

AGUTTES

MAÎTRES ANCIENS
TABLEAUX & DESSINS

25 mars 2022







AGUTTES

CONTACTS POUR CETTE VENTE



Directeur du département

Grégoire Lacroix
+33 (0)1 47 45 08 19
lacroix@aguttes.com



Catalogueur

Victoria Damidot
+33 (0)1 47 45 91 57
damidot@aguttes.com

Directeur du pôle Arts classiques

Charlotte Aguttes-Reynier

Enchères par téléphone Ordre d'achat

bid@aguttes.com

Délivrances et stockage

+33 (0)1 47 45 91 57
damidot@aguttes.com

Relations acheteurs

+33 (0)4 37 24 24 22
buyer@aguttes.com

Département communication

Sébastien Fernandes
fernandes@aguttes.com

Relations médias

Anne-Sophie Philippon
+33 (0)6 27 96 28 86
rp@lepetitstudiolo.fr

Relations Asie

Aguttes 拍卖公司可提供中文服务
(普通话及粤语), 请直接联系
jiayou@aguttes.com

Président Claude Aguttes

Associés

Directeurs associés
Philippine Dupré la Tour
Charlotte Aguttes-Reynier

Associés

Sophie Perrine, Gautier Rossignol,
Maximilien Aguttes

SAS Claude Aguttes (SVV 2002-209)

Commissaires-priseurs habilités
Claude Aguttes, Sophie Perrine,
Pierre-Alban Vinquant

SELARL Aguttes & Perrine

Commissaire-priseur judiciaire

MAÎTRES ANCIENS TABLEAUX & DESSINS

Vente aux enchères

Vendredi 25 mars 2022, 15h
Drouot Paris, salle 9

Exposition sur rendez-vous

Aguttes Neuilly
Du lundi 7 au lundi 21 mars: 10h - 18h
(excepté le week-end)

Exposition publique

Drouot Paris, salle 9
9, rue Drouot - 75009 Paris
Mercredi 23 mars: 14h - 18h
Jeudi 24 mars: 11h - 20h
Vendredi 25 mars: 11h - 13h

Cliquez et enchérissez sur [aguttes.com](https://www.aguttes.com)

Important : Les conditions de vente sont visibles en fin de catalogue.
Nous attirons votre attention sur les lots suivis de +, °, *, #, ##, ~
pour lesquels s'appliquent des conditions particulières.

Aguttes Neuilly

164 bis, avenue Charles-de-Gaulle, 92200 Neuilly-sur-Seine



Index

B

BARBIERI, Giovanni Francesco, Le Guerchin | 21
BATTAGLIOLI, Francesco | 37
BELLOTTI, Pietro | 19
BOILLY, Louis-Léopold | 49
BONHEUR, Rosa | 59
BOUCHARDON, Edme | 46, 47

C

CLAUDOT DE NANCY (attr. à) | 45
CORNEILLE, Michel I | 25

D

DEBACQ, Joseph-Frédéric | 56
DOLCI, Carlo | 20
DROLLING, Martin (attr. à) | 52
DUPLESSIS, Joseph-Siffred | 51

E

École alsacienne du XVIII^e siècle | 53
École flamande de la fin du XVI^e siècle | 2
École flamande du XVII^e siècle | 1, 9, 14
École française du XVII^e siècle | 7, 23, 24
École française du début du XVIII^e siècle | 39
École française, vers 1760 | 41
École française de la seconde moitié
du XVIII^e siècle | 48
École française du XVIII^e siècle | 42
École hollandaise du XVII^e siècle | 13
École italienne du XVII^e siècle | 5
ELIAS, Mathieu | 31

F

FONVILLE, Horace Antoine | 58

G

GRIMALDI, Giovanni Francesco (attr. à) | 6

J

JOUVENET, Jean (et Atelier) | 32, 33

L

LARGILLIERE, Nicolas (attri. à) | 28
LIOTARD, Jean-Etienne | 40
LEFEVRE, Robert | 54
LUYCKX, Christiaan | 12

M

MARATTA, Carlo (attri. à) | 4
MIGNARD, Pierre | 30
MOILLON, Louyse | 22
MOLYN, Pieter (de) | 15

N

NIVARD, Charles-François | 44
NOCRET, Jean (attr. à) | 26

O

OUDRY, Jean-Baptiste (& Atelier) | 35

P

POLIDORO DA CARAVAGGIO | 3

R

RESTOUT, Jean II | 34
RIGAUD, Hyacinthe (& Atelier) | 29
ROBERT, Léopold | 55

T

TENIERS, David le jeune (Atelier de) | 11
TIEPOLO, Giovanni Domenico | 38
TRAVERSI, Gaspare (attr. à) | 36
TRISTAN, Luis | 18

V

VAN DIEPENBEECK, Abraham | 8
VAN LOO, Carle (attr. à) | 50
VAN MOUR, Jean-Baptiste | 43
VAN SAVOY, Carel | 16
VERKOLJE, Jan (attr. à) | 17
VON ALT, Rudolf (attr. à) | 57

W

WILDENS, Jan | 10



1
ÉCOLE FLAMANDE DU XVII^e SIÈCLE
ENTOURAGE DE PAUL BRIL

Abraham et les trois anges

Huile sur cuivre (Tondo)

D. : 28,4 cm

Abraham and The Three Angels

Oil on copper

D.: 11 1/8 in.

2 000 - 3 000 €

2
ÉCOLE FLAMANDE
DE LA FIN DU XVI^e SIÈCLE
D'APRÈS LÉONARD DE VINCI

Saint Jean-Baptiste

Huile sur panneau

78,2 x 56,8 cm

Saint Jean Baptiste

Oil on panel

30 3/4 x 22 3/8 in.

15 000 - 20 000 €

L'École italienne, plus précisément florentine et l'École flamande se disputent la rivalité si ce n'est l'empire des arts dès le XV^e siècle. Les approches techniques et esthétiques de leurs représentants divergent en se distinguant par une intention italienne de témoigner d'un travail tout en perspective du paysage et de la beauté du corps; et par une volonté flamande de dépeindre tel un miroir, le monde visible.

L'École flamande à la Renaissance est inéluctablement influencée par la quête artistique et esthétique des peintres italiens, à en voir l'héritage iconographique du célèbre modèle représenté dans cette huile sur panneau qui n'est autre que le Saint Jean-Baptiste peint par Léonard de Vinci (1452 - 1519) en 1516. Grâce à la diffusion de ce modèle de l'art chrétien en Europe, les leçons picturales inhérentes à l'École italienne ont pu être largement véhiculée, aussi cela a permis notamment à l'École flamande de réinterpréter ce modèle sous le prisme de l'art nordique.



Le Saint Jean-Baptiste également nommé « le Précurseur », a, au gré des siècles en Orient et en Occident, été sujet à des évolutions iconographiques majeures. Cette éminente figure de la chrétienté était reconnaissable grâce aux attributs tels l'agneau auréolé, la longue robe sacerdotale, les ailes visibles uniquement dans l'art oriental avant le Moyen-âge, à son aspect d'ascète amaigri portant les stigmates de la pénitence dans le désert. Léonard de Vinci choisi de le présenter en adolescent, souriant, inclinant la tête sur le côté, le doigt levé dans une obscurité qui décuple le travail porté sur le corps. La représentation flamande est toute autre.

Si le modèle est éminemment italien, la perspective est évidemment flamande. Cela s'explique aisément par le traitement de l'espace laissé au paysage qui occupe un tiers du panneau, aussi, la minutie picturale réputée des Flamands s'observe dans les précieux détails apposés sur les bâtisses. Le traitement des couleurs entre ciel et montagnes attire également notre attention tant, les valeurs tonales s'entremêlent toutefois,

en affichant une stricte lisibilité. Ces édifices ne se rattachent aucunement au passé antique de l'Italie, ainsi l'École flamande tout en intégrant les enseignements esthétiques et iconographiques de la Renaissance Italienne, s'en affranchit afin d'exposer son propre héritage artistique.

Finesse, transparence et méticulosité sont autant de maîtres-mots triomphant dans panneau d'après Léonard de Vinci que nous avons le plaisir de vous présenter lors de notre vente.



détail



3
POLIDORO CALDARA,
DIT POLIDORO DA CARAVAGGIO
BERGAME, 1499 - 1543, MESSINE
La Contenance de Scipion ou La famille
de Darius devant Alexandre

Plume et encre brune, lavis brun et rehauts
de blanc sur papier lavé beige
23,5 x 47 cm

The Contenance of Scipio or The family
of Darius before Alexander
Pen and brown ink, brown wash
and white highlights
9 1/4 x 18 1/2 in.

PROVENANCE
Cachet en bas à gauche de la collection Jean
Gigoux (L. 1164); Catalogue d'une remarquable
collection de dessins anciens et modernes: vente
du 20-23 mars 1882, lot 39.

150 000 - 200 000 €

Représentant une scène de l'Histoire antique, ce dessin est préparatoire à l'une des scènes peintes à fresque sur la façade du Palazzo Milesi à Rome. Se déployant sur trois niveaux dont le second est l'œuvre de Polidoro, la commande fut passée par Giovanni Giuseppe Milesi dans les années 1520 à plusieurs autres artistes dont Charubino Alberti (1553-1615). Le masque d'or peint par celui-ci donna son nom à la rue dans laquelle il se trouve, la via della Maschera d'Oro. Situé dans le rione Ponte, l'édifice fut immédiatement admiré et ce, unanimement au fil des époques.

Quoiqu'endommagé au moment du sac de Rome en 1626, le décor demeura partiellement et devint source d'inspiration pour nombre d'artistes venus le découvrir et le copier. Parmi eux, Rubens (1577-1640) dont le Louvre conserve un dessin (Fig. 1) qui, s'il est attribué à une école lombarde, a été retouché par le maître flamand; mais également Andrea Boscoli (1560-1607) qui copia l'exacte même composition, dont la feuille est aujourd'hui au Metropolitan Museum de New York (Fig. 2).

Caractéristique des dessins de Polidoro, le dessin réalisé à la plume et au lavis se targue d'un éclat particulier grâce à l'emploi de nombreux rehauts de blanc venant dynamiser la scène. Polidoro da Caravaggio est un artiste né à l'aube du XVI^e siècle. Tôt, il part pour Rome et entre comme manoeuvre dans l'atelier de Raphaël (1483-1520) qui travaillait alors sur le chantier des loggias du Vatican. Au côté du maître, il parvient à intégrer ses émules et se distingue rapidement en imitant des bas-reliefs antiques en clair-obscur, si bien que lui est dévolu le décor en monochromes de la salle de Constantin. Il travaille par la suite au côté de Giulio Romano (1492/1499-1546) à la Villa Lante où il participe notamment au décor des façades. Plus qu'un simple exécutant, il est un artiste érudit, qui pense profondément ses sujets et les réfléchit au prisme de ses recherches archéologiques. Caractéristique de ses jeunes années, il ne laisse dans notre dessin que peu de place au vide dans son agencement spatial. Il agglutine et enchevêtre les personnages qu'il divise en deux groupes distincts, séparés par une ligne imaginaire au centre. Il suggère ainsi une trame narrative pour ces épisodes qui, une fois transposés sur la façade du palais, s'inséraient dans un ensemble plus vaste.



Fig. 1. © Paris, musée du Louvre



Fig. 2. © New York, Metropolitan Museum of Art

Dans sa disposition, il pense visuellement sa composition comme une frise en bas-relief, se tenant à un coloris décliné en camaïeux de bruns rehaussés de blanc. Faisant cela, il suggère l'effet visuel d'une lumière tapant sur les redondances d'une sculpture en deux dimensions. Sans tomber dans un aspect figé, il met en mouvement aisément les interactions par l'agitation des figures et l'expressivité de leurs corps.

Le dessin a été présenté sur photographie à Pierluigi Leone de Castris, spécialiste de Polidoro da Caravaggio, qui ne l'a pas reconnu comme un dessin autographe de l'artiste.





4

4
ATTRIBUÉ À CARLO MARATTA
CAMERANO, 1625 - 1713, ROME
L'ouverture du tombeau de sainte Jeanne de Chantal
 Encre brune
 40,1 x 29,4 cm
The tomb's opening of Saint Jane Frances de Chantal
 Brown ink
 15 3/4 x 11 5/8 in.
200 - 300 €



5

5
ÉCOLE ITALIENNE DU XVII^e SIÈCLE
Sainte Famille avec une sainte et deux anges
 Plume et encre brune
 30,9 x 19,8 cm
A saint and two angels
 Pen and brown ink
 2 1/8 x 7 3/4 in.
800 - 1 200 €

6
ATTRIBUÉ À GIOVANNI FRANCESCO GRIMALDI
BOLOGNE, 1606 - 1680

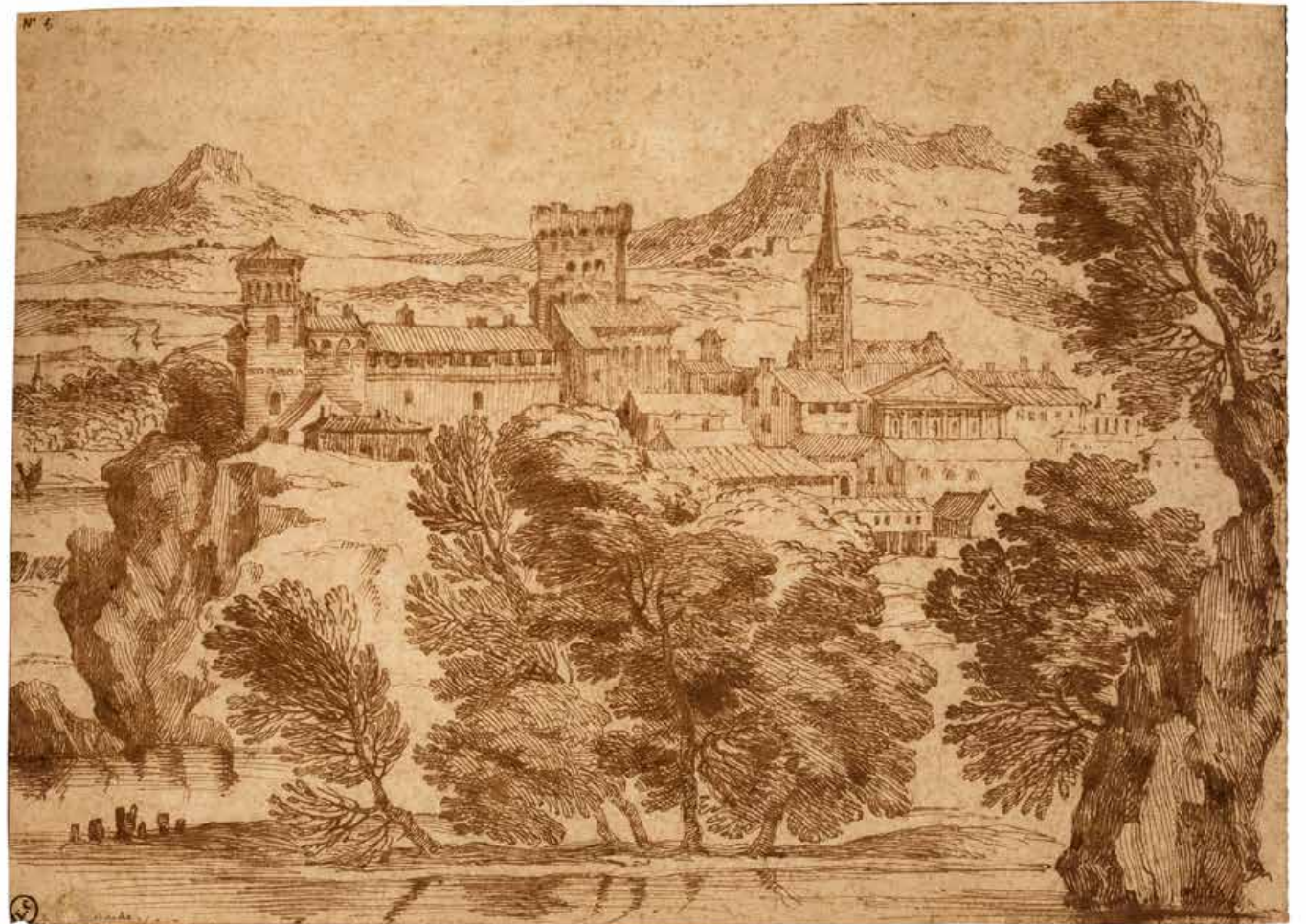
Paysage d'une cité au bord d'un fleuve

Plume et encre brune sur papier
 17 x 23,5 cm

A City by a River
 Pen and brown ink on paper
 6 3/4 x 9 1/4 in.

PROVENANCE
 Cachet en bas à gauche de la collection
 Louis Corot (L. 1718).

2 000 - 3 000 €





détail



7
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVII^e SIÈCLE
D'APRÈS ANTONIO ALLEGRI DA
CORREGIO, DIT LE CORRÈGE

Le mariage mystique de sainte Catherine

Huile sur toile
82,5 x 65,2 cm

The mystical marriage of saint Catherine
Oil on canvas
32 1/2 x 25 5/8 in.

4 000 - 6 000 €



8
ABRAHAM VAN DIEPENBEECK
ANVERS, 1596 - 1675, BOIS-LE-DUC

*Hercule filant aux pieds d'Omphale ;
 François Hovius et ses parents
 comparaissent devant le tribunal du Christ*

Pierre noire et rehauts de craie blanche (paire)
 29 x 26 cm (chaque)

*Hercules spinning at the feet of Omphale
 François Hovius and his parents compassing
 the tribunal of Christ
 Black chalk heightened with white (pair)
 11 3/8 x 10 1/4 in. (each)*

PROVENANCE
 Collection privée, Gand.

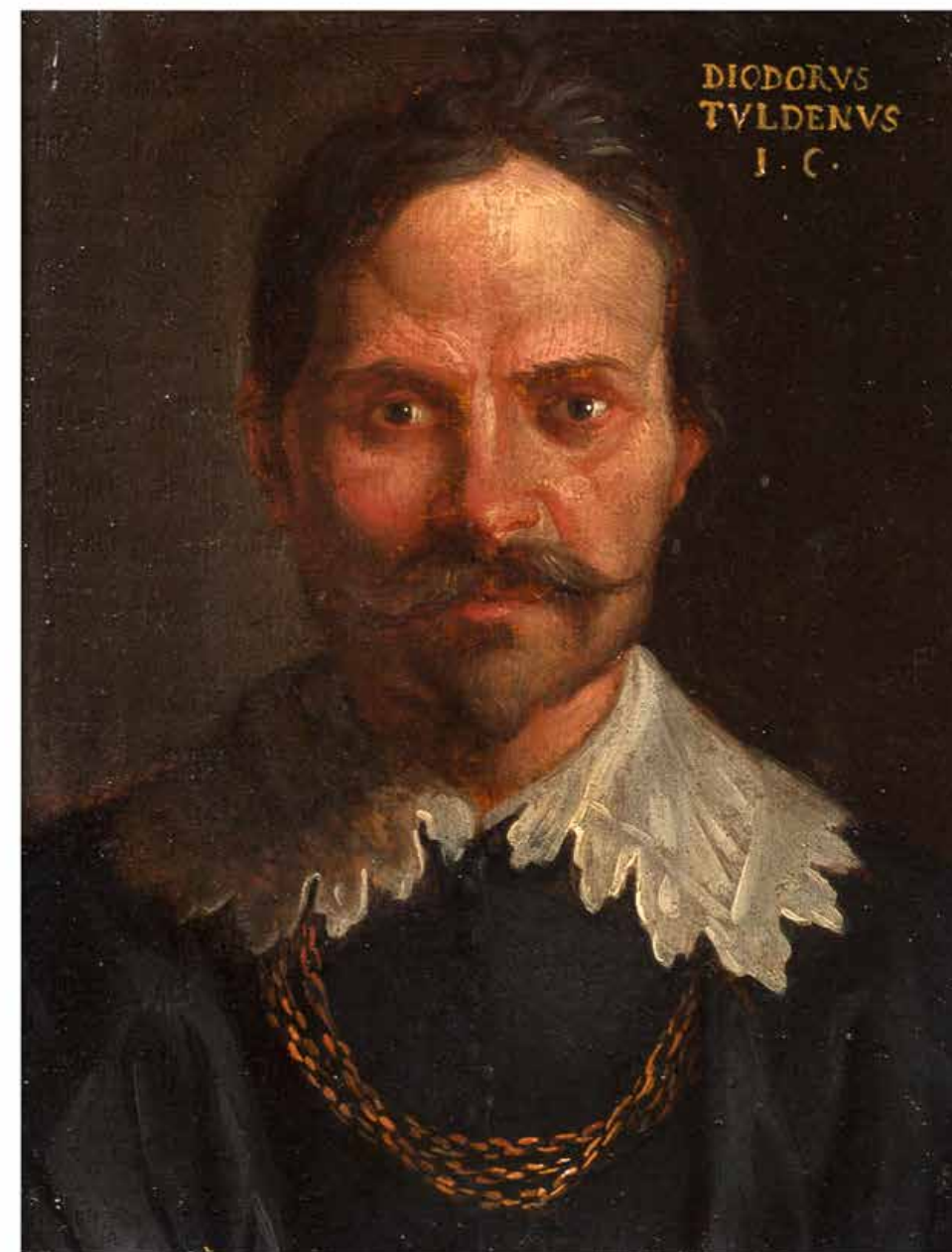
3 000 - 4 000 €

Élève de Rubens (1577 - 1646) à partir de 1623, Abraham Van Diepenbeeck appréhende dans son travail l'influence picturale de son maître relative à l'exubérance de la musculature et à la monumentalité des figures.

Dans ces deux dessins, l'artiste aborde d'une part un sujet mythologique, celui du mythe d'*Hercule filant aux pieds d'Omphale*. Au cours de cet épisode, devenu esclave et amant d'Omphale, Hercule est condamné à filer la laine fuseau en main, tandis qu'elle, porte la peau du Lion de Némée, glorieusement héritée des douze travaux. Encerclé par la convoitise et la curiosité de ces femmes au second plan, Hercule apparaît acculé, si ce n'est résigné à son triste sort.

D'autre part, Abraham Van Diepenbeeck dévoile un dessin révélant l'iconographie de la scène sacrée où François Hovius et ses parents comparaissent devant le tribunal du Christ. Entre supplication et repentance, le demandeur de grâce divine fait face au Christ accompli avec la fine délicatesse du trait inhérente au peintre.

Habilement, l'artiste appose des rehauts de craie blanche conférant ainsi profondeur et dynamisme aux traits de pierre noire de ses dessins.



9
ÉCOLE FLAMANDE DU XVII^e SIÈCLE

*Portrait présumé de Diodorus Tuldenus
 (c. 1590 - 1645)*

Huile sur toile
 Identifié en haut à droite
 DIODORUS/TULDENUS/I. C.
 20 x 15,5 cm

*Portrait of Diodorus Tuldenus (c. 1590 - 1645)
 Oil on canvas
 Identified upper right
 7 7/8 x 6 1/8 in.*

2 000 - 3 000 €

10
JAN WILDENS
ANVERS, 1584 / 1586 - 1653
Paysage animé de figures
Huile sur toile
Signée et datée en bas à droite
JAN WILDENS / FECIT 1626
91,5 x 73,5 cm
Animated Landscape
Oil on canvas
Signed and dated lower right
36 x 29 in.
6 000 - 8 000 €





détail



11
ATELIER DE DAVID TENIERS LE JEUNE
ANVERS, 1610 - 1690, BRUXELLES
L'alchimiste

Huile sur toile
Signée en bas à droite *D. TENIERS*
50,5 x 64,9 cm

The Alchemist
Oil on canvas, signed lower right
19 7/8 x 25 9/16 in.

15 000 - 20 000 €



Fig. 1. © Philadelphia Museum of Art

Le regard concentré sur son livre de recettes tandis qu'il remue sa mixture, le vieil alchimiste se livre probablement à un énième essai de potion. Tandis que ses apprentis s'affairent, lui poursuit ses tentatives dont attestent les livres posés négligemment au sol et qu'il souhaiterait renfermer la formule d'une richesse illimitée et sans commune mesure.

Tout l'atelier s'y consacre et seul le chien couché dans l'angle inférieur droit de la composition, semble exprimer dans son attitude appesantie, la lassitude d'une quête que l'on sait vaine. À l'époque, une croyance populaire voulait que soit rendue possible la transformation du métal en or par l'addition à ce métal, d'un peu de pierre philosophale. Cette pratique, longtemps réservée à la noblesse et aux philosophes, s'est ensuite popularisée auprès des marchands. Si l'alchimie fut une pratique longtemps controversée, il n'en reste pas moins qu'elle permit des découvertes et avancées notables dans les sciences et l'industrie.

Les détails fourmillent dans cet intérieur dérangé, consacré au travail d'une vie que l'atelier de Teniers illustre avec amusement. Cette composition, le maître l'a déclinée plusieurs fois et l'une des versions les plus connues est aujourd'hui conservée au Philadelphia Museum of Art (Fig. 1).

12
CHRISTIAAN LUYCKX
ANVERS, 1623 - 1657

*Nature morte au globe céleste, aux livre ouvert,
coquillages, lézard et papillons*

Huile sur toile
95 x 92 cm

*Still life with celestial globe, a book, shells,
a lizard and butterflies*

*Oil on canvas
37 3/8 x 36 1/4 in.*

ŒUVRE EN RAPPORT

Le pendant de cette œuvre a été vendu dans une
vente Sotheby's à New York, le 6 juin 2012, lot 38.

30 000 - 40 000 €



© Sotheby's





détail

Dans l'atmosphère feutrée d'un cabinet de curiosités, Christian Luyckx offre à l'œil curieux de symboles, la lecture d'une composition que l'on découvre en amateur éclairé. Au premier plan, le livre ouvert sur la gravure du *portrait de Laura Dianti* par Titien (c. 1488 - 1576) convoque la Peinture et par là, une forme d'élévation intellectuelle et spirituelle ; dans le même temps et parce qu'il s'offre ouvert, il est une allusion à la vanité du savoir. Comme négligemment mis en valeur, quelques coquillages minutieusement colorés de pointes vives occupent le reste de l'espace inférieur. Par leur présence, leur caractère précieux, exotique et onéreux, ces *mirabilia* apparaissent comme des signes ostentatoires de la recherche d'érudition de celui qui les collectionne. Ce souhait d'illustrer une quête prégnante de la connaissance trouve son paroxysme dans la présence monumentale du globe. À sa surface se succèdent selon leur position céleste, les constellations sous leur forme zoo-anthropomorphe tandis que parmi elles, se détache le portrait de Tycho Brahe (1546 - 1601), astronome notable du siècle précédent. En contre-point de cela, la présence des papillons résume à elle-seule le caractère fugitif de l'existence et l'envol de l'âme suivant le trépas que tous suivront.

