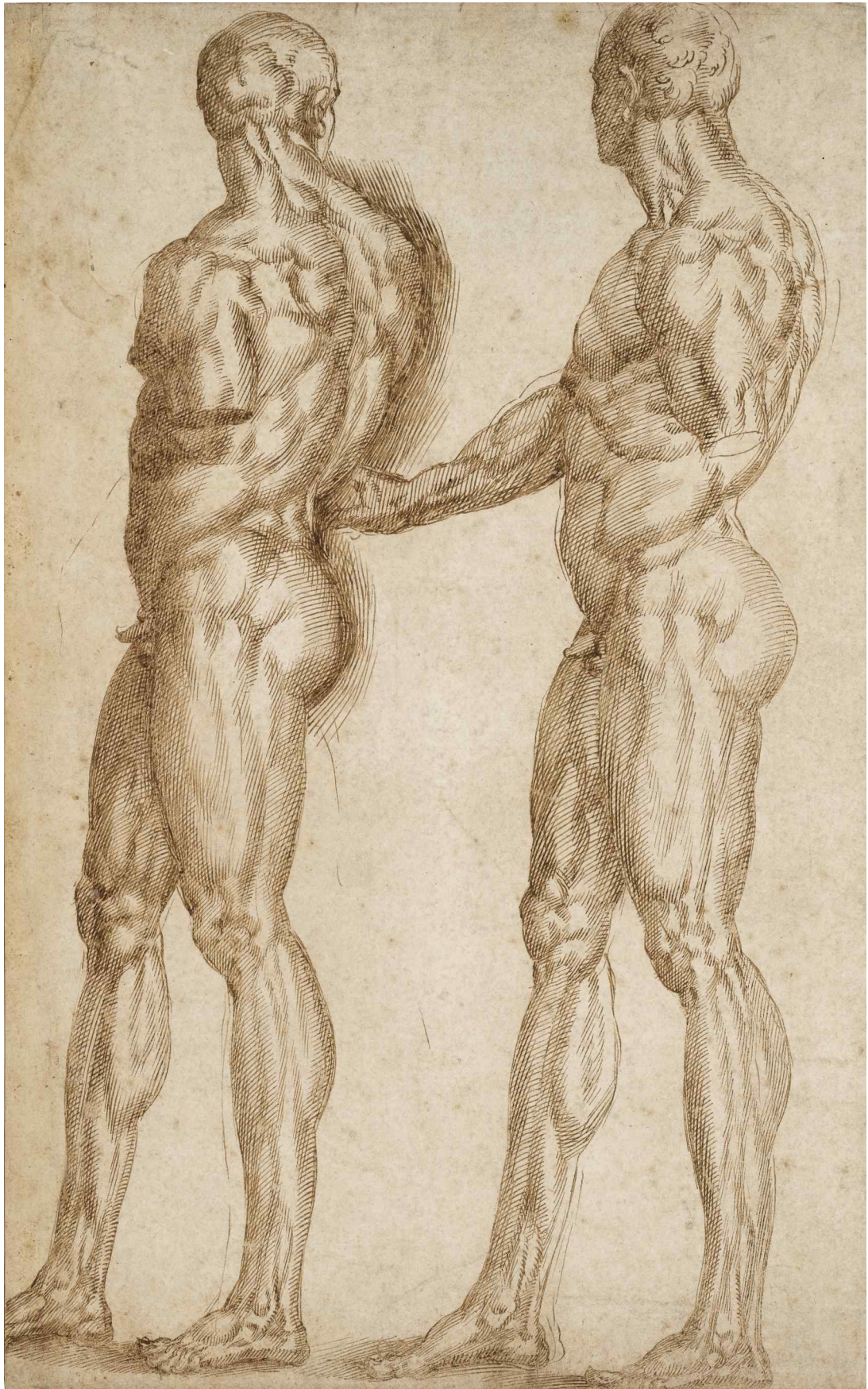
Rennes, 2012, n°2 (notice par Françoise Viatte)

BIBLIOGRAPHIE

F. Viatte, *Musée du Louvre, département des Arts graphiques. Inventaire général des dessins italiens*, t. IX, *Baccio Bandinelli, dessins, sculptures, peinture*, Paris, 2011, p.126, sous n°20

60 000-80 000 €

53 500-71 000 £ 75 000-100 000 US\$



Recto

« La force du dessin de Bandinelli provient avant tout de son incroyable maîtrise de la plume et de l'encre et de son utilisation abondante des hachures – technique d'un sculpteur plutôt que celle d'un peintre, et qu'il maîtrisait si parfaitement qu'elle l'amena à devenir également l'un des principaux dessinateurs de gravures du XVIème siècle ». ¹

Cette citation de Catherine Monbeig Goguel s'applique parfaitement à ce grand et beau dessin de Baccio Bandinelli, dans lequel on retrouve sa magnifique maîtrise de la plume et de l'encre. Françoise Viatte, dans le catalogue de l'exposition de Rennes, a décrit ces deux études comme étant du même figure, soulignant l'emploi d'un système très structuré de hachures afin de décrire les lignes et les contours des muscles, reflétant l'activité principale de sculpteur de l'artiste.

Au cours de sa carrière, Bandinelli réalisa un grand nombre d'études d'hommes nus debout et de personnages en mouvement, ce qui, comme le souligne Françoise Viatte, rend difficile la datation de ce type de dessin. Le verso du dessin révèle

l'étude d'un taureau à la sanguine ; cette étude ne semble pas être liée au recto, mais il n'était pas rare que les artistes réutilisent ainsi le papier, et le Louvre conserve d'autres études bovines de Bandinelli². Vasari relate dans *Le Vite* que le jeune Bandinelli s'entraînait à dessiner des animaux lorsqu'il résidait dans la ferme de son père à Pizzi di Monte, dans les collines surplombant la ville de Prato.

Françoise Viatte, dans le catalogue de l'exposition de Rennes, attire notre attention sur une autre série d'études d'hommes nus de la collection du Louvre, cataloguée comme étant de l'« Atelier de Bandinelli ». Toutefois, que les dessins soient autographes ou réalisés par des élèves de l'atelier, cet ensemble d'études révèle surtout que ce type de dessins employait fréquemment les mêmes modèles ou prototypes. Le dessin du Louvre représentant *Deux hommes nus debout* rappelle le dessin de la collection Adrien dans son traitement des lignes et des hachures, et par les nus représentés comme des sculptures anciennes sans bras.³ Au

début de la Renaissance, il était d'usage de s'inspirer de l'Antiquité, et bien que Françoise Viatte ne considère pas que ces études soient nécessairement inspirées de modèles antiques, elle suggère toutefois que Bandinelli et ses élèves pourraient les avoir réalisées à partir d'un moulage en plâtre représentant une figure sans bras, tel que celui illustré dans la gravure d'Enea Vico, l'*Accademia* de Bandinelli (fig. 1). Viatte relève aussi que les sculptures de Bandinelli, commandées par le cardinal Jules de Médicis pour la Villa Madame, représentent également des figures sans bras.

Le dessin de la collection Adrien constitue un exemple marquant de la singularité de la technique de Bandinelli à la plume. Il montre les pratiques d'un artiste du début de la Renaissance mais avant tout, révèle ses dons de sculpteur. Comme le souligne Viatte dans son catalogue de Rennes « *il ne cherche pas à plaire, mais s'emploie à rendre compte de l'espace, du plan sur lequel les corps se détachent, de leur volume, du rendu de la lumière* ». ⁴

'The strength of Bandinelli's draftsmanship is based above all on his formidable mastery of pen and ink using an extensive network of crosshatching – the technique of a sculptor rather than a painter and one at which he was so skilled that it also made him one of the most important designers of prints in the sixteenth century'.¹

This statement by Catherine Monbeig Goguel aptly describes this grand, large scale sheet by Baccio Bandinelli, in which his mastery of pen and ink is superbly manifested. Described by Françoise Viatte, in the Rennes exhibition catalogue, as two studies of the same figure, the bold use of line and contouring of muscles using a highly structured system of crosshatching reflect the artist's main activity as a sculptor.

Bandinelli executed a number of studies of standing male nudes and figures in movement throughout his career which, as Françoise Viatte remarks, makes this type of drawing difficult to date. The verso of the drawing reveals a study of a bull in red chalk; this study is seemingly unconnected to the recto, but it was not unusual

for artists to re-use paper in this fashion. There are a number of other bovine studies by Bandinelli in the Louvre² and in Vasari's *Vite* we are informed that the young Bandinelli practised drawing animals when he was at his father's farm at Pizzi di Monte, in the hills above Prato.

Françoise Viatte, in the Rennes exhibition catalogue, draws our attention to a number of other studies of male nudes in the Louvre's collection. The group in the Louvre are catalogued as 'Workshop of Bandinelli' but what they reveal, whether autograph or executed by pupils in the workshop, is the fact that drawings of this type were being made very frequently, using similar models or prototypes. The Louvre drawing of *Two Standing Male Nudes* is not dissimilar to the Adrien sheet in its treatment of lines and hatching and in the nudes that are represented, with arms cut off.³ It was commonplace in the early Renaissance to draw inspiration from the Antique, and whilst Françoise Viatte does not think the present studies are necessarily after antique models, she does suggest that Bandinelli and his pupils may have studied a small plaster

cast of a figure without arms, like the one illustrated in Enea Vico's engraving, *The Academy of Baccio Bandinelli* (fig. 1). Viatte also points out that the sculptures by Bandinelli, commissioned by Cardinal Giulio de Medici for the Villa Madama, were also of figures without arms.

The Adrien sheet is a strong example of Bandinelli's distinctive technique in pen and ink. It reveals the practices of an early Renaissance artist but first and foremost it reveals the traits of a sculptor. As Viatte remarks in her Rennes catalogue entry, 'il ne cherche pas à plaire, mais s'emploie à rendre compte de l'espace, du plan sur lequel les corps se détachent, de leur volume, du rendu de la lumière'.⁴

¹ C. Monbeig Goguel, 'Workshop Continuity through the Generations: Bandinelli versus Francesco Salviati', *Master Drawings*, vol XLIII, no. 3, 2005, p. 316

² F. Viatte, *Musee du Louvre. Inventaire Général des Dessins Italiens Tome IX: Baccio Bandinelli. Dessins, Sculptures, Peinture*, Paris 2011, nos. 20-23

³ Viatte, *op. cit.*, pp. 205-206, no. 86

⁴ Rennes 2012, p. 30



Fig. 1 : Enea Vico, L'Académie de Bandinelli

PIETRO SORRI

San Gusmè vers 1556 - 1622 Sienne

Vierge à l'Enfant avec Saint Michel et Sainte Catherine

Huile sur papier marouflé sur bois
402 x 272 mm

Oil on paper, laid down on wood

PROVENANCE

Sarthe, collection particulière ;
Acquis en 1999.

EXPOSITION

Toulouse, Musée des Augustins, *Pas la couleur, rien que la nuance! Trompe-l'œil et grisailles de Rubens à Toulouse-Lautrec*, 2008, n°6, pp.52-53
Rennes, 2012, n°10 (notice par Axel Hémerly)

8 000-12 000 €

7 100-10 700 £ 10 000-15 000 US\$

Catherine Monbeig-Goguel est la première à avoir proposé d'attribuer cette frappante étude à l'huile monochrome à l'artiste siennois Pietro Sorri.

Comme l'a fait remarquer Axel Hémerly dans sa notice du catalogue de l'exposition de Rennes, il s'agit sans doute d'un *bozzetto* de présentation destiné à un commanditaire, même s'il n'a jusqu'à présent pas été possible d'identifier un tableau correspondant. Les experts s'accordent à dire que la plus intéressante contribution artistique de Sorri réside dans ses *bozzetti* et ses études monochromes, dont le dessin de la collection Adrien est un exemple rare et bien conservé.

Cette œuvre présente de nombreuses caractéristiques clés du style de Sorri, y compris sa dette envers Passignano, en particulier dans la composition, et envers Palma il Giovane, dans la qualité générale de la touche, marquée par un emploi très fluide du pinceau. Ces éléments sont combinés à des propriétés héritées de Barrocci, assimilées à travers les artistes contemporains siennois comme Francesco Vanni (1563-1610), particulièrement visibles dans la grâce des figures féminines de la Vierge et de sainte Catherine. Le style de Sorri, formé en grande partie grâce à ses voyages à Venise, Gênes, Florence et Rome, joua un rôle essentiel dans l'évolution du dessin siennois vers la fin du XVI^e siècle. L'huile sur papier de la collection Adrien matérialise les meilleurs éléments de ces expériences de voyages, notamment de son séjour à Venise. À la différence de ses retables peints, parfois limités par des schémas de compositions un peu rigides, la présente œuvre atteint le summum de l'originalité dans une manière libre et picturale. La tonalité grise lumineuse qui se répand dans l'œuvre monochrome est habilement rehaussée d'huile blanche, alors que la profondeur est rendue à l'aide de zones fortement contrastées de noire appliquée avec une grande fluidité, en particulier au premier plan et autour de la figure de saint Michel à gauche de la composition.

Comme l'a noté Marco Ciampolini, Pietro Sorri avait une grande réputation de son vivant et il est l'auteur de nombreuses commandes ecclésiastiques prestigieuses, notamment en Toscane¹. Cependant, ce n'est que récemment que l'œuvre dessinée de Sorri a été étudiée en profondeur ; Laura Martini fut la première, au début des années 1980, à clarifier la portée de l'œuvre graphique de Sorri².

The attribution of this striking monochrome oil study to the Siennese artist Pietro Sorri was first suggested by Catherine Monbeig Goguel. As Axel Hémerly observed in his Rennes exhibition catalogue entry, it is most probably a presentation sketch made for a patron, although it has not so far been possible to identify any related painting. Scholars seem to agree that Sorri's most interesting artistic contribution consists of his *bozzetti* and monochrome studies, of which the Adrien drawing is a rare and well preserved example.

We find in the present work many of the key characteristics of Sorri's style, including debts to Passignano, especially in the composition, and to Palma il Giovane, in the overall painterly quality, characterized by a very fluid use of the brush. These elements are combined with barroccesque qualities, mediated through Siennese contemporaries such as Francesco Vanni (1563-1610), which are especially apparent in the delicate grace of the figures of the Madonna and Saint Catherine. Sorri's style, which was very much formed by his travels to Venice, Genoa, Florence and Rome, played a vital role in the evolution of Siennese drawing during the late 16th century. The Adrien oil on paper embodies the best elements of these travel experiences, especially from the artist's Venetian journey, and in contrast to his painted altarpieces, which are sometimes restricted by stiff compositional schemes, reaches considerable heights of originality in a free, painterly manner. The luminous grey tonality that pervades this monochrome work is skilfully highlighted with white oil, while depth is achieved through strongly contrasted areas of black, liquidly applied, especially in the foreground and around the figure of St Michael to the left of the composition.

As Marco Ciampolini has pointed out, in his own time Sorri enjoyed a considerable reputation, and he was responsible for numerous prestigious ecclesiastical commissions, especially in Tuscany.¹ Yet it is only relatively recently that Sorri's drawn *œuvre* has been thoroughly studied, first by Laura Martini, who clarified, in the early 1980s, the range of Sorri's graphic work.²

¹ M. Ciampolini, *Drawing in Renaissance and Baroque Siena: 16th- and 17th-Century Drawings from Siennese Collections*, exhib. cat., Athens, Georgia, Georgia Museum of Art, 2002, p. 97

² L. Martini, 'Note su Pietro Sorri disegnatore', *Per A.E. Popham*, Parma 1981, pp. 107-117



ANDREA LILIO

Ancône 1545 - 1627 Ascoli Piceno

Deux moines se réchauffant près d'un feu de cheminée, deux figures plus à droite avec deux autres figures dessinées par dessus

Pointe de pinceau et lavis brun, sur pierre noire, contours en partie piqués pour le transfert; pointe de pinceau et huile brune-rouge, sur pierre noire piqués pour le transfert (pour la femme assise avec l'enfant); sur trois feuilles de papier assemblées

Ovale 510 x 1030 mm

Point of the brush and brown wash over black chalk, partly pricked for transfer; point of the brush and brown reddish oil, over black chalk, pricked for transfer (seated woman and child); on three sheets of paper

15 000-20 000 €

13 300-17 800 £ 18 700-25 000 US\$

PROVENANCE

Acquis à Morlaix, galerie Tréanton, en 1973

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°11 (notice par Nicolas Schwed)

BIBLIOGRAPHIE

N. Schwed, "Commentaires et additions au catalogue d'Andrea Lilli, dit Andrea D'Ancona", *Bulletin de l'association des historiens de l'art italien*, 13, 2008, p.67, n°18, fig. 23

Cet unique exemple de carton d'Andrea Lilio est une pièce importante de l'ensemble de son oeuvre graphique. Les cartons étant un outil permettant le transfert du dessin à l'œuvre finie, ils ont rarement survécu et aucun autre exemple de ce type de la main de Lilio n'est connu. Les cartons qui nous sont parvenus, souvent à l'état fragmentaire, ont habituellement été contrecollés sur une toile afin d'être exposés comme des tableaux.

Ce grand dessin, exceptionnellement préservé, publié pour la première fois par Nicolas Schwed (voir *Bibliographie*), est une composition complète piquée pour le transfert. Cette feuille montre toute la sensibilité et la qualité de l'art graphique de Lilio, influencé par Federico Barocci (v. 1535-1612) et ses suiveurs siennois, tels que Francesco Vanni (1563-1610) et son demi-frère Ventura Salimbeni (1568-1613). Le carton de la collection Adrien, qui a clairement le charme du style naturaliste de Lilio et reflète surtout l'influence de Vanni et de Salimbeni, fut probablement exécuté durant les dernières années du XVIe siècle.

Le style particulier de Lilio, quand il est aussi spontané qu'ici, incarne tout le lyrisme et la poésie caractéristiques des artistes de Marches qui étaient largement influencés par le vocabulaire réformiste de Barocci, dont les tableaux de dévotion combinaient toujours

beauté et élégance avec intimité familiale. Cette composition, dessinée sur trois feuilles de papier assemblées, est exécutée à la pointe du pinceau et à l'encre brune, rehaussée de deux teintes de lavis brun rapidement appliqué. Le dessin représente un intérieur domestique avec deux moines assis sur un banc en train de se réchauffer auprès d'un feu de cheminée. Deux autres larges figures complètent la scène à l'extrême droite, près de la table de la cuisine ; l'une d'elles est assise sur un coussin, tandis que l'autre est debout, dos au mur, et enveloppée dans un lourd manteau, son visage à moitié couvert. Sur la table, un chat cherche à manger dans un haut panier.

Par-dessus ce dessin qui est une parfaite représentation d'un intérieur modeste accompli avec réalisme et simplicité, Lilio a superposé, au centre droit et remplaçant la figure assise près de la table, un groupe de figures composé d'une femme et d'un enfant, exécuté à l'huile, et lui aussi piqué pour le transfert. La destination finale de ce carton est encore inconnue. Nicolas Schwed a suggéré, dans sa notice instructive dans le catalogue de l'exposition de Rennes, qu'il pouvait s'agir d'une scène pour une décoration en frise, peut-être pour le réfectoire d'un monastère. Étant donné la taille et le format du dessin ainsi que le côté plutôt humoristique de cette scène, il est aussi possible qu'il ait été

exécuté pour un usage fonctionnel, par exemple pour une enseigne d'échoppe ou d'auberge, ou bien peut-être même pour la décoration d'une maison particulière.

On connaît peu de choses sur les premières années de formation de Lilio, mais lorsqu'il arriva (très jeune) à Rome pour travailler, vers 1588, sur les 'cantieri' du pape Sixte V Peretti (1585-1590), il devait déjà avoir acquis une certaine indépendance artistique et une maturité. Il fit partie d'un cénacle d'artistes originaires d'Italie centrale, comprenant Ferraù Fenzoni, dont le style peut parfois être confondu avec celui de Lilio de ces années-là¹. Les artistes de ce groupe dirigé par Cesare Nebbia étaient en continuel échange et confrontation ce qui eut pour résultat une certaine uniformité de style et de palette dans leurs fresques.



This unique example of a cartoon by Andrea Lilio is an important piece in the mosaic of the artist's graphic oeuvre. Because of the way they are used in the process of transferring the design to the finished work, cartoons in general seldom survive, and no other example of such a work by Lilio is known. When cartoons have survived – often in the form of fragments – they have tended to be laid down on canvas, and exhibited on the wall like paintings.

This grand and unusually well preserved drawing, first published by Nicolas Schwed (see *Literature*), is a complete composition pricked for transfer. It conveys all the sensibility and quality of Lilio's graphic style, in which we clearly see the influence of Federico Barocci (c. 1535-1612) and his Sienese followers, such as Francesco Vanni (1563-1610) and the latter's half-brother Ventura Salimbeni (1568-1613). The Adrien cartoon, which clearly conveys the charm of Lilio's naturalistic style, mostly reflects the artist's debt to the style of Vanni and Salimbeni, and was possibly executed at the very end of the 16th century.

Lilio's individual style, when at its most spontaneous, as here, encapsulates all the

lyricism and poetry characteristic of the artists of the Marches, who were highly indebted to the reforming vocabulary of Barocci, whose devotional paintings always combined beauty and elegance with a sense of intimate domesticity. The present composition, drawn on three joined sheets of paper, is boldly executed with the point of the brush and brown ink, enriched with two tonalities of broadly applied brown washes. It depicts a domestic interior with two monks seated on a bench warming themselves by a hearth. To the extreme right, by the kitchen table, two more large figures complete the scene, one of them seated on a cushion, the other standing against the wall wrapped in a heavy cloak, his face half covered. On top of the table, a cat searches a tall basket for food.

On top of this initial drawing, which achieves with naturalness and simplicity an utterly effective depiction of a humble interior, Lilio has superimposed a figure group of a woman and child, executed in oil and also pricked for transfer, to the right of centre, replacing the seated figure near the table. The final destination of this cartoon is still unknown. Nicholas Schwed, in his informative entry in the Rennes exhibition catalogue, has suggested that it could well

be part of a frieze decoration, possibly in the refectory of a monastery. Given the size and shape of the drawing, and the rather humorous nature of the scene, it is also possible that it was executed for some utilitarian purpose, for instance for a shop or inn sign, or perhaps even for the decoration of a private house.

Not much is known of Lilio's first training, but when he arrived, very young, in Rome, to collaborate around 1588 on the '*cantieri*' of Pope Sixtus V, Peretti (1585-1590), he must already have had a certain artistic independence and maturity. He became part of a '*cenacolo*' of artists from central Italy, including Ferrau Fenzoni, with whose style Lilio's can sometimes be confused during those years¹; under the leadership of Cesare Nebbia, there was a continuous exchange and confrontation between the artists in this group, which often resulted in a certain uniformity of styles and palette when frescoing.

1. See Schwed, *op. cit.*, p. 58

HORACE LE BLANC

Lyon 1575 - 1637

Assemblée derrière une balustrade

Plume et encre brune et noire, lavis gris-bleu, rehauts de blanc, sur traces de pierre noire porte une numérotation à la sanguine au dos de la feuille : 1300
168 x 250 mm

Pen and brown and black ink with grey-blue wash, heightened with white, over traces of black chalk; bears numbering in red chalk on the backing sheet: 1300

PROVENANCE

Comte Rey de Villette (vers 1870-?), Boulogne-sur-Seine (L. 2200a, au verso du doublage) ; Sa vente (« Graf R. de V... »), Berlin, Hollstein & Puppel, 4-6 mai 1931, n°893, repr. pl. XXX (comme Jacques Callot) ; Jean Meulemeester, Bruxelles, mars 1979 ; Acquis par échange en 1979.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°35 (notice par Sylvain Laveissière) ; Sceaux, 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE

P. Rosenberg, "Horace Le Blanc à Venise", dans *Der unbetechtliche Blick. Lo Sguardo incorruttibile. Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters...*, Trèves, 2005, p.56 et note 8, fig.1

10 000-15 000 €
8 900-13 300 £ 12 500-18 700 US\$

Né à Lyon vers 1580, Horace Le Blanc voyagea à Rome durant sa formation artistique, comme beaucoup de ses contemporains français. Il y est documenté dès 1600, quand il est cité comme témoin lors d'un des premiers procès de Caravaggio pour ses rixes tristement célèbres. En 1607, il devint membre de l'Académie de Saint Luc et voyagea à Venise où il travailla auprès de Palma le Jeune (1544-1628), qui eut une influence particulière sur son développement artistique.

Le Blanc rentra dans sa ville natale de Lyon en 1610 au plus tard et reçut en 1624 la commande du décor de la galerie du château de Grosbois, dans la périphérie de Paris, pour Charles de Valois (1573-1650), le duc d'Angoulême. Le décor, qui n'a pas survécu, est entouré de mystère et les sujets peints ne sont pas documentés ; on doit donc compter sur des récits pour reconstituer la manière dont la commande avait été conçue.

Sylvain Laveissière, dans la notice du catalogue de l'exposition de Rennes, cite plusieurs sources écrites, dont celle de Félibien qui situe Horace Le Blanc à Grosbois, et Antoine Nicolas Dezallier d'Argenville, qui critique le projet un siècle après son exécution, commentant de manière négative l'agencement des scènes et plusieurs des thèmes militaires représentés. Laveissière cite aussi le récit de Pierre Jean Mariette sur la décoration de Grosbois, où il décrit les peintures représentant des scènes de bataille tout autour, et un plafond couvert de sujets liés à la guerre. Néanmoins, Mariette mentionne aussi que « *Au-dessus de la porte est peinte une ouverture formée d'une balustrade derrière laquelle est le roy Louis XIII accompagné du duc d'Angoulême et de toute la cour*¹ ». Prise au pied de la lettre, cette description

pourrait très bien s'appliquer à la scène illustrée dans le dessin de la collection Adrien.

Trois autres dessins de Le Blanc associés au projet de Grosbois, tous mis au carreau pour le transfert, sont conservés à Darmstadt, Paris et Montpellier². Les feuilles de Darmstadt et de Paris montrent toutes deux des officiers dans des scènes militaires, tandis que la composition de Montpellier, dessinée dans une lunette, représente un groupe de personnes qui seraient Louis XIII et sa cour avec le duc d'Angoulême (le même sujet que celui décrit par Mariette). D'un point de vue stylistique, le dessin de la collection Adrien est exécuté de manière plus enlevée dans sa manière de poser la plume et l'encre. Il contraste avec le style plus abouti des autres compositions mises au carreau, ce qui pourrait indiquer que le dessin de la collection Adrien ait été conçu lors d'une étape antérieure du projet. Laveissière émet des hypothèses sur les figures représentées dans le dessin de la collection Adrien, suggérant quelles figures seraient Louis XIII et le duc d'Angoulême, et commentant aussi les autres personnages intéressants autour de la table.

Le décor de Grosbois était un projet clairement ambitieux et il s'agissait d'une commande très prestigieuse pour Horace Le Blanc. L'existence de ce passionnant dessin apporte un rare témoignage sur le grand décor imaginé par Charles de Valois, duc d'Angoulême.



16

Horace Le Blanc was born in Lyon circa 1580 and, like many of his French contemporaries, travelled to Rome as part of his artistic training. He is recorded as being there as early as 1600 when he is cited as a witness at one of the first trials relating to Caravaggio's infamous brawls. In 1607 he was accepted as a member of the Academy of St. Luke and he later travelled to Venice where he worked alongside Palma il Giovane, who was particularly influential in his artistic development.

By 1610, Le Blanc was back in his hometown of Lyon, but in 1624 he received the commission to decorate the gallery at the Château de Grosbois, on the outskirts of Paris, for Charles de Valois (1573-1650) the Duke of Angoulême. The decorative scheme, which no longer survives, is veiled in mystery and the subjects of the paintings are not documented, so we must rely on various early accounts to piece together how the commission was envisaged.

Sylvain Laveissière, in his Rennes exhibition catalogue entry, cites various written accounts, including that of Félibien, who places Horace Le Blanc at Grosbois, and Antoine Nicolas Dezallier d'Argenville, who critiqued the project, a century after its completion, commenting negatively on the layout of the scheme and some of the military themes depicted. Laveissière also quotes Pierre Jean Mariette's report of the decoration at Grosbois, which describes paintings representing battle scenes throughout, and a ceiling covered with subjects relating to war. Mariette also, however, mentions that '*Au-dessus de la porte est peinte une ouverture formée d'une balustrade*

*derrière laquelle est le roy Louis XIII accompagné du duc d'Angoulême et de toute la cour.*¹ Taken at face value, this description could well apply to the scene depicted in the Adrien drawing.

Three other drawings by Le Blanc associated with the project at Grosbois, all squared for transfer, are in Darmstadt, Paris and Montpellier.² Both the Darmstadt drawing and the Paris sheet represent officers in military scenes and the composition in Montpellier, drawn in a lunette, illustrates a group of people said to represent Louis XIII and his court with the Duke of Angoulême (the same subject described in Mariette's account). Stylistically, the Adrien drawing is more rapidly executed in terms of the application of pen and ink, and contrasts with the more finished nature of the other, squared compositions, which may indicate that the Adrien drawing was conceived in the earlier stages of the project. Laveissière speculates on the figures represented in the Adrien drawing, proffering suggestions as to which of them might be Louis XIII and the Duke of Angoulême, and also commenting on the other interesting figures that are situated around the table.

The decorative scheme at Grosbois was clearly an ambitious project and was a highly important commission for Horace Le Blanc. The survival of this fascinating drawing gives us a rare insight into the grand design envisaged by Charles de Valois, Duke of Angoulême.

¹ Rennes 2012, *op. cit.*, p. 107, under cat. no. 35

² Rennes 2012, *op. cit.*, under cat. no. 35, figs. 1,2 & 3

LAURENT DE LA HYRE

Paris 1606 - 1656

Allégorie de l'Étude

Pierre noire et lavis bleu-gris, partiellement mis au carreau à la pierre noire;

Porte une ancienne attribution à l'encre brune:

La hire

162 x 223 mm

Black chalk and blue-grey wash, partially squared in black chalk;

bears old attribution in brown ink, lower right: *La hire*

PROVENANCE

Galerie Claude van Loock, Bruxelles, 1977 ;

Acquis auprès de cette galerie.

EXPOSITION

Grenoble, musée des Beaux-Arts, Rennes, musée des Beaux-Arts, Bordeaux, musée des Beaux-Arts, *Laurent de la Hyre, 1606-1646. L'homme d'oeuvre*, 1989, n°298, repr. ;

Rennes, 2012, n°37a (notice par Pierre Rosenberg) ;

Sceaux, 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE

P. Rosenberg et J. Thuillier, *Laurent de La Hyre 1606-1656*, "Cahiers du dessin français", Paris, 1985, n°53, repr.

P. Rosenberg et J. Thuillier, *Laurent de la Hyre, 1606-1646. L'homme d'oeuvre*, Genève, 1988, p.320, n°298, repr.

25 000-35 000 €

22 200-31 100 £ 31 200-43 600 US\$

Cette feuille élégante et parfaitement bien conservée constitue un exemple caractéristique à la fois du style et du sujet qui définissent l'œuvre graphique universalement reconnue de Laurent de la Hyre. Exécutée avec un mélange de pierre noire et d'une teinte particulière de lavis bleu-gris, cette œuvre illustre les nombreux éléments classiques si souvent utilisés par La Hyre, suite à ses années de formation passées au château de Fontainebleau et dans l'atelier de Georges Lallemant.

Ainsi que le signale Pierre Rosenberg,¹ le sujet, qui représente une allégorie d'Étude, a été soigneusement dessiné par La Hyre, conformément à la description de « *Studio* » que fournit Cesare Ripa (1560-1622) dans son *Iconologia*, un ouvrage particulièrement influent, publié pour la première fois en 1593 et régulièrement utilisé par les artistes comme une riche source d'inspiration tout au long des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles.

Le texte de Ripa, dans le cas présent, a été fidèlement suivi par La Hyre, qui a représenté un jeune homme assis, dans une pose contemplative, tenant un livre et une plume, lisant à la lumière d'une lampe, un coq à ses côtés. Bien que l'image, à l'exception du coq, pourrait aisément être considérée comme une scène de la vie domestique, chaque élément représenté confère en réalité un sens davantage symbolique. Alors que le livre ouvert et la plume symbolisent les grandes œuvres que le jeune homme va continuer à écrire, la lampe à huile fait allusion au souhait de Ripa de voir l'étudiant faire davantage usage de l'huile que du vin dans la poursuite de ses études. L'ajout d'un coq à gauche de la composition reflète inévitablement l'existence d'un sens sous-jacent qui, dans ce cas, représente la ferveur et la vigilance qu'un étudiant est sensé exprimer envers ses études.

Ce dessin, l'une des trois Allégories de l'artiste dans la collection Adrien (voir Lot 23) a été inclu par Rosenberg dans une série de tableaux allégoriques et de dessins datés des années 1650, avec deux feuilles particulièrement comparables représentant les Allégories de l'Expérience² et de l'Histoire³ aujourd'hui conservées dans la collection du Musée des beaux-arts de Besançon.

This elegant sheet is a characteristic and finely preserved example of both the graphic style and subject matter that has come to define Laurent de la Hyre's highly regarded graphic oeuvre. Executed in a combination of black chalk and a distinctive shade of blue-grey wash, the present work illustrates the many classicising elements that La Hyre so frequently employed, following his formative years at the Château de Fontainebleau and in the studio of Georges Lallemant.

As noted by Pierre Rosenberg,¹ the subject, which portrays an *Allegory of Study*, has been carefully depicted by La Hyre in keeping with Cesare Ripa's description of "*Studio*" from his *Iconologia*, a highly influential book first published in 1593, and regularly employed by artists as a rich source of inspiration throughout the 17th and 18th Centuries.

Ripa's text has, in the present case, been followed particularly diligently by La Hyre who depicts a young man sitting in a contemplative pose, holding a book and pen, whilst reading by lamp light, a rooster by his side. Though, with the exception of the rooster, the image could quite easily be taken for a domestic scene, each element depicted in fact conveys a more symbolic meaning. While the open book and pen are symbolic of the great works that the young man will go on to write, the oil lamp alludes to Ripa's wish that the student should waste more oil than wine in the pursuit of his studies. The addition of the rooster on the left hand side of the composition also, somewhat inevitably has an underlying meaning, which in this case is representative of the solicitude and vigilance that a student should demonstrate towards their studies.

This drawing, one of three Allegories by the artist in the Adrien collection (see Lot 23), has been grouped by Rosenberg within a series of allegorical paintings and drawings dated to the 1650s, with two particularly comparable sheets, depicting Allegories of Experience and History now housed in the collection of the Musée des Beaux-Arts, Besançon.²

¹ *Op. cit.*, p. 113

² Besançon, Musée des Beaux-Arts, inv. nos. D. 1797 and D. 1796; *Op. cit.*, p. 319, no. 296, reproduced and p. 320, no. 300, reproduced



THOMAS BLANCHET

Paris 1614 - 1689 Lyon

Domine, quo vadis?

Sanguine, lavis, rehauts de craie blanche, dans un encadrement à la sanguine, mis au carreau à la pierre noire pour le transfert ;

Porte deux anciennes attributions, verso: *Van Dyck*, et une ancienne numérotation à l'encre brune, verso: a. 64

292 x 215 mm

Red chalk and wash, heightened with white, within red chalk framing lines, squared for transfer in black chalk;

bears two old attributions, verso: *Van Dyck* and an old numbering in brown ink, verso: a. 64

PROVENANCE

Collection Robelot (L.2141) ;

Acquis par Jacques Petithory (1929-1992) à Bordeaux en 1968, n°140 de la collection Petithory ;

Acquis par échange en novembre 1982.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°40 (notice par Aude Henry-Gobet) ;

Sceaux, 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE

L. Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet (1614-1689)*, thèse de doctorat, Lyon 1982, CD 68 ;

L. Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet (1614-1689)*, Paris, 1991, pp.434-435, D 77, fig.348, repr.

25 000-35 000 €

22 200-31 100 £ 31 200-43 600 US\$

Ce beau dessin, réalisé à la sanguine et rehaussé de blanc, est à rapprocher d'une autre feuille de Thomas Blanchet du même sujet, conservée dans la collection du Nationalmuseum de Stockholm¹. Ce dernier est exécuté dans une combinaison de sanguine, d'encre grise et de lavis, et adopte une composition presque identique à celle du dessin de la collection Adrien, avec l'ajout d'un chœur d'anges au-dessus de la figure du Christ.

Le sujet représenté est le Christ apparaissant à saint Pierre, souvent décrit par son titre latin : *Domine, quo vadis?* (Seigneur, où vas-tu ?). Cet épisode, rarement illustré dans l'iconographie occidentale, est relaté par saint Ambroise dans l'un de ses sermons ; il s'agit du moment où saint Pierre, après s'être échappé de prison à Rome, a une vision du Christ portant la Croix. En réponse à saint Pierre, le Christ lui indique qu'il va à Rome pour se faire crucifier une seconde fois. À ces mots, Pierre comprend qu'il doit accepter le martyre et retourne donc à Rome où il sera ensuite crucifié.

La composition employée par Blanchet, aussi bien dans le dessin de la collection Adrien que dans celui de Stockholm, dérive d'un tableau d'Annibale Carracci représentant le même sujet (fig. 1), daté vers 1601-1602, commandé à l'origine par le cardinal Pietro Aldobrandini, et aujourd'hui conservé à la National Gallery de Londres. Blanchet a inversé le groupe central, conservant la colonnade sur la droite, mais a modifié le paysage à l'arrière-plan du tableau de Carracci en ajoutant une arcade derrière les deux personnages. Cet ajout architectural de Blanchet, avec la réduction de perspective qui en découle, permettent au spectateur de se concentrer sur les figures du Christ et de saint Pierre, également mis en valeur par de subtiles touches de rehauts de blanc, insufflant au dessin un sens théâtral et un rendu du pathos impressionnants.

This beautiful sheet, drawn in red chalk and heightened with white, is related to a second drawing by Blanchet of the same subject in the collection of the Nationalmuseum, Stockholm.¹ The Stockholm sheet is executed in a combination of red chalk and grey ink and wash, and adopts an almost identical composition to that of the Adrien drawing, with the addition of a choir of angels above the figure of Christ.

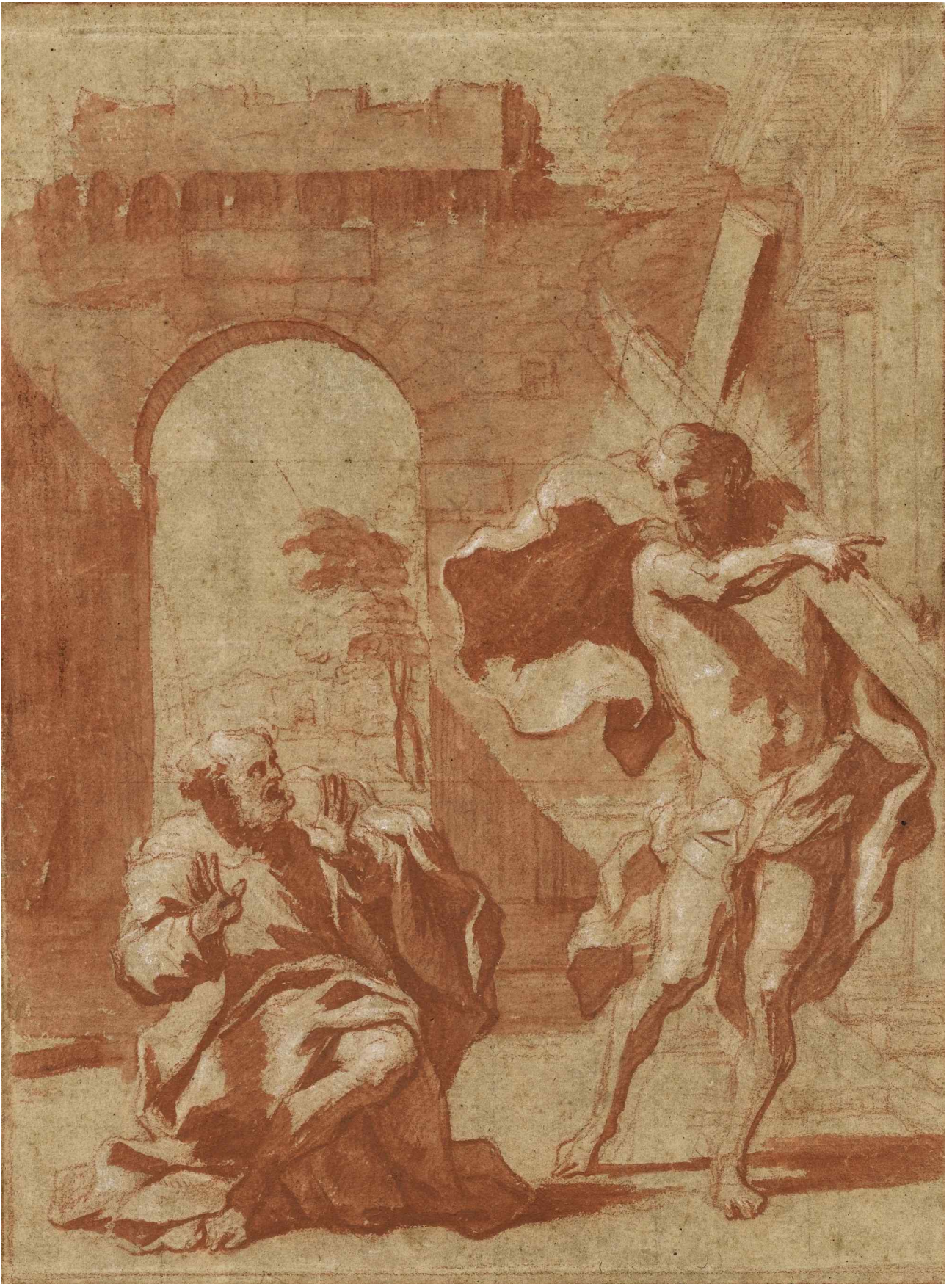
The subject depicted is Christ appearing to St. Peter, often described using its Latin title: *Domine, quo vadis?* (Lord, where are you going?). The narrative, which is rarely depicted in the Western canon, was recorded by St. Ambrose in one of his sermons and depicts the moment when St. Peter, having escaped prison in Rome, encounters a vision of Christ carrying His Cross. In answer to St. Peter's question, Christ replies that he is going to Rome to be crucified a second time. At these words, Peter understands that he must accept martyrdom and therefore returns to Rome where he is subsequently crucified.

The composition employed by Blanchet in both the Adrien and Stockholm sheets is carefully derived from Annibale Carracci's painting of the same subject (Fig.1), dating to circa 1601-02, originally commissioned by Cardinal Pietro Aldobrandini, and now in the National Gallery, London. Blanchet inverts the central group, preserving the colonnade on the right, but amends the background from the broad landscape depicted by Carracci, by adding an archway behind the two main protagonists. This architectural addition by Blanchet and the resulting reduction of perspective helps the viewer to focus with greater intensity on the figures of Christ and St. Peter, who are further enhanced with the subtle application of white heightening, imbuing the drawing with a sense of theatricality as well as an overwhelming sense of pathos.

¹ Galactéros-de Boissier, *op. cit.*, 1991, p. 434, no. D 76, fig. 347, reproduced



Fig. 1: Annibale Carracci, *Domine, quo vadis?*, Londres, The National Gallery



PIERRE PARROCEL

Avignon 1670 - 1739 Paris

Marie Madeleine avec deux anges auprès du tombeau du Christ

Pierre noire, rehauts de craie blanche, sur papier beige;

Porte l'attribution à la plume et encre brune, en bas à droite : *PAROCE*, et, de la même main, en haut à droite : *C. F. LG*

200 x 334 mm

Black chalk heightened with white chalk on beige paper.

Bears attribution in pen and brown ink lower right: *PAROCE* and upper left in the same hand *C. F. LG*

2 500-3 500 €

2 250-3 150 £ 3 150-4 400 US\$

Cette feuille peut être mise en relation avec un groupe d'études de compositions avec la même technique représentant des scènes du Nouveau Testament, désormais conservées dans diverses collections publiques et privées, et dont les dimensions sont très proches¹. Cette série de dessins, réalisés à la pierre noire et rehauts de craie blanche, constitue un ensemble exceptionnel et devait à l'origine compter environ quatre-vingt feuilles², dont moins de vingt sont aujourd'hui connues, la plupart étant conservées dans des musées français³.

L'attribution traditionnelle de ces dessins à Pierre Parrocel a été contestée par François Marandet dans un article publié en 2009 dans *Master Drawings*, où il attribuait au neveu de Parrocel, Etienne Parrocel (1696-1775), deux groupes de dessins qu'il avait découverts à l'Albertina et qui présentaient de fortes ressemblances stylistiques avec les études pour le Nouveau Testament⁴. Yves Di Domenico et Olivier Michel ont cependant définitivement réglé la question en faveur de Pierre Parrocel, en démontrant que l'une des feuilles de la série du Nouveau Testament, *Saint Pierre et saint Jean soignant le paralytique*, portait la date de 1704, quand Etienne n'avait alors que huit ans. De plus, lorsqu'on a enlevé le montage du dessin daté, conservé dans une collection privée, une ancienne inscription du célèbre collectionneur Philippe de Chennevières (1820-1899) est apparue, où l'on peut lire : « *St Pierre et St Jean guérissant les malades/Ce dessin m'a été donné par Fréd. Legrip/ Il est du peintre provençal Pierre Parrocel...../Le dessin est signé et daté 1704* »⁵.

Le dessin de la collection Adrien montre exactement la même rigueur d'exécution et le même trait sûr à la pierre noire que le reste du groupe ; l'ensemble de la composition, dominée par la forme géométrique du tombeau ouvert, donne un rendu particulièrement sculptural. La destination de ces dessins reste inconnue, mais il est possible qu'ils aient été réalisés pour être gravés comme illustrations pour une nouvelle édition du Nouveau Testament.

This sheet can be related to a group of compositional studies with scenes of the New Testament, now in various public and private collections, with which it shares the same technique, and roughly the same dimensions.¹ The series, drawn in black chalk heightened with white chalk, constitutes an exceptional ensemble, which must originally have included about eighty drawings,² of which fewer than twenty sheets are known today, the majority of them preserved in French museums.³

The traditional attribution of these drawings to Pierre Parrocel was challenged by François Marandet in a 2009 article in *Master Drawings*, where he attributed to Parrocel's nephew Etienne Parrocel (1696-1775) two groups of drawings he had discovered in the Albertina, which bear a close stylistic resemblance to the New Testament studies,⁴ but Yves Di Domenico and Olivier Michel have indisputably settled the matter in favour of the elder Parrocel, by showing that one of the sheets from the New Testament series, *Saints Peter and John healing the paralytic*, is dated 1704, when Etienne Parrocel would have been only eight years old. Furthermore, when the dated sheet, now in a private collection, was removed from its mount, an inscription by the famous collector Philippe de Chennevières (1820-1899) was revealed, reading: '*St Pierre et St Jean guérissant les malades/Ce dessin m'a été donné par Fréd. Legrip/ Il est du peintre provençal Pierre Parrocel...../Le dessin est signé et daté 1704*'.⁵

The Adrien sheet displays exactly the same rationality of execution and controlled handling of the black chalk as the rest of the group, and the whole composition, dominated by the geometry of the open tomb, has a strongly sculptural feel. The purpose of these drawings remains unknown, but they were very possibly made to be engraved as the illustrations to a new edition of the New Testament.

¹ The dimensions of the present drawing are in fact very slightly smaller than those of the others in the group, suggesting it could have been slightly reduced on the sides

² See Yves Di Domenico in, *Une Dynastie de peintres, les Parrocel*, exhib. cat., Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, and Musée Calvet, Avignon, 2007-8, p. 34; Di Domenico mentions the numbering 'ottanta' visible on the sheet depicting *St. Peter resurrecting the Tabitha*, in the Musée Calvet, Avignon (inv. no. 996-7-83)

³ *Ibid.*, pp. 34-39, reproduced

⁴ François Marandet, 'New Proposals for Drawings by Etienne Parrocel', *Master Drawings*, vol. XLVII, no. 2 (2009), pp. 174-190

⁵ See Y. Di Domenico and O. Michel, 'A Final Word on Pierre Parrocel' (Letters), *Master Drawings*, vol. L, no. 2 (2012), pp. 262-263



NICOLAS POUSSIN

Les Andelys, Normandie 1594 - 1665 Rome

Etudes pour un trône imperial et un vase

Plume et encre brune, lavis brun, traces d'un encadrement à la sanguine en bas à gauche ; Inscription à la plume et encre brune, à droite à mi-hauteur ; *sedes impodoralis* (*siège impérial ?*), de la main de Poussin ;

Porte une attribution à la pierre noire, en bas à droite : *G. Poussin*, et un numéro, à l'encre brune, au verso : *a. 65* ;
297 x 196 mm

Pen and brown ink and wash, with traces of red chalk framing line, lower left; inscribed in pen and brown ink, to the right: *sedes impodoralis* (?);

bears attribution in black chalk, lower right: *G. Poussin*, and numbering, in brown ink, verso: *a. 65*.

80 000-120 000 €

71 000-107 000 £ 100 000-150 000 US\$

PROVENANCE

Jean-Baptiste Florentin Gabriel de Meyran, marquis de Lagoy (1764-1729), Aix-en-Provence (L.1710, en bas à droite) ;
Comte Moritz von Fries (1777-1826), Vienne (L.2903 en bas à gauche ; cent cinquante des meilleurs dessins de sa collection furent acquis par Lawrence vers 1820) ;
Sir Thomas Lawrence (1769-1830), Londres (L.2445 en bas à droite) ;
Probablement Samuel Woodburn (1786-1853), Londres ;
Peut-être William Coningham (1815-1884), Brighton (L.476) ;
Acquis en mars 2003 par le collectionneur d'une collection particulière française formée au milieu du XIX^e siècle.

EXPOSITION

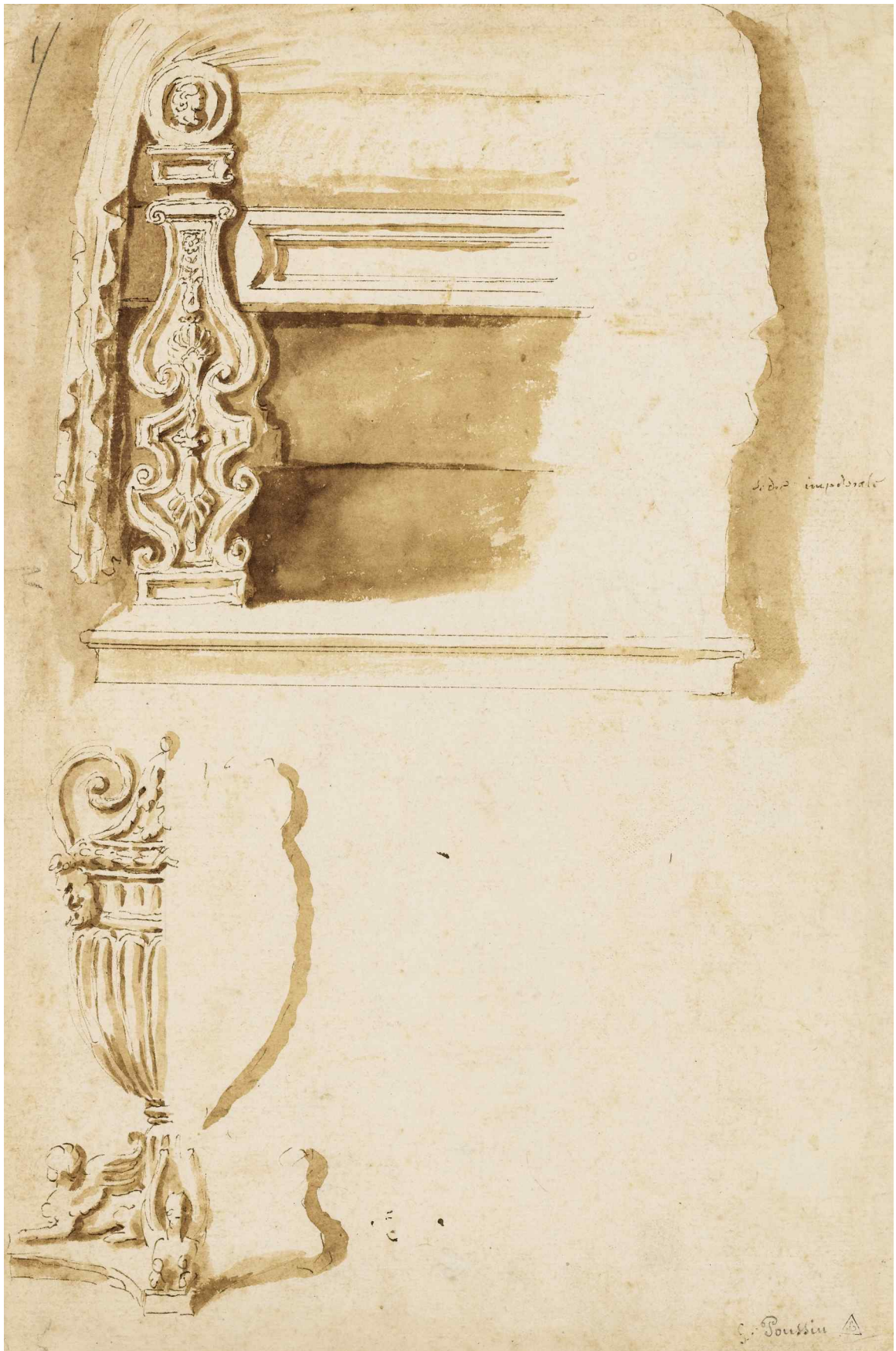
Rennes, 2012, n°36 (notice par Louis-Antoine Prat) ;
Sceaux, 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE


P. Rosenberg, "Un ensemble de copies de dessins d'après l'antique de Poussin", *Studiolo*, n°4, 2006, p.137, note 18, p.140, sous « feuillet 56 », fig.34 p.158



Fig. 1: Trône Romain, Glyptothek de Munich



à des impostes

J. Boussin 

Cette belle étude de deux objets antiques, un trône et un vase, est apparue environ dix ans après la publication du catalogue raisonné des dessins de Poussin établi par Pierre Rosenberg et Louis-Antoine Prat¹. Elle constitue une rare addition au tout petit corpus existant d'études de l'artiste d'après l'antique, œuvres particulièrement importantes et influentes. L'admiration de Poussin pour l'antiquité classique est aisément visible dans chacun des aspects de son style, et il considérait le passé, dans lequel il incluait non seulement l'art romain mais aussi les œuvres de Raphaël et Giulio Romano, comme les bases essentielles de la formation d'un artiste.

Environ quatre-vingt de ses dessins d'après l'antique sont connus, mais étonnamment il s'est avéré que nombre d'entre eux, si ce n'est la plupart, étaient en réalité des copies d'après des gravures ou des dessins, plutôt que d'après les pièces originales, qu'il aurait pourtant eu largement l'occasion d'étudier lorsqu'il était à Rome. Comme l'a aimablement fait remarquer Florent Heintz, la partie supérieure du dessin de la collection Adrien est une étude de la partie gauche d'un trône romain, aujourd'hui conservé à la Glyptothek de Munich (fig. 1). Nous remercions également Rea Alexandratos de la Royal Collection de nous avoir indiqué que ce trône était connu depuis le début du XVI^e siècle, qu'il avait été découvert dans les ruines d'un bâtiment situé à proximité de l'église romaine de San Giovanni e Paolo, et qu'à l'époque de Poussin il se trouvait dans la collection Mattei – à laquelle Poussin aurait probablement pu avoir accès – exposé au pied de l'escalier principal dans le Palazzo Mattei di Giove. En tant que pièce renommée de l'antiquité, le trône fut représenté dans au moins trois dessins du XVI^e siècle illustrant des motifs d'après l'antique, à Cassel (fig. 2), Berlin et Florence². Il apparaît aussi dans l'un des nombreux dessins sur ce thème faits par Pietro Testa pour le *Museo Cartaceo* (« le Musée de papier ») de Cassiano dal Pozzo ; le dessin est désormais conservé à la Royal Collection à Windsor Castle³. Poussin était étroitement lié au cercle de Cassiano et, s'il n'effectua pas son dessin d'après le trône original, il est probable qu'il l'ait fait d'après celui de Testa de Windsor.

Il est vraiment surprenant de voir à quel point Poussin semble avoir choisi de réaliser ses dessins de sculptures et d'objets antiques d'après des dessins ou des gravures faits par d'autres artistes, plutôt que d'après les originaux. Environ treize des feuilles d'études d'après l'antique cataloguées par Rosenberg et Prat font en réalité référence à des images gravées de la

Galleria Giustiniani, le catalogue de la collection d'antiques de Vincenzo Giustiniani, paru en 1631. Une variante du trône représenté ici se trouve d'ailleurs sur la planche CXXXIII. Aucun prototype sculpté, dessiné ou gravé n'a pu être trouvé pour le vase situé dans la partie inférieure du présent dessin. Cette partie de la composition a cependant été copiée dans un dessin anonyme aujourd'hui au Louvre (Inv. 32509), ainsi que sur le folio 56 d'un album de copies d'après Poussin, que Rosenberg a surnommé l'*Album Louviers* d'après le lieu où il a été découvert.

Les dessins de Poussin de ce type sont généralement considérés comme ayant été réalisés après le retour de l'artiste à Rome (après un séjour à Paris), vers 1642-1645. Il semble les avoir exécutés pour son propre compte, comme l'écrit Rosenberg : « *les dessins de Poussin constituèrent un garde-manger, un réservoir dans lesquels l'artiste puisa régulièrement pour tel détail de ses tableaux, pour telle idée de ses compositions*⁴ ».

Après le décès de Poussin en 1665, un grand nombre de ces copies d'après l'antique se trouvaient entre les mains de son secrétaire Jean Dughet, qui mit en vente un album de ces dessins en 1678 avec la description suivante : « *Un libro di disegni fatti da monsieur Poussin, cioe dal antico... per suo studio* », suggérant ensuite qu'ils pouvaient être gravés pour les bienfaits du public et pour la formation des étudiants français, hollandais et flamands⁵. On ne sait pas précisément à quelle date cet album a été démantelé, mais les dessins qui en sont issus sont reconnaissables au trait d'encadrement à la sanguine qui se trouve autour, et dont une trace est visible sur la présente feuille, au bord inférieur gauche. Comme l'a indiqué Pierre Rosenberg, deux recueils de copies anonymes d'après les dessins de l'album Dughet existent, connus sous les noms de *Album de Louviers* et de *Carnet de Rome*. Ils permettent de mieux appréhender le contenu original de l'album qui se trouvait dans la collection de Jean Dughet.⁶

Ce superbe dessin est caractéristique du style graphique de Poussin, avec ses traits minutieux et son lavis brun largement appliqué mais brillamment nuancé. Peut-être plus qu'aucun autre artiste de son époque, Poussin contrôlait si bien son média, qu'il était capable de produire des dessins qui étaient non seulement des représentations très précises de leur sujet, mais qui étaient aussi merveilleusement harmonieux et élégants.

This fine, expansively drawn study of two antique objects, a throne and a vase, only came to light some ten years after the publication of Pierre Rosenberg and Louis-Antoine Prat's exhaustive *catalogue raisonné* of Poussin's drawings¹, and is a rare addition to the very small existing *corpus* of the artist's highly important and influential studies after the antique. Poussin's admiration for classical antiquity is readily apparent in every aspect of his style, and he considered the past, which to him included not only Roman works but also those of Raphael and Giulio Romano, as the essential basis of study for artists.

Some eighty of his drawings after the antique are known, but curiously it has emerged that in many, if not most, cases they are actually copied after prints or drawings, rather than from the original objects, which he would have had ample opportunity to study while he was in Rome. As Florent Heintz has kindly pointed out, the upper half of the Adrien Collection drawing records the left side of a Roman marble throne (fig. 1), now in the Glyptothek, Munich. We are also grateful to Rea Alexandratos, of the Royal Collection, for informing us that this throne, known from the early 16th century, was discovered in the ruins of a building near to the Roman church of San Giovanni e Paolo, and that in Poussin's time it was in the Mattei collection - to which Poussin would very probably have had access - displayed at the foot of the main staircase in the Palazzo Mattei di Giove. A celebrated object from antiquity, the throne was recorded in at least three known 16th-century drawings of motifs after the antique, in Kassel (fig. 2), Berlin and Florence.² It is also depicted in one of the many drawings of these subjects made by Pietro Testa, for the *Museo Cartaceo* ("Paper Museum") of Cassiano dal Pozzo, a drawing that is now in the Royal Collection at Windsor Castle.³ Poussin was very much involved with the circle of Cassiano, and if he did not make his drawing from the original marble throne, it is likely that it derives from the Testa drawing at Windsor.

It is surprising how often Poussin seems to have chosen to make his drawings of antique sculptures and objects not from the originals. Some thirteen of the sheets of studies after the antique that were catalogued by Rosenberg and Prat in fact refer to engraved images from the *Galleria Giustiniani*, the catalogue of Vincenzo Giustiniani's collection of antiquities, published in 1631, and a variant of the throne seen here is in fact to be found in plate 133. No prototype, sculpted, drawn or engraved, has yet been found for the vase in the lower half of the present

drawing, but that part of the composition was, however, copied in an anonymous drawing, now in the Louvre (inv. 32509), and also on folio 56 of an album of copies after Poussin, which Rosenberg has dubbed the *Album Louviers*, after the location where it came to light.

Poussin's drawings of this type are generally thought to have been made after the artist returned to Rome from Paris, around 1642-45. He seems to have made them for his own use, as Rosenberg writes: '*...les dessins de Poussin constituèrent un garde-manger, un réservoir dans lesquels l'artiste puisa régulièrement pour tel détail des ses tableaux, pour telle idée de ses compositions.*'⁴

After Poussin's death in 1665, many of his copies after the antique were in the hands of his secretary, Jean Dughet, who offered an album of them for sale in 1678 with the following description: '*Un libro di disegni fatti da monsieur Poussin, cioe dal antico...per suo studio...*' further suggesting that they could be engraved for the public good and for the use of French, Dutch and Flemish students.⁵ It is unclear when this album was dismembered, but drawings from it can be recognized by the red chalk framing lines around them, traces of which are also apparent on the present sheet, at the lower left edge. As Pierre Rosenberg has described, two collections of anonymous copies after the drawings in the Dughet album, known as the *Album de Louviers* and the *Carnet de Rome*, are also known, adding to our understanding of the contents of the original album in Dughet's collection.⁶

This beautiful drawing is characteristic of Poussin's style in its fine lines and broad yet brilliantly modulated use of brown wash. Perhaps more than any other artist of his time, Poussin was able to control his media so as to produce drawings that are not only very precise in their representation of the subject, but are also superbly harmonious, and elegant in their *mise-en-page*.

¹ P. Rosenberg and L.-A. Prat, *Nicolas Poussin, Catalogue raisonné des dessins*, 2 vols., Milan 1994

² Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Graphische Sammlung, Codex Fol. A45, fol. 54 recto; Berlin, Kunstbibliothek, Codex Destailleur A, fol. 63 recto; Florence, Uffizi, inv. 1954 A verso

³ Windsor Castle, Royal Library, inv. RL 8395

⁴ Rosenberg, *op. cit.*, 2006, p. 136

⁵ *Idem.*, p. 134

⁶ *Idem.*, pp. 129-166

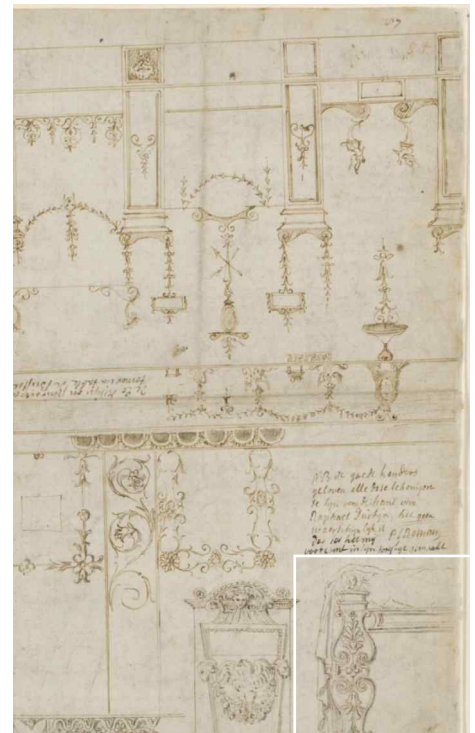


Fig. 2: Dessins des motifs, d'après l'antique, Cassel

ABRAHAM BLOEMAERT

Gorinchem 1566 - 1651 Utrecht

Paysages avec quatre arbres nouveaux et deux femmes au repos

Plume et encre brune, lavis, rehauts de blanc sur huit feuilles de papier assemblées et collées en plein ;

Porte un numéro au graphite en bas à droite sur le montage: 227

194 x 262 mm

Pen and brown ink and wash, heightened with white, on eight sheets of paper, joined and laid down;

bears numbering in graphite on the mount, lower right: 227

PROVENANCE

Paris, collection particulière ;
Acquis en 2000.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°29 (notice par Jaap Bolten)

BIBLIOGRAPHIE

J. Bolten, 'The Drawings of Abraham Bloemaert, a Supplement,' *Master Drawings*, vol.55, n°1, 2017, p.102, n°A60*, fig.329

40 000-60 000 €

35 500-53 500 £ 49 900-75 000 US\$

Comme le décrit Jaap Bolten dans la notice du dessin dans le catalogue de Rennes, cette feuille est un « collage » fascinant, composé de six dessins différents d'arbres et de figures, tous de la main de Bloemaert, qui ont été découpés et savamment agencés en une composition harmonieuse.

