



Œuvres choisies



Vendredi 9 octobre
2020





Œuvres choisies



Vente publique

Vendredi 9 octobre

2020

18h

Exposition publique

5-9 octobre

11-18h

chez

Quirinal

5, rue Auber

4^e étage

75009 Paris

Un partenariat

COUTAU-BÉGARIE & ASSOCIÉS

60, avenue de La Bourdonnais

75007 Paris

Agrément n° 2002-113

www.coutaubegarie.com -

information@coutaubegarie.com

&

QUIRINAL

Quirinal – Conseil en Art

5, rue Auber

75009 Paris

www.quirinal.fr

CONDITIONS DE VENTES

CONDITIONS GÉNÉRALES :

- La vente est faite expressément au comptant.
- Les objets sont vendus en l'état, une exposition préalable permettant aux acquéreurs de se rendre compte de l'état des objets mis en vente, il ne sera admise aucune réclamation une fois l'adjudication prononcée.
- L'adjudicataire sera le plus offrant et dernier enchérisseur. Il devra acquitter, en sus de l'enchère, les frais de vente de 30,00 % TTC (frais 25% plus TVA à 20%).
- Les indications portées au catalogue engagent la responsabilité de la Société de Vente, compte tenu des rectifications annoncées au moment de la présentation de l'objet et portées au procès verbal de la vente.
- Les dimensions, les poids et les estimations ne sont donnés qu'à titre indicatif. Le réentoilage, parquetage ou doublage sont considérés comme une mesure conservatoire et non comme un vice.
- En cas de contestation, au moment de l'adjudication, c'est-à-dire s'il y a double enchère, le lot sera immédiatement remis en vente au prix proposé par les enchérisseurs et tout le public sera admis à enchérir de nouveau.
- Le requérant qui retire avant la vente un objet confié s'engage à supporter les frais engagés pour cette vente, notamment de publicité et catalogue, et à s'acquitter d'un droit de retrait forfaitaire de 10% HT du prix de réserve fixé pour ledit objet, ou à défaut de son estimation.

TRANSPORT DES LOTS / EXPORTATION :

- Dès l'adjudication prononcée, les achats sont sous l'entière responsabilité de l'adjudicataire, le magasinage et le transport de l'objet n'engagent pas la responsabilité de la Société de Vente.
- L'expédition des lots acquis sera effectuée après règlement de la totalité du bordereau, à la demande expresse de l'acheteur, sous son entière responsabilité, en échange d'une lettre de décharge et à ses frais.
- Des droits de garde seront perçus au prorata de l'encombrement si les lots ne sont pas retirés rapidement après la vente.

PAIEMENT / DÉFAUT DE PAIEMENT :

- Aucun lot ne sera remis aux acquéreurs avant acquittement de l'intégralité des sommes dues.
- En cas de paiement par chèque, le transfert de propriété de l'objet n'aura lieu qu'après encaissement du chèque.
- Le paiement par chèque sans provision ou le défaut de paiement n'entraîne pas la responsabilité de la Société de Vente et en conséquence la délivre de l'obligation de paiement au vendeur.
- A défaut de paiement, l'objet pourra être remis en adjudication sur folle enchère.
- La vente sera conduite en euros.

- Le règlement des objets, ainsi que celui des taxes s'y appliquant, sera effectué dans la même monnaie.
- Le paiement en espèces est limité, taxes et frais compris à 1 000 € pour les ressortissants français, et 15 000 € pour les ressortissants étrangers, sur justificatifs de leur identité (décret n°2015-741 du 24 juin 2015.)
- Les chèques tirés sur une banque étrangère ne seront autorisés qu'après accord préalable de la Société de Vente.
- Pour cela, il est conseillé aux acheteurs d'obtenir, avant la vente, une lettre accréditive de leur banque pour une valeur avoisinant leur intention d'achat, qu'ils transmettront à la Société de Vente.
- A défaut de paiement du montant de l'adjudication et des frais, une mise en demeure sera adressée à l'acquéreur par lettre recommandée avec avis de réception aux frais de l'acquéreur. A expiration du délai d'un mois après cette mise en demeure et à défaut de paiement de la somme due, il sera perçu sur l'acquéreur et pour une prise en charge des frais de recouvrement des honoraires complémentaires de 10% du prix d'adjudication, avec un minimum de 250 euros. L'application de cette cause ne fait pas obstacle à l'allocation de dommages-intérêts et aux dépens de la procédure qui serait nécessaire, et ne préjuge pas de l'éventuelle mise en œuvre de la procédure de folle enchère.

ORDRES D'ACHAT :

- La Société de Vente et l'Expert peuvent exécuter tout ordre d'achat sans aucun frais supplémentaire, il convient d'en faire la demande par écrit, 24 heures avant la vacation, à l'aide du formulaire inclus dans le présent catalogue, dûment complété et accompagné d'un chèque ou d'un relevé d'identité bancaire.
- La Société de Vente agira pour le compte de l'enchérisseur, selon les instructions contenues dans le formulaire d'ordre d'achat, ceci afin d'acheter le ou les lots au prix le plus bas possible et ne dépassant, en aucun cas, le montant maximum indiqué par l'enchérisseur.
- Enchères par téléphone : l'acheteur désireux de se faire appeler pendant la vente utilisera le formulaire selon les conditions énoncées ci-dessus.
- Les ordres d'achat sont une facilité pour les clients. La Société de Vente ne sera pas tenue responsable pour avoir manqué d'exécuter un ordre par erreur, ou, pour toute autre cause.
- Les lots seront conservés à l'étude ou chez Quirinal, au delà de trois semaines, un forfait de 3 € par jour sera appliqué.

VENTE RETRANSMISE VIA

DROUOT
DIGITAL

invaluable

AVANT-PROPOS

« Œuvres Choieses » a pour ambition de compléter le -déjà riche- paysage des ventes aux enchères parisiennes, en proposant un nouveau format intimiste, où seules une trentaine d'œuvres sont présentées à chaque édition.

Chaque œuvre est sélectionnée, non pas sur un critère de valeur commerciale, mais en vertu de son charme, de sa rareté, de sa capacité à provoquer l'évasion, ou encore simplement parce qu'elle a eu l'heur de nous plaire, de nous toucher.

Ce e-catalogue est l'occasion de proposer pour chacune de ces « œuvres choisies » des fiches soignées et abondamment illustrées. Le public pourra nous rendre visite une semaine durant, dans le bel écrin que Quirinal occupe, à quelques mètres de l'Opéra Garnier, pour partager notre enthousiasme communicatif. La vente s'y tiendra, et sera aussi retransmise sur les plateformes Drouot Live et Invaluable.

Nous vous attendons nombreux pour cette première édition !

Alexandre de LA FOREST DIVONNE
&
Pierre-Antoine MARTENET

CONTACT

Responsables de la vente :
**Maître Alexandre DE LA FOREST
DIVONNE**
Tél. : + 33 (0)1 45 56 12 20
alexandre@coutaubegarie.com

Pierre-Antoine MARTENET
Tél. : + 33 (0)6 08 17 28 49
pam@quirinal.fr

Experts de la vente :
Pour le lot 2 : Cabinet TURQUIN
Stéphane PINTA
Tél. : + 33 (0)1 47 03 48 78
stephane.pinta@turquin.fr

Ordres d'achat (24h. avant la vente)
information@coutaubegarie.com
Fax : + 33 (0)1 45 56 14 40

1. Etienne Delaune (1518/1519 – 1583) d'après Baptiste Pellerin (actif de 1549 à 1575)

Combats,

circa 1550-1555

Trois gravures au burin sur papier

6,6 x 22 cm

La première, signée *S*, en bas à droite, et inscrite, au centre, • *Cum • privilegio • Regis •*.

La seconde, signée *Stephanus fecit* et *S*, en bas à droite, et inscrite, au centre, *Cum pri Reg.*

La troisième, signée *S*, en bas à gauche, et inscrite, à la suite, *Cum • privilegio • Regis •*.

Toutes du 1^{er} état sur 4, toutes rognées au trait de marge.

Robert-Dumesnil IX.89.286/289/291

Estimation : 400 – 600 euros

Comme nombre d'orfèvres de la Renaissance en recherche d'un complément de revenus, Etienne Delaune s'est adonné à l'art de la gravure, ayant déjà sous la main le matériel technique nécessaire. Travailleur infatigable, on lui doit 444 gravures, d'après les grands dessinateurs de son temps : Rosso, Primatice, Jean Cousin, Baptiste Pellerin, etc. Delaune se distinguait pour son goût et sa maîtrise du travail miniature, très adapté à la demande d'autres artisans d'art, orfèvres, émailleurs, verriers, à la recherche de motifs à reproduire dans leurs propres productions. Cet heureux positionnement commercial est cause de l'omniprésence des œuvres de Delaune dans les arts décoratifs français du XVI^e siècle.