Personnage alors éminemment reconnu par ses pairs ou tout individu aspirant à l'enrichissement de son esprit par les découvertes de la science, il est l'inventeur d'une nouvelle étoile de

Cassiopeïe, premier découvreur d'une supernova depuis Aristote près de 1 500 ans auparavant. Personnage particulièrement haut en couleurs, il étoffe l'aura de son personnage dès ses vingt ans où, engagé en duel contre son cousin, il y perd une partie de son nez, blessure qu'il dissimule toute sa vie durant par une prothèse en laiton. Rendu célèbre grâce à sa découverte, l'astronome est courtisé par l'Europe entière dont les princes sont les premiers amateurs éclairés. Son souverain, Frédéric II (1534 - 1588), lui met à disposition un observatoire près de Copenhague pour lequel l'astronome dépense sans compter. Il établit un catalogue d'étoiles et théorise un univers à la croisée des théories de Nicolas Copernic (1473 - 1543) et de Galilée (1564 - 1642). Il considère ainsi que le Soleil tourne autour de la Terre, tandis que le reste des planètes tournent elles-mêmes autour de l'étoile. Cette théorie, l'héliogéocentrisme, plaît particulièrement aux Jésuites qui y trouvent l'occasion de perpétuer le dogme de l'immobilité de notre planète. Si plusieurs de ses théories s'avèrent rapidement inexactes, elles ont permis de faire émerger des pistes de réflexions majeures pour le développement des connaissances sur l'univers qui ont suivi presque immédiatement. Comme un hommage à celui qui fut l'un des plus grands astronomes, astrologues mais également alchimistes de son temps, la présence de Brahe atteste pour celui qui détient le tableau, de sa démarche vers l'accroissement de son savoir et de l'étude des plus récentes théories scientifiques.

Né à Anvers dans le second quart du XVII^e siècle, Christian (ou Carstian) Luyckx fut un peintre prolifique d'animaux et de natures mortes dont le talent s'ébruita bien au-delà de ses frontières natales. Dans les années 1639 - 1640, il est l'élève de Philippe de Marlier (c. 1600 - 1668), peintre flamand de fleurs ayant passé quelques années au Portugal. Par la suite, il intègre l'atelier de Frans Francken III (1607 - 1667), auprès duquel il s'ouvre à d'autres motifs. En 1644, il est documenté à Lyon avant qu'il ne revienne à Anvers où en 1645, il devient membre de la Guilde de Saint-Luc, lui conférant le droit de travailler comme maître indépendant. Ponctuellement, il collabore également avec le peintre Nicolaes van Verendael (1640 - 1691). Certains documents d'archives suggèrent qu'il aurait pu être un temps, au service du roi d'Espagne. Si sa présence par ailleurs n'est plus attestée en Flandres à partir de 1653, certaines de ses œuvres postérieures signées en français semblent indiquer qu'il a pu travailler plus au sud dans la dernière partie de sa vie. Il est finalement difficile d'établir une véritable chronologie de sa carrière, deux œuvres seulement étant datées au sein de son corpus connu.



13

13
ÉCOLE HOLLANDAISE DU XVII^e SIÈCLE
ENTOURAGE DE PHILIPS WOUWERMAN

Scène de campement
 Huile sur panneau
 Monogrammé en bas à droite PW
 38 x 49 cm
Military encampment
Oil on panel
 Monogrammed lower right
 15 x 19 1/4 in.

2 000 - 3 000 €

14
ÉCOLE FLAMANDE DU XVII^e SIÈCLE
La musicienne

Huile sur toile
 30 x 20 cm
The musician
Oil on canvas
 11 3/4 x 7 7/8

1 000 - 1 200 €

15
PIETER DE MOLYN
LONDRES, 1595 - 1661, HAARLEM

Sur la route ou La traversée des Alpes
 Huile sur panneau de chêne
 Signé et daté en bas à droite P. Molyn/1645
 39 x 56 cm
On the road or The Crossing of the Alps
Oil on oak panel
 Signed and dated lower right
 15 3/8 x 22 in.

4 000 - 6 000 €

Au lendemain de la guerre de Quatre-Vingts Ans (1568-1648), les peintres des Provinces-Unies prennent le chemin de l'Italie pour y découvrir une lumière qu'ils ne connaissent que par le témoignage des voyageurs. Molyn nous parle ici du chemin de montagne qui doit lui sembler bien exotique.

15



14





16
CAREL VAN SAVOY
ANVERS, 1620/21 - 1665, AMSTERDAM

Scène mythologique

Huile sur panneau
 Signé en bas à droite C Savoy
 51 x 41,2 cm

Mythologic scene
 Oil on panel
 Signed lower right
 20 1/8 x 16 1/4 in.

6 000 - 8 000 €

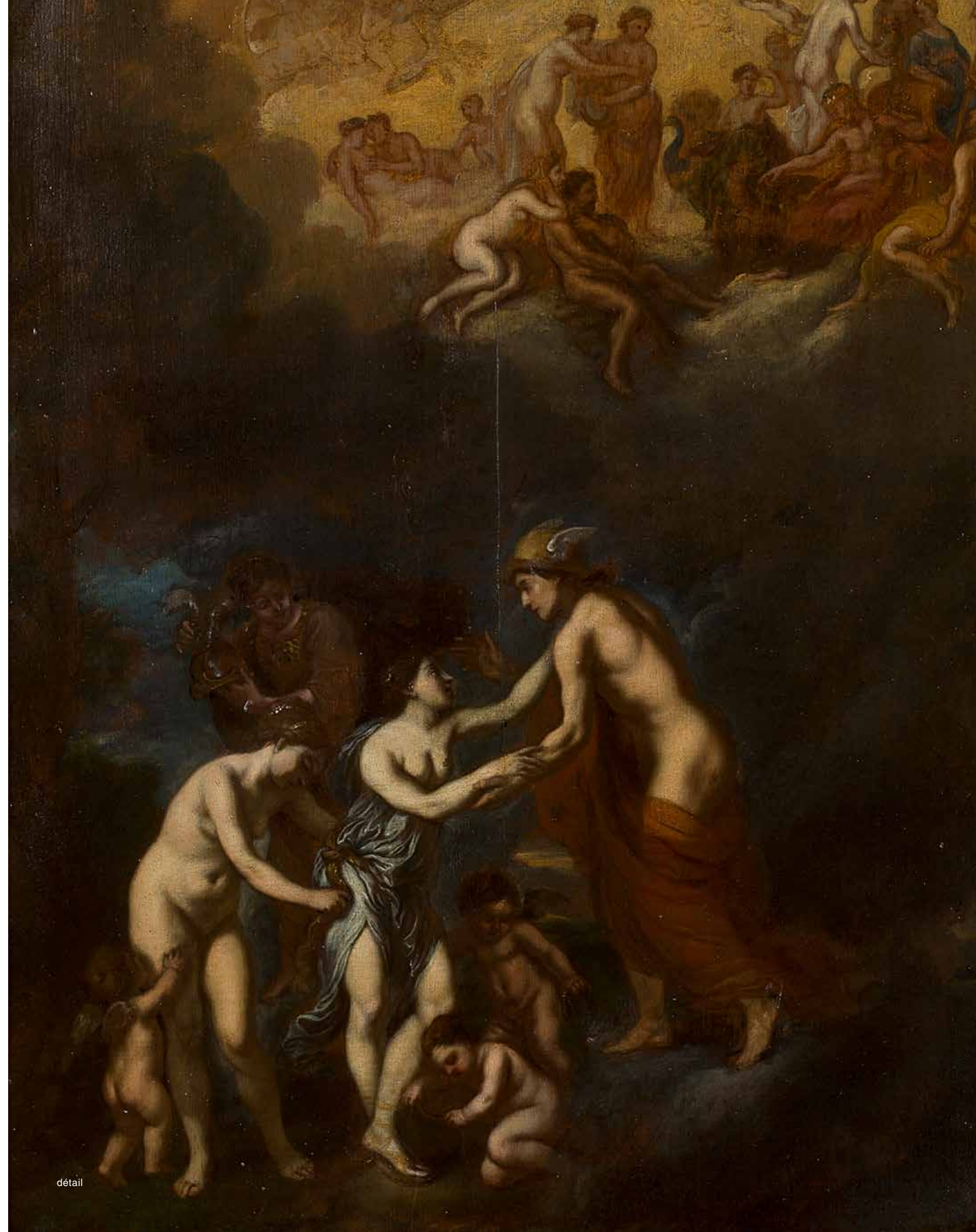
Carel Van Savoy artiste flamand maîtrisant l'art du dessin, de la gravure et de la peinture a bénéficié de l'apprentissage pictural du peintre d'histoire et portraitiste Jan Cossier (1634 - 1635) à la guilde de Saint Luc.

Ayant effectué le célèbre voyage en Italie et après avoir séjourné à Rome de 1643 à 1645, le peintre s'est ensuite dirigé vers les Pays-Bas. Là, les commandes de l'Église lui permettent d'intégrer un groupe élitiste d'Amstellodamois où le prestige de l'art flamand est souverain.

Amplement influencé par Rembrandt (1606 - 1669), Carel Van Savoy s'attache à représenter tant des

sujets religieux que mythologiques. Dans notre tableau, il porte son attention sur la représentation des figures d'Hermès et des Dieux sur le mont Olympe. Vif et rusé, Hermès est le messager des Dieux de l'Olympe, fidèle protecteur des voyageurs, marchands et voleurs, il est en outre le guide des âmes des morts vers l'Enfer.

Le peintre nous livre son interprétation d'une scène mythologique par le choix d'une palette sombre, comme annonçant le déclin d'une âme en perdition.



détail



17
ATTRIBUÉ À JAN VERKOLJE
AMSTERDAM, 1650 - 1693, DELFT

*La diseuse de bonne aventure ;
La présentation d'Agar à Abraham*

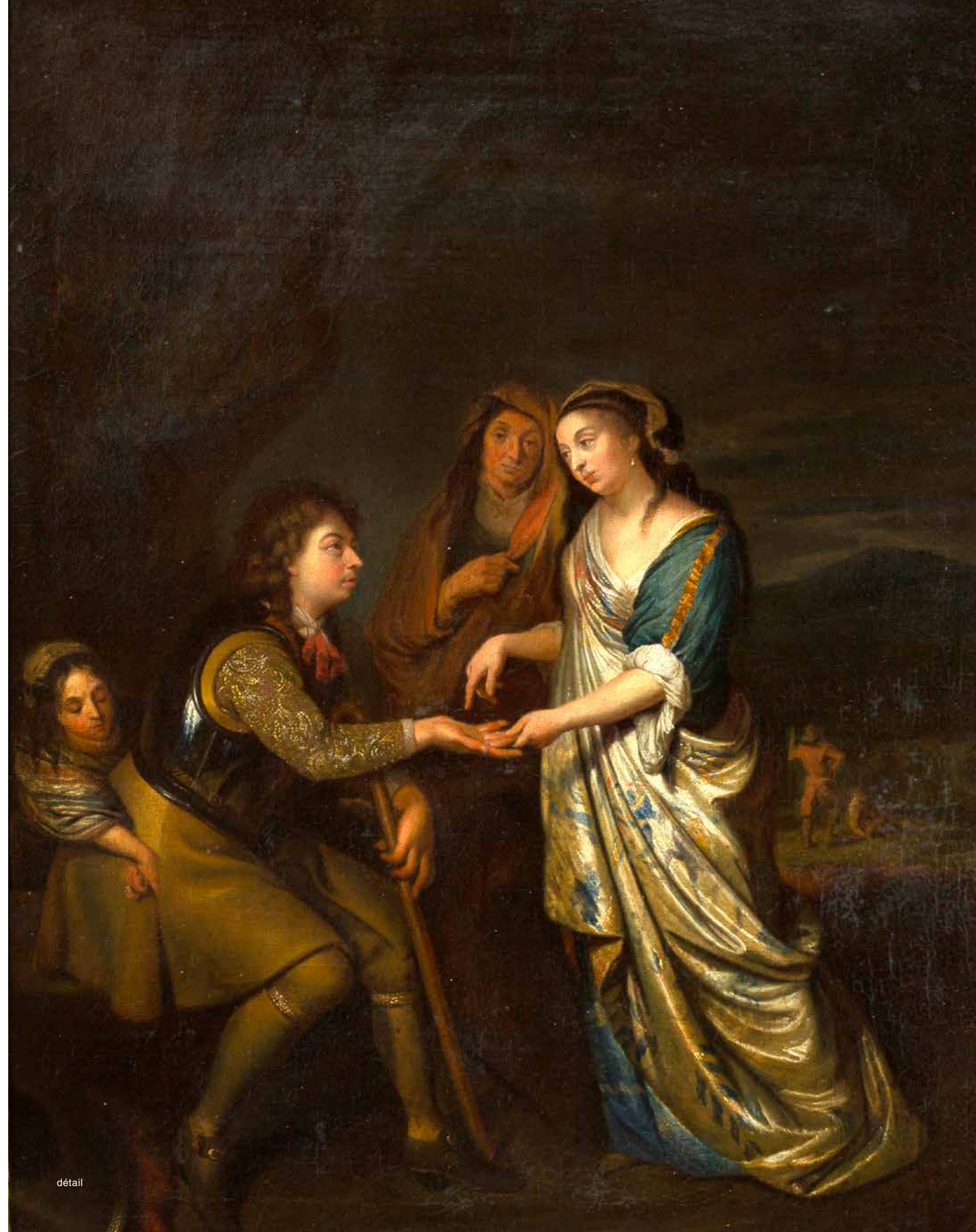
Huiles sur toile (paire)
48 x 56,5 cm

*The fortune teller
The presentation of Agar to Abraham
Oils on canvas (pair)
18 7/8 x 22 1/4 in.*

8 000 - 10 000 €

Cette charmante paire de tableaux attribuée à Jan Verkolje représente pour l'un une *Diseuse de bonne aventure*, sujet profane importé directement d'Italie, et pour l'autre *Sarah présentant Agar à Abraham*, sujet sacré s'il en est. Le lien entre les deux tableaux est à chercher dans leur composition, et plus exactement dans les jeux de pouvoir entre les personnages. Ces derniers sont disposés de la même façon dans les deux tableaux : deux femmes debout se tiennent devant un homme assis, alors qu'un personnage dissimulé derrière lui sourit au spectateur. Dans les deux cas, c'est le principe masculin, relégué sur son siège, qui est vaincu par les femmes : Sarah mène Abraham par le bout du nez, jusqu'à le pousser à commettre une injustice, et la diseuse de bonne aventure roule son malheureux client dans la farine.

On note le rendu caractéristique des tissus satinés qui a fait la renommée du peintre, en particulier dans le traitement des robes d'Agar et de la chiromancienne. La finesse dans le rendu des détails, le pinceau précis et minutieux suggèrent l'influence du foyer de Leyde sur l'artiste, foyer qui se déplace vers Delft au moment où Verkolje est actif.





18
ATTRIBUÉ À LUIS TRISTAN
TOLÈDE, 1595 - 1624

Saint Jérôme

Huile sur toile
62 x 53 cm

Saint Jerome
Oil on canvas
24 3/8 x 20 7/8 in.

3 000 - 4 000 €



19
ATTRIBUÉ À PIETRO BELLOTTI
ROÈ VOLCIANO, 1625/1627 - 1700, VENISE

Saint Pierre

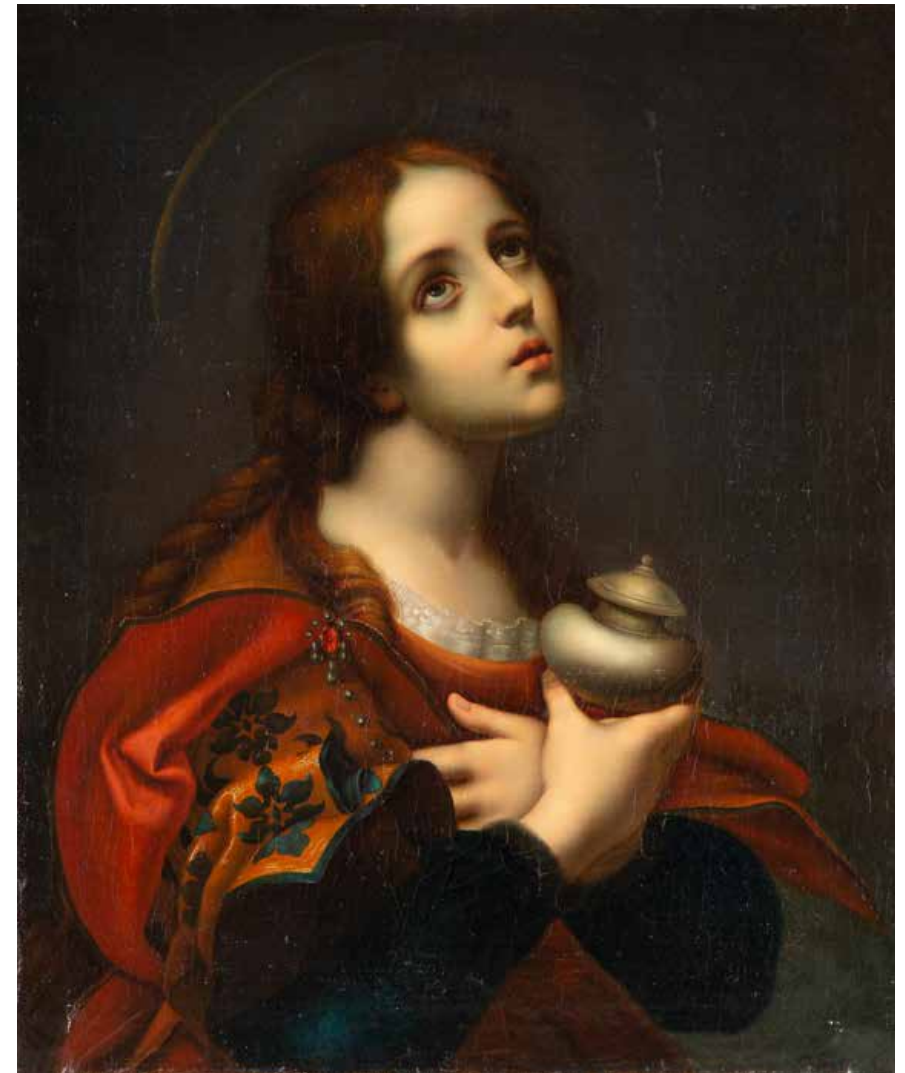
Huile sur toile
48 x 38,7 cm

Saint Peter
Oil on canvas
18 7/5 x 15 1/5 in.

6 000 - 8 000 €



détail



20
ATTRIBUÉ À CARLO DOLCI
FLORENCE, 1616 - 1686
Sainte Madeleine
Huile sur toile
74,5 x 61,5 cm
Saint Mary Magdalene
Oil on canvas
29 3/8 x 24 1/4 in.
4 000 - 6 000 €

« une Vaghesse qu'on ne trouve
dans les Dessesins d'aucun autre Maître. »

Pierre-Jean Mariette (1694 - 1774)

21

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

*Santa Maria del Rosario avec saint Dominique
et sainte Catherine de Sienne, c. 1637*

Plume, encre brune et lavis brun sur papier
40 x 26,5 cm

*Santa Maria del Rosario with saint Dominique
and saint Catherine of Sienne
c. 1637*

Pen, brown ink and brown wash
15 3/4 x 10 3/8 in.

BIBLIOGRAPHIE EN RAPPORT

Alfred STIX, Lili FRÖHLICH-BUM, *Die Zeichnungen
der Venezianischen Schule, Beschreibender Kat-
alog der Handzeichnungen in der Graphischen
Sammlung Albertina*, Vienne, A. Schroll, 1926,
t. I, p. 192, n° 440.

Nicholas TURNER, *The paintings of Guercino:
a revised and expanded catalogue raisonné*,
Rome, Ugo Bozzi, 2017, p.518, p. 568.

Nicholas TURNER, Carlo PLAZZOTTA, *I disegni
del Guercino*, Londres, British Museum, 17 mai -
18 août 1991, Londres, The Trustees of the British
Museum, pp. 138 - 140.

70 000 - 80 000 €





detail

Intimement lié à deux commandes importantes passées au Guerchin, notre dessin s'inscrit dans le vaste corpus des œuvres préparatoires du maître parvenues jusqu'à nous. Esquisse pour un retable, elle inspira suffisamment le peintre pour qu'il s'en serve à nouveau lors d'une nouvelle commande à quelques années d'intervalle.

Les origines du premier retable (Fig. 4) ne sont pas clairement établies. D'après son biographe et ami Carlo Cesare Malvasia (1616 - 1693), Guerchin reçoit cette commande en 1637 de l'« Altezza di Savoia ». Il semblerait que ce soit là une référence à Vittorio Amedeo I, duc de Savoie entre 1630 et 1637. Toutefois, d'après des biographes plus récents, il s'agirait plutôt d'une commande du marquis de Voghera, Amadeo dal Pozzo (1579 - 1643). Ainsi, en 1637, des documents d'archives retrouvés dans la famille de ce dernier attestent d'un premier paiement du marquis à Ludovico Matri, intermédiaire entre le peintre et la Compagnia di San Rosario. Très investi dans sa commande, le marquis serait allé lui-même chercher du lapis-lazuli à Rome avant de l'envoyer à Cento et aurait supervisé le conditionnement de l'œuvre du départ de l'atelier vers Turin.

Avant que ne soit décidée l'exécution du grand retable, le marquis aurait demandé au peintre de lui soumettre un *modello* dessiné de la composition imaginée. De ces prémices nous sont parvenus trois dessins : l'un est ainsi conservé au British Museum (Fig. 1) et pourrait être le *modello* présenté, le second se trouve à la Morgan Library à New York (Fig. 2), le dernier, dont l'image nous a été transmise par une gravure de Francesco Bartolozzi (1727 - 1815) conservée au musée de l'Albertina à Vienne (Fig. 3), apparaît être précisément celui que nous proposons aujourd'hui à la vente, faisant figure de véritable redécouverte.

Quelque temps plus tard en 1639, une nouvelle commande est passée au Guerchin pour une composition sur le même thème. Souhaitée par le prélat dominicain Agostino Galimini (1553 - 1639),



Fig. 1. British Museum
© The Trustees
of the British Museum



Fig. 2
New York, Morgan Library
© Morgan Library



Fig. 3. Bartolozzi, Gravure
d'après Guerchin
Albertina Museum, Wien
© Vienne, Albertina Museum

évêque d'Osimo et cardinal titulaire de l'église San Maria d'Araceli à Rome, elle était destinée à l'église San Marco d'Osimo. Lorsqu'il meurt la même année, le projet est interrompu, le peintre n'ayant reçu aucun acompte pour poursuivre son travail. Un an plus tard, les autorités ecclésiastiques d'Osimo reprennent la commande et envoient une nouvelle avance au peintre qui achève le retable en 1642 (Fig. 5).

À la lumière de ces éléments, notre dessin devient une version hybride entre les compositions de Turin et d'Osimo. Réalisé pour le premier retable, Nicholas Turner souligne que le peintre aura décidé de l'explorer à nouveau dans sa version de San Marco.

Se retrouvent ainsi dans l'exécution finale du premier, la position de saint Dominique tourné vers nous, tenant du bout de sa main droite un chapelet; ainsi que la position d'une sainte Catherine au traits plus frais, recevant d'un geste souple le chapelet à proximité de son visage. Plus tardivement, dans le retable d'Osimo, Guerchin choisit de reprendre les positions de la Vierge et de l'Enfant; mais aussi les gestes de Marie donnant son chapelet à sainte Catherine, tandis que saint Dominique le reçoit du Christ; de même, il invoque à nouveau la figure du petit ange arrivant de l'angle supérieur droit; et dote enfin la sainte d'une fleur de lys tenue au creux de son bras gauche, fleur que le saint qu'elle accompagne, lui avait remis en songe.

Surnommé *il guercino*, « celui qui louche », depuis un très jeune âge, Giovanni Francesco Barbieri est né à Cento où il commence un apprentissage rudimentaire auprès de maîtres locaux. C'est dans sa ville natale qu'il découvre Ludovic Carrache (1555 - 1619) lorsqu'une *Sainte Famille avec saint François* est présentée dans l'église des Capucins. De lui, il retient un travail en clairs-obscurs intenses et une manière de disposer spatialement les personnages de ses compositions.

Très tôt, ses contemporains décèlent chez lui une extraordinaire aptitude au dessin, ce que rapporte Malvasia.

Dessinateur prodige et prolifique, le talent du Guerchin se déploie sous sa main intensément vivante et créatrice. Évidente dans ses compositions à la plume et en lavis, il parvient à illuminer ses compositions avec une formidable habileté, jouant des ombres et des lumières pour modeler et insuffler la vie à ses figures.

Guerchin dessinait beaucoup pour lui-même, sans doute pour s'aider dans la construction de ses compositions, ses dessins n'ont jamais été destinés à être vendus comme tel, quoiqu'exceptionnellement, il ait pu en offrir à certains de ses admirateurs. Dans le même temps, celui lui permit de se créer un véritable répertoire iconographique et formel auquel il revenait régulièrement au gré de ses commandes.

De manière assez atypique, Guerchin ne mettait pas au carreau ses études préparatoires pour l'aider au report sur plus grands formats. Contrairement à cette pratique assez communément employée, il semblerait qu'il ait préféré se garder jusqu'au dernier moment la possibilité de changements importants dans ses compositions, des raccords différents puisés à l'envi dans son répertoire. Cette méthode de travail se distingue dans certains de ses tableaux aux compositions comme fragmentées, où d'éléments disparates, il parvient à former une unité.

Ses dessins révèlent ainsi un cheminement à tâtons pour trouver la composition idéale, suivre une voie dont lui-même a pu être incertain, explorant les variations d'un même thème. Cette méthode n'est pas sans rappeler celle suivie par Ludovic Carrache, influence majeure pour notre artiste dont il s'inspire également dans la fluidité de ses lignes souples, presque calligraphiques et l'usage de lavis parfois très pâles.

Dessinateur extraordinaire, tout l'art de Guerchin s'exprime dans ce dessin préparatoire dont la beauté plonge en extase celui qui saura s'y attarder.



Fig. 4
Turin, église San Domenico



Fig. 5
Osimo, église San Marco



22
LOUYSE MOILLON
PARIS, 1609/1610-1696

*Nature morte à la coupe de fraises, panier
de cerises, branche de groseilles à maquereaux*

Huile sur panneau
Signé et daté en bas à droite *Louyse
Moillon/1631*
36 x 50 cm

*Still Life with a Cup of Strawberries,
a Basket of Cherries and Gooseberries*
Oil on panel
Signed and dated lower right
14 1/8 x 19 3/4 in.

BIBLIOGRAPHIE
Dominique ALSINA, *Louyse Moillon. La nature
morte au Grand Siècle*, Saint-Étienne, Édition
Faton, 344 p.

ŒUVRE EN RAPPORT
François Garnier, *Nature morte au panier de
cerises et à la coupe de fraises sur un entable-
ment*, huile sur panneau, 31 x 43 cm, collection
particulière : vendu par la maison Piasa, le 27 juin
2003, lot 92.

PROVENANCE
Au dos une étiquette sur l'encadrement, pro-
bablement ancienne collection J.A. Ponsin rue
Fortuny, Paris ; France, collection particulière.