En balayant la composition de droite à gauche, la première feuille à avoir été collée sur le fond commun est certainement celle sur laquelle sont dessinés les deux arbres figurant à droite. À côté et chevauchant légèrement la feuille de droite, se trouve une autre feuille sur laquelle est dessiné un court double tronc d'arbre en bas et au centre de la composition. En continuant vers la gauche, apparaissent les deux figures de femmes paysannes portant des paniers, chacune dessinée sur une feuille distincte, puis sur le côté gauche se trouve une feuille comportant la majeure partie du grand arbre représenté à gauche. Enfin, la partie supérieure du feuillage de cet arbre est dessinée sur une autre petite feuille de papier, et l'œuvre est complétée par une bande très étroite tout le long de la partie supérieure de la composition, et par un autre petit morceau situé dans le coin en bas à gauche.

Bien que chacun des éléments du dessin soit certainement de Bloemaert, il est difficile de comprendre pourquoi il aurait lui-même pris la peine de réaliser ce collage, et Bolten suggère, de manière très convaincante, que la feuille

composite ait été assemblée dans l'atelier de Bloemaert, peut-être par son fils Frederik, afin de servir de modèle pour l'une des nombreuses gravures de paysages et d'arbres qu'il réalisa à partir des dessins de son père. En effet, le motif des deux arbres nouveaux situés à droite, qui semble réalisé d'après une esquisse rapide des mêmes arbres par Abraham, exécutée à la pierre noire, à la plume et à l'encre brune, aujourd'hui conservée au Grunwald Center for the Graphic Arts à Los Angeles¹ (fig. 1), apparaît également à l'envers, comme motif principal de la gravure de Frederik d'après le dessin d'Abraham, *Voyageur et son chien se reposant au pied d'un grand arbre*².

La gravure était au centre de l'art de Bloemaert, et les nombreuses œuvres gravées qu'il produisit au cours de sa longue carrière furent non seulement extrêmement populaires et recherchées par les collectionneurs, mais exercèrent aussi une immense influence sur toute une génération d'artistes aux Pays-Bas et au-delà. Les gravures et dessins de paysages réalisés par Bloemaert sont particulièrement aboutis et confèrent une ambiance, créant une passerelle fascinante entre le maniérisme plus systématique des artistes de la génération précédente, tels que Hans Bol, et l'approche naturaliste des maîtres hollandais du début du XVIIIe siècle comme Esaias van de Velde.



Fig. 1 : Abraham Bloemaert, *Étude d'arbre*, Los Angeles, The Grunwald Center for the Graphic Arts, UCLA



21

As Jaap Bolten has described in his Rennes catalogue entry for the drawing, this sheet is a fascinating 'collage', consisting of six different drawings of trees and figures, all autograph works by Bloemaert, which have been cut out and cleverly stuck down to form a single, unified composition.

Working across the composition from right to left, perhaps the first sheet to be stuck down onto the shared backing is the one on which are drawn the two trees to the right. Next to this, and slightly overlapping with the right hand sheet, is another, on which is drawn the short, double tree stump in the bottom centre part of the composition. Moving further to the left are two figures of peasant women with baskets, each drawn on a separate sheet, and at the left edge is a sheet consisting of most of the tall tree to the left. The uppermost section of that tree's foliage is, finally, on another small piece of paper, and the entire sheet is completed with a very narrow

strip running all the way along the top edge, and another small section in the bottom left corner.

Although all the individual elements of the drawing are certainly by Bloemaert, it is hard to see why he himself would have gone to the trouble of making this *collage*, and Bolten has, very reasonably, proposed that the composite sheet may have been assembled in Bloemaert's studio, possibly by his son Frederik, to serve as the model for one of the many prints of landscapes and trees that he made from his father's designs. Indeed, the motif of the two knotted trees to the right, which seems to be based on a rapid sketch by Abraham of the same trees, executed in black chalk and pen and brown ink and now in the Grunwald Center for the Graphic Arts in Los Angeles¹ (fig. 1), also appears, in reverse, as the main element in Frederik's print after Abraham's design, *Traveller and his dog resting at the foot of a large tree*.²

Printmaking was a central element in Bloemaert's art, and the many works in this medium that he produced over the course of his lengthy career were not only extremely popular and widely collected, but also had an immense influence on a whole generation of artists in the Netherlands and beyond. Bloemaert's landscape prints and drawing are particularly accomplished and atmospheric, standing as a fascinating bridge between the more formulaic mannerism of artists of the previous generation, such as Hans Bol, and the very down-to-earth, naturalistic approach of early 17th-century Dutch masters such as Esaias van de Velde.

¹ Inv. 1988.9.387; J. Bolten, *Abraham Bloemaert c.1565-1651. The Drawings*, Leiden 2007, vol. I, p. 347, no. 1483, reproduced vol. II, fig. 1483

² M. Roethlisberger, *Abraham Bloemaert and his sons. Paintings and Prints*, Doornspijk 1993, vol. I, p. 307, no. 473, reproduced vol. II, fig. 655

PIER FRANCESCO MOLA

Coldrerio 1612 - 1666 Rome

Etude pour un mariage mystique de Sainte Catherine

Sanguine, plume et encre brune, lavis de sanguine
195 x 243 mm

Red chalk and red wash with pen and brown ink

15 000-20 000 €

13 300-17 800 £ 18 700-25 000 US\$

PROVENANCE

Armando Neerman, Londres ;
Collection Jacques Petithory (1929-1992) ;
Acquis par échange en 1977.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°19 (notice par Simonetta
Prosperi Valenti Rodinò)

La grâce et l'élégance du style graphique de Mola sont illustrées à merveille dans ce dessin expressif, subtilement exécuté à la sanguine, avec un délicat lavis de sanguine et des longs traits fluides à la plume et à l'encre brune. Jacques Petithory est le premier à avoir suggéré d'attribuer cette feuille à Pier Francesco Mola¹.

Vers 1616, le père de l'artiste, Giovanni Battista Mola (1585-1665), déplaça sa famille de Coldrerio, près de Lugano, à Rome où il avait été nommé architecte de la Chambre apostolique, un poste qu'il occupa jusqu'en 1634. On connaît peu de choses sur les premières années de formation de Mola à Rome, si ce n'est qu'il fut l'apprenti de Prospero Orsi (1565/70-1635), un artiste originaire du Tessin, et aussi du Cavalier d'Arpin (1568-1640), selon son biographe presque contemporain, Giovanni Battista Passeri².

Dans sa notice pour ce beau dessin dans le catalogue de l'exposition de Rennes, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò a proposé de le dater, pour des raisons stylistiques, autour des années 1650. Bien que le dessin ne puisse être mis en relation avec un tableau connu de Mola, il s'agit clairement d'une feuille mûre qui montre la capacité de l'artiste à synthétiser un large panel de sources sur lesquelles il semble avoir fondé son style, combinant les traditions artistiques vénitiennes et bolonaises, deux styles puissants pour un jeune artiste curieux et talentueux. Mola se rendit dans le nord de l'Italie au moins à deux reprises avant le début des années 1650. Durant sa première absence de Rome, il semble être resté quelques temps à Venise, et au début de son second voyage, vers 1638-1640, il travailla avec Francesco Albani (1578-1660) à Bologne. L'influence d'Albani, qui s'ajoute à des éléments issus de la tradition carrachesque allant jusqu'à Guercino, est clairement visible dans les dessins de Mola et ses tableaux datant de la décennie suivante.

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò a justement souligné l'influence manifeste de l'œuvre graphique du Guercino dans ce dessin, en indiquant d'autres feuilles de Mola datant du début des années 1650 comparables à celle-ci, souvent réalisées avec la même technique et avec la même forte intensité picturale³. Parmi celles-ci, on peut mentionner une étude conservée à la Royal Collection à Windsor, représentant une *Figure allégorique avec une licorne (la Pureté)*, dans laquelle l'emploi de la sanguine, renforcée par des traits à la plume et à l'encre brune, est très similaire à la technique utilisée ici⁴. Le dessin de Windsor peut être mis en relation avec une portion d'un décor représentant des figures féminines allégoriques, exécuté pour la partie centrale du plafond de la galerie du Palazzo Pamphili à Nettuno, très endommagé durant la Seconde Guerre Mondiale ; Mola travailla au décor du Palazzo Pamphili entre 1651 et 1652. Dans sa description du dessin, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò note également « les souvenirs évidents de Giovanni Benedetto Castiglione », et il est vrai que le dessin de la collection Adrien rappelle en effet le trait fluide caractéristique du style graphique de Castiglione – un aspect moins connu du style de Mola.

À l'époque de l'exposition de Rennes, le sujet de ce dessin avait été identifié comme une *Vierge à l'enfant et jeune femme*. C'est Monsieur Adrien qui y a reconnu, plus récemment, une étude pour un *Mariage mystique de sainte Catherine*, ce qui explique mieux la présence de la jeune femme agenouillée à droite du dessin.

Nous remercions le professeur Richard Cocke d'avoir confirmé, d'après photographie, l'attribution de ce dessin à Pier Francesco Mola.

Pour une impressionnante étude de tête à la pierre noire et au pastel de Mola, datable de la même époque de sa carrière, voir lot 6.

Mola's grace and elegance as a draughtsman is well illustrated in this eloquent sheet, subtly executed in a combination of red chalk, delicately applied red wash, and fluent lines in pen and brown ink. The attribution to Mola was first suggested by Jacques Petithory.¹ Around 1616, the artist's father, Giovanni Battista Mola (1586-1665), moved his family to Rome from Coldrerio, near Lugano, having been appointed architect to the Camera Apostolica, a position he held until 1634. Little is known of Pier Francesco Mola's early training in Rome, except that he was apprenticed to Prospero Orsi (1565/70-1635), an artist from Ticino, and also, according to his near-contemporary biographer Passeri, to Cavalier d'Arpino (1568-1640).²

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò convincingly suggested in her Rennes exhibition catalogue entry for this handsome sheet that it should be dated around the 1650s, on stylistic grounds. Although the drawing cannot be connected to any known paintings by Mola, it is an accomplished sheet which clearly shows the artist's ability to synthesize the range of sources upon which he seems to have formed his style, combining Venetian and Bolognese artistic traditions, two powerful idioms for an eager and talented young artist. Mola was in Northern Italy at least twice before the early 1650s. In his first absence from Rome he seems to have stayed for a while in Venice, and at the beginning of his second trip, around 1638-1640, he worked with Francesco Albani (1578-1660) in Bologna. Albani's influence, combined with elements of the Carraccese tradition leading up to Guercino, can be strongly felt both in Mola's drawings and in his painted works of the following decade.

Prosperi Valenti Rodinò rightly stressed the clear debt to Guercino's graphic oeuvre that is apparent in the present drawing, pointing out



22

several comparable drawings by Mola of the early 1650s, often executed in the same media, and with the same strong pictorial intensity.³ Among these is a study, now in the Royal Collection at Windsor Castle, an *Allegorical figure with an unicorn (Purity)*, in which the handling of the red chalk, reinforced by pen and brown ink, is very similar to the technique seen here.⁴ The Windsor drawing relates to part of a decoration representing female allegorical figures, executed for the central ceiling of the Galleria of the Palazzo Pamphili, at Nettuno, which was seriously damaged during the Second World War; Mola worked at the Palazzo Pamphili between 1651 and 1652. In her description of the present sheet, Proserpi Valenti Rodinò also points out 'les souvenirs évidents de Giovanni Benedetto Castiglione', and the elegant execution of the Adrien sheet is indeed very reminiscent of the fluency of lines characteristic of Castiglione's

drawing style – a less familiar aspect of Mola's draughtsmanship.

At the time of the Rennes exhibition the subject of this drawing was identified as '*Vierge à l'enfant et jeune femme*.' Only more recently has Monsieur Adrien recognised it as a study for *The Mystic Marriage of St. Catherine*, which convincingly explains the presence of the young kneeling woman to the right side of the sheet.

We are grateful to Professor Richard Cocke for confirming, from an image, the attribution to Mola.

For an impressive black chalk and pastel head study by Mola, datable to the same period of the artist's career, see lot 6

¹ The former attribution to Guercino was dismissed by Sir Denis Mahon in a letter to Mr. Adrien, dated 9 January 1990, in which he wrote: 'In my opinion its former attribution to Guercino, while understandable, is not correct.... On the other hand, a certain generic similarity to Guercino's drawing style is explicable on the basis that M. Petit Hory's attribution to Mola is indeed correct.'

² G.B. Passeri, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti dall'anno 1641 sino all'anno 1673*, ed. J. Hess, Leipzig/Vienna 1934, p. 36

³ For instance: *Agar and Ismael*, Stockholm, National Museum, inv. no. 569/1863; *Studies for the Dream of St. Joseph (recto and verso)*, London, British Museum, inv. no. 1946.0713.720; *Judith*, Düsseldorf, Sammlung der Kunstakademie, inv. no. KA (FP)962; *The finding of Moses*, Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. no. FC. 128339

⁴ Windsor Castle, The Royal Collection, inv. no. 6798; see N. Turner, *Pier Francesco Mola. 1612-1666*, exhib. cat., Lugano, Museo cantonale d'Arte, 1989, pp. 222-223, cat. III.6, reproduced

LAURENT DE LA HYRE

Paris 1606 - 1656

A) Allégorie de la Concorde B) Allégorie de la *Foi publique*

A) Pointe du pinceau, lavis bleu-gris et pierre noire

B) Pointe du pinceau, lavis bleu-gris; Porte une inscription et numéro sur le passepartout à la pierre noire n° 9, n°11, *Lahyre L. de et pV (?)* et une ancienne attribution à la pierre noire, verso: *Laurent Lahyre*.
122 x 144 mm (chacun)
(2)

A) Point of the brush and blue-grey wash and black chalk

B) Point of the brush and blue-grey wash; the mount extensively inscribed and numbered in black chalk: n° 9, n°11, *Lahyre L. de et pV (?)* and bears old attribution in black chalk, verso: *Laurent Lahyre*.
(2)

PROVENANCE

Collection particulière, Anvers ;
Acquis par échange en 1979.

EXPOSITION

Grenoble, musée des Beaux-Arts, Rennes, musée des Beaux-Arts, Bordeaux, musée des Beaux-Arts, *Laurent de La Hyre, 1606-1646. L'homme et l'oeuvre*, 1989-90, n°302 et n°304, repr. ;
Rennes, 2012, n°37b (notice par Pierre Rosenberg) ;
Sceaux, 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE

P. Rosenberg et J. Thuillier, *Laurent de la Hyre, 1606-1646. L'homme d'oeuvre*, Genève, 1988, pp.320-321, n°302 et 304, repr.
Cat. vente, New-York, Christie's, 18 mai 1995, sous le n°53 ;
Londres, Walpole Gallery, *France in the Golden Age. Seventeenth century French paintings*, 1996, n°25 repr.

18 000-22 000 €

16 000-19 600 £ 22 500-27 500 US\$

Ces deux dessins, présentés sur le même montage, sont tous deux de parfaits exemples de la manière à la fois économique et particulièrement singulière dont La Hyre dessinait, utilisant la pointe du pinceau et diverses teintes de lavis bleu-gris.

De manière similaire au lot 17, les deux dessins représentent des allégories, la première étant celle de la *Concorde*, pour laquelle l'artiste a représenté une jeune femme vêtue à l'antique, arborant une couronne florale, tenant dans sa main droite une coupe surmontée d'un cœur, et dans sa main gauche une torche projetant un rayon de lumière.

Le second dessin représente l'allégorie de la *Foi Publique*, dans laquelle *Fidélité* s'appuie sur l'autel de la Foi, portant dans sa main droite son seau symbolique et sa clé. À la gauche de *Fidélité*, assise et appuyant également son bras gauche sur l'autel de la Foi, se trouve la *Sécurité*, tenant une lance à la main. La composition de *La Foi Publique* de La Hyre est également connue grâce à un tableau du même sujet,¹ ayant appartenu à la célèbre collection de Germain Seligman, avant d'être mise sur le marché de l'art à New York en 1995, via le William Rockhill Nelson Trust. Comme l'ont signalé P. Rosenberg et Thuillier,² cette association de figures et leur dialogue semblent faire fortement allusion à la *Foi Publique*, qui constitue bien-sûr la base de tout état, étant donné que seule la foi en son gouvernement et en ses institutions peut garantir la confiance et le sentiment de sécurité.

Pareillement au lot 17, les deux dessins composant ce lot ont été datés par P. Rosenberg et Thuillier des années 1650.³ Il convient toutefois de signaler que le catalogue de 1989-90 décrit les deux dessins comme ayant été exécutés à la sanguine et provenant de la collection Chennevières ; aucune de ces deux informations n'étant correcte.

These two drawings, mounted together, are both fine examples of the economical and highly distinctive manner in which La Hyre drew, using the point of the brush and various shades of blue-grey wash.

Similarly to lot 17 both drawings depict Allegories, the first of these being *Concorde*, in which the artist has portrayed a young woman dressed in a classical manner, donning a floral crown, whilst holding in her right hand a vessel surmounted by a heart, and in her left a torch, projecting a beam of light.

The second drawing portrays an Allegory of *la Foi Publique* (Public Trust), in which *Fidelity* leans on the altar of faith, carrying in her right hand her symbolic seal and key. To the left of *Fidelity*, seated with her left arm also resting on the altar of faith, is *Security*, who in her other hand holds a spear. The composition of La Hyre's *La Foi Publique* is also known through a surviving painting¹ of the same subject, previously in the distinguished collection of Germain Seligman, before making its way via The William Rockhill Nelson Trust, onto the New York art market in 1995. As noted by Rosenberg and Thuillier,² the combination of figures and settings seems to allude strongly to Public Trust, which is, of course, the basis of any State, since only confidence in government and its institutions can assure trust and a sense of security.

Much like lot 17, the two drawings that comprise this lot have been dated by Rosenberg and Thuillier to the 1650s.³ It should, however, be noted that the 1989-90 catalogue describes the two drawings as executed in red chalk ('*sanguine*'), and as originating from the Chennevières collection, neither of which is correct.

¹ Sale, New York, Christie's, 18 May 1995, lot 53

² Exhib. cat., *op. cit.*, Grenoble *et al.*, 1989-90, p. 321, under no. 303

³ *Ibid.*, p. 316



A



B

AGOSTINO CARRACCI

Bologne 1557 - 1602 Parme

Recto: Femme assise tenant une pomme, avec deux enfants et un chien

Verso: Tête d'homme et femme penchée en avant

Plume et encre brune, lavis gris-brun (*recto*);
pierre noire, plume et encre brune (*verso*)
272 x 220 mm

Pen and brown ink and grey-brown wash (*recto*);
black chalk and pen and brown ink (*verso*)

PROVENANCE

Richard Cosway (1740-1821), Londres (L.628) ;
Jacques Petithory (1929-1992) ;
Louis-Antoine et Véronique Prat, Paris (L.3617) ;
Acquis par échange en 1980.

EXPOSITION

Paris, Galerie Claude Aubry, *Dessins du XVI^e siècle dans les collections privées françaises*, 1971, n°28 ;
Rennes, 2012, n°13 (notice par Catherine Loisel)

BIBLIOGRAPHIE

C. Loisel, *Gli affreschi dei Carracci, Studi e disegni preparatori*, Bologne, 2000, pp.125-6, repr. fig. 91 (*recto*), p. 129, repr. pl. 34 (*verso*)

25 000-35 000 €

22 200-31 100 £ 31 200-43 600 US\$

Catherine Loisel, dans la notice du catalogue de l'exposition de Rennes, a daté cette feuille double face élégante et sophistiquée d'Agostino Carracci, de la seconde moitié des années 1590, en le reliant stylistiquement aux dernières années de sa carrière. Au début de cette décennie, les Carracci continuaient à travailler essentiellement en équipe, et leur renommée se répandit rapidement au-delà de Bologne. Ils commencèrent à recevoir de prestigieuses commandes de la part de mécènes et de souverains d'états voisins, en commençant par la famille d'Este à Ferrare, au début des années 1590. Puis, en 1594, Annibale et Agostino furent appelés à Rome par le cardinal Odoardo Farnese pour décorer le palais de famille. La présence par intermittence d'Agostino à Rome à partir de 1595 eut une immense influence sur la suite de son parcours artistique.

Une dispute avec son frère Annibale poussa Agostino à quitter Rome ; il continua cependant à travailler au service des Farnèse, peignant les fresques du Palazzo del Giardino à Parme, pour le duc Ranuccio Farnese à partir de 1600 et jusqu'à sa mort. Le retour d'Agostino à Parme révéilla chez l'artiste un goût pour les œuvres des maniéristes émiliens. Catherine Loisel souligne

que la feuille de la collection Adrien devrait dater de ces années-là, quand le style des dessins d'Agostino peut parfois être confondu avec l'œuvre d'artistes tels que Francesco Salviati (1510-1563), Perino del Vaga (1501-1547), ou même Luca Cambiaso (1527-1585).

La figure féminine ébauchée au *recto* avec une grande liberté, peut-être Hélène de Sparte, est tracée à la plume et à l'encre, avec fluidité et délicatement rehaussée de lavis gris-brun. Elle rappelle fortement les figures féminines allongées que l'on peut voir dans l'œuvre de l'artiste originaire de Parme, Jacopo Bertioia (1544-1574), qui avait d'ailleurs travaillé dans les années 1560 et 1570 dans l'équipe Mirola au Palazzo del Giardino, et dont Agostino avait certainement vu les fresques, et peut-être aussi les dessins.

Au *verso*, la figure d'une servante accroupie tenant un plat est dessinée d'un trait énergique et sûr à la pierre noire, montrant la dextérité d'Agostino et sa faculté à utiliser différentes techniques. Jusqu'à présent, aucune des deux faces de cette feuille n'a pu être mise en relation avec une peinture connue de l'artiste.

Pour un autre dessin d'Agostino Carracci dans la collection Adrien, voir lot 45.



Verso



Recto

Suite du lot 24

An elegant and mannered double sided sheet by Agostino Carracci, the Adrien drawing was dated by Catherine Loisel in her Rennes exhibition catalogue entry to the second half of the 1590s, and stylistically linked to the artist's late career. Through the early part of this decade, the Carracci continued to work very much as a team, and their fame quickly spread beyond Bologna. They began to receive prestigious commissions from important patrons and rulers of nearby states, starting with the Este family of Ferrara in the early 1590s. Then, in 1594, Annibale and Agostino were called by Cardinal Odoardo Farnese to Rome to paint for him in the family palace. Agostino's intermittent presence in Rome from 1595 onwards was highly important in defining his subsequent artistic path.

Quarrels with his brother Annibale led to Agostino's departure from Rome, although he continued in the service of the Farnese, working in Parma from 1600 until his death, for the Duke Ranuccio Farnese, on the frescoes of the Palazzo del Giardino. Agostino's return to Parma reawakened in him an appreciation for Emilian mannerist works and as Catherine Loisel points out, the Adrien sheet must date from these

late years, when the style of his drawings can sometimes lead to confusion with the works of artists such as Francesco Salviati (1510-1563), Perino del Vaga (1501-1547), and even Luca Cambiaso (1527-1585).

The freely drawn female figure on the *recto*, perhaps Helen of Sparta, is defined by fluid pen and ink lines, enriched with delicately applied grey wash. It is strongly reminiscent of the elongated female figures seen in the work of the Parmese artist, Jacopo Bertoia (1544-1574), who had worked between the 1560s and the 1570s in the Mirola equipe at the Palazzo del Giardino, and whose frescoes, and possibly also drawings, must have been familiar to Agostino.

On the *verso*, the figure of a maiden crouching holding a dish is executed with a robust and secure handling of the black chalk, showing Agostino's dexterity and versatility in the use of different techniques. So far, neither side of this fascinating drawing has been connected with any known painting by the artist.

For another drawing by Agostino Carracci in the Adrien collection, see lot 45.

25

DOMENICO PIOLA

Gênes 1627 - 1703

Le Christ et la Samaritaine

Plume et encre brune, lavis;

Porte une attribution sur le montage en bas à gauche : *D.° Piola*.

200 x 280 mm

Pen and brown ink and wash;

bears attribution on the mount, lower left: *D.° Piola*.

PROVENANCE

Collection Santo Varni (1807-1885), Gênes ;
Vente anonyme, Londres, Sotheby's, 21
novembre 1974 ;
Paris, galerie Paul Prouté, 1976, n°6, repr. ;
Acquis par échange en 1977.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°21 (notice par Pietro Boccardo)

4 000-6 000 €

3 550-5 400 £ 5 000-7 500 US\$

Elegant, manifestant une fluidité lyrique des traits, ce dessin au crayon, à l'encre et au lavis est tout à fait caractéristique du style graphique de Domenico Piola. Les traits de Piola expriment une rapidité réfléchie, indiquant qu'il s'agit là d'une étude préparatoire. L'artiste inclut seulement des détails rudimentaires en arrière-plan afin de composer sa scène, se concentrant davantage sur ses deux personnages principaux. Piola réalisa un autre dessin représentant le même sujet conservé au Gabinetto Disegni e Stampe du Palazzo Rosso, à Gênes. La composition de Gênes est réalisée avec plus de précision et de fermeté de trait, qu'il s'agisse des personnages ou des éléments architecturaux. Même s'il existe certaines différences de composition, il est très probable que les deux études aient été destinées au même projet ; le dessin de la collection Adrien précédant clairement celui de Gênes.

Pietro Boccardo signale, dans le catalogue de l'exposition de Rennes, que l'inscription au crayon et à l'encre brune apparaissant en bas à gauche du montage du dessin Adrien est rédigée par la même main que celle du dessin de Gênes. Cette écriture est celle du sculpteur et collectionneur génois Santo Varni (1807-1885), qui s'intéressait fortement aux dessins et qui a conservé nombre des œuvres produites par Casa Piola. Le Palazzo Rosso, dans sa collection détient par ailleurs près de quatre cents études de Piola, léguées au musée par la nièce de Varni.

Graceful, with a lyrical fluency of line, this pen and ink and wash drawing is entirely characteristic of Domenico Piola's graphic style. Piola's lines exhibit a considered rapidity, indicating this is a preliminary sketch. The artist has only included rudimentary details in the background in order to compose his scene, concentrating more on his two main figures. Another drawing of the same subject by Piola is the Gabinetto Disegni e Stampe of the Palazzo Rosso, Genoa. The Genoa composition is rendered with more precision and firmness of line in both the figures and the architectural elements. While there are some compositional differences, it seems extremely plausible that they are both studies for the same project, the Adrien drawing clearly preceding the Genoa sheet.

Pietro Boccardo points out, in his entry in the Rennes exhibition catalogue, that the pen and brown ink inscription that appears on the lower left of the mount of the Adrien drawing is written in the same hand as the inscription on the drawing at Genoa. The writing belongs to the Genoese sculptor and collector, Santo Varni (1807-1885) who had a strong interest in drawings and saved many of the works that were produced by Casa Piola. The Palazzo Rosso own nearly 400 sheets by Piola, donated to the museum by Varni's niece.



FRA SEMPLICE DA VERONA

Vérone 1589 - 1654 Rome

Etude de la Vierge tenant un linge blanc

Pierre noire et sanguine, rehauts de craie blanche sur papier gris-bleu ;

Porte une ancienne attribution à l'encre brune, verso: *Del C' Massimo*
294 x 196 mm

Black and red chalk, heightened with white chalk, on grey-blue paper;
bears old attribution in brown ink, verso: *Del C' Massimo*

PROVENANCE

Giuseppe Vallardi (1784-1863), Milan (L. 1691, avec son numero, en sanguine, verso : *D.415*, et l'attribution, probablement aussi de Vallardi, également en sanguine au verso : *Massimo Stanzone*) ;

Carlo Prayer (1856-1900), Milan (L. 2044) ;

Giuseppe Pacini, Italie XIX^e siècle (L. 2011) ;

Collection G. Locarno (mort vers 1868), Milan (L. 1691) ;

Collection J.et F. Bernasconi (une inscription en stylo bleu et la date de 1977, au verso) ;

Vente anonyme, Londres Christie's, 8 décembre 1987, n°34 (comme Attribué à Giacomo Cavedone), repr. ;

Vente anonyme, New York, Christie's, 30 janvier 1998, n°56 ;

Paris, galerie Prouté, 1999, n°4, repr. ;

Acquis auprès de cette galerie en 1999.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°16 (notice par Stefan Morét) ;

Rennes, Musée des Beaux-Arts, *L'Oeil et la Passion 2*, 2015, n°4

BIBLIOGRAPHIE

D. Lachenmann, 'Two Preparatory Studies by Fra Semplice da Verona,' *Master Drawings*, XXX, n°2, 1992, p.211, note 10 ;

D. Benati, "Quadri e disegni di Fra Semplice da Verona", *Arte Cristiana*, N.S. 82, 1994, p.432 ;

M. Di Giampaolo, "Fra Semplice da Verona: ancora un disegno per la pala del Redentore", *Arte Veneta*, n°62, 2005, pp.118-119.

12 000-18 000 €

10 700-16 000 £ 15 000-22 500 US\$

L'œuvre graphique de Fra Semplice da Verona se caractérise sans doute aujourd'hui par ses dessins particulièrement reconnaissables de moines et autres figures religieuses, fréquemment dessinés à l'aide d'une association caractéristique de pierre noire, de sanguine et de craie blanche sur papier bleu-gris. Toutefois, cela n'a pas toujours été le cas car, quelques années avant sa mort en 1654 environ, la réputation de Fra Semplice en tant qu'artiste était totalement oubliée. En effet, ce n'est qu'au début du XX^e siècle que son travail de peintre commence à être redécouvert, et il fallut attendre 1992 et l'article succinct mais éclairant de David Lachenmann établissant une corrélation entre deux études de l'artiste au crayon, pour redonner sa place à l'artiste dans l'art italien du XVII^e siècle.

Bien que les cours de Mantoue, Modène et Parme passèrent d'importantes commandes auprès de Fra Semplice au début de sa carrière, c'est son travail pour l'ordre des Capucins, dont il était lui-même membre, qui a donné son principal héritage artistique. En 1625, lorsque le frère Capucin Félix de Cantalice (1515-1587) fut béatifié, l'ordre des Capucins commanda à Fra Semplice une série de tableaux représentant les scènes et miracles de la vie de Félix.

Notre œuvre, exécutée avec les techniques préférées de l'artiste, constitue un exemple particulièrement fascinant de son travail, car il s'agit d'une étude préparatoire de la figure de la Vierge, pour l'une des commandes les plus importantes reçues par l'artiste pour l'ordre des Capucins, *Félix de Cantalice recevant de la Vierge l'Enfant Jésus*, aujourd'hui conservée en l'Eglise du Santissimo Redentore à Venise. Fra Semplice exécuta plusieurs tableaux traitant de ce sujet, mais la composition reste semblable pour la plupart ; le positionnement unique de la main de la Vierge dans le dessin de la collection Adrien est tel qu'il ne subsiste aucun doute quant à son lien avec le tableau de Venise (Fig.1).

Pour un dessin de composition, également préparatoire pour le même autel, voir le lot suivant.

Fra Semplice da Verona's graphic oeuvre is perhaps best characterised today by his highly recognisable drawings of monks and other religious figures, frequently drawn in a distinctive combination of black, red and white chalk on blue-grey paper. This was, however, not always the case as within a few years of his death circa 1654, Fra Semplice's reputation as an artist was almost entirely forgotten. Indeed it was not until the early 20th Century that his work as a painter began to be rediscovered, yet in spite of this it took until 1992, and David Lachenmann's succinct but illuminating article on two of the artist's connected chalk studies, to re-establish his distinctive voice in 17th Century Italian art.

Though Fra Semplice received important commissions in the early years of his career from the courts of Mantua, Modena and Parma, it was his work for the Capuchin order, of which he himself was a member, that resulted in his most lasting artistic legacy. In 1625, the Capuchin friar, Felix of Cantalice (1515-1587) was beatified, resulting in the Capuchin order commissioning from Fra Semplice a number of paintings depicting scenes and miracles from Felix's life.

The present work, executed in the artist's preferred combination of media, is a particularly fascinating example due to the fact that it is preparatory for the figure of the Madonna, in one of the artist's most important commissions for his Order, *Felix of Cantalice receiving Christ from the Madonna*, now housed in the Church of the Most Holy Redeemer, Venice. Though Fra Semplice executed a number of paintings of this subject, many of which share an enormous amount in compositional terms, the unique positioning of the Madonna's hand in the Adrien drawing is such that there can be no doubt of its connection with the painting in Venice (Fig.1).

For a compositional drawing preparatory for the same altarpiece, see the following lot.

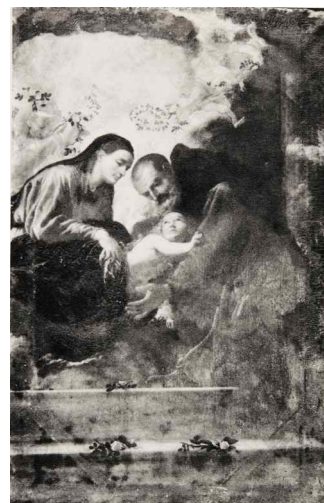
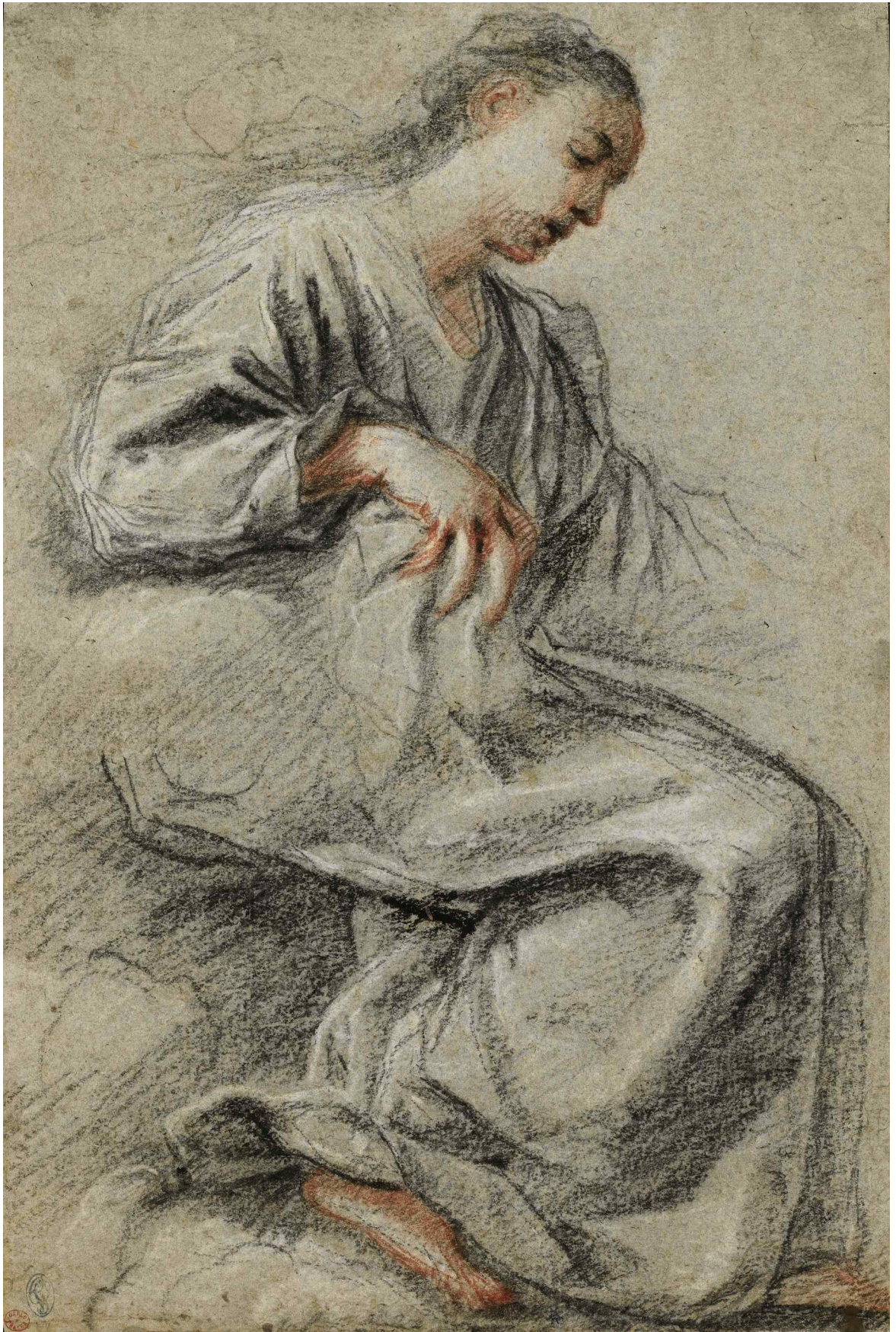


Fig. 1 : Fra Semplice da Verona, *Félix de Cantalice recevant de la Vierge l'Enfant Jésus*, Venise, église du Santissime Rédempteur



FRA SEMPLICE DA VERONA

Vérone 1589 - 1654 Rome

Félix de Cantalice recevant de la Vierge l'Enfant Jésus

Plume et encre brune, pierre noire ;

Porte un numéro à l'encre brune en bas à droite: 204

95 x 150 mm

Pen and brown ink and black chalk;

bears numbering in brown ink, lower right: 204

PROVENANCE

Stockholm, galerie Henry Avar, 2009 ;

Galerie Nicolas Schwed, 2010 ;

Acquis auprès de cette galerie en 2010.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°17 (notice par Stefan Morét)

BIBLIOGRAPHIE

L'Œil et la Passion 2, exhib. cat., Rennes, Musée des Beaux-Arts, 2015, p.44, sous n°4, fig.2, repr.

5 000-7 000 €

4 450-6 300 £ 6 300-8 800 US\$

Ce dessin rare, exécuté à la plume et à l'encre par Fra Semplice da Verona, moine Capucin qui passa ses années de formation dans l'atelier de Felice Brusasorci à Vérone, est une belle représentation des méthodes de travail peu connues de cet artiste parfaitement accompli, et pourtant oublié jusqu'au début du XX^e siècle.

Ce dessin est une étude de composition pour l'un de ses tableaux, représentant *Félix de Cantalice et la déposition du Christ par la Madone* (environ 1627-30), aujourd'hui conservé dans l'Eglise du Santissimo Redentore à Venise. Bien que les dessins les plus typiques et les plus connus de Fra Semplice aient été exécutés à la pierre noire, sanguine et craie blanche sur papier bleu (voir lot 26), on connaît également des dessins réalisés à la plume et à l'encre : leur exécution est plus libre, et l'utilisation du lavis de brun souvent plus large, comme en atteste par exemple une autre étude préliminaire de *Félix de Cantalice recevant de la Vierge l'enfant Jésus, conservée au Martin von Wagner Museum de Würzburg* (fig. 1). En 2012, Stefan Morét fournit une première explication convaincante des différences stylistiques entre les feuilles de la collection Adrien et du Würzburg. Celui-ci suggère que l'étude Adrien est destinée à servir de repère détaillé pour le placement des trois figures les unes par rapport aux autres, afin de guider l'artiste dans la réalisation de la peinture, tandis que celle du Würzburg est assurément davantage une étude préliminaire. Cette argumentation semble particulièrement pertinente lorsque l'on observe les similitudes entre le dessin de la collection Adrien et le tableau final, bien que l'on observe encore suffisamment de différences pour indiquer que la présente feuille n'est pas un *ricordo* du tableau.

Il apparaît très clairement que ce dessin fascinant, ainsi que la seconde étude de Fra Semplice dans la collection Adrien, également liée au même tableau, nous permet d'apprécier et de commencer à entrevoir la diversité des méthodes de travail utilisées par ce brillant artiste pour la plus importante et la plus personnelle de ses commandes.

This rare pen and ink drawing by Fra Semplice da Verona, the Capuchin monk whose formative years were spent in the studio of Felice Brusasorci in Verona, sheds an illuminating light on the little known working practices of this highly accomplished yet, until the early 20th Century, overlooked artist.

The present drawing is a composition study for the artist's painting, depicting *Felix of Cantalice receiving Christ from the Madonna* (circa 1627-30), now in the Church of the Santissimo Redentore, Venice. Though Fra Semplice's most typical and familiar drawings are executed in black, red and white chalks on blue paper (see lot 26), a small number of pen and ink drawings are also known, though the majority of these, such as another, more preliminary, study for *Felix of Cantalice receiving Christ from the Madonna* (fig. 1), in The Martin von Wagner Museum, Würzburg, are looser in their execution and often feature the liberal application of brown wash. A convincing explanation for the stylistic differences between the Adrien and Würzburg sheets was first proposed by Stefan Morét in 2012, who suggests that the function of the Adrien sheet is to serve the artist as a detailed record of the placement of the three figures in relation to one another, to assist with the painted composition, in contrast to the Würzburg sheet, which is undoubtedly more preliminary. This argument seems particularly compelling when one looks at the similarities between the Adrien drawing and the final painting, though there are still enough differences to indicate that the present sheet is not a *ricordo* of the painting.

What is totally clear is that this fascinating drawing, together with the second study by Fra Semplice in the Adrien Collection, which also relates to the same painting, allows us to appreciate and begin to understand the variety of working methods this skilful artist used for his most important and personal commission.



Taille réelle



Fig. 1 : Fra Semplice da Verona, *Félix de Cantalice recevant de la Vierge l'Enfant Jésus*, Venise, église du Sanctissime Rédempteur

GAUDENZIO FERRARI

Valduggia 1460 - 1546 Milan

Saint Matthieu et l'Ange

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun et bleu, rehaussé de gouache blanche, sur papier bleu, les contours piqués
346 x 181 mm

Point of the brush and brown, grey and blue wash, extensively heightened with white, and pricked for transfer

PROVENANCE

Comte Vilain XIII, Bruxelles (son étiquette, non référencée par Lugt, avec le numéro: 80) ;
Galerie Claude van Looek, Bruxelles ;
Acquis auprès de cette galerie, mai 1984.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°1 (notice par Nicolas Schwed)

15 000-20 000 €

13 300-17 800 £ 18 700-25 000 US\$

Les dessins de Gaudenzio Ferrari, un artiste piémontais actif durant la première moitié du XVI^e siècle, sont rares et n'apparaissent qu'exceptionnellement sur le marché. Gaudenzio, originaire de Valduggia près de Turin, se forma dans la tradition lombarde, même si son biographe Lomazzo affirme, dans son *Trattato dell'arte della pittura* publié en 1584, qu'il était un élève du Pérugin. Bien que Gaudenzio ait très bien pu visiter l'Italie centrale et que son œuvre confirme sa connaissance du maître ombrien, il est manifeste que son style est beaucoup plus influencé par l'œuvre de Bernardino Luini (v. 1480-1532) et par l'art sophistiqué d'un artiste légèrement plus âgé, Bramantino (v. 1465-1530). L'évolution stylistique de Gaudenzio et ses premières expériences artistiques ont été grandement enrichies par son travail sur l'important chantier du Sacro Monte de Varallo, avant son installation à Vercelli en 1528.

Le dessin de la collection Adrien est une étude achevée de l'un des quatre évangélistes, qui faisait originellement partie d'un important triptyque exécuté par l'artiste pour l'église San Cristoforo à Vercelli, une commande que lui avait passée Giovanni Angelo dei Corradi di Lignana en juin 1529. Le panneau central, avec la *Madonna degli aranci*, est toujours exposé dans l'abside de l'église, tandis que les quatre évangélistes se trouvent dans le presbytère, où le polyptique fut transféré dans la seconde moitié du XVI^e siècle (fig. 1).

Comme le souligne Nicolas Schwed dans le catalogue de l'exposition de Rennes, le dessin de la collection Adrien ne présente aucune différence par rapport à sa version peinte. Le dessin, qui a été piqué pour le report, est particulièrement achevé et se caractérise par l'emploi de nombreux rehauts de blanc, ce qui est typique des dessins de Gaudenzio. Par le contraste produit, ces rehauts font ressortir les personnages sur le fond brun du décor architectural qui encadre l'apôtre et l'ange. Schwed a proposé de comparer le dessin avec trois autres feuilles en particulier, toutes exécutées de manière très similaires au dessin de la collection Adrien, avec une utilisation très semblable des rehauts de blanc sur un fond brun. Deux de ces dessins, qui représentent respectivement *Deux docteurs de l'Eglise, saint Augustin et saint Jérôme*, et *La Nativité*, se trouvent à la Biblioteca Reale de Turin, tandis que le troisième, qui montre *Le Mariage de la Vierge*, est conservé à la bibliothèque Ambrosienne de Milan.

Drawings by Gaudenzio Ferrari, a Piedmontese artist active in the earlier part of the sixteenth century, are rare and seldom come on the art market. Born in Valduggia, near Turin, Gaudenzio formed his style on the Lombard tradition, though Lomazzo claimed, in his *Trattato della Pittura* of 1584, that he was a pupil of Pietro Perugino. Although Gaudenzio could have travelled to Central Italy, and his work does reflect the knowledge of the Umbrian master, his style is much more clearly influenced by the work of Bernardino Luini (ca. 1480-1532), and of his sophisticated older contemporary Bramantino (c. 1465-1530). Gaudenzio's stylistic development and early artistic experience were profoundly enhanced by his work in the important and vital '*cantiere*' of the Sacro Monte, at Varallo, before moving to Vercelli in 1528.

The Adrien drawing is a finished study related to one of the four evangelists, once part of the important polyptych executed by the artist for the church of San Cristoforo in Vercelli, commissioned by Giovan Angelo Corradi of Lignana, in June 1529. The central panel with the *Madonna degli Aranci* is still in the apse of the same church, while the four Evangelists are in the presbytery, where the entire polyptych was moved in the second half of the 16th Century (fig. 1).

As Nicolas Schwed observed in his Rennes exhibition catalogue entry, the Adrien sheet shows no differences from its painted counterpart. The drawing, which is pricked for transfer, is highly finished, and is characterized by extensive use of white heightening, which is very typical of Gaudenzio's drawings. This heightening defines the figures, contrasting with the brown background of the architectural setting that frames the Apostle and the Angel. Schwed has suggested stylistic comparisons with three sheets in particular, all similarly executed to the present work, with a very comparable use of white heightening against a brown background: two of these, representing *Two Doctors of the Church, St. Augustine and St. Jerome* and *The Nativity*, are in the Biblioteca Reale in Turin¹, while the third, depicting the *Marriage of the Virgin*, is in the Ambrosiana, Milan.²

¹ Turin, Biblioteca Reale, respectively inv. nos. 14640 and 16149; for images see *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, cat., Vercelli, Museo Borgogna, 1956, p. 114, no. 45, pl. 99 and pp. 115-116 no. 47, reproduced pl. 101

² Milan, Biblioteca Ambrosiana, inv. no. 15531; for an image see *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, op.cit., p. 119, no. 55, reproduced pl. 109



Fig. 1 : Gaudenzio Ferrari, *Saint Matthieu et l'ange*, Vercelli, église San Cristoforo



DENYS CALVAERT

Anvers vers 1540 - 1619 Bologne

L'Immaculée Conception

Sanguine, découpé autour de la figure, insérée sur une feuille rectangulaire ;
Porte une ancienne attribution à la plume et encre brune, *recto* : *Dionisio*, et à la pierre noire au dos de la feuille : *Dessin/de/Vateau* et *Watteau* 280 x 152 mm (papier d'œuvre)

Red chalk, the figure silhouetted and inserted into a rectangular sheet;
bears an old attribution in pen and brown ink, *recto*: *Dionisio*, and in black chalk, on the backing sheet : *Dessin/de/Vateau* and *Watteau*

PROVENANCE

Acquis à Paris, commerce d'art, 1968

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°25 (notice par Olivia Savatier Sjöholm)

8 000-12 000 €

7 100-10 700 £ 10 000-15 000 US\$

Ce dessin des débuts de Calvaert, exécuté entièrement à la sanguine et portant une ancienne attribution à cet artiste, est une étude préparatoire pour les figures centrales de la Vierge à l'Enfant du retable de *l'Immaculée Conception*, de l'église de Sant'Antonio Abate, à Bologne (fig.1). Cette étude plutôt aboutie présente de très légères différences avec le retable : l'Enfant Jésus y est représenté à gauche de la composition, tandis qu'il est à droite dans la version peinte. Cette même différence se retrouve dans une autre étude de Calvaert, autrefois conservée dans la collection de Sir John Witt et aujourd'hui en mains privées,¹ également très aboutie, mais restant néanmoins un dessin intermédiaire. Ce dernier, portant une curieuse attribution à un disciple de Barocci, Antonio Viviani (1560-1620), et légèrement plus petit que celui de la collection Adrien, est exécuté à la sanguine avec des rehauts de blanc, sur papier préparé avec lavis brun. Les deux dessins témoignent de la constante méthode de travail de Calvaert consistant à revisiter ses compositions tout au long du processus préparatoire, en inversant les figures et en développant ses compositions dans une multitude d'études abouties et minutieusement exécutées. Olivia Savatier Sjöholm note avec justesse dans la notice du catalogue de l'exposition de Rennes que Calvaert semble faire des changements dans ses compositions jusqu'au dernier moment : *'Comme à son habitude, Calvaert a encore perfectionné la composition lors du passage à la peinture...'*

La peinture était à l'origine destinée à orner la sacristie de l'église Santa Lucia, où elle est mentionnée *in loco* par Cavazzoni en 1603, dans son guide de la ville de Bologne.³ Le biographe Carlo Cesare Malvasia suggère très justement que *l'Immaculée Conception* de Calvaert daterait de ses débuts. Si Malvasia souligne avec raison que le retable se rapproche stylistiquement beaucoup de Lorenzo Sabatini (vers 1530-1576)⁴, cette influence ne se retrouve pas dans les dessins préparatoires, quant à eux tout à fait caractéristiques de l'œuvre graphique de Calvaert. Né à Anvers, Calvaert s'installe à Bologne au début des années 1560. Après avoir quitté l'atelier de Prospero Fontana (1512-1597), il s'associe à Lorenzo Sabatini avec lequel il voyage probablement d'abord à Florence, puis à Rome en 1572, où il participe à la décoration de la Sala Regia au Vatican, confiée à Sabatini par le Pape bolognais Grégoire XII (Ugo Boncompagni).

An early drawing by Calvaert, executed solely in red chalk, the Adrien sheet, which bears an old attribution to the artist, is a preparatory study for the central figures of the Madonna and Child in the altarpiece of the *Immaculate Conception*, now in the church of Sant'Antonio Abate, Bologna (fig. 1). Among other minor differences from the final painting, this rather finished study shows the Christ Child to the left of the composition, rather than the right. This change is also recorded through another study by Calvaert, highly finished but still an intermediate drawing with differences from the painted version, formerly in the collection of Sir John Witt, and now in a private collection.¹ The ex-Witt drawing, which strangely bears an old attribution to a disciple of Barocci, Antonio Viviani (1560-1620), is slightly smaller than the Adrien drawing, and is executed in red chalk heightened with white, on paper washed brown. Both drawings bear witness to Calvaert's indefatigable working method, and his habit of frequently rethinking his compositions throughout his preparatory process, reversing figures and developing compositions through a series of meticulously executed, highly finished sheets.² As Olivia Savatier Sjöholm rightly noted in her Rennes exhibition catalogue entry for the present drawing, Calvaert seems to make changes to his compositions until the very last moment: *'Comme à son habitude, Calvaert a encore perfectionné la composition lors du passage à la peinture...'*

The painting was originally executed for the sacristy of the church of Santa Lucia, where it is mentioned *in loco* by Cavazzoni in 1603, in his guide to the city of Bologna.³ The biographer Carlo Cesare Malvasia's suggestion that the *Immaculate Conception* should be dated to Calvaert's early career seems to be accurate. Malvasia rightly pointed out that the altarpiece shows a strong stylistic debt to Lorenzo Sabatini (circa 1530-1576),⁴ an influence that is not, however, evident in the preparatory drawings, which are highly characteristic of Calvaert's graphic oeuvre. A native of Antwerp, Calvaert settled in Bologna in the early 1560s, and after leaving the workshop of Prospero Fontana (1512-1597), he joined forces with Lorenzo Sabatini, with whom he probably travelled first to Florence, and later, in 1572, to Rome, where he collaborated on the decoration of the Sala Regia, in the Vatican, entrusted to Sabatini by the Bolognese Pope, Gregorio XIII, Boncompagni.

¹ Sold, New York, Sotheby's, 14 January 1992, lot 21; see S. Twieshaus, *Dionisio Calvaert (Um 1540-1619), Die Altarwerke*, Berlin 2002, under no A 3, reproduced fig. 4

² See W. Kloek, 'Calvaerts oefeningen met spiegelbeeldigheid', *Oud Holland*, no. 107, 1993, I, pp. 59-74

³ F. Cavazzoni, *Pittura et sculture et altre cose notabili che sono in Bologna e dove si trovano*, Bologna 1603, published in R. Varese, 'Una guida inedita del seicento', *Critica d'Arte*, 103, 1969, p. 18

⁴ C.C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, (1686) ed. Alfa, Bologna 1969, p. 256



Fig. 1: Denys Calvaert, *L'Immaculée Conception*, Bologne, église de Saint'Antonio Abate



LOUIS-JACQUES DURAMEAU

Paris 1733 - 1796 Versailles

Saint Charles Borromée faisant l'Aumône d'après Mattia Preti

Sanguine
242 x 175 mm

Red chalk

PROVENANCE

Pierre Jean Mariette (1694-1774), Paris, (L. 2097), son montage avec l'inscription: *Pinxit in aede S. Caroli alli Catinari Romae, Mathias Preti Calaber, Eq; Hierofolimit*, et portant l'attribution dans le cartouche: *LUDOVICUS / DURAMEAU / DELINEABAT* ;

Sa vente, Paris, 15 novembre 1775 - 30 janvier 1776, probablement partie du n°1231 (acquis à sa vente par François Basan) : « Durameau Louis. Onze autres Sujets divers, dessinés à Rome d'après les plus célèbres tableaux de différents grands Maîtres qui ne sont point encore connus par aucune Estampe et que feu M. Mariette avait prié cet artiste de lui dessiner, pour lui en rappeler la mémoire, d'après B. Luti, Trevisani, Imperiali, Passeri, Mola, etc. faits à la sanguine (*chariot*, 55 l., suivant l'annotation de Saint-Aubin, en marge de l'exemplaire de son catalogue de vente conservé au Museum of Fine Arts de Boston) » ;

Vente Pigache, Paris, Hôtel d'Aligre, 21 octobre 1776, partie du n°489 : « Dix dessins d'après quelques tableaux capitaux qui sont à Rome, par M. Preti, F. Mola, J. Passeri, J. Chiari, F. Imperiali, J.-B. Sperenza, T. Babuer et C. Melin » (*fournel*, 24, suivant l'annotation de Saint Aubin) ;

Vente Auch-en-Gascogne, 29 juin 1988, M^e Briscadieu, expert de Bayser, n°14, repr. ; Acquis à cette vente.



Fig. 1 : Mattia Preti, *L'Aumône de saint Charles Borromée*, Rome, église de San Carlo ai Catinari

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°62 (notice par Anne Leclair) ;
Sceaux, 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE

Gazette de l'Hôtel Drouot, 3 juin 1988, p.111, repr. ;
A. Leclair, *Louis-Jacques Durameau (1733-1796)*, Paris, 2001, p.210, D. 16, repr. ;
P. Rosenberg et L. Barthélemy-Labeew, *Les Dessins de la Collection Mariette: école française*, Milan, 2011, p.573, F1760, repr.

8 000-12 000 €
7 100-10 700 £ 10 000-15 000 US\$

Présenté sur son élégant montage Mariette d'origine, ce dessin fait partie de l'importante commande que le fin connaisseur et fameux collectionneur Pierre Jean Mariette (1694-1774) a passée à Durameau lorsque celui-ci séjourna à Rome de mai 1761 à octobre 1764 en tant que "pensionnaire de l'Académie de France" de cette ville (voir également le lot 1). Le collectionneur avait chargé l'artiste, réputé bon dessinateur, de lui copier vingt-trois tableaux exposés dans des églises romaines afin de « lui en rappeler la mémoire ». Mariette souhaitait raviver le souvenir qu'il gardait des tableaux qu'il avait le plus admirés durant son propre voyage dans la Ville Eternelle de nombreuses années auparavant, en 1717 et 1718. Cet arrangement est documenté, comme le rappelle Anne Leclair dans le catalogue de Rennes, dans la correspondance subsistante de 1762 entre Charles-Joseph Natoire, directeur de l'Académie de France à Rome, et le marquis de Marigny, surintendant des bâtiments du Roi. Dans des courriers datés de juillet et décembre 1762 Natoire indique qu'il joint à son envoi les dessins de Durameau à l'intention de Mariette : « *Je me sers du même rouleau d'estampes pour faire tenir à M. Mariette une douzaine de desseins que le sieur Durameau a fait pour luy...* »

Sur le présent feuillet, Durameau a fidèlement copié la petite fresque de Mattia Preti, *Carità di san Carlo Borromeo*, une œuvre exécutée pour la *controfacciata* (mur intérieur de la façade) de l'église San Carlo ai Catinari à Rome après que Preti fut revenu de Modène au début des années 1650 (fig. 1). D'une facture délicate et élégante, le dessin est exécuté à la sanguine avec une maîtrise de la technique qui permet à l'artiste de créer des zones d'ombre et de lumière qui reproduisent avec une grande habileté l'effet de la composition peinte. Durameau exploite à plein la qualité picturale et l'aspect chaleureux de la sanguine, ainsi que la palette de nuances variées qu'autorise la douceur de ce médium lorsqu'on applique de subtiles variations de pression sur la feuille pendant l'exécution. Au vu des fines lignes délimitant le contour des personnages, il semble que Durameau ait d'abord tracé une très légère esquisse, qu'il a ensuite retravaillée pour aboutir au dessin achevé. Il est toutefois intéressant de noter que Durameau a omis le paysage en arrière-plan que comporte la fresque originale.

On connaît aujourd'hui seize des vingt-trois dessins commandés à Durameau par Mariette, parmi lesquels deux d'après Marco Benefial, dont l'un par Ango figure dans la collection Adrien (voir lot 1). Pour un autre dessin de Durameau, voir lot 64.

Still on its handsome and well preserved Mariette mount, this drawing relates to the major commission that the famous connoisseur and collector, Pierre Jean Mariette (1694-1774), awarded Durameau, during the latter's sojourn in Rome between May 1761 and October 1764, as a 'pensionnaire à l'Académie de France' (see also lot 1). The artist, who had a reputation for being a good draughtsman, was entrusted by the collector to copy twenty-three paintings from Roman churches in order to 'lui en rappeler la mémoire,' in other words to remind Mariette of the paintings he had most admired many years before, during his own trip to the Eternal City in 1717-1718. This arrangement is documented, as Anne Leclair notes in her Rennes catalogue entry, in surviving correspondence of 1762 between Charles Joseph Natoire, director of the Académie de France, and the Marquis de Marigny, 'surintendant des bâtiments du roi.' Natoire, writing in July and again in December, records that he is including Durameau's drawings for Mariette with his correspondence: '*Je me sers du même rouleau d'estampes pour faire tenir à M. Mariette une douzaine de desseins que le sieur Durameau a fait pour luy...*' (I am enclosing in the same roll of prints, for Mr. Mariette, a dozen drawings done for him by Mr. Durameau).¹

In the present sheet Durameau has faithfully copied the small fresco by Mattia Preti: *St. Carlo Borromeo distributing Alms*, a work in the *controfacciata* of the church of San Carlo ai Catinari, Rome, frescoed upon the artist's return to the city from Modena, in the early 1650s (fig. 1). The drawing is executed with delicacy and refinement in red chalk, with a reassured handling of the medium which enables the artist to create distinct areas of light and shade, recreating the effect of the painted composition with great accomplishment. Durameau here exploits to the full the pictorial quality and warmth of this medium, and the tonal range and variety that can be achieved thanks to the softness of the chalk, through subtle modulations of the pressure applied to the sheet while drawing. From some fine, light contours around the figures, it appears that Durameau first traced the composition with a very light sketch, which was then worked up to create the attractive, finished drawing. Interestingly, though, Durameau has omitted the landscape background seen in the fresco.

Of the twenty three drawings Mariette commissioned from Durameau, sixteen are known today, including two after Marco Benefial, one of which, by Ango, is in the Adrien collection (see lot 1). For another drawing by Durameau see lot 64.

¹ J. Guiffrey and A. de Montaiglon, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, vol. XI, Paris, 1901, nos. 5589 and 5624



Pinxit in aede S. Caroli *alli Catinari* Romæ, Mathias Preti Calaber, Eq. Hierosolimit.

LUDOVICUS
DURAMEAU
DELINEABAT

CHARLES MELLIN

Nancy vers 1600 - 1649 Rome

Etudes d'après l'antique (*recto et verso*)

Plume et encore brune, lavis brun, sanguine (*recto et verso*); porte une inscription à la sanguine, sur l'un des reliefs, au *verso* : *MCVTIUS / A.*
192 x 233 mm

Pen and brown ink and wash and red chalk (*recto and verso*); inscribed in red chalk, on one of the reliefs, *verso*: *MCVTIUS / A.*

PROVENANCE

Galerie Nicolas Schwed, 2007

BIBLIOGRAPHIE

P. Malgouyres, *Charles Mellin, un Lorrain entre Rome et Naples*, cat. exp., Caen, Musée des Beaux-Arts de Caen, et Nancy, Musée des Beaux-Arts de Nancy, 2007, pp.224-5, 299, n°D 99 (*recto*)

5 000-7 000 €

4 450-6 300 £ 6 300-8 800 US\$

Selon Philippe Malgouyres, cette belle feuille d'études d'après l'antique fut dessinée par Charles Mellin en souvenir des sculptures qu'il put voir à la Villa Médicis à Rome. Malgouyres ne connaissait vraisemblablement pas le *verso* de ce dessin, mais a identifié les quatre sculptures de prisonniers debouts représentés au *recto* avec les statues de captifs (trois en porphyre et une autre en marbre blanc) qui se trouvaient à l'époque à la Villa Médicis, à Rome, et qui sont désormais au Palazzo Pitti, dans les jardins de Boboli, à Florence (fig. 1). Tel que Florent Heintz nous en informe, il y a dans le dessin d'Adrien d'autres objets que nous pouvons identifier, et aujourd'hui préservés dans les jardins de Boboli: la stèle funéraire en marbre de Tiberius Iulius Mnester, représentée dans le dessin de Mellin et surmontée par une quatrième statue d'un captif Dace, maintenant remplacée par une statue de Démètre; la base en marbre au *verso* du dessin, avec l'inscription M(arcus) Cutius Amemptus, surmonté par un couvrecle (aujourd'hui égaré) avec au centre un aigle, se voit complété par une statue d'un *togatus*.

Les dessins de Mellin sont relativement rares (le catalogue Malgouyres compte une centaine de dessins de sa main), mais d'autres études similaires d'après l'antique sont néanmoins connues¹.

Né à Nancy, Mellin fit toute sa carrière en Italie, où il était connu sous le nom de *Carlo Lorenese*. Il eut un grand succès en tant que peintre, gagnant même la commande – devant Nicolas Poussin et Giovanni Lanfranco – du décor de la chapelle de la Vierge dans l'église Saint-Louis-des-Français à Rome en 1631. En 1636-1637, il peignit un cycle de quinze fresques dans l'abbaye de Monte Cassino, qui ont été détruites durant la Seconde Guerre Mondiale. Il travailla ensuite à Naples de 1643 à 1647, avant de retourner à Rome. Fortement influencé à ses débuts par Simon Vouet, Mellin trouva rapidement sa voie et affirma son style personnel et particulier. Bien que son style graphique soit en réalité facilement reconnaissable, ses dessins ont parfois été confondus avec ceux de Poussin.