Cet ensemble de trois estampes appartient à un cycle de huit *Combats*, aujourd'hui difficile à trouver intègre. Ce cycle s'insère lui-même dans la plus large production de gravures à sujets aristocratique virils avec les *Chasses*, les et les *Triumphes*, idéaux pour décorer des armes ou éléments d'armure d'apparat. Un bouclier rondache, réalisé pour Henri II, présentant un décor directement copié d'après ses gravures de *Combats*, et daté 1556 permet de situer leurs exécutions des années 1550-1555 (fig. 1).

Le format horizontal et le fond noir, inhabituel chez les graveurs français, est un emprunt aux « petits maîtres germaniques », notamment Barthel Beham (1502-1540), tandis que l'invention des modèles revient à Baptiste Pellerin.

Le *Combat* que Robert-Dumesnil a numéroté 286 (en haut de la page suivante) est le plus étonnant du cycle : mettant aux prises, hommes de diverses nations et bestiaire tant exotique (dromadaire, éléphant, lion) que fantastique (licorne, dragon, griffon).

Fig. 1. D'après Etienne Delaune,
Bouclier rondache réalisé pour Henri II, 1556,
Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage,
inv. 3.O.-3517.





2. Attribué à Pieter Van Mol (1599-1650)

Allégorie de la cupidité.

Huile sur toile.

93 x 73 cm.

Estimation : 8.000 – 12.000 euros

Expert : Cabinet Turquin.

Notes : C+Q

Anversois, Pieter van Mol appartient à cette génération qui a exporté dans les cours étrangères les canons d'un baroque flamand tempéré et clair-obscuriste, à la manière d'un Abraham Janssens, plutôt qu'un rubénianisme tempétueux (bien qu'on le soupçonne d'avoir fait partie de la suite de Rubens lors de son séjour en France, en 1625, pour le « cycle de Marie de Médicis »).

Installé en France dès 1631, peintre ordinaire du roi Louis XIII en 1637, peintre ordinaire de la reine Anne d'Autriche en 1642, et membre fondateur de l'Académie Royale en 1648, on lui doit plusieurs commandes pour les

églises parisiennes, notamment les fresques de l'église de Saint-Joseph des Carmes (6^e arrondissement), joyau méconnu de l'art religieux parisien.

Cette allégorie de l'avarice est à rapprocher d'un *Diogène cherchant un homme*, conservé au Musée des Beaux-Arts d'Orléans (inv./cat.nr 1320), où l'on retrouve la physionomie du vieillard philosophe. Cette allégorie réinterprète le canon iconographique de Cesare Ripa, qui préconisait de représenter ce péché capital (« *Avaritia* ») par une figure féminine, à l'apparence négligée et en mauvaise santé, tenant une bourse pleine.



Fig.1. Pieter van Mol. *Diogène cherchant un homme*, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, inv./cat.nr 1320

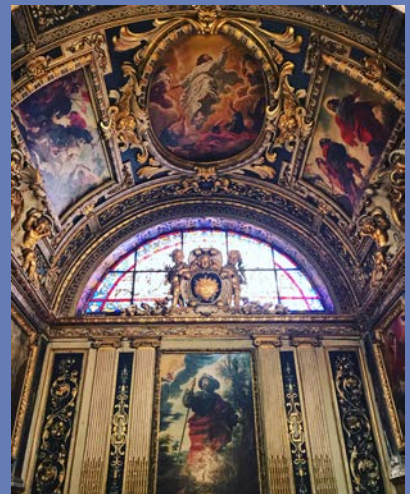
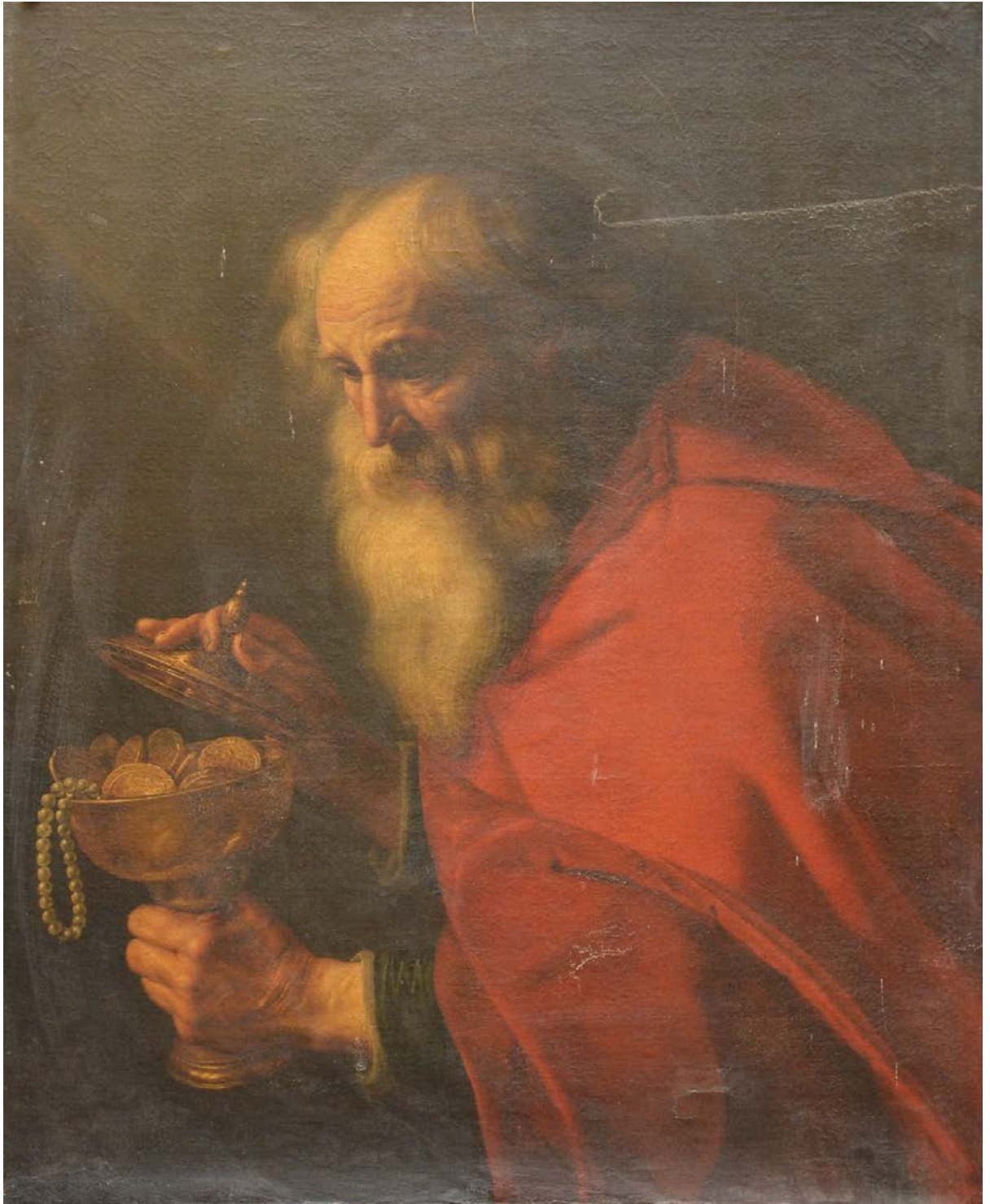


Fig.2. Pieter van Mol. Chapelle de Saint-Joseph des Carmes, Paris.

Fig.3. Giuseppe Cesari, *Avaritia*, vignette pour *Iconologia* de Cesare Ripa, 1625.





3. Georg Philipp Rugendas (1666-1742)

Siège de la forteresse de Lille (Ryssel), par les troupes alliées.

Plume et encre noire, lavis gris, sur traits de crayon noir,

15,5 x 25,5 cm.,

Signé et annoté, en bas au centre.

Estimation : 1.000 – 1.500 euros

Les treize années que durèrent la Guerre de Succession d'Espagne – dernière grande guerre du règne de Louis XIV –, ne permirent pas de désigner clairement un camp vainqueur et un camp vaincu, mais néanmoins bouleversèrent durablement l'équilibre des puissances européennes avec pour conséquence l'affirmation de la puissance navale britannique, l'émergence de la Prusse dans le concert allemand, la fragilisation de l'hégémonie continentale française, la marginalisation définitive des nations espagnole et néerlandaise.

Riche en épisodes héroïques, ce conflit fait naître, surtout dans le camp « des Alliés » (Grande-Bretagne, Empire, Savoie, Prusse, Hollande, opposés à Louis XIV), une considérable vague de commandes artistiques, à la gloire des chefs militaires et de leurs exploits. Le peintre Jan van Huchtenbergh (1647-1733) fait partie de la suite du prince Eugène de Savoie-Carignan (1663-1736) (fig.1), commandant des armées impériales, et réalise pour lui une série de tableaux de chevalets. Le duc de Marlborough (1650-1722), commandant britannique, fait tisser une suite de tapisseries à sa gloire à Bruxelles, d'après des cartons de Lambert de Hondt Le Jeune.