150 000 - 200 000 €



Fig. 1. © Norton Simon Museum



Fig. 2. François Garnier, *Nature morte à la coupe de fraises, panier de cerises, branche de groseilles à maquereaux*

Fille de Nicolas (1580 - 1619) et sœur d'Isaac Moillon (1614 - 1673), Louyse Moillon (ci.1610 - 1696) appartient à cette génération des peintres dits de « la réalité » et elle occupe une place de premier plan dans ce genre considéré à l'époque comme le « petit genre » : la nature morte, domaine dans lequel elle excelle puisque déjà à l'âge de 10 ans, dans l'inventaire après le décès de sa mère survenu le 23 août 1630, à la rubrique prisée des tableaux, nous trouvons au groupe sept : « *tableaux exécutés par Louyse Moillon et dont le produit de la vente, après déduction des frais, sera partagé entre l'auteur et son beau-père, conformément à un accord passé le 30 juin 1620* ». Cet accord laisse supposer que l'artiste développait des qualités exceptionnelles de peintre.

Nous savons que les œuvres de certains artistes sont rares et Louyse Moillon fait partie de ces peintres dont on découvre des œuvres au fil du temps.

À nos yeux se présente une découverte qui a traversé les ans en conservant son intégrité et toute sa fraîcheur, une œuvre de cette merveilleuse artiste qu'est Louyse Moillon.

Sur un panneau de chêne dans une composition équilibrée, simplifiée, à la technique exceptionnelle, notre artiste pose avec délicatesse trois natures mortes baignées d'une lumière venant de la gauche, de gauche à droite, une coupe en faïence hollandaise à la manière des peintres flamands ou hollandais dont elle a tiré son inspiration, remplie de fraises plus vraies que nature, un panier à anse rempli de cerises à la manière de François Garnier (1600 - 1672) son beau-père et recouvertes de feuilles pour préserver leur fraîcheur, une branche de groseilles à maquereaux dont on devine la transparence, puis une cerise isolée. La totalité de la composition est dans une gamme chromatique essentiellement de rouge.

Enfin, comme à l'accoutumée, sur la tranche de la table à droite elle appose sa signature et date cette œuvre 1631.

1631, elle a vingt et un ans, quelle excellence dans le traitement des fruits et dans l'émotion qu'elle nous fait partager. Elle atteint sans conteste le but escompté probablement par son commanditaire.

Cette œuvre exceptionnelle augmente le cursus de la production de l'artiste et porte à quatre les œuvres exécutées en 1631, elle s'intègre et se distingue par les sujets représentés. Ce ne sont plus les pêches, les abricots, les raisins ou les prunes traditionnelles, mais une extraordinaire coupe de fraises mise au premier plan, un panier de cerises et une branche de groseilles à maquereaux qui sublime l'œuvre au rang des plus belles œuvres de l'artiste, tout ceci est renforcé par sa signature et sa datation.

Nous retrouvons le même sujet dans cette nature morte aux « *groseilles, fraises et cerises* » signée et datée 1630 du Norton Simon Foundation aux Etats-Unis (Fig. 1) ou encore dans cette nature morte à « *la coupe de fraises avec branche de groseilles à maquereaux posées* », signée et datée 1634 détenue par une collection particulière.

C'est dans cette belle nature morte, lot 22, vente P.I.A.S.A. du 27 juin 2003, intitulée, « *Nature morte au panier de cerises et à la coupe de fraises sur un entablement* » (Fig. 2), à la composition identique que sa formation se confirme.

Pour preuve, il aura fallu dix-neuf ans pour faire cette découverte des deux œuvres au même sujet qui demeure exceptionnelle : le travail du maître et de l'élève qui manifeste tout son talent, sa sensibilité féminine, c'est la plénitude de son art. Dans un travail plus abouti l'élève a dépassé le maître François Garnier son beau-père.

Poésie, émotion, vérité, sérénité, mystère, telles sont les mots qui peuvent transporter le spectateur.

Ici, le terme nature morte ne s'applique plus il faudrait dire nature vivante ou *Still Life* (vie immobile) le terme anglais beaucoup plus parlant et qui est à notre sens beaucoup plus approprié.

Dans la représentation de ces fruits sublimes, Louyse fait exploser son savoir-faire et c'est la preuve de son succès il y a quatre cent ans, nous comprenons pourquoi elle fût adulée par les plus grands en Angleterre, Espagne, France, avec Charles 1^{er} d'Angleterre, le Marquis de Leganes ou encore Claude de Bullion surintendant des finances du roi Louis XIII.

Par sa technique exceptionnelle, sa poésie, elle transcende de simples fruits en œuvre d'art.

Nous remercions le Dr. Dominique ALSINA de nous avoir confirmé l'authenticité de l'œuvre et d'en avoir rédigé la notice scientifique. Il présentera l'œuvre à l'occasion de la vente.



détails



détail



23
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVII^e SIÈCLE
ENTOURAGE DE ROBERT NANTEUIL

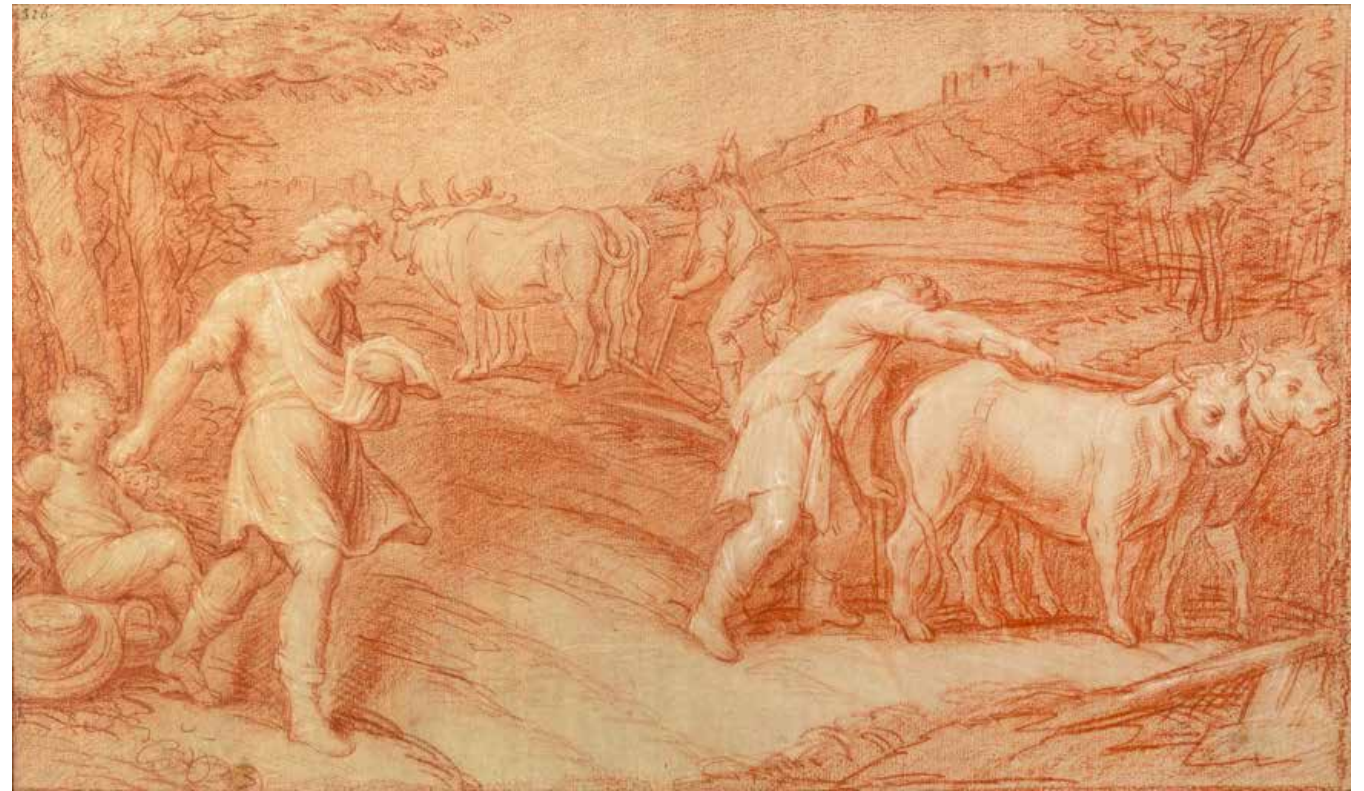
Portrait d'homme

Pastel sur papier bleu
33 x 26,4 cm

Portrait of man
Pastel on blue paper
13 x 10 3/8 in.

PROVENANCE
Collection du comte de Flaux.

200 - 300 €



25
ATTRIBUÉ À MICHEL I CORNEILLE
ORLÉANS, 1601 - 1664, PARIS

Scène de labours et de semailles

Sanguine et rehauts de craie blanche
31 x 40 cm

Ploughing and sowing scene
Sanguine with white highlights
12 3/16 x 15 3/4 in.

600 - 800 €



24
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVII^e SIÈCLE
SUIVEUR DE CLAUDE DERUET

Portrait de dame de cour

Pierre noire
40,1 x 29,4 cm

Portrait of a lady
Black chalk
15 3/4 x 11 5/8 in.

300 - 500 €



26
ATTRIBUÉ À JEAN NOCRET
NANCY, 1615-1672, PARIS

Portrait d'un gentilhomme

Huile sur toile
84,5 x 67 cm

Portrait of a Man
Oil on canvas
33 1/4 x 26 3/8 in.

2 000 - 3 000 €



détail

27

Non venu

28

**ATTRIBUÉ À NICOLAS DE LARGILLIERE
PARIS, 1656 - 1746**

Portrait présumé d'un échevin de Lyon

Huile sur toile
81 x 64,5 cm

Portrait of a Man
Oil on canvas
31 7/8 x 25 3/8 in.

8 000 - 10 000 €



28

29

**HYACINTHE RIGAUD & ATELIER
PERPIGNAN, 1659 - 1743, PARIS**

*Portrait de François de Caillebot de La Salle,
évêque de Tournai (1652 - 1736)*

Huile sur toile
Signée dans le bras gauche du fauteuil
RIGAUD px
130 x 97,5 cm

*Portrait of François de Caillebot de La Salle,
bishop of Tournai (1652 - 1736)*
Oil on canvas
Signed on the left armrest
51 1/8 x 38 3/8 in.

PROVENANCE

Paiement inscrit aux livres de comptes en 1690 pour 115 livres (ms. 624, f° 5 v°: « Mons[ieu]r Labbé Delasalle »); réinscrit inscrit aux livres de comptes en 1690 pour 115 livres (ms. 624, f° 6, rajout de Hulst: « Mons[ieu]r l'Evesque de Tournay »).

BIBLIOGRAPHIE

*Bailet, 1693, p. 306; Hulst/2, p. 151 [f]; Roman, 1919, p. 21 [François de La Salle de Caillebot (1692-1705), aumônier du roi, évêque de Tournai de 1693 à 1705], 23 [Gibert de Choiseul], 24; Perreau, 2013, cat. *P.186, p. 84 [pour l'abbé Delasalle], cat. *P.206, p. 87 [pour l'évêque de Tournai]; James-Sarazin, 2016, II, cat. *P.190, p. 68 [pour l'abbé François de la Salle] et *P.211, p. 76 [pour Gilbert de Choiseul, évêque de Tournai].

Stéphan PERREAU, Hyacinthe Rigaud. Catalogue raisonné de l'œuvre en ligne: <http://hyacinthe-rigaud.com>.

ŒUVRE EN RAPPORT

1690: « Une [copie] de Mons[ieu]r. Levesque de Tournay » pour 57 livres et 10 sols (ms. 624, f°6).

10 000 - 15 000 €

Dès les années 1695, Rigaud devint un peintre particulièrement couru et plébiscité pour ses talents de portraitiste. À la tête d'un atelier important et afin de répondre à un nombre toujours croissant de commandes, il déléguait aisément à ses élèves. La pratique connut son essor jusque dans la première décennie du XVIII^e siècle, Rigaud logeant dans ses appartements tout à la fois ses élèves et son atelier, y entretenant un véritable climat d'émulation. Stéphan Perreau, biographe de l'artiste, n'hésite pas à qualifier de « fabrique du portrait » le système mis en place par le maître.

Selon une pratique connue au sein de l'atelier, le portrait serait ainsi l'œuvre de la main-même de Rigaud, tandis que l'environnement serait celle de l'un de ses élèves. Quoique nous soyons quelque temps plus tôt, il semblerait que ce procédé ait été utilisé à l'occasion de la réalisation de notre portrait, probablement exécuté en 1690. Un an plus tôt, Caillebot de La Salle, alors abbé de La Châtre, commande son portrait à Hyacinthe Rigaud.

Ce premier portrait en buste, de trois-quarts, est connu par une gravure de Pierre Giffart (Fig. 1), conservée aujourd'hui à l'Osterreichische Nationalbibliothek de Vienne. Très satisfait de cette première image et devenu dans le même temps évêque de Tournai, il en commande une seconde version, à la monumentalité toute autre. Il est alors probable que le maître ait confié l'exécution de la commande à l'un de ses aides, se réservant toutefois ce qu'il aura jugé nécessaire de réaliser ou de retoucher.

Cette hypothèse semble se vérifier ici : il apparaît qu'une première toile a été coupée au format ovale avant d'être intégrée à une seconde toile plus grande au format rectangulaire. La première comprend ainsi le visage et une partie du buste de Caillebot de La Salle et s'insère dans un plus vaste ensemble le dotant de ses mains, d'éléments annexes et d'un véritable fond. Reprenant ainsi la posture initiale du premier portrait, la composition place désormais l'évêque de Tournai dans un fauteuil à haut dossier, l'intégrant sur un fond monumentalisé par une architecture et un drapé.

29



29

Le style et la technique diffèrent selon la zone que l'on observe. Si le maître est ainsi très à l'aise avec les chairs, son élève semble davantage assuré dans les tissus que dans les mains, dans la représentation fine et précieuse de la dentelle que dans la mise en perspective des éléments du fauteuil qu'il a dû poursuivre.

Par ailleurs, la pose du modèle présenté à mi-corps, de trois-quarts, assis sur un fauteuil imposant, l'une de ses mains ramenée sur l'accoudoir opposé, la seconde occupée à tenir un livre est représentative de la manière de Rigaud au cours de ces années 1690. Ce choix de posture permet au peintre d'assoir le modèle qu'il monumentalise non pas seulement par le format de l'œuvre, mais également par son occupation de l'espace pictural. Faisant cela, il rend grâce aux nouvelles fonctions occupées par Caillebot de La Salle au sein de l'Église. Homme important, sa tenue l'indique comme membre éminent du clergé tandis que la présence du livre fermé renvoie à son caractère érudit.

Œuvre exceptionnelle que l'histoire de l'art ne connaissait que par la gravure jusqu'à aujourd'hui, elle apparaît un témoin véritable de l'art de Rigaud et de l'extraordinaire fabrique qu'il était parvenu à établir au sein de son atelier.

**Références fournies par le catalogue raisonné en ligne de Stéphan Perreau.*



Fig. 1. © Vienne, Österreichische

30
PIERRE MIGNARD
TROYES, 1612 - 1695, PARIS

Apollon et les muses

Huile sur toile
Vers 1663-1664
63 x 54 cm

Apollo and the Muses
Oil on canvas
About 1663-1664
24 3/4 x 21 1/4 in.

BIBLIOGRAPHIE

LE MAIRE, *Paris ancien et nouveau*, Paris, 1685, Tome III, p. 301-302.

BRICE, Germain, *Description nouvelle de la ville de Paris*, Paris, 1698, tome I, p. 214.

MONVILLE, Abbé de, *La Vie de Pierre Mignard premier peintre du roy*, Paris, 1730, p. 90.

PIGANIOL DE LA FORCE, Jean-Aymar, *Description de Paris*, Paris, 1742, tome III, p. 35-37.

DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph, *Voyage pittoresque de Paris*, Paris, 1749, 1^{re} éd., pp. 115-116.

DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1762, 2^e éd., tome IV, p. 85.

LÉPICICIÉ, François-Bernard, *Vies des premiers peintres du Roi depuis M. le Brun jusqu'à présent*, Paris, 1752, tome I, p. 135.

HURTAUT, Pierre-Thomas-Nicolas; MAGNY, *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, Paris, 1779, p. 282.

THIÉRY, Luc-Vincent, *Guide des amateurs et étrangers voyageurs à Paris*, Paris, 1787, tome I, p. 427.

WALCKENAER, Charles-Athanase, *Histoire de la vie et des ouvrages de J. de la Fontaine*, Paris, Firmin. Didot, 1858, 4^e édition, p. 111.

GUIFFREY, Jean; MARCEL, Pierre; ROUCHÈS, Gabriel, « Décoration pour le Salon de l'Hôtel d'Hervart », *Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles*, Paris, Musée du Louvre, 1907, tome X.

DUMOLIN, Maurice, « Le lotissement de l'hôtel des Flandres », *Etudes de topographie parisienne*, Paris, 1930, tome II, p. 389-399.

SCHNAPPER, Antoine, "Two unknown ceiling paintings by Mignard for Louis XIV", *The Art Bulletin*, 1974, vol. LVI, n° 1, p. 82-83.

DÉRENS, Isabelle; WEIL-CURIEL, Moana, « Répertoire des plafonds peints du XVII^e siècle disparus ou subsistants », *Revue de l'art*, décembre 1998, n° 122, p. 82.

6 000 - 8 000 €





détail

Les premières années de la carrière parisienne de Pierre Mignard, après son retour d'Italie, furent largement occupées par une activité, étonnamment féconde, de grand décorateur. En 1658, tout juste rentré de Rome où il venait de passer plus de vingt ans, le peintre avait reçu des commandes des portraits du roi et du cardinal Mazarin qu'on s'occupa durant l'été d'envoyer dans la ville des Papes, pour les faire traduire en sculpture par le Bernin. Mais dès le mois de mai Mignard « le Romain » avait signé un marché pour peindre le plafond du grand salon de l'appartement du Grand maître de l'artillerie, à l'Arsenal (les travaux devaient commencer l'année suivante)¹.

Cette commande inaugurale ouvrait la voie à une impressionnante série de réalisations : les chantiers allaient se succéder dans les demeures de l'aristocratie parisienne - aux hôtels de Vendôme, d'Épernon, d'Hervart, de Lionne - avant de trouver un magnifique aboutissement dans la gigantesque peinture du dôme du Val-de-Grâce, achevée en 1666, qui fut célébrée un peu plus tard par Molière.

Dans son poème de *La Gloire du Val-de-Grâce* (1669), Molière n'oublia pas de souligner l'exceptionnelle maîtrise de l'art difficile de la fresque que son ami avait acquise en Italie. Mais au-delà de cette supériorité technique, c'est dans le domaine du grand décor peint en général que « le Romain » manifestait son excellence, et même une sorte de primauté. Dans ce contexte très brillant, ses travaux à l'hôtel d'Hervart avaient une importance particulière du fait de la personnalité du propriétaire des lieux, Barthélémy d'Hervart. Ce protestant d'origine allemande était un des principaux financiers de Paris et un rouage essentiel de la politique de Mazarin². Il venait

1. Sur ce sujet, voir désormais Marianne Cojannot-Le Blanc, « Le salon du palais de l'Arsenal à Paris (1654 - 1660). Analyse d'un décor disparu », *Revue de l'Art*, n° 176, 2012.

2. Voir les pages consacrées à ce « magnat de la finance » par Claude Dulong, *Mazarin et l'argent*, 2002 (passim).

d'acheter au duc d'Épernon, en 1657, son grand hôtel de la rue Plâtrière - aujourd'hui rue Jean-Jacques Rousseau, à l'emplacement de la Poste centrale - et le remodelait, en faisant appel à des artistes de premier plan : Michel Anguier pour les sculptures, et pour l'architecture non seulement Louis Le Vau mais aussi un intime de Mignard, le peintre, architecte et théoricien Charles-Alphonse Dufresnoy. Mme Hervart (née Esther Vimart ou Wymar) joua peut-être alors un rôle décisif. Elle avait noué avec « le Romain » des relations de confiance qui avaient conduit à d'importantes acquisitions de tableaux italiens (on repère la présence à l'hôtel d'Hervart de plusieurs chefs-d'œuvre d'Annibal Carrache, de l'Albane, du Dominiquin...)³. Ces liens durablement établis entraînaient sans doute le choix de Mignard pour peindre les nouvelles salles.

Exécutés, pour l'essentiel, de 1662 à 1664, ces décors furent célèbres⁴. Ils suscitèrent mainte description jusqu'au moment où l'hôtel fut radicalement transformé, à partir de 1757, pour abriter la Poste. L'ensemble comprenait plusieurs pièces, notamment un « salon d'Apollon » dans lequel un texte de 1685 voyait : *la plus belle Chambre qui soit à Paris pour les Peintures*⁵.

Le 19 août 1692, à l'occasion d'un partage, une visite d'estimation⁶ décrivait à l'hôtel cette : *grande chambre cintrée à alcôve avec calotte, le tout peint avec figures et bas-reliefs feints sur des fonds d'or à l'exception de la calotte où estoit peint par Mons.r Mignard le Mont*

3. Jean-Claude Boyer, « Beaux tableaux en quête de collectionneurs : parcours du XVII^e siècle », catalogue de l'exposition *Parcours d'un collectionneur. L'histoire, la fable, le portrait*, H. 0,63 m ; L. 0,54 m, Sceaux, Arras, Bayonne, 2007 - 2008, p. 20-27.

4. Isabelle Dérens et Moana Weil-Curiel, « Répertoire des plafonds peints du XVII^e siècle disparus ou subsistants », *Revue de l'Art*, n° 122, 1998, pp. 81-82.

5. Le Maire, *Paris ancien et nouveau*, 1685, p. 301.

6. Archives nationales, Z1J 414. Nous remercions vivement M. Weil-Curiel qui nous a communiqué ce document.

Parnasse et les Muses (...) un lambris au pourtour de ladite chambre et alcôve dans les cadres desquels sont des tableaux peints en fond d'or et partie d'image (?). Quelques années avant la destruction de ce décor, le comte de Caylus en donna à son tour une description particulièrement précise (et précieuse !) : *un des ouvrages qui fait le plus d'honneur à Mignard. Dans la calotte ovale du plafond, qui peut avoir 14 ou 15 sur 10 ou 11 piés, on voit Apollon & les Muses. Ce morceau, quoiqu'un peu gris de couleur, est fort agréablement composé, & peint avec une légèreté de pinceau qui n'est pas ordinaire à ce Maître ; le coloris des quatre sujets qu'il a peints dans les espaces carrés dont cette calotte est accompagnée, sont d'un ton beaucoup plus vigoureux à la vérité, ils sont exécutés sur un fond d'or, toujours plus avantageux pour la couleur ; ils représentent le jugement de Midas, la punition de Marsyas, la mort des enfants de Niobé, & les vices chassés du temple d'Apollon, par les vertus soûmises à ce Dieu des Arts.*

*L'ordonnance de ces sujets, & la pureté du dessein les rend fort agréables*⁷.

Or la bibliothèque parisienne de l'Arsenal conserve, dans son fonds de dessins, un groupe de cinq feuilles anonymes dans lesquelles on retrouve exactement les cinq compositions décrites par Caylus. Si la qualité de ces dessins est médiocre, leur intérêt documentaire est exceptionnel : on ne peut certes y voir la main de Mignard mais on peut y reconnaître des copies tracées sur place, peut-être pour fixer in extremis leur souvenir, des peintures du salon d'Apollon de l'hôtel d'Hervart. Le dessin qui représente *Apollon et les Muses*⁸ se différencie de notre toile par quelques détails qui montrent que le peintre a eu le souci, dans le décor final, de bien

7. Caylus, « Vie de Pierre Mignard, premier peintre du roi », in Lépicier, *Vies des premiers Peintres du roi, depuis M. le Brun jusqu'à présent*, 1752, t. I, p. 135 - 136.

8. Bibliothèque de l'Arsenal, Est 175, n° 51 (comme Anonyme du XVIII^e siècle).

mettre en évidence les attributs qui permettent d'identifier chacune des Muses. Souci, aussi, de rationalité : le Pégase, à gauche, côtoie les figures du premier plan au lieu de les surplomber dangereusement.

Et le dessin fait aussi courir derrière le dieu-soleil les signes du Zodiaque qui ne sont pas indiqués dans la peinture. Ainsi tout porte à voir dans ce tableau un *modello*, c'est-à-dire une esquisse très poussée et précise mais qui peut encore admettre des modifications, montrée par un peintre à son client pour lui faire apprécier l'effet général que produira l'œuvre une fois achevée.

Mais ces différences que le dessin révèle entre le plafond définitif et son *modello* restent minces.

De fait, c'est encore la même composition que Mignard reprendra beaucoup plus tard, en 1692, pour en faire le point de départ de son plafond du Salon ovale, au château de Versailles⁹. Notre *modello* définit ainsi comme une constante de son inspiration. C'est bien une création essentielle que Mignard avait en tête le 29 octobre 1663 lorsque, se croyant près de sa fin, il priait ses amis de transmettre à Mme Hervart après sa mort : *l'esbauche du plafonds de l'alcove. ce qu'il lui plaira d'en donner*¹⁰.

Cette notice a été publiée avec l'accord gracieux de Jean-Claude Boyer, notice qu'il a rédigée pour la galerie Jean-François Heim.

9. Cette filiation évidente a longtemps causé une confusion à propos de deux études dessinées pour le Salon ovale (Louvre, Inv. 31052 et 31329) interprétées par erreur comme des projets pour l'hôtel d'Hervart. La rectification est due à A. Schnapper, « Two Unknown Ceiling Paintings by Mignard for Louis XIV », *The Art Bulletin*, mars 1974, p. 82-100 ; voir aussi J.-C. Boyer, cat. de l'exposition Pierre Mignard 1612 - 1695 Dessins du Louvre, Paris, Louvre, 2008, n° 23, p. 73.

10. Niel et Mantz, « Testament de Pierre Mignard peintre. Communiqué par M. Niel. - Annoté par M. Paul Mantz, », *Archives de l'Art français*, Documents, t. V, 1857 - 1858, p. 49.



31
ATTRIBUÉ À MATHIEU ELIAS
PEENE, 1658 - 1741, DUNKERQUE
Allégorie de l'Église chassant l'Hérésie
Huile sur toile
237 x 152 cm
Allegory of the Church chasing Heresy
Oil on canvas
93 1/4 x 59 7/8 in.
60 000 - 80 000 €



détail



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

plan, lequel tient en main les « bandelettes sanglantes »: la Discorde ou la Rumeur sont en effet représentées comme tel dans la fameuse Iconologie de Ripa (Jean Baudouin, *Iconologie ou Explication nouvelle de plusieurs images*, première partie, Paris, éd. 1643, p. 173). En réalité, les représentations des hérétiques étaient variables puisqu'on les montrait parfois comme certains monstres mythologiques (tel l'hydre) ou le démon que la Vierge terrasse. Comme celle-ci apparaît ici munie d'un sceptre orné d'une fleur de lys, il y a fort à parier que notre tableau est une métaphore de la Révocation de l'édit de Nantes, signée en 1685. Se pose alors la question de son statut. Les connotations politiques écarteraient la piste du décor d'un lieu de culte. Vu l'importance de sa taille, le tableau ne semble pas davantage avoir été peint pour un particulier. Une hypothèse particulièrement séduisante serait que ce tableau de Matthieu Elias fut le « chef-d'œuvre » qu'il avait remis à la maîtrise des peintres et sculpteurs.