This attractive sheet of studies after the antique was described by Philippe Malgouyres as recording sculptural works that the artist would have seen at the Villa Medici, in Rome. Malgouyres was apparently unaware of the drawings on the *verso*, but identified the four sculptures of standing prisoners on the *recto* with three porphyry figures of Dacian captives (fig. 1) and another in white marble, then at the Villa Medici, and now in the Boboli Gardens at the Palazzo Pitti, in Florence. As Florent Heintz has kindly informed us, other objects recorded in the drawing are also now in the Boboli Gardens: the marble funerary altar of Tiberius Iulius Mnester, shown in Mellin's drawing surmounted by a fourth statue of a Dacian, seems to be the one now surmounted by a statue of Demeter, and the marble base inscribed for M(arcus) Cutius Amemptus, shown on the *verso* of Mellin's drawing surmounted by a lid carved with an eagle in front, is in the Boboli Gardens, now without its lid, but surmounted by a statue of a *togatus*.

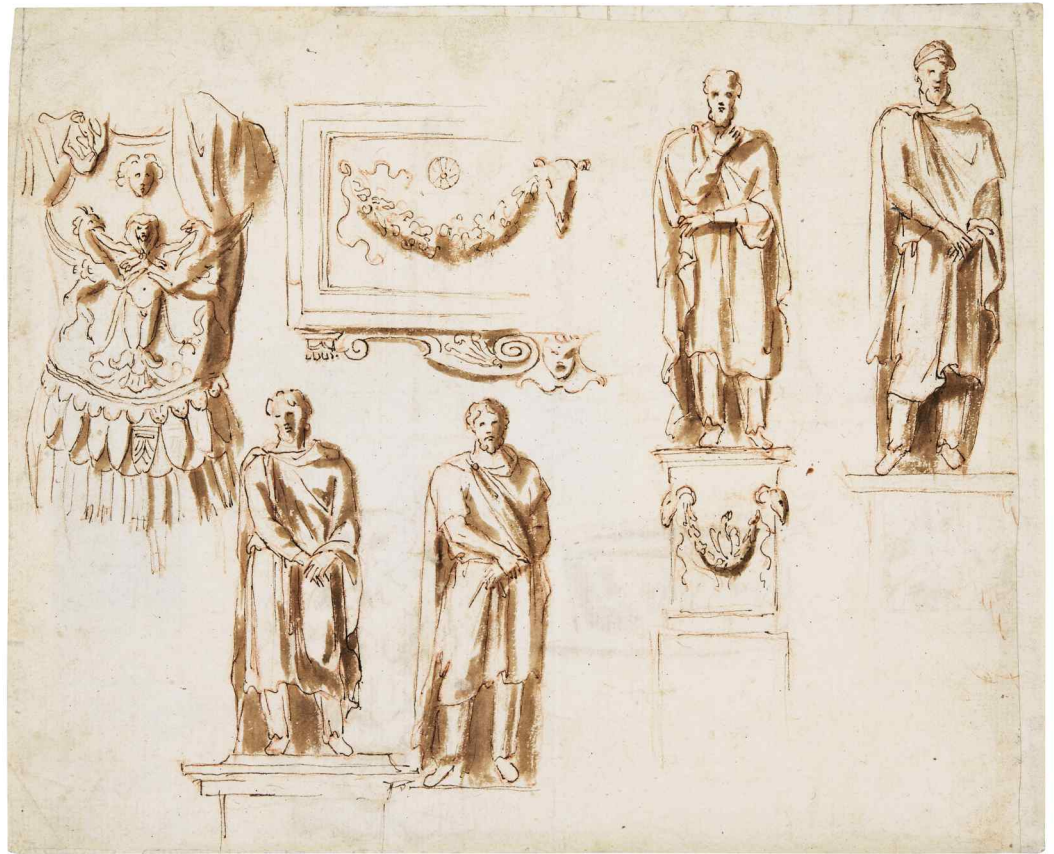
Mellin is relatively rare as a draughtsman (the catalogue by Malgouyres lists only around one hundred drawings by his hand), but other similar studies after the antique are known.¹

Born in Nancy, Mellin spent his entire career in Italy, where he was known as *Carlo Lorenese*. He was very successful as a painter, beating Nicolas Poussin and Giovanni Lanfranco to win the commission to decorate the Chapel of the Virgin at the church of San Luigi dei Francesi, Rome, in 1631, and in 1636-7 he painted a cycle of 15 frescoes in the Abbey of Monte Cassino, which were destroyed in World War II. From 1643 until 1647 he worked in Naples, before returning to Rome. Initially strongly influenced by Simon Vouet, Mellin soon trod his own, distinctive stylistic path. Although his drawing style is in fact readily recognisable, his graphic works have sometimes been confused with those of Poussin.

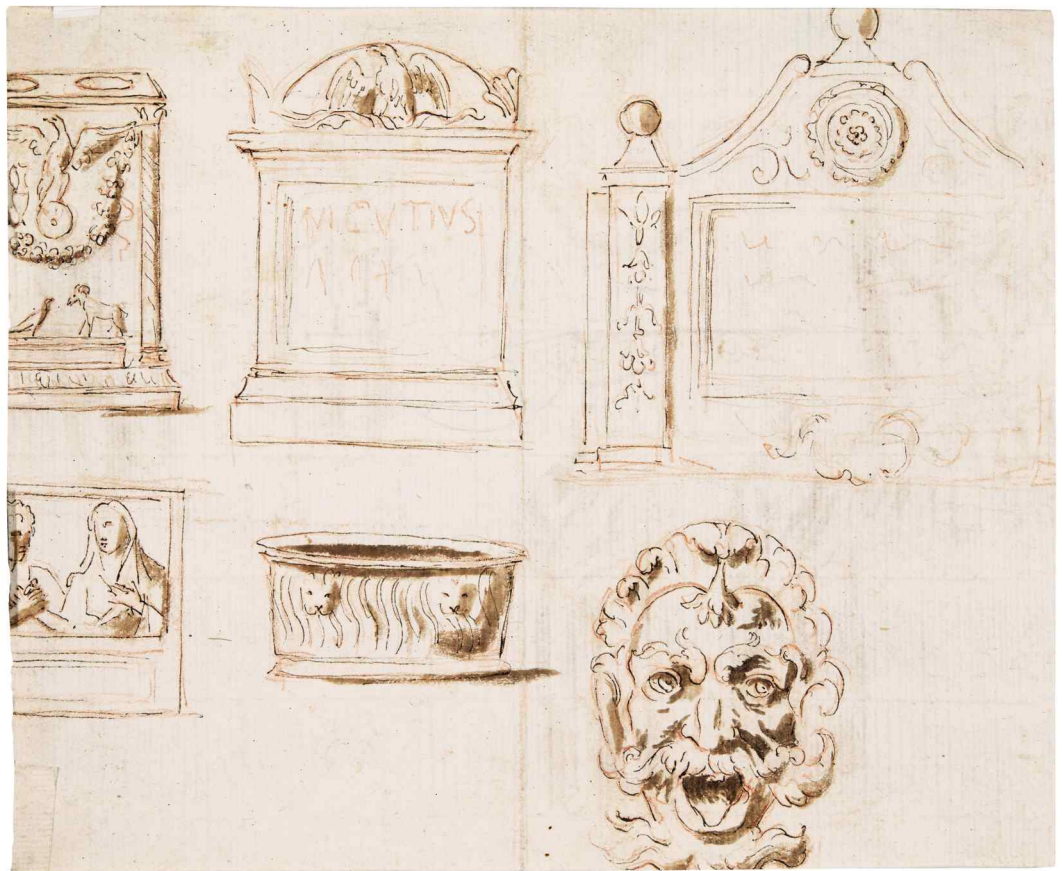
¹ Malgouyres, *op. cit.*, pp. 224-5



Fig. 1 : *Captif dace*, Florence, Giardino di Boboli



Recto



Verso

CHARLES ERRARD

Nantes 1606 - 1689 Rome

Allégorie en l'honneur de Jean-Baptiste Colbert

Plume et encre brune, lavis, encadrement tracé à la plume et encre brune, incisé et frotté de sanguine au verso pour le transfert
174 x 130 mm

Pen and brown ink and wash within pen and brown ink framing lines, indented and reddened on the verso for transfer

PROVENANCE

Acquis à Bordeaux, commerce d'art, 1976

EXPOSITION

Rome, Palazzo delle Esposizioni, *Bellori, l'idea del Bello*, 2000, chap. XVIII, n°14-I (notice par J.-C. Boyer) ;
Rennes, 2012, n°46 (notice par Emmanuel Coquery) ;
Sceaux, 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE

C. von Heineken, *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes...*, vol. IV, Leipzig, 1790, p.310 ;
K. Donahue, "Bellori", *Dizionario biografico degli italiani*, Rome, 1965, p.785 ;
E. Coquery, *Charles Errard ca. 1601-1689 La Noblesse du Décor*, Paris, 2013, D. 345, reprod. p.209

10 000-15 000 €

8 900-13 300 £ 12 500-18 700 US\$

Cette composition à la plume et encre brune, vivante et énergique, dont le verso a été frotté de sanguine et les contours repassés au styilet pour permettre le transfert, est le dessin préparatoire pour le frontispice dédié à Jean-Baptiste Colbert, gravé par François Andriot pour l'ouvrage de Gian Pietro Bellori, les *Vite dei Pittori, Scultori e Architetti*, paru en 1672 (fig. 1).

Charles Errard a choisi une allégorie forte et traditionnelle pour ce frontispice dédicatoire, montrant une figure féminine ailée tenant un bouclier aux armes de Colbert. Le trait ardent à l'encre brune rayonne dans tout le dessin, permettant au drapé de la figure de se lier avec le rideau ruché qui forme l'arrière-plan de la composition.

Pierre Jean Mariette avait attribué le présent dessin à Jean Baptiste Corneille, une erreur qui s'est perpétuée jusqu'à relativement récemment et qui est traitée en détail par Emmanuel Coquery, dans la notice sur ce dessin du catalogue de l'exposition de Rennes et par la suite dans sa monographie sur Charles Errard publiée en 2013 (voir *Bibliographie*). Cependant, il ne fait aucun doute que le dessin Adrien est en réalité l'étude d'Errard pour la gravure d'Andriot.

Lively and energetic, this pen and brown ink composition, indented and reddened on the verso for transfer, is the preparatory drawing for the frontispiece dedicated to Jean Baptiste Colbert, engraved by François Andriot for Gian Pietro Bellori's *Vite dei Pittori, Scultori e Architetti*, published in 1672 (fig. 1).

Errard chose a strong and traditional concept for this dedicatory frontispiece, illustrating a winged female figure holding a shield with the coat of arms of Colbert. The spirited application of ink resonates throughout the drawing, uniting the figure's drapery with the ruched curtain that makes up the background of the composition.

Pierre Jean Mariette attributed the Adrien sheet to Jean Baptiste Corneille, an error that was perpetuated until relatively recent times, and which is discussed in detail by Emmanuel Coquery, both in his entry for the present drawing in the Rennes exhibition catalogue, and in his subsequent monograph on Charles Errard, published in 2013 (see *Literature*). There can, however, be no doubt that the Adrien drawing is in fact the study by Errard for the engraving by Andriot.

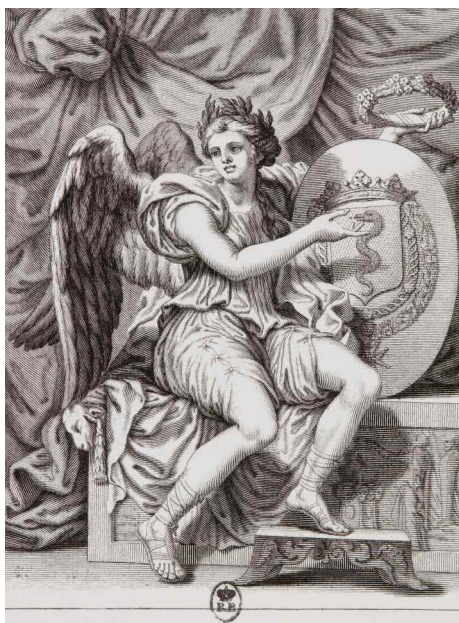


Fig. 1 : François Andriot (?), *Frontispice des Vite de Bellori*, Rome, 1672, Paris, Bibliothèque nationale de France



Taille réelle

THOMAS BLANCHET

Paris 1614 - 1689 Lyon

La Visitation

Sanguine et rehauts de craie blanche sur papier beige. Mis au carreau à la sanguine ; Sur le montage, au dos, inscription ancienne, aujourd'hui enlevée, à la plume et encre brune: *N^{as} Poussin, Nicolas Loir élève de Poussin, 150*. Dessous, inscription plus récente à la pierre noire : *Thomas Blanchet car... le tableau est à N Dame de la Platière*
265 x 328 mm

Red chalk heightened with traces of white chalk, squared for transfer in red chalk; previously bore inscriptions on the backing (now removed) in brown ink: *N...as Poussin / Nicolas Loir Eleve du Poussin / 150* and in black chalk: *Thomas Blanchet car... le tableau est à N Dame de la Platière*

PROVENANCE

Vente anonyme, Londres, Sotheby's, 18 avril 1994, n°169 : « attribué à Nicolas Loir »

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°39 (notice par Aude Henry-Gobet);
Sceaux, 2013 (sans catalogue)

8 000-12 000 €

7 100-10 700 £ 10 000-15 000 US\$



Fig. 1: Thomas Blanchet, *La Réconciliation de la France et de Rome*, Paris, musée du Louvre

Ce dessin, représentant *La Visitation de la Vierge Marie à Elisabeth*, n'était pas connu de Lucie Galactéros-de Boissier lorsqu'elle publia son ouvrage complet de l'œuvre de Blanchet en 1991¹ : il apparaît pour la première fois aux enchères en 1994, à Londres, comme Attribué à Nicolas Loir (voir *Provenance*). La composition, comme le signale Aude Henry-Gobet dans le catalogue de Rennes de 2012, correspond précisément à ce qui semble être un dessin antérieur,² exécuté principalement à la plume et à l'encre brune, et conservé dans les collections du Nationalmuseum de Stockholm. Le dessin de Stockholm est légèrement plus petit que notre dessin, mais il présente surtout un très léger dessin sous-jacent à la sanguine, qui parallèlement au repentir visible autour du voile de la Vierge sur la même feuille, suggère que le dessin Adrien serait plus tardif dans le processus créatif de Blanchet.

Lucie Galactéros-de Boissier signale également un autre rapprochement fascinant existant entre les figures centrales de la Vierge et d'Elisabeth, tant dans le dessin de Stockholm que dans celui de la collection Adrien, et les deux allégories féminines de la France et de Rome dans la *Réconciliation de la France et de Rome* de Blanchet, un projet décoratif réalisé vers 1664, dont un dessin préparatoire est conservé au musée du Louvre à Paris.³

Dans sa notice à propos du dessin de Stockholm,⁴ Galactéros-de Boissier propose une datation large, entre 1675 et 1689, époque durant laquelle Blanchet travaillait à Lyon, illustrant les vies du Christ et de la Vierge, et auxquelles la présente composition et le sujet semblent être liés. Aude Henry-Gobet s'accorde également à dire que le dessin a probablement été réalisé lorsque Blanchet était à Lyon. Toutefois, elle propose une datation plus récente que celle suggérée par Galactéros-de Boissier, se fondant sur les commandes faites à Blanchet pour l'église Notre-Dame de la Platière (où l'artiste se maria en 1672) et pour la chapelle de la Trinité (où il peignit douze tableaux de la Vie de la Vierge, qui furent intégrés aux boiseries de la nef en 1673) comme de possibles *termini post quem* de notre dessin.

This drawing, depicting The Visitation between the Virgin Mary and Elizabeth, was unknown to Lucie Galactéros-de Boissier when she published her comprehensive tome on Blanchet in 1991,¹ appearing at auction in London only in 1994, as Attributed to Nicolas Loir (see *Provenance*). The composition, as pointed out by Aude Henry-Gobet in the 2012 Rennes catalogue, corresponds precisely with what appears to be a more preliminary drawing,² executed predominantly in pen and brown ink, in the collection of the Nationalmuseum, Stockholm. The Stockholm drawing is fractionally smaller than the present work, but more importantly contains some very light underdrawing in red chalk, which alongside the *pentimento* visible around the Virgin's hat in the same sheet, would suggest that the Adrien drawing was created somewhat later in Blanchet's creative process.

Another fascinating connection identified by Lucie Galactéros-de Boissier is the close correspondence between the central figures of The Virgin and Elizabeth, in both the Stockholm and Adrien drawings, and the two female allegories representing France and Rome, depicted in Blanchet's *Réconciliation de la France et de Rome*, a decorative project created circa 1664, for which a preparatory drawing is in the collection of the Musée du Louvre, Paris (fig. 1).³

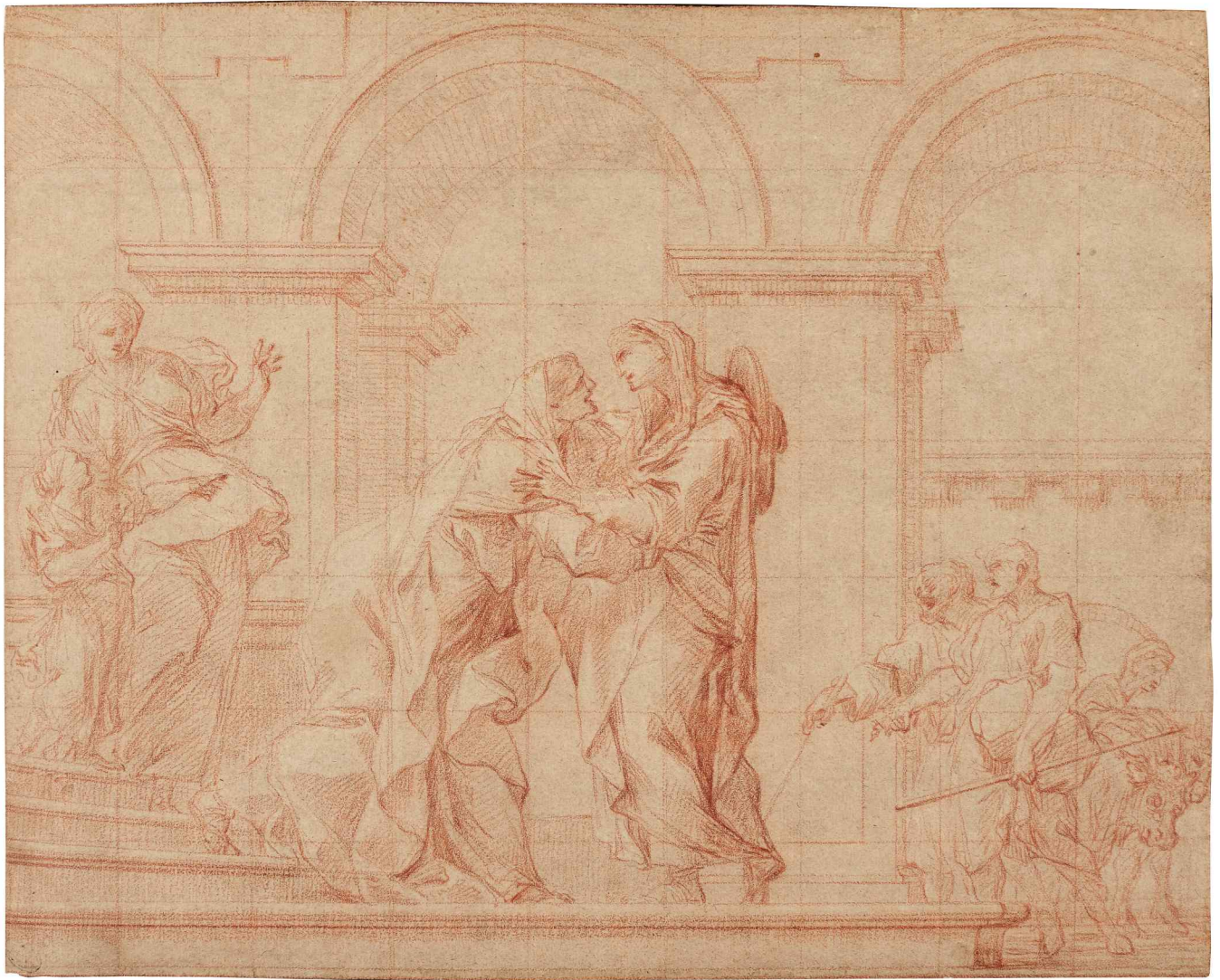
In her entry for the Stockholm drawing,⁴ Galactéros-de Boissier suggests a broad dating of circa 1675 to 1689, when Blanchet was known to be executing paintings in Lyon, depicting the lives of Christ and The Virgin, to both of which the present composition and subject matter could be seen to relate. Aude Henry-Gobet similarly agrees that a dating to Blanchet's period in Lyon seems most convincing; however she proposes a slightly earlier dating to that suggested by Galactéros-de Boissier, offering Blanchet's commissions at the Church of Notre-Dame de la Platière (where the artist was married in 1672) and the Chapelle de la Trinité (where he painted twelve paintings of The Life of the Virgin, which were inserted in to the panelling of the nave in 1673), as possible *termini post quem* for the present sheet.

¹ L. Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet (1614-1689)*, Paris 1991

² Nationalmuseum, Stockholm, inv. no. NM CC VI: 69.; *Ibid.*, p. 425, no. D63, fig. 334, reproduced

³ Musée du Louvre, Paris, inv. no. 23786

⁴ Galactéros-de Boissier, *op.cit.*, p. 425, no. D63



CHARLES DE LA FOSSE

Paris 1636 - 1716

Saint Paul sur le chemin de Damas

Pierre noire, sanguine, lavis brun, rehauts de blanc, sur papier chamois
336 x 288 mm

Black and red chalk and brown wash, heightened with white, on buff paper

PROVENANCE

Acquis à Bordeaux, commerce d'art, 1976

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°47 (notice par Clémentine Gustin Gomez) ;
Sceaux, 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE

C. Gustin-Gomez, *Charles de la Fosse 1636-1716: le maître des Modernes*, Dijon, 2006, vol.II, p.223, n° D 108 (repr. noir et blanc)

12 000-18 000 €

10 700-16 000 £ 15 000-22 500 US\$

Dynamique et vibrante, cette composition aux craies date de la fin de la carrière de La Fosse. Pour la première fois attribué à l'artiste en 1976 par Pierre Rosenberg, le dessin représente l'histoire biblique de la Conversion de saint Paul. La Fosse a choisi le moment, tel que narré dans les Actes des Apôtres, où le Christ apparaît à saint Paul dans un éclair de lumière aveuglante, alors que celui-ci chemine de Jérusalem à Damas. Il s'agit d'une composition intense et complexe, que La Fosse traite à grands traits de craie et de formes réalistes.

Il n'existe pas de peinture connue de La Fosse traitant de ce sujet, mais comme le souligne Clémentine Gustin-Gomez, dans le catalogue d'exposition de Rennes, l'artiste a clairement été influencé et inspiré pour cette composition par le tableau de Laurent de La Hyre traitant du même sujet (1637) et par le *Martyre de saint Etienne* de Charles Le Brun (1651), tous deux conservés à la cathédrale Notre-Dame de Paris. La Fosse emprunte la pose du Christ au tableau de Le Brun et son saint Paul fait écho au saint de La Hyre, représenté au sol, le pied encore à l'étrier, à côté de son cheval tombé à terre.

En s'interrogeant sur les raisons qui auraient poussé La Fosse à exécuter un tel dessin, Gustin-Gomez souligne que sa composition constitue l'inverse du tableau de La Hyre, ajoutant qu'aucun tableau de La Fosse ne semble avoir survécu. Selon son intéressante suggestion, La Fosse aurait produit simplement une œuvre en hommage à deux grands artistes qu'il admirait. Stylistiquement, le dessin correspond à la fin de la carrière de l'artiste et Gustin-Gomez le date aux alentours de 1700. Elle souligne que non seulement l'utilisation de la craie de couleur constitue l'une des caractéristiques distinctives de l'œuvre de La Fosse, mais également que son choix de papier chamois, beige et légèrement rose, est un autre élément essentiel de l'esthétique de son œuvre de dessinateur.

Dynamic and vibrant, this two-coloured chalk composition dates to the later part of La Fosse's career. First attributed to the artist in 1976 by Pierre Rosenberg, the drawing depicts the biblical story of the Conversion of St. Paul. La Fosse has chosen the moment, as recounted in the Acts of the Apostles, when Christ appears in a blinding flash of light to St Paul while he is on his way from Jerusalem to Damascus. It is an intense and complex composition which La Fosse handles with strong chalk lines and believable forms.

There is no known painting of this subject by La Fosse but as Clémentine Gustin-Gomez points out, in her entry for the Rennes exhibition catalogue, the artist was clearly influenced and inspired in this composition by Laurent de La Hyre's painting of the same subject (1637) and by Charles Le Brun's *Martyrdom of Saint Etienne* (1651), both in the Cathedral of Notre Dame, Paris. La Fosse borrows the pose of Christ from Le Brun's painting and his Saint Paul echoes La Hyre's Saint, who is depicted on the ground, his foot still in its stirrup, across his fallen horse.

Gustin-Gomez questions why La Fosse might have executed such a drawing, discussing the fact that its composition is in reverse to La Hyre's painting and that no actual painting by La Fosse seems to survive. Her appealing suggestion is that La Fosse was simply producing a work in homage to two great artists he admired. Stylistically, the drawing fits into the artist's late career and is dated by Gustin Gomez to circa 1700. She remarks that not only is the use of coloured chalks a distinct trait of La Fosse's oeuvre but that his choice of buff paper, beige and slightly pink, is also a key element in the aesthetic of his draughtsmanship.



CHARLES LE BRUN

Paris 1619 - 1690

Jupiter assis sur des nuées

Pierre noire et lavis gris ;

Porte une ancienne attribution à la pierre noire,

en bas à gauche : *Poussin*

345 x 265 mm

Black chalk and grey wash;

bears old attribution in black chalk, lower left:

Poussin

PROVENANCE

Paris, commerce d'art, 1976

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°41 (notice par Bénédicte Gady) ;

Sceaux, 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE

L. Beauvais, *Musée du Louvre. Inventaire général des dessins de Charles Le Brun*, Paris, 2000, t. I, p.322, sous n°1118

20 000-30 000 €

17 800-26 600 £ 25 000-37 400 US\$

Cet imposant dessin représente Jupiter, le roi des dieux, assis sur un nuage, tenant les deux attributs de son pouvoir – l'éclair et le sceptre – tandis qu'un aigle est perché à ses pieds. Bien que le dessin porte une ancienne attribution à Nicolas Poussin, géant du classicisme baroque en France, il peut en réalité être attribué de manière certaine à Charles Le Brun, l'incomparable Premier peintre du roi Louis XIV.

Exécuté dans une combinaison caractéristique de lavis gris et de pierre noire, la présente feuille a été comparée par Lydia Beauvais à un autre dessin représentant Minerve, techniquement et stylistiquement similaire, conservé dans le fonds important de dessins de Le Brun dans la collection du musée du Louvre, à Paris¹. Les deux dessins semblent avoir été créés pour la même commande : on retrouve, dans le dessin de la collection Adrien et dans le dessin du Louvre, la même manière typique de traiter le lavis, de dessiner les contours et la même évocation subtile du paysage ; de plus les dimensions des deux feuilles sont presque identiques. Bien qu'aucun décor connu n'incorpore ces deux dieux, vraisemblablement placés côte à côte, Bénédicte Gady a souligné, dans la notice informative de ce dessin dans le catalogue de l'exposition de Rennes², que Le Brun était connu pour réutiliser ses dessins réussis pour différents projets décoratifs, souvent à des dates très variées, tout au long de sa carrière. La date précise de notre dessin reste difficile à déterminer, néanmoins il faut mentionner que Le Brun incorpora une figure de Jupiter dans l'un des médaillons centraux d'une tenture brodée (fig. 1), désormais conservée au musée de l'université Jagiellonian à Cracovie, et qui est généralement datée autour de 1686-1687. Cette tenture porte aussi le blason du commanditaire de Le Brun, François de Blanchefort, chevalier de Créquy. Dans le dessin de la collection Adrien, seule diffère la position de la jambe gauche de Jupiter.

The subject of this imposing drawing is Jupiter, the King of the Gods, seated on a cloud, holding two of the symbols of his power - lightning bolts and a sceptre - while an eagle perches at his feet. Though the drawing bears an old attribution to Poussin, a towering figure of the classical French Baroque style, it can in fact be securely attributed to Charles Le Brun, the unrivalled *premier peintre* of Louis XIV.

Executed in a distinctive combination of grey wash and black chalk, the present sheet has been compared by Lydia Beauvais to a technically and stylistically similar drawing depicting Minerva,¹ in the substantial holding of drawings by Le Brun in the collection of the Musée du Louvre, Paris. Both the characteristic handling of the wash and the distinctive shape of the framing lines, as well as the near identical dimensions and the subtle evocation of the landscapes found in both the Adrien drawing and the Louvre sheet, seem to point to these two works having been created for the same commission. Though no decorative project incorporating these two Gods, presumably alongside others, is known, Bénédicte Gady points out in her informative entry for this drawing in the Rennes exhibition catalogue² that Le Brun was well known to reuse successful designs for different decorative schemes, often at extraordinarily varied dates, throughout his career. While the precise dating of the Adrien drawing remains elusive, Le Brun did incorporate the figure of Jupiter as one of the central medallions of an embroidered wall hanging (fig.1), now in the Jagiellonian University Museum, Krakow, which is thought to date from circa 1686-87. This hanging, which also includes the arms of Le Brun's patron, François de Blanchefort, *Chevalier de Créquy*, differs from the Adrien drawing in the positioning of Jupiter's left leg, but otherwise corresponds very closely in overall design.

¹ Beauvais, *op. cit.*, p. 322, no. 1118, reproduced

² Exhib. cat., Rennes, *op. cit.*, p. 122



Fig. 1: Broderie d'après Charles Le Brun et Jean Lemoyne le Lorrain ?, Cracovie, Musée de l'université Jagellion



THOMAS BLANCHET

Paris 1614 - 1689 Lyon

La Présentation de Jésus au Temple

Plume et encre brune, lavis, sanguine et pierre noire, mise au carreau à la pierre noire pour transfert;

Porte une ancienne attribution sur le montage, verso: *eustache Le Sueur*
140 x 200 mm

Pen and brown ink and wash and red and black chalk, squared for transfer in black chalk; bears old attribution on the mount, verso: *eustache Le Sueur*

PROVENANCE

Collection du chevalier de Damery (mort vers 1803 ?), Paris (L.2862) ;
Vente anonyme, Paris, Hôtel Drouot, M^{es}
Couturier-de Nicolay, 22 mars 1989, n°8 (comme Luca Giordano) ;
Acquis à cette vente

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°38 (notice par Aude Henry-Gobet);
Sceaux, 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE

L. Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet (1614-1689)*, Paris 1991, p.429, D 69 bis, fig.339

8 000-12 000 €

7 100-10 700 £ 10 000-15 000 US\$

Ce dessin, tout d'abord attribué à Blanchet par Pierre Rosenberg, combine habilement un ensemble de techniques, et peut être comparé du point de vue stylistique à un dessin de belle qualité exécuté par l'artiste, ayant appartenu à la collection Woodner, représentant *Sainte Marie-Madeleine*,¹ dans laquelle est particulièrement évidente l'utilisation du lavis et du blanc de la feuille laissé en réserve pour créer de la luminosité.

La scène représentée dans le dessin de la collection Adrien est issue de l'Évangile selon saint Luc (chapitre 2, versets 25-34), dans laquelle l'enfant Jésus est représenté avec saint Siméon l'Ancien, l'Esprit saint lui ayant révélé qu'il ne mourrait point avant d'avoir vu le Christ : Blanchet représente ce moment fort et particulièrement émouvant où Siméon reçoit le Christ dans ses bras et, levant les yeux vers le paradis, il s'exclame « *Nunc dimittis servum tuum* ».

Dans son catalogue raisonné des *œuvres graphiques* de Blanchet, Lucie Galactéros-de Boissier suggère que ce travail était probablement destiné à être utilisé pour l'une des scènes de la Vie du Christ, exécutées par Blanchet lorsqu'il était à Lyon, au cours des dernières années de sa carrière,² bien qu'à ce jour aucun lien entre cette étude et une composition peinte n'ait été établi.

The handling of the present drawing, first attributed to Blanchet by Pierre Rosenberg, can be compared on stylistic grounds to a fine sheet by the artist, previously in the Woodner Collection, depicting *St. Mary Magdalene*,¹ in which the distinctive application of wash and the use of the white of the sheet to create luminosity are also particularly evident.

The scene portrayed in the Adrien drawing is that taken from the Gospel of St. Luke (Chapter 2, verses 25-34), in which the elderly St. Simeon is presented with the Christ Child. Having previously been told by the Holy Ghost that he would not see death before he had seen the coming of Christ, Blanchet depicts the dramatic and highly emotive moment in which Simeon takes Christ in his arms, and with his head raised to Heaven, exclaims "*Nunc dimittis servum tuum*".

In her comprehensive catalogue of Blanchet's *graphic oeuvre*, Lucie Galactéros-de Boissier notes that the present work was probably intended to have been used for one of the scenes from the life of Christ, executed by Blanchet whilst in Lyon during the latter years of his career,² though no connection to a painting of the same composition has so far been identified.

¹ See sale, London, Christie's, *Old Master Drawings from the Woodner Collection*, 2 July 1991, lot 144

² Galactéros-de Boissier, *op. cit.*, p. 429, D 69 bis



BALDASSARE FRANCESCHINI, DIT IL VOLTERRANO

Volterra 1611 - 1690 Florence

Recto: Etudes de prisonnier et de tête

Verso: Etude d'académie

Sanguine (recto), sanguine et pierre noire (verso)
385 x 256 mm

Red chalk (recto), red and black chalk (verso)

PROVENANCE

Venise, Galerie Pietro Scarpa, 1979 (comme anonyme)

EXPOSITION

Rennes, Musée des Beaux-Arts, *L'Oeil et la Passion 2, Dessins baroques Italiens dans les collections privées françaises*, 2015, pp.50-53, n°7, reproduit (notice par Catherine Monbeig Goguel)

20 000-25 000 €

17 800-22 200 £ 25 000-31 200 US\$

Ces puissantes et solides études à la sanguine et pierre noire, sur les deux faces de la feuille, sont préparatoires à l'important cycle de fresques peint par Volterrano dans le cortile de la Villa La Petraia, près de Florence. En 1636, Don Lorenzo de' Medici, le plus jeune fils du grand-duc Ferdinand Ier et sa femme Christine de Lorraine, commandèrent au jeune Volterrano de peindre deux groupes de fresques en dessous des logge jumelles de la cour intérieure de la villa. Cette commande prestigieuse était pour Volterrano le premier projet public qu'il entreprenait après sa formation auprès de Matteo Rosselli et Giovanni da San Giovanni. L'influence des deux maîtres est particulièrement visible dans ces œuvres de La Petraia, de même que sa connaissance des fresques révolutionnaires de l'Âge d'Or et l'Âge d'Argent peintes par Pietro da Cortona dans la Sala della Stufa au Palazzo Pitti en 1637, juste au moment où Volterrano commençait son œuvre à la Villa La Petraia.

Les splendides et spectaculaires fresques de la Villa La Petraia, achevées vers 1648, et les nombreux dessins préparatoires qui ont survécu, fournissent la base principale pour l'étude et la compréhension du style graphique précoce de Volterrano. L'iconographie du cycle, qui illustre et célèbre des épisodes de l'histoire de la famille Médicis, fut conçu par Don Lorenzo lui-même, aidé de Pier Francesco Rinuccini.

L'étude situé au recto du dessin de la collection Adrien est préparatoire à l'un des prisonniers turcs qui apparaît dans la fresque représentant *Le prince héritier de Cosme II de' Medici recevant les vainqueurs de Bona devant l'église de Santo Stefano dei Cavalieri à Pise* (fig. 1). Le personnage, en parti caché, est le second dans la rangée des trois prisonniers à gauche de la scène. Volterrano a clairement effectué cette étude de nu en pied d'après nature. L'esquisse de tête,

dans la partie supérieure gauche de la feuille, pourrait correspondre au jeune homme qui, dans la fresque, brandit un turban au-dessus des prisonniers situés en dessous de lui.

La figure dessinée au verso de la feuille est préparatoire à l'homme vu de dos, à l'extrême droite de la fresque représentant l'*Entrée triomphale de Cosme Ier à Sienne* (fig. 2). Comme pour l'étude du recto, Volterrano a dessiné la figure sans vêtement, afin d'établir précisément l'anatomie et la pose. Dans la fresque, l'homme vu de dos porte un large manteau mais peut néanmoins être mis en relation avec le dessin grâce au bras gauche tendu. Catherine Monbeig Goguel, dans la notice du catalogue de l'exposition de Rennes de 2015, a fait remarquer que le modèle qui avait posé pour l'étude du verso de la présente feuille devait aussi avoir été employé par Volterrano pour une autre figure, vue de dos, visible dans une lunette représentant *Clement VII couronnant Charlequint*. Elle a décrit avec justesse les méthodes de travail de Volterrano, observant qu'« il habilite ses nus à la façon de mannequins vivants, mais en conserve rigoureusement la pose ».

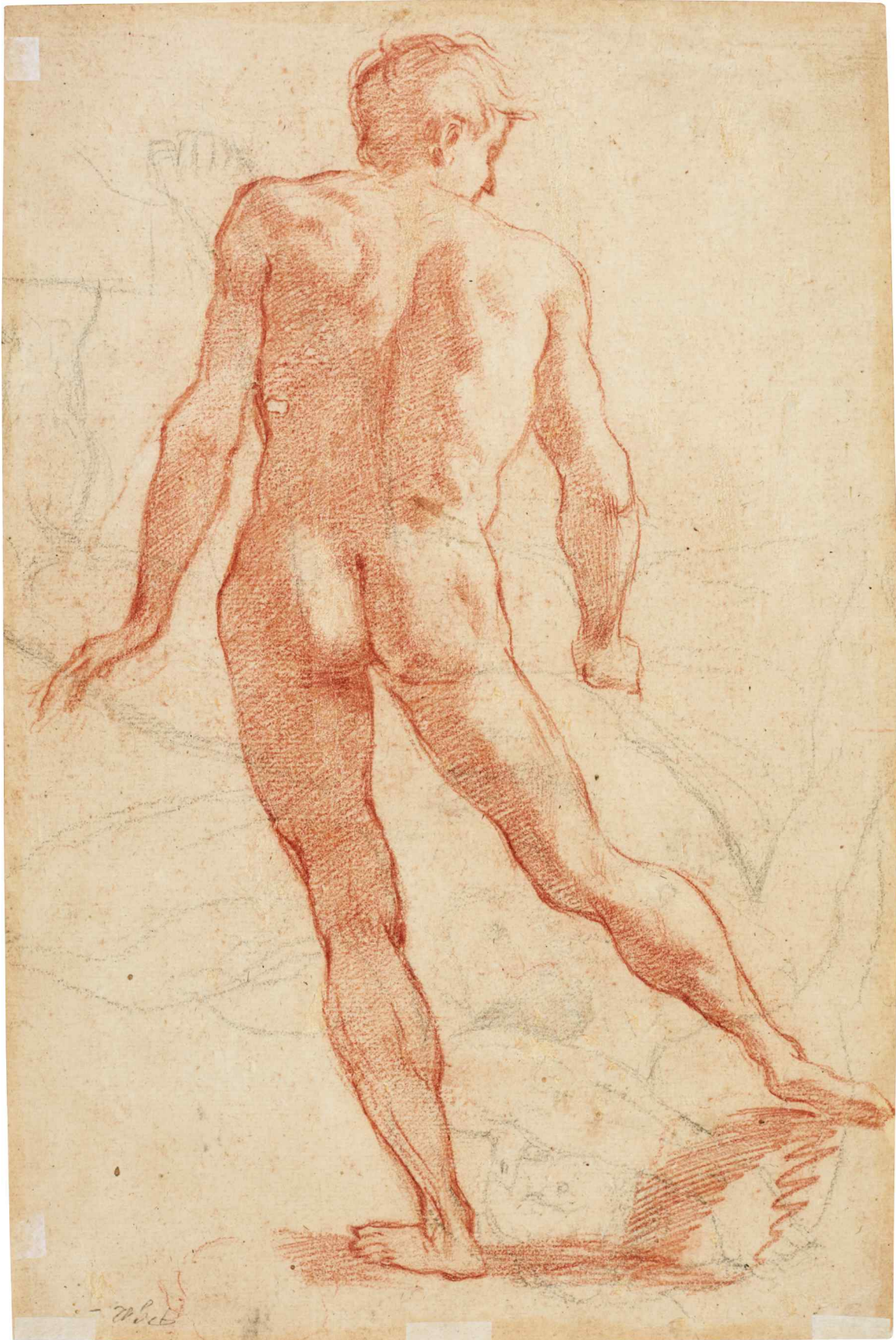
Catherine Monbeig Goguel a également noté que l'étude à la pierre noire sous-jacente au dessin de l'homme, au verso, était très représentative du style graphique de Volterrano. Selon l'historienne, cette esquisse pourrait être rapprochée d'un *tondo* peint à fresque du *Sacrifice d'Isaac* antérieur à celles de la Villa La Petraia, désormais conservé dans une collection particulière florentine. Bien qu'il s'agisse d'une œuvre précoce de l'artiste, cette splendide feuille double face, réalisée dans sa technique favorite, la sanguine, nous permet de comprendre des origines du style graphique de Volterrano et la genèse de son développement successif.



Fig. 1 : Baldassare Franceschini, il Volterrano, *Cosimo II devant l'église des chevaliers de San Stefano à Pise recevant les vainqueurs de la prise de Bona le 16 septembre 1607* (détail), Florence, Villa La Petraia



Recto



Verso

Fig. 2 : Baldassare Franceschini, il Volterrano, *Entrée triomphale en 1560 de Cosimo I à Sienne*, Florence, Villa La Petraia



Strong and robust, the red chalk studies on both sides of this sheet are connected with Volterrano's important fresco cycle in the courtyard of Villa Petraia, near Florence. In 1636, Don Lorenzo de' Medici, the youngest son of the Grand Duke Ferdinando I and his wife Cristina of Lorena, commissioned the young Volterrano to paint two groups of frescoes, beneath the twin loggias of the internal courtyard of the villa. This prestigious commission was the first public project undertaken by Volterrano after completing his education with Matteo Rosselli and Giovanni da San Giovanni, and the influence of both these masters is particularly relevant in these frescoes, as is an awareness of Pietro da Cortona's revolutionary Florentine frescoes of *The Age of Gold* and *The Age of Silver*, executed in the Stanza della Stufa, in Palazzo Pitti, in 1637, just as Volterrano was starting his work at Villa Petraia.

The handsome and extraordinary frescoes in Villa Petraia, completed around 1648, and the many related drawings which have survived, provide the main basis for the study and understanding of Volterrano's early style. The iconography of the series was devised by Don Lorenzo himself and Pier Francesco Rinuccini, to illustrate and celebrate illustrious episodes in the history of the Medici family.

The study on the *recto* of the Adrien sheet is a preparatory drawing for one of the Turkish prisoners who appear on the left side of the fresco portraying *The Crown Prince Cosimo II de' Medici Receiving the Victors from Bona in Front of the Church of San Stefano in Pisa* (fig. 1). The figure, partially obscured, is the second in the line-up of three prisoners to the left of the scene. Volterrano has clearly made this full figure, nude study from life. The subsidiary sketch of a head

in the upper left section of the Adrien sheet may correspond to the young man in the fresco who wields a turban over the prisoners beneath him.

The figure on the *verso* of the sheet relates to the man, seen from behind, at the far right of the fresco illustrating *The triumphal entry of Cosimo I into Siena* (fig 2). Volterrano has again drawn his figure from the nude model, as in the sketch on the *recto*, in order to work out carefully the anatomy and pose. In the fresco, the man seen from behind wears a large cloak, but can none the less be securely linked with the drawing thanks to the position of his outstretched left arm. Catherine Monbeig Goguel, in her entry in the 2015 Rennes exhibition catalogue (see *Exhibited*), points out that the model who posed for the study on the *verso* of the Adrien sheet must also have been used by Volterrano for another figure, seen from behind, in the lunette depicting *Clement VII crowning Charles V*. Monbeig Goguel aptly describes Volterrano's working method, observing: '*il habille ses nus à la façon de mannequins vivants, mais en conserve rigoureusement le pose*'.

Catherine Monbeig Goguel also notes that the black chalk study drawn underneath the male figure study on the *verso* is very much representative of Volterrano's graphic style, and she suggests that it may relate to a frescoed tondo of *The Sacrifice of Isaac*, now in a Florentine Private Collection, which predates the artist's work at Villa Petraia.

Although it is an early work by the artist, this handsome double-sided sheet, executed in the artist's favoured medium of red chalk, allows us to appreciate the origins of Volterrano's graphic style, and to understand the roots of his subsequent development.

AURELIO LOMI

Pise 1556 - 1622

Etude d'un jeune homme portant un grand plat

Pierre noire sur papier préparé au lavis bleu-gris
396 x 237 mm

Black chalk on paper washed light blue-grey

PROVENANCE

Paris, galerie Jean-François Baroni, 1997 ;
Vente anonyme, Paris, Christie's, 27 novembre
2002, n°58 : « comme attribué à Salvestrini » ;
Acquis à cette vente.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°9 (notice par Cristiana Romalli)

4 000-6 000 €

3 550-5 400 £ 5 000-7 500 US\$

Ce grand et beau dessin est tout à fait caractéristique du style graphique d'Aurelio Lomi, peintre originaire de Pise qui était le frère du plus connu Orazio Gentileschi. La carrière de Lomi l'emmena dans plusieurs des plus importants centres artistiques d'Italie, en particulier Rome, Florence, Lucques et Gênes. Il est intéressant de noter que son style graphique ne semble pas avoir évolué de manière significative au long de sa carrière ; cette impression pourrait cependant être faussée par le fait que la plupart des dessins connus sont à rapprocher de tableaux datant de l'époque de sa maturité, entre 1597 et 1619¹.

Cette feuille, anciennement attribuée au maître florentin Bartolomeo Salvestrini (1599-1633), a été reconnue comme l'œuvre de Lomi, avant l'exposition de Rennes, par Cristiana Romalli. Bien que le dessin ne puisse être mis en relation avec aucune peinture connue de l'artiste, il s'agit certainement d'une œuvre relativement précoce, probablement datable du milieu des années 1580. Dans le dessin de la collection Adrien, l'emploi de la pierre noire, avec ses lignes géométriques et angulaires et ses petites hachures parallèles permettant de définir les zones d'ombres, est typique du style de Lomi tout au long de sa carrière et montre clairement ses débuts florentins et ses origines toscanes.

La pose légèrement figée de la figure peut être comparée, par exemple, avec certaines figures de l'*Adoration des bergers* dans la cathédrale de Pise, que Lomi commença à peindre à la fin des années 1580 et acheva en 1590. Elle peut aussi être rapprochée de deux tableaux exécutés un peu plus tard qui font partie de la même commande pour l'*Opera del Duomo* : l'*Adoration des mages* et la *Circoncision*². Bien que la plupart des dessins connus de Lomi soit réalisés à la plume et à l'encre, ses études à la pierre noire, habilement ombrées, sont particulièrement séduisantes, surtout quand le papier est coloré, comme ici où la feuille a été lavée d'un lavis bleu-gris, créant ainsi un fort contraste avec les hachures vigoureuses à la pierre noire.

Philip Pouncey est le premier à avoir défini le style graphique de Lomi, en présentant au Département des Gravures et Dessins du British Museum une feuille à la pierre noire montrant une *Étude de figure assise* qui faisait partie d'un groupe de dessins apparu sur le marché de l'art sous le nom de l'artiste florentin Agostino Ciampelli (1565-1630)³. En reliant deux de ces dessins à des tableaux de Lomi, Pouncey put définir la main de l'artiste pour la première fois. D'autres chercheurs s'intéressèrent par la suite au style graphique de Lomi, tels que Mario Di Giampaolo⁴, Lawrence Turčić et Mary Newcome⁵. Les particularités stylistiques des dessins et des tableaux de Lomi fournissent une base solide pour les attributions futures et témoignent de sa personnalité artistique très particulière.

This fine, large drawing is very characteristic of the graphic style of Aurelio Lomi, a native of Pisa, who was the brother of the rather better known Orazio Gentileschi. Lomi's artistic career took him to several of Italy's most important artistic centres, notably Rome, Florence, Lucca and Genoa. Interestingly, his graphic style does not seem to have changed significantly during the course of his career, although this impression may be distorted by the fact that most of his known drawings seem to relate to documented paintings of his mature years, between 1597 and 1619.¹

The present sheet was previously attributed to the Florentine Master Bartolomeo Salvestrini (1599-1633); it was recognized as the work of Lomi, prior to the Rennes exhibition, by Cristiana Romalli. Although the sheet is not connected to any known painting by the artist, it must be a fairly early work, probably datable to the mid-1580s. The Adrien drawing demonstrates the characteristic handling of black chalk, with angular and geometric lines and parallel small strokes to define the areas of shadows, which remained typical of Lomi's draughtsmanship throughout his career, and clearly demonstrate Lomi's Florentine beginnings and Tuscan background. The slightly wooden pose of the figure can be compared, for instance with painted figures in the *Adoration of the Shepherds*, in the Duomo of Pisa, which the artist started in the late 1580s and finished by 1590, and also with the other two slightly later paintings that form part of the same commission for the Opera del Duomo: *The Adoration of the Magi* and the *Circumcision*.² Although many of Lomi's known drawings are executed in pen and ink, his chalk drawings, skilfully shaded, are particularly attractive, especially when, as here, the paper is toned, in this case with a light blue-grey wash, providing a strong contrast to the vigorous strokes in black chalk.

Lomi's draughtsmanship was first defined by Philip Pouncey, who presented to the Department of Prints and Drawings at the British Museum a black chalk sheet with *Studies of a seated figure*, part of a group of drawings that had appeared on the art market under the name of the Florentine artist Agostino Ciampelli (1565-1630). Pouncey was able to connect two of those drawings to paintings by Lomi, clarifying for the first time the artist's hand.³ His interest in Lomi's graphic style was taken up by a number of other scholars, including Mario Di Giampaolo,⁴ Lawrence Turčić and Mary Newcome.⁵ The stylistic idiosyncrasies and peculiarities of Lomi's graphic and painted work provide strong clues for further attributions, and are witnesses to his very individual artistic personality.

¹ For a new proposition for an early drawing by Lomi, see M.S. Bolzoni, 'Aurelio Lomi's Unknown Modello for the *Circumcision of Christ* in Pisa Cathedral', *Master Drawings*, vol. 55, no. 4, 2017, pp. 453-464

² See R.P. Ciardi, M.C. Galassi & P. Carofano, *Aurelio Lomi*, Pisa 1989, respectively nos. 4, 5, 10, reproduced

³ N. Turner, *The Study of Italian Drawings: The contribution of Philip Pouncey*, exhib. cat., London, British Museum, 1994, no. 94, reproduced. The British Museum drawing was recognized by P. Carofano as a preparatory study for Lomi's *Feast of King Ahasuerus*, in the Baptistery of Pisa, painted in 1617-18, now in the Museo dell'Opera del Duomo, Pisa

⁴ M. Di Giampaolo, 'Disegni di Aurelio Lomi', *Atti delle giornate di studio 'Disegni genovesi'*, Florence Kunsthistorisches Institut, May 1989; *idem*, 'Aurelio Lomi disegnatore', *Scritti sul disegno italiano, 1971-2008*, Florence 2010, pp. 304-313

⁵ L. Turčić and M. Newcome, 'Drawings by Aurelio Lomi', *Paragone*, XLII, n° 29 (499), September 1991, pp. 33-47, reproduced pls. XXVI-XLVI



NICCOLÒ BERRETTONI

Macerata Feltria 1637 - 1682 Rome

Recto: Apparition de la Vierge à l'enfant à un Saint-Evêque
Verso: Études de têtes et d'une figure allongée

Plume et encre brune, lavis sur pierre noire, dans un encadrement à l'encre brune (*recto*) ; plume et encre brune, sanguine, pierre noire (*verso*) porte des anciennes attributions à l'encre brune, en bas à gauche : C. Maratte, et en bas à droite : Beretoni, et une inscription à l'encre brune, *verso* : *cara*

292 x 212 mm

Pen and brown ink and wash over black chalk, within brown ink framing lines (*recto*); pen and brown ink and red and black chalk (*verso*); bears old attribution in brown ink, lower left: C. Maratte, and lower right: Beretoni and inscribed in brown ink, *verso*: *cara*

PROVENANCE

Collection particulière, Cazères-sur-l'Adour (Landes) ;
 Acquis par échange en 1975.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°23 (notice par Nicolas Schwed)

3 000-4 000 €

2 700-3 550 £ 3 750-5 000 US\$



Verso

Berrettoni se forma tout d'abord auprès de Simone Cantarini à Pesaro avant de partir à Rome en 1670 où il rejoignit l'atelier de Carlo Maratta. Le fait de travailler sous la tutelle de Maratta, figure de proue de la scène artistique romaine à la fin du XVII^e siècle, lui procura certainement de nombreux avantages, mais laissa en conséquence sa propre réputation dans l'ombre de son illustre maître.

La présente feuille à double face porte d'anciennes attributions à Maratta et Berrettoni ; il n'y a d'ailleurs rien d'étonnant à ce que les noms du maître et de l'élève soient ainsi associés pour une composition si marattesque, comme l'est le sujet du *recto* montrant la Vierge à l'Enfant apparaissant à un saint. Le *verso*, où sont esquissées de nombreuses études de têtes, ainsi que deux études pour un homme penché, est bien plus caractéristique de Berrettoni que de Maratta. Nicolas Schwed a également fait remarquer, dans la notice du catalogue de l'exposition de Rennes en 2012, que les deux études d'hommes présentes au *verso* du dessin de la collection Adrien pouvaient être rapprochées d'une figure dessinée d'Adonis, visible dans un dessin de Berrettoni conservé au Victoria and Albert Museum de Londres et représentant *Vénus pleurant la mort d'Adonis*.¹

Nous remercions Dario Beccarini d'avoir proposé une attribution alternative à Giacinto Calandrucci qui, comme Berrettoni, étudia dans l'atelier de Maratta. Beccarini s'appuie plus particulièrement sur le *verso* de notre dessin, comparant le traitement des études de têtes, et notamment l'étude de femme en bas au centre, avec plusieurs œuvres similaires à l'encre et à la plume de Calandrucci, conservées dans les collections du Kunstmuseum de Düsseldorf.²

Berrettoni began his artistic training with Simone Cantarini in Pesaro and moved to Rome in 1670, where he joined the workshop of Carlo Maratta. Though working under the tutelage of Maratta, who was himself the dominant force in Roman art in the latter half of the 17th century, would have undoubtedly been advantageous in some respects for Berrettoni, it does mean that his reputation has, rather predictably, remained in the shadow of his illustrious master.

The present double sided sheet bears old attributions to both Maratta and Berrettoni, and it is not unusual for the names of both master and student to be associated like this with a very Marattesque composition, such as the one depicting the Virgin and Child appearing to a Saint, seen here on the *recto*. The *verso*, which features numerous head studies as well as two studies of a reclining male figure, seem stylistically to be more indicative of Berrettoni, rather than Maratta, with the numerous graceful head studies far more characteristic of the student than the master. Nicolas Schwed also made an interesting observation in the 2012 Rennes catalogue, where he notes the proximity of the two studies of a reclining male on the *verso* of the Adrien drawing, to a drawn figure of Adonis, found in Berrettoni's drawn depiction of *Venus lamenting the death of Adonis*, now housed in the collection of the Victoria and Albert Museum, London.¹

We are grateful to Dario Beccarini for proposing an alternative attribution to Giacinto Calandrucci, who, like Berrettoni, was a product of Maratta's studio. Beccarini has drawn particular attention to the *verso* of the present sheet, comparing the handling of the various head studies particularly that of the woman in the lower centre of the sheet, to a number of comparable pen and ink drawings by Calandrucci in the collection of the Kunstmuseum, Düsseldorf.²

¹ *Op. cit.*, Rennes, p. 82, fig. 1, reproduced

² See D. Graf, *Die Handzeichnungen von Giacinto Calandrucci*, Düsseldorf 1986, vol. I, p. 153, no. 679, vol. II, fig. 750, reproduced and vol. I, p. 67, no. 212, vol. II, fig. 236, reproduced



Recto

BALDASSARE FRANCESCHINI, DIT IL VOLTERRANO

Volterra 1611 - 1690 Florence

Recto: Étude de jambes et de mains
tenant une arme
Verso: Étude de jambes

Pierre noire (*recto, verso*) ;

Porte une inscription plus tardive à la pierre noire,
verso : *École italienne 17^{ème} siècle*
290 x 227 mm

Black chalk (*recto & verso*) ;

bears later inscription in black chalk, *verso*: *École
italienne 17^{ème} siècle*

PROVENANCE

Vente anonyme, Versailles, août 1968, n°10 ;

Acquis une première fois à cette vente par
l'actuel collectionneur ;

Vente anonyme, Paris, Hôtel Drouot, M^e Tajan,
26 novembre 1999, n°79 : « Paul Baudry, pour le
plafond de l'Opéra de Paris » ;

Acquis à cette vente par la galerie Jean-François
Baroni, Paris ;

Acquis auprès de cette galerie, le 17 janvier 2003
comme Volterrano.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°18 (notice par Éric Pagliano)

4 000-6 000 €

3 550-5 400 £ 5 000-7 500 US\$

La force et l'assurance des études à la pierre
noire dessinées au *recto* et au *verso* de cette
feuille, sont typiques des études de Volterrano,
dans lesquelles l'artiste s'est, comme à son
habitude, concentré sur des caractéristiques
ou éléments isolés de ses compositions,
cherchant à parfaire certains détails. Ces études
constituent toutes des croquis préparatoires
des personnages de la fresque de Volterrano. Le
*Couronnement de la Vierge entourée des saints,
des prophètes et des anges*, qui orne la coupole
de la chapelle de Niccolini de l'église Santa
Croce à Florence, fut commandé en 1653 par
Filippo Niccolini, le mécène de l'artiste (fig. 1).

Les études portent sur trois personnages
différents de la composition du *Couronnement* :
celles d'une jambe au *recto* sont deux études
pour le personnage d'Isaac, celles des mains
tenant une épée sont celles de Judith, et celles du
mollet masculin au *verso*, saint Jean-Baptiste.

Les fresques de la chapelle Niccolini furent
achevées dès 1661 et en 1680 Volterrano
aborderait de nouveau le sujet du *Couronnement*
de la Vierge, dans le cadre d'une commande
reçue de l'Ordre des Servites de Marie pour
la coupole de l'église Santissima Annunziata.
Volterrano pourrait avoir utilisé ses croquis pour
le projet Santa Croce, afin de s'inspirer pour
certains dessins de la Santissima Annunziata,
et il est possible d'établir des parallèles entre
ces études de jambes dessinées *da sotto in
sù* et certains personnages de cette fresque
sophistiquée.

Ce dessin présente un grand intérêt, non
seulement parce qu'il illustre la vivacité avec
laquelle Volterrano observait et esquissait
certains aspects de ses commandes importantes,
mais aussi, et surtout, pour la mise en page
de ces études. Que l'artiste ait délibérément
positionné ses différents croquis de la sorte ou
que ce positionnement soit purement aléatoire,
ses études présentent une disposition esthétique
invariablement captivante.

The strong and assured black chalk studies drawn
on both the *recto* and *verso* of this sheet are
typical of Volterrano's working drawings, in which
the artist typically focused on isolated features or
elements of his compositions, seeking to perfect
particular details. The studies sheet are all
preparatory sketches for figures in Volterrano's
fresco, *The Coronation of the Virgin with Saints,
Prophets and Angels*, which adorns the Cupola of
the Niccolini Chapel in the church of Santa Croce,
in Florence, commissioned by the artist's patron,
Filippo Niccolini, in 1653 (fig. 1).

The studies relate to three different figures within
the Coronation composition: the two studies of
a leg on the *recto* are for the figure of Isaac, the
studies of hands holding a sword relate to that
of Judith, and the studies of a man's calf on the
verso connect with the Saint John the Baptist.

The frescoes in the Niccolini chapel were
completed by 1661 and in 1680 Volterrano would
approach the subject of the Coronation of the
Virgin again, in a commission received from
the Servite Order for the cupola of the church
of Santissima Annunziata. Volterrano may
have used his study sheets for the Santa Croce
project to aid him in certain aspects of the design
at Santissima Annunziata, and one can draw
parallels between these leg studies drawn *da
sotto in sù* and certain figures in this elaborate
fresco.

The present drawing's appeal lies not only in
the way it illustrates how Volterrano keenly
observed and sketched out aspects of his large
commissions, but also, more straightforwardly, in
the *mise en page* of these studies. Whether there
were any premediated thoughts by the artist as to
where to position his various sketches or whether
it was just random, his study sheets are always
alluring in their aesthetic arrangement.



Verso



Fig. 1 : Baldassare Franceschini, dit il Volterrano, *Couronnement de la Vierge avec des saints, des prophètes et des anges*, Florence, basilique Santa Croce, chapelle Niccolini



Recto

RAYMOND LAFAGE

Lisle-sur-Tarn 1656 - 1684 Lyon

Le Jugement de Salomon

Plume et encre noire, lavis gris, encadré d'un trait à l'encre brune, sur vélin;

Porte une inscription à la plume et encre noire, en bas à gauche : *R Lafage in fe*
178 x 245 mm

Pen and black ink and grey wash, within brown ink framing lines, on vellum;

inscribed lower left: *R Lafage in fe*

PROVENANCE

Acquis à Bordeaux, galerie Guy Imberti, août 1975

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°49 (notice par Jean Penent) ;
Sceaux, 2013 (sans catalogue)

3 000-4 000 €

2 700-3 550 £ 3 750-5 000 US\$

Étant donné que Lafage décéda à vingt-huit ans, il est sans doute heureux qu'il ait commencé sa formation artistique dès son plus jeune âge. Travaillant tout d'abord sous la direction de son père, Jean Lafage, Raymond collabora à des commandes à Montauban, avant d'entrer dans l'atelier de Jean Pierre Rivalz à Toulouse. La présence du jeune Lafage dans l'atelier de Rivalz semble avoir eu une profonde influence sur le début de la carrière du fils de son maître, Antoine Rivalz (voir lot 44). Lafage voyagea aussi à Rome et à Anvers et mourut à Lyon.

Dans son récit sur la carrière de Lafage, le grand collectionneur Pierre Jean Mariette racontait que l'artiste avait trouvé nécessaire, « pour avoir plus de travail, de faire des desseins très fins sur vélin, le travail à la plume et les ombres lavées d'encre de la Chine¹ ». Pierre Crozat possédait également plusieurs de ses dessins (« plusieurs sujets de l'Histoire Sainte, parmi lesquels il s'en trouve quelques-uns qui sont terminés avec grand soin à l'encre de la Chine, sur du velin² »). Comme l'a fait remarquer Jean Penant dans le catalogue de l'exposition de Rennes, ces dessins raffinés sur vélin étaient probablement souvent des répétitions d'autres compositions plus grandes, et étaient conçus comme des œuvres finies destinées à la vente. D'ailleurs, un autre dessin, plus grand, de ou d'après Lafage, avec une composition très similaire au présent dessin, est passé sur le marché de l'art parisien³.

Comme on pourrait s'y attendre de la part d'un artiste ayant autant voyagé, le style de Lafage est empreint de diverses influences. La composition du dessin de la collection Adrien est largement inspirée de la fresque du même sujet aux Loges vaticanes, considérée encore à l'époque comme étant de Raphaël et largement connue grâce à une gravure de Nicolas Chaperon datée de 1649⁴. (fig. 1)

Given that Lafage died at the age of only twenty eight, it is perhaps fortunate that his artistic training began extremely early. Working initially under the guidance of his father, Jean Lafage, Raymond participated in commissions in Montauban, before entering the studio, in Toulouse, of Jean Pierre Rivalz. The young Lafage's presence in the Rivalz studio seems to have had a profound influence on the early career of the master's son, Antoine Rivalz (see lot 44). Lafage travelled also to Rome and Antwerp, and died in Lyon.