Fig.1. Georg Philipp Rugendas. *Portrait équestre du Prince Eugène de Savoie-Carignan*, vers 1717, Hambourg, KunstHalle, inv. Nr. 1963-336.



Fig.2. Gottfried Saiter (1717-1800) d'après Johann Jakob Haid (1704-1767). *Portrait de Georg Philipp Rugendas*, taille douce, ENSBA : PC 19493



La Casquière de Leipzig
Georg Philipp Hagerand

vide Casquière Leipzig 1709. pag. 113.

178.



Fig.3. Georg Philipp Rugendas et alii. *Die Ruhmwürdige Eroberung der Statt Rysel*, exemplaire aquarellé du tsar de Russie, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, inv. OF-92051

Cette propagande, relayée par la gravure, réponds à celle qui, une génération plus tôt, orchestrée par Van der Meulen, Lebrun, et le graveur Sébastien LeClerc, inondait l'Europe des hauts-faits guerriers de Louis XIV.

Dans ce contexte, l'éditeur Jeremias Wolf (1663-1724) publie, en 1714, à Augsbourg, *Repraesentatio Belli, ob successionem in Regno Hispanico*, un recueil commémoratif de 56 gravures à la gloire des Alliés.

Fruit de la collaboration entre Rugendas (fig.2.), Johann August Corvinus (1683-1738), Abraham II Drentwett (1647-1729), Paul Decker l'Ancien (1677-1713) et Paul Decker le Jeune (1685-1742), les planches sont composées selon un principe quasi-invariant : une scène de bataille (terrestre ou navale), sertie d'un superbe encadrement baroque, et accompagnée, en pied, d'un cartouche avec un texte d'explication.

Notre dessin est donc préparatoire à la planche commémorant le siège de Lille, intitulée, dans le recueil : *Die Ruhmwürdige Eroberung der Statt Rysel als des Schlüssels zu Franckreich (La digne conquête de la place de Lille, comme clé de la France)* (fig.3).

Le 28 juillet 1708, deux semaines après la victoire anglo-impériale d'Audenarde contre les armées françaises du duc de Vendôme, le prince Eugène pose le siège devant les fortifications de Lille, alors défendues par les 15.000 hommes du maréchal de Boufflers. Ces derniers opposeront une résistance inouïe de cinq mois aux 75.000 soldats impériaux, armés d'une centaine de canons, qui, dans l'effort, perdront 12.000 hommes et un temps précieux. L'hiver arrivant, « les Alliés » seront contraint de patienter de longs mois, amenuisant leurs espoirs de conquérir la France, espoirs qui seront définitivement douchés, le 11 septembre 1709, à la bataille de Malplaquet.



Erasmus Rüfing



4. Entourage de Marco Ricci (1676-1730)

Paysages champêtres, animés de personnages

Huile sur toile, une paire.

37 x 43 cm.

Présenté chacun dans un cadre vénitien en bois doré et sculpté du XVIIIe siècle.

Estimation : 1.500 - 2.000 euros

Fig.1. Giovanni Antonio Faldoni (1689-1770) d'après Rosalba Carriera (1675-1757), *Portrait de Marco Ricci*, Gravure. Collection privée.



Fig.2. Marco Ricci (1676–1729) *Paysage*, vers 1700. Venise, Musée du XVIIIe siècle vénitien, Ca'Rezzonico.





Fig.3. Marco Ricci (1676–1729)
Répétition d'un opéra, ca. 1709,
 Huile sur toile,
 Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection,
 Inv. B1981.25.524.

Neveu du grand Sebastiano Ricci (1659-1734), Marco Ricci est le rénovateur de l'école de paysage vénitien, au début du XVIII^e siècle (fig.1.). Ses paysages composés (fig.2.), peuplés de petites figures capturées dans l'anecdote, avec des ciels tourmentés, agrémentés au lointain de villes nichées dans les montagnes ou de ruines en bord de rivière, seront très appréciés pour la décoration de palais (fig.3), en Vénétie comme en Grande-Bretagne.

Pensionné par le comte de Manchester, il s'y rend à deux reprises, en 1708-1710 puis 1711-1714, lui permettant d'accéder à un public aux grands moyens et d'infuser cette italomanie en Angleterre, phénomène qui deviendra, à la génération suivante, proverbiale.

Lorsque le phénomène de Grand-Tourisme prendra de l'ampleur, Venise deviendra une étape obligée, au grand bénéfice des peintres Canaletto et Guardi qui, non contents de puiser dans les œuvres de Ricci la genèse de leurs *vedutte* et leurs *capricci*, jouiront de la considérable descendance de sa clientèle.





Jean-Baptiste Marie Pierre
(1714-1789)

La Mascarade chinoise faite à Rome le Carnaval de l'année 1735
par Messieurs les pensionnaires du roi de France en son Académie des Arts.
circa 1735

Pierre noire sur papier
34,4 x 51 cm.



« Je vous diray avoir veu le carnaval de Rome, qui est une chose admirable par la despance que font les Romains : tous chariots d'or et les prince fesant le coché et s'entre jette des dragées; cela dure 8 jours et chaque jour de différante chose ; je ne peux pas vous exprimer les beautez, l'on viendroit volontiers de plus de 400 lieues pour voir cela »

Lettre de Bernard-Claude Deshays, gentilhomme rouennais à son père,
21 février 1701.

Lauréat du grand prix de peinture de l'Académie en 1734, avec *Dalila coupe les cheveux de Samson* (localisation actuelle inconnue), le jeune Pierre (fig. 1.) est autorisé à rejoindre l'Académie de France à Rome, alors sous la direction du peintre Nicolas Vleughels (1688-1737).

Il arrive au Palais Mancini, siège de l'Académie, sise sur le *Corso*, en juin 1735. Quelques mois auparavant, les élèves de l'Académie avaient participé au célèbre Carnaval de Rome, héritier des Saturnales antiques, long de 8 jours de fêtes et d'excès.

La décoration du char et les costumes chinois témoignent d'une curiosité pour cette civilisation lointaine, curiosité qui prit de l'ampleur durant tout le siècle à venir.

Fig.2. Jean-Baptiste Marie Pierre (1714-1789),
La Mascarade chinoise, circa 1735,
 gravure, 30,5 x 42,4 cm,
 Paris, Petit Palais, inv. GDUT7576.



Fig.1. Johann G. von Müller (1747-1830),
 d'après Jean-Baptiste Marie Pierre,
 J.B.M. Pierre, Ec.
 Peint par lui même à l'âge de 18 ans, gravure,
 Collection privée, localisation actuelle inconnue.



Inconnu jusqu'à sa redécouverte, en 2010, notre dessin est à mettre en rapport avec la gravure, dédiée au duc de Saint-Aignan (1684-1776), ambassadeur de France auprès du Saint-Siège, dont la lettre donne la paternité à Pierre (fig. 2).

Tour de force technique, en même temps que témoignage visuel unique du Carnaval de 1735, cette gravure compte parmi les plus réussies du peintre. Le statut de notre dessin est difficile à situer avec certitude : il est probable qu'il s'agisse d'une première pensée, réalisée d'après les récits des pensionnaires, peut-être aussi devant le motif du char encore existant, du dessin fini, préparatoire à la gravure.

Parmi les autres rares témoignages du Carnaval de Rome au XVIIIe siècle, on peut citer le cycle gravé consacré au Carnaval de 1748, par Joseph-Marie Vien (1716-1809), intitulé *Caravane du Sultan a la Mecque* (fig. 3). Riche de 32 planches colorées, il détaille les costumes luxueux et exubérants des pensionnaires. On y remarque un ambassadeur de la Chine dont le costume rappelle fortement ceux de 1735 (fig. 4) ainsi que le char du cortège, vide, en dernière planche (fig. 5). Faut-il y voir un clin d'œil à l'œuvre de Pierre, antérieure de 13 ans ?



Fig.3. Joseph-Marie Vien (1716-1809),
Frontispice de la Mascarade turque, 1748,
Paris, Bibliothèque Nationale de France,
inv. 4-PD-79.



Fig.4. Joseph-Marie Vien (1716-1809),
Ambassadeur de la Chine, 1748,
Paris, Bibliothèque Nationale de France, inv. 4-PD-79.



Fig.5. Joseph-Marie Vien (1716-1809),
Char tiré par quatre chevaux de front sur lequel étoient les sultans et les eunuques, 1748,
Paris, Bibliothèque Nationale de France, inv. 4-PD-79.

6. Edme Bouchardon (1698-1762)

Labor Omnia Vincit – jeton pour les Bâtiments du Roi,
Vers 1742,

Sanguine sur papier,
23,1 x 26,3 cm.

Estimation 1.000 – 1.500 euros.