S'expliqueraient ainsi le soin méticuleux d'exécution et la taille imposante du tableau. La meilleure preuve que nous soyons en présence du « chef-d'œuvre » de Matthieu Elias serait apportée par le sujet du morceau de réception de Guy-Louis Vernansal: pour son admission à l'Académie royale de peinture et sculpture, en 1687, il dépeignit en effet une Allégorie de la Révocation de l'édit de Nantes (aujourd'hui à Versailles, Musée national du Château). On sait que le morceau de réception était l'équivalent du « chef-d'œuvre » de la maîtrise. Selon les sources, Matthieu Elias aurait été admis à la maîtrise en 1684, mais la proximité avec l'événement illustré suggère une petite erreur de date, et que sa réception eut lieu en fait vers 1685-1686.



Fig. 4

Nous remercions François Marandet pour ses recherches d'attribution et la rédaction de cette notice.

Le tableau que nous présentons (Fig. 1) est une œuvre exceptionnelle de Matthieu Elias, peintre dont la vie et l'œuvre nous sont connus grâce à la biographie de Jean-Baptiste Descamps (J.B. Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, 4 vol., Paris, 1753-1763, t. III, p. 377-382; voir aussi, tout récemment, F. Marandet, « Matthieu Elias, 1658-1741, Tableaux et dessins redécouverts », *Voyages pittoresques au cœur des collections de Dunkerque*, Montreuil, 2022, p. 145-154). Né en 1658 dans les environs de Cassel, il fut élève à Dunkerque du peintre d'histoire et paysagiste Philippe de Corbehem avant de gagner Paris aux alentours de 1678. Après la Paix d'Utrecht, Matthieu Elias rentra à Dunkerque, où il devint le peintre le plus en vue de la ville comme de la région. Il réalisa de multiples tableaux pour les églises et congrégations de Dunkerque, Bailleul, Cassel, Ypres et Bergues. Aujourd'hui, une bonne partie de « l'œuvre nordique » de Matthieu Elias se trouve conservée dans les musées de Bergues et de Dunkerque, mais la période parisienne, qui couvre une trentaine d'années, est plus mystérieuse. On sait qu'en 1701, l'artiste peignit le « May » de Notre-Dame (*in situ*; Fig. 2), et que vers 1706, il fut chargé de concevoir les cartons des vitraux de l'église des Feuillans (une partie des dessins préparatoires est conservée au

Metropolitan Museum of Art de New York; voir Fig. 4). Trois tableaux de chevalet datant de cette période ont également réapparu: *Les Noces de Thétis et Pélée*, peinture signée datée 1702 et acquise par le Musée de Dunkerque, ainsi qu'une paire de toiles, naguère à la Galerie Ratton et Ladrrière, représentant, l'un, *Le Baptême du Christ*, l'autre, *L'Expulsion d'Adam et Eve* (Fig. 3). Or, le tableau que nous présentons reflète parfaitement le parcours de Matthieu Elias. Tout se passe comme s'il procédait d'une fusion de motifs typiquement flamands et d'éléments inspirés de la peinture française dite « classique ». Ainsi l'archange figuré à droite trouve-t-il son origine dans l'art de Rubens, notamment le Saint Michel terrassant le démon et les anges rebelles (Madrid, Musée Thyssen-Bornemisza); on sait que Matthieu Elias apprit son métier de peintre à Dunkerque, ville flamande qui ne fut rattachée au royaume de France qu'en 1662. À l'inverse, la mise en évidence des bâtiments projetés en perspective, au centre du tableau, traduit bien davantage une forme d'ordonnance chère aux peintres français. Au-delà de cette observation générale, le thème des figures chassées forme justement le cœur de deux peintures de Mathieu Elias datant de sa période parisienne: *L'Expulsion d'Adam et Eve* (fig. 3) et *Les Fils de Scéva battus par le possédé*, sujet du « May » de

1701 (Fig. 2). Dans ce dernier tableau, l'artiste représenta les fils d'un prêtre juif, qui, ayant tenté d'exorciser un possédé en invoquant le nom du Christ, « furent contraints de s'enfuir (...) tout nus et blessés » (Actes, 19). La comparaison ne révèle pas seulement des personnages fuyant mais aussi cette manière qu'ils ont de fuir tout en se retournant derrière eux. D'autres points communs apparaissent, à commencer par les archanges de notre tableau, si proches de ceux de *L'Expulsion d'Adam et Eve*: on les voit surgir, tel un tourbillon, munis d'épées de feu. En outre, la rigoureuse projection en perspective est très exactement ce que l'on remarque dans certains dessins préparatoires au décor de l'église des Feuillans (voir Fig. 4): la façade du bâtiment vue de manière latérale et les lignes formées par les planches du pont forment autant d'orthogonales suggérant la perspective.

La belle figure coiffée d'une tiare pontificale n'est autre que la personnification de l'Église. Tel le Christ face aux marchands du temple, elle chasse ses ennemis qui ont toutes les chances de figurer les hérétiques, prenant ici la forme des Vices. Celui qui porte un masque incarne l'Hypocrisie tandis que le personnage terrassé, muni de couleuvres, personnifie la Discorde. Cette idée aurait été subtilement dédoublée à travers la figure à la renverse du tout premier



détail

32
ATTRIBUÉ À JEAN JOUVENET & ATELIER
ROUEN, 1644 - 1717, PARIS

La pêche miraculeuse

Huile sur toile
98,5 x 160 cm

Miraculous catch of fish
Oil on canvas
38 3/4 x 63 in.

BIBLIOGRAPHIE EN RAPPORT

Christine GOUZI (complété par), Antoine SCHNAPPER, *Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris*, Paris, Arthéna, 2010, pp. 276-277.

PROVENANCE

Paris, Galerie Marcus.

20 000 - 30 000 €

La première version de cette composition réalisée par Jean Jouvenet, était destinée à orner la nef de l'église Saint-Martin-des-Champs à Paris et se trouve aujourd'hui à Paris, au musée du Louvre. Elle intégrait un programme iconographique de quatre scènes de la Vie du Christ, dont la *Résurrection de Lazare*.





33
ATTRIBUÉ À JEAN JOUVENET & ATELIER
ROUEN, 1644 - 1717, PARIS

La résurrection de Lazare

Huile sur toile
102 x 168,5 cm

Raising of Lazarus
Oil on canvas
40 1/8 x 63 3/8 in.

BIBLIOGRAPHIE EN RAPPORT

Christine GOUZI (complété par), Antoine SCHNAPPER, *Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris*, Paris, Arthéna, 2010, pp. 275-276.

PROVENANCE

Paris, Galerie Marcus.

20 000 - 30 000 €

La première version de cette composition réalisée par Jean Jouvenet, était destinée à orner la nef de l'église Saint-Martin-des-Champs à Paris et se trouve aujourd'hui à Paris, au musée du Louvre. Elle intégrait un programme iconographique de quatre scènes de la Vie du Christ, dont la *Pêche miraculeuse*.



34
JEAN II RESTOUT
ROUEN, 1692-1768, PARIS

Ananie imposant les mains à saint Paul

Huile sur toile
 Signée et datée en bas à droite Restout pinxit.
 1726
 101,7 x 80,9 cm

Ananie laying hands on saint Paul
 Oil on canvas
 Signed and dated lower right
 40 x 31 7/8 in.

BIBLIOGRAPHIE EN RAPPORT
 Christine GOUZI, Jean Restout. 1692-1768.
Peintre d'histoire à Paris, Paris, Arthéna, 2000,
 pp. 199-201.

PROVENANCE
 Vente Tajan, 19 décembre 2007, lot 27, repr. p. 40.

30 000 - 40 000 €

La première version de cette composition a été commandée en 1719 à Jean Restout et a été offerte à l'église de Saint-Germain-des-Prés. En raison de l'emploi d'une matière trop grasse, l'œuvre s'est rapidement dégradée. Conservée aujourd'hui au musée du Louvre, son état la rend impossible à exposer. Une réduction autographe est néanmoins également conservée par le musée et exposée.

Le tableau fut néanmoins tant apprécié que d'autres versions lui furent commandées, dont la nôtre quelques sept années plus tard.



détail



35

**JEAN-BAPTISTE OUDRY & ATELIER
PARIS, 1686 - 1755, BEAUVAIS**

*Poule de Houdan et ses petits
Canards Colvert et Harle bièvre*

Huiles sur toile (paire)
Signées et datées en bas à gauche
JB. Oudry / 1728
81 x 125 cm (chaque)

*Houdan chicken and its babies
Mallard and Common merganser
Oil on canvas (pair)
Signed and dated lower left JB. Oudry / 1728
31 7/8 x 49 3/16 in. (each)*

BIBLIOGRAPHIE EN RAPPORT

Peut-être Jean LOCQUIN, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Jean-Baptiste Oudry: peintre du roi (1686 - 1755)*, Paris, J. Schemit, 1912, p.59, n°s 295 pour *La Poule de Houdan et ses petits*.
Hal OPPERMAN, *Jean-Baptiste Oudry. 1686-1755*, Fort Worth: Kimbell Art Museum; Seattle: Distributed by University of Washington Press, 1982, p.222

PROVENANCE

Vente Aguttes, 3 juin 2014, n°34 du catalogue;
Vente Versailles, Maître Martin, 18 décembre 1977 pour *La Poule de Houdan et ses petits*; 1966, Galerie Wildenstein; peut-être Vente à l'Hôtel Drouot, 2 juin 1909.

Par tradition orale: Collection de son Altesse la Maharane de Baroda au XX^e siècle.

100 000 - 120 000 €



détail

Fils de Jacques Oudry, marchand de tableaux, doreur mais également peintre membre de l'Académie de dessin, Jean-Baptiste naît en 1686 à Paris. Encore jeune garçon, il entre dans l'atelier du célèbre portraitiste Nicolas de Largillière (1656 - 1746) auprès duquel il s'ouvre à d'ambitueuses perspectives picturales, plus « nobles » que celles de la peinture animalière ou de nature morte. Ainsi, c'est en qualité de peintre d'histoire qu'il est reçu l'Académie royale de peinture et de sculpture le 25 février 1719 avec *L'Abondance et ses attributs*. Œuvre peu représentative de son corpus, c'est davantage vers le portrait et les natures mortes qu'il se tourne. Ses talents de peintre de vénerie se révèlent naturellement et grâce à l'entremise de l'intendant des finances d'alors, il reçoit une première commande royale du jeune Louis XV (1710 - 1774) pour Louis-Henri de Bourbon Condé (1692 - 1740). Séduit par ce peintre qu'il ne connaissait pas, le jeune souverain dont la passion cynégétique était déjà avérée, commande à l'artiste le portrait de ses chiennes, Misse et Turlu l'année suivante.

Par la suite, il poursuit une série de portraits animaliers à la demande du roi, animaux qu'il restitue dans un souci de réalisme anatomique, présentés dans des cadres naturels à l'atmosphère bucolique. Dans le même temps, en proposant ce type de représentations, il s'inscrit dans un genre où excellait déjà l'un de ses plus fameux prédécesseurs, Alexandre-François Desportes (1661 - 1743). Ce dernier, peintre des chasses et de la meute royales sous Louis XIV (1638 - 1715), avait reçu de son souverain une commande pour

la Ménagerie de Versailles puis celle du portrait de ses chiennes pour Marly, participant de sa renommée auprès de la cour. Desportes fut celui qui remit au goût du jour le portrait de l'animal où ce dernier est le sujet principal de la composition, sans qu'il n'y ait besoin de contextualisation autre qu'un paysage. À son aîné, Oudry emprunte pour *Misse et Turlu* le schéma de composition où les chiennes sont placées sur un fond paysager verdoyant, tandis que leur nom est inscrit en lettres d'or.

Artiste particulièrement prolifique, Jean-Baptiste Oudry sut également diffuser son art grâce à la production de cartons de tapisseries. En 1733 et 1746, il réalise à la demande du roi, *Les Chasses royales de Louis XV*, véritable morceau de bravoure dont les scènes furent par la suite tissées en tenture, seule de ses compositions réalisées à la Manufacture des Gobelins.

En 1734, toujours grâce à l'intervention de l'intendant des finances, il est nommé directeur artistique de la Manufacture royale de Beauvais, poste qu'il occupe jusqu'à sa mort en 1755. Sous son impulsion, une école de dessin pour les tapissiers voit le jour et dès 1738, c'est à François Boucher (1703 - 1770) et Charles-Joseph Natoire (1700 - 1777) qu'il confie l'exécution des cartons. Dans le même temps, Oudry apparaît comme un précieux conseiller auprès du peintre du Roi à la Manufacture d'Aubusson, Jean-Joseph Dumons (1687 - 1779) qu'il inspire directement. Ainsi, des séries de cartons du maître sont envoyées aux tapissiers aubussonnais. De cette manière,

Oudry a également particulièrement influencé la production de la manufacture dont les tentures sont envoyées dans l'Europe entière.

Peintre de vénerie par excellence, ce sont des rapports à l'animal bien différents et parfois antagonistes que Jean-Baptiste Oudry présente. Tantôt peintre de la violence primitive et naturelle de ses modèles, il sait aussi les représenter avec une grande tendresse. À rebours de René Descartes (1596 - 1650) et de son *animal-machine*, le peintre ne considère pas l'animal comme une machine perfectionnée, sans âme ni raison et qui ne trouve aucune différence fondamentale avec un automate. Par ailleurs, il évolue dans un contexte d'intérêt croissant pour l'histoire naturelle et en 1729, il est l'auteur d'une série de dessins destinée à illustrer les *Fables de la Fontaine*. Ce sujet, il le reprendra une quinzaine d'années plus tard pour les appartements de dauphin et de la dauphine à Versailles.

La Poule de Houdan accompagnée de ses petits, tout comme *Les Canards Colvert et le Harle-Bièvre* appartiennent à ce corpus du peintre où s'expriment sa sensibilité et sa volonté de donner une âme à ses modèles. Par ailleurs, Oudry, comme Desportes, a beaucoup étudié les animaux d'après nature afin d'offrir des représentations à la précision quasi scientifique. La Ménagerie royale lui avait ainsi offert ce luxe d'avoir à disposition un nombre importants d'espèces, parfois rares, parfois exotiques et que toute sa vie durant, il se plut à croquer. Buffon (1707 - 1788) se servit par exemple de plusieurs de ses compositions pour

illustrer les volumes de son *Histoire naturelle* qu'il commence à publier en 1749.

Délice pour les yeux curieux, il offre au regard des plumages harmonieusement définis et façonnés par des jeux d'ombres et de lumière. S'il peint différemment les pelages que les plumages, c'est ici en petites touches vives et rapides, denses en pigments qu'il décline les nuances propres à chaque espèce. En faisant le choix d'un cadre resserré, Oudry confère une forme de monumentalité à ses modèles, amplifiée par le port altier qu'il donne à la poule de Houdan comme au Harle Bièvre. Leurs yeux ne nous quittent pas, drôles d'observateurs que nous sommes à les surprendre dans un instant de vie paisible, ajoutant à la volonté de leurs prêter une âme.

Peintre de talent, Jean-Baptiste Oudry excella dans l'art de la peinture animalière qu'il traita avec élégance et raffinement. Plus que de simples représentations, ce sont de véritables portraits qu'il parvint à réaliser grâce à une maîtrise technique virtuose de la matière et une tendresse évidente envers ceux qu'il contempla toute sa vie.



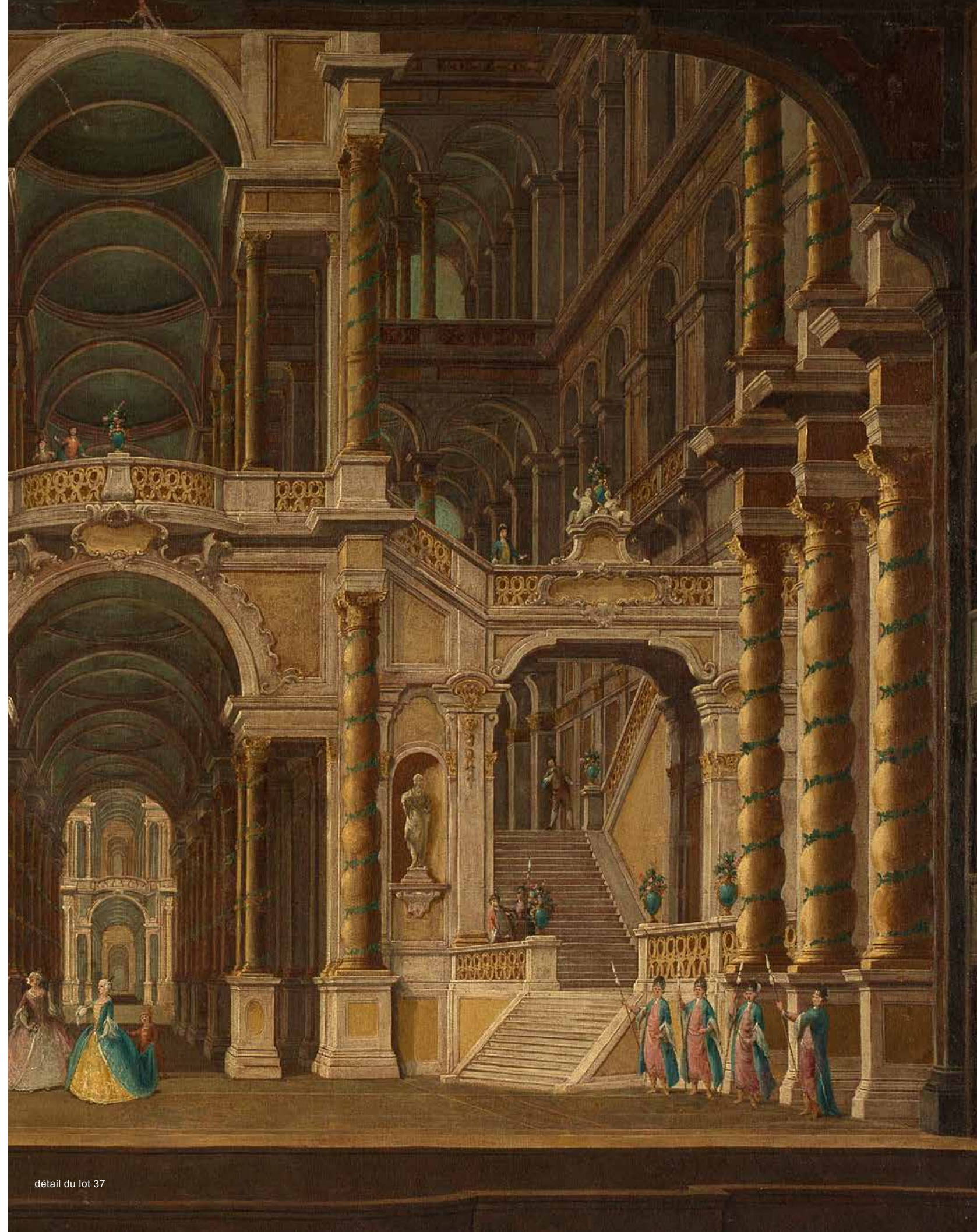
36
ATTRIBUÉ À GASPARE TRAVERSI
NAPLES, 1722 - 1770, ROME

Saint Joseph en prière

Huile sur toile
47,5 x 37 cm

Saint Joseph in prayer
Oil on canvas
17 7/8 x 14 5/8 in.

1 200 - 1 500 €



détail du lot 37



37
FRANCESCO BATTAGLIOLI
MODÈNE, 1714 - VENISE, VERS 1796

Vue d'une scène de l'opéra Didone abbandonata (Acte I, scène 9) de Métastase et Galuppi organisé par Farinelli au Coliseo del Buen Retiro

Entre 1754 et 1759
 Huile sur toile
 81 x 110, 5 cm

Vue d'une scène de l'opéra Nitteti (Acte III, scène 1 ou 7) de Métastase et Conforto organisé par Farinelli au Coliseo del Buen Retiro

Entre 1756 et 1759
 Huile sur toile
 80,8 x 110 cm

View of a scene from the opera Didone abbandonata (Act I, Scene 9) by Metastasio and Galuppi organised by Farinelli at the Coliseo del Buen Retiro
 Between 1754 and 1759
 Oil on canvas
 31 7/8 x 43 5/16 in.

View of a scene from the opera Nitteti (Act III, scene 1 or 7) by Metastasio and Conforto organised by Farinelli at the Coliseo del Buen Retiro
 Between 1756 and 1759
 Oil on canvas
 31 13/16 x 43 5/16 in.

30 000 - 40 000 €



Fig. 1. Francesco Battaglioli, *Autoportrait de l'artiste peignant des décors dans l'une des salles annexes du Coliseo del Buen Retiro*, lavis illustrant le manuscrit de Farinelli *Descripción del Estado actual del Real Theatro del Buen Retiro*, 1758, Madrid, Biblioteca del Palacio Real.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la *veduta* d'opéra est généralement réservée au dessin et à l'estampe. Les dessins sont tantôt des documents liés à la préparation des spectacles (et dans ce cas, tracés par les décorateurs eux-mêmes), tantôt des croquis d'artistes qui, tel Gabriel de Saint-Aubin, dessinaient à l'opéra. Les estampes, quant à elle, sont le plus souvent commémoratives et pouvaient illustrer des relations, des livrets ou des partitions imprimées. En peinture, ce genre est extrêmement rare et l'investissement que représente une telle commande ne peut provenir que d'un mélomane très riche ou bien des artistes concepteurs de ces spectacles.

On reconnaît ici les conventions du genre, comme on le voit dans une autre rare huile sur toile représentant la *Scène finale de l'opéra Lucio Papirio dittatore au Théâtre royal de Turin* (vers 1752, Turin, Palazzo Madama) du peintre Giovanni Michele Graneri (autrefois attribué à Domenico Oliviero) : acteurs costumés et en action dans un immense décor, vue du bord et du cadre de scène, de la fosse d'orchestre et des loges, ... Il ne manque que les musiciens et les spectateurs que Francesco Battaglioli n'a peut-être pas eu le temps de réaliser.

Modénois formé en partie à Venise auprès d'Antonio Joli, Francesco Battaglioli fut vétériste et scénographe. Il a été appelé en 1754 par le célèbre castrat Carlo Broschi dit Il Farinelli, pour succéder à son ancien maître comme décorateur du Coliseo del Buen Retiro, opéra royal de la cour d'Espagne construit dans un palais de villégiature aux abords de Madrid. Il retourna à Venise en 1760, après la mort des très mélomanes souverains d'Espagne, Marie Barabara et Ferdinand VI. Dans un lavis ornant l'un des deux manuscrits de Farinelli, Battaglioli s'est représenté lui-même en train de peindre des décors dans l'une des salles jouxtant le théâtre (Fig. 1).

La conception des décors trahit l'influence des scénographies des Bibiena (voire des architectures de Filippo Juvarra), notamment par la perspective per angolo du premier tableau et par les escaliers fantaisistes du second. Son pinceau quant à lui reprend les caractéristiques de la veduta vénitienne à la façon de Canaletto, avec ses architectures panoramiques, son atmosphère légèrement rosacée et ses ciels bleu-vert tachetés de nuages laiteux. La façon de tracer les personnages est caractéristique du peintre : mains et pieds à peine esquissés, forte utilisation du rehaut blancs et du noir pour indiquer les yeux, la bouche et le nez.

Farinelli, qui assura la direction des spectacles musicaux à la cour espagnole entre 1747 et 1758, était à l'origine de la commande d'au moins douze tableaux auxquels appartiennent les deux qui sont ici en vente, pour décorer les murs du Coliseo, avec quatre vues du jardins d'Arranjuez, commémorant les illuminations et fêtes navales qu'il avait imaginées. Jusqu'ici, les travaux érudits de la professeure Margarita Torrión ont permis d'en identifier neuf représentant des scènes de trois opéras dont Farinelli pouvait s'enorgueillir du succès : *Armida Placata* de Giovanni Ambrogio Migliavacca et Giovanni Battista Melle (créé en 1750), *Didone abbandonata* de Métastase et Baldassare Galuppi dit « il Buranello » (repris plus de 14 fois entre 1752 et 1755), ainsi que *La Nitteti* du même Métastase et de Niccolò Conforto (repris au moins 13 fois entre 1756 et 1758).

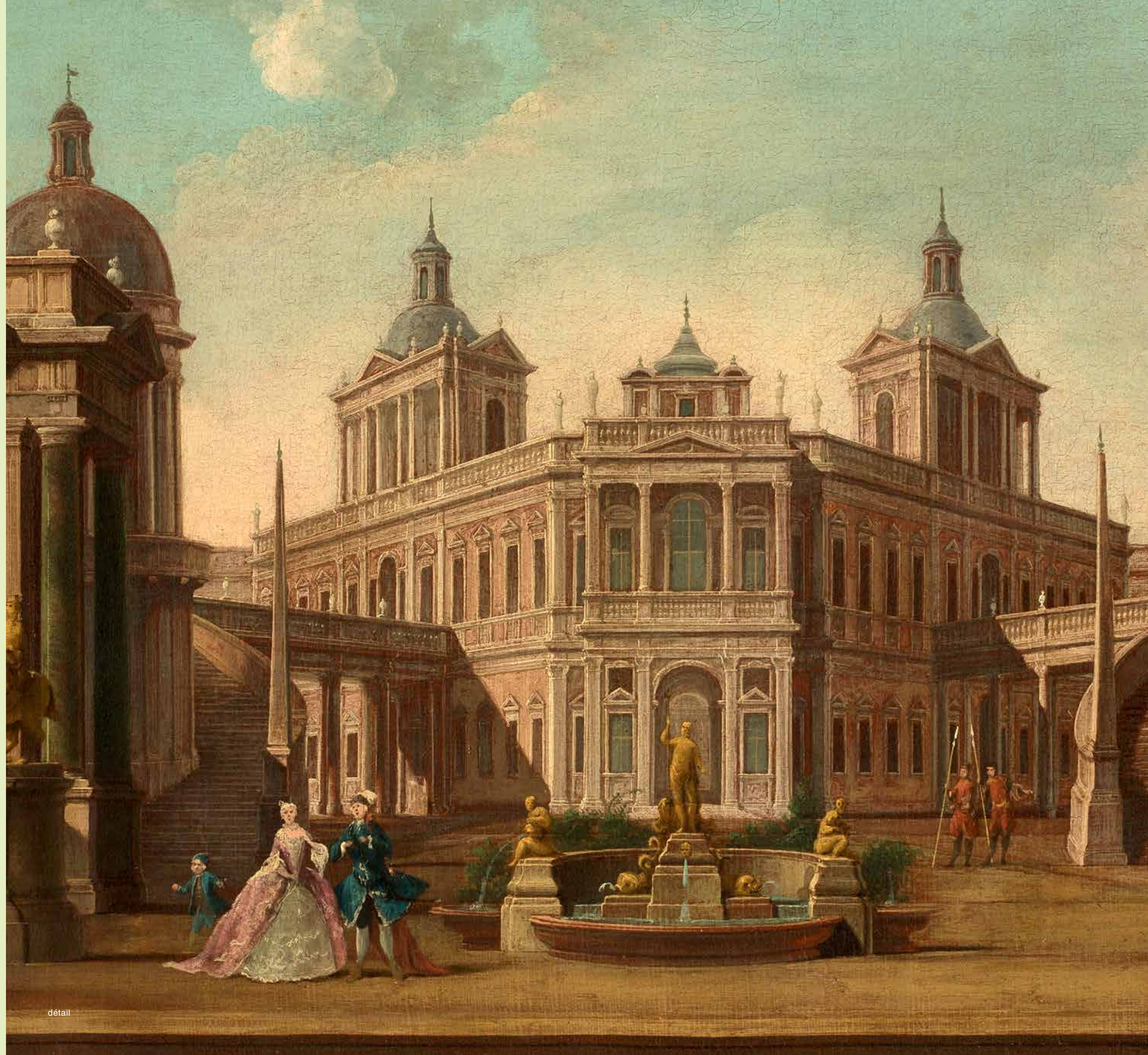




Fig. 2. Francesco Battaglioli, *Vue d'une scène de l'opéra Nitteti (acte III, scène 10) de Métastase et Conforto organisé par Farinelli au Coliseo del Buen Retiro*, reprenant des parties du décor de la *Licencia finale d'Armida Placata*, entre 1756 et 1759, huile sur toile, 122 x 153 cm, Madrid, Real Academia de Bellas artes de San Fernando, Inv. 0406.