In his account of Lafage's career, the great connoisseur Pierre Jean Mariette wrote that the artist had found it necessary '*pour avoir plus de travail, de faire des desseins très fins sur velin, le travail à la plume et les ombres lavées d'encre de la Chine.*'¹ Pierre Crozat also owned a number of these drawings ('*plusieurs sujets de l'Histoire Sainte, parmi lesquels il s'en trouve quelques-uns qui sont terminés avec grand soin à l'encre de la Chine, sur du velin*'²). As Jean Penant noted in the Rennes exhibition catalogue, these fine drawings on vellum may often have been repetitions of other, larger compositions, made as refined finished works, for sale, and indeed another, larger drawing, by or after Lafage, with much the same composition as this, was on the Paris art market.³

As one might expect from an artist who travelled so widely, Lafage's style reflects various influences, and the present composition is clearly inspired to a considerable extent by the fresco of the same subject in the Vatican Logge, then still thought to be by Raphael, and widely known through a 1649 engraving by Nicolas Chaperon (fig. 1).⁴

¹ P.J. Mariette, 'Abecedario de Mariette et autres notes inédites de cet amateur dur les arts et les artistes,' ed. P. de Chennevières & A. de Montaiglon, *Archives de l'Art français*, 6 vols., Paris 1851-1860, vol. III, p. 36

² P.J. Mariette, *Description sommaire des desseins...du cabinet de feu M. Crozat*, Paris 1741, no. 1027

³ Sale, Paris, Piasa, 10 December 2004, lot 118 (as Attributed to Antoine Bouzonnet Stella)

⁴ The impression of this print from the Musée Paul-Dupuy, Toulouse, is reproduced in the Rennes exhibition catalogue entry for the drawing



Fig. 1 : Nicolas Chaperon, Le Jugement de Salomon « d'après Raphaël », Toulouse, musée Paul-Dupuy

ANTOINE COYPEL

Paris 1661 - 1722

La Religion entourée d'Hercule et de Minerve

Sanguine, pierre noire, mis au carreau à la pierre noire pour le transfert
160 x 119 mm

Red and black chalk, squared in black chalk for transfer

PROVENANCE

Acquis à New-York, galerie Herbert Feist, 1978

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°51 (notice par Nicole Garnier) ; Sceaux, 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE

N. Garnier, *Antoine Coypel (1661-1722)*, Paris, 1989, n°266, p.199, fig.133 ;

N. Garnier, *Antoine Coypel (1661-1722)*, "Cahiers du dessin français", Paris, 1989, p.16, n°15, repr.

7 000-9 000 €

6 300-8 000 £ 8 800-11 300 US\$

Cette étude à la sanguine et à la pierre noire de la *Religion flanquée d'Hercule et de Minerve* est très proche de la composition du frontispice de l'*Abrégé de la Vie des Peintres* (Paris, 1699) de Roger de Piles, gravé par Charles Simonneau, d'après un dessin d'Antoine Coypel (fig.1).¹ En 1989, Nicole Garnier a suggéré que le dessin de la collection Adrien était probablement une première pensée pour ce frontispice. Dans la notice du catalogue de l'exposition de Rennes, Nicole Garnier traite des similitudes dans le positionnement des personnages et dans la mise en page entre le dessin Adrien et la gravure de Simonneau : tous deux représentent un figure féminine assise sur un piédestal, flanquée de deux figures, avec un putto ailé en bas, au premier plan.

Cependant, Nicole Garnier fait observer à juste titre que l'iconographie du dessin de la collection Adrien est significativement différente de celle de la gravure de Simonneau. Dans le frontispice gravé, la figure féminine assise sur un piédestal représente une allégorie de la peinture, comme le montre les attributs qu'elle tient (une palette d'artiste dans sa main gauche et une toile dans la droite), et les figures latérales qui soutiennent les rideaux sont Mercure et un ange volant. Dans le dessin, en revanche, la figure assise sur le piédestal représente la Religion, montrée avec une croix au-dessus de sa tête, et les figures de part et d'autre son Hercule et Minerve, ce qui pourrait laisser penser que l'iconographie du dessin est *La Force et la Sagesse protégeant la Religion*.

Dans sa monographie de 1989, Nicole Garnier a publié deux autres études préparatoires de Coypel pour le frontispice de l'*Abrégé de la Vie des Peintres*. L'une est une étude à la gouache, désormais à Worms, tandis que l'autre est une esquisse rapide conservée au Ashmolean Museum de Oxford.² Ces deux feuilles sont plus proches de la gravure de Simonneau, aussi bien dans le positionnement des figures que dans l'iconographie, et elles sont clairement à rapprocher du frontispice de l'ouvrage de Roger de Piles.

Coypel a réalisé un certain nombre d'études représentant la *Religion*, qui semblent dans la plupart des cas être en relation avec les illustrations d'un livre intitulé *Prières du Matin et du Soir pour tous les Jours de la Semaine*, commandé pour Philippe V, roi d'Espagne. Les planches furent gravées par Nicolas Tardieu en 1714 d'après des dessins de Coypel. Deux études de Coypel montrant la figure de la Religion sont conservées dans les collections du Louvre.³

Nicole Garnier finit par conclure que, bien que Coypel revisite ici clairement la composition qu'il avait créée en 1699 pour le frontispice du célèbre ouvrage de Roger de Piles, le dessin de la collection Adrien doit en réalité être une étude préparatoire à l'une des illustrations du *Livre de Prières* réalisées en 1714.

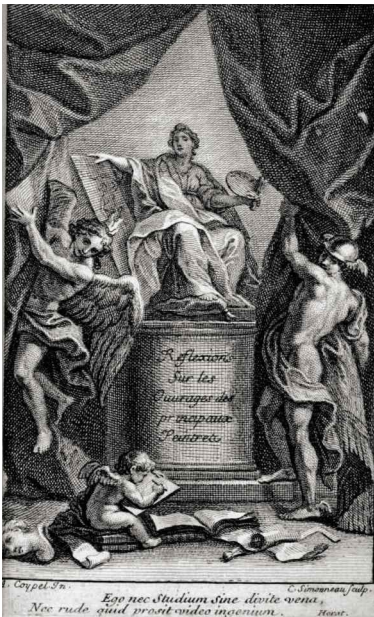


Fig. 1 : Charles Simonneau d'après Antoine Coypel, frontispice de l'*Abrégé de la Vie des Peintres* de Roger de Piles, 1699, Paris, musée du Louvre Bibliothèque des musées nationaux

This red and black chalk study of Religion flanked by Hercules and Minerva is very close in terms of compositional layout to the frontispice to Roger de Piles' *Abrégé de la Vie des Peintres* (Paris 1699), engraved by Charles Simonneau, after a design by Antoine Coypel (fig.1).¹ In 1989 it was suggested by Nicole Garnier that the Adrien drawing was possibly the *première pensée* for this frontispice. Garnier, in her entry in the Rennes exhibition catalogue, discusses the similarities between the Adrien drawing and the Simonneau engraving in terms of the placement of figures and the setting. Both represent a female figure seated on a pedestal, flanked by two figures, with a winged putto in the lower foreground.

Garnier rightly observes, however, that the iconography in the Adrien drawing differs significantly from that of the Simonneau engraving. In the engraved frontispice, the female figure seated on the pedestal represents an allegory of painting, as is evident from the attributes that she holds – an artist's paint palette in her left hand, and a canvas in her right – and the lateral figures that draw back the curtains are a flying angel and Mercury. In the Adrien drawing, on the other hand, the female figure seated on the pedestal appears to represent Religion, as she is depicted with a cross above her head, and the figures either side of her are Hercules and Minerva, suggesting the subject of the drawing is *Strength and Wisdom defending Religion*.

In her monograph of 1989, Garnier publishes two other preparatory studies by Coypel for the frontispice of the *Abrégé de la Vie des Peintres*. One is a study in gouache, now in Worms, the other a rapid sketch housed at the Ashmolean Museum, Oxford.² Both of these drawings correspond more to Simonneau's engraving in terms of figural placement and iconography and leave little doubt that they are connected to the frontispice design for Roger de Piles' publication.

Coypel executed a number of studies representing *Religion* and the majority of these appear to be connected to the illustrations for a book entitled, *Prières du Matin et du Soir pour tous les Jours de la Semaine*, commissioned for Philip V, King of Spain. The works were engraved by Nicolas Tardieu after Coypel's designs in 1714. Two studies, by Coypel, depicting the figure of Religion, are in the collection of the Louvre.³

Garnier concludes that although Coypel clearly revisits here the design he made in 1699 for the frontispice to Roger de Piles' celebrated publication, the Adrien drawing must in fact be a preparatory study for one of the designs for the *Livre de Prière*, executed in 1714.

¹ N. Garnier, *Antoine Coypel (1661-1722)*, Paris 1989, fig. 131

² N. Garnier, *op. cit.*, figs. 130 and 132; Worms, Kunsthau, inv. no. W 153 and Oxford, The Ashmolean Museum, inv. no. Album Scholz no. 41

³ Rennes (2012), under cat. no. 51, figs 2 and 3



Taille réelle

FRANÇOIS LEMOYNE

Paris 1688 - 1737

Étude pour la figure d'Hercule assommant Cacus

Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier beige
412 x 247 mm

Black chalk heightened with white chalk on beige paper

PROVENANCE

Collection Jules Alexandre Duval Le Camus (1814 – 1878), Paris (L. 1441) ;
Acquis à Paris, commerce d'art, 1970.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°54 (notice par Nicolas Milovanovic) ;
Sceaux, 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE

J.-L. Bordeaux, *François Le Moyne (1688-1737) and his Generation*, Paris, 1984, p.143, sous n°9 et fig.136 ;

J.F. Méjanès, *Arte de las Academias Francia y Mexico, siglos XVII-XIX*, cat. exp., Mexico City, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999, p. 120, repr.

50 000-70 000 €

44 400-62 500 £ 62 500-87 500 US\$

Ce dessin, robuste mais élégant, réalisé à la pierre noire rehaussée de craie blanche, est une étude particulièrement puissante et attrayante pour la figure d'Hercule dans *Hercule assommant Cacus*, morceau de réception à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de François Lemoine en 1718, aujourd'hui conservé à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts (fig. 1).

Lemoine avait été admis à l'Académie à la fin de l'année 1716 avec sa représentation de l'*Adoration des Mages*¹ (tableau aujourd'hui perdu). Le directeur de l'Académie, Antoine Coypel (voir lots 42 et 54), lui demanda par la suite de peindre en six mois *Hercule assommant Cacus* pour son morceau de réception, mais Lemoine eut quelques difficultés à agencer la composition ce qui le retarda considérablement, et il ne put soumettre le tableau qu'un an plus tard.

Le soin que prit Lemoine à perfectionner la pose et l'expression de la figure clé de la composition est particulièrement évident au vu de ce dessin et des autres études préparatoires pour la figure d'Hercule qui ont survécu ; ils témoignent ensemble de la manière dont l'artiste a minutieusement développé la figure principale du tableau.

En plus de la feuille de la collection Adrien, on connaît deux autres études préparatoires pour Hercule, ainsi qu'un dessin raffiné et amplement fini de la composition² qui représente la scène violente et dramatique dans son ensemble. La première, conservée au Louvre, serait l'étude d'académie préliminaire, dont a ensuite dérivé notre dessin³. La pose de la figure dans la feuille du Louvre rappelle largement, comme on peut s'y attendre, la version finale peinte, même si l'on note nombre de différences cruciales, telles que la position des mains d'Hercule et, de manière peut-être plus évidente, son physique plus maigre, en particulier comparé à la robuste et puissante figure du dessin de la collection Adrien.

Une autre différence fondamentale entre le dessin du Louvre et notre dessin, est la manière dont les traits du visage d'Hercule sont dessinés. Ces changements peuvent néanmoins être compris grâce à l'existence d'un autre dessin de Lemoine, conservé dans la collection du Staatliche Museen à Berlin, et qui montre une étude détaillée pour la tête d'Hercule⁴. La fascinante étude de Berlin constitue, comme l'a suggéré Nicolas Milovanovic dans sa notice du catalogue de l'exposition de Rennes, le lien entre l'académie du Louvre et le présent dessin, dans lequel l'artiste arrive à fortifier le visage propre, quelque peu générique du modèle de l'Académie, pour lui donner une certaine brutalité et une apparence de demi-dieu, comme il apparaît dans le dessin de la collection Adrien.

Des études préparatoires pour d'autres figures de la composition ont également survécu, telles qu'une étude à la sanguine très énergique pour la paysanne à l'extrême gauche de la composition⁵, ou bien encore deux études pour le dieu fluvial assis⁶, tous deux encore en mains privées.

Avec le très impressionnant dessin de composition du Louvre, la présente œuvre est l'une des plus importantes et spectaculaires feuilles en relation avec ce projet majeur du début de la carrière de Lemoine, un tableau essentiel et qui permit à Lemoine de s'affirmer comme un peintre à succès durant les décennies à venir.

¹ Bordeaux, *Op. cit.*, p. 71, no. 5

² *Ibid.*, p. 143, no. 7, fig. 133; Paris, Musée du Louvre, inv. no. 30513

³ *Ibid.*, p. 143, no. 9, fig. 135; Paris, Musée du Louvre, inv. no. 30552

⁴ *Ibid.*, p. 143, no. 8, fig. 134; Berlin, Kupferstichkabinett, inv. no. 14839

⁵ *Ibid.*, p. 144, no. 10, fig. 137; Paris, Musée du Louvre, inv. no. 34874

⁶ *Ibid.*, p. 144, nos. 11-12, figs. 138-139



Fig. 1 : François Le Moyne, *Hercule assommant Cacus*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts



This robust yet elegant drawing, executed in a combination of black chalk heightened with white chalk, is a highly engaging and powerful preparatory study for the figure of Hercules in François Lemoine's 1718 'morceau de réception' for the Royal Academy of Painting and Sculpture: *Hercules clubbing Cacus*, now in the collection of the école nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris (Fig.1).

Lemoine had been accepted into the Academy in late 1716 with his portrayal of *The Adoration of the Magi*¹ (now lost) and was subsequently instructed by the Director of the Academy, Antoine Coyvel (see lots 42 and 54) to paint *Hercules clubbing Cacus* as his Reception Piece. Given six months to complete the painting, Lemoine experienced certain difficulties in arranging the composition, leading to significant delays, which resulted in the picture not being submitted for over a year.

The care that Lemoine took to perfect the pose and expressions of the key figures is strikingly evident from this and the other surviving preparatory studies for the figure of Hercules, which together show the artist's painstaking development of the main protagonist of the picture.

Alongside the Adrien drawing there are two other known preparatory drawings for Hercules, as well as an exquisite, highly finished compositional drawing² which depicts the dramatic and violent scene in its entirety. The first of these studies, in the Louvre, appears to be the preliminary academy study from which the Adrien drawing was subsequently derived.³ The pose of the figure in the Louvre sheet is, as one might expect, highly reminiscent of the final painted version, but there are a number of key differences, such as the positioning of Hercules' hands and perhaps most notably his leaner physique, particularly in comparison with the robust build of the figure in the Adrien sheet. Another fundamental difference between the Louvre academy study and the Adrien drawing is the manner in which Hercules' facial features are depicted. These differences can, however, be understood thanks to the existence of another drawing by Lemoine, in the collection of the Staatliche Museen, Berlin, a detailed head study of Hercules.⁴ This fascinating sheet appears, as Nicolas Milovanovic suggested in his Rennes exhibition catalogue entry, to be the link between the Louvre academy study and the Adrien drawing, in which the artist manages to invigorate the clean-shaven, somewhat generic face of the Academy model with the brutality and

rugged appearance of the demi-god, as seen in the Adrien sheet.

Further preparatory drawings for other figures in the composition also survive, including a highly energetic red chalk study for the peasant woman on the far left of the composition⁵, as well as two studies for the seated River God,⁶ both of them still in private ownership.

Along with the highly impressive compositional drawing in the Louvre, the present work is one of the most important and impressive surviving sheets relating to this key project in Lemoine's early career, a work that was vital in setting him up as a highly successful artist for decades to come.

¹ Bordeaux, *Op. cit.*, p. 71, no. 5

² *Ibid.*, p. 143, no. 7, fig. 133; Paris, Musée du Louvre, inv. no. 30513

³ *Ibid.*, p. 143, no. 9, fig. 135; Paris, Musée du Louvre, inv. no. 30552

⁴ *Ibid.*, p. 143, no. 8, fig. 134; Berlin, Kupferstichkabinett, inv. no. 14839

⁵ *Ibid.*, p. 144, no. 10, fig. 137; Paris, Musée du Louvre, inv. no. 34874

⁶ *Ibid.*, p. 144, nos. 11-12, figs. 138-139

ANTOINE RIVALZ

Toulouse 1667 – 1735

Pyrrhus dans le palais de Priam (?)

Pierre noire, lavis brun, rehauts de blanc ;
Porte une numérotation à la sanguine, verso :
N° 177, et une inscription au graphite, verso :
Eustache le Sueur / Cabinet Reynolds Richardson Th. Lawr[ence]
215 x 331 mm

Black chalk and brown wash heightened with white;
bears numbering in red chalk, verso: N° 177, and inscription in graphite, also verso: *Eustache le Sueur / Cabinet Reynolds Richardson Th. Lawr[ence]*

12 000-15 000 €
10 700-13 300 £ 15 000-18 700 US\$

PROVENANCE

Jonathan Richardson, Sen. (1665-1745), Londres (L.2183) ;
Sir Joshua Reynolds (1723-1792), Londres (L.2364) ;
Sir Thomas Lawrence (1769-1830), Londres (L.2445) ;
Pierre Defer (1798-1870),
Après sa mort, la collection est passé à son gendre, Henri Dumesnil (1823-1898) (L.739) ;
Vente anonyme, Auch, 29 juin 1988, n°27 : « comme Attribué à Eustache le Sueur » ;
Acquis à cette vente.

EXPOSITION

Toulouse, musée Paul-Dupuy, *Antoine Rivalz 1667-1725. Le Romain de Toulouse*, 2004, n°123, repr. pp. 133 (détail), 153 (notice par Jean Penent) ;
Rennes, 2012, n°53 (notice par Valérie Néouze) ;
Sceaux, 2013 (sans catalogue)

Antoine Rivalz fut la figure de proue de la scène artistique toulousaine durant les trente-cinq premières années du XVIIIe siècle . Il fut d'abord

formé auprès de son père, Jean Pierre Rivalz, qui était le peintre et architecte officiel de la ville. Antoine Rivalz travailla ensuite brièvement à Paris, puis séjourna à Rome de 1690 à 1700, où il joua un rôle important dans la vie de l'Académie de France et fréquenta les artistes du cercle de Carlo Maratta, dont Giacinto Calandrucci, Giuseppe Passeri et d'autres. À son retour à Toulouse, Rivalz fut nommé en 1703 « peintre de l'hôtel de ville de Toulouse », et à partir de ce moment jusqu'à sa mort, il eut un quasi-monopole sur les commandes artistiques importantes, aussi bien publiques que privées, que la ville avait à offrir.

D'un point de vue stylistique, le dessin de la collection Adrien peut être daté de l'époque romaine de l'artiste. Son traitement ample et libre et son classicisme monumental sont le reflet des diverses influences que Rivalz put absorber durant son séjour dans la Ville éternelle. Le sujet de cette composition complexe a fait l'objet de débats. En 2004, dans le catalogue de l'exposition sur Rivalz, le dessin était décrit comme la *Femme de Darius implorant Alexandre à la clémence*, mais Valérie Néouze a démontré



44

de manière convaincante dans le catalogue de l'exposition de Rennes que le dessin représentait en réalité *Pyrrhus dans le palais de Priam*, un sujet tiré de l'*Enéide* de Virgile, livre II, verset 499-502 : « De mes propres yeux j'ai vu Pyrrhus, ivre de rage, et les deux Atrides, debout sur le seuil, j'ai vu Hécube et ses cent brus et, parmi les autels, j'ai vu Priam souillant de son sang les foyers qu'il avait lui-même consacré. »

Rivalz employa le second livre de l'*Enéide* de Virgile comme source à plusieurs reprises, réalisant des dessins représentant la *Mort de Priam*, *Cassandra chassée du temple*, le *Départ d'Hector et Andromaque* et le *Sac de Troie*, aujourd'hui tous conservés à Toulouse¹. Ainsi, cette identification du sujet est tout à fait logique, non seulement en raison des éléments de la composition qui correspondent tout à fait à la scène, mais aussi au regard de l'intérêt démontré par Rivalz pour cette spécifique partie du texte épique de Virgile. Le dessin de la collection Adrien est une démonstration absolue des capacités intellectuelles et artistiques de cet artiste rare et peut-être sous-estimé.

For the first thirty-five years of the eighteenth century, Antoine Rivalz was the dominant artistic figure working in Toulouse. Trained initially under his father, Jean Pierre Rivalz (c.1625-1706), who was the official architect and painter of the city, Rivalz worked briefly in Paris, and then, between 1690 and 1700, he was in Rome, where he played a prominent role in the life of the French Academy, and frequented the circle of artists around Carlo Maratta that included Giacinto Calandrucci, Giuseppe Passeri, and others. Returning to his native city, Rivalz was appointed 'peintre de l'hôtel de ville de Toulouse' in 1703, and from then until his death he held a virtual monopoly of the important artistic commissions, both public and private, that the city had to offer.

Stylistically, the Adrien drawing can be located during the artist's Roman period, its broad loose handling and monumental classicism reflecting the variety of influences that Rivalz encountered during his time in the Eternal City. The subject of this elaborate composition has been debated. In the 2004 Rivalz exhibition catalogue it was described as *The wife of Darius pleading with Alexander for clemency*, but Valérie Néouze

argues convincingly in her Rennes exhibition catalogue entry that the drawing instead represents *Pyrrhus in the palace of Priam*, a subject taken from Virgil's *Aeneid*, book II, verses 499-502: "I saw Pyrrhus myself, on the threshold, mad with slaughter, and the two sons of Atreus: I saw Hecuba, her hundred women, and Priam at the altars, polluting with blood the flames that he himself had sanctified."

The second book of Virgil's *Aeneid* was a source to which Rivalz tuned on a number of other occasions, making drawings, all now in Toulouse, of *The death of Priam*, *Cassandra expelled from the temple*, *The departure of Hector and Andromache*, and *The Sack of Troy*,¹ so this identification of the subject makes perfect sense, not only in terms of the actual elements of the composition, which fit very well, but also as regards Rivalz's clear interest in this particular part of Virgil's epic text. The Adrien drawing is a definitive demonstration of this rare and perhaps underappreciated artist's considerable intellectual and artistic abilities.

¹ Toulouse, Musée Paul-Dupuy, inv. nos. 92-3-1, 81-3-1, 134, and 81-3-2; Toulouse, Musée des Augustins, inv. Ro 983

AGOSTINO CARRACCI

Bologne 1557 - 1602 Parme

Recto : Étude de chèvre de profil

Verso : Têtes de chèvres

Plume et encre brune (*recto* et *verso*) :

Porte une inscription et une ancienne attribution à la plume et encre brune, au *recto* en bas gauche : *Jg/Agost^o. Carracci*, et au *verso* en bas à droite : *Jg.* et au centre : *Agostino Caracci*
206 x 145 mm

Pen and brown ink (*recto* and *verso*);

bears inscription and old attribution in pen and brown ink, lower left *recto*: *Jg/Agost^o. Carracci* and *verso*, lower right: *Jg.* and centre: *Agostino Caracci*

PROVENANCE

Vente anonyme, Paris, Hôtel Drouot, Piasa, 18 décembre 2009, n°4 (*recto* repr.)

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°12 (notice par Catherine Loisel)

10 000-15 000 €

8 900-13 300 £ 12 500-18 700 US\$

Comme l'a observé Catherine Loisel dans la notice du catalogue de l'exposition de Rennes, cette feuille double face a été à juste titre mise en relation, par Nicolas Schwed et Christian Adrien, avec deux autres dessins double face portant d'anciennes attributions similaires à Agostino Carracci, l'un conservé au British Museum¹, l'autre dans une collection privée française (pour des illustrations, voir *Exposition*). Le dessin du British Museum, donné au musée par le comte Antoine Seilern (1901-1978), provient de la collection de Sir Thomas Phillipps ; A.E. Popham l'a publié comme Agostino Carracci.²

L'ancienne inscription à la plume et à l'encre brune qui se trouve au *verso* de la feuille conservée à Londres est incontestablement de la même main que celle que l'on peut observer au *recto* du présent dessin. Les deux feuilles sont de dimensions presque identiques, réalisées dans la même technique et pourraient tout à fait provenir d'un même carnet de croquis. Sur des bases stylistiques, Catherine Loisel a suggéré que la feuille de la collection Adrien soit en réalité une œuvre autographe tardive, datant de l'époque où Agostino peignait les fresques de l'histoire de Pélée et Thétis sur les voûtes du Palazzo del Giardino à Parme, inachevées en raison de sa

mort subite en 1602. Loisel a aussi souligné des similarités de traitement avec une autre feuille d'études doubleface, conservée au Metropolitan Museum of Art de New York, également en relation avec le décor du Palazzo del Giardino et dessinée dans la même technique maîtrisée et économique à la plume et à l'encre brune³. Elle a suggéré que ces esquisses, dont certaines sont inachevées, pourraient avoir été conçues pour une composition sur un thème comme celui de Jupiter enfant nourri par la chèvre Amalthée.

Pour un autre dessin d'Agostino Carracci dans la Collection Adrien, voir lot 24.

As Catherine Loisel noted in her Rennes exhibition catalogue entry, this double sided sheet was rightly associated by Nicholas Schwed and Christian Adrien with two other double sided drawings bearing similar old attributions to Agostino Carracci, in the British Museum¹ and in a French private collection (for images see *Exposition*). The British Museum drawing, donated to the Museum by Count Antoine Seilern (1901-1978), was formerly in the collection of Sir Thomas Phillipps, and was published as Agostino Carracci by A.E. Popham in 1935.²

The old pen and ink attribution on the *verso* of the London sheet is unquestionably in the same handwriting that is seen on the *recto* of the present drawing. The two sheets are almost identical in size and executed in the same media, and may well originate from the same album of sketches. Catherine Loisel has proposed, on stylistic grounds, that the Adrien sheet could in fact be a late, autograph work by Agostino, dating from the time when the artist was working on the fresco decorations depicting the story of Peleus and Thetis in a vaulted room of the Palazzo del Giardino in Parma, a project he left unfinished due to his sudden death in 1602. Loisel also stresses similarities in handling with a double sided sheet of studies in the Metropolitan Museum of Art, New York, which relates to the same decoration, and is drawn in the same very controlled and economical pen and ink technique.³ She suggests that these sketches, some of which are unfinished, may have been conceived as part of a composition on a theme such as the infant Jupiter fed by the goat Amalthae.

For another drawing by Agostino Carracci in the Adrien Collection, see lot 24.

¹ London, British Museum, inv. no. 1946.0713.714 (as Circle of Agostino Carracci)

² A.E. Popham, *Catalogue of Drawings in the Collection formed by Sir Thomas Phillipps, Bart., F.R.S., now in the possession of House, Cheltenham*, London 1935, p. 47, no. 7 (as Agostino Carracci)

³ New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. no. 1972.133.1; for images (*recto* and *verso*) see J. Bean, *17th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1979, no. 93, reproduced figs. 93 and 93v



Verso



Recto, taille réelle

CESARE NEBBIA

Orvieto 1536 - vers 1614

Étude pour une figure féminine allégorique

Plume et encre brune, lavis gris et brun, traces de pierre noire, mise au carreau à la sanguine pour transfert

158 x 123 mm

Pen and brown ink and wash over black chalk, squared in red chalk for transfer

PROVENANCE

Acquis à Saint-Ouen en 1979

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°8 (notice par Rhoda Eitel-Porter)

5 000-7 000 €

4 450-6 300 £ 6 300-8 800 US\$

Cette étude énergique est une préparation pour l'une des deux figures féminines allégoriques qui encadrent les armoiries du pape Sixte V représentées dans la fresque située à l'extrémité de la loggia orientale du palais du Latran à Rome (fig.1). Le dessin n'est pas seulement plaisant esthétiquement, il témoigne également d'une période particulièrement prolifique dans la carrière de Nebbia, la fin des années 1580, au cours de laquelle il coordonna les artistes en charge des travaux des principales fresques décoratives de Rome, et produisit ses œuvres les plus célèbres.

Né à Orvieto, Nebbia fut fortement influencé par les frères Zuccari, Taddeo et Federico, mais également par Girolamo Muziano, avec lequel il collabora à de nombreux projets décoratifs d'envergure dans la Rome de la fin du XVI^e siècle.

Le cycle de fresques du palais du Latran fut commandé au cours du pontificat de Sixte V (1585-1590), à l'époque où Nebbia travaillait en étroite collaboration avec Guerra. Nebbia supervisa l'ensemble des cycles et projets majeurs, et fut responsable d'un noyau central de peintres qui réalisèrent un grand nombre de ses dessins. La fresque réalisée à partir de ce dessin est attribuée à Lattanzio Mainardi (actif au 16^{ème} siècle).

L'étude préparatoire réalisée par Nebbia est assez proche du décor final, à l'exception de la main gauche du personnage, visible dans le dessin, et dissimulée derrière l'armoire dans la fresque. La feuille est soigneusement mise au carreau à la sanguine pour être transférée, ce qui conforte son statut d'étude préparatoire.

This confident study is preparatory for one of the two female allegorical figures that flank the coat of arms of Pope Sixtus V on a frescoed lunette situated at the end of the Oriental loggia in the Lateran Palace, Rome (fig.1). The drawing is not only aesthetically pleasing, but also marks a particularly prolific moment in Nebbia's career, the end of the 1580s, a time when he was masterfully co-ordinating many of the principal fresco decorations in Rome and producing some of his most celebrated work.

Born in Orvieto, Nebbia was very much influenced by the Zuccari brothers, Taddeo and Federico, and also by Girolamo Muziano, with whom he collaborated on many of the important decorative projects of late 16th century Rome.

The Lateran Palace fresco cycle was commissioned during the pontificate of Sixtus V (1585-1590) when Nebbia was working closely with Guerra. Nebbia supervised all the major cycles and projects and was in charge of a core group of painters who fulfilled many of his designs. The frescoed lunette based on this drawing has been attributed to Lattanzio Mainardi (active 16th Century).

Nebbia's preparatory study is fairly close to the final decoration, except that the figure's left hand, visible in the drawing, is concealed behind the coat of arms in the fresco. The sheet is carefully squared for transfer in red chalk, which reinforces its status as a working drawing.

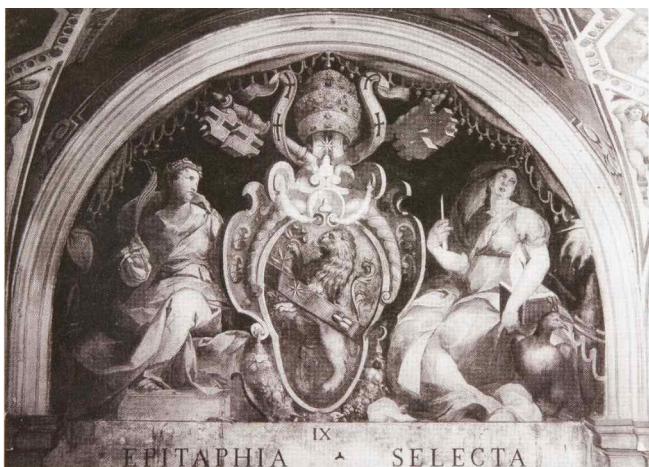
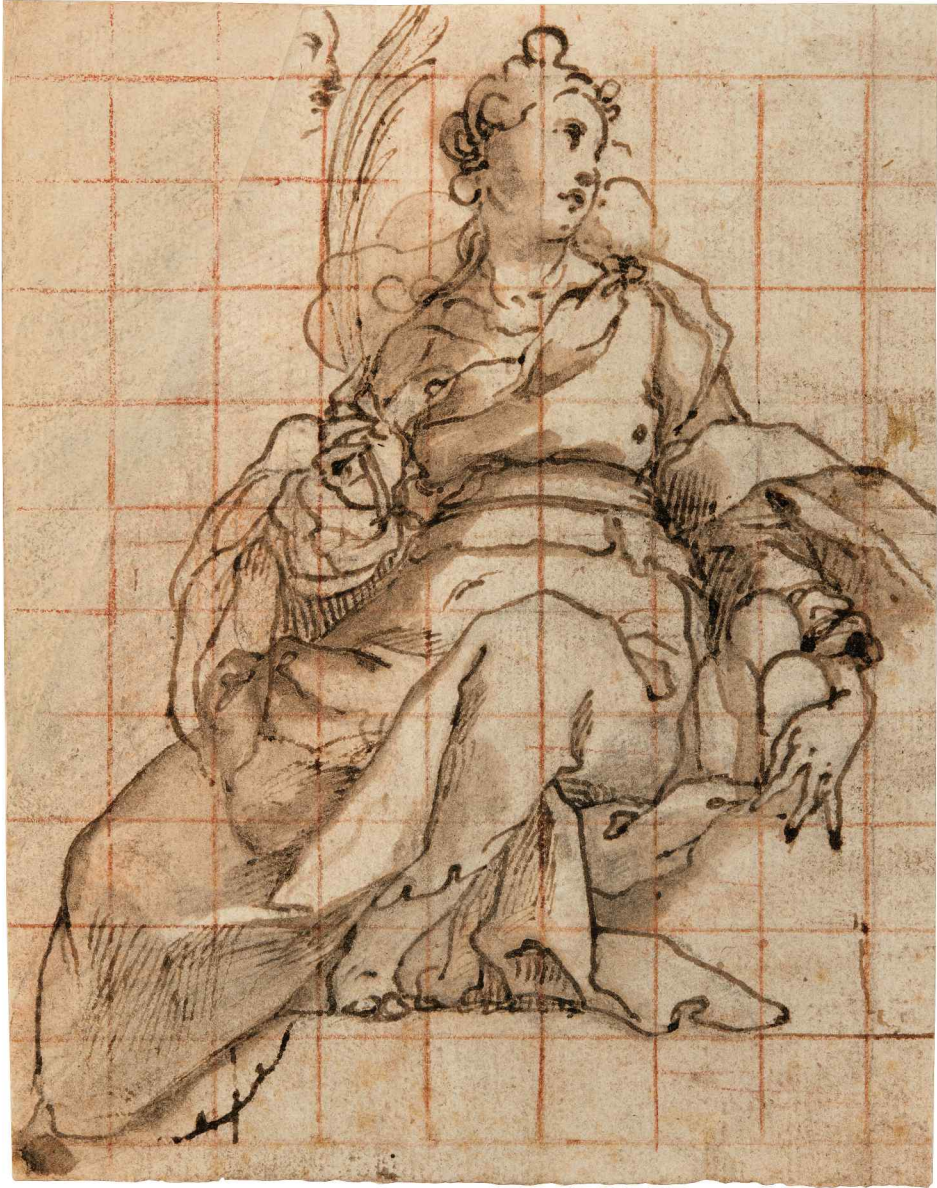


Fig. 1 : Lattanzio Mainardi (attr. à) d'après Cesare Nebbia, Lunette avec blason du pape Sixte Quint, flanqué de deux figures féminines allégoriques, vers 1588, Rome, Palais du Latran



Taille réelle

LUCA GIORDANO

Naples 1634 - 1705

Éliézer et Gershom

Pierre noire, lavis brun et gris
143 x 274 mm

Black chalk and brown and grey wash

PROVENANCE

Acquis à Bruxelles, commerce d'art, 1972

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°22 (notice par Nicola Spinosa) ;
Rennes, Musée des Beaux-Arts, *L'Oeil et la Passion 2*, 2015, p.130, n°44, repr. (notice par Mario Epifani)

BIBLIOGRAPHIE

P. Rosenberg, "À propos de Luca Giordano et de la France", *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la Storia dell'Arte dedicato a Luca Giordano*, n°10, 1991, p.250, p.260, repr. fig.134

8 000-12 000 €
7 100-10 700 £ 10 000-15 000 US\$

Ce dessin de Luca Giordano, typique de sa période espagnole, avec ses raccourcis habiles et ses formes géométriques, est réalisé à la pierre noire rehaussée de touches subtiles de lavis brun et gris rendant les nuances de la lumière. Publiée pour la première fois par Pierre Rosenberg en 1991, cette étude est préparatoire à une lunette située dans le transept nord de l'église Saint-Laurent à l'Escorial (fig. 1), un vaste et complexe projet qui fut entrepris juste après la fin du décor à fresque de l'*Escalera* dans le même monastère, achevé en septembre 1692. Dans une lettre datée du 29 janvier 1694, adressée à Alonso de Talavera, le prieur du monastère, le roi d'Espagne Charles II demandait à ce qu'un projet de décoration des deux transepts de l'église soit entrepris. Luca Giordano y travailla avec grand enthousiasme et une rapidité extrême, commençant à peindre la voûte du transept nord, représentant la *Traversée de la Mer rouge*, en mars de la même année, et finissant non seulement cette fresque mais aussi les lunettes avant la fin du mois d'avril.

Dans sa notice pour ce dessin dans le catalogue de l'exposition de Rennes, Nicola Spinosa a signalé l'existence d'une autre étude de Giordano à la Biblioteca Nacional à Madrid, qui est préparatoire à la fresque d'*Achimélek et David* dans le transept sud¹. Spinosa notait que les deux dessins montraient la même vivacité dans la représentation des volumes et des formes, bien que le dessin de Madrid, réalisé uniquement à la pierre noire, n'ait donc pas la luminosité que le lavis transparent apporte à la présente feuille.

Giordano a toujours été fidèle à la grande tradition baroque et devint même, à la fin de sa vie, de plus en plus exubérant dans son approche des grands décors. En parallèle, à la même époque, ses dessins s'épurèrent, tendant à l'essentiel, et sa vision picturale s'exprimait principalement à travers son rendu subtil de la lumière, comme dans le dessin de la collection Adrien.

This typical drawing by Luca Giordano from his Spanish period, characterized by intelligent abbreviations and geometric forms, is executed in black chalk enhanced with the subtle use of washes in luminous shades of light brown and grey. First published by Pierre Rosenberg in 1991, it is a preparatory study for a lunette in the north transept of the church of St. Lorenzo in the Escorial (fig. 1), a vast and elaborate project which followed the completion of the artist's decoration of the 'Escalera' in the same monastery, frescoed by September 1692. In a letter dated 29 January 1694, the king of Spain, Charles II, wrote to Alonso de Talavera, prior of the monastery, requesting that a project be undertaken to decorate the two transepts of the church. Giordano worked with enormous enthusiasm and incredible speed, beginning the vault of the north transept, representing the *Passage of the Red Sea*, in March of that year, and completing not only that fresco but also those in the lunettes by the end of April.

Nicola Spinosa, in his Rennes exhibition catalogue entry for this drawing, has pointed out the existence of another study by Giordano, in the Biblioteca Nacional, Madrid, which relates to the fresco of *Achimélek and David* in the south transept.¹ Spinosa observed that both drawings show the same vivacity in the definition of volumes and forms, although the Madrid study is executed solely in black chalk, and therefore lacks the luminosity that the transparent washes impart to the present sheet.

Giordano was always faithful to the grand baroque tradition, and even became increasingly expansive in his approach to the grand decorations of his late years, yet at the same time his graphic style became ever more essential and reduced, his pictorial vision expressed, as in the Adrien sheet, primarily through his inspired rendering of the fall of light.

¹ Madrid, Biblioteca Nacional, inv. no. 7930; see O. Ferrari & G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Naples 2000, vol. I, p. 374, no. D138, vol. II, reproduced fig. 1032



47



Fig. 1 : Luca Giordano, église Saint-Laurent, Escorial

PLACIDO COSTANZI

Rome 1702 - 1759

Femme drapée assise

Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier préparé bleu-gris;
Porte une ancienne attribution à l'encre noire, en bas à gauche: *Costanzi*
344 x 264 mm

Black chalk heightened with white chalk on blue-grey prepared paper;
bears old attribution in black ink, lower left: *Costanzi*

PROVENANCE

Adrien Manglard (1695-1760), Rome (avec feuillet numéroté, à la plume et encre brune, représentant le prix du dessin à l'exposition publique de la collection de l'artiste, après sa mort : No 777 - Z - 50)¹ ;
Vente anonyme, Versailles, Hôtel des ventes, M^e Chapelle, 21 mars 1982, n°4.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°24 (notice par Catherine Loisel)

4 000-6 000 €
3 550-5 400 £ 5 000-7 500 US\$

Ce beau dessin, réalisé avec la technique caractéristique de l'artiste combinant la pierre noire et la craie blanche sur un papier préparé bleu-gris distinctif, est une étude préparatoire de la main du peintre romain du XVIII^e siècle Placido Costanzi, pour la figure centrale de Tabitha dans son tableau *Saint Pierre ressuscitant Tabitha* (fig. 1). Le tableau avait à l'origine été commandé pour l'église Saint-Pierre-de-Rome mais il fut ensuite remplacé par une mosaïque reprennant précisément la composition de Costanzi ; le tableau fut quant à lui déplacé dans l'église de Santa Maria degli Angeli à Rome, où il se trouve actuellement.

Le dessin de la collection Adrien est complété par une autre étude pour ce même tableau, préparatoire à la figure de saint Pierre, exécutée dans un mélange identique de techniques et désormais conservée dans une collection particulière². Il est intéressant de noter que ces deux études, ainsi que d'autres dessins sans rapport avec cette commande mais dessinés de manière très similaire à la pierre noire sur papier préparé bleu-gris³, peuvent être datés, pour des raisons stylistiques, des années 1730 et 1740, précédant ainsi le tableau – qui porte la date de 1757 – d'environ vingt ans. Il est tout aussi déconcertant de noter la différence qui existe entre la date du tableau et les paiements que Costanzi reçut pour cette commande, entre 1736 à 1740.

Une autre source, qui appuie d'autant plus le fait que le tableau de *Saint Pierre ressuscitant Tabitha* puisse être une œuvre de Costanzi antérieure à ce que laisse penser la date de 1757, a été évoquée en 1968 par l'historien de l'art américain Anthony M. Clark, spécialiste de la peinture romaine du XVIII^e siècle. Ce dernier révéla l'existence d'une caricature de Costanzi, dessinée par Pier Leone Ghezzi, datée de 1740 et conservée à la Bibliothèque vaticane⁴, sur laquelle une inscription indique que le retable représentant Saint Pierre ressuscitant Tabitha avait été inauguré à Saint-Pierre le jour du Samedi saint d'avril 1740. Clark ajoute que Costanzi avait, selon les documents, retouché le tableau en 1746. Ainsi, bien qu'il n'y ait pas de preuve, il semble probable que l'artiste ait continué à retoucher le tableau jusqu'à finir par le dater presque deux décennies après sa conception originale.

This fine sheet, executed in the artist's characteristic combination of black and white chalk on a distinctive blue-grey prepared paper, is a preparatory study by the 18th Century Roman artist, Placido Costanzi, for the central figure of Tabitha in his painting of *St. Peter resurrecting Tabitha* (Fig.1). Though the painting was originally commissioned for St. Peter's, Rome, it was subsequently replaced with a mosaic based precisely on Costanzi's composition, with the picture later moved to its current location, the Church of Santa Maria degli Angeli, Rome.

The Adrien sheet is accompanied by a further surviving study from this particular commission, for the draped figure of St. Peter, which is executed in an identical combination of media and today housed in a private collection.² Interestingly these and other surviving sheets³ unrelated to this commission, but similarly drawn in black chalk on blue-grey prepared paper, can be dated on stylistic grounds to the 1730s and 1740s, seemingly predating the painting, which is dated 1757, by some 20 years. A further anomaly seems to occur when one attempts to account for the discrepancy that exists between the dating of the painting and payments that Costanzi received for this commission, between 1736-1740.

Indeed additional documentary evidence that further strengthens the argument for *St. Peter resurrecting Tabitha* being an earlier work than Costanzi's 1757 dating suggests, was first proposed by the American art historian and scholar of 18th Century Roman painting, Anthony M. Clark, in 1968. Clark shed light on the fascinating existence of Pier Leone Ghezzi's 1740 caricature of Costanzi, housed in the Vatican Library,⁴ which notes that the altarpiece depicting *St. Peter resurrecting Tabitha* was unveiled in St. Peter's on Holy Saturday of April, 1740. Clark goes on to note that Costanzi is reported to have retouched the altarpiece in 1746 and though totally unproven, it seems probable that the artist continued to touch up this painting until he finally dated it some two decades after its original conception.

¹ For further information on the Manglard provenance, see *Les collections du comte d'Orsay: dessins du Musée du Louvre*, exh. cat., Paris, Musée du Louvre, 1983, p. 87

² *Op. cit.*, Rennes, p. 85, fig. 2, reproduced

³ See for instance: C. Loisel-Légrand, "Placido Costanzi a Siena", *Prospettiva*, no. 80, 1995, p. 90, figs. 1-2, reproduced

⁴ A. Clark, "An Introduction to Placido Costanzi", *Paragone*, May 1968, p. 46



Fig. 1: Placido Costanzi, *Saint Pierre ressuscitant Tabitha*, Rome, Santa Maria degli Angeli



MICHEL II CORNEILLE

Paris 1642 - 1708

Etude de Moïse sauvé des eaux ; Etude d'une tête de femme

Plume et encre brune;

Porte une inscription à la plume et encre brune en haut à gauche : *domor demonicum*
196 x 231 mm

Pen and brown ink;

inscribed in pen and brown ink, upper left: *domor demonicum*

PROVENANCE

Collection Turcaty (selon Chennevières) ;
Collection du marquis Charles Philippe de Chennevières (1820-1899), Paris (L. 2072, en bas à gauche) ;
Deuxième vente Chennevières, Paris, Hôtel Drouot, 4-7 avril 1900, peut-être partie du n°91 : « Corneille (Michel) ; Paysages. – Sujets religieux et mythologiques. – Ornement – Allégories. Treize dessins. À la plume et à la sanguine » (adjudé vingt francs à Mathey) ;
Collection Emile Wauters (1846-1933), Paris (L.911, en bas à droite) ;
Collection M^e Pierre Dupin (1893-1988), Onesse et Laharie (Landes) ;
Acquis par échange en 1976.

EXPOSITION

Alençon, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, *Dessins du musée d'Alençon du XVII^e au XIX^e siècle*, 1981, n°18 ;
Rennes, 2012, n°44 (notice par Louis-Antoine Prat) ;
Sceaux, 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE

P. de Chennevières, "Une collection de dessins d'artistes français, chapitre XVII", *L'Artiste*, 1896, p.415 ;
L. Prat et L. Lhinares, *La Collection Chennevières : quatre siècles de dessins français*, Paris, 2007, p.166, 438, n°856, repr. ;
L-A Prat, *Le Dessin Français au XVII^e Siècle*, Paris, 2013, p.550, repr. fig.1340

2 000-3 000 €

1 800-2 700 £ 2 500-3 750 US\$

Energique et intense par son utilisation vive du crayon et de l'encre, ce dessin représentant Moïse sauvé des eaux rappelle fortement la technique de Nicolas Poussin au crayon et à l'encre. Corneille, dessinateur accompli à part entière, talentueux dans un large éventail de techniques et de supports (voir lot 61 pour un autre exemple de son style graphique), était également doué pour imiter les œuvres d'autres grands maîtres, en particulier celles des Carrache et de Nicolas Poussin.

Dessinateur proluxe, Corneille naît en 1642 dans une famille d'artistes parisiens. Son père était le peintre Michel Corneille dit l'Ancien, et son jeune frère Jean-Baptiste Corneille partageait également cette profession. Il débuta son apprentissage sous l'enseignement infatigable de son père et fut ensuite l'élève des célèbres artistes Pierre Mignard et Charles Le Brun. Corneille remporta le Prix de Rome en 1659 et passa quatre ans dans la Ville Eternelle, apprenant des œuvres des grands maîtres qu'il y voyait, et notamment de Raphaël, dont l'influence est palpable dans ses études de têtes et de mains. L'œil aiguisé et observateur de Corneille l'amena à se faire employer très jeune par le prestigieux collectionneur Everhard Jabach (1618-1695) qui lui commanda des copies des dessins de sa collection.

La présente étude constitue un exemple du talent de Corneille à adopter la technique d'un artiste, parvenant parfois à se rapprocher si fortement de son style, qu'il pouvait en résulter une certaine ambiguïté pour les attributions. Louis-Antoine Prat, décrivant ce dessin dans le catalogue de l'exposition de Rennes, mentionne en effet que le marquis de Chennevières (à qui appartient ce dessin, parmi d'autres dessins de Corneille) commenta la capacité de l'artiste à imiter Poussin : « il est si beau et tellement identique au faire de Poussin que par moments je le crois de Nicolas. » Prat relève les éléments poussinesques de ce dessin, tels que les visages ovales et vides, et le renforcement des traits sur les bras et les jambes. Il le compare à un autre dessin de Corneille, conservé au Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle d'Alençon. Ce dessin d'Alençon, *Personnages dans un Paysage*, est exécuté avec le même coup de crayon rapide.

Energetic and lively with a fervent application of pen and ink, this drawing of Moses Saved from the Water is extremely reminiscent of Nicolas Poussin's technique in the medium of pen and ink. Corneille, an accomplished draughtsman in his own right with an ability to use a variety of techniques and media (see lot 61 for another example of his graphic style), was also skilled at imitating other great masters' works, especially those of the Carracci and Nicolas Poussin.

A prolific draughtsman, Corneille was born into an artistic family in Paris in 1642. His father was the painter, Michel Corneille the elder, and his younger brother Jean-Baptiste Corneille also shared the same profession. His apprenticeship began under his father's indefatigable teaching regime and he was later mentored by the celebrated artists Pierre Mignard and Charles Le Brun. Corneille won the Prix de Rome in 1659 and spent four years in the Eternal City, learning from the works of the great masters that he saw there, most notably those of Raphael, whose influence can be seen in his study sheets of heads and hands. Corneille's keen, observant eye led to his being employed at a young age by the esteemed collector Everhard Jabach (1618-1695), to make copies of the drawings in his collection.

The present sheet is an example of how Corneille could skilfully adopt an artist's technique, sometimes getting incredibly close to their style, leaving room from ambiguity over attributions. Louis-Antoine Prat, in his entry for this drawing in the Rennes exhibition catalogue, mentions how the Marquis de Chennevières (who once owned this drawing, among a number of others by Corneille) commented on the artist's ability to imitate Poussin: 'il est si beau et tellement identique au faire de Poussin que par moments je le crois de Nicolas.' Prat notes the Poussinesque elements in this drawing, such as the oval-shaped, empty faces and the reworking of lines over the arms and legs, compares it with another drawing by Corneille in the Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle in Alençon. The Alençon drawing, *Figures in a Landscape*, is executed with the same rapid penmanship.



JEAN-MARC NATTIER

Paris 1685 - 1766

Recto: Etude d'académie de femme
Verso: Etude de drapé pour une figure féminine

Pierre noire, rehauts de craie blanche (*recto* et *verso*), sur papier chamois
268 x 210 mm

Black chalk heightened with white chalk (*recto* and *verso*) on buff paper

PROVENANCE

Vente, Paris, Hôtel Drouot, M^e Tilorier, 29 octobre 1980, n°183 (comme Jean François de Troy) ; Acquis à cette vente par Jacques Petithory (1929-1992) ; Acquis par échange auprès de ce dernier en novembre 1982.

EXPOSITION

Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, *Jean-Marc Nattier (1685-1766)*, 1999-2000, n°34, repr. ; Rennes, 2012, n°55 (notice par Xavier Salmon) ; Sceaux, 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE

X. Salmon, "The drawings of Jean-Marc Nattier. Identifying the master's hand", *Apollo*, vol. CXLVI, n°429, novembre, 1997, pp.6, 11, repr. p.5, fig.5 (*verso*), p.6, fig.8 (*recto*)

40 000-60 000 €
35 500-53 500 £ 49 900-75 000 US\$

Chaque côté de cette large feuille a double face, merveilleusement conservée, présente une superbe étude de Jean-Marc Nattier. Ces deux dessins sont totalement différents dans leur approche et dans leur fonction, et, considérée dans son ensemble, cette feuille est non seulement l'une des plus spectaculaires œuvres graphiques existantes de l'artiste, mais aussi l'une des plus intéressantes pour comprendre ses méthodes de travail.

Au *recto* se trouve une étude au trait vif et rapide d'une femme debout, nue, tenant un arc. Nattier a principalement accordé son intérêt à la manière dont la lumière tombait sur le torse de son modèle. Bien qu'il soit esquissé d'un trait énergique à la pierre noire et à la craie blanche, le buste est rendu de manière très sculpturale ; les jambes et la tête sont en revanche indiquées de manière sommaire. L'étude du *verso*, quant à elle, se concentre sur les vêtements qui sont totalement absents du dessin de l'autre face de la feuille : ici encore, la tête et les jambes de la femme sont à peine indiquées et, ici encore, l'artiste s'est concentré sur les effets de la lumière, mais cette fois, la lumière tombe sur un riche costume que porte une autre femme.

Les deux études sont en relation avec deux différents tableaux, tous deux peints en 1742. L'étude de nu au *recto* servit de modèle au *Portrait de Mademoiselle de Migieu en Diane* (fig. 1), signé et daté, aujourd'hui conservé à la Huntington Art Gallery à San Marino en Californie.¹ Comme l'a signalé Xavier Salmon dans la notice de ce dessin dans le catalogue de l'exposition de Rennes, il semble que Nattier ait eu pour habitude d'établir la pose et le mouvement du corps de son modèle en son absence, en faisant une étude comme celle-ci d'une figure nue, avant de continuer le portrait en atelier, cette fois avec le modèle en face de lui, habillé dans la tenue choisie. Le splendide tableau final fut largement copié, et Salmon a

fait remarquer que c'est l'une de ces copies qui a permis d'identifier la jeune femme portraiturée comme étant Mademoiselle de Migieu, fille du marquis de Savigny-lès-Beaune, Abraham François de Migieu.

Quant à l'étude de costume du *verso*, elle est préparatoire au *Portrait d'Elisabeth Catherine de Besenval de Browstad, marquise de Broglie* (1718-1777), dont la première version se trouve dans une collection privée (fig. 2). Ici encore, le dessin met en lumière de façon fascinante les méthodes de travail de Nattier, tandis que l'on possède une quantité surprenante d'informations sur les réels vêtements représentés et sur la progression de la commande. Apparemment, la marquise voulait être représentée « à la sultane » et contacta son ami, le célèbre collectionneur suédois comte Carl Gustaf Tessin (1695-1770), pour connaître ou obtenir un tel costume. La correspondance de Tessin, largement citée par Xavier Salmon dans la notice pour ce dessin dans le catalogue de l'exposition tenue à Versailles en 1999-2000, relève, dans une lettre à son épouse datée du 6 avril 1742, que le comte avait été envoyé par la marquise chez les « commédiennes » afin de trouver la tenue exotique tant désirée. Celle-ci fut finalement empruntée à Mademoiselle Grandval, une célèbre actrice de la Comédie française. La comtesse Tessin elle-même commanda à Nattier une copie du portrait, qui est désormais conservé au Nationalmuseum de Stockholm. Dans les deux tableaux, le peintre incorpora le costume de manière presque identique à la façon dont il est représenté dans le dessin, supprimant seulement la dague qui est ici glissée dans la ceinture.

Bien que Nattier ait certainement réalisé de nombreux dessins de ce type tout au long de sa longue carrière, très peu d'entre eux ont survécu jusqu'à nos jours et la feuille de la collection Adrien, avec ses deux faces différentes mais exécutées avec la même adresse, est l'un de ses dessins les plus importants et les plus éloquentes.



Fig. 1 : Jean-Marc Nattier, *Portrait de Mademoiselle de Migieu*, signé et daté de 1742, San Marino (Californie), Huntington Art Gallery





Fig. 2 : Jean-Marc Nattier, *Portrait of the Marquise de Broglie*, signé et daté de 1742, collection particulière

On each side of this large and beautifully preserved, double-sided sheet is an exceptionally fine study by Nattier, but the two drawings are fascinatingly different in approach and function, and taken as a whole this is not only one of the most impressive of the artist's surviving drawings, but also one of the most revealing as regards his working method.

On the *recto* is a bold, rapidly drawn study of a standing female nude holding a bow. The emphasis in the study is very much on the fall of light on the torso, which despite the energetically applied strokes of black and white chalk is very effectively sculpted, and the figure's lower legs and head are only summarily indicated. The study on the *verso*, on the other hand, is all about the clothes that are absent from the study on the other side of the sheet: again, the head and the lower legs of this standing woman are hardly indicated, and again the fall of light is clearly a primary concern of the artist, but here this light falls not on the model's naked body, but on the rich costume that this, different, sitter is wearing.

The two studies relate to two different paintings, both executed in 1742. The nude study on the *recto* served as the basis for the signed and dated *Portrait of Mademoiselle de Migieu as Diana* (fig. 1), a painting now in the Huntington Art Gallery, San Marino, California.¹ As Xavier Salmon notes in his Rennes exhibition catalogue entry for the drawing, it seems to have been fairly normal practice for Nattier to establish the pose and movement of the body of his sitter, in her absence, by way of a nude figure study such as this, before developing the portrait in the studio, with the sitter, clothed in the chosen costume, in front of him. The very beautiful resultant painting was much copied, and Salmon notes that one of these copies makes it possible to identify the

subject as Mademoiselle de Migieu, daughter of the marquis of Savigny-lès-Beaune, Abraham François de Migieu.

As for the costume study on the *verso*, this is related to the portrait of Elisabeth Catherine de Besenval de Browstad, marquise de Broglie (1718-1777), the prime version of which (fig. 2) is in a private collection. Here again, though, the drawing sheds fascinating light on Nattier's working method, as we know a surprising amount about the actual clothes depicted and the progress of the commission. It seems that the marquise wished to be shown 'à la sultane' (as a sultan's wife), and contacted her friend, the great Swedish collector Count Carl Gustaf Tessin (1695-1770), for advice regarding where to obtain such a costume. Tessin's correspondence, extensively quoted by Xavier Salmon in his 1999-2000 Versailles exhibition catalogue entry for the drawing, reveals that the count wrote to his wife on 6 April 1742, reporting that the marquise had sent him off to the *Comédiennes* in search of the desired exotic outfit, which was eventually borrowed from Mademoiselle Grandval, a well-known actress at the *Comédie-française*. Countess Tessin herself commissioned from Nattier a replica of the portrait, which is now in the Nationalmuseum, Stockholm. In both paintings, Nattier incorporated the costume almost exactly as it appears in the drawing, only without the dagger that is here seen tucked into the waistband.

Although Nattier surely made many drawings of this type during the course of his long career, very few of them survive today, and the Adrien sheet, with its two very different but equally accomplished sides, is one of the most important and revealing of the artist's known drawings.

¹ Inv. no. 78-20-13



Verso

ECOLE FRANÇAISE, XVIIIÈME SIÈCLE

Composition allégorique: La Justice frappant la calomnie

Pierre noire, mis au carreau à la pierre noire pour le report
350 x 422 mm

Black chalk, squared for transfer in black chalk

PROVENANCE

Galerie Fischer, 1976 ;
Acquis par échange.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°42 (notice par Bénédicte Gady) ;
Sceaux, 2013 (sans catalogue)

7 000-9 000 €
6 300-8 000 £ 8 800-11 300 US\$

Ce fascinant dessin, de grande qualité et réalisé avec vigueur, est une étude préparatoire pour la moitié gauche d'un tableau conservé au Musée national de Varsovie, représentant le *Triomphe de la Justice* (fig. 1).

Le sujet représenté dans le dessin est décrit dans le catalogue de Rennes, en 2012, comme la *Loyauté tuant la Calomnie*,¹ alors que le musée de Varsovie décrit son tableau comme le *Triomphe de la Justice*. Les deux compositions montrent clairement une allégorie féminine démasquant la calomnie, qui, selon la description de Cesare Ripa, est représentée en train de saisir un jeune enfant par les cheveux.² L'auteur du dessin a clairement modifié la pose de la figure allégorique dominante entre le dessin et le tableau, en se concentrant notamment sur la position du bras droit levé et prêt à la frapper la Calomnie agenouillée. Des modifications ont également été apportées à la figure de la Calomnie, entre le dessin préparatoire et le tableau final; l'artiste lui a en particulier ajouté une torche enflammée, symbole de la menace que la Calomnie représente pour le monde, un attribut qui est absent du dessin.

Tant le tableau que le dessin étaient traditionnellement attribués à Charles Le Brun, mais Bénédicte Gady, dans le catalogue de l'exposition de Rennes, et Jennifer Montagu,³ ont toutes deux écarté la possibilité de cette attribution pour le dessin de la collection Adrien. Les deux œuvres sont désormais considérées comme « anonyme français, actif au XVIIIème siècle ».

L'attribution de ce dessin reste encore à déterminer, mais nous remercions Dr. Iwona Danielewicz du Musée national de Varsovie, qui a suggéré prudemment d'attribuer le tableau à Eustache Le Sueur.

This intriguing black chalk drawing, executed with vigour and imbued with quality, is a fascinating preliminary study for the left half of a painting, now housed in the National Museum, Warsaw, depicting *The Triumph of Justice* (Fig.1).

The subject depicted in the Adrien sheet is described in the 2012 Rennes catalogue as *Loyalty slaying Calumny*,¹ whilst Warsaw describe their painting as *The Triumph of Justice*. Both compositions clearly portray a dominant female allegory unmasking Calumny, who in keeping with Cesare Ripa's description of this malicious figure, is portrayed grabbing at the hair of a young child.² The artist has clearly adapted the pose of the dominant female allegory between the Adrien drawing and the Warsaw painting, focusing in particular on the positioning of her right arm, raised in readiness to strike the kneeling Calumny. The figure of Calumny also shows differences between the preparatory drawing and the final painting, most notably the addition in the Warsaw painting of a fiery torch, symbolic of the threat that Calumny poses to the world, an attribute that is notably absent from the Adrien sheet.

Whilst both the painting and drawing have historically been attributed to Charles Le Brun, most probably due in part to their allegorical subject matters, the attribution of the Adrien drawing to Le Brun was dismissed by both Bénédicte Gady in the 2012 Rennes exhibition, as well as Jennifer Montagu,³ and both works are currently attributed to an Anonymous French artist, active in the 17th Century.

Whilst a sustainable attribution for the present drawing has thus far been unforthcoming, we are grateful to Dr. Iwona Danielewicz at the National Museum, Warsaw, who has tentatively suggested an attribution to Eustache Le Sueur for the Warsaw painting.