Charles-Nicolas Cochin écrivit de lui qu'il fut « le plus grand sculpteur et le meilleur dessinateur de son siècle ». Formé par son père, architecte et sculpteur, qu'il assista très jeune sur des chantiers en Haute-Marne, Bouchardon gagne Paris en 1722, accueilli dans l'atelier de Guillaume Ier Coustou. Vainqueur au Grand Prix de Rome de la même année, il est dans la « cité éternelle » dès juillet 1723, où s'exprime rapidement son goût pour la statuaire antique. Talentueux portraitiste, rappelé en 1732 par le directeur des bâtiments du Roi, il fut admis à l'académie de Saint-Luc à son retour à Paris et reçut un atelier et un logement dans la cour carrée du Louvre. Choisi pour les chantiers de Saint-Sulpice (1734-1738), du bassin de Neptune à Versailles (1739), de la fontaine de Grenelle à Paris (1739-1745), il fait montre de sa capacité à relever tous les défis lorsqu'il imagine, pour la place Louis XV de Paris (place de la Concorde) une gigantesque statue équestre (1752-1763).

Entre tous ces chantiers, Bouchardon ne cessa jamais sa pratique du dessin. Outre la suite des Cris de Paris gravée par Étienne Fessard, il produit de nombreux frontispices et vignettes d'ouvrages. En sa qualité de dessinateur de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres (1737), il fournit également des modèles de grande inventivité pour la Monnaie de Paris. Cette institution avait pour responsabilité la composition de l'histoire métallique royale en fournissant les descriptions iconographiques et en rédigeant notamment les inscriptions latines des médailles et les légendes françaises des jetons.

On doit à Bouchardon un vaste corpus de dessins préparatoires à ces médailles et jetons, quasiment tous sur le même modèle, à la sanguine, de 21 cm. de diamètre. Les médailles devaient commémorer un épisode du règne, tandis que les jetons soulignaient le rôle vertueux d'un service de l'Etat.

Notre dessin, d'un format inhabituellement grand, s'insère dans la conception du jeton célébrant la Surintendance des Bâtiments du Roi, datant de 1742 (fig.1). Alors sous la direction, depuis 1736, de Philibert Orry (1689-1747), successeur à ce poste du célèbre duc d'Antin. C'est pendant cette période, notamment, que fut rétabli le Salon, vitrine de la création contemporaine française, et créée la Manufacture de Vincennes, plus tard installée à Sèvres.



Fig.1. Edme Bouchardon. *Projet complet pour le jeton des bâtiments du roi, 1742, Localisation actuelle inconnue.*



7. François Boucher (1703-1770)

Odalisque

Vers 1760-1765.

Pierre noire, craie blanche, traces de pastel bleu, sur un papier (anciennement bleu).

24 x 33 cm,

Marque du monteur et encadreur Glomy (L.1085),

Présenté dans son montage Glomy et vraisemblablement son encadrement original des années 1770.

Provenance :

- Jean-Baptiste Glomy (1711-1786), Paris, vers 1770.
- Vente du 22 février 1916, Marius Paulme, expert.
- Léon Voillemot, Paris, deuxième quart du XXe siècle,
- Puis par descendance jusqu'au début du XXIe siècle,
- Collection privée, Versailles.

Bibliographie/Exposition :

- Exposition François Boucher , Paris, Fondation Foch en l'Hôtel Particulier de M. Jean Charpentier, 9 juin - 10 juillet 1932, n°111.



Fig.1. François Boucher. *Odalisque brune*, vers 1745, Paris, Musée du Louvre, inv. RF 2140.

Fig.2. François Boucher. *Nu tourné vers la gauche*, vers 1765-1769, 27 x 39 cm., marque Glomy, Washington, National Gallery of Art, inv. 1980.64.3.



Notre dessin, en collection privée depuis plus d'un siècle, composé avec la technique ample, moelleuse, vaporeuse, caractéristique des années 1760 de François Boucher, est une variation sur le thème de sa célèbre *Odalisque brune* (fig.1.), icône de sa période licencieuse.

On sait, qu'à cette époque, très sollicité, Boucher faisait commerce abondant de dessins, n'étant pas toujours en mesure, faute de temps, de réaliser des tableaux pour satisfaire sa clientèle. Nous connaissons d'autres dessins de nus féminins aussi « légers », de la même période, de même format, dont nombreux sont passés entre les mains du marchand et monteur Glomy (fig.2). Certainement avait-il acheté un lot et les recommercialisait-il, une fois les dessins montés et encadrés.

Nous remercions Mme François Joulie et M. Alastair Laing, pour leurs examens de l'œuvre *de visu*, leurs confirmations de l'attribution, ainsi que pour l'aide apportée à l'étude de cette œuvre.





8. Jacques Eustache de Sève (vers 1770-1830)

Le lynx

1792

Plume et lavis gris sur papier

18,7 x 17,6 cm.

Signé et daté, en bas, au centre : « De Sève 1792 »

Estimation : 1.000 – 1.500 euros



9. Jacques Eustache de Sève (vers 1770-1830)

La fouine

1794

Plume et lavis gris sur papier

18,4 x 17,6 cm.

Signé et daté, en bas à gauche : « De Sève 1794 »

Estimation : 1.000 – 1.500 euros



Fig.1. Jacques de Sève. *Lynx*, 18,8 x 14,7 cm, plume et lavis, Bibliothèque nationale de France.

Fig.2. Jacques de Sève. *Lynx*, gravure.



Jacques Eustache est le principal collaborateur de son père Jacques (1712-1788), à qui Buffon avait confié une large part de l'illustration de son *Histoire Naturelle*, publiée en 36 volumes entre 1755 et 1788.

Ces dessins étaient réalisés soit d'après des modèles empaillés provenant des collections royales, soit d'après des modèles vivants, en particulier ceux de la Ménagerie du roi, ou encore d'après des dessins rapportés par des voyageurs et des correspondants de Buffon à l'étranger.

A la mort de Jacques, son fils participe à la nouvelle édition de 1798, refondue par l'éditeur René-Richard Castel, et y présente de nouvelles planches, ainsi qu'une nouvelle mise en page de celles de son père : « mises sur une échelle uniforme, afin d'éviter un défaut dont Buffon s'était plaint, et de conserver les proportions entre les divers animaux ».

Ces deux dessins (lots 8 et 9) sont des reprises, avec variantes, de deux dessins de Jacques, conservés à la BnF, ayant été mis en gravure par Pierre-Etienne Moitte (1722-1780).

La fouine, dont le dessin est daté 1756, correspond à la planche XVIII du tome VII, paru en 1758. Jacques Eustache la représente dans un environnement architectural un peu plus complexe que celui de son père, et en position dynamique, entamant un mouvement d'ascension.

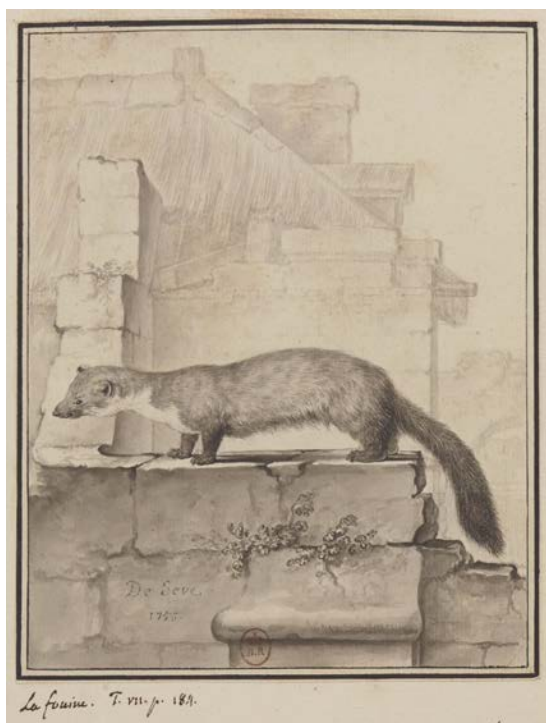


Fig.3. Jacques de Sève. *Fouine*, 18,9 x 14,8 cm, plume et lavis, Bibliothèque nationale de France.

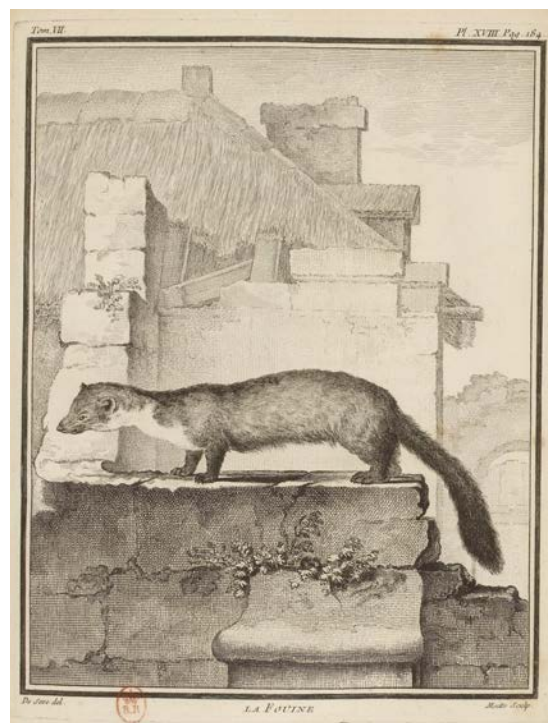


Fig.4. Jacques de Sève. *Fouine*, gravure.