Fig. 3. Francesco Battaglioli, *Répétition pour la Licencia finale d'Armida Placata*, lavis illustrant le manuscrit de Farinelli. Descripción del Estado actual del Real Teatro del Buen Retiro, 1758, Bologne, Real Colegio de España.

À la fin du XVIII^e siècle, l'inventaire royal de 1789 dénombre huit tableaux qui sont restés au Buen retiro (jusqu'en 1800), et quatre autres que Farinelli aurait amenés avec lui à Bologne en décembre 1759. Sur les neuf tableaux connus jusqu'ici, les cinq qui sont à Madrid font partie des huit restés dans les collections royales (Museo del Prado, inv. P007730 ; Real Academia de Bellas artes de San Fernando, inv. 0365, 0406, 0407, 0411), tandis que les deux qui sont à l'Opéra Garnier proviennent de la collection dispersée de Farinelli (BnF, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, MUSÉE-361 A et B). Achetés à la demande de Charles Nutter en 1880 chez le marchand d'art romain Louis Lucchetti, ils représentent une scène de Nitteti et une autre d'Armida Placata. Ils étaient accrochés dans le salon de musique de Farinelli, comme en atteste l'inventaire de ses biens dressé par le notaire et antiquaire Giuseppe Bachetti en 1782 : « Nella Settima Camera, ora Archivio di Musica : Quattro quadri nella loro cornice indorata con cappette intagliate e indorate rappresentano varie scene del Real Teatro di Madrid, cioè due della Nitteti, une della Didone, e l'altro della Armida Placata di mano del Battaglioli. Alti P.3:O.3, larghi P.4. » De ces quatre tableaux, il ne manque qu'une scène de Nitteti et une autre de Didone. Sont-ce ceux qui sont aujourd'hui mis en vente, ou bien ceux conservés à la Marble Hill House à Londres (inv. 88029309 et 88029310), réapparus en 1966 chez Thomas Agnew and Sons Ltd ? Si l'on en croit les dimensions de l'inventaire (123 x 152 cm environ) et le fait qu'ils soient des copies de deux tableaux madrilènes, Farinelli a probablement possédé ceux de Londres. Si tel est le cas, cela voudrait dire que les tableaux dévoilés pour cette vente ont appartenu à Ferdinand VI. En effet les dimensions de ces deux tableaux sont plus proches de celui qui a été récemment découvert à l'Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. 0365).

On reconnaît dans ces deux tableaux le profil si particulier du cadre de scène et du « muret » de la fosse d'orchestre du Coliseo del Buen Retiro qui avait été refait en 1747 sous la conduite de Farinelli et qui nous sont connus par d'autres sources (Fig. 2 et 3).

Le premier tableau semble correspondre à la 9^e scène de l'acte I, se déroulant dans un atrium, au sens où on l'entend pour les basiliques paléochrétiennes, à savoir une cour cernée de portiques permettant d'accéder à un temple, ici celui de Neptune dont on voit la statue au trident, dominant une fontaine ornée de dauphins cracheurs et des sources ou fleuves déversant leur urne. Les modifications récentes apportées au théâtre par Farinelli comprenaient un système de jeux d'eau réel qui attirait l'admiration des contemporains. L'un deux raconte même que le jet d'une fontaine mal réglé avait atteint un lustre accroché plusieurs mètres en l'air. Avec seulement pour témoins quelques gardes royaux et un petit page d'opéra, Selene, (interprétée par la célèbre Teresa Castellini, proche de Farinelli) enjoint Énée (chanté par Giovanni Manzoli) d'aller faire ses adieux à sa sœur Didon, reine de Carthage, qui l'attend dans le temple de Neptune. Amoureuse de l'amant de sa sœur, Selene se met à pleurer à l'idée de voir Énée partir et lui fait croire qu'elle pleure par compassion pour Didon parce qu'elles ne partagent qu'un seul et même cœur. La feinte commisération de Selene attendrit néanmoins Énée qui dit en oubliant presque sa propre tristesse. Il fait ici le geste codifié au théâtre qui exprime la bienveillance et la compassion, où l'acteur porte les deux mains au cœur. L'identité d'Énée peut être confirmée par sa mante rouge et son justaucorps bleu, galonné d'argent, dont les basques sont relevées par des baleines ; on le repère aussi dans une scène du même opéra à Madrid (inv. 0407), près du trône de Didon.

Si dans ce dernier tableau, Battaglioli rend compte d'une création de son ancien maître Antonio Joli, le deuxième est totalement de son invention, comme en témoignent les livrets distribués avant ces deux spectacles. S'il ne fait aucun doute qu'il s'agit de l'acte III de Nitteti, il est plus difficile de savoir quelle scène. Si l'on en croit la description du décor dans le livret, il s'agirait de la scène 1 montrant un « cuarto terreno », une salle de rez-de-chaussée s'ouvrant sur des galeries qui conduisant aux jardins royaux. Le fond du Coliseo donnant sur les jardins du Buen Retiro, on enlevait parfois la dernière toile de fond pour laisser voir au bout de la perspective des véritables jardins, qu'on illuminait pour l'occasion. Si cette piste est bonne, on voit ici la princesse Nitteti (toujours Teresa Castellini) et sa suite implorer l'indulgence du roi d'Égypte Amasi (interprété par le célèbre chanteur Anton Raaf, venu spécialement d'Allemagne), sous le regard du capitaine de la garde, Bubaste, et de ses acolytes. Or, dans d'autres tableaux le costume d'Amasi est jaune et celui de Samete, rouge avec une cape bleu. Si l'on en croit les costumes, il s'agirait ici de la scène 7 où Nitteti tente, avec quelques gardes armés, de délivrer Samete de sa captivité. Cependant, le décor ne semble pas correspondre à la prison décrite dans le livret. De plus, une didascalie dit le héros désarmé, alors qu'ici il semble porter une épée, bien que le peintre semble l'avoir partiellement recouverte de rouge.

Ces deux tableaux qui réapparaissent aujourd'hui sur le marché de l'art sont les avant-derniers qu'il restait à trouver de cette série commandée par le plus célèbre des chanteurs européens du XVIII^e siècle.

Nous remercions Mickaël Bouffard pour son aide précieuse dans la recherche d'attribution et la rédaction de cette notice.

38

**35276 GIOVANNI DOMENICO TIEPOLO
VENISE, 1727 - 1804**

*Recto : Étude pour la visite du roi Henri III
de France à la villa Contarini, reprise
d'un costume*

Verso : Étude d'ombrelle

Pierre noire et rehauts de blanc sur papier
bleu ; pierre noire, sanguine et rehauts
de blanc

Annoté en bas

26 x 19 cm et 26 x 17,5 cm

*Study for the king's Henri III of France visit
at the villa Contarini, recovery of a costum*

Reverse : Study of umbrellas

*Black chalk and with hightlights on blue paper;
black stone, red chalk and white hightlights*

Annotated in lower

10 1/4 x 7 1/2 and 10 1/4 x 6 7/8 in.

PROVENANCE

Vente anonyme, Paris, Espace Tajan, 9 avril 2008,
n° 15, reproduit.

8 000 - 12 000 €



Henri III reçu à La Villa Contarini. Giambattista Tiepolo (1696 - 1770). Fresque marouflée sur toile, vers 1745.
7,29 x 4,02 m. © Musée Jacquemart-André

Notre dessin est une étude de Giovanni Domenico Tiepolo en rapport avec la fresque peinte par son père Giovanni Battista Tiepolo à la villa Contarini ai Leoni de Mira (Vénétie). À l'époque Giovanni Domenico travaillait dans l'atelier de son père et il est possible qu'il ait travaillé sur ce projet. Acquis par les Jacquemart - André lors d'un voyage en Italie en 1893, la fresque fut placée dans le grand escalier d'honneur de leur hôtel parisien où elle se trouve toujours. Les propriétaires ont sans doute été séduits par ce sujet de l'histoire française traité par un grand peintre vénitien (voir M. Gemin et F. Pedrocchi, Giambattista Tiepolo, I dipinti, Opera completa, Venise, 1993, n° 361, reproduit).

Tiepolo reprend en effet sur cette fresque la visite que fit le roi Henri III au doge Contarini. Roi de Pologne durant seulement quarante - six jours, Henri III apprend secrètement la mort de son frère le roi de France Charles IX en juin 1574.

Il décide alors de quitter clandestinement Cracovie et de rentrer à Paris. Il atteint la frontière de la République de Venise le 10 juillet, où il est fastueusement accueilli pendant plusieurs jours, notamment par le doge Contarini.

Tiepolo réalisa cette grande fresque vers 1745 à la demande de de la famille Pisani, alors propriétaire de la villa Contarini. On y retrouve toute sa maîtrise de l'art du trompe l'œil. En peignant Henri III gravissant les marches de la villa Contarini, il réussit à créer un véritable effet de surprise.



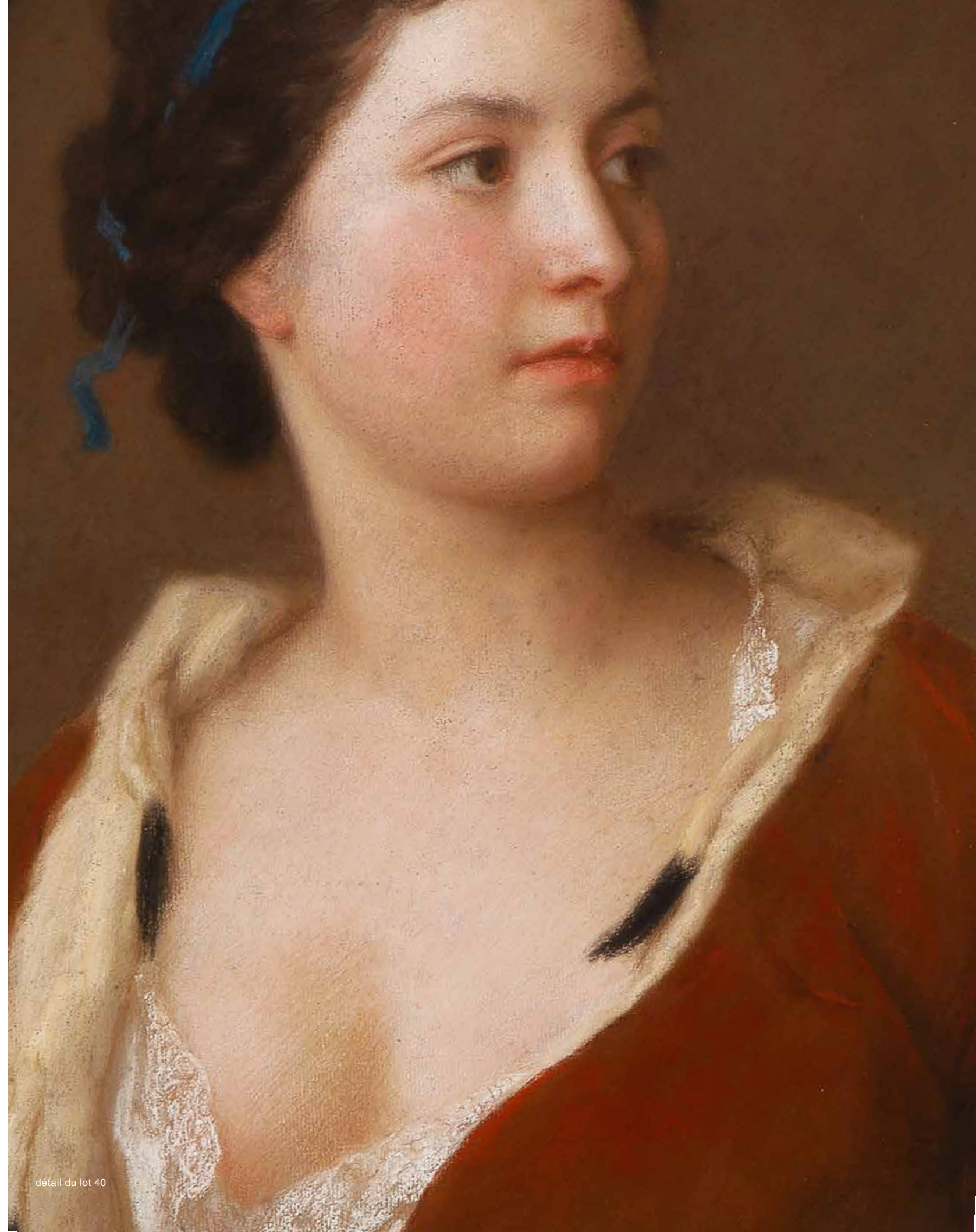
Au dos



39
ÉCOLE FRANÇAISE DU DÉBUT
DU XVIII^e SIÈCLE
ENTOURAGE DE JOSEPH VIVIEN
Portrait de jeune homme

Pastel
66,5 x 56 cm
Portrait of young Man
Pastel
26 1/8 x 22 in.

1 200 - 1 500 €



détail du lot 40

JEAN-ÉTIENNE LIOTARD
GENÈVE, 1702 - 1789

Portrait de femme en robe d'écarlate, doublée d'hermine

Pastel sur papier
 57,5 x 46,5 cm

Portrait of a Woman in a scarlet Dress

trimmed with Ermine

Pastel

22 5/8 x 18 1/4 in.

PROVENANCE

Collection Vassal de Saint-Hubert ; Sa vente, Paris, Hôtel d'Aligre, 29 mars-13 avril 1779, n°252 ; Collection Sireuil ; Château de Barante ; Clermont-Ferrand, Vassy et Jalenques, 5 novembre 2016 ; Doullens, Denis Herbette, mai 2021 ; Collection particulière, France.

150 000 - 200 000 €

Artiste atypique, Jean-Étienne Liotard fut l'un des plus grands portraitistes du XVIII^e siècle européen. Genevois, issu d'une famille protestante, il intégra l'atelier de Daniel Gardelle (1673-1753), peintre émailleur et miniaturiste à l'âge de dix-neuf ans, puis celui de Jean-Baptiste Massé (1687-1782) à Paris. Jeune homme curieux, au tempérament certainement aventureux, il voyagea jusqu'aux confins de l'Europe et fit même un détour par Constantinople. De ses périples, il rapporta un répertoire de formes et de couleurs qu'il mit au service de son art. Renommé de son vivant, son œuvre s'est particulièrement diffusé via la gravure.

À raison sans nul doute, Liotard avait une haute opinion de lui-même et de sa manière. En 1781, il publia un *Traité des principes et des règles de la peinture* dans lequel il théorisa la pratique de son art. Il y évoque notamment l'usage du coloris, la définition de ce qu'il considère couleur, ombre, lumière, ses acceptions de la ressemblance, des genres picturaux, cela étant décliné en une succession de règles et de principes.

À propos de la couleur, si importante et dans le même si atypique chez lui, Liotard écrit : « Le coloris doit être vrai ; vif, sans être crus [sic], doux, sans être fade : on doit y éviter cette monotonie rebutante que ne nous offre jamais sa nature, et le varier le plus qu'il est possible. L'artiste doit choisir les objets qui intéressent le plus par leurs couleurs, ceux qui font le plus plaisir à la vue, et ceux qui se conviennent le mieux. »¹. Élément éminemment important dans l'art de Liotard, les couleurs frappent et provoquent le regard par leur intensité.

1. Jean-Etienne LIOTARD, *Traité des principes et des règles de la peinture*, Genève, 1781, p. 18.

Opposant dans notre portrait le rouge et le bleu, le contraste enrichit et rehausse une palette restée sobre dans le fond et les carnations. Dans le même temps, l'emploi du blanc lui sert à apporter brillance et luminosité à la composition.

Selon ses habitudes, l'artiste fait le choix d'une élégante simplicité pour son modèle qu'il ne pare que de peu d'attributs. Légèrement tournée vers la droite, Liotard saisit son modèle dans l'intimité, sa robe négligemment enfilée et dévoilant discrètement une chemise bordée de dentelle au creux de sa gorge. Bordée d'hermine, l'économie des atours ne l'en départit aucunement de sa richesse, impression que renforce le port altier de la jeune femme aux cheveux élégamment relevés.

L'emploi du pastel permet de souligner l'aspect velouté de la robe, du ruban mais aussi des chairs, conférant à l'ensemble un sentiment de douceur propre à son modèle. De son vivant, Liotard fut reconnu comme un artiste sensible et capable de saisir la personnalité de ceux qu'il représente. Régulièrement, il est par ailleurs plus loué pour ses talents de physionomiste, que pour son emploi des couleurs qui laissa certains de ses contemporains circonspects.

Dès 1779, le portrait que nous présentons est décrit dans la vente après-décès de Vassal de Saint-Hubert, fermier général et valet de chambre du comte de Provence, comme : « 252. Une femme à mi-corps, en robe d'écarlate, doublée d'hermine ; hauteur 21 pouces, largeur 16 pouces. » (Fig. 1-3). Il existe par ailleurs une miniature reprenant l'exacte même figure, aujourd'hui conservée à la bibliothèque nationale d'Autriche à Vienne (Fig. 4) et dont l'attribution hésite entre une autre version par Liotard ou par le peintre miniaturiste Jean-Adam Serre (1704-1788).



Fig. 1



Fig. 2

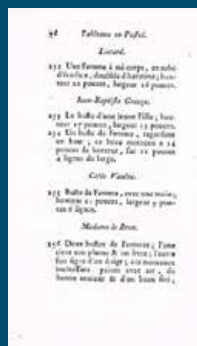


Fig. 3



Fig. 4
 © Vienne, Österreichische Nationalbibliothek





41
ÉCOLE FRANÇAISE, VERS 1760
ENTOURAGE DE FRANÇOIS BOUCHER

Vénus endormie

Huile sur toile
 38 x 78 cm

Sleeping Venus
 Oil on canvas
 15 x 30 3/4 in.

3 000 - 4 000 €

42
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE

Nu alangui de dos

Verso : *esquisse de nu à la sanguine*

Pierre noire et rehauts de blanc sur papier bleu
 27 x 48,5 cm

Reclining female nude

Reverse: female nude with red chalk

Black chalk heightened with white on blue paper

10 5/8 x 19 1/8 in.

PROVENANCE

Cachet de la collection du marquis Philippe de Chennevières en bas à gauche (L. 2072).

Vente, Paris, Galerie Georges Petit, 13 décembre 1920, n°4.

BIBLIOGRAPHIE

Probablement Alexandre Ananoff, *L'œuvre dessiné de François Boucher (1703-1770)*, Paris, F. de Nobele, 1966, t. I (et unique), p. 139, (sûrement) n° 498.

Probablement Louis-Antoine Prat, Laurence Lhinares, *La collection Chennevières. Quatre siècles de dessins français*, Paris, Musée du Louvre Editions, 2007, p. 479, (sûrement) n° 1017.

2 000 - 3 000 €

A languie sur un moelleux matelas à peine suggéré par quelques touches de pastel bleu et de craie blanche, cette odalisque nous jette un regard en coin. Etions-nous attendus? Cet œil délicieusement équivoque nous le laisse supposer, et semble en même temps occupé à autre chose. Le dessin sous nos yeux, licencieux sans être obscène, sensuel plus qu'érotique, suggère d'un regard en coin toute la grâce d'un siècle occupé de plaisirs, mais dont la légèreté est aussi le pendant d'une des plus incroyables floraisons intellectuelles de l'histoire de l'Occident.

Sa posture évoque en effet irrésistiblement des œuvres de François Boucher (1703-1770) autour duquel a certainement évolué notre artiste : on pense à *Pan et Syrinx* conservé à la National Gallery de Londres, aux odalisques blonde et surtout brune du Louvre, ou encore à l'*Académie de femme nue couchée, vue de dos* (Fig. 1) conservée également au Louvre.



Fig. 1. Boucher. *Académie de femme nue, couchée, vue de dos*



43
JEAN-BAPTISTE VAN MOUR
VALENCIENNES, 1671 - 1737,
CONSTANTINOPE

Portrait de femme à la turque

Huile sur toile
48 x 37 cm

Portrait of a Woman in turkish style

Oil on canvas
17 7/8 x 18 7/8 in.

8 000 - 10 000 €

À l'aube d'un XVIII^e siècle qui sera traversé de part en part par la fascination pour les lointains, Jean-Baptiste van Mour joue un rôle clef de passeur.

Ce Français né à Valenciennes se rend très tôt à Constantinople avec l'ambassadeur de France auprès de la Sublime Porte, le marquis de Ferriol (1652-1722). Ce dernier lui commande cent gravures représentant la Turquie, publiées en France sous le titre de *Recueil de cent estampes représentant les nations du Levant*. Van Mour ne quittera plus Constantinople, ni ce rôle de passeur entre des cultures qui se regardent l'une-l'autre.

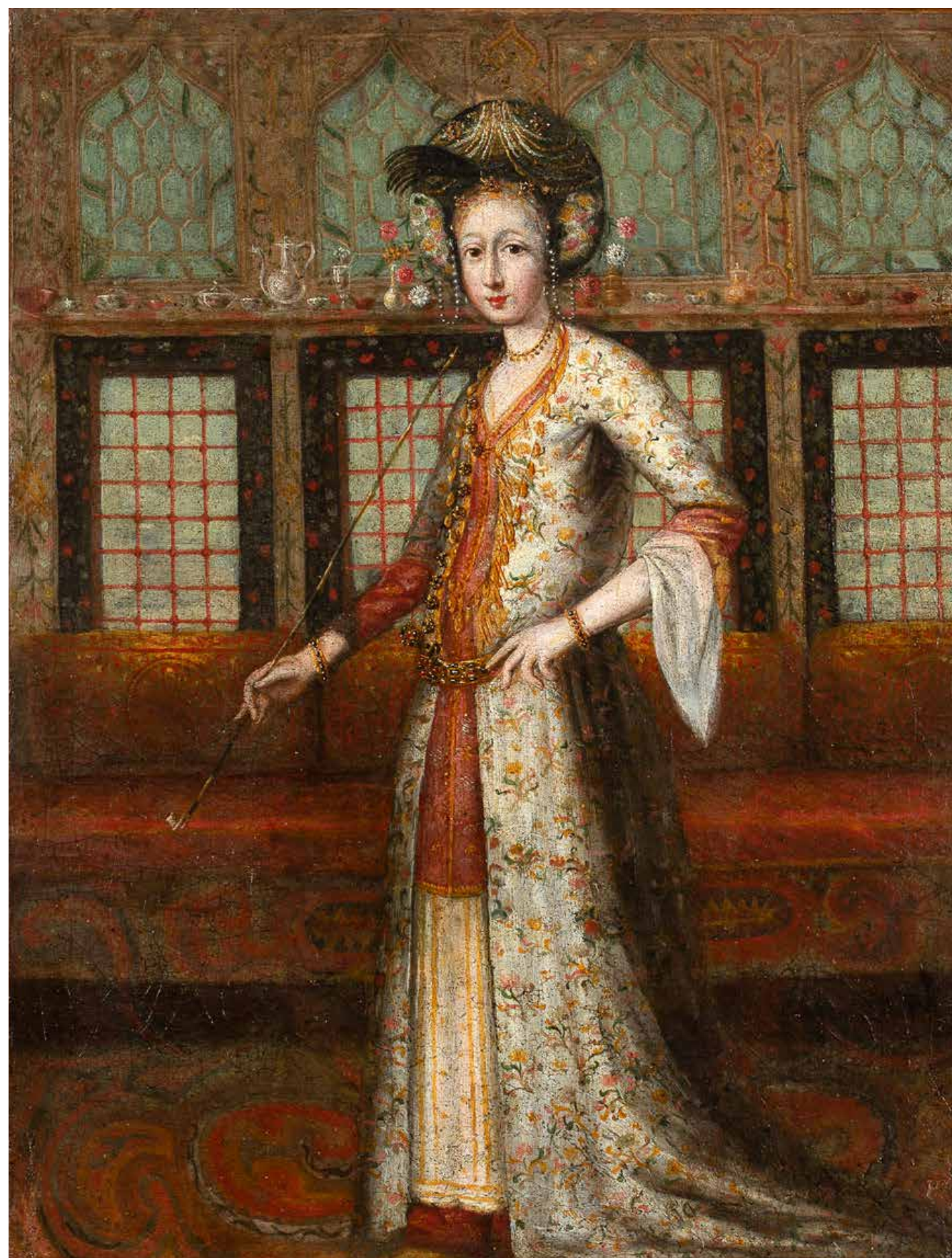
Notre tableau en est un merveilleux exemple : il représente manifestement une Occidentale habillée à la turque, sans doute une femme du monde des ambassades européennes auprès du sultan Ahmed III (1673-1736). Son règne, désigné comme « l'ère des tulipes » à cause du végétal à la mode, est une période faste d'occidentalisation des élites du pays au contact des cours étrangères (notons par exemple la visite de l'ambassadeur ottoman au tout jeune Louis XV en 1721, année de publication des *Lettres persanes* de Montesquieu).

Orient et Occident échangent, se regardent, et tandis que le sultan se fait bâtir un Versailles miniature, la mode des turqueries fait fureur sous Louis XV.

Quelques années plus tard, c'est Jean-Étienne Liotard qui se prêtera au jeu dans un double portrait aujourd'hui conservé au Louvre, Monsieur Levett et Mademoiselle Héléne Glavani en costume turc (Fig. 1).



Fig. 1. © 2013 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux





44
CHARLES-FRANÇOIS NIVARD
NANCY, 1739 - 1821, VERSAILLES

Paysage champêtre

Huile sur toile
 30 x 41 cm

Country landscape
 Oil on canvas
 11 3/4 x 16 1/8 in.

3 000 - 4 000 €

Charles-François Nivard, dit « Nivard de Nancy » s'est entouré à Paris des précurseurs de l'École de Barbizon tel Simon-Mathurin Lantara (1729 - 1778). Ce dernier a inéluctablement influencé le peintre dans sa technique relative aux effets de lumière et à ses choix de représentations des ciels et nuages omniprésents dans ses toiles.

Ce paysage champêtre capture l'instant de repos d'un groupe de figures au bord de l'eau, entre calme et oisiveté. Nivard permet le règne dans ce format de petite dimension, de l'harmonie structurelle et coloriste au service d'une perspective bucolique.