¹ *Op. cit.*, Rennes, 2012, p. 125

² J. Baudoin, *Iconologie ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les Vices et les Vertus, sont représentées sous diverses figures, gravées en cuivre par Jacques de Bie, et moralement expliquées par J. Baudoin*, Paris 1644, vol. II, p. 149

³ *Op. cit.*, Rennes, 2012, p. 125

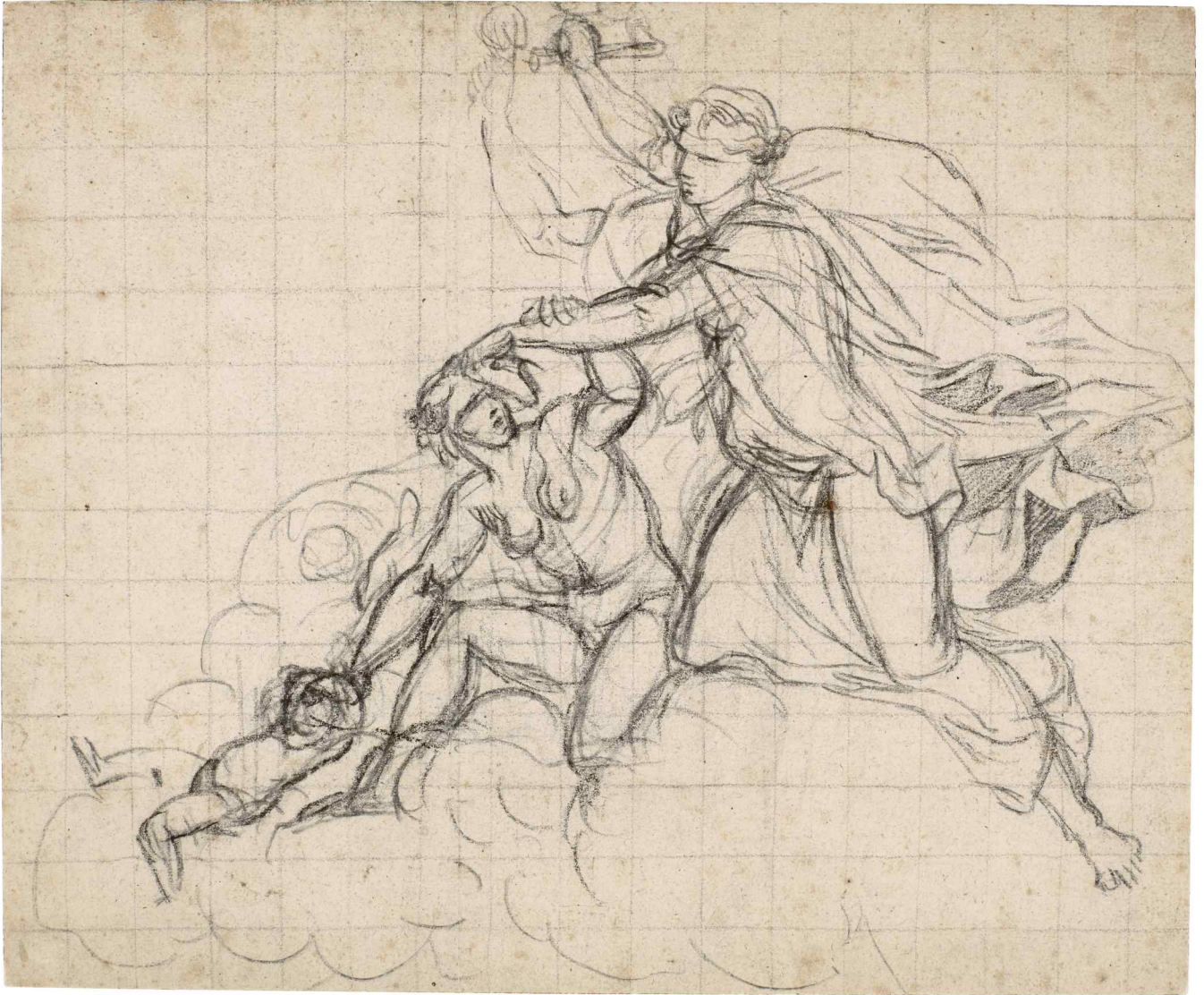


Fig. 1 : École française XVIIIe siècle, *Le Triomphe de la Justice*, Varsovie, Musée National

ECOLE FRANÇAISE, PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIII SIÈCLE

L'Adoration des Mages

Sanguine, lavis, dans un encadrement à la sanguine ;

Porte une ancienne attribution à la plume et à l'encre brune, en bas à gauche : *La fosse*, et une inscription moderne à la pierre noire, *verso* : *coll du marquis de Triqueti*
320 x 245 mm

Red chalk and wash within red chalk framing lines;

bears old attribution in pen and brown ink, lower left: *La fosse* and bears modern inscription in black chalk, *verso*: *coll du marquis de Triqueti*

PROVENANCE

Collection Jacques Petithory (1929-1992) ;
Acquis par échange en avril 1980.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°33 (notice par Guillaume Kazerouni) ;
Sceaux, 2013 (sans catalogue)

4 000-6 000 €

3 550-5 400 £ 5 000-7 500 US\$

L'auteur de cette belle feuille très picturale représentant une *Adoration des mages* reste encore à identifier. Le choix de la technique employée, sanguine et lavis, crée un rendu subtil et doux ; l'usage considérable du lavis permet aussi bien d'unir des éléments de la scène que de créer un sens de profondeur et de recul entre les différents plans de la composition.

Il est intéressant de remarquer la manière particulière dont l'artiste a rendu certains traits du visage, notamment les yeux tombants en forme d'amande. La feuille porte une ancienne attribution à La Fosse, probablement datant du XVIII^e siècle, mais Guillaume Kazerouni a observé, dans sa notice du catalogue de l'exposition de Rennes, que cette hypothèse était probablement uniquement fondée sur l'aspect pictural de la technique à la sanguine et au lavis, que La Fosse utilisait. Kazerouni a, en revanche, proposé de comparer stylistiquement ce dessin avec des œuvres de Georges Lallement (v. 1575-1636) et de Claude Vignon (1593-1670). L'artiste responsable de ce séduisant dessin pourrait donc avoir travaillé dans leur entourage.

The artist of this attractive and painterly sheet, depicting the *Adoration of the Magi*, is yet to be identified. The choice of medium employed, red chalk and wash, creates a soft and subtle effect and the extensive use of wash serves both to unite the elements of the scene and to create a sense of depth and recession between the various planes within the composition.

It is interesting to note the distinctive way in which the artist has rendered certain facial features, most notably the almond-shaped, drooping eyes. The sheet bears an old (probably 18th-century) attribution to La Fosse, but as Guillaume Kazerouni observes in his Rennes exhibition catalogue entry, this assumption was probably based on nothing more than the pictorial red chalk and wash technique that the artist has used. Kazerouni suggests instead that the drawing can to some extent be compared stylistically with works by Georges Lallement (ca. 1575 – 1636) and Claude Vignon (1593-1670), and that the artist responsible for this attractive drawing was therefore working in their circle.



NICOLAS DE PLATTEMONTAGNE

Paris 1631 - 1706

Étude pour un portrait de femme tenant un bouquet

Pierre noire, sanguine, rehauts de blanc, sur papier chamois
348 x 225 mm

Black and red chalk, heightened with white on buff paper

PROVENANCE

Acquis à la vente dite « François de Troy », Paris, Hôtel Drouot, M^e Tilorier, 2 mars 1983, n°183

EXPOSITION

Evreux, Musée municipal, *À l'école de Philippe de Champaigne*, 2007, n°49, repr. ;
Rennes, 2012, n°43 (notice par Frédérique Lanoë) ;
Sceaux, 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE

D. Brême, *Portraits, têtes et figures: quelques feuilles en quête d'auteur*, dans N. Sainte Fare Garnot, *Dessins français aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 2003, pp.250-251, fig.4 ;
Trois maîtres du dessin: Philippe de Champaigne (1602-1674), Jean-Baptiste de Champaigne (1631-1681), Nicolas de Platemontagne (1631-1706), cat. exp., Magny-les-Hameaux, musée national de Port-Royal-des-Champs, 2009, p.163, n°181

8 000-12 000 €

7 100-10 700 £ 10 000-15 000 US\$

Ce beau dessin est une œuvre tardive importante de Nicolas de Platemontagne, qui permet d'établir de manière significative le style graphique de l'artiste à la fin de sa carrière. Ce n'est qu'à l'occasion de l'exposition de 2009 à Port-Royal-des-Champs, dans le catalogue de laquelle cette étude était incluse, qu'une vision claire du style et de la chronologie des dessins de Nicolas de Platemontagne a enfin pu être établie. Jusqu'alors, ses dessins avaient trop souvent été confondus avec ceux de son maître, Philippe de Champaigne (1602-1674) et de son fils, Jean-Baptiste de Champaigne (1631-1681), ou avec ceux d'autres artistes de la même époque comme François de Troy (1645-1730), auquel le dessin de la collection Adrien avait d'ailleurs été attribué auparavant. La présentation très complète des dessins des deux Champaigne père et fils et de Platemontagne, placés côte à côte à Port-Royal-des-Champs, a permis d'établir des comparaisons éclairantes. Des tendances stylistiques sont ainsi apparus, aidant énormément à comprendre le style graphique de ces trois artistes importants.

Les particularités les plus caractéristiques du dessin de la collection Adrien sont les traits fermes et assurés aux trois crayons, la manière dont l'artiste concentre son attention sur le costume plutôt que sur le visage du modèle, l'étude attentive – dans une autre combinaison de crayons plus vive – de la main tenant le petit bouquet de fleurs, ainsi que la spectaculaire « coiffure à la Fontange », bien qu'elle ne soit qu'à peine ébauchée. Cette coiffure combinant des éléments de dentelles et des rubans ne devint à la mode qu'à la toute fin du XVII^e siècle, ce qui a permis à Frédérique Lanoë de dater ce dessin vers 1690-1700.

Bien qu'il ait été avant tout un portraitiste de talent, c'est en tant que peintre d'histoire que Platemontagne fut admis à l'Académie en 1665. En 1681, il fut nommé professeur, et pour le restant de sa carrière, participa de diverses façons à la vie de l'Académie et continua à obtenir des commandes prestigieuses. Pourtant, pour diverses raisons très peu de ses œuvres importantes ont survécu, et après sa mort en 1706, le nom de Platemontagne s'effaça rapidement des mémoires.

This original and accomplished drawing is an important late work by Nicolas de Platemontagne, which significantly helps to define the artist's drawing style towards the end of his career. It was only with the 2009 exhibition at Port-Royal des Champs, in the catalogue of which this intriguing portrait study was included, that a clear image of the style and chronology of Nicolas de Platemontagne's drawings was presented for the first time. Prior to this, his drawings had all too often been confused with those of his teacher, Philippe de Champaigne (1602-1674), and the latter's son Jean-Baptiste de Champaigne (1631-1681), or with other contemporaries such as François de Troy (1645-1730), to whom the Adrien drawing was formerly given. The comprehensive presentation alongside each other at Port-Royal des Champs of drawings by both Champaignes and Platemontagne allowed for illuminating comparisons to be made, and for patterns to emerge, which have greatly benefitted our understanding of the drawing styles of these three significant artists.

The most distinctive aspects of the Adrien drawing are: the firm, bold strokes of the *trois crayons*; the way the artist's attention is focussed on the costume, rather than the sitter's features; the careful revisiting – in a different and livelier combination of chalks – of the hand holding the small posy of flowers; and the dramatic, if only sketchily indicated, 'coiffure à la Fontange.' This last, a distinctive, structured combination hairstyle and headdress, only became fashionable towards the very end of the 17th century, permitting Frédérique Lanoë to say with some certainty that this is a late drawing by the artist, dating from circa 1690-1700.

Although his initial talent seems to have been for portraiture, it was as a history painter that Platemontagne gained entry to the Académie, in 1665. In 1681 he was named professor, and for the remainder of his career, he participated in many aspects of the life of the Académie and continued to win significant commissions, but for a variety of reasons very few of his most important works have survived, and after his death in 1706, Platemontagne's name faded rather rapidly from public view.



ANTOINE COYPEL

Paris 1661 - 1722

Académie d'homme assis, posé en Bacchus

Pierre noire et rehauts de blanc sur papier beige
550 x 400 mm

Black chalk heightened with white chalk on light
brown paper

PROVENANCE

Acquis à Paris, galerie Gaubert, en 1981

EXPOSITION

Paris, galerie Pierre Gaubert, *Cinquante académies. Dessins français et italiens du XVII^e et du XVIII^e siècle*, 1981, n°28 ;
Rennes, 2012, n°50 (notice par Nicole Garnier) ;
Sceaux, 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE

N. Garnier, *Antoine Coypel (1661-1722)*, Paris, 1989, n°190, p.191, fig.32

20 000-30 000 €

17 800-26 600 £ 25 000-37 400 US\$

Fort, masculin et exécuté avec assurance, notre dessin constitue un bel exemple d'étude d'académie de Coypel. Antoine Coypel fut l'un des artistes les plus importants des dernières années du règne de Louis XIV. Il reçut de nombreux titres prestigieux au cours de sa carrière, notamment celui de *Garde des Dessins du Roi* (1710), celui de *Directeur de l'Académie de Peinture* (1714) et celui de *Premier Peintre du Roi* (1715).

En 1684 Coypel fut élu professeur adjoint à l'Académie Royale de Peinture, ce qui marqua le début d'une longue carrière d'enseignement au cours de laquelle il produisit de nombreuses études similaires à la présente feuille, dans l'objectif d'enseigner à ses élèves à dessiner du modèle vivant. Nicole Garnier a suggéré une datation de la feuille de la collection Adrien aux alentours des années 1686-1687, peu après la nomination de Coypel à l'Académie. Elle suggère qu'elle pourrait être liée à la figure de Bacchus, dieu du vin, dans le cadre de l'importante commande visant à décorer le plafond du Pavillon de l'Aurore au Château de Choisy, que Coypel reçut en 1685 de la Duchesse de Montpensier (1627-1693), cousine de Louis XIV et fille de Gaston d'Orléans.

Garnier, dans le catalogue de l'exposition de Rennes et dans sa monographie de Coypel en 1989, commente deux autres dessins liés au projet abouti de Choisy. L'un, conservé au Louvre, dépeint *Apollon conduisant son Char*,¹ le sujet étant esquissé au centre dans un ovale,

et les autres parties du décor du plafond autour du sujet. L'autre dessin, conservé à l'Ashmolean Museum d'Oxford, représente *Saturne dérobant la Nuit*.² Le dessin du Louvre, qui permet de voir la disposition de l'ensemble de la composition peinte, indique que Coypel peignit dans des lunettes les Saisons, l'une représentée par Bacchus, qui symbolisait souvent l'Automne. Le Pavillon de Choisy fut démoli en 1746, mais les peintures de Coypel avaient été auparavant transférées sur toile par Robert Picault en 1745, et le fils de Coypel, Charles-Antoine Coypel, entreprit leur restauration. Malheureusement, la toile représentant Bacchus est aujourd'hui perdue. Garnier signale que les toiles ont probablement été exposées à un moment au Louvre dans la Galerie d'Apollon, et qu'un inventaire datant du XIX^e siècle mentionne les toiles roulées dans les réserves du musée du Louvre.

Le dessin de la collection Adrien est sans nul doute l'une des études académiques les plus raffinées de Coypel, et son lien présumé avec l'illustre Grande Madame, la Duchesse de Montpensier, renforce son intérêt. Dessinée à la pierre noire et rehaussée de craie blanche, notre étude témoigne de la puissance que Coypel confère aux figures masculines. Il est également intéressant de souligner le rendu du visage, comme s'il était en mouvement, avec des expressions clairement visibles et très différentes.



Fig. 1 : Charles-Antoine Coypel, *Saturne emportant la nuit*, Oxford, Ashmolean Museum



Suite du lot 54

Strong, masculine and confidently executed, this is a fine example of one of Coypel's Academy studies. Antoine Coypel was one of the most important artists working during the final years of Louis XIV's reign and held many prestigious titles throughout his career, including *Gardes des Dessins du Roi* (1710), *Directeur de L'Académie de Peinture* (1714) and *Premier Peintre du Roi* (1715).

In 1684 Coypel was elected Deputy Professor at the Académie Royale de Peinture, the start of a long teaching career, during the course of which he would produce many studies like the present sheet, for the purpose of instructing his pupils to draw from life. Nicole Garnier suggests the Adrien sheet was executed circa 1686-87, not long after Coypel's appointment at the Académie, and suggests that it may be connected with the figure of Bacchus, the God of Wine, in the important commission to decorate the ceiling of the Aurora Pavilion at the Château de Choisy, which Coypel received in 1685, from the Duchess

of Montpensier (1627-1693), cousin of Louis XIV and daughter of Gaston d'Orléans.

Garnier, in her entry for the Rennes exhibition catalogue and her 1989 monograph on Coypel, discusses two other drawings that connect to the elaborate project at Choisy. One, in the Louvre, depicts *Apollo Driving his Chariot*,¹ the subject sketched in a central oval, with other parts of the ornate ceiling design around it; the other, at the Ashmolean Museum, Oxford, portrays, *Saturn taking away the Night*.² The Louvre drawing, which allows one to see the layout of the whole painted scheme, indicates there were lunettes where Coypel painted the Seasons, one of them depicting Bacchus, who was often representative of Autumn. The Pavillon at Choisy was demolished in 1746, but Coypel's paintings were first transferred to canvas by Robert Picault in 1745, with restoration work carried out by Coypel's son, Charles-Antoine Coypel. Unfortunately, the canvas representing Bacchus

cannot now be located. Garnier notes that the canvases were documented as being exhibited at one point at the Louvre, in the Galerie d'Apollon, and that a 19th century inventory records the canvases as being rolled up in the museum's storage.

The Adrien drawing is without doubt one of the finest of Coypel's academy studies and its plausible connection with the illustrious Grande Madame, Duchess of Montpensier, heightens its allure. Drawn in black chalk and heightened with white chalk it demonstrates Coypel's strength in portraying the male form. It is also interesting to see how the face has been rendered, as if in movement, with two clearly distinct sets of features visible.

¹ Paris, Musée du Louvre, inv. no. 25849; N. Garnier, *Antoine Coypel (1661-1722)*, Paris 1989, fig. 31, reproduced

² Oxford, The Ashmolean Museum, inv. no. WA1949.262; Garnier, *op.cit.*, fig. 33

55

FRANÇOIS BOUCHER

Paris 1703 - 1770

Étude d'une figure masculine drapée

Contre-épreuve à la sanguine
406 x 255 mm

Red chalk counterproof

PROVENANCE

Acquis par le collectionneur à Versailles, Hôtel des Ventes, M^e Martin, expert Alexandre Ananoff, 12 avril 1968, n°22

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°60 (notice par Alastair Laing) ; Sceaux, 2013 (sans catalogue)

5 000-7 000 €

4 450-6 300 £ 6 300-8 800 US\$

Cette feuille impressionnante, aux larges dimensions, est une contre-épreuve issue du splendide dessin à la sanguine de François Boucher, dont l'original reste inconnu.

Nous sommes très reconnaissants envers Alastair Laing, qui, à partir de l'original, a confirmé que cette feuille est en fait une contre-épreuve et non un dessin, comme il a été décrit dans le catalogue d'exposition de Rennes en 2012. Laing suggère que le dessin original pourrait avoir été une étude destinée à l'une des figures qui apparaît à la gauche du magnifique dessin de Boucher, *La Séparation de Laban et de Jacob*, conservé au Louvre.¹ Ce lien est convaincant, étant donné que la figure semble partager de nombreuses nuances rappelant la figure drapée du dessin du Louvre, depuis le positionnement des pieds jusqu'à la main tendue et à la formation du drapé.

La feuille de la collection Adrien est à la fois instructive et intrigante, en tant que représentation d'une technique importante employée par les artistes afin de dupliquer leurs images, occasionnellement à des fins d'études et souvent dans le but de produire de multiples images pour des raisons commerciales, ainsi que pour son lien plausible avec le premier dessin de composition de *Jacob et Laban* au Louvre.

This large scale and impressive sheet is a counterproof taken from a splendid red chalk drawing by François Boucher, the original of which is unknown.

We are most grateful to Alastair Laing, who, from seeing the original, has confirmed that this sheet is in fact a counterproof and not a drawing, as it was described in the Rennes exhibition catalogue in 2012. Laing suggests the original drawing may have been a study for one of the figures that appears on the left of Boucher's magnificent drawing, *The Separation of Jacob and Laban*, in the Louvre.¹ This connection is convincing as the figure does appear to share many nuances with the draped figure in the Louvre drawing, from the positioning of the feet to the outstretched hand and the formation of the drapery.

The Adrien sheet is both instructive and intriguing, both as a representative of an important method used by artists to replicate their images, occasionally for study purposes and often to produce multiple images for commercial purposes, and for its plausible connection with the early compositional drawing of *Jacob and Laban* in the Louvre.

¹ Paris, Musée du Louvre, inv. RF 39011



55



Fig. 1 : François Boucher, *La Séparation de Laban et de Jacob*, Paris, Musée du Louvre

JEAN-BAPTISTE OUDRY

Paris 1686 - 1755 Beauvais

Etude d'une poule

Pierre noire et craie blanche sur papier bleu
230 x 199 mm

Black and white chalk on blue paper

PROVENANCE

Acquis à Bordeaux, commerce d'art, 1971

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°56 (notice par Hal Opperman) ;
Sceaux, 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE

H. Opperman, *Jean-Baptiste Oudry*, New York/
Londres, 1977, t.II, p.962, n°D 942A suppl., repr.
p.1203, fig.428

8 000-12 000 €

7 100-10 700 £ 10 000-15 000 US\$

Pleine de vie et de charme, cette étude dynamique d'une poule est un bel exemple des dessins d'oiseaux et d'animaux qui constituent une part significative de l'œuvre dessinée d'Oudry. Vigoureusement et richement dessinée à la pierre noire, avec des rehauts à la craie blanche savamment appliqués sur le papier bleu que l'artiste affectionnait tant, la poule semble avoir été saisie sur le vif, se retournant vers un prédateur ou un rival invisible. Toutefois, bien que ces études soient particulièrement vivantes et animées, Hal Opperman et d'autres auteurs ont de manière convaincante conclu qu'elles n'étaient généralement pas réalisées d'après des modèles vivants, mais à partir de modèles trouvés dans des tableaux ou même des tapisseries d'autres artistes, signalant qu'il ne s'y trouve jamais de repentirs que l'on pourrait attendre d'études réalisées sur le vif à partir d'animaux en mouvement. Par ailleurs, le travail de la pierre noire n'est finalement jamais suffisamment spontané ou rapide pour en déduire que ces dessins aient pu être réalisés d'après nature.

D'ailleurs, dans de nombreux cas, les motifs représentés dans les études animalières d'Oudry se retrouvent dans des œuvres préexistantes, principalement les nombreuses études et compositions similaires réalisées par les artistes anversoises Pieter Boel et Nicasius Bernaerts (connu sous le nom de Nicasius), deux artistes travaillant au service de Louis XIV. Les œuvres de ces artistes étaient conservées à la manufacture royale de tapisserie des Gobelins jusqu'à la Révolution, avant d'être dispersées dans différents musées français. Les croquis et les peintures de Nicasius perdirent même leur attribution à l'époque, et furent attribués jusqu'à encore récemment à Alexandre-François Desportes, mais les recherches effectuées par Georges de Lastic ont permis de rétablir leur véritable paternité.¹

Plusieurs dessins animaliers d'Oudry peuvent être rapprochés de modèles spécifiques de l'œuvre de Nicasius, tel que le superbe dessin d'autruche conservé au musée du Louvre², très proche par son style et son traitement de l'étude de poule de la collection Adrien. L'autruche est tirée d'un tableau de Nicasius également conservé au Louvre. Toutefois, notre poule ne se retrouve telle quelle dans aucun tableau de Nicasius et n'apparaît pas non plus dans les gravures, tapisseries ou décors de porcelaine exécutés d'après les motifs d'Oudry : ainsi, sa place au sein de l'œuvre d'Oudry reste dans une certaine mesure imprécise. Une théorie séduisante a toutefois été avancée par Opperman dans la notice du catalogue de Rennes concernant ce dessin. Reprenant les observations de Vincent Delieuvin³, Opperman signale qu'Oudry a réalisé des copies des peintures exécutées par Nicasius pour la Ménagerie de Versailles, et que l'un de ces tableaux, une frise de volailles peinte pour le salon octogonal, est amputée dans sa partie gauche, partie dont on n'a gardé aucune trace visuelle, et qui semble avoir dépeint de nombreux gallinacés. Opperman suggère que notre poule ait pu appartenir à cette partie manquante de la peinture de Nicasius, tout en reconnaissant qu'il ne sera probablement jamais possible d'en avoir la certitude.

Bien qu'Oudry semble avoir toujours conservé en sa possession la majorité de ses dessins animaliers, probablement pour lui servir de répertoire de motifs pour ses peintures et tapisseries, ce type de dessins a toujours été grandement apprécié, à juste titre, pour leur compréhension du monde animal, ainsi que pour leur véritable attrait visuel.



Full of character and life, this dynamically drawn study of a hen is a fine and typical example of the drawings of birds and animals that form such a significant portion of Oudry's drawn oeuvre. Firmly drawn in rich, black chalk, with deftly applied white chalk highlights, on the appealing blue paper that the artist so favoured, the hen seems to have been caught in the action of looking round at an unseen predator or rival. Yet although these studies are so lively and animated, Hal Opperman and others have convincingly concluded that they were in general drawn not from life, but from prototypes in the paintings or even tapestries of other artists, pointing out that there are never any of the *pentimenti* that one would expect in rapidly executed studies made from fast-moving animals, nor, in the end, is the handling of the chalk spontaneous or rapid enough to suggest these drawings were made from life.

In many cases, in fact, the motifs seen in Oudry's animal studies have indeed been identified in earlier works, chiefly the many such studies and compositions by the Antwerp artists Pieter Boel and Nicasius Bernaerts (known as Nicasius), both of whom worked in the service of Louis

XIV. These artists' works were kept together at the royal Gobelins tapestry manufactory until the Revolution, after which they were dispersed between various French museums. The sketches and paintings by Nicasius in fact lost their rightful attribution at this time, and were until relatively recently given to Alexandre François Desportes, but the researches of Georges de Lastic re-established their correct authorship.¹

A number of Oudry's animal drawings can be traced to specific prototypes in the works of Nicasius, such as the fine drawing of an ostrich, in the Louvre², a study that is very close indeed in style and handling to the Adrien collection hen. The ostrich is taken from a painting by Nicasius that is also in the Louvre. The hen cannot, however, be found in exactly the same form in any known painting by Nicasius, and nor does it appear in any print, tapestry or porcelain decoration executed after designs by Oudry, so its place in Oudry's work remains to some extent obscure. One tantalising possibility has, however, been advanced by Opperman in his Rennes catalogue entry for this drawing. Citing the observations of Vincent Delieuvin³, Opperman points out that Oudry is known to have made

copies of paintings executed by Nicasius for the Ménagerie at Versailles, and that one of those paintings, a frieze of poultry painted for the *salon octagonal*, is now missing a portion to the left side, of which no visual record survives, which seems to have depicted numerous cocks and hens. Opperman suggests that it is possible our hen was to be found in that lost section of Nicasius's painting, while also acknowledging that we will probably never know for sure if this was indeed the case.

Although Oudry seems always to have kept the great majority of his animal drawings in his own possession, presumably to serve him as a repertoire of motifs that could be included in his paintings and tapestry designs, his drawings of this type have always been greatly, and justly, admired both for their deep understanding of the animal world, and for their straightforward visual appeal.

¹ G. de Lastic, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné de François Desportes*, Paris 1969

² Paris, Musée du Louvre, inv. RF 14975

³ V. Delieuvin, 'Le décor animalier de la Ménagerie de Versailles par Nicasius Bernaerts,' *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 2008, pp. 47-80

ANTOINE DIEU

Paris 1662 - 1727

Le Martyre des sept frères Maccabées

Plume et encre brune, lavis brun-gris, sanguine, mis au carreau à la sanguine pour le transfert signé à l'encre brune, en bas à gauche: *Dieu* 207 x 284 mm

Pen and brown ink and brown-grey wash and red chalk, squared for transfer in red chalk; signed in brown ink, lower left: *Dieu*

PROVENANCE

Collection Jacques Petithory (1929-1992) ; Acquis auprès de ce dernier en 1981.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°52 (notice par François Marandet) ; Sceaux, 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE

P. Rosenberg, "Antoine Dieu as a Draughtsman", *Master Drawings*, vol. XVII, n°2, 1979, p.169, fig.46A, repr.

M. Paumet, *Antoine Dieu*, Mémoire de Maîtrise de l'Ecole du Louvre, 2017, no. 9

6 000-8 000 €
5 400-7 100 £ 7 500-10 000 US\$

Le sujet de cette feuille vigoureuse a été choisi par Antoine Dieu dans le chapitre 7 du second livre des Maccabées, dans lequel sept frères et leur mère avaient reçu l'ordre du roi Antiochos Épiphane de renoncer à leur foi juive en mangeant du porc. Chacun des frères refusa, et ils furent torturés et exécutés, comme on le voit dans ce dessin brillamment réalisé, dans le style typique de Dieu.

Pierre Rosenberg, lorsqu'il publia ce dessin pour la première fois en 1979, nota sa ressemblance avec une gravure de François Andriot d'après un tableau perdu de Dieu (fig. 1). La feuille de la collection Adrien est un exemple signé intéressant et rare d'un dessin de composition préparatoire qui, bien qu'il ait été mis au carreau pour le transfert, montre que l'artiste, pourtant à une étape très avancée du processus créatif, apportait encore des modifications au positionnement de certaines figures. L'on observe par exemple que dans le dessin de la collection Adrien, la figure centrale, est suspendue devant le chaudron, tournée vers le spectateur, ses mains attachées derrière le dos. En revanche, dans la gravure d'Andriot, la même figure est tournée de l'autre côté, révélant ainsi ses mains coupées, et insistant sur la barbarie de la torture infligée aux sept frères.

Pour une étude plus approfondie de l'œuvre graphique d'Antoine Dieu, lire l'article de Pierre Rosenberg (voir *Bibliographie*).

The subject of this characteristically energetic sheet was taken by Dieu from Chapter 7 of the second book of The Maccabees, in which seven brothers and their mother were ordered by King Antiochos Epiphane to renounce their Jewish faith, by eating pork. Each brother proudly refused, resulting in their subsequent torture and execution, as depicted in this violent but nonetheless highly accomplished drawing.

First published in 1979 by Pierre Rosenberg, who noted its proximity to an engraving by François Andriot after a lost painting by Dieu (Fig.1), the Adrien drawing is a fascinating and rare signed example of a preparatory compositional drawing which, although squared for transfer, shows how the artist, even at this late stage in the creative process, was still making changes to the positioning of certain figures. A particularly clear example of such a change can be seen in the central figure, who is portrayed suspended in front of the cauldron in the Adrien drawing, facing towards the viewer, his hands bound behind his back. The Andriot engraving, however, depicts the same figure swiveled around to reveal his severed hands, further emphasizing the sheer brutality of the torture being inflicted upon the seven brothers.

For a more extensive account of Dieu as a draughtsman see the article by Pierre Rosenberg (see *Literature*).



57



Fig. 1: François Andriot d'après Antoine Dieu. *Le Martyre des frères Maccabées*, Paris, Bibliothèque nationale de France

CHARLES-ANTOINE COYPEL

Paris 1694 - 1752

Le Christ assis, étude préparatoire pour les pèlerins d'Emmaüs

Pierre noire avec rehauts de blanc sur papier bleu. Mis au carreau à la pierre noire 395 x 307 mm

Black and white chalk, squared for transfer in black chalk, on blue-green paper

PROVENANCE

Acquis à Paris par échange auprès de la galerie Bruno de Bayser, 1995

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°59b (notice par Nicole Garnier) ; Sceaux, 2013 (sans catalogue)

20 000-30 000 €

17 800-26 600 £ 25 000-37 400 US\$

Exécuté à la pierre noire et craie blanche et mis au carreau pour report, ce grand et émouvant dessin est une étude préparatoire réalisée par Charles-Antoine Coypel pour la figure du Christ de son tableau *Les Pèlerins d'Emmaüs* (1746), commandé pour l'église Saint-Louis-du-Louvre (démolie en 1811) et aujourd'hui conservé en l'église de Saint-Louis-en-l'Île (fig. 1).¹

Charles-Antoine Coypel était le fils du peintre Antoine Coypel (voir lots 42 et 54), avec qui il travailla en étroite collaboration sur plusieurs projets au début de sa carrière. Bien qu'il se soit beaucoup inspiré de l'œuvre graphique de son père, Charles-Antoine sut développer son propre style souvent théâtral et expressif.

Destiné à être accroché en l'église de Saint-Louis-du-Louvre, *Les Pèlerins d'Emmaüs* fut commandé conjointement à un autre tableau représentant l'Annonciation. Les deux toiles furent exposées au Salon de 1746, où elles furent bien reçues par le public. Un dessin préparatoire de Charles-Antoine étudiant la composition complète du tableau *Les Pèlerins d'Emmaüs* est conservé au musée du Louvre.²

Le dessin de la collection Adrien représente le Christ en pied, à droite du tableau. Coypel dessina cette figure dénudée, conformément à la pratique académique traditionnelle, dans un souci de rendu anatomique précis et convaincant.

La pose du personnage est presque identique à celle du tableau final, à l'exception de la position des mains du Christ tenant le pain, et d'un léger ajustement de la jambe tendue sur un repose-pied. Il s'agit d'un bel exemple d'étude de l'artiste, démontrant sa capacité à dessiner à partir d'un modèle vivant et reflétant son talent pour exprimer le *pathos* de ses sujets.

Pour un autre étude pour le même tableau, voir le lot suivant.

This grand and emotive drawing of Christ, executed in black and white chalk and squared for transfer, is preparatory for Charles-Antoine Coypel's figure of Christ in his painting, *The Supper at Emmaus* (1746), commissioned for the Paris Church of Saint Louis du Louvre (demolished in 1811) and now conserved in the Church of Saint-Louis-en-l'île (fig. 1).¹

Charles-Antoine Coypel was the son of the painter Antoine Coypel (see lots 42 and 54), with whom he worked closely during his early career, collaborating on a number of projects. While he was often inspired by his father's graphic oeuvre, Charles Antoine developed his own individual style, which was often highly expressive and theatrical.

The Supper at Emmaus was commissioned, together with a painting of an *Anunciation*, for the church of Saint Louis du Louvre. Both paintings were exhibited at the 1746 Salon, where they were well received. A preparatory drawing by Charles Antoine for the complete composition of *The Supper at Emmaus* is in the Louvre.²

The Adrien drawing depicts the entire figure of Christ who appears on the right side of the painting. Coypel has drawn his figure in the nude, as was the normal academic practice in order to obtain the most accurate and convincing rendering of anatomy. The pose is almost identical to the final painting, except for the positions of Christ's hands holding the bread and a slight adjustment to the position of his extended leg that rests on the foot stool. It is a strong example of a working study by the artist, demonstrating his ability to draw from life and his talent for bringing a sense of pathos to his subjects.

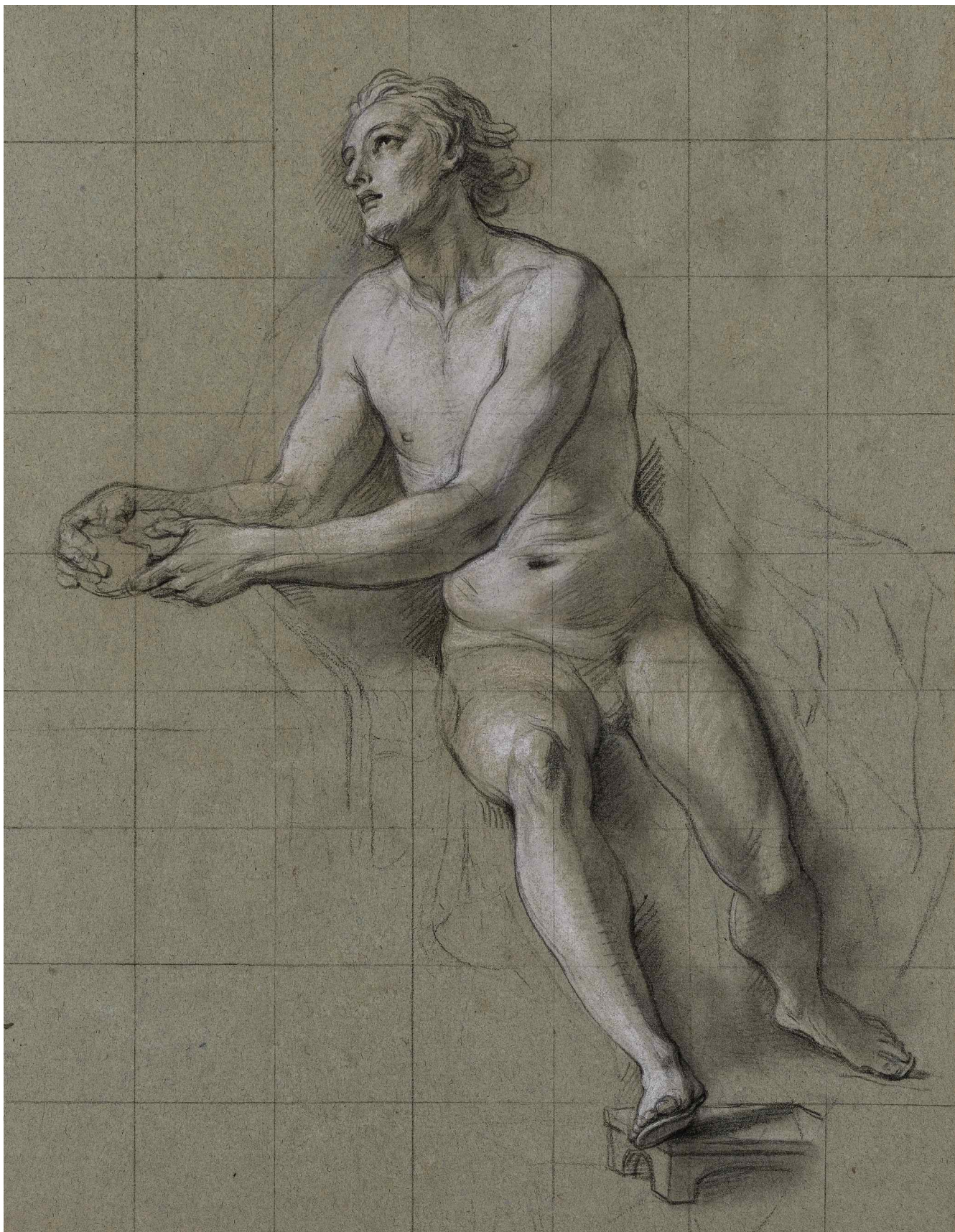
For another study connected with the same painting, for the central seated pilgrim, see the following lot.

¹ T. Lefrançois, *Charles Coypel Peintre du Roi (1694-1752)*, Paris 1994, p. 338, fig. P. 239

² Paris, Musée du Louvre, inv. no. RF 26025; Lefrançois, *op.cit.*, p. 339, no. D.87



Fig. 1: Charles-Antoine Coypel, *Les Pèlerins d'Emmaüs*, Paris, église Saint-Louis-en-l'Île



CHARLES-ANTOINE COYPEL

Paris 1694 - 1752

Buste de vieillard, étude pour l'un des pèlerins d'Emmaüs

Pierre noire avec rehauts de blanc sur papier bleu. Mis au carreau à la pierre noire 458 x 307 mm

Black and white chalk, squared for transfer in black chalk, on blue-green paper

PROVENANCE

Collection Albert Van Loock (né en 1917), Bruxelles (sa marque L. 3752, en bas à droite) ; Acquis à sa galerie en 1971.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n° 59a (notice par Nicole Garnier) ; Sceaux, 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE

T. Lefrançois. *Charles Coypel Peintre du Roi (1694-1752)*, Paris, 1994, cat. D. 88, pp. 455-456, repr. p.339

8 000-12 000 €

7 100-10 700 £ 10 000-15 000 US\$

Cette étude hautement expressive et animée représentant le buste d'un vieil homme est une autre étude préparatoire du tableau de Charles-Antoine Coypel, *Les Pèlerins d'Emmaüs* (voir lot 58). Exécutée sur le même support que l'étude du Christ et également mise au carreau pour transfert, la figure est une étude du pèlerin assis au centre de la table.

Le dessin de Coypel, très proche de la figure finale du tableau, présente l'artiste étudiant attentivement le visage fasciné du Pèlerin alors qu'il joint ses mains et tourne son regard vers le Christ. Cette étude incarne la théâtralité que Coypel était capable d'amener dans ses compositions, parvenant avec succès à communiquer les sentiments de ses figures et renforçant l'aspect narratif de ses tableaux.

Ainsi que l'observe justement Monsieur Adrien, Charles-Antoine Coypel doit avoir vu l'étude de son père Antoine Coypel représentant *Deux Vieux Hommes*, aujourd'hui conservée au Louvre à Paris. L'étude du Louvre, dessin préparatoire de *Jésus au Temple avec les Médecins*, commandée pour la Cathédrale Notre Dame de Paris, dépeint un homme barbu similaire, avec les mains jointes.¹

This highly expressive and animated study of the bust of an old man is another preparatory drawing for Charles-Antoine Coypel's painting, *The Supper at Emmaus* (see the previous lot). Executed in the same medium as the study of Christ and also squared for transfer, the figure is a study for the central seated pilgrim.

Coypel's drawing, very close to the final figure in the painting, shows the artist carefully studying the awestruck face of the Pilgrim as he clasps his hands together and looks towards Christ. This study embodies the theatricality that Coypel was able to bring to his compositions, achieving great success in communicating the feelings of his figures and enhancing the story-telling aspect of his paintings.

As Monsieur Adrien has aptly observed, Charles-Antoine Coypel must have seen his father Antoine Coypel's study of *Two Old Men*, now in the Louvre, Paris. The Louvre study, a preparatory drawing for *Jesus in the Temple with the Doctors*, commissioned for Notre Dame Cathedral, Paris, portrays a similar bearded man with hands clasped together.¹

¹ Paris, Musée du Louvre, inv. no. RF 25706; T. Lefrançois, *op. cit.*, Paris 1994, p. 339, no. D. 88A



Fig. 1: Charles-Antoine Coypel, *Les Pèlerins d'Emmaüs*, Paris, église Saint-Louis-en-l'Île



HYACINTHE COLLIN DE VERMONT

Versailles 1693 - 1761 Paris

Figure allégorique représentant l'Oryctologie

Sanguine et lavis, traces de pierre noire
232 x 162 mm

Red chalk and wash over traces of black chalk

PROVENANCE

Acquis à Charleville-Mézières, commerce d'art, février 1987

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°58 (notice par Xavier Salmon) ;
Sceaux, 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE

X. Salmon, "Hyacinthe Collin de Vermont et l'estampe", *Nouvelles de l'estampe*, n°133, mars 1994, pp.50-52, fig.10 p.51

7 000-8 000 €

6 300-7 100 £ 8 800-10 000 US\$

Ce séduisant dessin à la sanguine et au lavis représentant une jeune femme est une étude préparatoire destinée au frontispice de l'ouvrage d'Antoine Joseph Dezaillier d'Argenville traitant de l'Histoire de l'Oryctologie. D'Argenville fut l'auteur de deux ouvrages dédiés à l'étude et à l'histoire de l'Oryctologie (étude des fossiles, minéraux et pierres) et de la Conchyliologie (étude des coquillages), respectivement publiés à Paris en 1755 et en 1765. Le texte des deux ouvrages fut richement illustré de gravures de Pierre Quentin Chedel (1705-1763), d'après les dessins de François Boucher et de Hyacinthe Collin de Vermont. L'ensemble des dessins illustrant l'histoire de l'Oryctologie sont de Collin de Vermont.

Hyacinthe Collin de Vermont fut l'élève de Jouvenet et de Rigaud. Il vécut à Rome de 1716 à 1721, puis revint à Paris, où il fut admis à l'Académie Royale en 1725. Il continua de recevoir d'importantes commandes, y compris pour l'autel de la chapelle du Château de Versailles. En 1740, Collin de Vermont fut nommé professeur à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture.

Cette étude, bien que représentant l'envers de la gravure de Chedel, constitua probablement, selon Xavier Salmon, une première pensée pour la composition plutôt que le dessin final transmis au graveur. Le croquis préparatoire de Collin de Vermont propose un rendu plus libre, avec des traits et des formes plus lâches que ce qui serait attendu d'un dessin destiné à être utilisé en tant que base d'impression. L'artiste choisit de représenter « l'Oryctologie » sous la forme d'une jeune femme sensuelle tenant un minéral dans une main et un coquillage dans l'autre, avec à ses pieds, deux hommes creusant la terre à la recherche de cristaux. Le dessin destiné au frontispice est à la fois savant et exotique, saisissant parfaitement l'essence du sujet traité dans les pages de l'ouvrage.

This attractive red chalk and wash drawing of a young woman is a preparatory study for the frontispiece to Antoine Joseph Dezaillier d'Argenville's book on the History of Oryctology. D'Argenville was the author of two books dedicated to the study and history of Oryctology (the study of fossils, minerals and rocks) and Conchology (the study of shells), published in Paris in 1755 and 1765 respectively. The text for both books was richly illustrated with images engraved by Pierre Quentin Chedel (1705-1763), after drawings by François Boucher and Hyacinthe Collin de Vermont. All the drawings for the history of Oryctology were by Collin de Vermont.

Hyacinthe Collin de Vermont was a pupil of Jouvenet and of Rigaud. He was in Rome from 1716 until 1721, and then returned to Paris where he was admitted to the Académie Royale in 1725. He continued to receive important commissions, including that for the altarpiece for the chapel of the Château de Versailles. In 1740, Collin de Vermont was appointed professeur at the Académie Royale de Peinture et de Sculpture.

The present study, though in reverse to Chedel's engraving, was, according to Xavier Salmon, probably a *première pensée* for the composition rather than the final drawing given to the engraver. Collin de Vermont's preparatory sketch is freer in its rendering with looser lines and forms than would be required from a drawing actually used in making the print. The artist has chosen to represent 'Oryctology' as young, sensuous woman holding a mineral in one hand and a shell in the other and at her feet are two men who are digging for crystals. The drawing for the frontispiece is both learned and exotic, perfectly capturing the essence of the subject matter contained within the pages of the book.

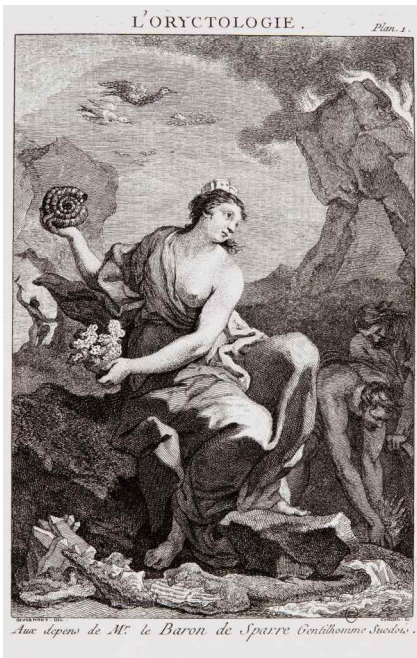


Fig. 1 : Pierre Quentin Chedel d'après Hyacinthe Collin de Vermont, frontispice de *L'Histoire naturelle éclaircie dans une de ses parties principales, l'oryctologie...*, d'Antoine Joseph Dezaillier d'Argenville, 1755, Paris, Bibliothèque nationale de France



MICHEL II CORNEILLE

Paris 1642 - 1708

La Vierge et l'Enfant remettent le Rosaire à Saint Dominique

Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, encadré d'un trait à la plume et encre brune 390 x 282 mm

Pen and brown ink and wash heightened with white within pen and brown ink framing lines (laid down on a Mariette mount, trimmed to outside of the gold border)

PROVENANCE

Collection Pierre Jean Mariette (1694-1774), Paris (L. 2097, sur le montage Mariette, coupé à l'extérieur de la bande dorée) ;

Sa vente après décès, Paris, 15 novembre 1775 - 30 janvier 1776, n°1200 : « Corneille (Michel) La St. Vierge tenant l'Enfant-Jésus, qui remet un Chapelet entre les mains de St. Dominique, au bistre. » Dessiné à la pierre noire par Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780) dans la marge gauche de la page 183 de son exemplaire du catalogue de la vente Mariette conservé au Museum of Fine Arts de Boston (inv. 37 713) pour 7 livres 4 sols avec le numéro suivant (n°1201, *La Mort de saint Joseph*) ;

Collection Jean-Marc Dupan (1785-1838), Genève (L. 1440) ;

Sa vente, Paris, 26-28 mars 1840, n°1310 : « Corneille (Michel) Saint Dominique recevant le Rosaire de la Vierge : grand dessin esquissé à la plume, lavé au bistre et rehaussé de blanc » ; Vente anonyme, Paris, Christie's, 17 mars 2005, n°90, repr. ;

Acquis à cette vente.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°45 (notice par Laure Barthélemy-Labeeuw) ;

Sceaux, 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE

P. Rosenberg et L. Barthélémy-Labeeuw, *Les dessins de la collection Mariette : école française*, 2011, n°90, repr.

7.000-9 000 €

6 300-8 000 £ 8 800-11 300 US\$

Cet imposant et majestueux dessin de la *Vierge et l'Enfant avec Saint Dominique* a appartenu à l'un des plus célèbres et plus fins collectionneurs de l'histoire, Pierre Jean Mariette (1694-1774). Exécuté au crayon, à l'encre brune et au lavis, avec des rehauts de blanc, technique fréquemment employée par Ludovico Carracci, dont Corneille copiait les œuvres alors qu'il travaillait pour le collectionneur Everhard Jabach, ce dessin présente un fort attrait visuel. Corneille adopta cette technique dans nombre de ses études dont beaucoup sont conservées dans les collections du musée du Louvre. Nous ne connaissons aucune peinture ni gravure de cette même composition, mais ce dessin se distingue, comme le souligne Laure Barthélemy-Labeeuw dans le catalogue de l'exposition de Rennes, par la manière dont le crayon et l'encre y sont appliqués. Avec une grande économie de traits, Corneille esquisse les contours principaux de l'architecture et des feuillages, et même sur les personnages, l'utilisation d'encre se fait rare. Ces simples lignes contrastent fortement avec l'application éclatante de rehauts blancs, qui confèrent à l'ensemble de la composition sa dimension picturale et prêtent une qualité céleste au sujet religieux.

Corneille, décrit par Louis Antoine Prat comme un « génie pour le pastiche »¹ était certainement doué pour imiter d'autres artistes, mais il pouvait aussi très intelligemment associer son style personnel à l'observation qu'il faisait des autres maîtres, produisant ainsi des dessins à la fois élégants et sensibles, comme en témoigne celui-ci.

Pour un autre dessin par l'artiste dans la collection Adrien, voir le lot 49.

This grand, large scale drawing of the Virgin and Child with Saint Dominic was once owned by one of history's finest and most renowned collectors, Pierre Jean Mariette (1694-1774). Executed in pen and brown ink and wash with white heightening, a technique frequently employed by Ludovico Carracci, whose works Corneille copied whilst working with the Collector Everhard Jabach, the drawing has a strong visual appeal. Corneille adopted this technique in a number of his studies and many of these sheets can be found in the collection of the Louvre.

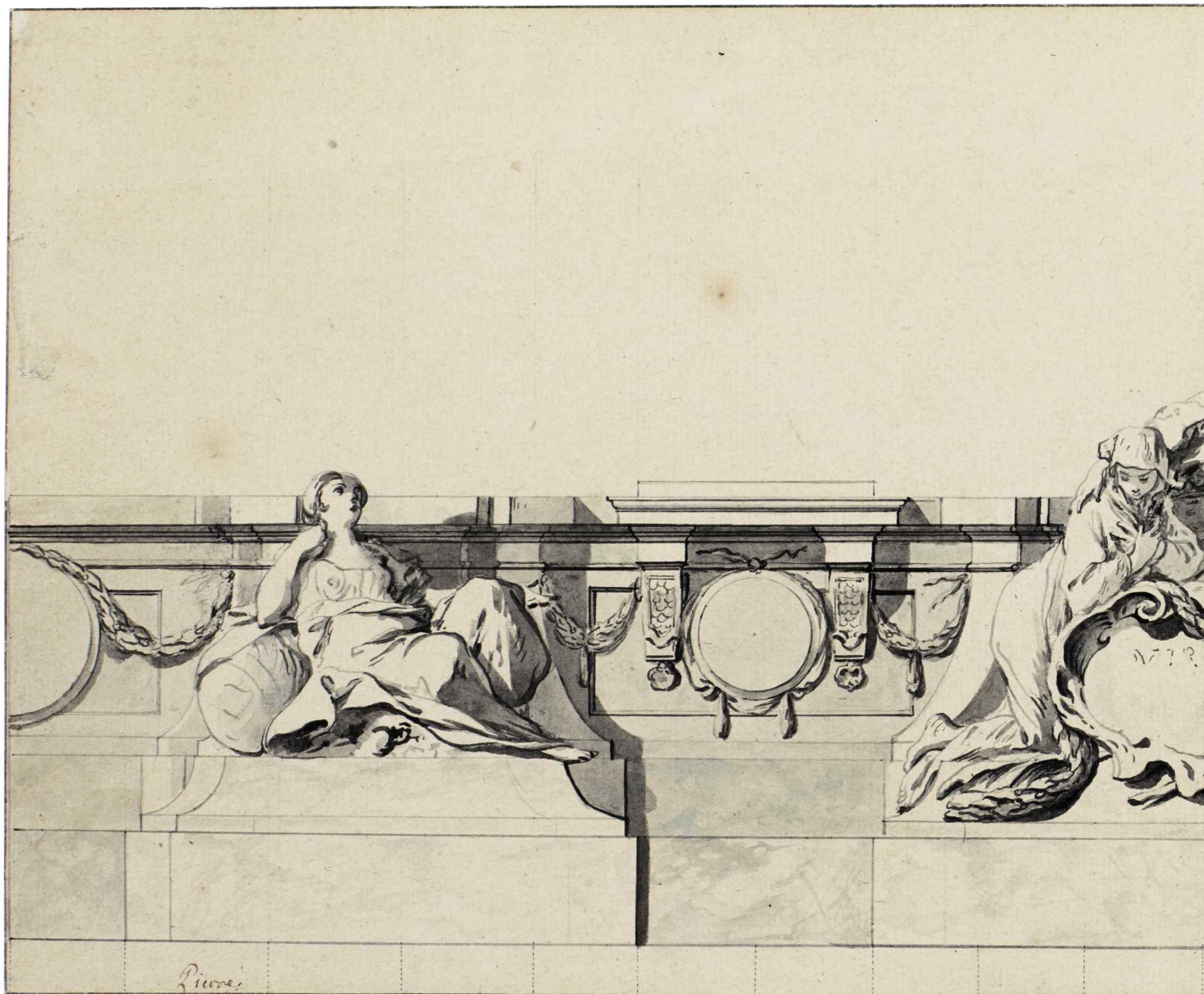
No painting or engraving of this composition is known but what is distinctive about this particular drawing, as Laure Barthélemy-Labeeuw points out in her Rennes exhibition catalogue entry, is the way in which the pen and ink is applied; with great economy of line, Corneille sketches out basic outlines of architecture and foliage, and even his application of ink within his figures is sparse. These simple lines are strongly contrasted with the dazzling application of white heightening, which adds a painterly dimension to the overall composition and lends a celestial quality to the religious subject matter.

Corneille, described by Louis Antoine Prat as '*un génie pour le pastiche*'¹ certainly had a talent for imitating other artists, but was able very cleverly to combine his close observation of others with his own individual style, producing elegant and sensitive drawings like the present sheet.

For another drawing by Corneille in the Adrien Collection, see lot 49

¹ L.-A. Prat, *Le Dessin Français au XVIIe Siècle*, Paris 2013, p. 549





62

JEAN-BAPTISTE MARIE PIERRE

Paris 1714 - 1789

Projet pour un décor

Plume et encre noire et grise, lavis gris et bleu-vert, traces de pierre noire ;

Signé à l'encre brune, en bas à gauche: *Pierre*
240 x 585 mm

Pen and black and grey ink and grey and blue-green wash, over traces of black chalk;
signed in brown ink, lower left: *Pierre*

PROVENANCE

Arcachon, commerce d'art (M. Berthier) ;
Acquis à Bordeaux, commerce d'art (M. Cabro),
avril 1975.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°61 (notice par Nicolas Lesur) ;
Sceaux, 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE

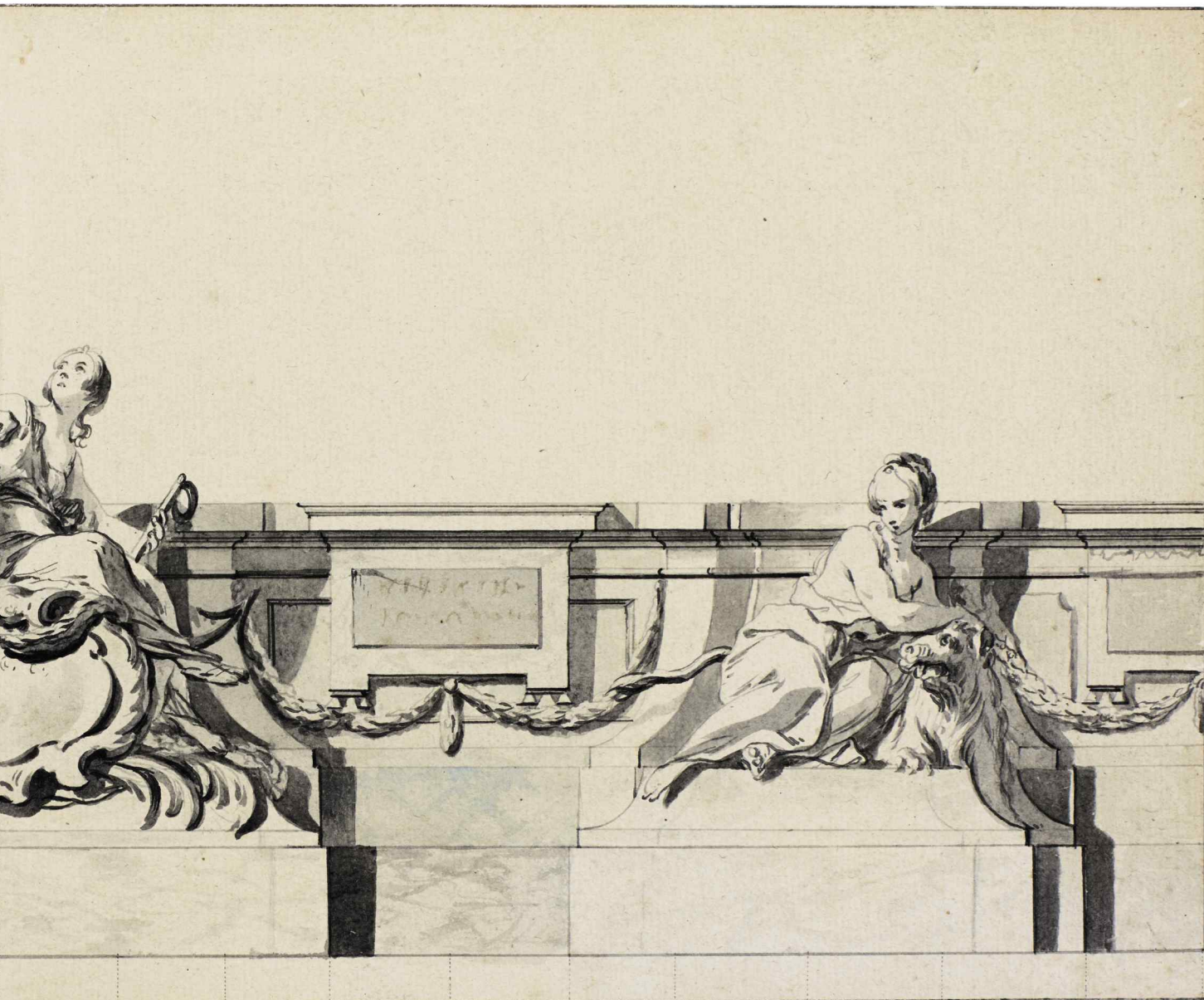
N. Lesur et O. Aaron, *Jean-Baptiste Marie Pierre*
(1714-1789), *Premier peintre du roi*, Paris, 2009,
pp.102, 407-408, D 277, repr. p.408

8 000-12 000 €
7 100-10 700 £ 10 000-15 000 US\$

La présente feuille est un rare exemple de projet décoratif de Jean-Baptiste Marie Pierre ayant survécu. Il appartient avec certitude à un petit groupe fascinant de dessins de l'artiste, qui pourraient avoir été préparatoires à un important projet de décor au Palais Royal à Paris.

Cet étonnant dessin, exécuté tout d'abord à plume et à l'encre, auxquels l'artiste a ajouté de manière distinctive un lavis bleu-vert par endroit, peut être rapproché, pour des raisons stylistiques et techniques, de deux autres dessins de Pierre, également pour des projets de décors, conservés à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris¹ et au Musée des Beaux-Arts d'Orléans².

Au premier abord, le dessin de la collection Adrien peut-être faire davantage penser



à une balustrade d'église ou à un entablement, voire même au couronnement architectural d'un important hôtel particulier. Lesur et Aaron furent les premiers à émettre la suggestion intéressante, dans leur catalogue raisonné de l'œuvre graphique de Pierre paru en 2009, que le dessin ait pu être produit en préparation d'un décor mural pour l'une des antichambres des nouveaux appartements du Palais Royal³. Cette enthousiasmante théorie est appuyée par une description des antichambres faite par le célèbre collectionneur du XVIII^e siècle, Dezallier d'Argenville, qui indique que les chambres étaient « peintes de pilastres toscans, avec des figures et des vases »⁴. Cette description correspond particulièrement bien aux dessins de l'École des Beaux-Arts et du Musée d'Orléans.

De plus, l'ancre qui apparaît au centre de notre dessin était aussi un motif employé à maintes reprises sur les murs extérieurs de la cour du Palais Royal, ce qui rapproche encore plus ces superbes projets dessinés du bâtiment non moins impressionnant.

¹ Lesur et Aaron, *op. cit.*, p.407, n°D. 278, p.408, repr.

² *Ibid.*, p.407, n°D. 279, pp.103 et 408, repr.

³ *Ibid.*, pp.407-409

⁴ A. N. Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris*, Paris, 1757, pp.71-72

The present sheet is a rare example of a surviving decorative design by Jean Baptiste Marie Pierre, and fits securely into a fascinating, small group of drawings by the artist, which it has been suggested were made in preparation for an important decorative project at the Palais-Royal, Paris.

Executed primarily in pen and ink with the very distinctive addition of a blue-green wash in places, this impressive sheet can be closely compared on stylistic and technical grounds to two further drawings by the artist, similarly depicting designs for decorative projects, now housed in the École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris¹ and the Musée des Beaux-Arts, Orléans.²

At first glance the present design is perhaps more reminiscent of a church balustrade or entablature, or possibly even the architectural crown of an important *hôtel particulier*. The fascinating suggestion that it may, instead, have been produced by Pierre in preparation for a mural decoration for one of the antechambers of the newly built apartments of the Palais-Royal was first made by Lesur and Aaron in their comprehensive 2009 catalogue of Pierre's graphic oeuvre.³ This exciting theory is supported by a description of the antechambers by the great 18th-century connoisseur, Dezallier d'Argenville, who described these rooms as "painted in Tuscan pilasters, with figures and vases..."⁴ a description particularly consistent with both the École des

Beaux-Arts and Orléans sheets. Furthermore the anchor, which features at the centre of the Adrien sheet, was a motif also extensively employed on exterior walls of the courtyard of the Palais-Royal, further uniting these marvellous designs with the equally impressive building.

¹ Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, inv. no. O. 785; Lesur and Aaron, *op. cit.*, p. 407, no. D. 278, p. 408, reproduced

² Orléans, musée des Beaux-Arts, inv. no. 1024 A; *Ibid.*, p. 407, no. D. 279, pp. 103 and 408, reproduced

³ *Ibid.*, pp. 407-409

⁴ A. N. Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris*, Paris 1757, pp. 71-72

JOSEPH PARROCEL

Brignoles 1646 - 1704 Paris

Triomphe de David

Plume et encre brune, lavis brun et gris, rehauts de blanc ;

Porte une ancienne attribution illisible à l'encre brune, en bas à droite, et une inscription sur le montage, en bas au centre: *tiré des portefeuilles de J. B. Descamps (de Rouen.)*

272 x 396 mm

Pen and brown ink and brown and grey wash, heightened with white;

bears an old illegible attribution in brown ink, lower right and an inscription on the mount, lower centre: *tiré des portefeuilles de J. B. Descamps (de Rouen.)*

PROVENANCE

Jean-Baptiste Descamps (1714-1791) ;
Collection Hocédé (mort en ou avant 1859),
Rouen (L.2006) ;
Galerie Paul Prouté, Paris, 1985, n°29 : « comme
Nicolas Bertin » ;
Acquis de cette galerie.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°48 (notice par Jérôme
Delaplanche) ;
Sceaux, 2013 (sans catalogue)

8 000-12 000 €

7 100-10 700 £ 10 000-15 000 US\$

Le peintre et dessinateur français baroque, Joseph Parrocel, est peut-être davantage connu aujourd'hui pour ses représentations saisissantes de batailles, antiques et modernes, chargées de figures. Ses dessins illustrant des sujets tirés de l'Ancien Testament sont grandement plus rares, ce qui rend la présente feuille représentant le *Triomphe de David* particulièrement exceptionnelle.

Le sujet représenté dans ce dessin est tiré du Premier Livre de Samuel (Chapitre 18, versets 6-9), où l'on découvre comment David, après avoir battu Goliath, rentre de la guerre et est accueilli en fanfare tandis qu'il brandit au bout d'un pic la tête de son adversaire déchu. Une foule en grande jubilation se déploie autour de lui, des femmes venant des toutes les villes d'Israël accueillent l'armée de retour aux portes de la ville, dansant et chantant joyeusement, et jouant du tambourin et de la lyre. Bien que la scène soit essentiellement une représentation de joie et de célébration, Parrocel a ingénieusement réussi à insuffler au roi Saül, placé juste derrière David, toute la peur que le roi a dû ressentir en suivant l'exploit guerrier de David. Les deux figures sont présentées dans la composition de Parrocel de manière opposée : tandis que David est au centre, baigné de lumière et de gloire, Saül est à peine visible, placé dans l'ombre juste derrière lui ; l'artiste avait conscience, en représentant ce sujet, de l'importance d'exprimer la tension qui existait entre ces deux personnages.