Le lynx, dont le dessin est daté 1759, correspond à la planche XXI du tome IX, paru en 1761. Jacques Eustache, pour sa version, choisit la même orientation que la gravure, et offre au félin une proie (la fouine ?), sur laquelle, dans le même effort de dynamiser le sujet, il lui fait poser les deux pattes, en signe de victoire.

Les dessins du père comme du fils sont rarissimes en mains privées. Ceux du père ont été, dès le XVIIIe siècle, réunis dans de luxueux recueils reliés. On en connaît un à la BnF, riche de près de 500 dessins, en six volumes, reliés en maroquin rouge aux armes royales (BnF, Réserve JB-23 A-E). La fouine est dans le volume 2, tandis que le lynx est dans le volume 3.

Un autre recueil est cité, en 1791, dans la bibliothèque de Mirabeau, au n°1228, contenant 152 dessins, provenant de la bibliothèque personnelle de Buffon. Enfin, un dernier, complet de 226 dessins, a récemment fait l'objet d'une belle bataille d'enchères, à Paris (Binoche & Gicquello, 1^{er} juin 2016, lot 47, 279.400 euros).

10. Carle Vernet (1758-1836)

Le jockey mené à la course

Vers 1800.

Plume et aquarelle

17,6 x 16 cm.

Estimation : 1.000 – 1.500 euros



Fig.1. Nicolas Bernard Lépicié, Carle Vernet, 1769,
Paris, Musée du Petit-Palais, inv. PPP2252.

Sur son lit de mort, Carle Vernet eut ce bon mot : « *On dira de moi ce qu'on disait du Grand Dauphin : Fils de roi, père de roi, et jamais roi !* ». Carl était fils de Joseph, l'immense peintre des *Ports de France* de Louis XV, et père d'Horace, formidable peintre polyvalent, auteur -entre-autre – de la renversante *Prise de la Smalab d'Abd-el-Kader*, à l'aise dans tous les genres, incarnation d'un XIXe siècle touche-à-tout.

Elève précoce de Lépicié (fig.1.), passionné d'équitation, Carle n'a tout de même pas manqué de s'illustrer à maintes reprises, dans la carrière des Arts : déjà, en 1781, par un Prix de Rome, puis, plus tard, par ses nombreux succès d'édition de lithographies, et enfin, en 1808, par une Légion d'Honneur, pour sa *Bataille de Marengo* (Musée du château de Versailles, inv. MV1568), événement dont il fut jadis le témoin direct.





Peintre militaire décoré, son nom est tout aussi lié à la passion de l'hippisme qui prend, en ce début du XIXe siècle anglomane, une ampleur sans précédent. Il est le premier des peintres hippophiles, à assister à toutes les courses, à croquer les anecdotes d'écuries et son peuple de travailleurs (jockeys, lad, etc.). Géricault (son élève), Delacroix, De Dreux, Degas, etc. lui sont débiteurs de ces nouveautés.

Formant un heureux trio avec les graveurs Darcis et Debucourt, Carle publie abondamment des illustrations sur le monde des courses, qui lui vaudront un franc succès populaire.

Notre dessin peut être rapproché, dans la posture droite du jockey et la vue de profil de la monture, de *L'arrivée de la course* (fig.2), gravé par Darcis, dernière illustration d'une suite de quatre, comprenant également *Les apprêts d'une course*, *Les jockeys montés* et *La Course*. Citons aussi *Les préparatifs d'une course*, gravé par Debucourt (fig.3).

Exécuté d'une manière plus rapide, spontané et synthétique que les habituels dessins finis, préparatoires aux lithographies, comme celui pour *L'arrivée de la course* (fig.4), il est probable que notre dessin ait été « pris sur le motif », réalisé dans la précipitation et dans l'excitation de la course débutant, précédant donc la réalisation d'un dessin composé, mis au propre, utile au graveur lithographe.



Fig.2. Darcis d'après Carle Vernet, *L'arrivée de la course*, gravure à l'aquatinte, collection privée.

Fig.3. Debucourt d'après Carle Vernet, *Les préparatifs d'une course*, gravure à l'aquatinte, collection privée.

Fig.4. Carle Vernet, *L'arrivée de la course*, Plume et aquarelle, 15,5 x 29 cm., vente De Baecque, 6 juin 2020, lot 93.





11. Louis Dupré (1789-1837)

« *Un Giabour* », Autoportrait, Rome,
1821

Pierre noire et aquarelle sur papier
20 x 14 cm.

Signé, localisé et daté, en bas à droite : *L. Dupré Rome
1821*

Titré en bas au centre : *Un Giabour* (« Un infidèle »)

Estimation : 1.500 – 2.000 euros



Fig.1. Louis Dupré. *Le Consul Louis Fauvel à son cheval, L'Acropole à l'arrière-plan*, huile sur toile, 55 x 62 cm., Sotheby's Paris, 26 juin 2014, lot 72.

Elève de David, nommé peintre officiel de Jérôme Bonaparte en 1811, Louis Dupré reçoit en 1814 une pension pour étudier en Italie où il séjourne entre Naples et Rome. Il y fait la connaissance de trois Britanniques amateurs d'art, Hyett, Hay et Vivian, qui vont lui donner l'occasion de se rendre en Grèce, en février 1819.

"Familiarisé dès mes plus jeunes années et sous la direction de l'illustre David, avec l'histoire et les chefs-d'œuvre de la Grèce, j'avais rêvé ce voyage, dans mon enfance même; plus tard, je sentis s'accroître mon désir, quand, amené par mes études au sein de l'Italie, je pus, au milieu de tant d'œuvres diverses, comparer les anciens avec les modernes, confronter ainsi les imitations avec les modèles, et, par ce rapprochement, me convaincre de la supériorité que, dans leur mutilation même, ces dépouilles de l'antiquité conservent encore sur les beaux ouvrages des grands maîtres de la Renaissance".

Le voyage en Grèce constitue selon ses dires un pèlerinage nécessaire pour "tout homme qui aime ou qui cultive les arts", sur "cette terre sacrée qui vit leur naissance et leur gloire".



un Gichour

L. Dupré Admra
1821

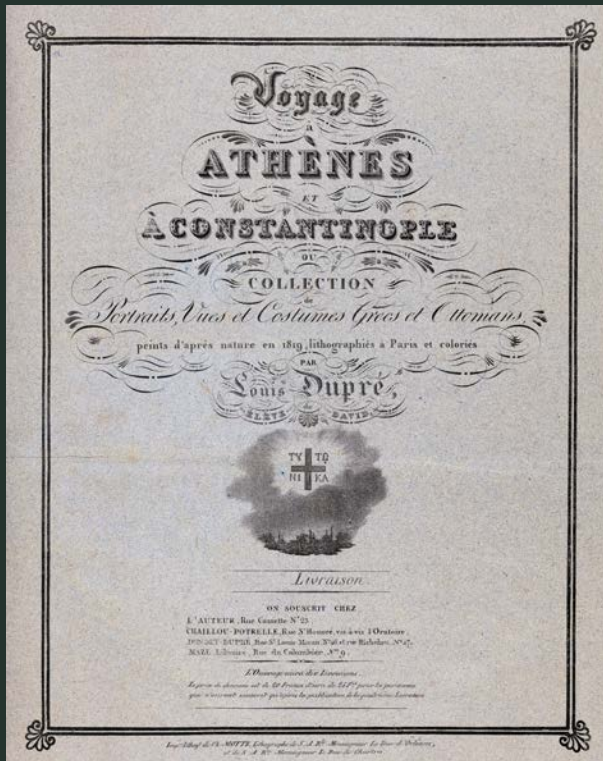


Fig.2.
Page de titre de « Voyage à Athènes et à Constantinople ».
Fig.3.

Louis Dupré. Autoportrait, lithographie, in « Voyage à Athènes et à Constantinople ».

Ses compagnons lui proposent "des arrangements honorables", son voyage étant défrayé et une somme importante devant lui être remise à son retour. Dupré passe trois mois en Grèce, notamment chez le consul français Fauvel, dont il réalise un célèbre portrait (fig.2). puis trois autres en Turquie. A son retour à Rome, en avril 1820, Dupré décide de faire paraître un récit de son voyage.

« Voyage à Athènes et à Constantinople » est publié, de 1825 à 1839, en 10 livraisons, chacune composée de pages de texte et de quatre planches, reproduites d'après les dessins et les aquarelles que l'artiste envoyait régulièrement au Salon (de 1824 à 1837).

Considéré comme "certainement le plus bel ouvrage jamais réalisé sur la Grèce et la Turquie" (Henry Myron Blackmer, 1923-1988, bibliophile émérite, spécialiste du sujet), le *Voyage à Athènes et Constantinople* contient un bel autoportrait lithographié de Dupré, dédié à Léon Coignet (1794-1880), son ami rencontré à Rome.