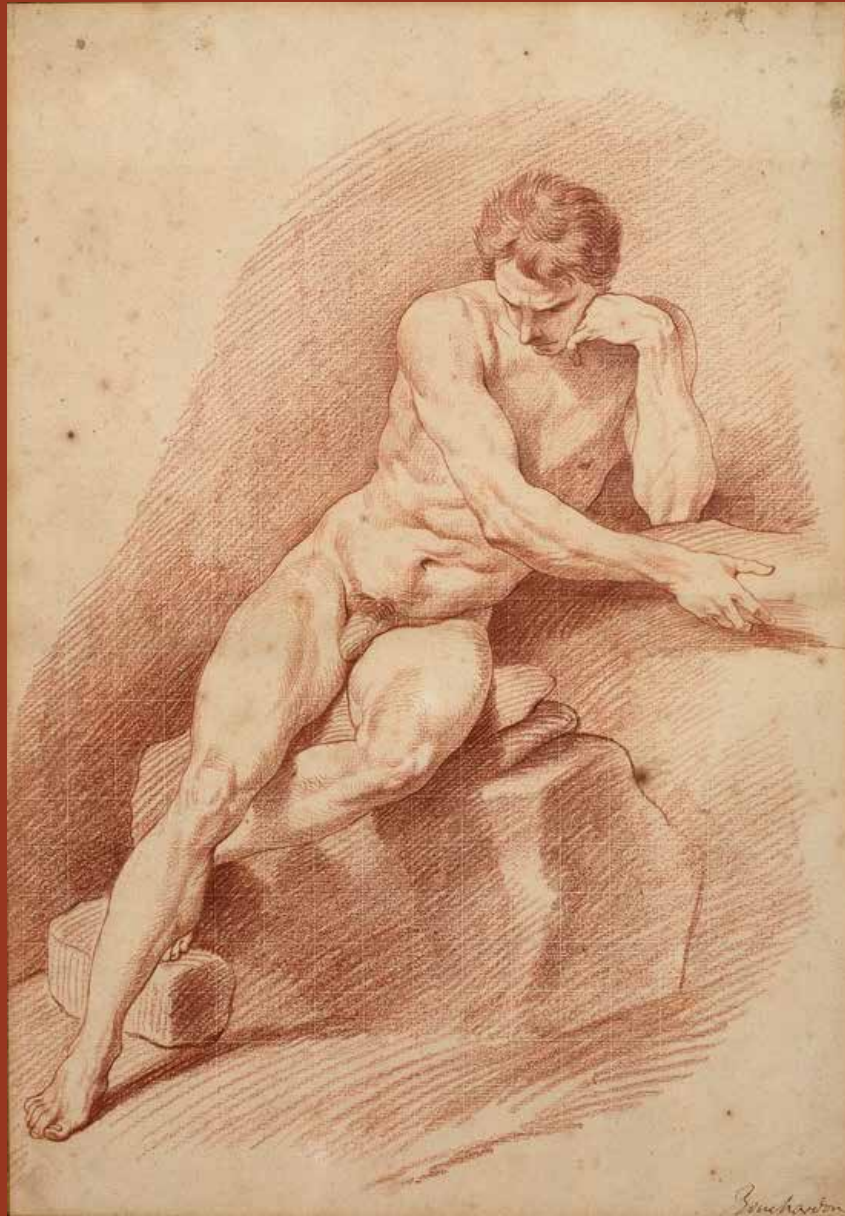
45
ATTRIBUÉ À JEAN-BAPTISTE CLAUDOT,
DIT CLAUDOT DE NANCY
BADONVILLER, 1733 - 1805, NANCY

Cascatelles

Huile sur toile
 96,2 x 129 cm

Cascatelles
 Oil on canvas
 37 7/8 x 50 3/4 in.

20 000 - 30 000 €



46
EDME BOUCHARDON
CHAUMONT-EN-BASSIGNY, 1698 - 1762,
PARIS

Académie d'homme pensif

Sanguine
 Signé en bas à droite *Bouchardon*
 36 x 24,4 cm

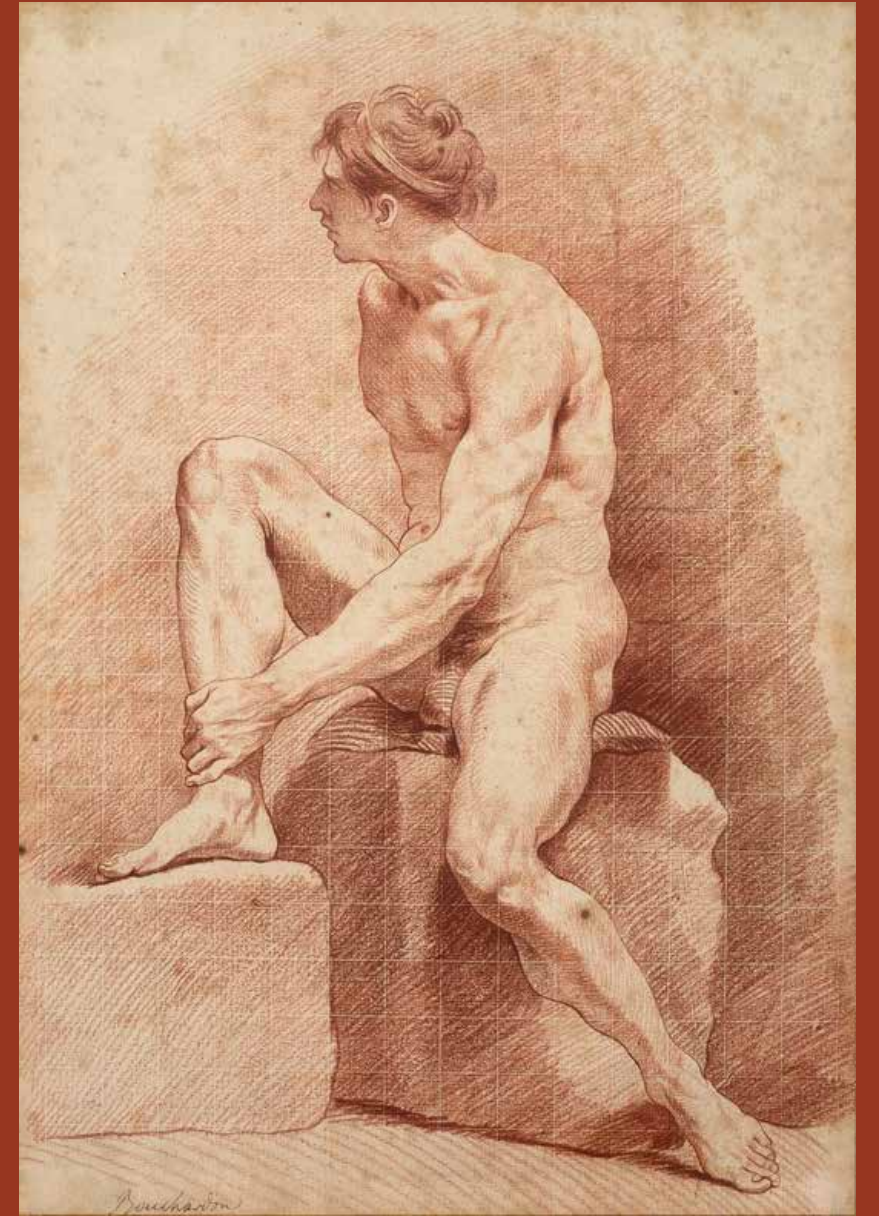
Academy of a Man
 Red chalk
 Signed lower right
 14 1/8 x 9 5/8 in.

4 000 - 6 000 €

Sculpteur et dessinateur de talent, Edme Bouchardon est né dans une famille d'artistes et suit dans un premier temps l'enseignement de son père, nommé architecte de ville en Haute-Marne. Au début des années 1720, il quitte le foyer familial et entre dans l'atelier de Guillaume Ier Coustou (1677 - 1746) où il remporte le Prix de Rome en 1722. Bouchardon reste dans la Ville Éternelle près d'une dizaine d'années avant de rentrer en France où sa réputation le précède déjà.

En 1737, il participe à l'élaboration de l'iconographie du portrait royal et de sa diffusion lorsque l'Académie le nomme dessinateur des jetons et médailles. Sculpteur brillant et reconnu comme tel, il est agréé en 1744, puis nommé professeur et enfin professeur adjoint en 1746. La consécration arrive en 1748 lorsque lui est commandée une statue équestre monumentale en bronze de Louis XIV par la Ville de Paris.

Au fil de sa carrière, Edme Bouchardon apparaît être un dessinateur prolifique, multipliant les études lors de l'élaboration de ses œuvres sculptées. Dans leur attitude, ces deux jeunes posant sont caractéristiques de ce que l'on peut retrouver dans les travaux d'étude du maître. Mises au carreau, ces études ont sans doute été préparatoires à un report de plus grande envergure. Le trait incisif des contours, la main plus légère sur les ombres et la maîtrise de l'anatomie des modèles en mouvement sont autant d'éléments démontrant la maîtrise et le talent du sculpteur dans son œuvre graphique.



47
EDME BOUCHARDON
CHAUMONT-EN-BASSIGNY, 1698 - 1762,
PARIS

Académie d'homme assis regardant vers l'arrière

Sanguine
 Signé en bas à gauche *Bouchardon*
 36 x 24,4 cm

Academy of a Man
 Red chalk
 Signed lower left
 14 1/8 x 9 5/8 in.

4 000 - 6 000 €



48



49

48
ÉCOLE FRANÇAISE DE LA SECONDE
MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE
ENTOURAGE D'HUBERT ROBERT

*Le cavalier endormi ;
 Le cavalier en promenade*

Pierre noire (paire)
 18 x 23 cm (chaque)

*The sleeping rider ;
 The rider in walk*
 Black chalk (pair)
 7 1/8 x 9 (each)

PROVENANCE
 Vente Sotheby's Venise ou Monaco, du
 1^{er} décembre 1998, Tableaux et dessins anciens
 – Chefs d'œuvres de la collection de Martine,
 comtesse de Behague provenance de la suc-
 cession du marquis de Ganay, n°41.

3 000 - 4 000 €

49
LOUIS-LÉOPOLD BOILLY
LA BASSÉE, 1761 - 1845, PARIS

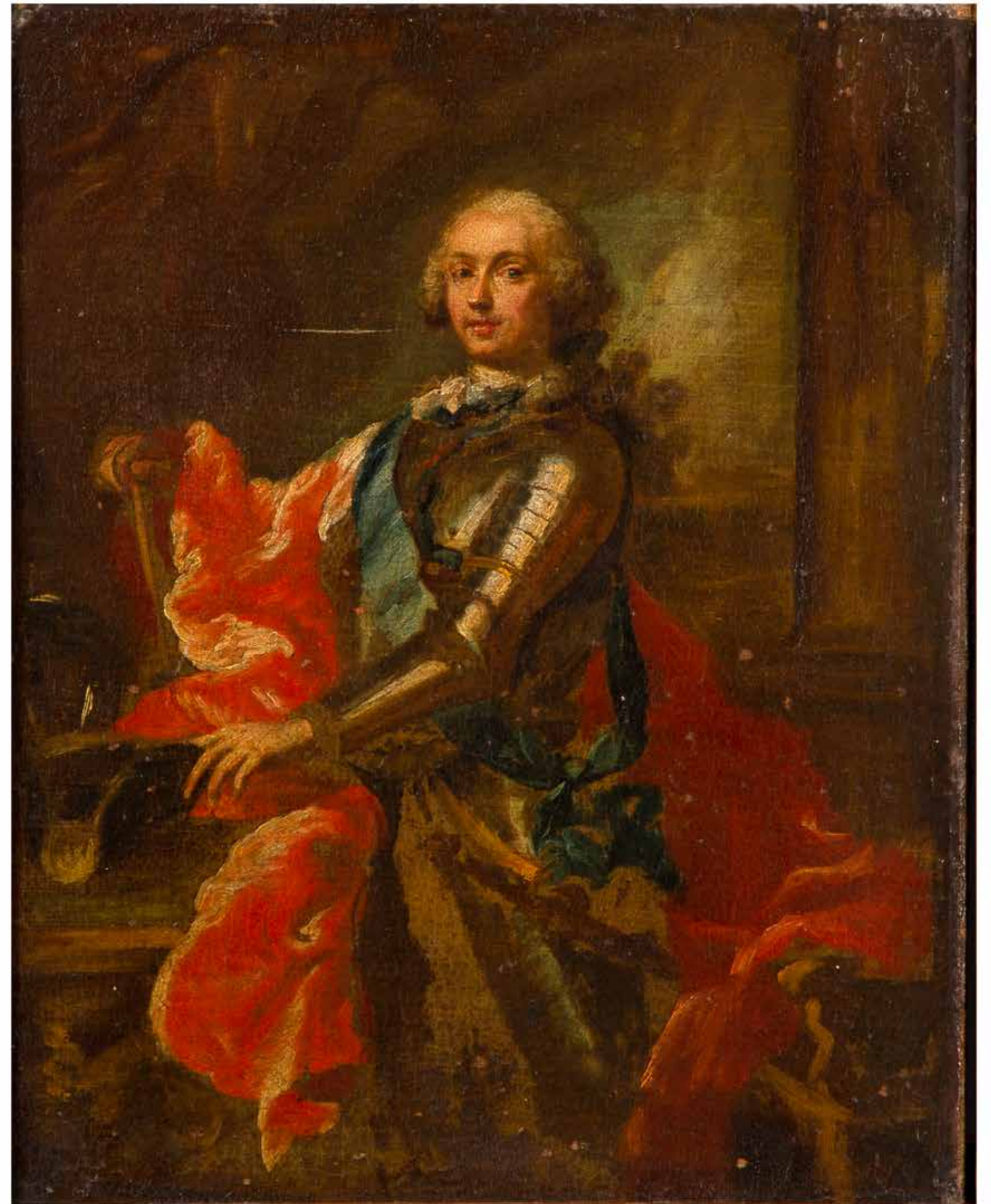
*La Bassée, 1761 - 1845, Paris
 La séance de pose ou La jeune dessinatrice*

Plume, encre noire, lavis gris
 et rehauts de blanc
 Monogrammé et daté en bas à droite L. B. 1802
 20,9 x 24,5 cm

The posing session or The young artist
 Pen, black ink, grey wash heightened
 with white
 Monogrammed and dated lower right
 8 1/4 x 9 5/8 in.

2 000 - 3 000 €

50
ATTRIBUÉ À CARLE VAN LOO
NICE, 1705 - 1765, PARIS
Esquisse pour le portrait présumé
du duc de Penthièvre (1725 - 1793)
Huile sur toile (Toile d'origine)
33 x 26 cm
Study for a presumed portrait
of the Duke of Penthièvre (1725 - 1793)
Oil on canvas
13 x 10 ¼ in.
4 000 - 6 000 €





51
ATTRIBUÉ À JOSEPH-SIFFRED
DUPLESSIS
CARPENTRAS, 1725 - 1802, VERSAILLES

Portrait d'homme

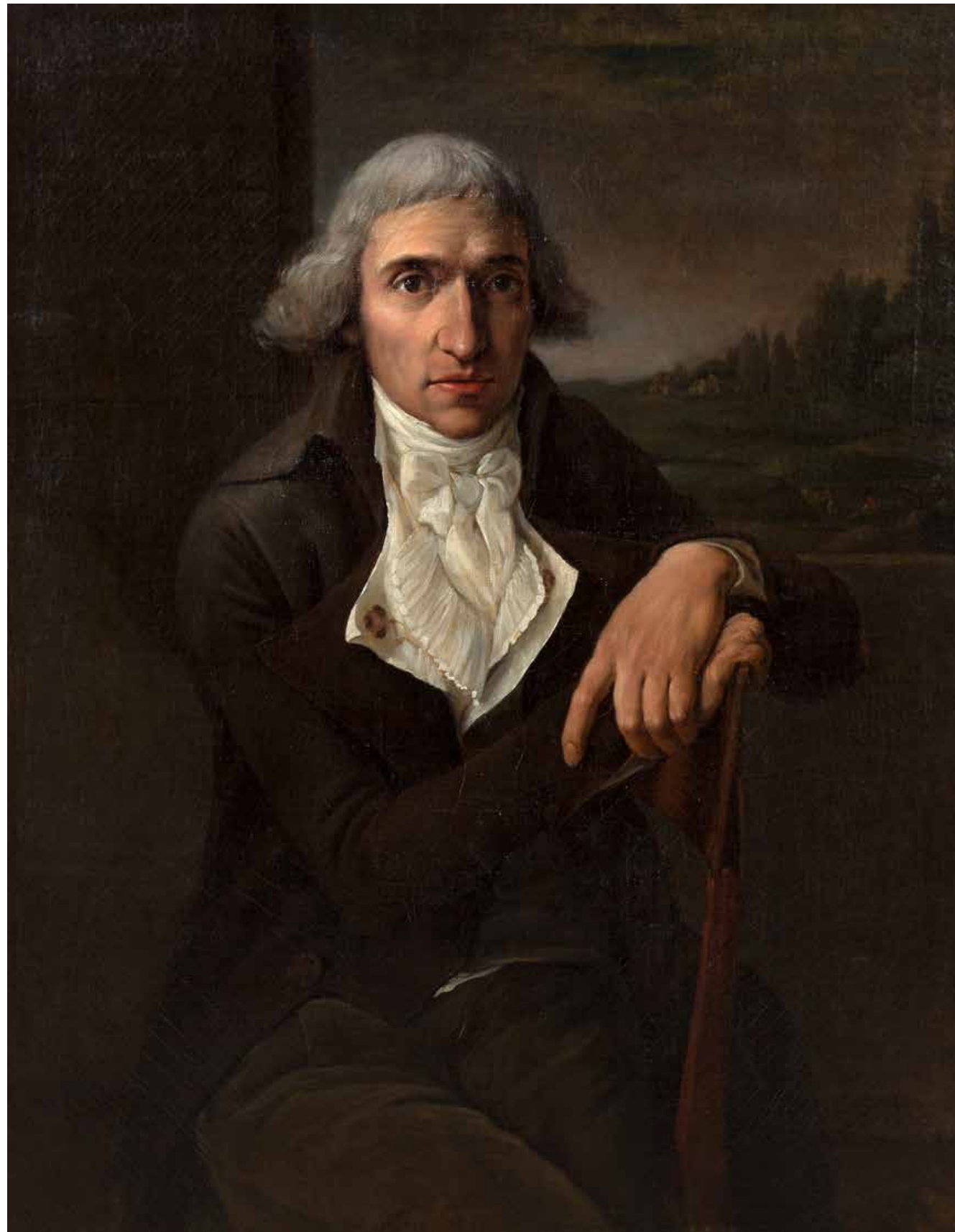
Huile sur toile
62,5 x 52,5 cm

Portrait of a Man
Oil on canvas
24 5/8 x 20 11/16 in.

8 000 - 10 000 €

Le tête légèrement relevée, le regard porté comme en lui-même, le modèle suspend sa plume quelques instants. Les lignes de son front discrètement plissées suggèrent l'intense réflexion qui le tient tandis qu'impunément, nous venons l'observer à la tâche. Faisant le choix de cette posture, c'est l'esprit d'un siècle que saisit le peintre, celui des Lumières de ses aspirations à la liberté et du renouveau des idées.





52

52
ATTRIBUÉ À MARTIN DROLLING
OBERHERGHEIM, 1752 - 1817, PARIS
Portrait d'un conventionnel

Huile sur toile
92,2 x 73,5 cm

Portrait of an assembly member
Oil on canvas
36 5/16 x 28 15/16 in.

PROVENANCE
Vente de la collection Amédée Pouvost et autres
provenances, Paris, Galerie Fievez, 20 juin 1928,
n° 23 du catalogue, p. 14.

2 000 - 3 000 €

53
ÉCOLE ALSACIENNE DU XVIII^e SIÈCLE
Portrait d'homme au large tricorne

Huile sur toile (Toile d'origine)
64 x 80 cm

Portrait of man with large tricorne
Oil on canvas
25 1/4 x 31 1/2 in.

1 500 - 2 000 €



53





54

ROBERT LEFÈVRE
BAYEUX, 1755 - 1830, PARIS

Portrait d'un père et de son enfant
Portrait d'une mère et de son enfant

Huiles sur toiles (paire, toiles d'origine)
 Signées au milieu vers la gauche Rob. Lefèvre
 66 x 54,5 cm ; 64,5 x 53,5 cm

Portrait of a Father and his Child;
Portrait of a Mother and her Child
 Oil on canvas
 Signed and dated in the middle on the left
 26 x 21 1/2 ; 25 3/8 x 21 in.

12 000 - 15 000 €

Èlève dès 1784 de Jean-Baptiste Regnault, peintre du Roi, Robert Lefèvre ne tarde pas à captiver l'intérêt de ses contemporains. La technique du peintre est saluée notamment au Salon de 1791 quant à une toile illustrant une jeune personne en Bacchante : « On dirait que cet aimable peintre a dérobé aux grâces leur coloris ». À force d'expositions en Salons, la réputation de l'artiste s'affirmant, Robert Lefèvre est de son vivant un portraitiste comparé aux plus grands, tels Gérard (1770 - 1837) et Gros (1771 - 1835). Portraitiste successif de Louis XVI, du Premier Consul, de l'Empereur et des Bourbons de la Restauration, l'artiste sans se positionner politiquement, ne voue de culte qu'à son art à la portée nécessairement testimoniale. La peinture est à ce titre un véritable outil de légitimation politique ayant pour finalité d'accroître la popularité du portraituré.

Les commandes officielles affluent à l'atelier de Robert Lefèvre grâce à Vivant Denon, directeur général du Musée Napoléon qui l'introduit largement en tant qu'iconographe officiel du Premier Empire. La ressemblance qu'il attribue aux sujets de ses portraits est à même d'emporter le favoritisme de l'Empereur à son égard, aussi, il s'est largement attelé à peindre les personnalités politiques et militaires proches de Napoléon.

Ces deux portraits dévoilent père et fille, mère et fils enserrés dans un instant d'intimité familiale et de complicité parentale. *Portrait d'un père et de son enfant*, révèle un père tenant sa fille reposant manifestement sur sa cuisse. L'enfant, le visage légèrement incliné sur la gauche, est représenté les bras entourant affectueusement son père. La délicatesse des mains et bras s'attachant à l'être de parenté, renforce la proximité de ces deux portraiturés. Si, Robert Lefèvre était l'un des portraitistes favoris de son temps,

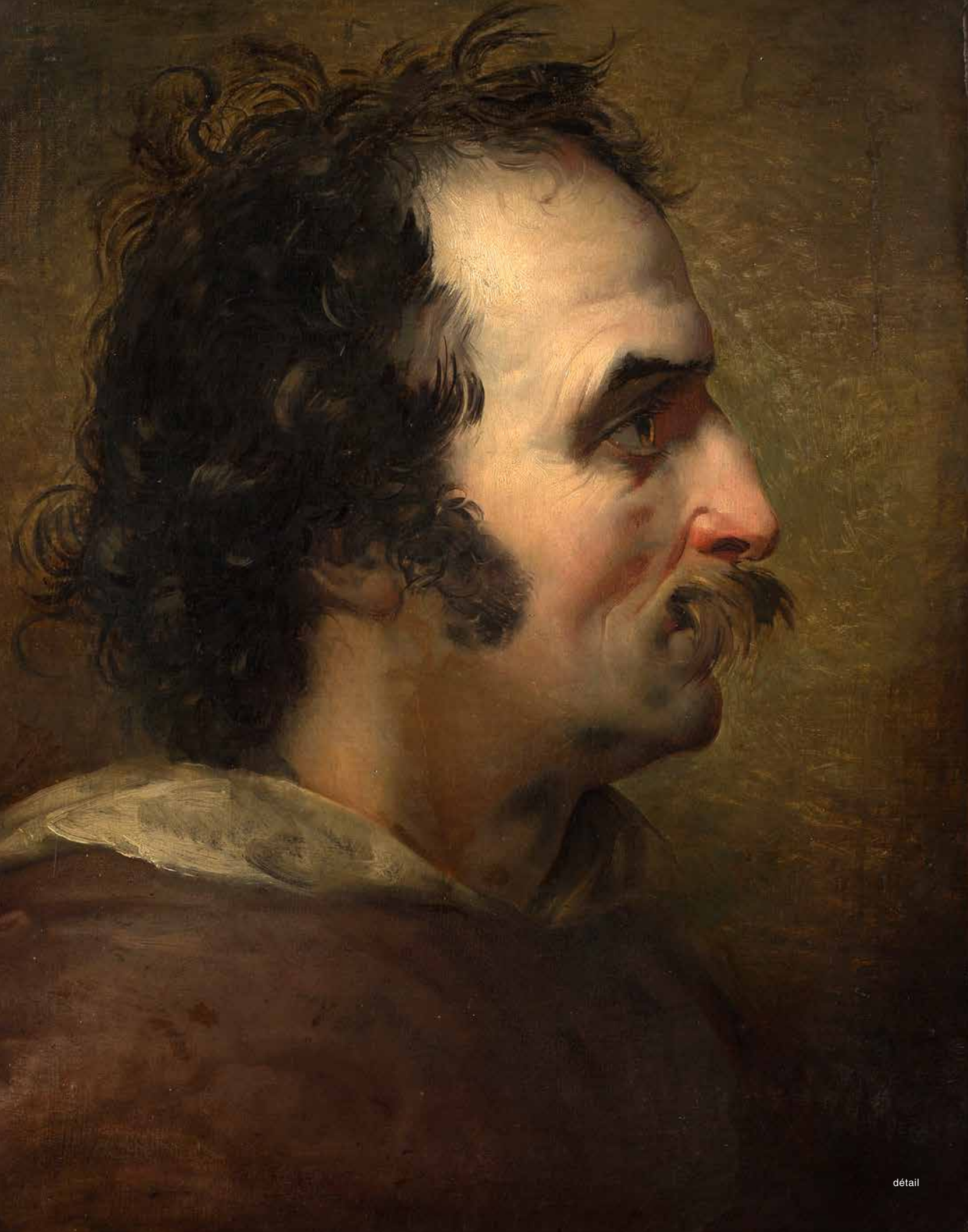
cela s'explique aisément par la vérité de l'imitation qu'il attache à ses sujets en peinture. À ce titre, troublante est la similitude entre les visages du père et de sa fille, réconfortante est la démonstration de vérité incarnée dans leur relation.

Portrait d'une mère et de son enfant, livre à son tour l'expression de la proximité maternelle, la mère serre son fils contre elle, son menton tend à s'appuyer sur le visage de son enfant. La vraisemblance observée à l'étude des sujets entre eux atteste de la volonté de Robert Lefèvre de s'approcher au plus près de la vérité de leur histoire.

Outre le fait d'être un témoignage familial, ces portraits sont un inéluctable témoin du Premier Empire, tant par l'affect inhérent du positionnement des sujets sur les toiles que par leur représentation sociale. Effectivement,

ces scènes de vies familiales laissent entrevoir sans distance l'intimité de cette famille, aussi leurs vêtements reflètent spécifiquement de l'iconographie du Premier Empire. L'habit civil du père avec la chemise en coton nouée, la robe inspirée des péplos romains dit de « Style Empire » sont tous deux finalement le reflet d'une période historique en proie au régime despotique et autoritaire de Napoléon.

Nous sommes heureux de vous présenter à la vente ces deux tableaux qui seront inclus au catalogue raisonné en préparation par la galerie Imperial Art.