Si les représentations de Parrocel tirées de l'Ancien Testament sont effectivement rares, elles ne sont en aucun cas inconnues ; un autre très bel exemple est le dessin de *Judith et Holopherne*, provenant des remarquables collections de Pierre Crozat et de Dezallier d'Argenville et désormais conservé au musée du Louvre¹. Par ailleurs, et ce malgré la rareté de ces œuvres, on peut mentionner l'existence d'une autre version de l'artiste, plus petite, montrant un *Triomphe de David*, apparu sur le marché de l'art parisien en 1998². Malgré les différences fondamentales entre ces deux feuilles, tant dans la composition que dans la technique, David représenté en pied et non à cheval, et un visible manque de rehauts de blanc, certains comparaisons intéressantes peuvent être faites. On peut notamment noter les similitudes entre les danseuses à droite de chacune des compositions, ainsi que cet emploi très particulier et libre du lavis dans les deux dessins.

Dans le catalogue de l'exposition de Rennes, une datation autour de 1700 a été proposée pour le dessin de la collection Adrien³. Même si à ce jour aucun lien entre cette feuille et une composition peinte n'a pu être établi, ce dessin relativement tardif intègre parfaitement les deux grandes fascinations artistiques de Parrocel : son intérêt pour l'armée, dépeinte ici dans toute sa force à gauche de la composition, et pour la beauté et la féminité, illustrées à droite par les superbes danseuses.



63

The French Baroque painter and draughtsman, Joseph Parrocel, is perhaps best remembered today for his vivid, figure-laden depictions of battles, both Ancient and modern. His representations of subjects drawn from the Old Testament are, however, considerably scarcer within his graphic *oeuvre*, making the present sheet depicting the *Triumph of David* a great rarity.

The subject depicted in this drawing is taken from the First Book of Samuel (Chapter 18: verses 6-9) where we read how, following his defeat of Goliath, David returns from the war, to great fanfare, brandishing the head of his vanquished foe. A scene of great jubilation unfurls around him, as women from all the towns of Israel welcome the returning army at the gates of the city, singing and dancing with joyful songs, and playing timbrels and lyres. Yet although the scene is fundamentally one of joy and celebration, Parrocel ingeniously manages to imbue the figure of King Saul, who can be seen directly behind

David, with all of the visual inconspicuousness that the King must have feared, following David's great military feat. The polarized manner in which the two figures are presented within Parrocel's composition, with David in the centre, bathed in light and glory, and Saul barely visible in the shadows directly behind him, illustrates the artist's awareness of how important the portrayal of the dynamic between these two characters was to his depiction of the subject.

Though representations by Parrocel of subjects drawn from the Old Testament are certainly rare, they are by no means unknown, another fine example being his *Judith and Holofernes*, formerly in the distinguished collections of Pierre Crozat and Dezallier d'Argenville, and now in the Louvre.¹ Also, it is interesting to note that despite the rarity of these works, a second, smaller drawing by the artist depicting the *Triumph of David* was on the Parisian art market in 1998.² Though there are fundamental differences between the two sheets in both composition and media – such as

David appearing on foot rather than horseback, and a noticeable lack of white heightening – there are also some fascinating comparisons to be drawn, in particular the similarities between two of the female dancers on the right side of both compositions, as well as the liberal and highly distinctive use of wash throughout both drawings.

A dating of *circa* 1700 was proposed for the Adrien drawing in the 2012 Rennes exhibition catalogue,³ and though a connection between this sheet and a painted composition has thus far been unforthcoming, this relatively late drawing does perfectly encapsulate Parrocel's two great artistic fascinations: for the military, here depicted in all of its might on the left side of the composition, and for beauty and femininity, portrayed on the right, through the exquisitely drawn dancing women.

¹ Paris, Musée du Louvre, inv. no. 32248

² Sale, Paris, Piasa, 14 December 1998, lot 94

³ Exhib. cat., Rennes, *Op. cit.*, p. 137

LOUIS-JACQUES DURAMEAU

Paris 1733 - 1796 Versailles

Saint Pierre et Saint Paul en prison

Plume et encre noire, rehauts de gouache blanche et rehauts brun-rouges, lavis gris et noir, traces de pierre noire, sur papier passé au lavis bleu clair
396 x 291 mm

Pen and black ink heightened with white and reddish-brown heightening, with grey and black wash over black chalk, on paper washed clear blue

6 000-8 000 €

5 400-7 100 £ 7 500-10 000 US\$

L'attribution à Louis-Jacques Durameau a été suggérée par Louis-Antoine Prat et a été confirmée par Anne Leclair après avoir vu le dessin original. Cette feuille, dont l'emploi audacieux et énergique de la plume est caractéristique du style graphique de l'artiste, peut être comparée à une étude, dans une collection particulière, représentant *Achille pleurant sur le corps de Patrocle*, signée et datée de 1767, et autrefois dans la collection Chennevières¹.

Ici, et comme dans d'autres dessins de l'artiste, l'approche picturale de Durameau est frappante ; les abondants rehauts de blanc sont utilisés, en combinaison avec les lavis, pour définir et animer cette scène nocturne, illuminée par un feu que l'artiste a placé presque au centre de la composition. Durameau semble avoir commencé à produire ce type de dessins picturaux aux techniques mixtes dès sa jeunesse, en particulier pour la représentation de scènes nocturnes².

Aujourd'hui aucune peinture n'est connue en relation à ce dessin, mais tel qu'Anne Leclair le précise, Durameau a exécuté d'importants travaux religieux comme le démontrent les deux tableaux *La Mort de saint François de Sales* et *Le Martyre de saint Cyr et de sainte Julitte*.

The attribution to Durameau was proposed by Louis-Antoine Prat, and has been kindly confirmed by Anne Leclair, having seen the drawing in the original. The bold and energetic use of the pen is characteristic of the artist's style, and the drawing can be compared to a study of *Achilles crying over the body of Patroclus*, in private collection, signed and dated 1767, which was once in the Chennevières Collection.¹ As in other drawings by the artist, his pictorial approach to this rather large sheet is striking, with an abundance of white heightening used, in combination with washes, to define and enliven the nocturnal scene, lit by the fire that he has placed almost in the middle of his composition. Durameau seems to have begun to make such painterly, mixed media drawings even in his youth, especially when representing nocturnal scenes.²

Although no painting related to this composition is known, Durameau did, as Anne Leclair points out, execute some important religious altarpieces, such as *The Death of St. Francis de Sales* and *The Martyrdom of Saint Cyricus and St. Julitta*.³

¹ A. Leclair, *Louis-Jacques Durameau, 1733-1796*, Paris 2001, pp. 236-237, no. D. 59 reproduced.

² *Ibid.*, p. 196, no. D. 1 (private collection), reproduced in colour p. 14

³ Email communication 12 February 2018; Leclair, *op. cit.*, pp. 130-132, nos. P. 23, P. 24, reproduced in colour pp. 28-29



FRANÇOIS-ANDRÉ VINCENT

Paris 1746 - 1816

Arria et Paetus

Plume et encre brune et noire, lavis brun sur pierre noire et sanguine
415 x 505 mm

Pen and brown and black ink and brown wash over black and red chalk

PROVENANCE

Probablement Jean-Guillaume Moitte (1746-1810), la vente de sa femme, 20-21 août 1807, lot 32 (comme « *Arrie après s'être enfoncé un poignard dans le sein, le présente à Poetus son mari, en lui disant: Tien Poetus il ne m'a point fait de mal; dessin à la plume et au bistre du tableau peint pour feu M. Cochu, docteur en médecine* »). ; Acquis à Bordeaux, galerie Guy Imberti, 1986

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°68 (notice par Jean-Pierre Cuzin) ; Sceaux, 2013 (sans catalogue)

BIBLIOGRAPHIE

J. Cuzin, *François André Vincent*, "Cahiers du dessin français", IV, Paris, 1988, p.21, n°43, repr. ; G. Gramaccini, *Jean-Guillaume Moitte (1746-1810): Leben und Werk*, Berlin, 1993, vol. II, p.84, no. 198 (comme perdu) ; A.L. Clark et al., *Mastery and Elegance; Two Centuries of French Drawings from the Collection of Jeffrey E. Horvitz*, exh. cat., Cambridge, Harvard University Art Museum et al., 1998-2000, p.312, fig. 3 ;

A. Guité, notice sur le tableau de François André Vincent, *Arria et Paetus*, catalogue de vente, galerie Didier Aaron, Paris / Londres / New York, X, août 2008, n°18, fig. d ; J.-P. Cuzin, *François-André Vincent, 1746-1816: Entre Fragonard et David*, Paris 2013, p.137, repr. et p.438, no. 436D ; L.-A. Prat, *Le Dessins Français au XVIIIe Siècle*, Paris, 2017, p.607, n°1255, repr.

Ce dessin particulièrement imposant et impressionnant du peintre néoclassique français François-André Vincent est sans aucun doute l'un des dessins de composition les plus importants de l'artiste qui soit apparu sur le marché ces dernières années. Exécuté vers 1784, il s'agit d'une étude préparatoire pour son tableau du même sujet, aujourd'hui conservé au Saint Louis Art Museum de Saint-Louis.¹

Issue de l'histoire romaine, la scène représentée fut documentée par Pline le Jeune dans son incroyable et inestimable correspondance, dans laquelle il décrit l'histoire d'Arria, dont l'époux, Caecina Paetus, fut condamné à une « mort noble » pour avoir conspiré, sans succès, contre l'empereur Claude, en 42 après Jésus-Christ. Pline note que Paetus, incapable de se donner la mort, fut encouragé par Arria, qui s'étant elle-même poignardée à l'aide d'une dague, prononça ces paroles immortelles : « *Paete, non dolet* » (Paetus, cela ne fait pas mal). Notre dessin illustre le moment qui précède la mort d'Arria, lorsqu'elle exhorte Paetus à se donner la mort, un acte qui aurait été honorifique et même héroïque à l'époque pour un homme dans sa position, bien qu'il soit aujourd'hui difficile de le concevoir ainsi. Le dessin de la collection Adrien parvient magistralement à concentrer les émotions radicalement contradictoires ressenties par les deux personnages principaux,

la détermination et le courage sans faille d'Arria, dont les traits du visage sont à la fois posés et concentrés, contrastant terriblement avec les traits de Paetus qui, dans son désespoir, est représenté avachi, incapable de soutenir le regard de son épouse, et sa jambe, repliée comme pour fuir le bras tendu d'Arria, révèle l'hésitation et la peur qu'il ressent face à sa grave proposition.

Cette histoire particulièrement dramatique est rarement représentée dans l'iconographie occidentale ; toutefois le sujet, si fortement axé sur l'honneur, aurait particulièrement interpellé les visiteurs du Salon de 1785, où Vincent exposa le tableau de Saint-Louis à côté d'un autre tableau du même sujet, aujourd'hui conservé au musée de Picardie à Amiens.²

Vincent, comme son célèbre contemporain Jacques-Louis David, empruntait souvent ses sujets aux récits de la Rome antique, afin de décrire les événements politiques de la fin du XVIII^e siècle. Alors que les dirigeants et les hommes politiques du pays allaient être confrontés à une Révolution sanglante, l'art français l'était tout autant, quittant résolument les frivolités du rococo pour adopter avec le néo-classicisme un aspect plus patriotique et idéaliste.

Notre œuvre peut être rapprochée d'une autre imposante étude de Vincent, préparatoire au tableau d'Amiens, aujourd'hui dans la collection Horvitz à Boston, et exécutée également à la plume et à l'encre brune, avec une utilisation abondante de lavis, et dans le cas du dessin d'Horvitz, de rehauts de blanc. La principale différence entre ces deux dessins repose sur le fait que dans le dessin Horvitz, Vincent dessine les figures entièrement vêtues comme dans le tableau final de Saint-Louis, alors que dans notre dessin les personnages, dessinés avec vigueur, sont représentés nus. Bien que d'autres dessins préparatoires au tableau d'Amiens, en plus de celui d'Horvitz, aient survécu,⁴ notre feuille est sans nul doute le plus important dessin existant, en relation avec l'œuvre de Saint-Louis, et sa réapparition sur le marché de l'art offre une occasion unique et fascinante d'étudier les méthodes de travail de Vincent, et l'héritage artistique considérable qu'il a laissé derrière lui, bien trop souvent resté dans l'ombre du génie de Jacques-Louis David.

¹ Voir Expositions, p.184, Fig1, repr.

² Amiens, Musée de Picardie, inv. no. M.P. 2004.17.177

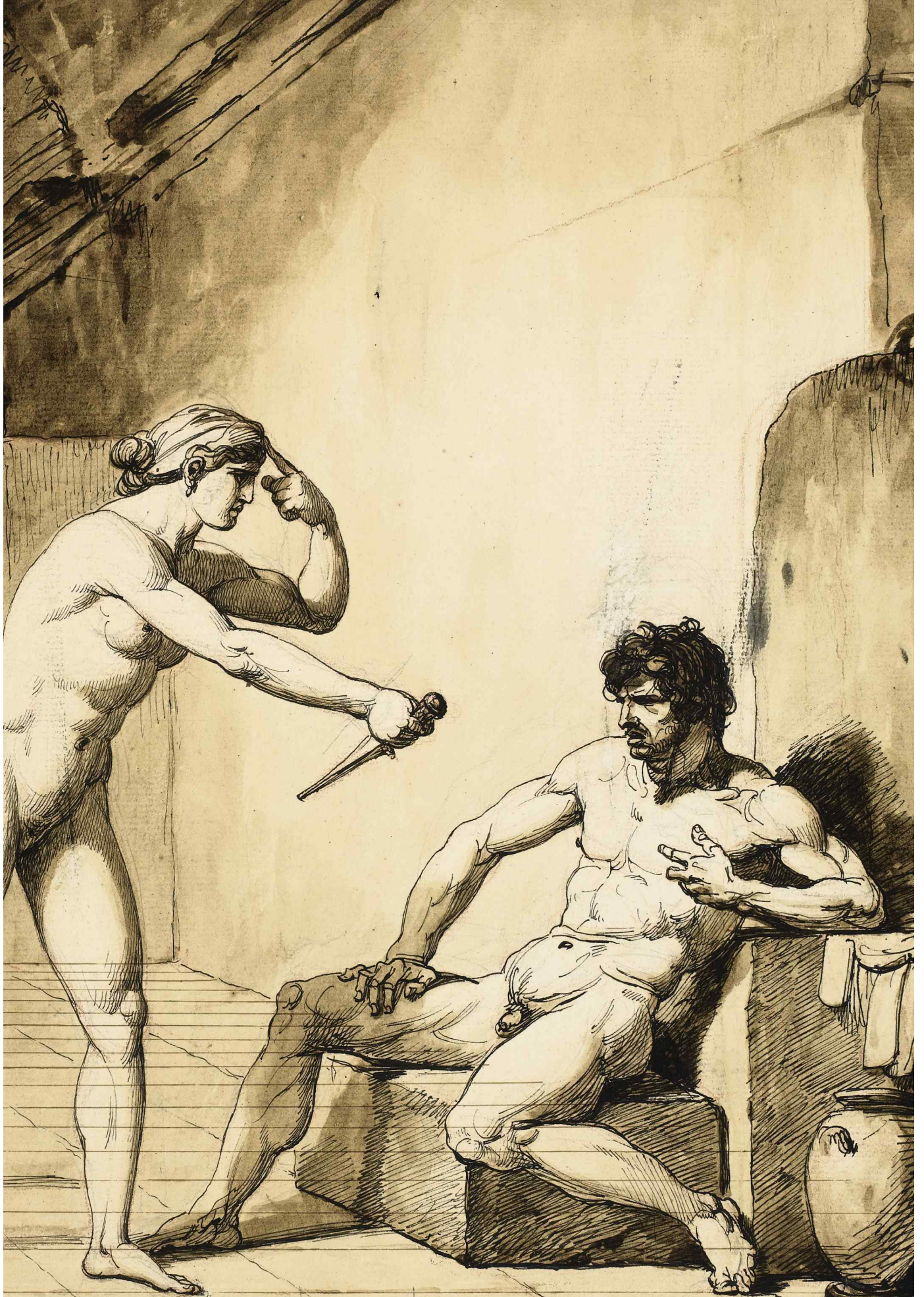
³ Voir A.L. Clark et al., *Tradition & Transitions, Eighteenth-Century French Art from The Horvitz Collection*, exh. cat., Petit Palais, Paris, 2017, p.306, n°121, p. 307, repr.; J.-P. Cuzin, *François-André Vincent 1746-1816*, Cahiers du dessin français, n°4, Paris, p.21, n°41, repr.

⁴ *Ibid.*, p.21, n°42, repr.

80 000-120 000 €
71 000-10 £ 100 000-150 000 US\$



Fig. 1 : François André Vincent, *Arria et Paetus*, Saint-Louis, Saint-Louis Art Museum







This highly impressive and imposing sheet by the French neoclassical painter, François André Vincent, is undoubtedly one of the artist's most important compositional drawings to have appeared on the market in recent years. It was created circa 1784, in preparation for his painting of the same subject, now housed in the Saint Louis Art Museum (fig.1).¹

The scene depicted, taken from Roman history, was documented by Pliny the Younger in one of his fascinating and invaluable surviving letters, in which he describes the actions of Arria, whose husband, Caecina Paetus, had been condemned to a "noble death", following a failed conspiracy against the Emperor Claudius, in 42 AD. Pliny notes that Paetus, unable to take his own life, was given courage by Arria, who having stabbed herself with a dagger, uttered the immortal words: "Paete, non dolet" ("Paetus, it does not hurt"). The composition of the present work depicts the moment before Arria's death, when she exhorts Paetus to take his own life, an act that, though challenging to a modern day viewer, would have been viewed as the honourable, even heroic, thing for somebody in his position to do. The Adrien drawing brilliantly encapsulates the wildly conflicting emotions felt by the two main

protagonists, with the steely determination and bravery of Arria, whose facial features are composed and focused, contrasting dramatically with Paetus who, in despair, is depicted slumped on a seat, his eyes unable to establish contact with those of his wife, and the pose of his leg, angled away from Arria's outstretched arm, indicative of the hesitation and fear that he feels towards her bold suggestion.

This highly emotive subject is one that only infrequently appears in the Western canon; however the narrative, so heavily focused on honour, is one that would have had particular resonance with viewers at the Salon of 1785, when Vincent exhibited the Saint Louis painting alongside a second painting of the subject, now housed in the Musée de Picardie, Amiens.²

Vincent, like his great artistic contemporary Jacques-Louis David, frequently employed narratives from Ancient Rome in his work, to reflect the prevailing political sentiments in France in the late 18th Century. As the country's politics and leadership underwent a bloody upheaval in the Revolution, so too did the nation's art, moving decisively away from the frivolities of the Rococo, to a more patriotic and idealistic viewpoint in Neoclassicism.

The present work can be closely compared to another imposing sheet by Vincent for the Amiens painting, now in the Horvitz Collection, Boston, similarly executed in pen and brown ink, with the abundant use of wash and, in the case of the Horvitz drawing, white heightening.³ The obvious difference between these two sheets lies in the fact that Vincent depicts the figures in the Horvitz drawing fully clothed, as in the final Saint Louis painting, in contrast to the present work, where the vigorously drawn protagonists are depicted nude. Though other drawings,⁴ beyond the Horvitz sheet, are known to survive for the Amiens painting, the present drawing is undoubtedly the most significant survival in relation to the Saint Louis picture, making its re-emergence on the art market a fascinating and exciting opportunity to consider Vincent's working methods, as well as his important artistic legacy.

¹ See *Exhibited*, p. 184, Fig. 1, reproduced

² Amiens, Musée de Picardie, inv. no. M.P. 2004.17.177

³ See A.L. Clark et al., *Tradition & Transitions, Eighteenth-Century French Art from The Horvitz Collection*, exh. cat., Petit Palais, Paris, 2017, p. 306, no. 121, p. 307, reproduced; J.-P. Cuzin, *François-André Vincent 1746-1816*, Cahiers du dessin français, no. 4, Paris, p. 21, no. 41, reproduced

⁴ *Ibid.*, p. 21, no. 42, reproduced

JACQUES GAMELIN

Carcassonne 1738 - 1803

Une Princesse prisonnière présentée à un chef militaire

Plume et encre noire, lavis bleu-vert, rehauts de gouache blanche, sur papier lavé de bleu; signé à la plume et encre noire, en bas à droite: *Gamelin inv. l'an 3. De la Rep.*
312 x 446 mm

Pen and black ink and blue/green wash heightened with white, on paper washed blue; signed in pen and black ink, lower right: *Gamelin inv. l'an 3. De la Rep.*

PROVENANCE

Vente anonyme, Paris, Hôtel Drouot, M^{es} Couturier-de Nicolay, 11 juillet 1984, n°1; Acquis à cette vente.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°65 (notice par Olivier Michel); Sceaux, 2013 (sans catalogue)

7 000-9 000 €
6 300-8 000 £ 8 800-11 300 US\$

Cette œuvre imposante est l'un des dessins souvent appelés les «clair-obscur» de Gamelin, exécutés dans la technique mixte préférée de l'artiste, à savoir l'encre noire avec un lavis bleu-gris, rehaussé de blanc, sur papier préparé.

Le véritable sujet représenté ici reste un mystère. La scène se situe sous une large tente, une jeune femme bouleversée est présentée à un chef militaire qui semble reculer à sa vue avec un mouvement du corps assez théâtral, ses bras tendus vers l'autre côté. Un soldat au visage austère se tient à droite de la composition, tandis que deux autres se trouvent à gauche, debout, dos au spectateur. Différents titres ont été suggérés : *Esther s'évanouissant devant Assuérus, la Continence de Scipion et la Famille de Darius devant Alexandre*, mais aucune de ces propositions ne semble convaincante pour des raisons de composition ou d'iconographie.

Gamelin portait un intérêt évident pour la scène représentée ici, puisqu'il dessina une autre composition très similaire, dans la même technique, conservée dans une collection particulière¹. Ce dessin montre les figures sous une tente, comme dans la feuille de la collection Adrien, mais contient aussi un paysage dans le fond, à droite de la composition. L'ensemble des personnages est assez comparable dans les deux dessins, mais

le chef militaire assis sur son trône est bien plus calme et empreint de retenue que dans le dessin Adrien, et la jeune femme prisonnière semble aussi être moins désemparée.

Olivier Michel, dans la notice du catalogue de l'exposition de Rennes, a fait remarquer que le dessin de la collection particulière devait précéder celui de la collection Adrien. Il a noté que le style de Gamelin était plus sec et rigide dans la version antérieure du sujet et que le dessin Adrien montrait l'artiste au sommet de sa créativité et de son inventivité.

Né à Carcassonne en 1738, Gamelin passa le début de sa carrière à Toulouse sous la tutelle de Pierre Rivalz, le fils du peintre Antoine Rivalz (voir lot 44). Il partit ensuite à Paris où il travailla dans l'atelier de Jean Baptiste Deshayes de Colleville. Malgré son échec au Prix de Rome en 1764, il peut néanmoins séjourner dans la Ville Eternelle, où il y resta dix ans, de 1765 à 1775. Ce voyage d'étude, permettant de développer de manière importante sa carrière, était financé par Nicolas-Joseph Marcassus, Baron de Puymaurin, un riche collectionneur et mécène de Toulouse. À son retour en France, Gamelin fut élu membre de l'Académie Royale de Peinture, Sculpture et Architecture de Toulouse. Les plus grands fonds de ses dessins sont conservés aux musées de Carcassonne et de Narbonne.



66

This grand work, one of a type often referred to as the artist's *chiaroscuro* drawings, is executed in Gamelin's preferred combination of media, namely black ink with a blue-grey wash, heightened with white, on prepared paper.

The actual subject of the work remains a mystery. The narrative unfolds within a large tent where a young, rather distressed woman is being presented to a military leader, who appears to recoil from her with a somewhat dramatic gesture of his body, his arms outstretched to the side. A stern-faced soldier stands to the right of the composition, while two more stand to the left, their backs against the picture plane. Various titles have been previously suggested: *Esther fainting before Ashasuerus*, *The Continence of Scipio* and *The family of Darius before Alexander*, but none of these proposals seems convincing, for reasons of setting or storyline.

The narrative depicted here was obviously of interest to Gamelin, as he executed another very similar composition, in the same medium, now in private collection.¹ That drawing shows the figures in a tent, as in the Adrien sheet, but also includes a backdrop of landscape to the right of the composition. The assembled line of figures is fairly comparable in the two sheets, but the military leader, seated on his throne, is much more calm and composed than the corresponding figure in the Adrien drawing, and the young female prisoner is also less distraught than her counterpart in the Adrien sheet.

Olivier Michel, in his entry in the Rennes exhibition catalogue, observes that the drawing in a private collection must predate the Adrien composition. He remarks that Gamelin's style is drier and more rigid in the earlier version of this subject and that the Adrien drawing demonstrates the artist at his most creative and innovative.

Gamelin was born in Carcassonne in 1738 and spent the early part of his artistic career in Toulouse under the tutelage of Pierre Rivalz, son of the painter Antoine Rivalz (see lot 44). He later went to Paris where he worked in the studio of Jean Baptiste Deshayes de Colleville. Despite failing to win the Prix de Rome in 1764, he was none the less able to travel to The Eternal City, spending a decade there from 1765 until 1775. This important career enhancement and artistic educational trip was funded by Nicolas-Joseph Marcassus, Baron de Puymaurin, who was a prominent collector and patron in Toulouse. On his return to France Gamelin was elected a member of the Académie Royale de Peinture, Sculpture et Architecture de Toulouse. The largest collections of his drawings are in the museums of Carcassonne and Narbonne.

¹ Rennes 2012, exhib.cat., op. cit., p. 179, fig. 1



67

67

GUILLAUME BOICHOT

Chalon-sur-Saône 1735 - 1814 Paris

Vase et trophée avec un vieillard enchaîné

Pointe du pinceau et lavis noir et gris, rehauts de blanc, traces de pierre noire, sur papier lavé de rose signé à l'encre brune, en bas à gauche: *Boichot Sculptor fecit*
250 x 305 mm

Point of the brush and black and grey wash, heightened with white, over traces of black chalk, on paper washed pink; signed in brown ink, lower left: *Boichot Sculptor fecit*.

PROVENANCE

François Renaud (actif en 1776), Paris (L. 1042) ;
Galerie Claude Van Loock, Bruxelles, 1977 ;
Acquis auprès de cette galerie.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°63 (notice par Sylvain Laveissière) ;
Sceaux, 2013 (sans catalogue)

3 000-4 000 €

2 700-3 550 £ 3 750-5 000 US\$

Si Guillaume Boichot était avant tout un sculpteur, il était également un dessinateur de talent, comme en témoigne la présente feuille représentant un esclave enchaîné, entouré de vases et de trophées. Comme nombre de ses contemporains, Boichot était évidemment largement influencé par l'Antiquité romaine et, ayant séjourné durant la seconde moitié des années 1760 dans la Ville éternelle, son style fut inéluctablement inspiré par les puissantes évocations du passé. Le dessin de la collection Adrien montre également une dette envers un contemporain vénitien de Boichot, Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), dont les représentations imaginaires de prisons et les *capricci* ont certainement inspiré le Français.

Il n'a pas été possible de mettre en relation cette feuille avec une sculpture ou un relief existant de Boichot, néanmoins il existe d'autres dessins de l'artiste préparatoires à des œuvres sculptées, tels que *Méléagre présentant à Atalante la tête du sanglier de Calydon*, désormais conservé dans la collection du Metropolitan Museum of Art à New York¹.

Though primarily a sculptor, Guillaume Boichot was also an accomplished draughtsman, as the present sheet, depicting a shackled slave surrounded by vases and trophies, clearly demonstrates. Boichot was evidently, like so many of his contemporaries, greatly influenced by Roman Antiquity and having spent the latter half of the 1760s in the Eternal City, there can be little doubt that his style was greatly influenced by these powerful evocations from the past. Likewise the present sheet also shows the clear influence of Boichot's Venetian contemporary, Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), whose own portrayals of imaginary prisons and *grotteschi* must have filtered their way into the Frenchman's consciousness.

Though it has not been possible to connect this sheet to one of Boichot's surviving sculptures or reliefs, other drawings by the artist that serve this purpose do exist, such as *Meleager Presents to Atalanta the Head of the Calydonian Boar*,¹ now in the collection of the Metropolitan Museum of Art, New York.

¹ New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. no. 1993.12.1; See *Eighteenth-Century French Drawings in New York Collections*, exhib. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1999, pp. 213-215, no. 92, reproduced

ANICET-CHARLES-GABRIEL LEMONNIER

Rouen 1743 - 1824 Paris

Portrait d'homme en pied

Pierre noire, rehauts de craie blanche, sur papier gris
640 x 508 mm

Black chalk heightened with white chalk on grey paper

PROVENANCE

Acquis à Bordeaux, commerce d'art, 1993

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°69 (notice par Aude Henry-Gobet) ;

Sceaux, 2013 (sans catalogue)

5 000-8 000 €

4 450-7 100 £ 6 300-10 000 US\$

Né à Rouen en 1743, Anicet Charles Gabriel Lemonnier commença sa formation artistique à l'École des Beaux-Arts de sa ville natale, où il étudia sous la direction de Jean Baptiste Descamps (1715-1791). En 1765, Lemonnier se trouvait déjà à Paris et il fut admis dans la prestigieuse école de dessin de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, avec Joseph Marie Vien (1716-1809) comme professeur. Il étudia aux côtés d'autres jeunes artistes, tels que Jacques Louis David et François André Vincent, dont l'influence se fit sentir sur son propre travail.

En 1772, Lemonnier fut vainqueur du très convoité Prix de Rome et entra à l'Académie de France à Rome, qui se trouvait encore au Palazzo Mancini. Les deux artistes qui dirigèrent l'Académie durant son séjour, Joseph Marie Vien et Louis Michel Van Loo, eurent tous deux un effet significatif sur le style de Lemonnier. D'ailleurs, le dessin de la collection Adrien montre une forte influence de l'œuvre de Louis Michel Van Loo. Dans un dessin de grandes dimensions, Lemonnier a représenté un homme élégamment vêtu, et dont le drapé est superbement rendu. Comme l'a fait remarquer Aude Henry-Gobet, l'artiste fut certainement inspiré par le *Portrait de Louis XV, roi de France et de Navarre* peint par Van Loo en 1761 (Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon) ; la position de l'homme debout de Lemonnier, et la manière dont il a traité le drapé, rendant les différentes matières de l'habit tout à fait réalistes, sont des éléments apparents dans le portrait magistral de Van Loo. Aude Henry-Gobet a également noté que le *contrapposto* de l'homme représenté dans le dessin de la collection Adrien est caractéristique des personnages peints par Louis Michel Van Loo, renvoyant notamment à l'*Autoportrait de Louis Michel peignant le portrait de son père Jean Baptiste Van Loo* (Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon).

D'après Aude Henry-Gobet, ce magnifique portrait pourrait être daté de l'époque romaine de



68

Lemonnier, et fut probablement dessiné durant le carnaval organisé chaque année par les Romains sur le *Corso*.

Anicet Charles Gabriel Lemonnier was born in Rouen in 1743. He began his artistic training at The Rouen School of Fine Arts where he studied under the artist, Jean Baptiste Descamps (1715-1791). By 1765 Lemonnier was in Paris and was accepted into the highly acclaimed drawing school, *L'Académie Royal de Peinture et Sculpture*, where he was taught and tutored by Joseph Marie Vien (1716-1809). Whilst enrolled there, Lemonnier studied alongside fellow artists Jacques Louis David and François Andre Vincent, whose influence can be seen in his own work.

In 1772 Lemonnier won the coveted Prix de Rome and entered the French Academy in Rome where both Joseph Marie Vien and Louis Michel Van Loo held directorships during his tenure at Palazzo Mancini. Both artistic directors had a significant impact on Lemonnier's style. The Adrien drawing reveals a strong debt to Louis Michel Van Loo's work. Grand in scale, Lemonnier has

drawn a well-dressed gentleman in sumptuously rendered drapery. As Aude Henry-Gobet observes, Lemonnier must have been inspired by Louis Michel Van Loo's portrait of *Louis XV, roi de France et de Navarre*, painted in 1761 (Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon). In the Adrien sheet, the stance of the standing gentleman and the way in which the drapery has been handled, creating convincing textures throughout the lavish garment, are all evident in Van Loo's magisterial portrait. Henry-Gobet also notes that the *contrapposto* of the man in the Adrien drawing is typical of how Louis Michel Van Loo depicted his figures, referring in particular to his *Autoportrait de Louis Michel peignant le portrait de son père Jean Baptiste Van Loo* (Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon).

Aude Henry-Gobet remarks that this handsome portrait would have been executed during Lemonnier's stay in Rome and that it was possibly drawn during the annual carnival that the Romans organised on the *Corso*.

ATTRIBUÉ À JEAN-ANTOINE JULIEN, DIT JULIEN DE PARME

Cavigliano 1736 - 1799 Paris

L'Ange chassant Adam et Ève du Paradis (*recto et verso*)

Plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire (*recto et verso*), sur quatre feuilles de papier assemblées : les contours des figures du *recto* ont été piqués pour le transfert
655 x 600 mm

Pen and brown ink and wash over black chalk (*recto and verso*), on four joined sheets of paper; the outlines of the figures on the *recto* pricked for transfer

PROVENANCE

Vente anonyme, Paris, Hôtel Drouot, M^e Marc Ferri, 17 mai 1981

EXPOSITION

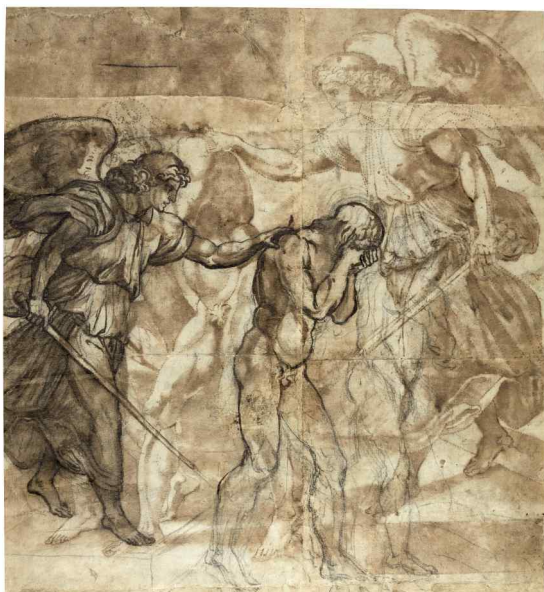
Rennes, 2012, n°64 (notice par Pierre Rosenberg) ;
Sceaux, 2013 (sans catalogue)

3 000-4 000 €

2 700-3 550 £ 3 750-5 000 US\$

Les deux côtés de cette grande feuille composite présentent des copies fidèles de la célèbre fresque de Raphaël aux Loges vaticanes, qui était très largement connue à travers l'Europe, non seulement par l'observation en direct et les copies dessinées, mais aussi à travers les gravures comme celles réalisées par Francesco Villamena (1564-1624) au début du XVII^e siècle (fig. 1). Comme l'a fait remarquer Pierre Rosenberg dans la notice du catalogue de l'exposition de Rennes, l'artiste a transformé la composition d'un format horizontal à un format vertical, perdant ainsi une grande part de la tension et du mouvement de l'œuvre de Raphaël. Tout en soulignant que l'attribution reste très provisoire, Rosenberg estime que Julien de Parme pourrait néanmoins être un candidat plausible. Piqué pour le transfert, ce grand dessin servit probablement de carton pour une peinture dans un endroit restreint, comme une colonne.

On both sides of this large composite sheet, we find faithful copies of Raphael's famous fresco in the Vatican *Logge*, which would have been very widely known throughout Europe, not only from first hand viewing and drawn copies, but also through prints such as that made by Francesco Villamena (1564-1624), at the beginning of the 17th century (fig. 1). As Pierre Rosenberg pointed out in his Rennes exhibition catalogue entry, the artist has transformed the composition from horizontal to vertical in format, losing in the process much of Raphael's tension and movement. While noting that the attribution remains very tentative, Rosenberg thinks Julien de Parme is none the less a plausible candidate. Pricked for transfer, this very large drawing probably served as a cartoon for a painting in a restricted location, such as on a column.



Verso



Fig 1 : Francesco Villamena, *La Cacciata dal Paradiso Terrestre*



Recto

ECOLE HOLLANDAISE VERS 1660

Portrait d'homme à mi-corps

Pierre noire et craie blanche, dans un ovale dessiné, sur papier marron; porte une numérotation au graphite, *recto*, en haut à droite : 31 ; porte une date et une inscription à la pierre noire, *verso* : 1660 22 *helft* [?] / (...) *enen* [?] *discipel van den seer / boroemden vermaerden schilder / Joannes de Heem*; et *Corn de Heem* (?), et à la plume et encre brune : *No*
200 x 149 mm

Black and white chalk, within a drawn oval, on brown paper; bears numbering in graphite, *recto*, upper right: 31. Bears date and inscription in black chalk, *verso*: 1660 22 *helft* [?] / (...) *enen* [?] *discipel van den seer / boroemden vermaerden schilder / Joannes de Heem*; and *Corn de Heem* (?), and in pen and brown ink: *No*

PROVENANCE

Collection non identifiée (L.1533^a, sur une pastille collée au verso de l'ancien cadre) ;
Collection Charles Ferdinand Louis, marquis de Valori-Rustichelli (1820-1883), Paris (L.2500, en bas à droite) ;
Sa vente, Paris, Hôtel des commissaires-priseurs, 25-26 novembre 1907, n°57, repr. (comme Anthony van Dyck) ;
Collection particulière, Paris ;
Acquis en 1999.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°30 (notice par Stijn Alsteens)

4 000-6 000 €
3 550-5 400 £ 5 000-7 500 US\$

Les portraits dessinés destinés à être gravés ou faits comme des œuvres d'art à part entière pour vente n'étaient certes pas particulièrement rares dans l'art hollandais du XVII^e siècle, et d'ailleurs certains artistes, comme Jan Lievens (1607-1674) et Johannes Thopas (1627-1695) en firent même leur spécialité. Le présent dessin est cependant assez inhabituel car il est exécuté de manière très libre, tout en étant conçu comme une œuvre finie, au sein d'un cadre ovale fictif et une inscription détaillée au verso.

Cette inscription particulièrement intéressante contient une date partiellement coupée qui doit être lue « 1660 » ainsi qu'une note indiquant qu'une certaine personne, dont le nom a disparu, était un « élève du célèbre et illustre peintre Joannes de Heem », c'est-à-dire du peintre de natures mortes Jan Davidsz. de Heem (1606-1683). Mais la personne mentionnée dans l'inscription était-elle le sujet ou l'auteur du dessin ? De Heem, originaire de Utrecht, travailla à Leyde, mais passa la majeure partie de sa carrière à Anvers, où il vécut de 1636 à 1664, puis de nouveau de 1674 jusqu'à sa mort.

D'un point de vue stylistique, ce dessin énergique et abouti semble avoir été réalisé par un artiste connaissant la tradition du portrait de Van Dyck, qu'il aurait pu observer dans l'extraordinaire série de portraits d'artistes et de personnages célèbres gravée d'après ses dessins et publiée sous le titre *l'Iconographie*, mais connaissant aussi les portraits du milieu du XVII^e siècle des Pays-Bas septentrionaux et les dessins de Jan Lievens. Cependant, aucune attribution spécifique n'a encore été proposée de manière convaincante. Si c'est bien le portraituré, et non pas l'artiste, qui était l'élève de De Heem mentionné dans l'inscription, alors le candidat évident serait le fils de l'artiste, Cornelis, mais Cornelis de Heem aurait eu 29 ans en 1660 et l'homme représenté ici semble plutôt plus âgé.

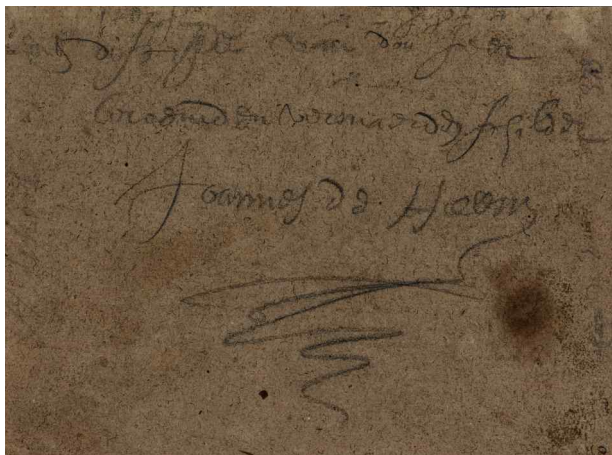
L'attribution et la fonction de ce dessin restent donc pour l'instant en suspens. Il s'agit néanmoins d'un dessin d'immense qualité, qui a réussi à capturer, d'un trait habile et rapide à la pierre noire et à la craie blanche, le caractère de cet homme hollandais sérieux mais affable.

Although drawn portraits made as studies for engravings or as finished works of art for sale are not especially rare in 17th-century Dutch art, and certain artists, including Jan Lievens (1607-1674) and Johannes Thopas (1627-1695), even made something of a speciality of works of this type, the present drawing is rather unusual, in being very freely executed, yet at the same time produced as a finished work, within a fictive oval frame, with a detailed inscription on the reverse.

This inscription is both fascinating and tantalising. It includes a partially cut date which must be read as 1660, and also a note that someone, whose name is no longer there, was a 'pupil of the famous and illustrious painter Joannes de Heem', in other words the famous still-life painter Jan Davidsz. de Heem (1606-1683). But was the person referred to in the inscription the subject or the author of the drawing? De Heem was a native of Utrecht, who also worked in Leiden, but who spent most of his career in Antwerp, where he lived from 1636 until 1664, and again from 1674 until his death.

Stylistically, this energetic and extremely accomplished drawing would appear to have been made by an artist who was aware of the portrait tradition of Van Dyck, as expressed through the extraordinary series of portraits of artists and other illustrious figures, engraved from his drawings and published as the *Iconography*, but who was also very familiar with mid-century portraiture in the Northern Netherlands, and the drawings of Jan Lievens. No specific attribution has, however, so far been convincingly advanced. If the sitter, rather than the artist, was the pupil of De Heem referred to in the inscription, the obvious candidate would be the artist's son Cornelis, but in 1660 Cornelis de Heem would have been 29 years old, and the man seen here looks rather older.

For now, the authorship and function of this intriguing drawing must remain unresolved, but it is in any case a drawing of the highest quality, which captures in skilful, rapid strokes of black and white chalk the character of this serious yet amiable Dutchman.



Inscription, verso



Taille réelle

JAN ANTOON GAREMIJN

Bruges 1712 - 1799

Étude de tête d'homme grimaçant

Porte les annotations à la pierre noire, en haut à gauche : *homme D'étude* et en bas à gauche : *1676 W 1745*

Pierre noire, rehauts de craie blanche, sur papier bleu
326 x 258 mm

Inscribed in black chalk, upper left: *homme D'étude* and lower left: *1676 W 1745*;
black chalk heightened with white on blue paper

PROVENANCE

Acquis à Liège, commerce d'art, 1971

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°32 (notice par Guy Grieten)

6 000-8 000 €

5 400-7 100 £ 7 500-10 000 US\$

La succession de Jan Antoon Garemijn, artiste brugeois très prolifique et à la grande longévité, comptait plus de quatre mille dessins de sa main¹ ; il vivait ainsi en accord avec la devise « *Nulla dies sine linea* », formulée par Pliny l'Ancien et adoptée par Garemijn comme son mot d'ordre².

Le plus important ensemble de dessins de Garemijn se trouve au Steinmetzkabinet à Bruges, où sont conservées plus de deux cents feuilles³. On y trouve une grande variété de dessins et toutes sortes de sujets, mais un groupe particulièrement conséquent et caractéristique est composé de « têtes d'expression » dont la plupart sont très proches de notre feuille avec leur grand format, leur technique puissante et audacieuse et l'utilisation de papier coloré.

Au début de sa carrière, Garemijn fut pris sous l'aile de Matthias de Visch (1702-1765), un artiste brugeois local qui l'initia à l'art italien, et surtout à l'art français. Garemijn se forgea, doucement mais sûrement, une bonne réputation dans sa ville natale et au-delà ; il reçut même la commande du décor de la salle d'audience du gouverneur de Bruxelles en 1760-1764. En 1765, il succéda à De Visch au poste de directeur de l'Académie de Peinture de Bruges, fonction qu'il occupa pendant dix ans. Pourtant, après sa mort sa réputation diminua rapidement et le nom de Garemijn n'est aujourd'hui plus très connu.

The estate of the long-lived and highly prolific Bruges artist Jan Antoon Garemijn is recorded as having contained more than four thousand of the artist's own drawings,¹ fully living up to the motto, '*Nulla dies sine linea*', coined by Pliny the Elder, and adopted by Garemijn as his watchword.²

The largest single holding of drawings by Garemijn is in the Steinmetzkabinet, Bruges, where there are more than two hundred sheets.³ These include a wide range of different types of images, of all sorts of subjects, but a particularly substantial and distinctive group consists of large 'character heads,' most of which are very similar to the present sheet in their large format, bold, dashing technique, and use of a toned paper support.

Early in his career, Garemijn was taken under the wing of the local Bruges painter Matthias de Visch, who introduced him to the art of Italy, and in particular France. Garemijn slowly but surely built a high reputation in his native city and beyond, and was even commissioned to decorate the audience chamber of the governor of Brussels, in 1760-64. In 1765, he succeeded De Visch as director of the Bruges Academy of Painting, a post he held for the next decade. After his death, though, his reputation faded fairly rapidly, and today Garemijn's name is not well known.

¹ A. van den Abeele, 'De kunstverzameling Jan Garemijn,' *Biekorf*, no. 83, 1983, p. 43

² W. Le Loup and L. Van Kerkhoven, 'Jan Antoon Garemijn. Geen dag zonder lijn,' *Brugge Stedelijke Musea en Museumvrienden, Museum Bulletin*, no. 6, 1999, p. 1

³ C. van de Velde, *Stedelijke Musea Brugge, Steinmetzkabinet, catalogus van de tekeningen*, Bruges 1984, pp. 167-197



JAN VAN ORLEY

Bruxelles 1665 - 1735

La Visitation

Plume et encre brune, deux teintes de lavis gris, traces de pierre noire, encadré d'un trait à l'encre brune, sur papier bleu
263 x 328 mm

Pen and brown ink and two shades of grey wash, over black chalk, within brown ink framing lines, on blue paper

PROVENANCE

Collection Thierry et Christine de Chirée, Avignon ;
Sa vente, Paris, Hôtel Drouot, M^e Aguttes, 29-30 mars 2011, n^o532, repr. (comme attribué à Antoine Rivalz) ;
Acquis à cette vente.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n^o31 (notice par Stijn Alsteens)

4 000-6 000 €
3 550-5 400 £ 5 000-7 500 US\$

De même que pour son célèbre ancêtre Bernard van Orley, la réputation de Jan van Orley repose principalement sur son activité de dessinateur de tapisseries, un art qui était encore très populaire au XVIII^e siècle¹. Toutefois, alors que la tradition des tapisseries bruxelloises de la Renaissance dérivait de la production artistique et de l'héritage italien, en particulier de Raphaël, les tapisseries plus tardives étaient plus étroitement liées à la France. La technique graphique de Jan van Orley et son approche de la composition sont caractéristiques de son époque. Ainsi, étant donné la connaissance relativement limitée de ses dessins encore peu publiés, il n'est peut-être pas surprenant qu'ils aient parfois été attribués par erreur à des maîtres Français. C'est d'ailleurs le cas de cette feuille vendue en 2011 comme attribuée à Antoine Rivalz (voir lot 44), un artiste toulousain proche contemporain de Van Orley. Ce n'est que par la suite que le dessin de la collection Adrien a été reconnu comme un exemple significatif du style élégant de Van Orley.

Un dessin signé, aujourd'hui conservé à Düsseldorf et représentant le martyr d'un saint, constitue un précieux point de départ pour l'étude du style graphique de Van Orley ; il est dans son ensemble stylistiquement très proche du présent dessin, on y retrouve en particulier les mêmes traits à l'encre légèrement géométriques et les larges aplats de lavis². La fonction originale de la feuille de la collection Adrien n'est pas tout à fait claire, mais la composition peut être rapprochée d'une gravure du même sujet (fig. 1) appartenant à une série de vingt-huit scènes de la Vie de

Jésus-Christ, toutes dessinées par Van Orley, dont quatorze (y compris celle de la *Visitation*) furent gravées par l'artiste lui-même, tandis que les quatorze autres furent gravées par son jeune frère, Richard³. Le dessin ne peut en aucun cas être considéré comme une étude directe pour la gravure qui est plus petite, de format vertical et non horizontal, dans le même sens avec de nombreux détails qui diffèrent. Néanmoins, l'idée générale de la représentation du sujet est suffisamment proche pour en conclure que le dessin ait pu être une première étude de la composition. La série de gravures semble du reste avoir considérablement évolué au fur et à mesure de sa création : certaines images sont horizontales tandis que d'autres sont verticales et la numérotation des planches suggère que la série devait à l'origine être composée de trente-deux gravures, alors que seules vingt-huit furent finalement réalisées.

L'emplacement et la pose des deux figures centrales sont particulièrement proches de la composition gravée : la rencontre est située au pied d'un escalier, en dessous d'une sorte de grande terrasse avec des colonnes s'élevant vers le haut de la composition et sous laquelle se trouve une arche ressemblant à un tunnel. Les deux scènes contiennent même un perroquet assez similaire dans la partie supérieure et un petit chien approchant les deux femmes debout. Il est intéressant de noter que la construction générale de la composition est inspirée du panneau de gauche du célèbre retable de Rubens, *La Descente de Croix*, peint pour la cathédrale d'Anvers en 1612-1614, que Van Orley connaissait probablement essentiellement à travers la gravure de Pieter de Jode II, elle-même basée sur une étude à l'huile que Rubens avait réalisée plus tard, vers 1632-1633.

Like his illustrious ancestor, Bernard van Orley, Jan van Orley's reputation rests to a considerable extent on his work as a designer of tapestries, an art form that retained considerable popularity well into the 18th century.¹ But whereas the earlier Brussels tapestry tradition was closely linked with the artistic production and legacy of Italy, and in particular with Raphael, later years saw much closer ties with France. Jan van Orley's technical and compositional approach was typical of his time, and given the relatively limited extent to which his drawings are known and published, it is not, perhaps, surprising they have sometimes been misattributed to French masters – as, indeed, was the present sheet when it was sold in 2011, attributed to Van Orley's close contemporary, the Toulouse artist Antoine Rivalz (see lot 44). Only subsequently has the Adrien drawing been recognised as a rather significant example of Van Orley's elegant drawing style.

A rare documentary starting point for Van Orley's drawing style is, however, to be found in a signed drawing of the martyrdom of a saint, now in Düsseldorf, which shares the distinctive slightly geometric pen work and broad, architectonic washes seen here, and is generally very comparable in style.² It is not entirely clear what the function of the present drawing would have been, but it does relate fairly closely to the composition of a print of the same subject (fig. 1), one of a series of twenty-eight depictions of scenes from the Life of Christ, all designed by Jan van Orley, fourteen of which (including the print of the *Visitation*) were engraved by the artist himself, and the other fourteen by his younger brother, Richard.³ The drawing is by no means a direct study for the print, which is smaller in size, vertical rather than horizontal in format, in the same direction, and differing in many compositional details, but the general conception of how the subject should be depicted is none the less similar enough to conclude that the drawing may have been made as some kind of initial idea for the composition. Indeed, the print series seems to have evolved considerably as it was being created: some images are horizontal, while others are vertical, and the numberings on the plates suggest that there were originally intended to be thirty-two images in the series, even though only twenty-eight were ever actually realised.

Particularly close to the engraved composition are the positioning and poses of the central pair of figures, and the setting of their encounter at the foot of a staircase, below some kind of grand terrace, with columns soaring up to the top of the composition and a tunnel-like arch below. Both scenes even include a rather similar parrot in the upper part of the scene, and a little dog approaching the two standing women. It is, though, worth noting that the general construction of the composition is also heavily dependent on that of the inside left wing of Rubens's great altarpiece of *The descent from the Cross*, painted for Antwerp cathedral in 1612-14, which Van Orley most probably knew primarily through the engraving by Pieter de Jode II, which appears to have been based, in turn, on an oil sketch that Rubens made at a later date, around 1632-33.

¹ See *Tapestry in the Baroque. Threads of Splendour*, cat., New York, Metropolitan Museum of Art, and Madrid, Palacio Real, 2007, pp. 449-50, 452, 466-70, 483-8

² Düsseldorf, Museum Kunstpalast, inv. FP 4889; see *Niederländische Handzeichnungen, 1500-1800, aus dem Kunstmuseum Düsseldorf*, cat., Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1968, no. 85

³ F.W.H. Hollstein, et al., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1400-1700*, Amsterdam 1947-2007, vol. XIV, 1956, p. 191, nos. 3-30

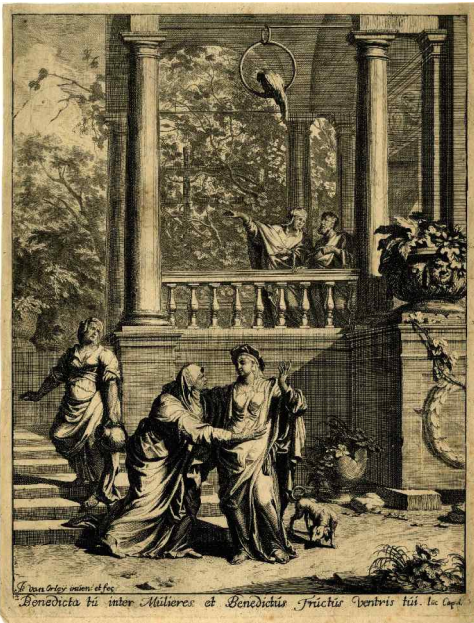
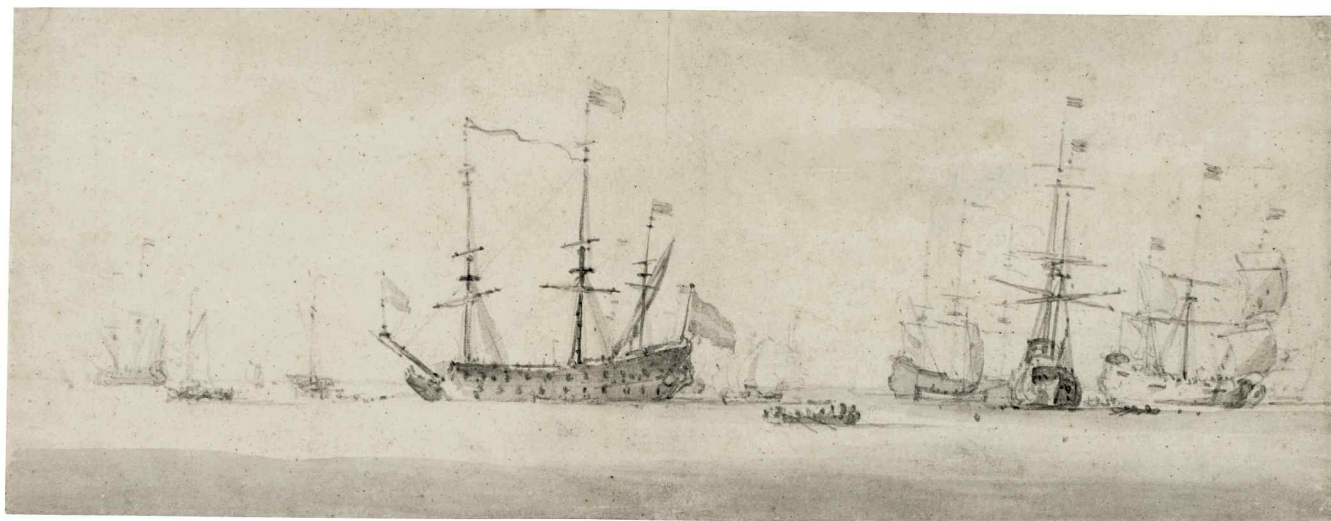


Fig. 1: Jan van Orley, La Visitation, gravure



73

73

WILLEM VAN DE VELDE LE JEUNE

Leyde 1633 - 1707 Londres

Bateaux hollandais a l'ancre

Pierre noire et lavis gris
156 x 412 mm

Black chalk and grey wash

PROVENANCE

Commerce d'art, Saint Cloud, 1988

5 000-7 000 €

4 450-6 300 £ 6 300-8 800 US\$

Les deux Willem van de Velde, père et fils, étaient les principaux peintres de marine actifs aux Pays-Bas et en Angleterre durant la plus grande partie de la seconde moitié du XVII^e siècle et les premières années du XVIII^e siècle. Après un début de carrière aux Pays-Bas, ils partirent en Angleterre durant l'hiver 1672-1673 ; après cela, ils travaillèrent au service de la couronne, consignants tous les grands événements et les activités de la Royal Navy. Ils travaillèrent en particulier comme ce qu'on appellerait aujourd'hui « correspondants de guerre », réalisant de nombreux tableaux et dessins des différentes batailles navales de la guerre anglo-néerlandaise de 1652-1674. Étonnamment, ils semblent avoir été considérés des deux côtés comme des observateurs impartiaux, plutôt que comme des espions, et profitèrent d'un exceptionnel niveau d'accès aux fonctionnements des deux marines.

Leurs dessins vont des représentations précises de navires individuels à d'amples récits des activités navales et des batailles. Un dessin comme celui-ci se situe entre les deux, servant à montrer, de manière sensible, à quoi des navires hollandais non spécifiés auraient l'air lorsqu'ils seraient ancrés au calme. Comme toujours, la perspective atmosphérique est absolument parfaite, de même que le rendu des différents navires et bateaux sur la surface paisible de la mer.

The two Willem van de Veldes, father and son, were the leading marine painters active in the Netherlands and England for much of the second half of the 17th century, and the first years of the 18th. Having spent their early careers in the Netherlands, they moved to England in the winter of 1672-73, and after this worked extensively in the service of the English crown, recording all the great events and activities of the Royal Navy. In particular, they worked as the equivalent of modern day war correspondents, making numerous paintings and drawings of the various sea battles of the Anglo-Dutch Wars of 1652-1674. Surprisingly, they seem to have been seen by both sides as impartial observers, rather than spies, and enjoyed a remarkable level of access to the workings of both navies.

Their drawings range from detailed portraits of individual ships to extensive records of naval activities and battles; drawings like this one fall somewhere in the middle, serving as a highly atmospheric record of how exactly a group of unspecified Dutch ships would have looked, while sitting calmly at anchor. As always, the aerial perspective in this drawing is absolutely perfect, as is the sense of how the various ships and boats sit on the calm surface of the water.



74

74

JEAN-JACQUES LAGRENÉE II

Paris 1739 - 1821

Jeunes gens assis au pied d'un bas-relief romain

Plume et encre brune, lavis brun, gris et rouge, rehauts de blanc
225 x 268 mm

Pen and brown ink and brown, grey and red wash, heightened with white

PROVENANCE

Collection Albert Van Loock (né en 1917), Bruxelles (L. 3751) ;
Acquis auprès de cette galerie, juin 1984.

EXPOSITION

Rennes, 2012, n°66 (notice par Guillaume Faroult) ;
Sceaux, 2013 (sans catalogue)

7 000-9 000 €

6 300-8 000 £ 8 800-11 300 US\$

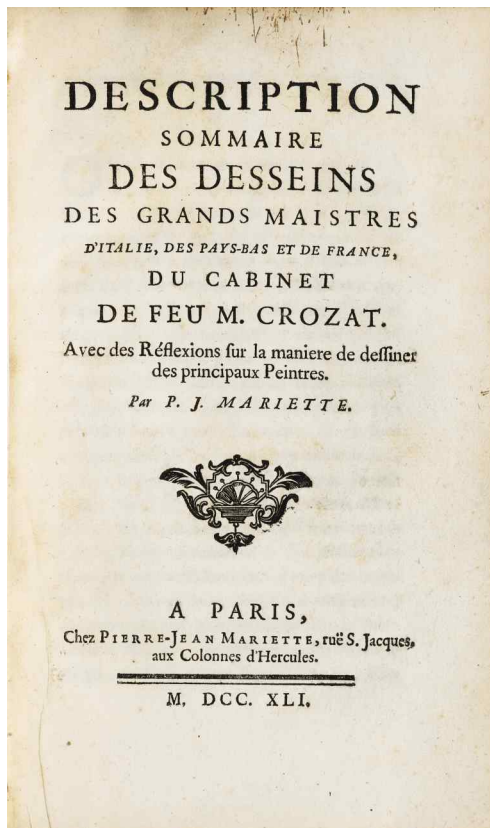
Cette magnifique feuille, dessinée dans un superbe mélange de techniques, appartient à un petit groupe de dessins de Lagrenée le Jeune, que l'artiste exécuta vers 1782, pour préparer son *Recueil de compositions par Lagrenée Le Jeune*, constitué d'une série d'eaux-fortes à la manière de lavis d'après l'Antique.

Bien que le dessin de la collection Adrien ne soit pas préparatoire à une eau-forte de la série en particulier, il correspond parfaitement, tant stylistiquement que par son sujet, aux autres dessins de la même période. Il peut notamment être comparé à une rare feuille incontestablement liée au *Recueil de compositions par Lagrenée Le Jeune*, et désormais conservée au Staatliche Museen de Berlin¹.

This handsome sheet, drawn in a splendid combination of media, fits securely into a small group of surviving drawings by Lagrenée le Jeune that the artist executed circa 1782, in preparation for his *Recueil de compositions par Lagrenée Le Jeune*, a series of etchings "à la manière de lavis", after the Antique.

Though the Adrien sheet is not preparatory for a specific etching from this series, it fits both stylistically and by subject matter, with other drawings from the same period, including a rare sheet that can be securely connected to the *Recueil de compositions par Lagrenée Le Jeune*, now housed in the *Staatliche Museen, Berlin*.¹

¹ E. Berckenhagen, *Die französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek, Berlin 1970*, pp. 366-67, fig. Hdz 3615, reproduced



75

75

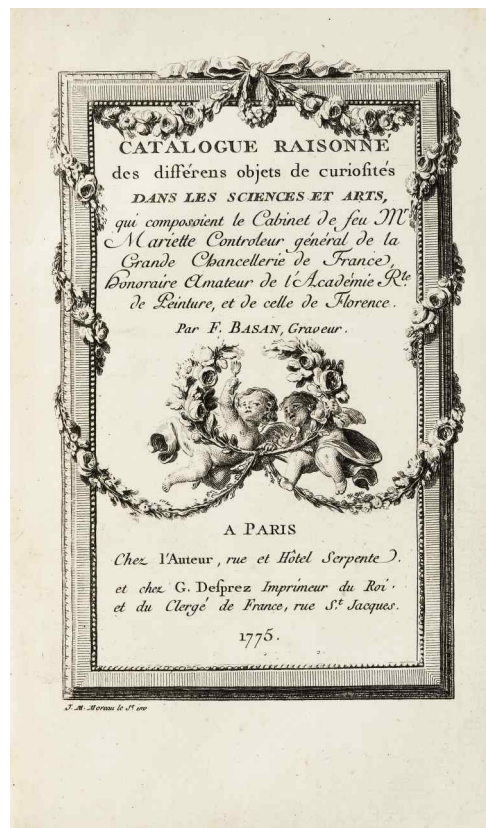
[CROZAT] -- MARIETTE, PIERRE JEAN

Description sommaire des desseins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat. Avec des Réflexions sur la manière de dessiner des principaux Peintres. Paris, L'Auteur, 1741. – (Suivi de :) Description sommaire des pierres gravées de feu M. Crozat. Ibid., id, 1741.

2 ouvrages en un volume in-8, veau marbré, dos orné de filets et fleurons, tranches rouges mouchetées (Reliure de l'époque). Coiffes et mors usagées, coins émoussés. Petit manque de papier marginal au dernier feuillet.

RÉUNION DE DEUX CATALOGUES EN PREMIÈRE ÉDITION, DEVENUS RARES, de la plus prestigieuse collection privée du XVIII^e siècle, comprenant les œuvres de Giotto, Paolo Uccello, Masaccio, Dürer..., avec les commentaires critiques du marchand le plus actif de l'époque, Pierre Mariette, également graveur, éditeur et collectionneur. Le catalogue a été rédigé en vue de la vente à venir.