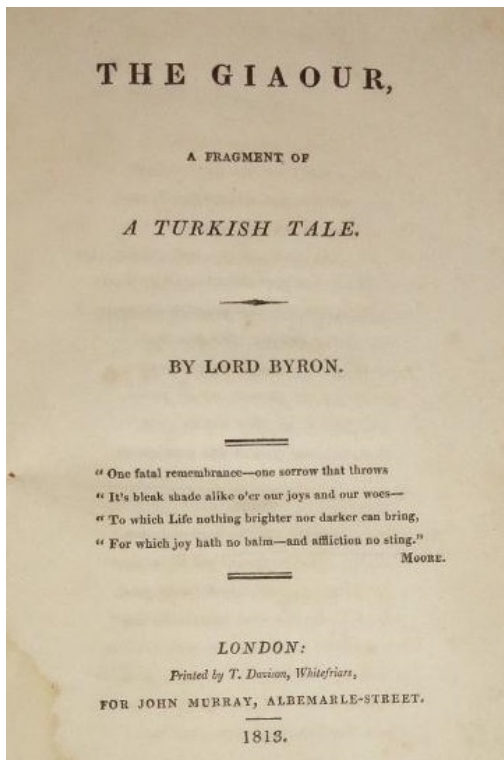


Fig.4. Page de titre de « *The Giaour* » Londres, John Murray, 1813.



Fig.3. Louis Dupré. *Combattant grec*, lithographie, in « *Voyage à Athènes et à Constantinople* ».

Notre dessin, en tout point semblable, est certainement le dessin qui servit à la lithographie. Annoté avec dérision « *Un Giabour* », il s'agit certainement d'un clin d'œil au poème éponyme de Lord Byron (1788-1824), publié en 1813.

Nul doute que les deux hommes devaient partager les mêmes vues philhellènes, appelant à l'indépendance de la nation grecque (fig.5). Si l'engagement de Byron pour cette cause fut total et sacrificiel (il meurt au siège de Missolonghi en 1824), les illustrations de Dupré, à leur humble niveau, firent beaucoup pour gagner nombre de consciences françaises.

Deux ans après la publication de la première livraison, les couronnes françaises, anglaises et russes, s'allieront afin d'écraser, à Navarin (20 octobre 1827), la flotte turque, première étape de l'Expédition de Morée, campagne rapide au cours de laquelle les 15.000 soldats français du Général Maison libéreront définitivement, le 5 novembre 1828, les grecs d'un joug de cinq siècles.

12. Théodore Géricault (1794-1824)

Horses exercising,

circa 1821.

Lithographie sur papier

29 x 41 cm.

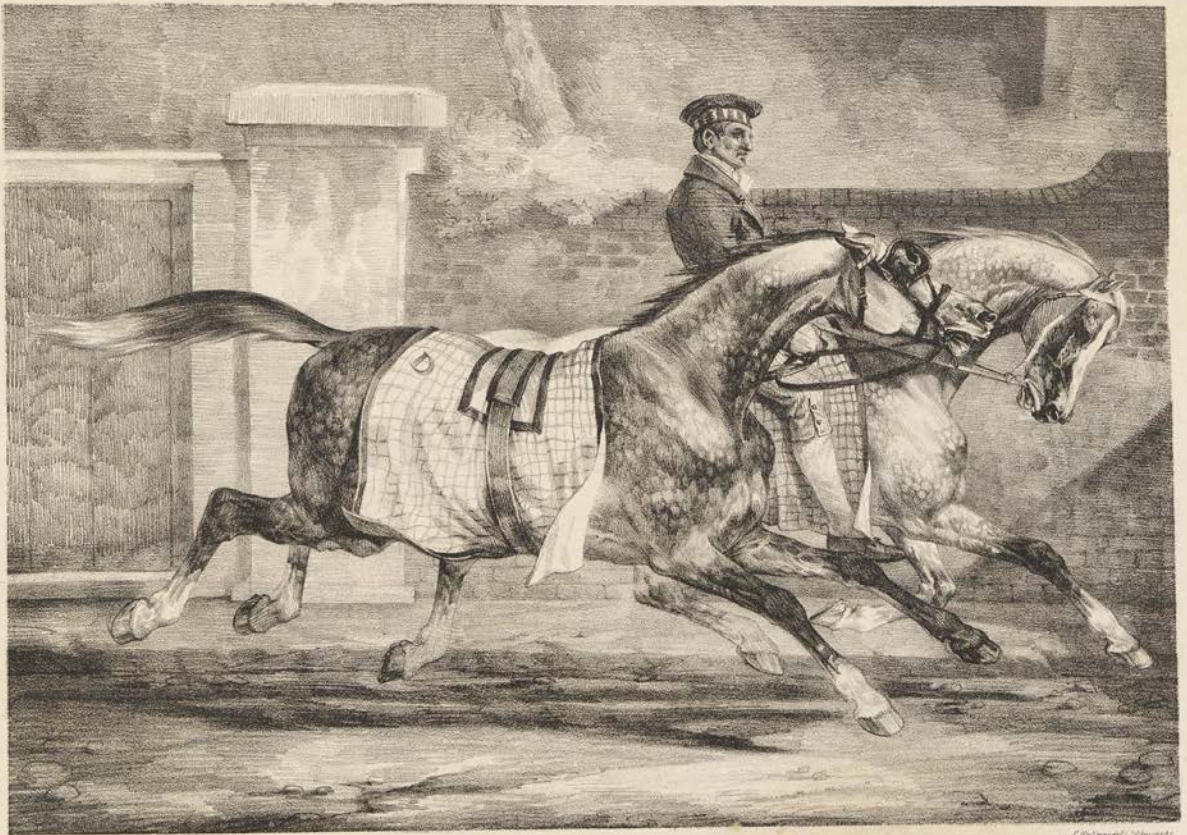
Imprimée par Hullmandel, publiée par Rodwell
& Martin, New Bond Street, London.

3ème état sur 3.

Bibliographie :

- DELTEIL, Loÿs, *Le peintre graveur illustré. Théodore GERICAULT*, vol. 18, Paris, Chez l'auteur, 1924, p. 58.
- POWELL, Martha Bauder, *Gericault in England : the lithographic print and the social world of men and horses*, Vancouver, University of British Columbia, 1999
(<https://open.library.ubc.ca/collections/ubctheses/831/items/1.0089310>, consulté le 10 avril 2020).

Estimation : 4.000 – 6.000 euros



HORSES EXERCISING.

London. Published by Richard K. Martin, New Bond Street, 1841.

Cette belle et rare planche est la 6ème d'une série de 12 lithographies publiées entre février et mai 1821, sous le titre "*Various subjects drawn from Life and on Stone*", et aussi connue sous le nom de la "*Série anglaise*" (fig. 1).

Horses exercising ne doit pas être confondue avec une autre lithographie de Géricault (mais réalisée en grande partie par Léon Cogniet) de 1822, de mêmes dimensions, reprenant en sens inverse la composition et avec un arrière-plan simplifié, et titrée *Deux chevaux gris-pommelé que l'on promène* (fig. 2). Cette version étant beaucoup plus courante.

Géricault avait effectué un premier séjour à Londres entre avril et juin 1820; il y revint en décembre 1820, bien décidé à y faire fortune auprès d'une clientèle de riches amateurs de chevaux et collectionneurs d'artistes équestres anglais comme Stubbs ou les Alken. Il s'installa chez Adam Elmore, un marchand de chevaux qui habitait tout près des champs de courses de Hyde Park, pour lequel il réalise notamment, l'année suivante, *Le derby de 1821 à Epsom* (fig. 3).



Fig. 1. Théodore Géricault (1791-1824),
Frontispice du recueil de lithographies
 « *Various subjects drawn from Life on Stone* », 1821,
 Lithographie sur papier, 47,3 x 36 cm,
 Chantilly, Musée Condé, inv. 2015-0-15.



Fig. 2. Léon Cogniet (1794-1880),
 d'après Théodore Géricault,
Deux chevaux gris-pommelé que l'on
promène, 1822,
 Lithographie sur papier, 28,8 x 42 cm,
 Paris, Bibliothèque nationale de
 France, inv. DC-141.

Il prit rapidement contact avec Charles-Joseph Hullmandel (1789-1859), le meilleur imprimeur lithographe de Londres (sur les 11 que comptait la ville à ce moment, alors qu'il y en avait 20 en 1822, traduisant le rapide engouement pour la lithographie), établi à Soho, et qui s'était précédemment formé comme peintre à Paris.

La carrière de lithographe de Géricault fut courte, puisque sa production se concentre entre 1817 et 1823. Autant ses premières œuvres sont considérées comme fougueuses et quelque peu emphatiques, autant son crayon s'affine et devient plus nuancé à partir de 1820. La série anglaise fut très appréciée, mais elle s'avéra être une perte économique pour Géricault; les planches furent imprimées à relativement peu d'exemplaires avant que les pierres lithographiques ne soient effacées. Elles sont rares et figurent parmi les plus recherchées de ses lithographies.