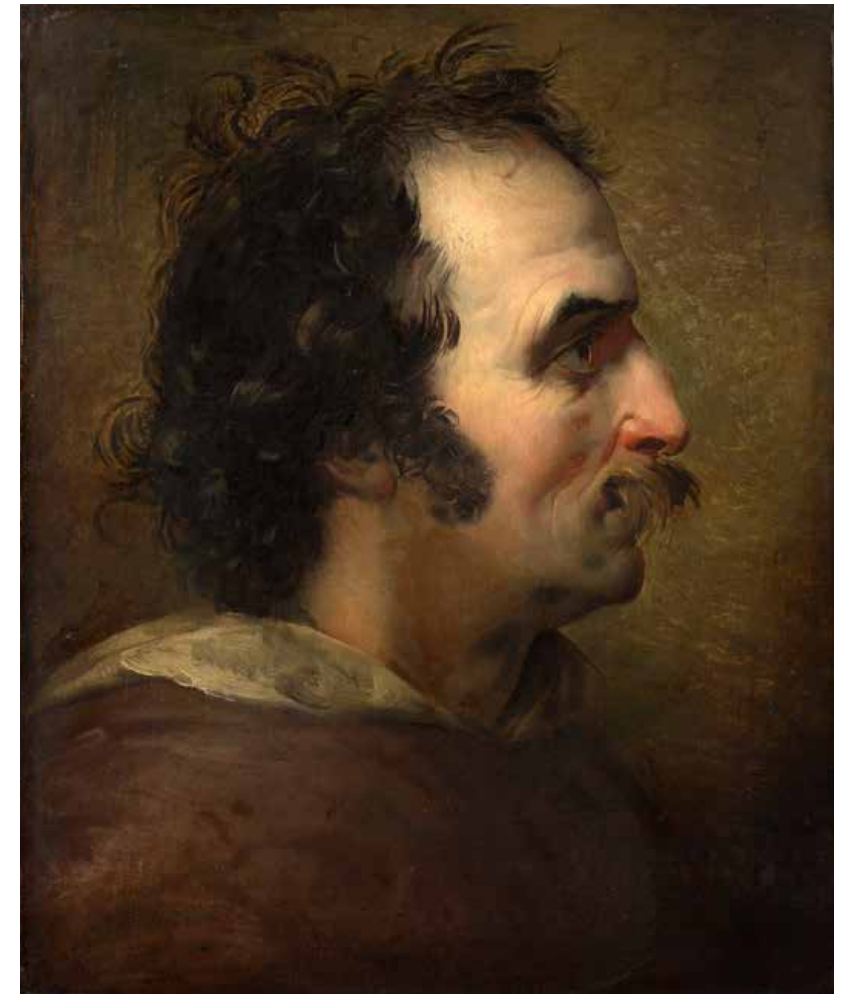
55
LÉOPOLD ROBERT
ÉPLATURES, 1794 - 1835, VENISE

Étude d'atelier d'un homme de profil

Huile sur papier marouflé sur toile
55 x 46 cm

Study of a Man
Oil on paper mounted on canvas
21 5/8 x 18 1/8 in.

20 000 - 30 000 €



À l'âge de seize ans, Léopold Robert quitte ses terres natales pour entrer dans l'atelier de Jacques-Louis David (1747 - 1825), considéré alors comme le plus grand peintre d'Europe. Si la peinture d'histoire est ce que le maître prône et enseigne en priorité, c'est pourtant rapidement vers la peinture de genre et la gravure qu'il se tourne. Il remporte ainsi le second Grand Prix dans cette dernière catégorie en taille-douce en 1814. Empêché de participer au Prix de Rome en 1816 lorsque Neuchâtel redevient prussienne à la fin de l'Empire, il peut grâce au mécénat de sa ville d'origine, aller se former à Rome où il reste près de treize ans. C'est là véritablement qu'il se tourne et développe son appétence pour des événements, des modèles plus quotidiens, au gré de ses rencontres avec les paysans locaux croisés au détour des chemins. Avec Jean-Victor Schnetz (Versailles, 1787 - 1870, Paris) ou François-Joseph Navez (Charleroi, 1787 - 1869, Bruxelles) notamment, il fut l'un des grands représentants de la peinture de genre au sein de l'atelier de David.

Ainsi paradoxalement, l'importance fondamentale et l'admiration vouée à l'Antiquité par le maître se muent chez certains de ses élèves, en un intérêt extrême pour les populations paysannes

italiennes qu'ils considèrent comme les descendants directs de l'Antiquité. Les prendre pour modèles, c'est retrouver, renouer avec la noblesse et la grandeur d'un passé depuis longtemps révolu. Outrepasant les codes stricts des sujets antiques, mythologiques et religieux imposés par la peinture d'Histoire, ils traitent les modèles du quotidien comme ceux du Grand Genre. Faisant cela, les élèves ne dérogent pas au cœur de l'enseignement néoclassique qui leur a été prodigué.

Aussi, il n'est pas étonnant que perdurent l'esthétique et la méthodologie davidiennes dans l'étude d'homme de profil présentée. Cela se retrouve dans le fond sombre brossé sur lequel se détache la tête du modèle prise sur le vif. La physionomie saisie apparaît néanmoins bien éloignée des traditionnels jeunes éphèbes idéalement proportionnés que l'on retrouve plus fréquemment. Coupé au-dessous de ses épaules, croqué de profil et vêtu d'une épaisse capeline, les cheveux du modèle sont en bataille et sa moustache mal peignée. Léopold Robert ne lui épargne ni les rides qui sillonnent son visage, ni les zones ombrées de sa peau rasée régulièrement. Dans ces années encore rythmées par les grandes campagnes napoléoniennes,

le type physique choisi par le peintre ne serait pas sans rappeler celui d'un grenadier de la Garde Impériale. Composée des vétérans de la Grande Armée, nous pourrions imaginer l'un d'eux, au retour d'une campagne, peu soigné, le visage marqué, la moustache restant le vestige d'un uniforme qu'il ne porte plus. Son œil, joliment éclairé d'une pointe dorée, illumine une expression muette mais fatiguée d'un homme qui a connu un environnement plus traumatisant que les murs d'un atelier d'artiste.

À l'instar de ce que nous évoquions quant aux paysans italiens et l'incarnation qu'ils sont d'une grandeur antique révolue, l'homme qu'immortalise Léopold Robert se fait à lui-même symbole de toute une génération. Emmenée par Napoléon, ces hommes sont partis à la conquête de l'Europe, participant du rêve de grandeur de celui dont les aspirations ont défié toute commune mesure. Coupé sous les épaules, nous ne saurons jamais voir ce que le corps du valeureux aura subi. Demeure simplement le visage d'un homme, aux joues creusées, venu poser quelque temps pour continuer de subsister.

56

JOSEPH FRÉDÉRIC DEBACQ
PARIS, 1800 - 1892,
LA FERTÉ-SOUS-JOUARRE

Le Tavole Palatine à Metaponte

Plume et encre noire et brune,
lavis brun sur traits à la pierre noire
Situé au verso
24 x 39,5 cm

Le Tavole Palatine in Metaponte
Pen, black and brown ink, brown wash
and black chalk
Located on the reverse
9 1/2 x 15 1/2 in.

BIBLIOGRAPHIE

Albert de Luynes, *Métaponte*, Paris, P. Renouard,
1833, pl. IV-VI.

3 000 - 4 000 €

Après le regain d'intérêt extraordinaire pour les sites antiques romains au début du XVIII^e siècle, ce sont les sites de la Grande Grèce qui connaissent ce phénomène un siècle plus tard. Au début du XIX^e siècle, quelques voyageurs curieux ne se suffisent plus des destinations habituelles du Grand Tour et, sortant des sentiers battus, s'aventurent dans des lieux encore inexplorés. Parmi eux, Honoré d'Albert, duc de Luynes (1802-1867) qui parcourt en 1825 puis 1828, les côtes italiennes de la mer ionienne où il établit deux zones de fouilles archéologiques, discipline pour laquelle il est particulièrement reconnu. Dans le même temps, il remplit des carnets de voyage fourmillant de relevés d'architecture, topographiques mais aussi de son quotidien. Cette mission, c'est au côté notamment de Joseph-Frédéric Debacq, ami fidèle et architecte, qu'il la mène et la poursuit. Plus qu'une tâche à accomplir, c'est une période de leur vie que partagent ensemble les deux amis qui se livrent à des esquisses où ils se représentent l'un, l'autre. Aussi, il est très probable que le personnage évoqué parmi les ruines de notre dessin, soit une discrète représentation du jeune duc par son compagnon de périple, Debacq. Comme un clin d'œil à son ami, l'architecte le place au pied des ruines des Tavole Palatine, vestige d'un temple dédié à Héra et fondé à Metaponte au VI^e siècle avant J.-C., cité parmi les plus importantes de la Grande Grèce.

Au-delà de l'anecdote et comme une préfiguration du photoreportage (!), le dessin a été réalisé suivant un véritable souci d'exactitude et de vérité documentaire. Il a par la suite été publié par le duc en 1833, dans un ouvrage qu'il illustre en employant la technique de la lithochromie.

Du point de vue de la composition, Debacq introduit la présence discrète du duc de Luynes, lui permettant de monumentaliser les ruines tout en ajoutant de l'animation à la scène. Les jeux d'ombre et de lumière sur les colonnes, le ciel clair, les rayons rasants du soleil dramatisent la représentation. Habilement, l'artiste nous transmet un sentiment intemporel d'émerveillement et de fascination pour la grandeur d'un âge d'or révolu.



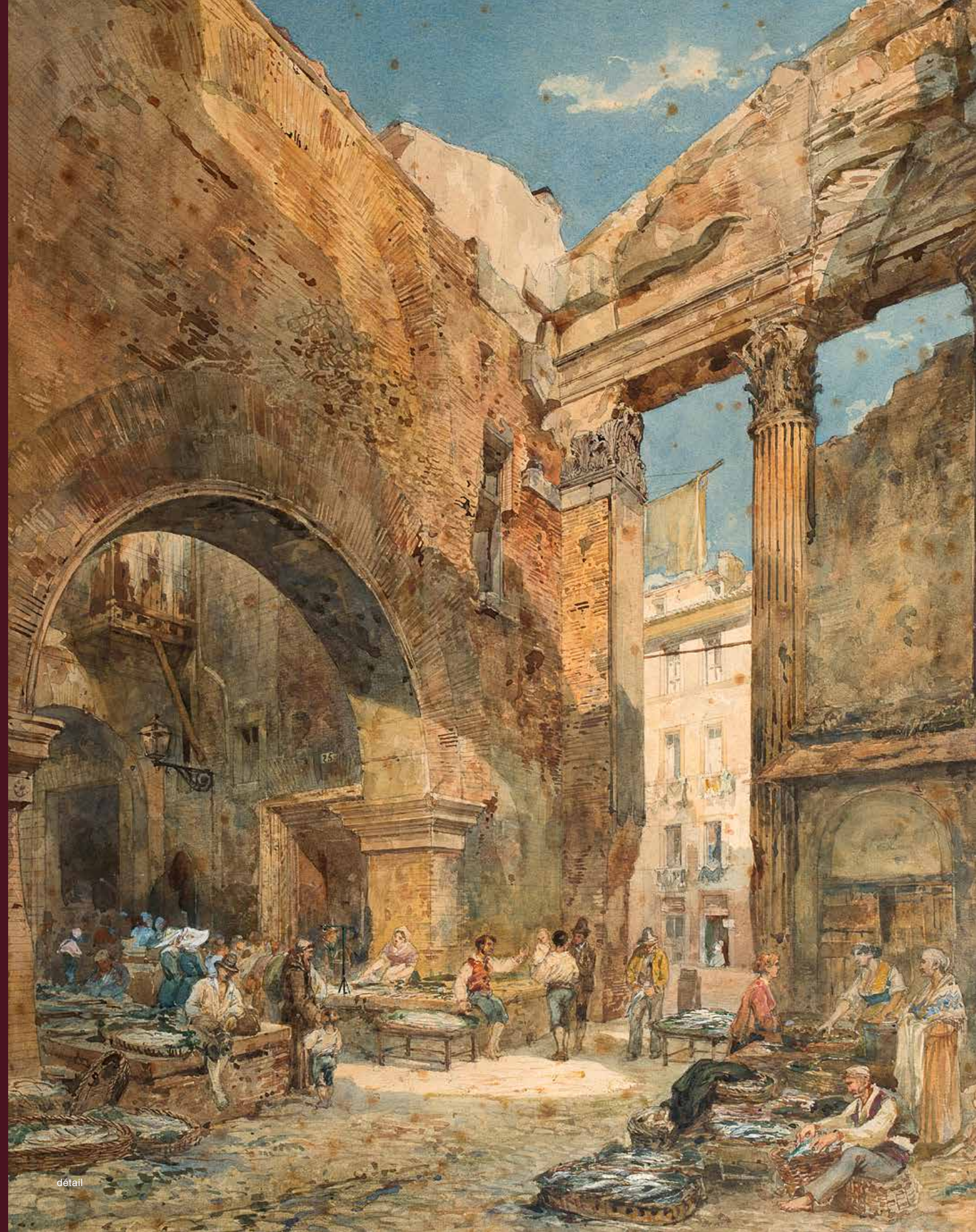


57
ATTRIBUÉ À RUDOLF VON ALT
VIENNE, 1812 - 1905
Scène de marché dans le forum Piscarium
 Aquarelle sur papier
 64,4 x 46,1 cm
Market scene inside the Piscarium forum
 Watercolor
 25 3/8 x 18 1/8 in.
 2 000 - 3 000 €

Cette aquarelle est un témoignage typique de la peinture de l'Autrichien Rudolf von Alt. Au cours de ses séjours successifs en Italie, il peint toute une série d'aquarelles représentant la ville éternelle et ses habitants, mais aussi Venise, Vérone ou Padoue, aquarelles qui en feront l'un des peintres viennois à succès de son temps. Artiste extérieur aux courants majeurs de son siècle, il en prend de nombreux codes tout en les modifiant selon ses goûts, d'où naît un style très personnel. Cette aquarelle reprend tous les motifs traditionnels de sa peinture influencée par le plein-air pour le traitement de la lumière et du ciel et, dans le même temps, héritière des romantiques dans la majesté des ruines.

On admirera particulièrement dans cette aquarelle le coloriste, à même d'équilibrer les tons chauds et froids en séparant le tableau en trois zones d'ombre, de soleil et de ciel. On sent l'intérêt de l'artiste pour le pittoresque, la scène de genre, qu'il contrebalance par une influence romantique, perceptible dans le traitement magnifique de la ruine, propice à la rêverie sur le passé, écrasant presque la scène de sa hauteur ocre-rouge. Le tableau est contemplatif, propice à l'évasion et au voyage, il rend parfaitement l'ambiance suffocante d'un été romain à l'ombre des ruines.

On connaît une version très similaire de cette aquarelle, signée et adaptée en huile sur toile. Quelques détails changent dans la scène de marché qui occupe le bas du tableau, et les proportions sont différentes, ce qui rend notre exemplaire plus aérien et plus élancé.



détail



détail



58
NICOLAS-VICTOR FONVILLE, DIT
FONVILLE PÈRE
THOISSEY, 1805 - 1856

Vue du château de Grignan

Huile sur toile
Signée et datée en bas à droite
Nas Fonville 1854
136 x 98 cm

View of the castle of Grignan
Oil on canvas
Signed and dated lower right
53 1/2 x 38 5/8 in.

10 000 - 15 000€

Françoise de Sévigné, fille de Madame la Marquise de Sévigné épouse en 1669 le comte de Grignan, François Adhémar de Grignan. Empreintes d'une relation fusionnelle, mère et fille ont habité ensemble dès le début de ce mariage et ont entretenu à chaque séparation une correspondance importante. C'est de ce manque que va naître la correspondance réputée de la marquise dépeignant la vie familiale de la société du XVII^e siècle et le château de Grignan est justement devenu au gré de ses visites un lieu emblématique marqué par l'empreinte de l'épistolière.

Cette *Vue du château de Grignan* représente un paysage pastoral avec des bergers à la tâche et

au repos. L'arbre scindant l'espace dans l'huile sur toile au premier plan donne rythme et dynamique à cette vue bucolique. Le château de Grignan à l'arrière-plan s'inscrit dans un panorama de fin de journée où les teintes rose orangé se mêlent au bleu du ciel et où le paysage bucolique se confond naturellement avec la ville.

59

ROSA BONHEUR
BORDEAUX, 1822 - 1899, THOMERY

Glaneuse

Mine de plomb et rehauts de gouache
Signé en bas à gauche Rosa Bonheur
Cachet en bas à gauche
Au verso : cachet de cire de la vente de l'atelier
41,5 x 45,5 cm

Gleaner

Lead pencil and highlight of gouache

Signed lower left

Reverse : Wax seal of the sale of the workshop

16 3/8 x 17 7/8 in.

PROVENANCE

Rouillac, vente du 7 mars 2011, lot 267.

4 000 - 6 000 €

Peintre animalier des plus grands de son siècle, Rosa Bonheur s'est attachée dans son art à transmettre une vision « naturaliste » de la vie sous ses traits de crayons et ses coups de pinceaux. L'artiste dépeint le monde paysan telle une empreinte testimoniale de la condition sociale du XIX^e siècle. À ce titre, la scène représentée démontre une pratique populaire autorisant les glaneurs de ramasser suite à la moisson, les épis oubliés ou délaissés.

Ce sujet révèle sans détour tant la misère rurale que la dureté du labeur agricole, qui n'épargne pas les femmes. Grâce à l'éducation artistique donnée par son père et son l'esprit résolu libre, Rosa Bonheur s'est largement positionnée en tant que femme artiste et reconnue dans un écosystème plus que masculin pour ainsi tendre au leitmotiv que « la mission de la femme était de relever le genre humain ».

Dans cette quête esthétique et sociale, Jean-François Millet (1814 - 1875) s'est également appliqué à figurer la femme glaneuse (Fig. 1 – *Des glaneuses*, 1858, huile sur toile, musée d'Orsay) recroquevillée dans les champs pour cheminer à la nature nourricière.



Fig. 1

Dureté du travail, postures de l'inconfort et démonstration de l'effort sont tant de caractéristiques représentées dans le travail de Rosa Bonheur.

La Glaneuse, véritable hymne à la vie rurale manifeste la technique atypique des rehauts de gouache blancs habillant la minutie du trait en mine de plomb. Ces exigences techniques et choix artistiques renforcent la volonté du peintre de sublimer la condition de cette femme à l'ouvrage.





CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

La vente sera faite au comptant et conduite en Euros. Les acquéreurs paieront, en sus des enchères, des frais de 25%^{HT} soit 30%^{TTC} sur les premiers 150 000 €, puis au-delà de 150 001 €, 23%^{HT} soit 27.6%^{TTC}. (Pour les livres uniquement bénéficiant d'une TVA réduite : 25%^{HT} soit 26,37%^{TTC}). Les acquéreurs via les plateformes live paieront, en sus des enchères et des frais acheteurs, une commission complémentaire qui sera intégralement reversée aux plateformes (cf. paragraphe : Enchères via Drouot Digital ou autre plateforme live).

Attention :

- + Lots faisant partie d'une vente judiciaire suite à une ordonnance du Tribunal avec des honoraires acheteurs de 14.28 %^{TTC}
- ° Lots dans lesquels la SVV ou un de ses partenaires ont des intérêts financiers.
- * Lots en importation temporaire et soumis à des frais de 5,5 % (20 % pour les bijoux, les automobiles, les vins et spiritueux et les multiples – casques de F1 par exemple) à la charge de l'acquéreur en sus des frais de vente et du prix d'adjudication, sauf si acquéreur hors UE.
- ~ Lot constitué de matériaux organiques provenant d'espèces animales ou végétales en voie de disparition. Des restrictions à l'importation ou à l'exportation peuvent s'appliquer.

Le législateur impose des règles strictes pour l'utilisation commerciale des espèces d'animaux inertes. La réglementation internationale du 3 Mars 1973 (CITES) impose pour les différentes annexes une corrélation entre le spécimen et le document prouvant l'origine licite. Ce règlement retranscrit en droit Communautaire Européen (Annexes A/B/C) dans la Règle 338/97 du 9/12/1996 permet l'utilisation commerciale des spécimens réglementés (CITES) sous réserve de présentation de documents prouvant l'origine licite ; ces documents pour cette variation sont les suivants :

- Pour l'Annexe A : C/C fourni reprenant l'historique du spécimen (pour les spécimens récents)
- Pour l'Annexe B : Les spécimens aviens sont soit bagués soit transpondés et sont accompagnés de documents d'origine licite. Le bordereau d'adjudication de cette vacation doit être conservé car il reprend l'historique de chaque spécimen. Pour les spécimens récents protégés repris au Code de l'Environnement Français, ils sont tous nés et élevés en captivité et bénéficient du cas dérogatoire de l'AM du 14/07/2006. Ils peuvent de ce fait être utilisés commercialement au vu de la traçabilité entre le spécimen et les documents justificatifs d'origine licite. Les autres spécimens bénéficiant de datation antérieure au régime d'application (AM du 21/07/2015) peuvent de ce fait être utilisés commercialement.

Pour les spécimens antérieurs à 1947 présents sur cette vacation, ils bénéficient du cas dérogatoire du Règle 338/97 du 9/12/1996 en son article 2 m permettant leur utilisation commerciale. En revanche, pour la sortir de l'UE de ces spécimens un Cites pré-convention est nécessaire. Pour les spécimens d'espèce chassables (CH) du continent Européen et autres, l'utilisation commerciale est permise sous certaines conditions. Pour les espèces dites domestiques (D) présentes dans cette vacation, l'utilisation commerciale est libre. Pour les spécimens anciens dits pré-convention (avant 1975) ils respectent les conditions de l'AM du 23/12/2011 et de ce fait, peuvent être utilisés commercialement. Les autres spécimens de cette vacation ne sont pas soumis à la réglementation (NR) et sont libres de toutes utilisations commerciales. Le bordereau d'adjudication servira de document justificatif d'origine licite. Pour une sortie de l'UE, concernant les Annexes I/A, II/B et III/C un CITES de réexport sera nécessaire, celui-ci étant à la charge du futur acquéreur.

GARANTIES

Conformément à la loi, les indications portées au catalogue engagent la responsabilité de la SAS Claude Aguttes et de son expert, tenant compte des rectifications annoncées au moment de la présentation de l'objet portées au procès-verbal de la vente. Les attributions ont été établies compte tenu des connaissances scientifiques et artistiques à la date de la vente.

L'ordre du catalogue sera suivi.

Une exposition préalable permet aux acquéreurs de se rendre compte de l'état des biens mis en vente. Cependant, les photos produites au catalogue valent exposition. Il ne sera admis aucune réclamation une fois l'adjudication prononcée. Les reproductions au catalogue des œuvres sont aussi fidèles que possible, une différence de coloris ou de tons est néanmoins possible. Les dimensions ne sont données qu'à titre indicatif. Il ne sera admis aucune réclamation une fois l'adjudication prononcée. Les reproductions au catalogue des œuvres sont aussi fidèles que possible, une différence de coloris ou de tons est néanmoins possible. Les dimensions ne sont données qu'à titre indicatif. Le texte en français est le texte officiel qui sera retenu en cas de litige. Les descriptions d'autres langues et les indications de dimensions en inches ne sont données qu'à titre indicatif et ne pourront être à l'origine d'une réclamation. L'état de conservation des œuvres n'est pas précisé dans le catalogue, les acheteurs sont donc tenus de demander des photos complémentaires, vidéos et/ou rapports de conditions. Il ne sera admis aucune réclamation concernant d'éventuelles restaurations ou accidents une fois l'adjudication prononcée. Les rapports de conditions demandés à la SAS Claude Aguttes et à l'expert avant la vente sont donnés à titre indicatifs. Ils n'engagent nullement leurs responsabilités et ne pourront être à l'origine d'une réclamation juridique. Sauf mention expresse indiquée sur le descriptif du lot à propos : le fonctionnement des pièces d'horlogerie ainsi que la présence des clefs n'est aucunement garantie.

ENCHÈRES

Le plus offrant et dernier enchérisseur sera l'adjudicataire.

En cas de double enchère reconnue effective par le Commissaire-priseur, le lot sera remis en vente, tous les amateurs présents pouvant concourir à cette deuxième mise en adjudication.

En portant une enchère, les enchérisseurs assument la responsabilité personnelle de régler le prix d'adjudication, augmenté des frais à la charge de l'acheteur et de tous impôts ou taxes exigibles. Sauf convention écrite avec la SAS Claude Aguttes, préalable à la vente, mentionnant que l'enchérisseur agit comme mandataire d'un tiers identifié et agréé par la SAS Claude Aguttes, l'enchérisseur est réputé agir en son nom propre. Nous rappelons à nos vendeurs qu'il est interdit d'enchérir directement sur les lots leur appartenant.

Important : Le mode normal pour enchérir consiste à être présent dans la salle de vente.

ENCHÈRES PAR TÉLÉPHONE : Nous acceptons de recevoir des enchères par téléphone d'un acquéreur potentiel qui se sera manifesté avant la vente. Notre responsabilité ne pourra être engagée notamment si la liaison téléphonique n'est pas établie, est établie tardivement, ou en cas d'erreur ou omission relative à la réception des enchères par téléphone.

ORDRE D'ACHAT : Nous acceptons les ordres d'enchérir qui ont été transmis. Nous n'engageons pas notre responsabilité notamment en cas d'erreur ou d'omission de l'ordre écrit.

ENCHÈRES VIA DROUOT DIGITAL OU AUTRE PLATEFORME LIVE

Une possibilité d'enchères en ligne est proposée. Elles sont effectuées sur notamment le site internet drouot.com, qui constitue une plateforme technique permettant de participer à distance par voie électronique

aux ventes aux enchères. Il est nécessaire de s'inscrire au préalable et veiller à ce que l'inscription soit validée. Un plafond d'enchère peut être annoncé selon les ventes, il convient de déposer une caution au préalable afin d'enchérir librement pendant la vente. L'acquéreur via la plateforme Drouot Digital (ou toute autre plateforme proposée pour les achats en live) est informé que les frais facturés par ces plateformes seront à sa charge exclusif. À titre indicatif, pour Drouot digital, une commission de 1,80%^{TTC} (frais 1,5%^{HT} et TVA); pour Invaluable, une commission de 3%^{TTC} (frais 2,4%^{HT} et TVA 0,60%). La société Aguttes ne saurait être tenue pour responsable de l'interruption d'un service Live en cours de vente ou de tout autre dysfonctionnement de nature à empêcher un acheteur d'enchérir via une plateforme technique offrant le service Live. L'interruption d'un service d'enchères Live en cours de vente ne justifie pas nécessairement l'arrêt de la vente aux enchères par le commissaire-priseur.