400-600 €
400-550 £ 500-750 US\$



76

76

[MARIETTE] -- BASAN

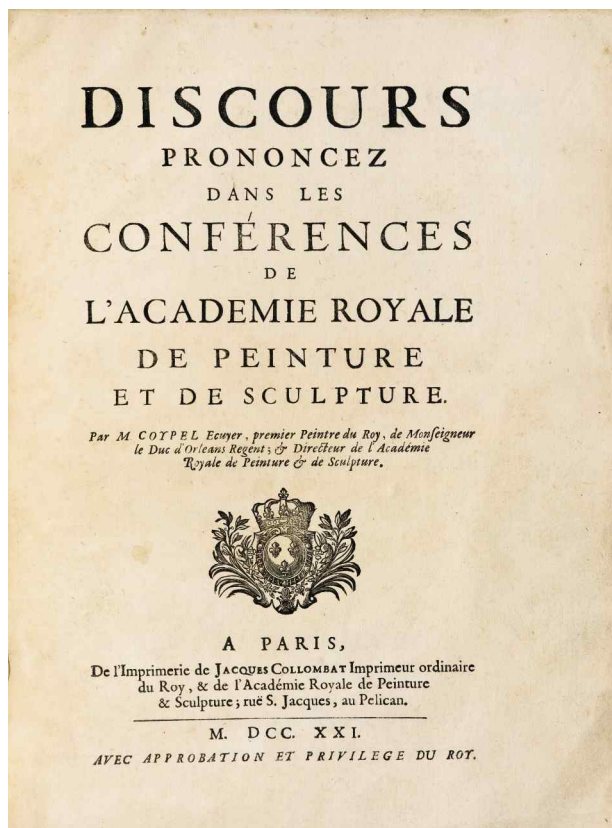
Catalogue raisonné des différents objets de curiosités dans les sciences et arts qui composaient le Cabinet de feu Mr Mariette. Paris, l'Auteur et chez Desprez, 1775.

In-8, veau marbré, dos orné de filets et fleurons, pièce de titre rouge, tranches rouges (Reliure de l'époque). Coins, coiffes et charnières légèrement frottés.

PREMIÈRE ÉDITION du catalogue de vente de l'immense collection de dessins et estampes de Pierre-Jean Mariette, établi par Pierre François Basan, graveur et auteur du Dictionnaire des graveurs (1767). Elle comprend un titre gravé par Moreau, un frontispice gravé par Choffard d'après Cochin, et 4 gravures sur cuivre hors texte, dont une dépliant, d'après des dessins du Guerchin, de Carrache, et de Perin del Vague.

BEL EXEMPLAIRE SUR PAPIER FORT, avec les prix notés.

400-600 €
400-550 £ 500-750 US\$



77

77

COYPEL, ANTOINE

Discours prononcez dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Paris, Jacques Collombat, 1721.

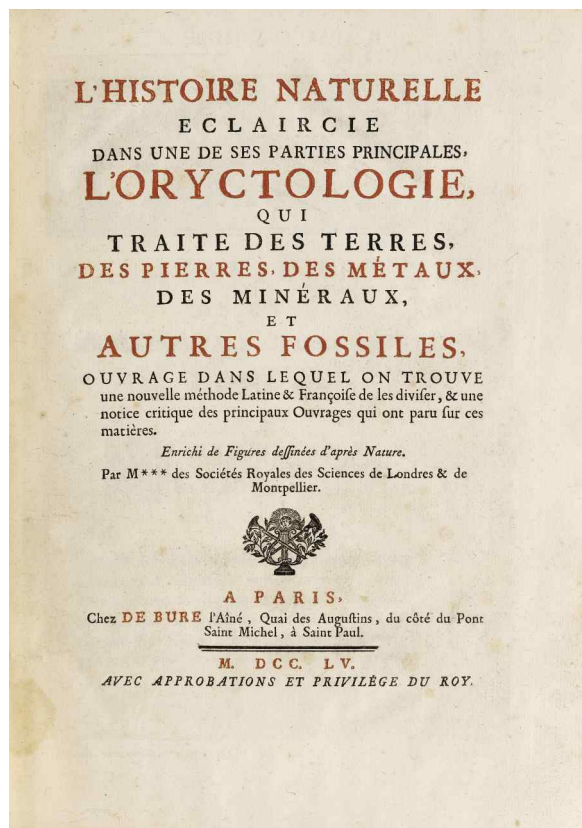
In-4, veau brun moucheté, dos orné de filets et fleurons, pièce de titre rouge (*Reliure de l'époque*).

Quelques rousseurs. Coins, coiffes et charnières frottés.

PREMIÈRE ÉDITION, ornée de 2 grandes vignettes gravées en taille-douce par Audran d'après Charles-Antoine Coypel, fils de l'auteur.

Antoine Coypel (1661-1722), peintre majeur du classicisme français, dirigea l'Académie de France à Rome de 1673 à 1675 et devint directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture dès 1714. Son ouvrage réunit une ses dissertations sur l'art de peindre (composition, couleurs, anatomie des figures...)

400-600 €
400-550 £ 500-750 US\$



78

78

DEZALLIER D'ARGENVILLE, ANTOINE JOSEPH

L'Histoire naturelle éclaircie dans une de ses parties principales, l'oryctologie, qui traite des terres, des pierres, des métaux, des minéraux, et autres fossiles. Paris, De Bure l'Aîné, 1755.

In-4, veau fauve, dentelle et triple filet dorés, dos orné, pièce de titre rouge, tranches dorées (*Reliure de l'époque*).

Coins, coiffes et charnières frottés. Nombreuses planches déreliées.

SECONDE ÉDITION, EN PARTIE ORIGINALE.

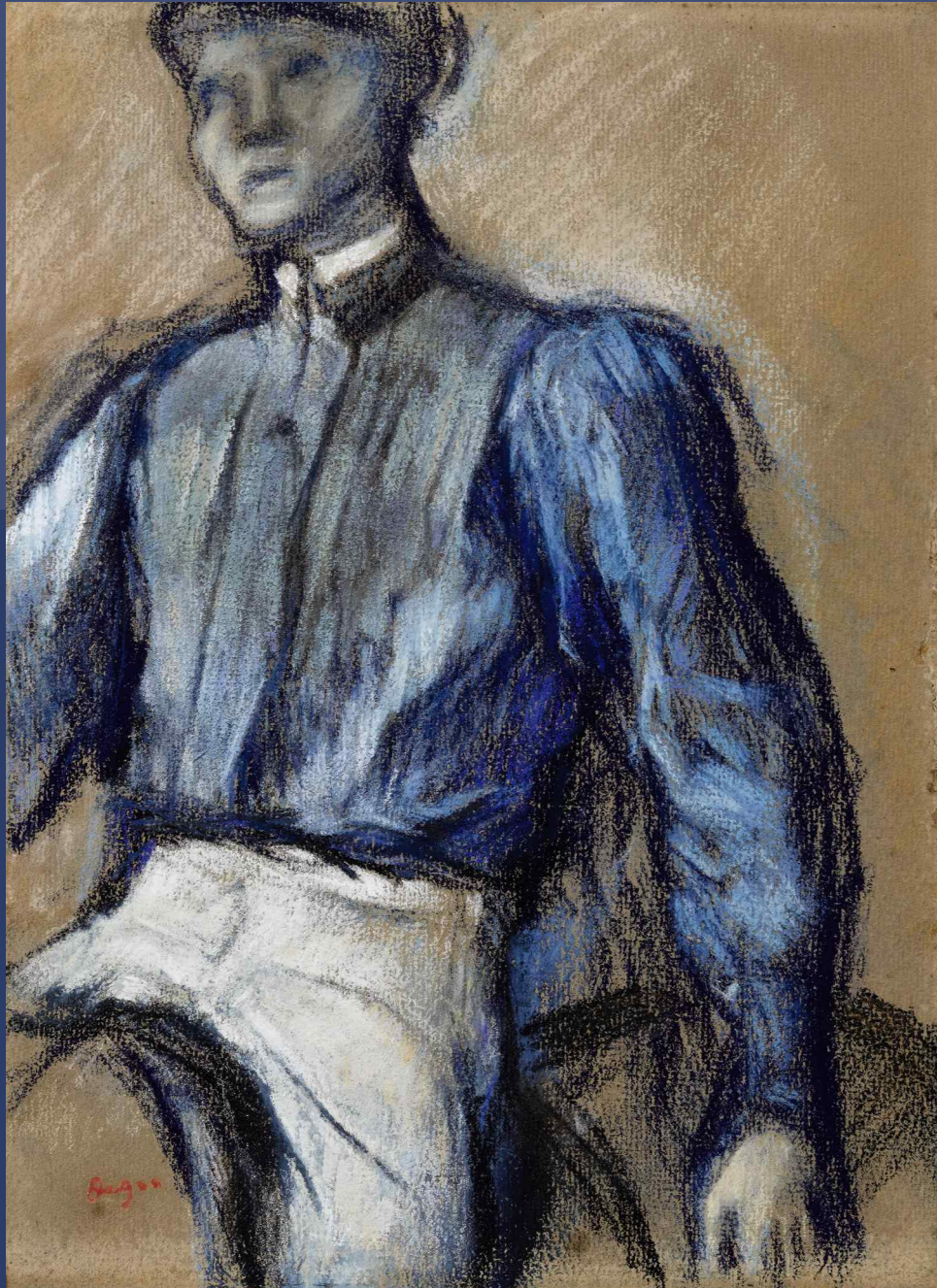
Elle est illustrée d'un frontispice d'après Devermont, et de 25 planches en taille-douce par Chedel, représentant cristaux, fossiles, pierres fines, pierres arborisées, pétrifications... Les planches 25 et 26 montrent des oiseaux et des poissons d'Amérique.

Étiquette imprimée au contreplat : Paris, Librairie centrale des Sciences, Rue de Seine, 13.

500-700 €
450-650 £ 650-900 US\$

FIN DE LA VENTE

Sotheby's EST. 1744
Collectors gather here.



Provenant de l'ancienne
Collection Philippe Bemberg

EDGAR DEGAS
Jockey, vers 1881–1885,
pastel et crayon noir sur papier
Estimation : 200 000–300 000 €

Œuvres sur Papier
Vente Paris
22 mars 2018

Exposition 17 – 21 mars

76 RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ, 75008 PARIS

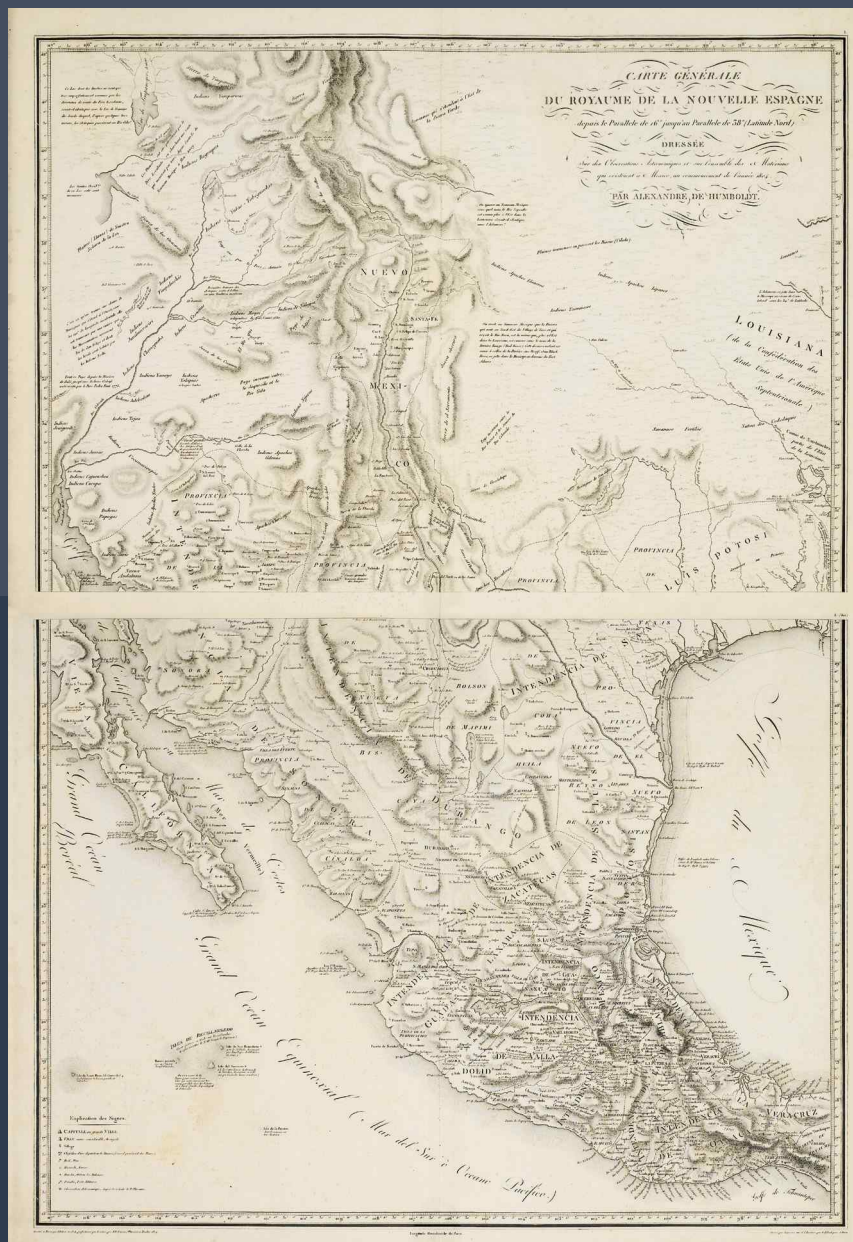
RENSEIGNEMENTS +33 1 53 05 53 73 ETIENNE.HELLMAN@SOTHEBYS.COM
SOTHEBYS.COM/IMPRESSIONISTANDMODERN

TÉLÉCHARGEZ L'APP SOTHEBY'S
SUIVEZ NOUS @SOTHEBY
#SOTHEBYSIMPMOD



Sotheby's EST. 1744

Collectors gather here.



HUMBOLDT, A. VON.

Essai Politique sur le Royaume de la Nouvelle-Espagne. 1811. Two 4° volumes and one f° atlas. Contemporary half-calf bindings. First edition of Humboldt's research on Native Americans and Spanish settlers in California and Mexico, Complete with the celebrated first exact map of the Great American West. Estimate €10,000–15,000

Books & Manuscripts

Auction Paris 24 May 2018

76 RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ 75008 PARIS
ENQUIRIES +33 1 53 05 52 91 FREDERIQUE.PARENT@SOTHEBYS.COM
SOTHEBYS.COM/LIVRES

DOWNLOAD SOTHEBY'S APP
FOLLOW US @SOTHEBYS
#SOTHEBYSBOOKS





Sotheby's

FORMULAIRE
D'ORDRE D'ACHAT

REF.

PF1819 "ROSE"

VENTE

DESSINS DE LA COLLECTION
CHRISTIAN ET ISABELLE
ADRIEN

DATE DE LA VENTE

22 MARS 2018

IMPORTANT

Sotheby's pourra exécuter sur demande des ordres d'achat par écrit et par téléphone, sans supplément de coût et aux risques du futur enchérisseur. Sotheby's s'engage à exécuter des ordres sous réserve d'autres obligations pendant la vente. Sotheby's ne sera pas responsable en cas d'erreur ou d'omission quelconque dans l'exécution des ordres reçus, y compris en cas de faute.

Veillez noter que nous nous réservons le droit de demander des références de votre banque si vous êtes un nouveau client.

Merci de joindre au formulaire d'ordre d'achat un Relevé d'Identité Bancaire, copie d'une pièce d'identité avec photo (carte d'identité, passeport...) et une preuve d'adresse ou, pour une société, un extrait d'immatriculation au RCS.

LES ORDRES D'ACHAT ECRITS

- Ces ordres d'achat seront exécutés au mieux des intérêts de l'enchérisseur en fonction des autres enchères portées lors de la vente.
- Les offres illimitées, « d'achat à tout prix » et « plus une » ne seront pas acceptées. Veuillez inscrire vos ordres d'achat dans le même ordre que celui du catalogue.
- Les enchères alternées peuvent être acceptées à condition de mentionner « ou » entre chaque numéro de lots.
- Les ordres d'achat seront arrondis au montant inférieur le plus proche du palier des enchères donné par le commissaire priseur.

LES ORDRES D'ACHAT TÉLÉPHONIQUES

- Veuillez indiquer clairement le numéro de téléphone où nous pourrions vous contacter au moment de la vente, y compris le code du pays. Nous vous appellerons de notre salle de ventes peu avant que votre lot ne soit mis aux enchères.

CIVILITÉ (OU NOM DE L'ENTREPRISE)

NOM

PRÉNOM

N° COMPTE CLIENT SOTHEBY'S (SI EXISTANT)

ADRESSE

CODE POSTAL

TÉL DOMICILE

TÉL PROFESSIONNEL

TÉL PORTABLE

FAX

EMAIL

N° DE TVA (SI APPLICABLE)

NOUS SERIONS HEUREUX DE VOUS ENVOYER DES INFORMATIONS CONCERNANT DES EVENEMENTS ET VENTES FUTURS DE SOTHEBY'S ET OCCASIONNELLEMENT DES INFORMATIONS COMMERCIALES CONCERNANT DES TIERS. SI VOUS ÊTES INTERESSE, VEUILLEZ NOUS COMMUNIQUER VOTRE ADRESSE EMAIL CI-DESSUS.

VEUILLEZ COCHER CETTE CASE EN CAS DE NOUVELLE ADRESSE

VEUILLEZ INDIQUER LE MODE D'ENVOI DE LA FACTURE : Email (Merci d'inscrire votre adresse e-mail ci-dessus) Courrier

OPTIONS DE LIVRAISON : Vous recevrez désormais un devis de transport pour vos achats de la part de Sotheby's. Si vous ne souhaitez pas recevoir ce devis, merci de cocher l'une des cases ci-dessous. Merci de nous fournir l'adresse à laquelle vous souhaitez être livré si elle est différente de celle renseignée ci-dessus.

NOM

ADRESSE

CODE POSTAL

VILLE

PAYS

Je viendrai récupérer mes lots personnellement

Mon agent/transporteur viendra récupérer les lots pour mon compte (Merci de préciser son nom si vous le connaissez déjà)

Merci de conserver ces préférences pour mes futurs achats.

VEUILLEZ INSCRIRE LISIBLEMENT VOS ORDRES D'ACHAT ET NOUS LES RETOURNER AU PLUS TÔT.

EN CAS D'ORDRES D'ACHAT IDENTIQUES LE PREMIER RÉCEPTIONNÉ AURA LA PRÉFÉRENCE.

LES ORDRES D'ACHAT DEVRONT NOUS ÊTRE COMMUNIQUÉS EN EUROS AU MOINS 24 H AVANT LA VENTE.

N° DE LOT	DESCRIPTION DU LOT	PRIX MAXIMUM EN EUROS (HORS FRAIS DE VENTE ET TVA) OU DEMANDE D'ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES
		€
		€
		€
		€
		€
		€
		€
		€
		€

N° DE TÉL OÙ VOUS SEREZ JOIGNABLE PENDANT LA VENTE _____
AVEC INDICATIF DU PAYS (POUR LES ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES UNIQUEMENT)

FORMULAIRE À RETOURNER PAR COURRIER OU PAR FAX AU:

DEPARTEMENT DES ENCHÈRES, SOTHEBY'S (FRANCE) S.A.S., 76 RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ, CS 10010, 75384 PARIS CEDEX 08

tél +33 (0)1 53 05 53 48, fax +33 (0)1 53 05 5293/5294 ou par email bids.paris@sothebys.com

J'accepte les Conditions Générales de Vente de Sotheby's telles qu'elles sont publiées dans le catalogue. Ces dernières régissent tout achat lors des ventes chez Sotheby's.

Je m'engage à régler à Sotheby's en sus du prix d'adjudication une commission d'achat aux taux indiqués dans les Conditions Générales de Vente, la TVA aux taux en vigueur étant en sus. Je consens à l'utilisation des informations inscrites sur ce formulaire et de toute autre information obtenues par Sotheby's, en accord avec le guide d'ordre d'achat et les Conditions Générales de Vente. Conformément à la loi « Informatique et libertés » du 6 janvier 1978, vous disposez d'un droit d'accès et de rectification des informations vous concernant. Vous pouvez nous contacter au +33 (0)1 53 05 5305. J'ai été informé qu'afin d'assurer la régularité et la bonne compréhension des enchères faites par téléphone, celles-ci sont enregistrées.

SIGNATURE

DATE

LE PAIEMENT EST DÙ IMMÉDIATEMENT APRÈS LA VENTE EN EUROS. LES DIFFÉRENTES MÉTHODES DE PAIEMENT SONT INDIQUÉES DANS LES INFORMATIONS IMPORTANTES DESTINÉES AUX ACHETEURS. SI VOUS SOUHAITEZ EFFECTUER LE PAIEMENT PAR CARTE, VEUILLEZ COMPLÉTER LES INFORMATIONS CI-DESSOUS. NOUS ACCEPTONS LES CARTES DE CRÉDIT MASTERCARD, VISA, AMERICAN EXPRESS, CUP. AUCUN FRAIS N'EST PRÉLEVÉ SUR LE PAIEMENT PAR CES CARTES.

LE PAIEMENT DOIT ÊTRE EFFECTUÉ PAR LA PERSONNE DONT LE NOM EST INDIQUÉ SUR LA FACTURE.

NOM DU TITULAIRE DE LA CARTE

TYPE DE CARTE

N° DE LA CARTE

DATE DE COMMENCEMENT (SI APPLICABLE) DATE D'EXPIRATION

N° DE CRYPTOGRAMME VISUEL

LE CRYPTOGRAMME VISUEL CORRESPOND AUX TROIS DERNIERS CHIFFRES APPARAISSANT DANS LE PANNEAU DE SIGNATURE AU VERSO DE VOTRE CARTE BANCAIRE

AVIS AUX ENCHÉRISSEURS

Si vous ne pouvez être présent à la vente aux enchères, vous pouvez donner vos instructions au Département des Enchères de Sotheby's (France) S.A.S. d'enchérir en votre nom en complétant le formulaire figurant au recto.

Ce service est gratuit et confidentiel. Veuillez inscrire précisément le(s) numéro(s) de(s) lot(s), la description et le prix d'adjudication maximum que vous acceptez de payer pour chaque lot.

Nous nous efforcerons d'acheter le(s) lot(s) que vous avez sélectionnés au prix d'adjudication le plus bas possible jusqu'au prix maximum que vous avez indiqué.

Les offres illimitées, « d'achat à tout prix » et « plus une enchère » ne seront pas acceptées.

Les enchères alternées peuvent être acceptées à condition de mentionner « ou » entre chaque numéro de lot.

Veuillez inscrire vos ordres d'achat dans le même ordre que celui du catalogue.

Veuillez utiliser un formulaire d'ordre d'achat par vente - veuillez indiquer le numéro, le titre et la date de la vente sur le formulaire.

Vous avez intérêt à passer vos ordres d'achat le plus tôt possible, car la première enchère enregistrée pour un lot a priorité sur toutes les autres enchères d'un montant égal. Dans le souci d'assurer un service satisfaisant aux enchérisseurs, il vous est demandé de vous assurer que nous avons bien reçu vos ordres d'achat par écrit au moins 24 h avant la vente.

S'il y a lieu, les ordres d'achat seront arrondis au montant inférieur le plus proche du palier des enchères donné par le commissaire priseur.

Les enchères téléphoniques sont acceptées aux risques du futur enchérisseur et doivent être confirmées par lettre ou par télécopie au Département des Enchères au +33 (0)1 53 05 5293/5294.

Veuillez noter que Sotheby's exécute des ordres d'achat par écrit et par téléphone à titre de service supplémentaire offert à ses clients, sans supplément de coût et aux risques du futur enchérisseur. Sotheby's s'engage à exécuter les ordres sous réserve d'autres obligations pendant la vente. Sotheby's ne sera pas responsable en cas d'erreur ou d'omission quelconque dans l'exécution des ordres reçus, y compris en cas de faute.

Afin d'assurer la régularité et la bonne compréhension des enchères faites par téléphone, celles-ci seront enregistrées.

Les adjudicataires recevront une facture détaillant leurs achats et indiquant les modalités de paiement ainsi que de collecte des biens.

Toutes les enchères sont assujetties aux Conditions Générales de Vente applicables à la vente concernée dont vous pouvez obtenir une copie dans les bureaux de Sotheby's ou en téléphonant au +33 (0)1 53 05 53 05. Les Informations Importantes Destinées aux Acheteurs sont aussi imprimées dans le catalogue de la vente concernée, y compris les informations concernant les modalités de paiement et de transport. Il est vivement recommandé aux enchérisseurs de se rendre à l'exposition publique organisée avant la vente afin d'examiner les lots soigneusement. A défaut, les enchérisseurs

peuvent contacter le ou les experts de la vente afin d'obtenir de leur part des renseignements sur l'état des lots concernés. Aucune réclamation à cet égard ne sera admise après l'adjudication.

Sotheby's demande à tout nouveau client et à tout acheteur qui souhaite effectuer le paiement en espèces, sous réserve des dispositions légales en la matière, de nous fournir une preuve d'identité comportant une photographie (document tel que passeport, carte d'identité ou permis de conduire), ainsi qu'une confirmation de son domicile.

Nous nous réservons le droit de vérifier la source des fonds reçus.

Dans le cadre de ses activités de ventes aux enchères, de marketing et de fournitures de services, Sotheby's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur notamment par l'enregistrement d'images vidéo, de conversations téléphoniques ou de messages électroniques relatifs aux enchères en ligne.

Sotheby's procède à un traitement informatique de ces données pour lui permettre d'identifier les préférences des acheteurs et des vendeurs afin de pouvoir fournir une meilleure qualité de service. Ces informations sont susceptibles d'être communiquées à d'autres sociétés du groupe Sotheby's situées dans des Etats non-membres de l'Union Européenne n'offrant pas un niveau de protection reconnu comme suffisant à l'égard du traitement dont les données font l'objet. Toutefois Sotheby's exige que tout tiers respecte la confidentialité des données relatives à ses clients et fournisse le même niveau de protection des données personnelles que celle en vigueur dans l'Union Européenne, qu'ils soient ou non situés dans un pays offrant le même niveau de protection des données personnelles.

Sotheby'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 notamment pour des opérations commerciales, de marketing.

En signant le formulaire d'ordre d'achat, vous acceptez une telle communication de vos données personnelles.

Conformément à la loi « Informatique et Libertés » du 6 janvier 1978, le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès et de rectification sur les données à caractère personnel les concernant, ainsi que d'un droit d'opposition à leur utilisation en s'adressant à Sotheby's (par téléphone au +33 (0)1 53 05 53 05).

GUIDE FOR ABSENTEE BIDDERS

If you are unable to attend an auction in person, you may give instructions to the Bid Department of Sotheby's (France) S.A.S. to bid on your behalf by completing the form overleaf.

This service is free and confidential.

Please record accurately the lot numbers, descriptions and the top hammer price you are willing to pay for each lot.

We will endeavour to purchase the lot(s) of your choice for the lowest price possible and never for more than the top amount you indicate.

"Buy", unlimited bids or "plus one" bids will not be accepted.

Alternative bids can be placed by using the word "OR" between lot numbers.

Bids must be placed in the same order as in the catalogue.

This form should be used for one sale only - please indicate the sale number, title and date on the form.

Please place your bids as early as possible, as in the event of identical bids the earliest received will take precedence.

To ensure a satisfactory service to bidders, please ensure that we receive your written bids at least 24 hours before the sale.

Where appropriate, your bids will be rounded down to the nearest amount consistent with the auctioneer's bidding increments.

Absentee bids, when placed by telephone, are accepted only at the caller's risk and must be confirmed by letter or fax to the Bid Department on +33 (0)1 53 05 5293/5294.

Please note that the execution of written and telephone bids is offered as an additional service for no extra charge at the bidder's risk and is undertaken subject to Sotheby's other commitments at the time of the auction; Sotheby's therefore cannot accept liability for failure to place such bids, whether through negligence or otherwise.

Telephone bidding will be recorded to ensure any misunderstanding over bidding during the auctions.

Successful bidders will receive an invoice detailing their purchases and giving instructions for payment and clearance of goods.

All bids are subject to the Conditions of Sale applicable to the sale, a copy of which is available from Sotheby's offices or by telephoning +33 (0)1 53 05 53 05. The Guide for Prospective Buyers is also set out in the sale catalogue and includes details of payment methods and shipment. Prospective buyers are encouraged to attend the public presale viewing to carefully inspect the lots. Prospective buyers may contact the experts at the auction in order to obtain information on the condition of the lots. No claim regarding the condition of the lots will be admissible after the auction.

It is Sotheby's policy to request any new clients or purchasers preferring to make a cash payment to provide: proof of identity (by providing some form of government issued identification containing a photograph, such as a passport, identity card or driver's licence) and confirmation of permanent address.

We reserve the right to seek identification of the source of funds received.

For the provision of auction and art-related services, marketing and to manage and operate its business, or as required by law, Sotheby's may collect personal information provided by sellers or buyers, including via recording of video images, telephone conversations or internet messages.

Sotheby's will undertake data processing of personal information relating to sellers and buyers in order to identify their preferences and provide a higher quality of service. Such data may be disclosed and transferred to any company within the Sotheby's group anywhere in the world including in countries which may not offer equivalent protection of personal information as within the European Union. Sotheby's requires that any such third parties respect the privacy and confidentiality of our clients' information and provide the same level of protection for clients' information as provided within the EU, whether or not they are located in a country that offers equivalent legal protection of personal information.

Sotheby's will be authorised to use such personal information provided by sellers or buyers as required by law and, unless sellers or buyers object, to manage and operate its business including for marketing.

By signing the Absentee Bid Form you agree to such disclosure.

In accordance with the Data Protection Law dated 6 January 1978, sellers or buyers have the right to obtain information about the use of their personal information, access and correct their personal information, or prevent the use of their personal information for marketing purposes at any time by notifying Sotheby's (by telephone on +33 (0)1 53 05 53 05).



Sotheby's

BIDDING FORM

SALE NUMBER

PF1819 "ROSE"

SALE TITLE

DESSINS DE LA COLLECTION
CHRISTIAN ET ISABELLE
ADRIEN

SALE DATE

22 MARCH 2018

IMPORTANT

Please note that the execution of written and telephone bids is offered as an additional service for no extra charge, and at the bidder's risk. It is undertaken subject to Sotheby's other commitments at the time of the auction. Sotheby's therefore cannot accept liability for any error or failure to place such bids, whether through negligence or otherwise.

Please note that we may contact new clients to request a bank reference.

Please send with this form your bank account details, copy of government issued ID including a photograph (identity card, passport) and proof of address or, for a company, a certificate of incorporation.

WRITTEN/FIXED BIDS

- Bids will be executed for the lowest price as is permitted by other bids or reserves.
- "Buy" unlimited and "plus one" bids will not be accepted. Please place bids in the same order as in the catalogue.
- Alternative bids can be placed by using the word "or" between lot numbers.
- Where appropriate your written bids will be rounded down to the nearest amount consistent with the auctioneer's bidding increments.

TELEPHONE BIDS

- Please clearly specify the telephone number on which you may be reached at the time of the sale, including the country code. We will call you from the saleroom shortly before your lot is offered.

TITLE (OR COMPANY NAME - IF APPLICABLE)

FIRST NAME

LAST NAME

SOTHEBY'S CLIENT ACCOUNT NO. (IF KNOWN)

ADDRESS

POSTCODE

TELEPHONE (HOME)

(BUSINESS)

MOBILE NO

FAX

EMAIL

VAT NO. (IF APPLICABLE)

WE WOULD LIKE TO SEND YOU MARKETING MATERIALS AND NEWS CONCERNING SOTHEBY'S, OR ON OCCASION THIRD PARTIES. IF YOU WOULD LIKE TO RECEIVE SUCH INFORMATION, PLEASE PROVIDE US WITH YOUR E-MAIL ADDRESS

PLEASE TICK IF THIS IS A NEW ADDRESS

PLEASE INDICATE HOW YOU WOULD LIKE TO RECEIVE YOUR INVOICES: Email Post/Mail

SHIPPING : We will send you a shipping quotation for this and future purchases unless you select one of the check boxes below. Please provide the name and address for shipment of your purchases, if different from above.

NAME

ADDRESS

POSTAL CODE

CITY

COUNTRY

I will collect in person

I authorise you to release my purchased property to my agent/shipper (provide name)

Send me a shipping quotation for purchases in this sale only.

PLEASE WRITE CLEARLY AND PLACE YOUR BIDS AS EARLY AS POSSIBLE, AS IN THE EVENT OF IDENTICAL BIDS, THE EARLIEST BID RECEIVED WILL TAKE PRECEDENCE. BIDS SHOULD BE SUBMITTED IN EUROS AT LEAST 24 HOURS BEFORE THE AUCTION.

LOT NUMBER	LOT DESCRIPTION	MAXIMUM EURO PRICE (EXCLUDING PREMIUM AND TVA) OR TICK FOR PHONE BID
		€
		€
		€
		€
		€
		€
		€
		€

TELEPHONE NUMBER DURING THE SALE _____
INCLUDING THE COUNTRY CODE (TELEPHONE BIDS ONLY)

PLEASE MAIL OR FAX TO:

BID DEPARTMENT, SOTHEBY'S (FRANCE) S.A.S, 76 RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ, CS 10010, 75384 PARIS CEDEX 08

+33 (0)1 53 05 53 48, fax +33 (0)1 53 05 52 93/52 94 or email bids.paris@sothebys.com

I agree to be bound by Sotheby's Conditions of Sale as published in the catalogue which govern all purchases at auction, and to pay the published Buyer's Premium on the hammer price plus any applicable taxes.

I consent to the use of information written on this form and any other information obtained by Sotheby's in accordance with the Guide for Absentee Bidders and Conditions of Sale. In accordance with the Data Protection Law dated 6th January 1978, you have the right to access and correct your personal information by contacting us on +33 (0)1 53 05 53 05. I am aware that all telephone bid lines may be recorded.

SIGNATURE

DATE

PAYMENT IS DUE IMMEDIATELY AFTER THE SALE IN EUROS. FULL DETAILS ON HOW TO PAY ARE INCLUDED IN THE GUIDE FOR PROSPECTIVE BUYERS. IF YOU WISH TO PAY BY CREDIT CARD, PLEASE COMPLETE DETAILS BELOW. WE ACCEPT CREDIT CARDS VISA, MASTERCARD, AMERICAN EXPRESS AND CUP. THERE IS NO SERVICE CHARGE.
PAYMENT MUST BE MADE BY THE INVOICED PARTY.

NAME ON CARD

TYPE OF CARD

CARD NUM BER

START DATE EXPIRY DATE

IF APPLICABLE

3 LAST DIGITS OF SECURITY CODE ON SIGNATURE STRIP

INFORMATIONS IMPORTANTES DESTINÉES AUX ACHETEURS

La vente est soumise à la législation française et aux Conditions Générales de Vente imprimées dans ce catalogue et aux Conditions BIDnow relatives aux enchères en ligne et disponibles sur le site Internet de Sotheby's.

Les pages qui suivent ont pour but de vous donner des informations utiles sur la manière de participer aux enchères. Notre équipe se tient à votre disposition pour vous renseigner et vous assister. Veuillez vous référer à la page renseignements sur la vente de ce catalogue. Il est important que vous lisiez attentivement les informations qui suivent.

Les enchérisseurs potentiels devraient consulter également le site www.sothebys.com pour les plus récentes descriptions des biens dans ce catalogue.

Provenance Dans certaines circonstances, Sotheby's peut inclure dans le catalogue un descriptif de l'historique de la propriété du bien si une telle information contribue à la connaissance du bien ou est autrement reconnu et aide à distinguer le bien. Cependant, l'identité du vendeur ou des propriétaires précédents ne peut être divulguée pour diverses raisons. A titre d'exemple, une information peut être exclue du descriptif par souci de garder confidentielle l'identité du vendeur si le vendeur en a fait la demande ou parce que l'identité des propriétaires précédents est inconnue, étant donné l'âge du bien.

Commission Acheteur Conformément aux Conditions Générales de Vente de Sotheby's imprimées dans ce catalogue, l'acheteur paiera au profit de Sotheby's, en sus du prix d'adjudication, une commission d'achat qui est considérée comme faisant partie du prix d'achat. La commission d'achat est de 25% HT du prix d'adjudication sur la tranche jusqu'à 180 000 € inclus, de 20% HT sur la tranche supérieure à 180 000 € jusqu'à 2 000 000 € inclus, et de 12,9% HT sur la tranche supérieure à 2 000 000 €, la TVA ou tout montant tenant lieu de TVA au taux en vigueur étant dû en sus.

TVA

Régime de la marge – biens non marqués par un symbole Tous les biens non marqués seront vendus sous le régime de la marge et le prix d'adjudication ne sera pas majoré de la TVA. La commission d'achat sera majorée d'un montant tenant lieu de TVA (actuellement au taux de 20% ou 5,5% pour les livres) inclus dans la marge. Ce montant fait partie de la commission d'achat et il ne sera pas mentionné séparément sur nos documents.

Biens mis en vente par des professionnels de l'Union Européenne † Les biens mis en vente par un professionnel de l'Union Européenne en dehors du régime de la marge seront marqués d'un † à côté du numéro de bien ou de l'estimation. Le prix d'adjudication et la commission d'achat seront majorés de la TVA (actuellement au taux de 20% ou 5,5% pour les livres), à la charge de l'acheteur, sous réserve d'un éventuel remboursement de cette TVA en cas d'exportation vers un pays tiers à l'Union Européenne ou de livraison

intracommunautaire à destination d'un professionnel identifié dans un autre Etat membre de l'Union Européenne (cf. ci-après les cas de remboursement de cette TVA).

Remboursement de la TVA pour les professionnels de l'Union Européenne La TVA sur la commission d'achat et sur le prix d'adjudication des biens marqués par un † sera remboursée si l'acheteur est un professionnel identifié à la TVA dans un autre pays de l'Union Européenne, sous réserve de la preuve de cette identification et de la fourniture de justificatifs du transport des biens de France vers un autre Etat membre, dans un délai d'un mois à compter de la date de la vente.

Biens en admission temporaire ‡ ou Ω Les biens en admission temporaire en provenance d'un pays tiers à l'Union Européenne seront marqués d'un ‡ ou Ω à côté du numéro de bien ou de l'estimation. Le prix d'adjudication sera majoré de frais additionnels de 5,5% net (‡) ou de 20% net (Ω) et la commission d'achat sera majorée de la TVA actuellement au taux de 20% (5,5% pour les livres), à la charge de l'acheteur, sous réserve d'un éventuel remboursement de ces frais additionnels et de cette TVA en cas d'exportation vers un pays tiers à l'Union Européenne ou de livraison intracommunautaire (remboursement uniquement de la TVA sur la commission dans ce cas) à destination d'un professionnel identifié dans un autre Etat membre de l'Union Européenne (cf. ci-après les cas de remboursement de ces frais).

Remboursement de la TVA pour les non-résidents de l'Union Européenne La TVA inclue dans la marge (pour les ventes relevant du régime de la marge) et la TVA facturée sur le prix d'adjudication et sur la commission d'achat seront remboursées aux acheteurs non résidents de l'Union Européenne pour autant qu'ils aient fait parvenir au service comptable l'exemplaire n°3 du document douanier d'exportation, sur lequel Sotheby's figure dans la case expéditeur, visé par les douanes au recto et au verso, et que cette exportation soit intervenue dans un délai de deux mois à compter de la date de la vente aux enchères.

Tout bien en admission temporaire en France acheté par un non résident de l'Union Européenne fera l'objet d'une mise à la consommation (paiement de la TVA, droits et taxes) dès lors que l'objet aura été enlevé. Il ne pourra être procédé à aucun remboursement. Toutefois, si Sotheby's est informée par écrit que les biens en admission temporaire vont faire l'objet d'une réexportation et que les documents douaniers français sont retournés visés à Sotheby's dans les 60 jours après la vente, la TVA, les droits et taxes pourront être remboursés à l'acheteur. Passé ce délai, aucun remboursement ne sera possible.

Information générale Les obligations déontologiques auxquelles sont soumis les opérateurs de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques sont précisées dans un recueil qui a été approuvé par arrêté ministériel du 21 février 2012. Ce recueil est notamment accessible sur le site www.conseilidesventes.fr. Le commissaire du Gouvernement auprès

du Conseil des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques peut être saisi par écrit de toute difficulté en vue de proposer, le cas échéant, une solution amiable.

1. AVANT LA VENTE

Abonnement aux Catalogues Si vous souhaitez vous abonner à nos catalogues, veuillez contacter : +44 (0)20 7293 5000 ou +1 212 894 7000 cataloguesales@sothebys.com sothebys.com/subscriptions.

Caractère indicatif des estimations Les estimations faites avant la vente sont fournies à titre purement indicatif. Toute offre dans la fourchette de l'estimation basse et de l'estimation haute a des chances raisonnables de succès. Nous vous conseillons toutefois de nous consulter avant la vente car les estimations peuvent faire l'objet de modifications.

L'état des biens Nous sommes à votre disposition pour vous fournir un rapport détaillé sur l'état des biens.

Tous les biens sont vendus tels quels dans l'état où ils se trouvent au moment de la vente avec leurs imperfections ou défauts. Aucune réclamation ne sera possible relativement aux restaurations d'usage et petits accidents.

Il est de la responsabilité des futurs enchérisseurs d'examiner chaque bien avant la vente et de compter sur leur propre jugement aux fins de vérifier si chaque bien correspond à sa description. Le ré-entoilage, le parquetage ou le doublage constituant une mesure conservatoire et non un vice ne seront pas signalés. Les dimensions sont données à titre indicatif.

Dans le cadre de l'exposition d'avant-vente, tout acheteur potentiel aura la possibilité d'inspecter préalablement à la vente chaque objet proposé à la vente afin de prendre connaissance de l'ensemble de ses caractéristiques, de sa taille ainsi que de ses éventuelles réparations ou restaurations.

Sécurité des biens Soucieuse de votre sécurité dans ses locaux, la société Sotheby's s'efforce d'exposer les objets de la manière la plus sûre. Toute manipulation d'objet non supervisée par le personnel de Sotheby's se fait à votre propre risque.

Certains objets peuvent être volumineux et/ou lourds, ainsi que dangereux, s'ils sont maniés sans précaution. Dans le cas où vous souhaiteriez examiner plus attentivement des objets, veuillez faire appel au personnel de Sotheby's pour votre sécurité et celle de l'objet exposé.

Certains biens peuvent porter une mention "NE PAS TOUCHER". Si vous souhaitez les étudier plus en détails, vous devez demander l'assistance du personnel de Sotheby's.

Objets mécaniques et électriques

Les objets mécaniques et électriques (y compris les horloges) sont vendus sur la base de leur valeur décorative. Il ne faut donc pas s'attendre à ce qu'ils fonctionnent. Il est important avant toute mise en marche de faire vérifier le système électrique ou mécanique par un professionnel.

Droit d'auteur et copyright Aucune garantie n'est donnée quant à savoir si un bien est soumis à un copyright ou à un droit d'auteur, ni si l'acheteur acquiert un copyright ou un droit d'auteur.

2. LES ENCHÈRES

Les enchères peuvent être portées en personne ou par téléphone ou en ligne sur Internet ou par l'intermédiaire d'un tiers (les ordres étant dans ce dernier cas transmis par écrit ou par téléphone). Les enchères seront conduites en Euros. Un convertisseur de devises sera visible pendant les enchères à titre purement indicatif, seul le prix en Euros faisant foi.

Comment enchérir en personne Pour enchérir en personne dans la salle, vous devrez vous faire enregistrer et obtenir une raquette numérotée avant que la vente aux enchères ne commence. Vous devrez présenter une pièce d'identité et des références bancaires.

La raquette est utilisée pour indiquer vos enchères à la personne habilitée à diriger la vente pendant la vente. Si vous voulez devenir l'acheteur d'un bien, assurez-vous que votre raquette est bien visible pour la personne habilitée à diriger la vente et que c'est bien votre numéro qui est cité.

S'il y a le moindre doute quant au prix ou quant à l'acheteur, attirez immédiatement l'attention de la personne habilitée à diriger la vente.

Tous les biens vendus seront facturés au nom et à l'adresse figurant sur le bordereau d'enregistrement de la raquette, aucune modification ne pourra être faite. En cas de perte de votre raquette, merci d'en informer immédiatement l'un des clerks de la vente.

À la fin de chaque session de vente, vous voudrez bien restituer votre raquette au guichet des enregistrements.

Mandat à un tiers enchérisseur Si vous enchérissez dans la vente, vous le faites à titre personnel et nous pouvons vous tenir pour le seul responsable de cette enchère, à moins de nous avoir préalablement avertis que vous enchérissez au nom et pour le compte d'une tierce personne en nous fournissant un mandat écrit régulier que nous aurons enregistré. Dans ce cas, vous êtes solidairement responsable avec ledit tiers. En cas de contestation de la part du tiers, Sotheby's pourra vous tenir pour seul responsable de l'enchère.

Ordres d'achat Si vous ne pouvez pas assister à la vente aux enchères, nous serons heureux d'exécuter des ordres d'achat donnés par écrit à votre nom.

Vous trouverez un formulaire d'ordre d'achat à la fin de ce catalogue. Ce service est gratuit et confidentiel. Dans le cas d'ordres identiques, le premier arrivé aura la préférence.

Indiquez toujours une « limite à ne pas dépasser ». Les offres illimitées et « d'achat à tout prix » ne seront pas acceptées.

Les ordres écrits peuvent être :

- envoyés par télécopie au +33 (0)1 53 05 52 93/52 94,
- remis au personnel sur place,
- envoyés par la poste aux bureaux de Sotheby's à Paris,
- remis directement aux bureaux de Sotheby's à Paris.

Dans le souci d'assurer un service satisfaisant aux enchérisseurs, il vous est demandé de vous assurer que nous avons bien reçu vos ordres d'achat par écrit au moins 24 h avant la vente.

Enchérir par téléphone Si vous ne pouvez être présent à la vente aux enchères, vous pouvez enchérir directement par téléphone. Les enchères téléphoniques sont acceptées pour tous les biens dont l'estimation basse est supérieure à 4 000 €. Étant donné que le nombre de lignes téléphoniques est limité, il est nécessaire de prendre des dispositions 24 heures au moins avant la vente pour obtenir ce service dans la mesure des disponibilités techniques. En outre, dans le souci d'assurer un service satisfaisant aux enchérisseurs, il vous est demandé de vous assurer que nous avons bien reçu vos confirmations écrites d'ordres d'achat par téléphone au moins 24 h avant la vente.

Nous vous recommandons également d'indiquer un ordre d'achat de sécurité que nous pourrions exécuter en votre nom au cas où nous serions dans l'impossibilité de vous joindre par téléphone. Des membres du personnel parlant plusieurs langues sont à votre disposition pour enchérir par téléphone pour votre compte.

Afin d'assurer la régularité et la bonne compréhension des enchères faites par téléphone, celles-ci seront enregistrées.

Enchérir en ligne Si vous ne pouvez être présent à la vente aux enchères, vous pouvez également enchérir directement en ligne sur Internet. Les enchères en ligne sont régies par les conditions relatives aux enchères en ligne en direct (dites « Conditions BIDnow ») disponibles sur le site internet de Sotheby's ou fournies sur demande. Les Conditions BIDnow s'appliquent aux enchères en ligne en sus des Conditions Générales de Vente.

3. LA VENTE

Conditions Générales de Vente et

Conditions BIDnow La vente aux enchères est régie par les Conditions Générales de Vente figurant dans ce catalogue et les Conditions BIDnow disponibles sur le site Internet de Sotheby's. Quiconque a l'intention d'enchérir doit lire attentivement ces Conditions Générales de Vente et les Conditions BIDnow. Elles peuvent être modifiées par affichage dans la salle des ventes ou par des annonces faites par la personne habilitée à diriger des ventes.

Accès aux biens pendant la vente Par mesure de sécurité, l'accès aux biens pendant la vente sera interdit.

Déroulement de la vente La personne habilitée à diriger la vente commencera et poursuivra les enchères au niveau qu'elle juge approprié et peut enchérir de manière successive ou enchérir en réponse à d'autres enchères, et ce au nom et pour le compte du vendeur, à concurrence du prix de réserve.

4. APRÈS LA VENTE

Résultats de la vente Si vous voulez avoir des renseignements sur les résultats de vos ordres d'achat, veuillez téléphoner à Sotheby's (France) S.A.S. au : +33 (0)1 53 05 53 34, fax +33 (0)1 53 05 52 93/52 94.

Paiement

Le paiement doit être effectué immédiatement après la vente.

Le paiement peut être fait :

- par virement bancaire en Euros
- par chèque garanti par une banque en Euros
- par chèque en Euros
- par carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express, CUP). Veuillez noter que le montant maximum de paiement autorisé par carte de crédit est 40,000 €;
- en espèces en Euros, pour les particuliers ou les commerçants jusqu'à un montant inférieur ou égal à 1 000 € par vente (mais jusqu'à 15 000 € pour un particulier qui n'a pas sa résidence fiscale en France et qui n'agit pas pour les besoins d'une activité professionnelle). Sotheby's aura toute discrétion pour apprécier les justificatifs de non-résidence fiscale ainsi que la preuve que l'acheteur n'agit pas dans le cadre de son activité professionnelle.

Les caisses et le bureau de remise des biens sont ouverts aux jours ouvrables de 10h00 à 12h30 et de 14h00 à 18h00.

Sotheby's demande à tout nouveau client et à tout acheteur qui souhaite effectuer le paiement en espèces, sous réserve des dispositions légales en la matière, de nous fournir une preuve d'identité (sous forme d'une pièce d'identité comportant une photographie, telle que passeport, carte d'identité ou permis de conduire), ainsi qu'une confirmation du domicile permanent.

Les chèques, y compris les chèques de banque, seront libellés à l'ordre de Sotheby's. Bien que les chèques libellés en Euros par une banque française comme par une banque étrangère soient acceptés, nous vous informons que le bien ne sera pas délivré avant l'encaissement définitif du chèque, encaissement pouvant prendre plusieurs jours, voire plusieurs semaines s'agissant de chèque étranger (crédit après encaissement). En revanche, le lot sera délivré immédiatement s'il s'agit d'un chèque de banque.

Les chèques et virements bancaires seront libellés à l'ordre de:

HSBC Paris St Augustin
3, rue La Boétie
75008 Paris

Nom de compte : Sotheby's (France) S.A.S.
Numéro de compte : 30056 00050
00502497340 26
IBAN : FR 76 30056 00050 00502497340 26
Adresse swift : CCFRFRPP

Veuillez indiquer dans vos instructions de paiement à votre banque votre nom, le numéro de compte de Sotheby's et le numéro de la facture. Veuillez noter que nous nous réservons le droit de refuser le paiement fait par une personne autre que l'acheteur enregistré lors de la vente et que le paiement doit être fait en fonds disponibles et l'approbation du paiement est requise. Veuillez contacter notre Département des Comptes Clients pour toute question concernant l'approbation du paiement.

Aucun frais n'est prélevé sur le paiement par carte Mastercard et Visa.

Nous nous réservons le droit de vérifier la source des fonds reçus.

Enlèvement des achats Les achats ne pourront être enlevés qu'après leur

paiement et après que l'acheteur ait remis à Sotheby's tout document permettant de s'assurer de son identité.

Les biens vendus dans le cadre d'une vente aux enchères qui ne sont pas enlevés par l'acheteur seront, à l'expiration d'un délai de 30 jours suivant l'adjudication (le jour de la vente étant inclus dans ce délai), entreposés aux frais risques et périls de l'acheteur, puis transférés, au frais risques et périls de l'acheteur auprès d'une société de gardiennage désignée par Sotheby's.

Tous les frais dus à la société de gardiennage devront être payés par l'acheteur avant de prendre livraison des biens.

Assurance La société Sotheby's décline toute responsabilité quant aux pertes et dommages que les lots pourraient subir à l'expiration d'un délai de 30 (trente) jours suivant la date de la vente, le jour de la vacation étant inclus dans le calcul. L'acheteur sera donc lui-même chargé de faire assurer les lots acquis.

Exportation des biens culturels

L'exportation de tout bien hors de la France ou l'importation dans un autre pays peut être soumise à l'obtention d'une ou plusieurs autorisation(s) d'exporter ou d'importer.

Il est de la responsabilité de l'acheteur d'obtenir les autorisations d'exportation ou d'importation.

Il est rappelé aux acheteurs que les biens achetés doivent être payés immédiatement après la vente aux enchères.

Le fait qu'une autorisation d'exportation ou d'importation requise soit refusée ou que l'obtention d'une telle autorisation prenne du retard ne pourra pas justifier l'annulation de la vente ni aucun retard dans le paiement du montant total dû.

Les biens vendus seront délivrés à l'acheteur ou expédiés selon ses instructions écrites et à ses frais, dès l'accomplissement, le cas échéant, des formalités d'exportation nécessaires.

Une Autorisation de Sortie de l'Union Européenne est nécessaire pour pouvoir exporter hors de l'Union Européenne des biens culturels soumis à la réglementation de l'Union Européenne sur l'exportation du patrimoine culturel (N° CEE 3911/92), Journal officiel N° L395 du 31/12/92.

Un Certificat pour un bien culturel est nécessaire pour déplacer, de la France à un autre État Membre, des biens culturels évalués à hauteur ou au-dessus de la limite applicable fixée par le Service des Musées de France. Si vous le souhaitez, Sotheby's pourra accomplir pour votre compte les formalités nécessaires à l'obtention de ce Certificat.

Un Certificat peut également s'avérer nécessaire pour exporter hors de l'Union Européenne des biens culturels évalués à hauteur ou au-dessus de la limite applicable fixée par le Service des Musées de France mais au-dessous de la limite fixée par l'Union Européenne.

On trouvera ci-après une sélection de certaines des catégories d'objets impliqués et une indication des limites au-dessus desquelles une Autorisation de Sortie de l'Union Européenne ou un Certificat pour un bien culturel peut être requis:

- Aquarelles, gouaches et pastels ayant plus de 50 ans d'âge 30 000 €.

- Dessins ayant plus de 50 ans d'âge 15 000 €.
- Peintures et tableaux en tous matériaux sur tous supports ayant plus de 50 ans d'âge (autres que les aquarelles, gouaches, pastels et dessins ci-dessus) 150 000 €.
- 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 cent ans d'âge (individuel ou par collection) 50 000 €.
- Véhicules de plus de 75 ans d'âge 50 000 €.
- Estampes, gravures, sérigraphies et lithographies originales avec leurs plaques respectives et affiches originales ayant plus de 50 ans d'âge 15 000 €.
- Photographies, films et négatifs afférents ayant plus de 50 ans d'âge 15 000 €.
- Cartes géographiques imprimées (ayant plus de 100 ans d'âge) 15 000 €.
- Incunables et manuscrits, y compris cartes et partitions (individuels ou par collection) quelle que soit la valeur.
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge quelle que soit la valeur.
- Éléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux (ayant plus de 100 ans d'âge) quelle que soit la valeur.
- Archives de plus de 50 ans d'âge quelle que soit la valeur.
- Tout autre objet ancien (ayant plus de 50 ans d'âge) 50 000 €.

Veuillez noter que le décret n°2004-709 du 16 juillet 2004 modifiant le décret n°93-124 du 29 janvier 1993 indique que « pour la délivrance du certificat, l'annexe du décret prévoit, pour certaines catégories, des seuils de valeur différents selon qu'il s'agit d'une exportation à destination d'un autre Etat membre de la Communauté européenne ou d'une exportation à destination d'un Etat tiers ».

Il est conseillé aux acheteurs de conserver tout document concernant l'importation et l'exportation des biens, y compris des certificats, étant donné que ces documents peuvent vous être réclamés par l'administration gouvernementale.

Nous attirons votre attention sur le fait qu'à l'occasion de demandes de certificat de libre circulation, il se peut que l'autorité habilitée à délivrer les certificats manifeste son intention d'achat éventuel dans les conditions prévues par la loi.

Espèces en voie d'extinction Les objets qui contiennent de la matière animale comme l'ivoire, les fanons de baleine, les carapaces de tortue, etc., indépendamment de l'âge ou de la valeur, requièrent une autorisation spéciale du Ministère français de l'Environnement avant de pouvoir quitter le territoire français. Veuillez noter que la possibilité d'obtenir une licence ou un certificat d'exportation ne garantit pas la possibilité d'obtenir une licence ou un certificat d'importation dans un autre pays, et inversement. A titre d'exemple, il est illégal d'importer de l'ivoire d'éléphant africain aux Etats-Unis. Nous suggérons aux acheteurs de vérifier auprès des autorités gouvernementales compétentes de leur pays les modalités à respecter pour

importer de tels objets avant d'encherir. Il incombe à l'acheteur d'obtenir toute licence et/ou certificat d'exportation ou d'importation, ainsi que toute autre documentation requise.

Veuillez noter que Sotheby's n'est pas en mesure d'assister les acheteurs dans le transport de lots contenant de l'ivoire ou d'autres matériaux restreignant l'importation ou l'exportation vers les Etats-Unis. L'impossibilité d'exporter ou d'importer le lot ne justifie pas un retard de paiement du montant dû ou l'annulation de la vente.

Droit de préemption L'Etat peut exercer sur toute vente publique d'œuvres d'art un droit de préemption sur les biens proposés à la vente, par déclaration du ministre chargé de la Culture aussitôt prononcée l'adjudication de l'objet mis en vente. L'Etat dispose d'un délai de 15 jours à compter de la vente publique pour confirmer l'exercice de son droit de préemption. En cas de confirmation, l'Etat se subroge à l'acheteur.

Sont considérés comme œuvres d'art, pour les besoins de l'exercice du droit de préemption de l'Etat, les biens suivants :

(1) objets archéologiques ayant plus de cent ans d'âge provenant de fouilles et découvertes terrestres et sous-marines, de sites archéologiques ou de collections archéologiques ;

(2) éléments de décor provenant du démembrement d'immeuble par destination ;

(3) peintures, aquarelles, gouaches, pastels, dessins, collages, estampes, affiches et leurs matrices respectives ;

(4) photographies positives ou négatives quel que soit leur support ou le nombre d'images sur ce support ;

(5) œuvres cinématographiques et audiovisuelles ;

(6) productions originales de l'art statuaire ou copies obtenues par le même procédé et fontes dont les tirages ont été exécutés sous le contrôle de l'artiste ou de ses ayants-droit et limités à un nombre inférieur ou égal à huit épreuves, plus quatre épreuves d'artistes, numérotées ;

(7) œuvre d'art contemporain non comprise dans les catégories citées aux 3) à 6) ;

(8) meubles et objets d'art décoratif ;

(9) manuscrits, incunables, livres et autres documents imprimés ;

(10) collections et spécimens provenant de collection de zoologie, de botanique, de minéralogie, d'anatomie ; collections et biens présentant un intérêt historique, paléontologique, ethnographique ou numismatique ;

(11) moyens de transport ;

(12) tout autre objet d'antiquité non compris dans les catégories citées aux 1) à 11).

EXPLICATION DES SYMBOLES

La liste suivante définit les symboles que vous pourriez voir dans ce catalogue.

□ Absence de Prix de Réserve

A moins qu'il ne soit indiqué le symbole suivant (□), tous les lots figurant dans le catalogue seront offerts à la vente avec un prix de réserve. Le prix de réserve est le prix minimum confidentiel arrêté avec le vendeur au-dessous duquel bien ne peut être vendu. Ce prix est en général fixé à un pourcentage de l'estimation la plus basse figurant dans le catalogue. Ce prix ne peut être fixé à un montant supérieur à l'estimation la plus basse figurant dans le catalogue, ou annoncée publiquement par la personne habilitée à diriger la vente et consignée au procès-verbal. Si un lot de la vente est offert sans prix de réserve, ce lot sera indiqué par le symbole suivant (□). Si tous les lots de la vente sont offerts sans prix de réserve, une Note Spéciale sera insérée dans le catalogue et ce symbole ne sera pas utilisé.

o Propriété garantie

Un prix minimal lors d'une vente aux enchères ou d'un ensemble de ventes aux enchères a été garanti au vendeur des lots accompagnés de ce symbole. Cette garantie peut être émise par Sotheby's ou conjointement par Sotheby's et un tiers. Sotheby's ainsi que tout tiers émettant une garantie conjointement avec Sotheby's retirent un avantage financier si un lot garanti est vendu et risquent d'encourir une perte si la vente n'aboutit pas. Si le symbole « Propriété garantie » pour un lot n'est pas inclus dans la version imprimée du catalogue de la vente, une annonce sera faite au début de la vente ou avant la vente du lot, indiquant que ce lot fait l'objet d'une Garantie. Si tous les lots figurant dans un catalogue font l'objet d'une Garantie, les Notifications Importantes de ce catalogue en font mention et ce symbole n'est alors pas utilisé dans la description de chaque lot.

▲ Bien sur lequel Sotheby's a un droit de propriété

Ce symbole signifie que Sotheby's a un droit de propriété sur tout ou partie du lot ou possède un intérêt équivalent à un droit de propriété.

⇒ Ordre irrévocable

Ce symbole signifie que Sotheby's a reçu pour le lot un ordre d'achat irrévocable qui sera exécuté durant la vente à un montant garantissant que le lot se vendra. L'enchérisseur irrévocable reste libre d'encherir au-dessus du montant de son ordre durant la vente. S'il n'est pas déclaré adjudicataire à l'issue des enchères, il percevra une compensation calculée en fonction du prix d'adjudication. S'il est déclaré adjudicataire à l'issue des enchères, il sera tenu de payer l'intégralité du prix, y compris la Commission Acheteur et les autres frais, et ne recevra aucune indemnité ou autre avantage financier. Si un ordre irrévocable est passé après la date d'impression du catalogue, une annonce sera faite au début de la vente ou avant la vente du lot indiquant que celui-ci a fait l'objet d'un ordre irrévocable. Si l'enchérisseur irrévocable dispense des conseils en rapport avec le lot à une personne, Sotheby's exige qu'il divulgue

ses intérêts financiers sur le lot. Si un agent vous conseille ou enchérit pour votre compte sur un lot faisant l'objet d'un ordre d'achat irrévocable, vous devez exiger que l'agent divulgue s'il a ou non des intérêts financiers sur le lot.

● Présence de matériaux restreignant l'importation ou l'exportation

Les lots marqués de ce symbole ont été identifiés comme contenant des matériaux organiques pouvant impliquer des restrictions quant à l'importation ou à l'exportation. Cette information est mise à la disposition des acheteurs pour leur convenance, mais l'absence de ce symbole ne garantit pas qu'il n'y ait pas de restriction quant à l'importation ou à l'exportation d'un lot.

Veuillez vous référer au paragraphe « Espèces en voie d'extinction » dans la partie « Informations importantes destinées aux acheteurs ». Comme indiqué dans ce paragraphe, Sotheby's n'est pas en mesure d'assister les acheteurs dans le transport des lots marqués de ce symbole vers les Etats-Unis. L'impossibilité d'exporter ou d'importer un lot marqué de ce symbole ne justifie pas un retard de paiement du montant dû ou l'annulation de la vente.

α TVA

Les lots vendus aux acheteurs qui ont une adresse dans l'UE seront considérés comme devant rester dans l'Union Européenne. Les clients acheteurs seront facturés comme s'il n'y avait pas de symbole de TVA (cf. régime de la marge – biens non marqués par un symbole). Cependant, si les lots sont exportés en dehors de l'UE, ou s'ils sont l'objet d'une livraison intracommunautaire à destination d'un professionnel identifié dans un autre Etat membre de l'Union Européenne, Sotheby's refacturera les clients selon le régime général de TVA (cf. Biens mis en vente par des professionnels de l'Union Européenne †) comme demandé par le vendeur.

Les lots vendus aux acheteurs ayant une adresse en dehors de l'Union Européenne seront considérés comme devant être exportés hors UE. De même, les lots vendus aux professionnels identifiés dans un autre Etat membre de l'Union Européenne seront considérés comme devant être l'objet d'une livraison intracommunautaire. Les clients seront facturés selon le régime général de TVA (cf. Biens mis en vente par des professionnels de l'Union Européenne †). Bien que le prix marteau soit sujet à la TVA, celle-ci sera annulée ou remboursée sur preuve d'exportation (cf. Remboursement de la TVA pour les non-résidents de l'Union Européenne et Remboursement de la TVA pour les professionnels de l'Union Européenne). Cependant, les acheteurs qui n'ont pas l'intention d'exporter leurs lots en dehors de l'UE devront en aviser la comptabilité client le jour de la vente. Ainsi, leurs lots seront refacturés de telle manière que la TVA n'apparaisse pas sur le prix marteau (cf. Régime de la marge – biens non marqués par un symbole).