Horses exercising représente un groom entraînant deux chevaux sur un chemin qui longe les murs d'une propriété cossue. La composition rappelle celle du tableau de George Stubbs de 1793, *William Anderson with two saddle-horses*, le groom du Prince de Galles (fig. 4).



Fig. 3. Théodore Géricault (1791-1824),
Le derby de 1821 à Epsom, 1821,
Huile sur toile, 92 x 123 cm,
Paris, Musée du Louvre, inv. MI 708.

La dimension sociologique de l'œuvre *Horses exercising* a fait l'objet d'une intéressante analyse par Martha Bauder Powell, soulignant la maîtrise, par Géricault, des codes culturels et visuels de cette nouvelle société du loisir hippique qui voit le jour, en Angleterre, à l'aube de la révolution industrielle mécanisée.

Le cheval, « outil » de trait pour la classe laborieuse, en même temps qu'il perd son rôle au profit de la machine, se voit approprié par la classe possédante qui en fait un jouet : ainsi naît, selon l'auteur, la notion de « *pleasure horse* ».

Horses exercising est la seule composition du recueil montrant les deux mondes, « laborieux » et « possédant », unis dans une même image : le groom, « anobli » par sa mise élégante et son « appartenance » (contractuelle) à la haute société, adoptant la posture rigoureuse et altière d'un cavalier éduqué, ne monte pas pour autant son cheval comme ses maîtres. Il en « mène » deux, donc il travaille. Tandis que ses maîtres jouissent d'un statut qui les autorise à regarder le spectateur, le groom, lui, garde ses yeux sur son métier : une distance sociale subtilement soulignée par Géricault.

CLS/PAM



Fig. 4. George Stubbs (1724-1806),
William Anderson with Two Saddle-horses, 1793,
Huile sur toile, 102,2 x 127,9 cm,
Windsor, Royal Collection Trust, inv. RCIN 400106.

Ensemble de quatre vues d'intérieurs provenant de la comtesse de la Rochelambert, née Apollonie de Bruges (1803-1893) (fig.1), jadis conservées dans un colossal *album amicorum* constitué par elle, retraçant, à l'aide de souvenirs en tous genres (lettres, télégrammes, portraits en miniatures, dessins, découpages, gravures, images pieuses, photographies, mèches de cheveux, etc.), tous les épisodes de sa vie.



Fig.1. Anonyme du XIXe siècle. *Portrait d'Apollonie de La Rochelambert*, pastel, collection privée de la descendance.

Le destin d'Apollonie de La Rochelambert, née au sein d'une famille monarchiste, émigrée sous la Révolution, viscéralement attachée à la famille royale de France, est caractéristique de ces aristocrates loyaux, ayant connu, dans le cours de ce XIXe siècle tourmenté, les joies des faveurs et les affres des exils, au rythme des changements de régimes.

Apollonie voit le jour à Berlin, où son père, le vicomte de Bruges, a émigré et s'est marié à Henriette, comtesse de Golowkin. De retour à Paris, elle se lie d'amitié avec Aurore Dupin, future Georges Sand, au couvent des Dames Augustines Anglaises, puis elle épouse, en 1822, le marquis de La Rochelambert, commandant de cuirassiers de la Garde Royale et gentilhomme ordinaire de la Chambre du roi Charles X. Le jeune couple vit au domaine de Montretout, à Saint-Cloud, propriété de la famille de la mariée, et leurs enfants ont pour camarade de jeu le duc de Bordeaux.

En 1830, lorsque la Révolution de Juillet porte le duc d'Orléans sur le trône des émeutiers, la famille retourne à Berlin et, très favorablement accueillie à la cour royale, y retrouve des familles alliées et amies ; Potocki, Radziwill, etc. Apollonie devient une figure appréciée de la belle société berlinoise, fréquentant les Arnim, Bismarck, Manteuffel, Hatzfeld, et se liant d'une amitié profonde avec la princesse Augusta de Prusse (1780-1841).

Le couple La Rochelambert ne retournera en France qu'en 1837. Trois de leurs filles connaîtront d'heureux mariages en devenant respectivement comtesses de Valon, de la Poëze, et de la Bédoyère (puis, en secondes noces, princesse Ney de la Moskowa) et feront de belles « carrières » sous les ors du Second Empire, en devenant dame du Palais de l'Impératrice Eugénie.



13. François Laurence Staouéli de la Poëze, née de la Rochelambert (1830-1907)

Salon du comte de Bruges, à Berlin,
vers 1850,

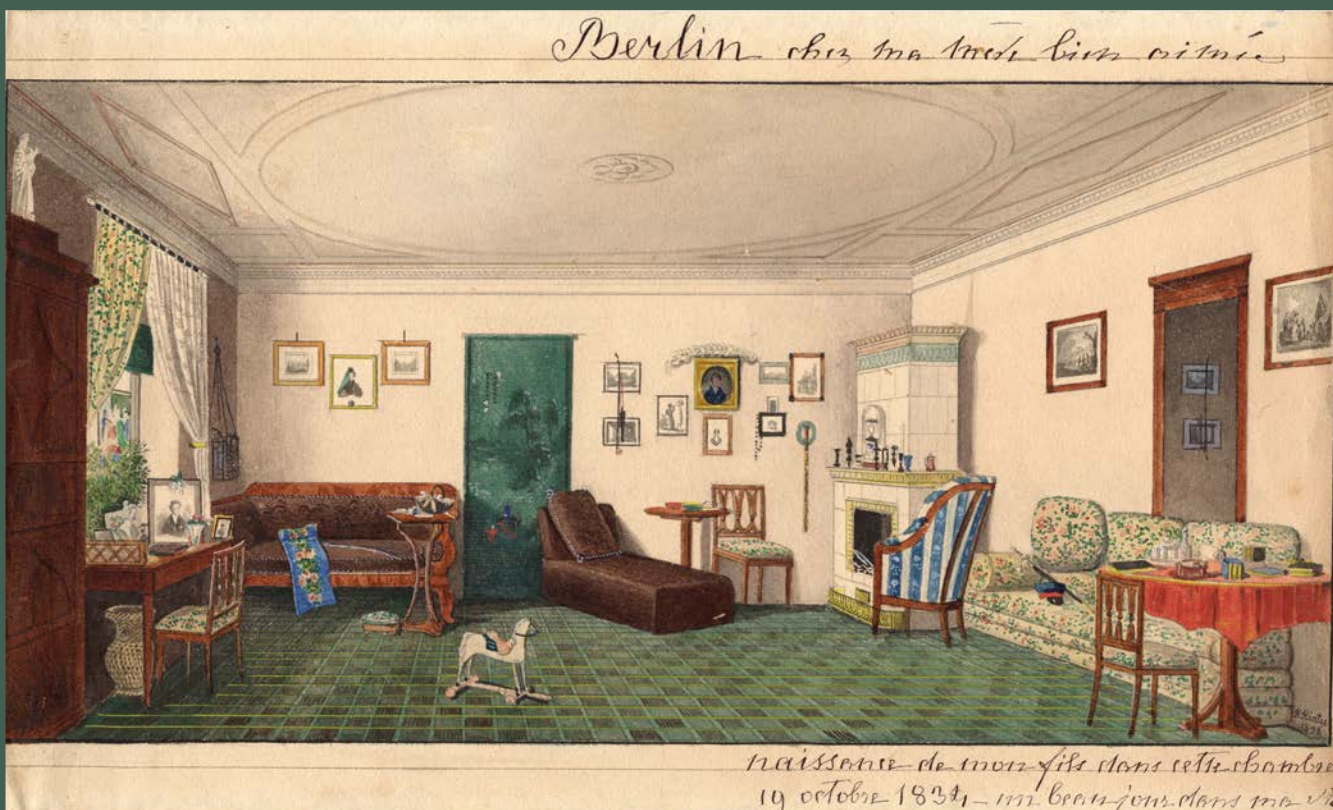
Aquarelle sur papier, signée en bas à droite
« Staouëly pix », monté sur un feuillet titré « *Salon du Comte de Bruges à Berlin* »,
20 x 26 cm.

Provenance :

- Marie Charlotte Apollonie de Bruges (1802-1893), épouse d'Henri-Michel-Scipion, marquis de la Rochelambert (1789-1863) ;
- Puis par descendance jusqu'à aujourd'hui.

Staouélie est une des filles d'Apollonie, qui épousera, le 11 février 1853 à Paris, Olivier, comte de La Poëze (1821-1882), chambellan de Napoléon III, député de la Vendée, et sera nommée dame du palais de l'impératrice Eugénie (décret impérial du 29 janvier 1855).

Estimation : 400 – 600 euros



14. Johann Heinrich Hintze (1800-1862)

Chez la comtesse Alphonse de Bruges, née Henriette de Golowkin, à Berlin,

1839

Aquarelle, sur trait de graphite sur papier.

17,5 x 28,5 cm.