RETRAIT DES ACHATS

Les lots qui n'auraient pas été délivrés le jour de la vente, seront à enlever sur rendez-vous, une fois le paiement encaissé. Pour organiser le rendez-vous de retrait, veuillez contacter le responsable indiqué en ouverture du catalogue. Sauf dispositions spécifiques mentionnées dans le présent catalogue, les conditions de retrait des achats sont les suivantes :

Au-delà d'un délai de quinze jours de stockage gracieux à AGUTTES-Genevilliers, ce dernier sera facturé :

- 15€/jour de stockage coffre pour les bijoux ou montres d'une valeur < à 10 000€ & 30€/jour pour ceux d'une valeur > à 10 000€.
- 3€/jour pour tous les autres lots < 1m³ & 5€/jour/m³ pour tous ceux > 1m³

Il est conseillé aux adjudicataires de procéder à un enlèvement de leurs lots par le transporteur de leur choix dans les meilleurs délais afin d'éviter ces frais de magasinage qui sont à régler avant l'enlèvement. En cas d'impossibilité d'enlèvement des lots du fait de la crise sanitaire actuelle, ces délais seront exceptionnellement prolongés selon accord spécifique avec le département de vente concerné. Le magasinage n'entraîne pas la responsabilité du Commissaire-Preneur ni de l'expert à quelque titre que ce soit.

Dès l'adjudication, l'objet sera sous l'entière responsabilité de l'adjudicataire. L'acquéreur sera lui-même chargé de faire assurer ses acquisitions, et la SAS Claude Aguttes décline toute responsabilité quant aux dommages que l'objet pourrait encourir, et ceci dès l'adjudication prononcée. Les lots seront délivrés à l'acquéreur en personne ou au tiers qu'il aura désigné et à qui il aura confié une procuration originale et une copie de sa pièce d'identité.

Les formalités d'exportations (demandes de certificat pour un bien culturel, licence d'exportation) des lots assujettis sont du ressort de l'acquéreur et peuvent requérir un délai de 4 mois. L'étude est à la disposition de ses acheteurs pour l'orienter dans ces démarches ou pour transmettre les demandes au Service des Musées de France.

RÈGLEMENT DES ACHATS

Nous recommandons vivement aux acheteurs de nous régler par carte bancaire ou par virement bancaire. Conformément à l'article L.321-14 du code du commerce, un bien adjudgé ne peut être délivré à l'acheteur que lorsque la société en a perçu le prix ou lorsque toute garantie lui a été donnée sur le paiement du prix par l'acquéreur.

Moyens de paiement légaux acceptés par la comptabilité :

- Espèces : (article L.112-6 ; article L.112-8 et article L.112-8 al 2 du code monétaire et financier)
 - Jusqu'à 1 000€
 - Ou jusqu'à 15 000€ pour les particuliers qui ont leur domicile fiscal à l'étranger (sur présentation de passeport)
- Paiement en ligne sur (jusqu'à 10 000€) : <http://www.aguttes.com/paiement/index.jsp>
- Virement : Du montant exact de la facture (les frais bancaires ne sont pas à la charge de l'étude) provenant du compte de l'acheteur et indiquant le numéro de la facture.

Banque de Neuflyze, 3 avenue Hoche 75008 Titulaire du compte : Claude AGUTTES SAS Code Banque 30788 – Code guichet 00900 N° compte 02058690002 – Clé RIB 23 IBAN FR76 3078 8009 0002 0586 9000 223 BIC NSMBFRPPXXX

- Carte bancaire : les frais bancaires, qui oscillent habituellement entre 1 et 2%, ne sont pas à la charge de l'étude
- Carte American Express : une commission de 2.95%^{TTC} sera perçue pour tous les règlements
- Les paiements par carte à distance et les paiements fractionnés en plusieurs fois pour un même lot avec la même carte ne sont pas autorisés
- Chèque : (Si aucun autre moyen de paiement n'est possible)
 - Sur présentation de deux pièces d'identité
 - Aucun délai d'encaissement n'est accepté en cas de paiement par chèque
 - La délivrance ne sera possible que vingt jours après le paiement
 - Les chèques étrangers ne sont pas acceptés

DÉFAUT DE PAIEMENT

Les règlements sont comptants.

La SAS CLAUDE AGUTTES réclamera à l'adjudicataire défaillant des intérêts au taux légal majoré de 5 points et le remboursement des coûts supplémentaires engagés par sa défaillance, avec un minimum de 500€, incluant en cas de revente sur folle enchère :

- la différence entre son prix d'adjudication et le prix d'adjudication obtenu lors de la revente
- les coûts générés par ces nouvelles enchères

COMPÉTENCES LÉGISLATIVE ET JURIDICTIONNELLE

Conformément à la loi, il est précisé que toutes les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des prisées et des ventes volontaires et judiciaires de meuble aux enchères publiques se prescrivent par cinq ans à compter de l'adjudication ou de la prisée.

La loi française seule régit les présentes conditions générales d'achat. Toute contestation relative à leur existence, leur validité, leur opposabilité à tout enchérisseur et acquéreur, et à leur exécution sera tranchée par le tribunal compétent du ressort de Paris (France).

CONDITIONS OF SALE

Purchased lots will become available only after full payment has been made. The sale will be conducted in Euros. In addition to the hammer price, the buyer agrees to pay a buyer's premium along with any applicable value added tax. From 1 to 150 000€ the buyer's premium is 25% + VAT amounting to 30% (all taxes included) and 23% of any amount in excess of 150 001€ over + VAT amounting to 27.6% (all taxes included). Books (25% + VAT amounting to 26,375%). The buyers via the live platforms will pay, in addition to the bids and the buyers' fees an additional commission which will be entirely paid back to the platforms (see paragraph: Auctions via Drouot Digital or other live platforms).

NB :

- + Auction by order of the court further to a prescription of the court, buyers fees 14,28% VTA included.
- ° Lots on which the auction house or its partners have a financial interest
- * Lots which have been temporarily imported and are subject to a buyer's fee of 5.5% (20% for jewelry, motorcars, wines and spirits and multiples – F1 helmet) in addition to the hammer price and sale fees.
- ~ This lot contains plant species or animal materials from endangered species. Import restrictions are to be expected and must be considered.

The legislator imposes strict rules for the commercial use of inert animal species. The international regulations of March 3, 1973 (CITES) requires for different annexes a correlation between the specimen and the documentation proving the origins to be lawful. This regulation transcribed in European Community law (Annexes A/B/C) in Rule 338/97 of 9/12/1996 permits commercial use of regulated specimens (CITES) upon presentation of documentation proving lawful origin; these documents for this variation are as follows:

- For Annex A: C/C provided outlining the specimen's history (for specimens of recent date)
- For Annex B: Bird specimens are either banded or equipped with transponders, and are accompanied by documents of licit origin. The auction's sale record must be conserved as it contains the complete history of every specimen.

All cases concerning specimens of recent date that are protected under the French Environmental Code and which were born and raised in captivity are permitted by the derogation clause AM of 14/07/2006. As such, they can be used commercially provided traceability between the specimen and the documentation proving licit origins. Other specimen cases dating prior to clause AM of 21/07/2015 can, due to this fact, be used commercially. Specimens dating before 1947 included in this auction sale benefit from clause 2M of the derogatory Rule 228/97 of 9/12/1996, permitting their use for trade. However, exporting them outside of the EU them requires a pre-CITES Convention agreement. For huntable species of the European continent and elsewhere, commercial use is allowed under certain conditions. Domesticated species (D) included in this auction sale are free for trade. Old specimens from before the Convention (i.e. before 1975) comply with the conditions of the AM of 23/12/2011 and, as such, are free for trade.

The other specimens in this auction sale are not subject to NR regulations and are free for commercial use and trade. The auction record will substantiate their licit origin.

To leave the EU, with regards to the Annexes I/A, II/B et III/C, a CITES re-export document at the expense of the acquirer will be necessary.

GUARANTEES

In accordance with the law, the information given in the catalogue is the responsibility of SAS Claude AGUTTES and its expert, taking into account the corrections announced at the time of the presentation of the item in the sale report.

Attributions were made according to scientific and artistic knowledge at the time of the auction.

The order of the catalog will be followed.

An exhibition prior to the sale permits buyers to establish the conditions of the works offered for sale. However in this period of pandemic the photos are worth exhibition, and no claims will be admitted once the award is pronounced. The reproductions in the catalog of works are as faithful as possible, a difference in color or tones is nevertheless possible. The dimensions are only given as an indication.

The text in French is the official text which will be retained in case of dispute. The descriptions in other languages and the indications of dimensions in inches are given only as an indication and cannot be at the origin of a complaint.

The state of conservation of the works is not specified in the catalog, the buyers are therefore obliged to ask for additional photos, videos and/or condition reports. No claim will be accepted concerning possible restorations or accidents once the auction has been pronounced.

The condition reports requested from SAS Claude Aguttes and the expert before the sale are given for information only. They do not engage their responsibilities and cannot be the cause of a legal claim. Under no circumstances do they replace the personal examination of the work by the buyer or his representative. Unless expressly mentioned on the description of the lot about: the functioning of the clockwork as well as the presence of the keys is not is not guaranteed in any way.

BIDS

The highest and final bidder will be the purchaser.

Should the auctioneer recognize two simultaneous bids on one lot, the lot will be put up for sale again and all those present in the saleroom may participate in this second opportunity to bid.

Important: Bidding is typically conducted in the auction house. However, we may graciously accept telephone bids from potential buyers who have made the request.

We bear no responsibility whatsoever in the case of uncompleted calls made too late and/or technical difficulties with the telephone. We also accept absentee bids submitted prior to the sale. Aguttes won't be held responsible in case of errors and omissions with the execution of the written bids. We reserve the right to accept or deny any requests for telephone or absentee bidding.

In carrying a bid, bidders assume their personal responsibility to pay the hammer price as well as all buyer's fees and taxes chargeable to the buyer. Unless a written agreement established with Claude AGUTTES SAS, prerequisite to the sale, mentioning that the bidder acts as a representative of a third party approved by Claude AGUTTES SAS, the bidder is deemed to act in his or her own name. We remind our sellers that bidding on their own items is forbidden.

Important: During the confinement period, sales are made behind closed doors with live transmission.

TELEPHONE BIDDING: We accept to receive telephone bids from a potential buyer who has come forward prior to the sale. We cannot be held liable in particular if the telephone connection is not established, is established late, or in the event of errors or omissions relating to the reception of bids by telephone.

ORDERS TO BUY: We accept the bidding orders that have been transmitted. We are not liable in particular in the event of an error or omission in the written order.

BIDS THROUGH DROUOT DIGITAL OR OTHER LIVE PLATFORM

Online auctions are available. These are carried out on the drouot.com website, which is a technical platform allowing remote participation in auctions by electronic means. It is necessary to register beforehand and to ensure that the registration is validated. A bidding ceiling may be announced depending on the sales, it is advisable to deposit a deposit beforehand in order to bid freely during the sale. The buyer via this platform or any other platform proposed for live purchases is informed that the fees charged by these platforms will be at his expense. The buyer via the Drouot Digital platform (or any other platform proposed for live purchases) is informed that the fees charged by these platforms will be at his exclusive charge. As an indication, for Drouot digital, a commission of 1.80% including VAT (1.5% excluding VAT and VAT) and for Invaluable, a commission of 3% including VAT (2.4% excluding VAT and 0.60% VAT). Aguttes may not be held responsible for the interruption of a Live service during a sale or for any other malfunction that may prevent a buyer from bidding via a technical platform offering the Live service. The interruption of a Live auction service during the course of a sale does not necessarily justify the auctioneer's stopping the auction.

COLLECTION OF PURCHASES

The lots not claimed on the day of the auction can be retrieved by appointment: please contact the person in charge.

For lots placed in warehouses, costs and expenses will be at the buyer's charge.

For lots stored at Aguttes except specific conditions if mentioned – buyers are advised that the following storage costs will be charged:

- 15€/day for lots < € 10,000, and 30€/day for lots > € 10,000
- 3€/day for any other lot < 1m³ & 5€/day/m³ for the ones > 1m³.

Buyers are advised to collect successful lots by the carrier of their choice as soon as possible to avoid handling and storage costs which will be required before collection of purchase. In case of impossibility to remove the batches due to the current sanitary crisis, these deadlines may exceptionally be extended according to a specific agreement with the sales department concerned.

The auctioneer is not responsible for the storage of purchased lots. If payment is made by wire transfer, lots may not be withdrawn until the payment has been cleared, foreign cheques are not accepted.

From the moment the hammer falls, sold items will become the exclusive responsibility of the buyer. The buyer will be solely responsible for the insurance, L'Hôtel des Ventes de Neuilly assumes no liability for any damage to items which may occur after the hammer falls.

The purchased lots will be delivered to the buyer in person. Should the buyer wish to have his/her lot delivered to a third party the person must have a letter of authorization along with a photocopy of the identity card of the buyer.

Export formalities can take 4 months to process and are the buyer's responsibility. Please contact the Hôtel des ventes de Neuilly if you need more information concerning this particular matter.

PAYMENT

We recommend that buyers pay by credit card or electronic bank transfer. In compliance with Article L.321-14 of French commercial law, a property

sold at auction can be delivered to the buyer only once the auction firm has received payment or complete guarantee of payment.

Legally accepted means of payment include:

- Cash (article L.112-6, L.112-8 and Article Article L.112-8 paragraph 2 of the Monetary and Financial Code)
 - max. 1 000€
 - max. 15 000€ for private individuals who have their tax domicile abroad (upon presentation of a valid passport)
- Payment on line (max 10 000€): <http://www.aguttes.com/paiement/index.jsp>
- Electronic bank transfer
 - The exact amount of the invoice from the buyer's account and indicating the invoice number. (Note: Bank charges are the buyer's responsibility.)

Banque de Neuflyze, 3 avenue Hoche 75008
Titulaire du compte : Claude AGUTTES SAS
Code Banque 30788 – Code guichet 00900
N° compte 02058690002 – Clé RIB 23
IBAN FR76 3078 8009 0002 0586 9000 223
BIC NSMBFRPPXXX

- Credit cards: bank fees, which usually range from 1 to 2 %, are the buyer's responsibility
- American Express: 2.95%^{TTC} commission will be charged.
- Distance payments and multi-payments for one lot with the same card are not allowed
- Cheques (if no other means of payment is possible)
 - Upon presentation of two pieces of identification
 - Important: Delivery is possible after 20 days
 - Cheques will be deposited immediately. No delays will be accepted
 - Payment with foreign cheques will not be accepted

PAYMENT DEFAULT

Settlements are cash.

In the event of late payment on winning bids SAS CLAUDE AGUTTES will claim the legal rate of interest, plus five percent. A minimum fee of €500 will also be due for any other costs incurred by reason of default, including the following in the case of resale on false bidding:

- The difference between the price at which the lot was auctioned and the price obtained at its resale;
- The costs incurred by new auctioning.

LAW AND JURISDICTION

In accordance with the law, it is added that all actions in public liability instituted on the occasion of valuation and of voluntary and court-ordered auction sales are barred at the end of five years from the hammer price or valuation. These Conditions of purchase are governed by French law exclusively. Any dispute relating to their existence, their validity and their binding effect on any bidder or buyer shall be submitted to the exclusive jurisdiction of the Courts of France.

TABLEAUX & DESSINS ANCIENS

4 VENTES PAR AN

Prochaine vente
16 juin 2022



Joseph-Siffred DUPLESSIS & Atelier (1725 - 1802)
Portrait de la dauphine de France, Marie-Antoinette de Lorraine-Habsbourg (1755 - 1793)
Préempté 175 500 € en novembre 2021 par le Château de Versailles

AGUTTÉS

Contact: Grégoire Lacroix
+33 (0)1 47 45 08 19 • lacroix@aguttes.com

Comment acheter chez Aguttes ?

Buying at Aguttes?

1 S'abonner à notre newsletter et nous suivre sur les réseaux sociaux

Être informé de notre actualité sur les réseaux sociaux

S'inscrire à la newsletter (QR code) pour être informé des *Temps forts* chez Aguttes, suivre les découvertes de nos spécialistes et recevoir les e-catalogues

1



Subscribe to Our Newsletter and Follow Us on Social Media

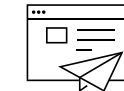
Subscribe to our newsletter and stay update about Aguttes » Highlights, receive Aguttes specialists » discoveries and e-catalogues. Stay informed about our upcoming auctions and daily news with our social accounts.

2 Avant la vente, demander des informations au département

Nous vous envoyons des informations complémentaires par e-mails : rapports de condition, certificats, provenance, photos...

Nous vous envoyons des photos et vidéos complémentaires par MMS, WhatsApp, WeChat.

2



Request the Specialists Departments for Information on a Lot Prior to Sale

We will send you additional information by e-mail: condition reports, certificate of authenticity, provenance, photos...

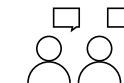
3 Échanger avec un spécialiste et voir l'objet

Nous vous accueillons pour une visite privée sur rendez-vous.

Nous vous proposons comme d'habitude de vous rendre à l'exposition publique quelques jours avant la vente.

Si vous ne pouvez pas vous déplacer, nous programmons une conversation audio ou vidéo pour échanger.

3



Meet our specialists

We will welcome you by appointment for a private viewing.

As usual, we will invite you to the public viewing taking place a few days prior to sale.

If you are unable to attend, we will schedule a conversation or video call to discuss further.

4 Enchérir

S'enregistrer pour enchérir par téléphone auprès de bid@aguttes.com

S'enregistrer pour enchérir sur le *live* (solution recommandée pour les lots à moins de 5 000 €)

Laisser une enchère maximum auprès de bid@aguttes.com

Venir et enchérir en salle

4



Place Your Bid

Contact bid@aguttes.com and register to bid by phone.

Register to bid live (recommended for lots under €5,000).

Submit an Absentee Bid at bid@aguttes.com and allow the auctioneer to execute this on your behalf.

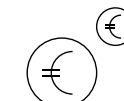
Bid in person in our saleroom.

5 Payer et récupérer son lot

Régler son achat (idéalement paiement en ligne / carte ou virement bancaire)

Venir ensuite récupérer son lot ou missionner un transporteur

5



Pay and Receive Your Property

Pay for your purchase – online ideally: by credit card or bank transfer.

Come and pick up your property or insure shipping and delivery by carrier.

DÉPARTEMENTS SPÉCIALISÉS

Arts d'Asie

Johanna Blancard de Léry
+33 (0)1 47 45 00 90 - delery@aguttes.com

Art contemporain & photographie

Ophélie Guillerot
+33 (0)1 47 45 93 02 - guillerot@aguttes.com

Automobiles de collection

Automobilia
Gautier Rossignol
+33 (0)1 47 45 93 01 - rossignol@aguttes.com

Bijoux & perles fines

Philippine Dupré la Tour
+33 (0)1 41 92 06 42 - duprelatour@aguttes.com

Design & arts décoratifs du 20^e siècle

Marie-Cécile Michel
+ 33 (0)1 47 45 08 22 - michel@aguttes.com

Art impressionniste & moderne

Pierre-Alban Vinquant
+33 (0)1 47 45 08 20 - vinquant@aguttes.com

Livres anciens & modernes Affiches, manuscrits & autographes Les collections Aristophil

Sophie Perrine
+33 (0)1 41 92 06 44 - perrine@aguttes.com

Mobilier, sculptures & objets d'art

Grégoire de Thoury
+33 (0)1 41 92 06 46 - thoury@aguttes.com

Mode & bagagerie

Adeline Juguet
+33 (0)1 41 92 06 47 - juguet@aguttes.com

Montres

Philippine Dupré la Tour
+33 (0)1 41 92 06 42 - duprelatour@aguttes.com

Peintres d'Asie

Charlotte Aguttes-Reynier
+33 (0)1 41 92 06 49 - reynier@aguttes.com

Tableaux & dessins anciens

Grégoire Lacroix
+33 (0)1 47 45 08 19 - lacroix@aguttes.com

Vins & spiritueux

Pierre-Luc Nourry
+33 (0)1 47 45 91 50 - nourry@aguttes.com

Inventaires & partages

Claude Aguttes
Sophie Perrine
+33 (0)1 41 92 06 44 - inventaire@aguttes.com

BUREAUX DE REPRÉSENTATION

Aix-en-Provence

Adrien Lacroix
+33 (0)6 69 33 85 94 - adrien@aguttes.com

Lyon

Marie de Calbiac
+33 (0)4 37 24 24 28 - calbiac@aguttes.com

Nord-Ouest

Audrey Mouterde
+33 (0)7 62 87 10 69 - mouterde@aguttes.com

Bruxelles

Ernest van Zuylen
+32 (0)2 311 65 26 - vanzuylen@aguttes.com



ÉCOLE ESPAGNOLE du XVII^e siècle. *L'apothéose de saint Antoine* (détail) **Vendu 53 300 € le 17 juin 2021**

RENDEZ-VOUS *chez Aguttes*

MARS
AVRIL
2022

Calendrier des ventes

14.03

**PEINTRES D'ASIE
ŒUVRES MAJEURES**
Aguttes Neuilly

24.03

DESIGN
Aguttes Neuilly

29.03

VINS & SPIRITUEUX
Aguttes Neuilly

05.04*

**LES COLLECTIONS
ARISTOPHIL**
ŒUVRES GRAPHIQUES
ET AUTOGRAPHES
Aguttes Neuilly

16.03

**ART CONTEMPORAIN
ONLINE ONLY**
online.aguttes.com

25.03

**MAÎTRES ANCIENS
TABLEAUX & DESSINS**
Drouot Paris

31.03

BIJOUX
Aguttes Neuilly

08.04

ARTS D'ASIE
Aguttes Neuilly

17.03

**MONTRES
DE COLLECTION
ONLINE ONLY**
online.aguttes.com

27.03

**AUTOMOBILES
DE COLLECTION**
LA VENTE DE PRINTEMPS
Espace Champéret, Paris

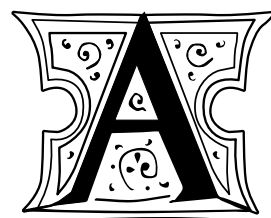
03.04

RALLYE D'AUMAËLE
LA VENTE OFFICIELLE
Aguttes Neuilly

14.04

NUMISMATIQUE
ONLINE ONLY
online.aguttes.com

LES COLLECTIONS



ARISTOPHIL



THÉODORE GÉRICAULT (1791 - 1824)
*L'artiste par lui-même, dit aussi
Autoportrait de Géricault*
Huile sur toile. Vers 1812.
27 x 22 cm

BEAUX-ARTS

ŒUVRES GRAPHIQUES & AUTOGRAPHES
PARTIE I • DESSINS, PEINTURES & ESTAMPES
MARDI 5 AVRIL 2022, 14H • NEUILLY-SUR-SEINE

CONTACT SOPHIE PERRINE | +33 (0)1 47 45 06 44 | perrine@aguttes.com

SPÉCIALISTE GRÉGOIRE LACROIX | +33 (0)1 47 45 08 19 | lacroix@aguttes.com

OVA LES OPÉRATEURS DE VENTE POUR LES COLLECTIONS ARISTOPHIL

OPÉRATEUR POUR CETTE VENTE :

AGUTTES

DROUOT
DIGITAL
Live

CATALOGUE VISIBLE SUR
COLLECTIONS-ARISTOPHIL.COM ET AGUTTES.COM

ART IMPRESSIONNISTE & MODERNE

4 VENTES PAR AN

Prochaine vente

21 avril 2022



Albert MARQUET (1875 - 1947)
La baie d'Alger vue des collines
Huile sur panneau
Signée en bas à gauche, 33 x 41 cm
(détail de l'œuvre)

En vente le 21 avril 2022

AGUTTES

Contact : Pierre-Alban Viquant
+33 (0)1 47 45 08 20 • viquant@aguttes.com

MOBILIER, SCULPTURES & OBJETS D'ART

4 VENTES PAR AN

Prochaines ventes

Mobilier & Objets d'art: Haute Époque, 11 mai 2022

Arts classiques, 14 juin 2022



[IZNIK]

Rare pichet, bardak, à panse piriforme
en céramique siliceuse
Turquie ottomane, vers 1550

Vendu 123 500 € en décembre 2021

AGUTTES

Contact: Grégoire de Thoury
+33 (0)1 41 92 06 46 • thoury@aguttes.com

PEINTRES D'ASIE

4 VENTES PAR AN

Prochaine vente

1^{er} juin 2022

PHAM HÂU (1903-1995)
Paysage aux jonques, 1943 (détail)
Vendu 833 000 €
2^e record mondial le 7 juin 2021

1^{re} maison de ventes aux enchères
en Europe sur ce marché et saluée
de multiples records mondiaux



AGUTTES

Contact: Charlotte Aguttes-Reynier
+33 (0)1 41 92 06 49 • reynier@aguttes.com

COLLECTIONS PARTICULIÈRES INVENTAIRES ET PARTAGES

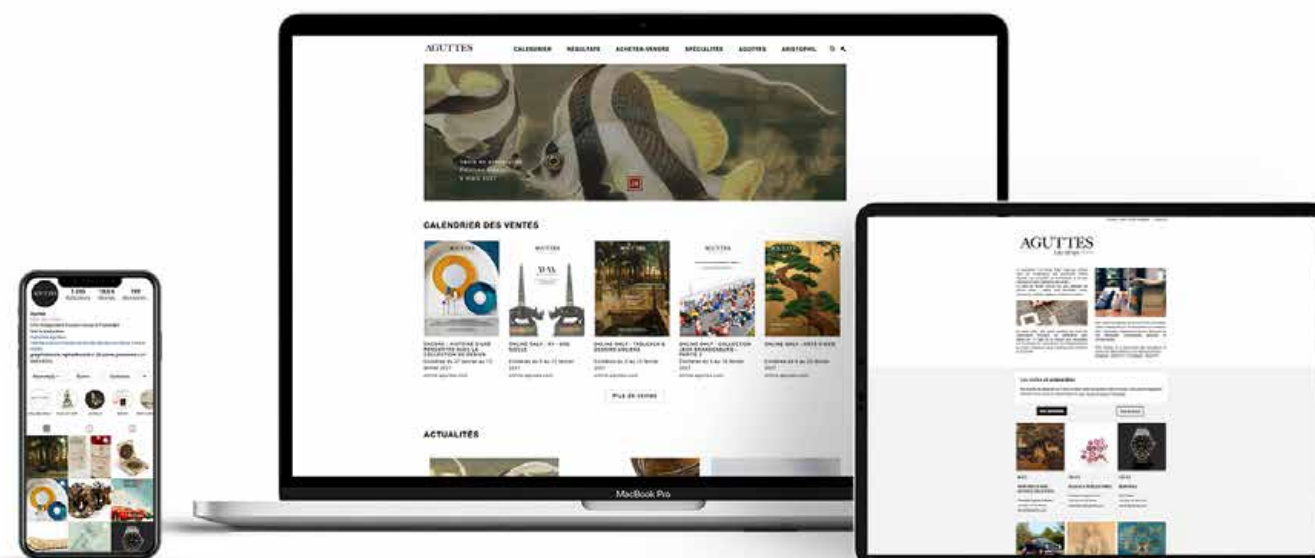
Le département Inventaires & partages se tient à votre disposition pour coordonner votre projet avec nos différents spécialistes.



ACTUALITÉS DU MARCHÉ DE L'ART

RESTEZ INFORMÉ DES DÉCOUVERTES
DE NOS DÉPARTEMENTS SPÉCIALISÉS

Suivez-nous sur les réseaux sociaux
et inscrivez-vous à notre newsletter sur [aguttes.com](https://www.aguttes.com)



Suivez-nous sur



Inscription
à la newsletter

AGUTTES

Contact : Sophie Perrine
+33 (0)1 41 92 06 44 • inventaire@aguttes.com

AGUTTES

Renseignement
+33 (0)1 47 45 55 55





AGUTTES