INFORMATION TO BUYERS

All property is being offered under French Law and the Conditions of Sale printed in this catalogue in respect of online bidding via the internet, the BIDnow Conditions on the Sotheby's website (the "BIDnow Conditions").

The following pages are designed to give you useful information on how to participate in an auction. Our staff as listed at the front of this catalogue will be happy to assist you. Please refer to the section Sales Enquiries and Information. It is important that you read the following information carefully.

Prospective bidders should also consult www.sothebys.com for the most up to date cataloguing of the property in this catalogue.

Provenance In certain circumstances, Sotheby's may print in the catalogue the history of ownership of a work of art if such information contributes to scholarship or is otherwise well known and assists in distinguishing the work of art. However, the identity of the seller or previous owners may not be disclosed for a variety of reasons. For example, such information may be excluded to accommodate a seller's request for confidentiality or because the identity of prior owners is unknown given the age of the work of art.

Buyer's Premium According to Sotheby's Conditions of Sale printed in this catalogue, the buyer shall pay to Sotheby's and Sotheby's shall retain for its own account a buyer's premium, which will be added to the hammer price and is payable by the buyer as part of the total purchase price.

The buyer's premium is 25% of the hammer price up to and including €180,000, 20% of any amount in excess of €180,000 up to and including €2,000,000, and 12.9% of any amount in excess of €2,000,000, plus any applicable VAT or amount in lieu of VAT at the applicable rate.

VAT RULES

Property with no VAT symbol (Margin Scheme) Where there is no VAT symbol, Sotheby's is able to use the Margin Scheme and VAT will not normally be charged on the hammer price. Sotheby's must bear VAT on the buyer's premium and hence will charge an amount in lieu of VAT (currently at a rate of 20% or 5.5% for books) on this premium. This amount will form part of the buyer's premium on our invoice and will not be separately identified.

Property with † symbol (property sold by European Union professionals) Where there is the † symbol next to the property number or the estimate, the property is sold outside the margin scheme by European Union (EU) professionals. VAT will be charged to the buyer (currently at a rate of 20% or 5.5% for books) on both the hammer price and buyer's premium subject to a possible refund of such VAT if the property is exported outside the EU or if it is removed to another EU country (see also paragraph below).

VAT refund for property with † symbol (for European Union professionals) VAT registered buyers from other European Union (EU) countries may have the VAT on the hammer price and on the

buyer's premium refunded if they provide Sotheby's with their VAT registration number and evidence that the property has been removed from France to another country of the EU within a month of the date of sale.

Property with † or Ω symbols (temporary importation) Those items with the † or Ω symbols next to the property number of the estimate have been imported from outside the European Union (EU) and are to be sold at auction under temporary importation. The hammer price will be increased by additional expenses of 5.5% (†) or of 20% (Ω) and the buyer's premium will be increased of VAT currently at a rate of 20%. (5.5% for books). These taxes will be charged to the buyer who can claim a possible refund of these additional expenses and of this VAT if the property is exported outside the EU or if it is shipped to another EU country (refund of VAT only on the buyer's premium in that case) (cf. see also paragraph below)

VAT refund for non European Union buyers Non European Union (EU) buyers may have the amount in lieu of VAT (for property sold under the margin scheme) and any applicable VAT on the hammer price and on the buyer's premium refunded if they provide Sotheby's with evidence that the property has been removed from France to another country outside the EU within two months of the date of sale (in the form of a copy of customs export documentation where Sotheby's appears as the shipper stamped by customs officers).

Any property which is on temporary import in France, and bought by a non EU resident, will be subjected to clearance inward (payment of the VAT, duties and taxes) upon release of the property. No reimbursement of VAT, duties and taxes to the buyer will be possible, except if written confirmation is provided to Sotheby's that the temporary imported property will be re-exported, and that the French customs documentation has been duly signed and returned to Sotheby's within 60 days after the sale. After the 60-day period, no reimbursement will be possible.

General Information French auction houses are subject to rules of professional conduct. These rules are specified in a code approved by a ministerial order of 21 February 2012. This document is available (in French) on the website of the regularity body www.conseildesventes.fr. A government commissioner at the *Conseil des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques* (regulatory body) can be contacted in writing for any issue and will assist, if necessary, in finding an amicable solution.

1. BEFORE THE AUCTION

Catalogue Subscriptions If you would like to take out a catalogue subscription, please ring +33 (0)1 53 05 53 85.

Pre-sale Estimates The pre-sale estimates are intended purely as a guide for prospective buyers. Any bid between the high and the low pre-sale estimates offers a fair chance of success. It is always advisable to consult us nearer the time of sale as estimates can be subject to revision.

Condition of the property Solely as a convenience, we may provide condition reports.

All property is sold in the condition in which they were offered for sale with all their imperfections and defects. No claim can be accepted for minor restoration or small damages.

It is the responsibility of the prospective bidders to inspect each property prior to the sale and to satisfy themselves that each property corresponds with its description. Given that the re-lining, frames and linings constitute protective measures and not defects, they will not be noted. Any measurements provided are only approximate.

All prospective buyers shall have the opportunity to inspect each property for sale during the pre-sale exhibition in order to satisfy themselves as to characteristics, size as well as any necessary repairs or restoration.

Safety at Sotheby's Sotheby's is concerned for your safety while on our premises and we endeavour to display items safely so far as is reasonably practicable. Nevertheless, should you handle any items on view at our premises, you do so at your own risk.

Some items can be large and/or heavy and can be dangerous if mishandled. Should you wish to view or inspect any items more closely please ask for assistance from a member of Sotheby's staff to ensure your safety and the safety of the property on view.

Some items on view may be labelled "PLEASE DO NOT TOUCH". Should you wish to view these items you must ask for assistance from a member of Sotheby's staff, who will be pleased to assist you.

Electrical and Mechanical Goods All electrical and mechanical goods (including clocks) are sold on the basis of their decorative value only and should not be assumed to be operative. It is essential that prior to any intended use, the electrical system is checked and approved by a qualified electrician.

Copyright No representations are made as to whether any property is subject to copyright, nor whether the buyer acquires any copyright in any property sold.

2. BIDDING IN THE SALE

Bids may be executed in person by paddle during the auction or by telephone or online, or by a third person who will transmit the orders in writing or by telephone prior to the sale. The auctions will be conducted in Euros. A currency converter will be operated in the salesroom for your convenience but, as errors may occur, you should not rely upon it as a substitute for bidding in Euros.

Bidding in Person To bid in person at the auction, you will need to register for and collect a numbered paddle before the auction begins. Proof of identity and bank references will be required.

If you wish to bid on a property, please indicate clearly that you are bidding by raising your paddle and attracting the attention of the auctioneer. Should you be the successful buyer of any property, please ensure that the auctioneer can see

your paddle and that it is your number that is called out.

Should there be any doubts as to price or buyer, please draw the auctioneer's attention to it immediately.

Sotheby's will invoice all property sold to the name and address in which the paddle has been registered and invoices cannot be transferred to other names and addresses. In the event of loss of your paddle, please inform the sales clerk immediately.

At the end of the sale, please return your paddle to the registration desk.

Bidding as Principal If you make a bid at auction, you do so as principal and Sotheby's may hold you personally and solely liable for that bid unless it has been previously agreed that you do so on behalf of an identified and acceptable third party and you have produced a valid written power of attorney acceptable to us. In this case, you and the third party are held jointly and severally responsible. In the event of a challenge by the third party, Sotheby's may hold you solely liable for that bid.

Absentee Bids If you cannot attend the auction, we will be pleased to execute written bids on your behalf.

A bidding form can be found at the back of this catalogue. This service is free and confidential. In the event of identical bids, the earliest bid received will take precedence.

Always indicate a "top limit". "Buy" and unlimited bids will not be accepted.

Any written bids may be:

- Sent by facsimile to +33 (0)1 53 05 52 93/52 94,
- Given to staff at the Client Service Desks,
- Posted to the Paris offices of Sotheby's,
- Hand delivered to the Paris offices of Sotheby's.

To ensure a satisfactory service to bidders, please ensure that we receive your written bids at least 24 hours before the sale.

Bidding by Telephone If you cannot attend the auction, it is possible to bid on the telephone on property with a minimum low estimate of €4,000. As the number of telephone lines is limited, it is necessary to make arrangements for this service 24 hours before the sale. Moreover, in order to ensure a satisfactory service to bidders, we kindly ask you to make sure that we have received your written confirmation of telephone bids at least 24 hours before the sale.

We also suggest that you leave a covering bid which we can execute on your behalf in the event we are unable to reach you by telephone. Multi-lingual staff are available to execute bids for you.

Telephone bidding will be recorded to ensure any misunderstanding over bidding during the auctions.

Bidding Online If you cannot attend the auction, it is possible to bid directly online. Online bids are made subject to the BIDnow Conditions available on the Sotheby's website or upon request. The BID now Conditions apply in relation to online bids in addition to these Conditions of Sale.

3. AT THE AUCTION

Conditions of Sale The auction is governed by the Conditions of Sale printed

in this catalogue. Anyone considering bidding in the auction should read the Conditions of Sale carefully. They may be amended by way of notices posted in the salesroom or by way of announcement made by the auctioneer.

Access to the property during the sale For security reasons, prospective bidders will not be able to view the property whilst the auction is taking place.

Auctioning The auctioneer may commence and advance the bidding at levels he considers appropriate and is entitled to place consecutive and responsive bids on behalf of the seller until the reserve price is achieved.

4. AFTER THE AUCTION

Results If you would like to know the result of any absentee bids which you may have instructed us to execute on your behalf, please telephone Sotheby's (France) S.A.S. on: +33 (0)1 53 05 53 34, or by fax: +33 (0)1 53 05 52 93/52 94.

Payment Payment is due immediately after the sale and may be made by the following methods:

- Bank wire transfer in Euros
- Euro banker's draft
- Euro cheque
- Credit cards (Visa, Mastercard, American Express, CUP); Please note that 40,000 EUR is the maximum payment that can be accepted by credit card.
- Cash in Euros: for private or professionals to an equal or lower amount of €1,000 per sale (but to an amount of €15,000 for a non French resident for tax purposes who does not operate as a professional). It remains at the discretion of Sotheby's to assess the evidence of non-tax residence as well as proof that the buyer is not acting for professional purposes.

Cashiers and the Collection of Purchases office are open daily 10am to 12.30pm and 2pm to 6pm.

It is Sotheby's policy to request any new clients or buyers preferring to make a cash payment to provide proof of identity (by providing some form of government issued identification containing a photograph, such as a passport, identity card or driver's licence) and confirmation of permanent address. Thank you for your co-operation.

Cheques and drafts should be made payable to Sotheby's. Although personal and company cheques drawn up in Euro on French bank as by a foreign bank are accepted, you are advised that property will not be released before the final collection of the cheque, collection that can take several days, or even several weeks as for foreign cheque (credit after collection). On the other hand, the lot will be issued immediately if you have a pre-arranged Cheque Acceptance Facility.

Bank transfers should be made to:

HSBC Paris St Augustin
3, rue La Boétie
75008 Paris
Name : Sotheby's (France) S.A.S.
Account Number : 30056 00050
00502497340 26
IBAN : FR 76 30056 00050 00502497340 26
Swift Code : CCFRFRPP

Please include your name, Sotheby's account number and invoice number with your instructions to your bank. Please note that we reserve the right to decline payments received from anyone other than the buyer of record and that clearance of such payments will be required. Please contact our Client Accounts Department if you have any questions concerning clearance.

No administrative fee is charged for payment by Mastercard and Visa.

We reserve the right to seek identification of the source of funds received.

Collection of Purchases Purchases can only be collected after payment in full in cleared funds has been made and appropriate identification has been provided.

All property will be available during, or after each session of sale on presentation of the paid invoice with the release authorisation from the Client Accounts Office.

Should lots sold at auction not be collected by the buyer immediately after the auction, those lots will, after 30 days following the auction sale (including the date of the sale), be stored at the buyer's risk and expense and then transferred to a storage facility designated by Sotheby's at the buyer's risk and expense.

All charges due to the storage facility shall be met in full by the buyer before collection of the property by the buyer.

Insurance Sotheby's accepts liability for loss or damage to lots for a maximum period of 30 (thirty) calendar days after the date of the auction (including the date of the auction). After that period, the purchased lots are at the Buyer's sole responsibility for insurance.

Export of cultural goods The export of any property from France or import into any other country may be subject to one or more export or import licences being granted.

It is the buyer's responsibility to obtain any relevant export or import licence.

Buyers are reminded that property purchased must be paid for immediately after the auction.

The denial of any export or import licence required or any delay in obtaining such licence cannot justify the cancellation of the sale or any delay in making payment of the total amount due.

Sold property will only be delivered to the buyer or sent to the buyer at their expense, following his/her written instructions, once the export formalities are complete.

Sotheby's, upon request, may apply for a licence to export your property outside France (a "Passport"). An EU Licence is necessary to export from the European Union cultural goods subject to the EU Regulation on the export of cultural

property (EEC No. 3911/92, Official Journal No. L395 of 31/12/92).

A French Passport is necessary to move from France to another Member State of the EU cultural goods valued at or above the relevant French Passport threshold.

A French Passport may also be necessary to export outside the European Union cultural goods valued at or above the relevant French Passport limit but below the EU Licence limit.

The following is a selection of some of the categories and a summary of the limits above which either an EU licence or a French Passport is required:

- Watercolours, gouaches and pastels more than 50 years old €30,000
- Drawings more than 50 years old €15,000
- Pictures and paintings in any medium on any material more than 50 years old (other than watercolours, gouaches and pastels above mentioned) €150,000
- Original sculpture or statuary and copies produced by the same process as the original more than 50 years old €50,000
- Books more than 100 years old singly or in collection €50,000
- Means of transport more than 75 years old €50,000
- Original prints, engravings, serigraphs and lithographs with their respective plates and original posters €15,000
- Photographs, films and negatives there of €15,000
- Printed Maps more than 100 years old €15,000
- Incunabula and manuscripts including maps and musical scores single or in collections irrespective of value
- Archaeological items more than 100 years old irrespective of value
- Dismembered monuments more than 100 years old irrespective of value
- Archives more than 50 years old irrespective of value
- Any other antique items more than 50 years old €50,000

Please note that French regulation n°2004-709 dated 16th July 2004 modifying French regulation n°93-124 dated 29th January 1993, indicates that «for the delivery of the French passport, the appendix of the regulation foresees that for some categories, thresholds will be different depending where the goods will be sent to, outside or inside the EU».

We recommend that you keep any document relating to the import and export of property, including any licences, as these documents may be required by the relevant authority.

Please note that when applying for a certificate of free circulation for the property, the authority issuing such certificate may express its intention to acquire the property within the conditions provided by law.

Endangered Species Items made of or incorporating animal material such as ivory, whalebone, tortoiseshell, etc., irrespective of age or value, require a specific licence from the French Ministry of the Environment prior to leaving France. Please note that the ability to obtain an export licence or certificate does not ensure the ability to obtain an import licence or certificate in another country, and vice versa. For example, it is illegal

to import African elephant ivory into the United States. Sotheby's suggests that buyers check with their own government regarding wildlife import requirements prior to placing a bid. It is the buyer's responsibility to obtain any export or import licences and/or certificates as well as any other required documentation.

Please note that Sotheby's is not able to assist buyers with the shipment of any lots containing ivory and/or other restricted materials into the United States. A buyer's inability to export or import these lots cannot justify a delay in payment or a sale's cancellation.

Pre-emption right The French state retains a pre-emption right on certain works of art and archives which may be exercised during the auction. In case of confirmation of the pre-emption right within fifteen (15) days from the date of the sale, the French state shall be subrogated in the buyer's position.

Considered as works of art, for purposes of pre-emption rights are the following categories:

- (1) Archaeological objects more than 100 years old found during land based and underwater searches of archaeological sites and collections;
- (2) Pieces of decoration issuing from dismembered buildings;
- (3) Watercolours, gouaches and pastels, drawings, collages, prints, posters and their frames;
- (4) Photographs, films and negatives thereof irrespective of the number;
- (5) Films and audio-visual works;
- (6) Original sculptures or statuary or copies obtained by the same process and castings which were produced under the artists or legal descendants control and limited in number to less than eight copies, plus four numbered copies by the artists;
- (7) Contemporary works of art not included in the above categories 3) to 6);
- (8) Furniture and decorative works of art;
- (9) Incunabula and manuscripts, books and other printed documents;
- (10) Collections and specimens from zoological, botanical, mineralogy, anatomy collections; collections and objects presenting a historical, paleontological, ethnographic or numismatic interest;
- (11) Means of transport;
- (12) Any other antique objects not included in the above categories 1) to 11)

EXPLANATION OF SYMBOLS

The following key explains the symbols you may see inside this catalogue.

□ No Reserve

Unless indicated by a box (□), all lots in this catalogue are offered subject to a reserve. A reserve is the confidential hammer price established between Sotheby's and the seller and below which a lot will not be sold. The reserve is generally set at a percentage of the low estimate and will not exceed the low estimate for the lot as set out in the catalogue or as announced by the auctioneer. If any lots in the catalogue

are offered without a reserve, these lots are indicated by a box (□). If all lots in the catalogue are offered without a reserve, a Special Notice will be included to this effect and the box symbol will not be used.

○ Guaranteed Property

The seller of lots with this symbol has been guaranteed a minimum price from one auction or a series of auctions. This guarantee may be provided by Sotheby's or jointly by Sotheby's and a third party. Sotheby's and any third parties providing a guarantee jointly with Sotheby's benefit financially if a guaranteed lot is sold successfully and may incur a loss if the sale is not successful. If the Guaranteed Property symbol for a lot is not included in the printing of the auction catalogue, a pre-sale or pre-lot announcement will be made indicating that there is a guarantee on the lot. If every lot in a catalogue is guaranteed, the Important Notices in the sale catalogue will so state and this symbol will not be used for each lot.

△ Property in which Sotheby's has an Ownership Interest

Lots with this symbol indicate that Sotheby's owns the lot in whole or in part or has an economic interest in the lot equivalent to an ownership interest.

⇒ Irrevocable Bids

Lots with this symbol indicate that a party has provided Sotheby's with an irrevocable bid on the lot that will be executed during the sale at a value that ensures that the lot will sell. The irrevocable bidder, who may bid in excess of the irrevocable bid, will be compensated based on the final hammer price in the event he or she is not the successful bidder. If the irrevocable bidder is the successful bidder, he or she will be required to pay the full Buyer's Premium and will not be otherwise compensated. If the irrevocable bid is not secured until after the printing of the auction catalogue, a pre-sale or pre-lot announcement will be made indicating that there is an irrevocable bid on the lot. If the irrevocable bidder is advising anyone with respect to the lot, Sotheby's requires the irrevocable bidder to disclose his or her financial interest in the lot. If an agent is advising you or bidding on your behalf with respect to a lot identified as being subject to an irrevocable bid, you should request that the agent disclose whether or not he or she has a financial interest in the lot.

● Restricted Materials

Lots with this symbol have been identified at the time of cataloguing as containing organic material which may be subject to restrictions regarding import or export. The information is made available for the convenience of Buyers and the absence of the symbol is not a warranty that there are no restrictions regarding import or export of the Lot.

Please refer to the section on "Endangered species" in the "Information to Buyers". As indicated in this section, Sotheby's is not able to assist buyers with the shipment of any lots with this symbol into the United States. A buyer's inability to export or import any lots with this symbol cannot justify a delay in payment or a sale's cancellation.

α VAT

Items sold to buyers whose address is in the EU will be assumed to be remaining in the EU. The property will be invoiced as if it had no VAT symbol (see 'Property with no VAT symbol' above). However, if the property is to be exported from the EU, Sotheby's will re-invoice the property under the normal VAT rules (see 'Property sold with a † symbol' above) as requested by the seller.

Items sold to buyers whose address is outside the EU will be assumed to be exported from the EU. The property will be invoiced under the normal VAT rules (see 'Property sold with a † symbol' above). Although the hammer price will be subject to VAT this will be cancelled or refunded upon export - see 'Exports from the European Union'. However, buyers who are not intending to export their property from the EU should notify our Client Accounts Department on the day of the sale and the property will be re-invoiced showing no VAT on the hammer price (see 'Property sold with no VAT symbol' above).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

A complete translation in English of our Conditions of Business is available on sothebys.com or on request +33 (0)1 53 05 53 05

Article I : Généralités

Les présentes Conditions Générales de Vente, auxquelles s'ajoutent les conditions relatives aux enchères en ligne en direct via le système BIDnow accessibles sur le site internet de Sotheby's ou disponibles sur demande (dites « Conditions BIDnow »), régissent les relations entre, d'une part, la société Sotheby's France S.A.S (« Sotheby's ») agissant en tant que mandataire du (des) vendeur(s) dans le cadre de son activité de vente de biens aux enchères publiques ainsi que de son activité de vente de gré à gré des biens non adjugés en vente publique, et, d'autre part, les acheteurs, les enchérisseurs et leurs mandataires et ayants-droit respectifs.

Dans le cadre des ventes mentionnées au paragraphe précédent, Sotheby's agit en qualité de mandataire du vendeur, le contrat de vente étant conclu entre le vendeur et l'acheteur.

Les présentes Conditions Générales de Vente, les Conditions BIDnow pour les enchères en ligne et toutes les notifications, descriptions, déclarations et autres concernant un bien quelconque, qui figurent dans le catalogue de la vente ou qui sont affichées dans la salle de vente, sont susceptibles d'être modifiées par toute déclaration faite par le commissaire-priseur de ventes volontaires préalablement à la mise aux enchères du bien concerné.

Le « groupe Sotheby's » comprend la société Sotheby's dont le siège est situé aux États-Unis d'Amérique, toutes les entités contrôlées par celle-ci au sens de l'article L. 233-3 du Code de Commerce (y compris Sotheby's) ainsi que la société Sotheby's Diamonds et toutes les entités contrôlées par elle au sens de l'article L. 233-3 du Code de Commerce.

Le fait de participer à la vente vaut acceptation des présentes Conditions Générales de Vente, des Conditions BIDnow pour les enchères en ligne et des Informations aux Acheteurs.

AVANT LA VENTE

Article II : Obligations du vendeur – déclarations et garanties

Le vendeur garantit à Sotheby's et à l'acheteur :

(i) qu'il a la pleine propriété non contestée, ou qu'il est dûment mandaté par la personne ayant la pleine propriété non contestée des biens mis en vente, lesquels sont libres de toutes réclamations, contestations, saisies, réserves de propriété, droits, charges, garanties ou nantissements quelconques de la part de tiers, et qu'il peut ainsi valablement transférer la propriété pleine et entière desdits biens ;

(ii) que les biens sont en règle avec la réglementation douanière française ; que, dans le cas où les biens, entrés sur le territoire français, proviendraient d'un pays non-membre ou d'un pays membre de l'Union Européenne, légalement ; que les déclarations requises à l'importation et à l'exportation ont été dûment effectuées et les taxes à l'exportation et à l'importation ont été dûment réglées ;

(iii) qu'il a payé ou paiera toutes les taxes et/ou droits qui sont dus sur le produit de la vente des biens et qu'il a notifié par écrit à Sotheby's le détail des taxes et droits qui sont dus par Sotheby's au nom du vendeur dans tout pays autre que la France ;

(iv) qu'il a mis à la disposition de Sotheby's toutes les informations concernant les biens mis en vente, notamment toutes les informations relatives au titre de propriété, à l'authenticité, à l'origine, aux obligations fiscales et/ou douanières ainsi qu'à l'état desdits biens.

Le vendeur indemniserait Sotheby's et l'acheteur de tous dommages ou préjudices quelconques qui résulteraient du non respect partiel ou total de l'une quelconque de ses obligations. Si à tout moment Sotheby's a un doute sérieux quant à la véracité des garanties données par le vendeur et/ou au respect par le vendeur de ses obligations essentielles vis-à-vis de l'acheteur, Sotheby's se réserve le droit d'en informer l'acheteur et, dans le cas où ce dernier demanderait l'annulation de la vente, de consentir à cette annulation au nom du vendeur, ce que le vendeur reconnaît et accepte.

Article III : État des biens vendus

Tous les biens sont vendus tels quels, dans l'état où ils se trouvent au moment de la vente avec leurs imperfections ou défauts. Aucune réclamation ne sera possible relativement aux restaurations d'usage et petits accidents. Il est de la responsabilité des enchérisseurs d'examiner chaque bien avant la vente et de compter sur leur propre jugement aux fins de vérifier si chaque bien correspond à sa description. Les dimensions sont données à titre indicatif.

Article IV : Droits de propriété intellectuelle

La vente des biens proposés n'emporte en aucun cas la cession des droits de propriété intellectuelle sur ceux-ci, tels que notamment les droits de reproduction ou de représentation.

Article V : Indications du catalogue

Les indications portées sur le catalogue sont établies par Sotheby's avec toute la diligence requise d'un opérateur de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques, sous réserve des rectifications affichées dans la salle de vente avant l'ouverture de la vacation ou de celles annoncées par le commissaire-priseur de ventes volontaires en début de vacation et portées sur le procès-verbal de la vente. Les indications sont établies compte tenu des informations données par le vendeur, des connaissances scientifiques, techniques et artistiques et de l'opinion généralement admise des experts et des spécialistes, existantes à la date à laquelle lesdites indications sont établies.

Les estimations sont fournies à titre purement indicatif et peuvent faire l'objet de modifications à tout moment avant la vente.

Toute reproduction de textes, d'illustrations ou de photographies figurant au catalogue nécessite l'autorisation préalable de Sotheby's.

Article VI : Exposition

Dans le cadre de l'exposition avant-vente, tout acheteur potentiel a la possibilité d'inspecter chaque objet proposé à la vente afin de prendre connaissance de l'ensemble de ses caractéristiques, de sa taille ainsi que de ses éventuelles réparations ou restaurations.

Article VII : Ordres d'achat

Bien que les futurs enchérisseurs aient tout avantage à être présents à la vente, Sotheby's peut, sur demande, exécuter des ordres d'achat pour leur compte, y compris par téléphone, télécopie ou messagerie électronique si ce dernier moyen est indiqué spécifiquement dans le catalogue, étant entendu que Sotheby's, ses agents ou préposés, ne porteront aucune responsabilité en cas d'erreur ou omission quelconque dans l'exécution des ordres reçus, comme en cas de non-exécution de ceux-ci. Sotheby's se réserve le droit d'enregistrer, dans les conditions prévues par la loi, les enchères portées par téléphone ou par Internet.

Toute personne qui ne peut être présente à la vente aux enchères peut enchérir directement en ligne sur Internet. Les enchères en ligne sont régies par les Conditions BIDnow disponibles sur le site Internet de Sotheby's ou fournies sur demande. Les Conditions BIDnow s'appliquent aux enchères en ligne en sus des présentes Conditions Générales de Vente.

Toute personne physique qui enchérit est réputée agir pour son propre compte. Si l'enchérisseur entend représenter une autre personne, physique ou morale, il doit le notifier par écrit à Sotheby's avant la vente. Sotheby's se réserve le droit de refuser si la personne représentée n'est pas suffisamment connue de Sotheby's.

En tout état de cause, l'enchérisseur demeure solidairement responsable avec la personne qu'il représente de l'exécution des engagements incombant à tout acheteur en vertu de la loi, des présentes Conditions Générales de Vente et des conditions BIDnow. En cas de contestation de la part de la personne représentée, Sotheby's pourra tenir l'enchérisseur pour seul responsable de l'enchère en cause.

Article VIII : Prix de réserve

Sauf indication contraire, tous les lots figurant au catalogue sont offerts à la vente avec un prix de réserve. Le prix de réserve est le prix minimum confidentiel, arrêté avec le vendeur, au-dessous duquel le bien ne peut être vendu. Ce prix ne peut être fixé à un montant supérieur à l'estimation la plus basse figurant dans le catalogue ou annoncée publiquement par le commissaire-priseur de ventes volontaires et consignée au procès-verbal.

Article IX : Retrait des biens

Sotheby's pourra, sans que sa responsabilité puisse être engagée, retirer de la vente les biens proposés à la vente pour tout motif légitime (notamment en cas de (i) non respect par le vendeur de ses déclarations et garanties, (ii) de doute légitime sur l'authenticité du bien proposé à la vente, ou (iii) à la suite d'une opposition formulée par un tiers quel qu'en soit le bien fondé, ou (iv) si, compte tenu des circonstances, la mise en vente du bien pourrait porter atteinte à la réputation de Sotheby's ou (v) en application d'une décision de justice, ou (vi) en cas de révocation par le vendeur de son mandat).

Si Sotheby's a connaissance d'une contestation relative au titre de propriété du bien que le vendeur a confié à Sotheby's ou relative à une sûreté ou un privilège grevant celui-ci, Sotheby's ne pourra remettre ledit bien au vendeur tant que la contestation n'aura pas été résolue en faveur du vendeur.

Article X : Experts extérieurs

Conformément à l'article L. 321-29 du Code de commerce, Sotheby's peut faire appel à des experts extérieurs pour l'assister dans la description, la présentation et l'estimation de biens. Lorsque ces experts interviennent dans l'organisation de la vente, mention de leur intervention est faite dans le catalogue. Si cette intervention se produit après l'impression du catalogue, mention en est faite par le commissaire-priseur dirigeant la vente avant le début de celle-ci et cette mention est consignée au procès-verbal de la vente.

Sotheby's s'assure préalablement que les experts extérieurs auxquels elle a recours ont souscrit une assurance couvrant leur responsabilité professionnelle, étant précisé que Sotheby's demeure solidairement responsable avec ces experts.

Sauf indication contraire, les experts extérieurs intervenant dans les ventes de Sotheby's ne sont pas propriétaires des biens offerts à la vente.

PENDANT LA VENTE

Article XI : Déroutement de la vente

Le commissaire-priseur de ventes volontaires dirigeant la vente prononce les adjudications. Il assure la police de la vente et peut faire toutes réquisitions pour y maintenir l'ordre.

A l'ouverture de chaque vacation, le commissaire-priseur de ventes volontaires fait connaître les modalités de la vente et des enchères.

Chaque bien est identifié par un numéro qui correspond au numéro qui lui est attribué dans le catalogue de la vente.

Sauf déclaration contraire du commissaire-priseur de ventes volontaires, la vente est effectuée dans l'ordre de la numérotation des biens, étant précisé que, avant ou pendant la vente, Sotheby's peut procéder à des retraits de biens de la vente conformément à la loi.

Le commissaire-priseur de ventes volontaires commence les enchères au niveau qu'il juge approprié et les poursuit de même. Il peut porter des enchères successives ou répondre jusqu'à ce que le prix de réserve soit atteint.

En cas de doute sur la validité de toute enchère, et notamment en cas d'enchères simultanées, le commissaire-priseur de ventes volontaires peut, à sa discrétion, annuler l'enchère portée et poursuivre la procédure de vente aux enchères du bien concerné.

Sotheby's se réserve la possibilité de ne pas prendre l'enchère portée par ou pour le compte d'un enchérisseur si celui-ci a été précédemment en défaut de paiement ou a été impliqué dans des incidents de paiement, de telle sorte que l'acceptation de son enchère pourrait mettre en cause la bonne fin de la vente aux enchères.

Le commissaire-priseur de ventes volontaires peut, si le vendeur en est d'accord, procéder à toute division des biens mis en vente. Il peut aussi procéder à la réunion des biens mis en vente par un même vendeur.

Article XII : Adjudication / Transfert de propriété / Transfert de risque

Le plus offrant et dernier enchérisseur sera l'acheteur sous réserve que le commissaire-priseur de ventes volontaires accepte la dernière enchère en déclarant le lot adjudgé. Un contrat de vente entre l'acheteur et le vendeur sera alors formé, à moins que, après qu'un lot ait été adjudgé, il apparaisse qu'une erreur a été commise ou une contestation est élevée. Dans ce cas, le commissaire-priseur de ventes volontaires aura la faculté discrétionnaire de constater que la vente de ce lot n'est pas formée et pourra décider, selon le cas, de désigner un autre adjudicataire, ou de poursuivre les enchères, ou d'annuler la vente et de remettre en vente le lot concerné. Cette faculté devra être mise en œuvre avant que le commissaire-priseur de ventes volontaires ne prononce la fin de la vacation. Les ventes seront définitivement formées à la clôture de la vacation. Si une contestation s'élève après la vacation, le procès-verbal de la vente fera foi.

L'acheteur ne deviendra propriétaire du bien adjudgé qu'à compter du règlement effectif à Sotheby's du prix d'adjudication, et des commissions et frais dus.

Cependant, tous les risques afférents au bien adjudgé seront transférés à la charge de l'acheteur à l'expiration d'un délai de 30 (trente) jours suivant la date de la vente, le jour de la vacation étant inclus dans le calcul. Si le lot est retiré par l'acheteur avant l'expiration de ce délai, le transfert de risques interviendra lors du retrait du bien par l'acheteur.

En cas de dommages (notamment perte, vol ou destruction) causés au bien adjudgé, survenant avant le transfert des risques à l'acheteur et après le paiement effectif à Sotheby's du prix d'adjudication, et des commissions et frais dus, l'indemnité versée par Sotheby's à l'acheteur ne pourra être supérieure au prix d'adjudication (hors taxes).

Aucune indemnité ne sera due dans les cas suivants : (i) dommages causés aux encadrements et verres recouvrant les biens achetés, (ii) dommages causés par un tiers à qui le bien a été confié en accord avec l'acheteur, en ce compris les erreurs de traitement (notamment travaux de restauration, encadrement ou nettoyage), (iii) dommages causés de manière directe ou indirecte, par les changements d'humidité ou de température, l'usure normale, la détérioration progressive ou le vice caché (notamment la vermine), (iv) dommages causés par les guerres ou les armes de guerre utilisant la fission atomique ou la contamination radioactive, les armes chimiques, biochimiques ou électromagnétiques.

Article XIII : Droit de préemption

L'État français dispose d'un droit de préemption sur certaines œuvres d'art et archives, dont l'exercice, au cours de la vente, doit être confirmé dans un délai de 15 (quinze) jours suivant la date de la vente. En cas de confirmation dans ce délai, l'État français est subrogé à l'acheteur.

APRÈS LA VENTE

Article XIV : Commission d'achat

L'acheteur est tenu de payer à Sotheby's, en sus du prix d'adjudication, une commission qui fait partie du prix d'achat.

Le montant HT de la commission d'achat est de 25% du prix d'adjudication sur la tranche jusqu'à 180 000 € inclus, de 20% sur la tranche supérieure à 180 000 € jusqu'à 2 000 000 € inclus, et de 12,9% sur la tranche supérieure à 2 000 000 €, la TVA ou toute taxe similaire au taux en vigueur calculée sur la commission étant ajoutée et prélevée en sus par Sotheby's.

Article XV : Règlement

Dès qu'un bien est adjudgé, l'acheteur doit présenter au commissaire-priseur dirigeant la vente ou à ses assistants, le numéro sous lequel il est enregistré et acquitter immédiatement le montant du prix d'adjudication, de la commission d'achat, et des frais de vente en euros.

L'acheteur doit procéder à l'enlèvement de ses achats à ses propres frais.

Conformément à l'article L. 321-6 du Code de commerce, les fonds détenus par Sotheby's pour le compte de tiers sont portés sur des comptes destinés à ce seul usage ouverts dans un établissement de crédit. En outre, Sotheby's a souscrit auprès d'organismes d'assurance ou de

cautionnement des contrats garantissant la représentation de ces fonds.

Article XVI : Défaut de paiement de l'acheteur

En cas de défaut de paiement de l'acheteur, Sotheby's lui adressera une mise en demeure. Si cette mise en demeure reste infructueuse :

(a) le vendeur pourra choisir de remettre en vente le bien sur folle enchère. Le vendeur devra faire connaître à Sotheby's sa décision de remettre le bien en vente sur folle enchère dès que Sotheby's l'aura informé de la défaillance de l'acheteur, et au plus tard dans les trois (3) mois suivant la date de la vente. Sotheby's remettra alors le bien aux enchères. Si le prix atteint par le bien à l'issue de cette nouvelle vente aux enchères est inférieur au prix atteint lors de l'enchère initiale, le fol enchérisseur devra payer la différence entre l'enchère initiale et la nouvelle enchère (y compris tout différence dans le montant de la commission d'achat ainsi que la TVA ou toute taxe similaire applicable) augmentée de tous frais encourus lors de la nouvelle vente ;

(b) si le vendeur n'indique pas à Sotheby's, dans le délai de trois mois suivant la date de la vente, son intention de remettre en vente le bien sur folle enchère, il sera réputé avoir renoncé à cette possibilité et Sotheby's aura mandat d'agir en son nom et pour son compte et pourra, mais sans y être obligé et sans préjudice de tous les droits dont dispose le vendeur en vertu de la loi :

- (i) soit notifier à l'acquéreur défaillant la résolution de plein droit de la vente ; la vente sera alors réputée ne jamais avoir eu lieu et l'acquéreur défaillant demeurera redevable des frais, accessoires et pénalités éventuellement dus ;
- (ii) soit poursuivre l'exécution forcée de la vente et le paiement du prix d'adjudication (augmenté de tous les frais, commission et taxes dus), pour son propre compte et/ou pour le compte du vendeur, sous réserve dans ce dernier cas que Sotheby's ait obtenu préalablement du vendeur un mandat spécial et écrit à cet effet.

Sotheby's tiendra le vendeur informé de toutes démarches accomplies au nom du vendeur.

Par ailleurs, Sotheby's décline toute responsabilité quant aux conséquences, quelles qu'elles puissent être, d'une fausse déclaration et/ou d'un défaut de paiement de l'acheteur

Article XVII : Conséquences pour l'acheteur d'un défaut de paiement

Quelle que soit l'option retenue conformément à l'Article XVI (remise en vente sur folle enchère, résolution de plein droit de la vente ou exécution forcée de la vente) :

- (a) L'acquéreur défaillant sera tenu, du seul fait de son défaut de paiement, de payer :
 - (i) tous les frais et accessoires, de quelque nature qu'ils soient, relatifs au défaut de paiement (en ce inclus, tous les frais liés à la remise en vente du bien sur folle enchère si cette option est choisie par le vendeur) ;

(ii) des pénalités de retard calculées en appliquant, pour chaque jour de retard, un taux EURIBOR 1 mois augmenté de six cents (600) points de base sur la totalité des sommes dues (le nombre de jours de retard étant rapportés à une année de 365 jours) ; et (iii) des dommages et intérêts permettant de compenser intégralement le (ou les) préjudice(s) causé(s) par le défaut de paiement au vendeur, à Sotheby's et à tout tiers.

(b) Sotheby's pourra discrétionnairement décider de communiquer au vendeur les nom et adresse de l'acheteur afin de permettre au vendeur de poursuivre l'acheteur en justice pour recouvrer les montants qui lui sont dus ainsi que les frais de justice et s'efforcera d'en informer l'acheteur préalablement.

(c) Sotheby's pourra exercer tous les droits et recours sur tous les biens de l'acquéreur défaillant se trouvant en la possession de toute société du groupe Sotheby's.

Article XVIII : Exportation et importation

L'exportation de tout bien de France, et l'importation dans un autre pays, peuvent être sujettes à une ou plusieurs autorisations (d'exportation ou d'importation). Il est de la responsabilité de l'acheteur d'obtenir toute autorisation nécessaire à l'exportation ou à l'importation. Le refus de toute autorisation d'exportation ou d'importation ou tout retard consécutif à l'obtention d'une telle autorisation ne justifiera ni la résolution ou l'annulation de la vente par l'acheteur ni un retard de paiement du bien.

Article XIX : Remise des biens

Sotheby's décline toute responsabilité au titre de l'emballage et du transport des biens.

Le bien adjudgé ne peut être délivré à l'acheteur que lorsque (i) Sotheby's a perçu le paiement intégral effectif du prix d'adjudication, de la commission d'achat, et des frais de vente de celui-ci, augmentés de toutes taxes y afférentes, ou lorsque toute garantie satisfaisante lui a été donnée sur ledit paiement, et (ii) l'acheteur a délivré à Sotheby's tout document permettant de s'assurer de son identité (que ce soit, selon le cas, une personne physique ou une personne morale).

Sotheby's est autorisée à exercer un droit de rétention sur le bien adjudgé, ainsi que sur tout autre bien appartenant à l'acheteur et détenu par Sotheby's jusqu'au paiement effectif de l'intégralité des sommes dues par l'acheteur ou jusqu'à la réception d'une garantie de paiement satisfaisante.

Article XX : Biens non enlevés par l'acheteur

Les biens vendus dans le cadre d'une vente aux enchères ou d'une vente de gré à gré, qui ne sont pas enlevés par l'acheteur seront, à l'expiration d'un délai de 30 jours suivant l'adjudication ou la vente de gré à gré (le jour de la vente étant inclus dans ce délai), entreposés aux frais, risques et périls de l'acheteur, puis transférés, aux frais de l'acheteur, auprès d'une société de gardiennage désignée par Sotheby's, le dépôt auprès de la société de gardiennage

restant aux frais, risques et périls de l'acheteur.

Si les biens ne sont pas enlevés dans l'année suivant l'expiration du délai de 30 jours mentionné au précédent paragraphe, Sotheby's sera autorisée à mettre en vente aux enchères lesdits biens, sans prix de réserve, le mandat de vente à cet effet étant donné au profit de Sotheby's par les présentes. Les conditions générales de vente applicables à ces enchères seront celles en vigueur au moment de la vente.

Tous les produits de cette vente seront consignés par Sotheby's sur un compte spécial, après déduction par Sotheby's de toute somme qui lui est due, comprenant les frais d'entreposage encourus jusqu'à la revente du bien.

Article XXI : Résolution de la vente pour défaut d'authenticité de l'œuvre vendue

Dans les cinq années suivant la date d'adjudication, et s'il est établi d'une manière jugée satisfaisante par Sotheby's que le bien acquis n'est pas authentique, l'acheteur pourra obtenir de Sotheby's remboursement du prix payé par lui (commissions et TVA incluses) dans la devise de la vente d'origine après avoir notifié à Sotheby's sa décision de se prévaloir de la présente clause résolutoire et avoir restitué le bien à Sotheby's dans l'état dans lequel il se trouvait à la date de la vente et sous réserve de pouvoir transférer la propriété pleine et entière du bien libre de toutes réclamations quelconques de la part de tiers. La charge de la preuve du défaut d'authenticité, ainsi que tous les frais afférents au retour du bien demeureront à la charge de l'acheteur. Sotheby's pourra exiger que deux experts indépendants qui, de l'opinion à la fois de Sotheby's et de l'acheteur, sont d'une compétence reconnue soient missionnés aux frais de l'acheteur pour émettre un avis sur l'authenticité du bien. Sotheby's ne sera pas liée par les conclusions de ces experts et se réserve le droit de solliciter l'avis d'autres experts à ses propres frais.

DISPOSITIONS GÉNÉRALES

Article XXII : Protection des données – loi n°78-17 du 6 janvier 1978 modifiée (Loi « Informatique et Libertés »)

Dans le cadre de ses activités de ventes aux enchères, de marketing et de fournitures de services Sotheby's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur, notamment par l'enregistrement d'images vidéo, de conversations téléphoniques ou de messages électroniques relatifs aux enchères en ligne.

Sotheby's procède à un traitement informatique de ces données pour lui permettre d'identifier les préférences des acheteurs et des vendeurs afin de pouvoir fournir une meilleure qualité de service. Ces informations sont susceptibles d'être communiquées à d'autres sociétés du groupe Sotheby's situées dans des Etats non-membres de l'Union Européenne n'offrant pas un niveau de protection reconnu comme suffisant à l'égard du traitement dont les données font l'objet. Toutefois Sotheby's exige que tout tiers respecte la confidentialité des données relatives à ses clients et fournisse le même niveau de protection des données

personnelles que celle en vigueur dans l'Union Européenne, qu'ils soient ou non situés dans un pays offrant le même niveau de protection des données personnelles.

Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès et de rectification sur les données à caractère personnel les concernant, ainsi que d'un droit d'opposition à leur utilisation en s'adressant à Sotheby's.

Sotheby'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 notamment pour des opérations commerciales, de marketing.

Article XXIII : Loi applicable - Jurisdiction compétente - Autonomie des dispositions

Les présentes Conditions Générales de Vente, chaque vente et tout ce qui s'y rapporte (incluant toutes les enchères réalisées en ligne pour une vente régie par les présentes Conditions Générales de Vente) sont soumises à la loi française.

Conformément à l'article L. 321-37 du Code de commerce, le Tribunal de Grande Instance de Paris est seul compétent pour connaître de toute action en justice relative aux activités de vente dans lesquelles Sotheby's est partie. S'agissant des actions contractuelles, les vendeurs et les acheteurs ainsi que les mandataires réels ou apparents de ceux-ci reconnaissent et acceptent que Paris est le lieu d'exécution des prestations de Sotheby's.

Il est rappelé qu'en application de l'article L. 321-17 du Code de commerce, les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des ventes volontaires de meuble aux enchères publiques se prescrivent par cinq ans à compter de l'adjudication.

Sotheby's conserve pour sa part le droit d'intenter toute action devant les tribunaux compétents du ressort de la Cour d'Appel de Paris ou tout autre tribunal de son choix.

Si l'une quelconque des dispositions des présentes Conditions Générales de Vente était déclarée nulle ou inapplicable, cela n'affectera pas la validité des autres dispositions des présentes qui demeureront parfaitement valables et efficaces.

En cas de divergence entre la version française des présentes Conditions Générales de Vente et une version dans une autre langue, la version française fait foi.

ESTIMATIONS ET CONVERSIONS

ESTIMATIONS EN EUROS

Les estimations imprimées dans le catalogue sont en Euros.

Pour guider les acheteurs éventuels, ces estimations peuvent être converties aux taux suivants, taux en vigueur lors de la mise sous presse du catalogue.

1 € = 1,245 \$

1 € = 0,886 £

D'ici le jour de la vente, les taux auront certainement varié et nous recommandons aux acheteurs de les vérifier avant d'enchérir.

Lors de la vente, un convertisseur de monnaies suit les enchères en cours. Les valeurs affichées dans les autres monnaies ne sont qu'une aide, les enchères étant

passées exclusivement en Euros. Sotheby's n'est pas responsable des erreurs qui peuvent intervenir lors des opérations de conversions.

Le paiement des lots est dû en Euros, mais le montant équivalent dans une autre monnaie peut être accepté au taux du jour de la vente.

Le règlement est fait au vendeur en Euros.

ESTIMATES IN EUROS

The estimates printed in the catalogue are in Euros.

As a guide to potential buyers, estimates for this sale can be converted at the following rate, which was current at the time of printing. These estimates may be rounded:

1 € = 1,245 \$

1 € = 0,886 £

By the date of the sale this rate is likely to have changed, and buyers are recommended to check before bidding.

During the sale Sotheby's may provide a screen to show currency conversions as bidding progresses. This is intended for guidance only and all bidding will be in Euros. Sotheby's is not responsible for any error or omissions in the operation of the currency converter.

Payment for purchases is due in Euros, however the equivalent amount in any other currency will be accepted at the rate prevailing on the day that payment is received in cleared funds.

Settlement is made to vendors in the currency in which the sale is conducted.

Photographe

Jamie Govier

Responsable de Fabrication

Gaëlle Monin

Couleur

Phil White

Graphiste

James Davis

ENTREPOSAGE ET ENLEVEMENT DES LOTS

Les lots achetés ne pourront être enlevés qu'après leur paiement et après que l'acheteur a remis à Sotheby's tout document permettant de s'assurer de son identité. (veuillez vous référer au paragraphe 4 des Informations Importantes Destinées aux Acheteurs).

Tous les lots pourront être retirés pendant ou après chaque vacation au 6 rue de Duras, 75008 Paris, sur présentation de l'autorisation de délivrance du Post Sale Services de Sotheby's.

Nous recommandons vivement aux acheteurs de prendre contact avec le Post Sales Services afin d'organiser la livraison de leurs lots après paiement intégral de ceux-ci.

Dès la fin de la vente, les lots sont susceptibles d'être transférés dans un garde-meubles tiers :
VULCAN ART SERVICES
135, rue du Fossé Blanc 92230 Gennevilliers
Tél. +33 (0)1 41 47 94 00
Fax. +33 (0)1 41 47 94 01
Horaires d'ouverture : 8h30 – 12h / 14h – 17h (vendredi fermeture à 16h)

Veuillez noter que les frais de manutention et d'entreposage sont pris en charge par Sotheby's pendant les 30 premiers jours suivants la vente, et qu'ils sont à la charge de l'acheteur après ce délai.

RESPONSABILITE EN CAS DE PERTE OU DOMMAGE DES LOTS

Il appartient aux acheteurs d'effectuer les démarches nécessaires le plus rapidement possible. A cet égard, il leur est rappelé que Sotheby's n'assume aucune responsabilité en cas de perte ou dommage causés aux lots au-delà d'un délai de 30 (trente) jours suivant la date de la vente.

Veuillez vous référer à l'Article XII des conditions générales de vente relatif au *Transfert de risque*.

Tout lot acquis n'ayant pas été retiré par l'acheteur à l'expiration d'un délai de 30 jours suivant la date de la vente (incluant la date de la vacation) sera entreposé aux frais, risques et périls de l'acheteur. L'acheteur sera donc lui-même chargé de faire assurer les lots acquis.

FRAIS DE MANUTENTION ET D'ENTREPOSAGE

Pour tous les lots achetés qui ne sont pas enlevés dans les 30 jours suivant la date de la vente, il sera perçu des frais hors taxes selon le barème suivant :

- Biens de petite taille (tels que bijoux, montres, livres et objets en céramique) : frais de manutention de 25 EUR par lot et frais d'entreposage de 2,50 EUR par jour et par lot.
- Tableaux et Biens de taille moyenne (tels que la plupart des peintures et meubles de petit format) : frais de manutention de 35 EUR par lot et frais d'entreposage de 5 EUR par jour et par lot.
- Tableaux, Mobilier et Biens de grande taille (biens dont la manutention ne peut être effectuée par une personne seule) : frais de manutention de 50 EUR par lot et frais d'entreposage de 10 EUR par jour et par lot.
- Biens de taille exceptionnelle (tels que les sculptures monumentales) : frais de

manutention de 100 EUR par lot et frais d'entreposage de 12 EUR par jour et par lot.

La taille du lot sera déterminée par Sotheby's au cas par cas (les exemples donnés ci-dessus sont à titre purement indicatif).

Tous les frais sont soumis à la TVA, si applicable.

Le paiement de ces frais devra être fait à l'ordre de Sotheby's auprès du Post Sale Services à Paris.

Pour les lots dont l'expédition est confiée à Sotheby's, les frais d'entreposage cesseront d'être facturés à compter de la réception du paiement par vos soins à Sotheby's, après acceptation et signature du devis de transport.

Contact

Pour toutes informations, veuillez contacter notre Post Sale Services :

Du lundi au vendredi : 9h30 – 12h30 et 14h – 18h
T : +33 (0)1 53 05 53 67
F : +33 (0)1 53 05 52 11
E : frpostsaleservices@sothebys.com

COLLECTION OF PURCHASES

Purchased lots can only be collected after payment in full in cleared funds has been made (please refer to paragraph 4 of Information to Buyers) and appropriate identification has been provided.

All lots will be available for collection during or after each sale session at 6 rue de Duras, 75008 Paris on presentation of the paid invoice with the release authorisation from Sotheby's Post Sales Services.

We recommend to our buyer clients to contact the Post Sales Services in order to organise the shipment of their purchases once payment has been cleared.

Once the sale is complete, the lots may be transferred to a third party warehouse: VULCAN ART SERVICES
135, rue du Fossé Blanc 92230 Gennevilliers
Tel. +33 (0)1 41 47 94 00
Fax. +33 (0)1 41 47 94 01
Opening hours: 8.30-12AM/2-5PM (Friday closed at 4PM)

Please note that handling costs and storage fees are borne by Sotheby's during the first 30 days after the sale, but will be at the buyer's expense after this time.

LIABILITY FOR LOSS AND DAMAGE FOR PURCHASED LOTS

Purchasers are requested to arrange clearance as soon as possible and are reminded that Sotheby's accepts liability for loss or damage to lots for a maximum period of thirty (30) calendar days following the date of the auction.

Please refer to clause XII Transfer of Risk of the Conditions of Business for buyers.

Purchased lots not collected by the buyer after 30 days following the auction sale (including the date of the sale) will be stored at the buyer's risk and expense. Therefore the purchased lots will be at the buyer's sole responsibility for insurance.

STORAGE AND HANDLING CHARGES

Any purchased lots that have not been collected within 30 days from the date of the auction will be subject to handling and storage charges at the following rates:

- Small items (such as jewellery, watches, books or ceramics) : handling fee of 25 EUR per lot plus storage charges of 2.50 EUR per day per lot.
- Paintings, Furniture and Medium Items (such as most paintings or small items of furniture) : Handling fee of 35 EUR per lot plus storage charges of 5 EUR per day per lot.
- Paintings, Furniture and Large items (items that cannot be lifted or moved by one person alone) : Handling fee of 50 EUR per lot plus storage charges of 10 EUR per day per lot.
- Oversized Items (such as monumental sculptures) : Handling fee of 100 EUR per lot plus storage charges of 12 EUR per day per lot.

A lot's size will be determined by Sotheby's on a case by case basis (typical examples given above are for illustration purposes only). All charges are subject to VAT, where applicable. All charges are payable to Sotheby's at Post Sale Services.

Storage charges will cease for purchased lots which are shipped through Sotheby's from the date on which we have received a signed quote acceptance and its payment from you.

Contact

Post Sales Services (Mon – Fri 9:30am – 12:30pm / 2:00pm – 6:00pm)
T : +33 (0)1 53 05 53 67
F : +33 (0)1 53 05 52 11
E : frpostsaleservices@sothebys.com

7/14 PARIS_ENTREPOSAGE

GLOSSAIRE

Tout énoncé concernant l'identification de l'artiste, l'attribution, l'origine, la date, l'âge, la provenance et l'état est un énoncé d'opinion et ne doit pas être considéré comme un énoncé de fait. Sotheby's se réserve le droit, en formant son opinion, de consulter un expert ou une autorité à son avis digne de confiance et de se reposer sur son jugement.

Nous vous remercions de lire attentivement les termes des Conditions Générales de Vente relatives aux achats mentionnés dans ce catalogue, en particulier les paragraphes intitulés « Indications du catalogue » et « Etat des biens vendus » ;

Les exemples suivants reprennent la terminologie utilisée dans ce catalogue.

« Hubert Robert » : « Nom(s) ou désignation reconnue de l'auteur »

A notre avis, il s'agit d'une œuvre de l'artiste. Lorsque le(s) prénom(s) est inconnu, des astérisques suivis du nom de l'artiste, précédés ou non d'une initiale, indiquent que, à notre avis, l'œuvre est de l'artiste cité.

Le même effet s'attache à l'emploi du terme « par » ou « de » suivie de la désignation de l'auteur.

« Attribué à ... Hubert Robert »

A notre avis, il s'agit d'une œuvre de l'artiste mais la certitude est moindre que dans la précédente catégorie.

« Atelier de ... Hubert Robert »

A notre avis, il s'agit d'une œuvre exécutée par une main inconnue de l'atelier ou sous la direction de l'artiste.

« Entourage de ... Hubert Robert »

A notre avis, il s'agit d'une œuvre d'une main non encore identifiée mais distincte et proche de l'artiste cité, mais pas nécessairement son élève.

« Suiveur de ... Hubert Robert »

A notre avis, il s'agit d'une œuvre d'un artiste travaillant dans le style de l'artiste, contemporain ou proche de son époque, mais pas nécessairement son élève.

« Dans le goût de ... A la manière de ... Hubert Robert »

A notre avis, il s'agit d'une œuvre dans le style de l'artiste mais d'une date postérieure.

« D'après ... Hubert Robert »

A notre avis, il s'agit d'une copie, qu'elle qu'en soit la date, d'une œuvre connue de l'artiste.

« Signé ... Daté ... Inscrit... Hubert Robert »

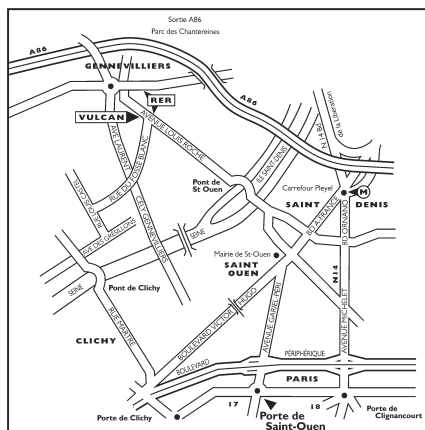
A notre avis, il s'agit d'une œuvre signée, datée ou inscrite par l'artiste.

« Porte une signature ... Porte une date ... Porte une inscription ... Hubert Robert »

A notre avis, il s'agit d'une œuvre dont la signature, la date ou l'inscription ont été portées par une autre main que celle de l'artiste.

Les dimensions sont données dans l'ordre suivant : la hauteur précède la largeur.

PLAN D'ACCÈS



DÉPARTEMENT INTERNATIONAL

La liste complète de nos bureaux et salles de ventes à travers le monde est disponible sur sothebys.com, vous y trouverez également toutes les informations détaillées concernant les services de Sotheby's.

TABLEAUX ANCIENS

Londres

Alex Bell
George Gordon
Arabella Chandos
Andrew Fletcher
Edoardo Roberti
Cecilia Treves
Chloe Stead
Georgina Eliot
Alice Herford
+44 (0)20 7293 6414
Richard Charlton-Jones ‡

PRIVATE TREATY SALES

James Macdonald
+44 (0)20 7293 5887

New York

George Wachter
Christopher Apostle
Andrea Kust
Calvine Harvey
David Pollack
+1 212 606 7230

Amsterdam

Martine Lambrechtsen
+31 20 550 2203

Bruxelles

Marianna Lora
+322 627 7187

Genève

Emily Black
+41 22 908 4851

Paris

Lucia Mestre
+33 1 5305 53 26

Madrid

James Macdonald
Andrew Fletcher
Marta Olliden
+34 91 576 5714

Milan

Alberto Chiesa
+39 02 2950 0207

Monaco

Mark Armstrong
+37 7 9330 8880

BRITISH PAINTINGS

Londres

Julian Gascoigne
+44 (0)20 7293 6414

David Moore-Gwyn ‡

DESSINS ANCIENS

Londres & New York

Gregory Rubinstein
Cristiana Romalli
Claire Anderson
Alexander Faber
+44 (0)20 7293 6450

Paris

Lucia Mestre
+33 1 5305 53 26

Amsterdam

Gregory Rubinstein, London
+44 (0)20 7293 5417

Consultant ‡

VENTES À VENIR

Le calendrier complet des ventes internationales ainsi que tous les résultats des ventes sont disponibles sur sothebys.com

ŒUVRES SUR PAPIER

22 mars 2018
Paris

ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE

23 mars 2018
Paris

COLLECTION ARTHUR BRANDT

24 mars 2018
Paris

IMPORTANT MOBILIER, SCULPTURES ET OBJETS D'ART

11 avril 2018
Paris

IMPORTANTE ORFÈVRERIE EUROPEENNE, BOITES EN OR ET OBJETS DE VITRINE

12 avril 2018
Paris

LIVRES ET MANUSCRITS

25 avril 2018
Paris

OLD MASTER AND BRITISH DRAWINGS

4 juillet 2018
Londres

INDEX

- Ango, Jean-Robert 1
Anonyme français, XVIIème siècle 51
Anonyme italien, Ecole bolonaise,
vers 1600 12
- Bandinelli, Baccio 13
Bassano, Jacopo 10
Bedoli, Girolamo Mazzola 3
Berrettoni, Niccolò 39
Blanc, Horace Le 16
Blanchet, Thomas 18, 33, 36
Bloemaert, Abraham 5, 21
Boichot, Guillaume 67
Boucher, François 55
Brandin, Louis 11
Bril, entourage de Paul 7
- Calvaert, Denys 29
Carracci, Agostino 24, 45
Collin de Vermont, Hyacinthe 60
Corneille, Michel 49, 61
Costanzi, Placido 48
Coypel, Antoine 42, 54
Coypel, Charles-Antoine 58, 59
- Dieu, Antoine 57
Durameau, Louis-Jacques 30, 64
- Ecole allemande, vers 1660 70
Ecole française, XVIIème siècle 52
Errard, Charles 32
- Ferrari, Gaudenzio 28
Fosse, Charles de la 34
Franco, Battista 4
- Gamelin, Jacques 66
Garemijn, Jan Antoon 71
Giordano, Luca 47
- Julien, Attribué à Jean-Antoine, dit
Julien de Parme 69
- La Hyre, Laurent de 17, 23
Lafage, Raymond 41
Lagrenee, Jean Jacques 74
Le Brun, Charles 35
Lemonnier, Anicet Charles Gabriel
68
Lemoynes, François 43
Lilio, Andrea 15
Lomi, Aurelio 38
- Mellin, Charles 31
Mola, Pier Francesco 6, 22
- Nattier, Jean-Marc 50
Nebbia, Cesare 46
- Orley, Jan van 72
Oudry, Jean-Baptiste 56
- Parrocel, Joseph 63
Parrocel, Pierre 19
Pierre, Jean Baptiste Marie 62
Piola, Domenico 25
Plattemontagne, Nicolas de 53
Poussin, Nicolas 20
- Rivalz, Antoine 44
Rubens, Pierre Paul 2
- Salviati, Francesco 8
Semplice da Verona, Fra 26, 27
Sorri, Pietro 14
- Urbino, Carlo 9
- Velde, Willem van de 73
Vincent, François André 65
Volterrano 37, 40

BOARD OF DIRECTORS

Domenico De Sole

Chairman of the Board

The Duke of Devonshire

Deputy Chairman of the Board

Tad Smith

President and

Chief Executive Officer

Jessica Bibliowicz

Linus W. L. Cheung

Kevin Conroy

Daniel S. Loeb

Olivier Reza

Marsha E. Simms

Diana L. Taylor

Dennis M. Weibling

Harry J. Wilson

**SOTHEBY'S
EXECUTIVE MANAGEMENT**

Jill Bright

Human Resources

& Administration

Worldwide

Amy Cappellazzo

Chairman

Fine Art Division

Valentino D. Carloti

Business Development

Worldwide

Kevin Ching

Chief Executive Officer

Asia

Adam Chinn

Chief Operating Officer

Worldwide

Lauren Gioia

Communications

Worldwide

David Goodman

Digital Development

& Marketing

Worldwide

Mike Goss

Chief Financial Officer

Scott Henry

Technology & Operations

Worldwide

Jane Levine

Chief Compliance Counsel

Worldwide

Jonathan Olsoff

General Counsel

Worldwide

Jan Prasens

Managing Director

Europe, Middle East, Russia,

India and Africa

Allan Schwartzman

Chairman

Fine Art Division

**SOTHEBY'S INTERNATIONAL
COUNCIL**

Robin Woodhead

Chairman

Sotheby's International

John Marion

Honorary Chairman

Juan Abelló

Judy Hart Angelo

Anna Catharina Astrup

Nicolas Berggruen

Philippe Bertherat

Lavinia Borromeo

Dr. Alice Y.T. Cheng

Laura M. Cha

Halit Cingillioğlu

Jasper Conran

Henry Cornell

Quinten Dreesmann

Ulla Dreyfus-Best

Jean Marc Etlin

Tania Fares

Comte Serge de Ganay

Ann Getty

Yassmin Ghandehari

Charles de Gunzburg

Ronnie F. Heyman

Shalini Hinduja

Pansy Ho

Prince Aamyn Aga Khan

Catherine Lagrange

Edward Lee

Jean-Claude Marian

Batia Ofer

Georg von Opel

Marchesa Laudomia Pucci Castellano

David Ross

Patrizia Memmo Ruspoli

Rolf Sachs

René H. Scharf

Biggi Schuler-Voith

Judith Taubman

Olivier Widmaier Picasso

The Hon. Hilary M. Weston,

CM, CVO, OOnt

CHAIRMAN'S OFFICE**AMERICAS**

Lisa Dennison

Benjamin Doller

Andrea Fiuczynski

George Wachter

Lulu Creel

August Uribe

EUROPE

Oliver Barker

Helena Newman

Mario Tavella

Dr. Philipp Herzog von Württemberg

David Bennett

Lord Dalmeny

Claudia Dwek

Edward Gibbs

Caroline Lang

Lord Poltmore

ASIA

Patti Wong

Richard C. Buckley

Nicolas Chow

Quek Chin Yeow



Sotheby's EST. 1744
Collectors gather here.