Signé et daté en bas à droite : *H. Hintze 1839.*

Annoté, en haut, à l'encre : « *Berlin, chez ma mère bien aimée* », puis, en bas : « *Naissance de mon fils dans cette chambre / 19 octobre 1834 / un beau jour dans ma vie* ».

Provenance :

- Marie Charlotte Apollonie de Bruges (1802-1893), épouse d'Henri-Michel-Scipion, marquis de la Rochelambert (1789-1863) ;
- Puis par descendance jusqu'à aujourd'hui.

Estimation : 800 – 1.200 euros

Hintze, peintre sur porcelaine formé à la KPM, compte parmi les grands dessinateurs de vues d'intérieurs allemands, à l'instar d'Eduard Gaertner (1801-1877) ou Friedrich Wilhelm Klose (1804-1863). On connaît aussi de lui une belle production de paysages et de vues urbaines, nourris de ses nombreux voyages à travers l'Allemagne. Attaché au service de Frédéric III de Prusse (1831-1888), on lui doit notamment des vues de la salle des Marbres et de la Petite Galerie du château de SansSouci.

Dans son annotation manuscrite, Apollonie de Bruges rappelle la naissance de son fils Aimé Alexandre Marie Auguste, futur marquis de La Rochelambert, trésorier-payeur général, chevalier de la Légion d'honneur (9 août 1864), marié, le 28 avril 1868 à Rouen, avec Hélène (1848-1881), fille d'Augustin Pouyer-Quertier (1820-1891), ministre français des Finances (1871-1872).



15. Börler, Ecole allemande, du début du XIXe siècle.

Vue du salon du comte et de la comtesse de Bruges, à Berlin

vers 1840

Aquarelle sur papier, titrée au dos « *Salon de ma mère à Berlin / donné par Börler* ».

17,5 x 28,5 cm.

Provenance :

- Marie Charlotte Apollonie de Bruges (1802-1893), épouse d'Henri-Michel-Scipion, marquis de la Rochelambert (1789-1863) ;
- Puis par descendance jusqu'à aujourd'hui.

Il n'est pas impossible que la silhouette austère bien que souriante de cet officier prussien soit le prince Charles de Prusse, en personne. On reconnaît, entre les deux fenêtres, sous cloche, une pendule en bronze doré « aux Horaces ».

Estimation : 800 – 1.000 euros

16. Wilhelm Schumann (act.1830-1844)

Le salon de la princesse Charles de Prusse, née Marie de Saxe-Weimar-Eisenach, au Palais Prinz Karl (OrdensPalais), de Berlin, 1841

Aquarelle, sur trait de graphite sur papier.
20 x 25 cm.

Annoté, en haut, à l'encre rouge, sur le montage :
« *Le salon de Madame la princesse Charles* »

Provenance :

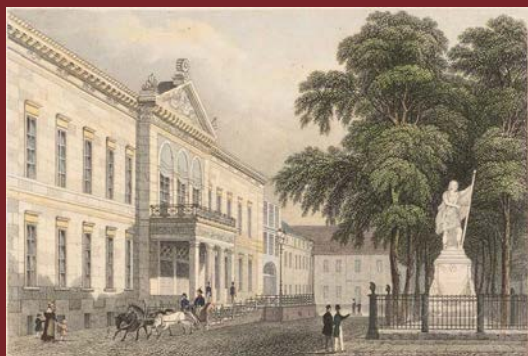
- Marie Charlotte Apollonie de Bruges (1802-1893), épouse d'Henri-Michel-Scipion, marquis de la Rochelambert (1789-1863) ;
- Puis par descendance jusqu'à aujourd'hui.

Estimation : 1.000 – 1.200 euros



Fig.1. Anonyme. *Le Palais Prinz Karl, à Munich, sur la Wilhelmplatz, années 1930, photographie.*

Fig.2. Johann Heinrich Hintze, *Palais Prinz Karl, à Munich, Architekturmuseum TU-Berlin, inv. 45570.*



Charles de Prusse (1801-1883) était le troisième fils du roi Frédéric-Guillaume III (1770-1840). La princesse Charles de Prusse (Carl von Preussen), née Marie de Saxe-Weimar-Eisenach (Marie von Sachsen-Weimar-Eisenach) et son époux résidaient, l'été, au Château de Glienicke, à côté de Potsdam, et, l'hiver, au *Palais Prinz Karl* (ou *OrdensPalais*), sur la Wilhelmplatz, à Berlin (Fig.1,2). Ces deux demeures avaient été remaniée et décorée, à leurs demandes, par l'architecte Schinkel, en 1826-1827. Tandis qu'il est possible encore de visiter Glienicke, le *Palais Prinz Karl*, comme l'intégralité des bâtiments qui faisaient de la Wilhelmplatz un des joyeux de Berlin, n'a pas survécu à la guerre.

Une aquarelle d'Eduard Gaertner (fig.3), ainsi qu'une autre, anonyme, datée 1850 (fig.4), récemment présentée sur le marché de l'art allemand (Bassenge, 01/06/2019, lot 6676), présentent ce salon depuis d'autres points de vue. On y voit le même mobilier en bois noir et doré, la superbe vitrine d'angle, ainsi qu'une version de la *Judith et Holopherne* (1613) de Cristofano Allori (fig.5.) dont l'original est conservé dans les collections royales britanniques.



Fig.3. Eduard Gaertner (1801-1877). *Le salon de la Princesse Charles de Prusse au Palais Prinz Karl*, aquarelle, Cooper-Hewitt Museum, NY, inv. 2007-27-40.

Fig.4. Anonyme, école allemande du XIXe siècle, *Le salon de la Princesse Charles de Prusse au Palais Prinz Karl*, 1850, aquarelle, vente Bassenge, 01/06/2019, lot 6676.

Fig.5. Cristofano Allori (1577-1621), *Judith et Holopherne*, 1613, Londres, Buckingham Palace, RCIN 404989.



17. James Pradier (1790-1852)

Sappho (buste, d'après la *Sappho assise*)

Vers 1852

Bronze à patine noire

Signé à la terrasse : *J. Pradier*

Titré : ΣΑΠΦΩ

Hauteur : 57 cm. avec le piédouche.

Œuvres en rapport :

- LAPAIRE, Claude. James Pradier, catalogue raisonné. Milan, 2010, n° 368 et n°368.3.

Estimation : 3.000 – 5.000 euros

En 1848, au Salon, Pradier, alors considéré comme le « roi » de la sculpture française (le mot est de Baudelaire, dans son *Salon de 1846*) expose une *Sappho debout* (Île de Wight, Collection de S.M. la Reine à Osborne House). C'est la première fois qu'il interprète le sujet, sensuel et dramatique, de cette poétesse antique, désespérée d'amour, songeant au suicide.

Théophile Gautier commente alors avec enthousiasme : « *La tête s'incline pensive et douloureuse, courbée sous l'amer chagrin d'un amour méconnu. (...) Jamais Pradier qui, à l'exemple des Anciens, n'aime pas à troubler la beauté des traits par l'expression de la joie ou de la douleur, n'a fait une physionomie aussi significative (...). La prédominance de la tête sur le reste du corps est un sentiment spiritualiste et chrétien ignoré de l'antiquité, et Pradier est un payen pur, adorateur de Zeus, d'Héré, de Poséidon et surtout d'Aphrodite. (...) Cette statue (...), si elle était convenablement oxydée et vertdegrisée par un séjour prolongé sous la terre ou dans la mer, qui lui donnerait la patine antique, pourrait passer pour une des œuvres du beau temps de l'art grec ou romain, et se paierait des prix incalculables ».*



Fig.1. James Pradier, *Études pour Sappho*, 1848, mine de plomb sur papier, Paris, ENSBA, inv. EBA 1476.

Fig.2. James Pradier, *Sappho debout*, 1848, bronze argenté, collection privée, localisation actuelle inconnue.





Fig.3. James Pradier, *Sappho assise*, 1852, marbre, Paris, Musée d'Orsay, inv. RF2990.

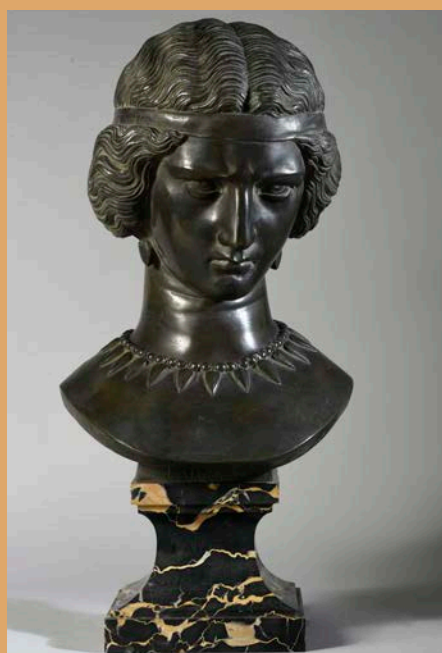


Fig.4. James Pradier, *Sappho assise*, en buste, 1852, plâtre, localisation actuelle inconnue.

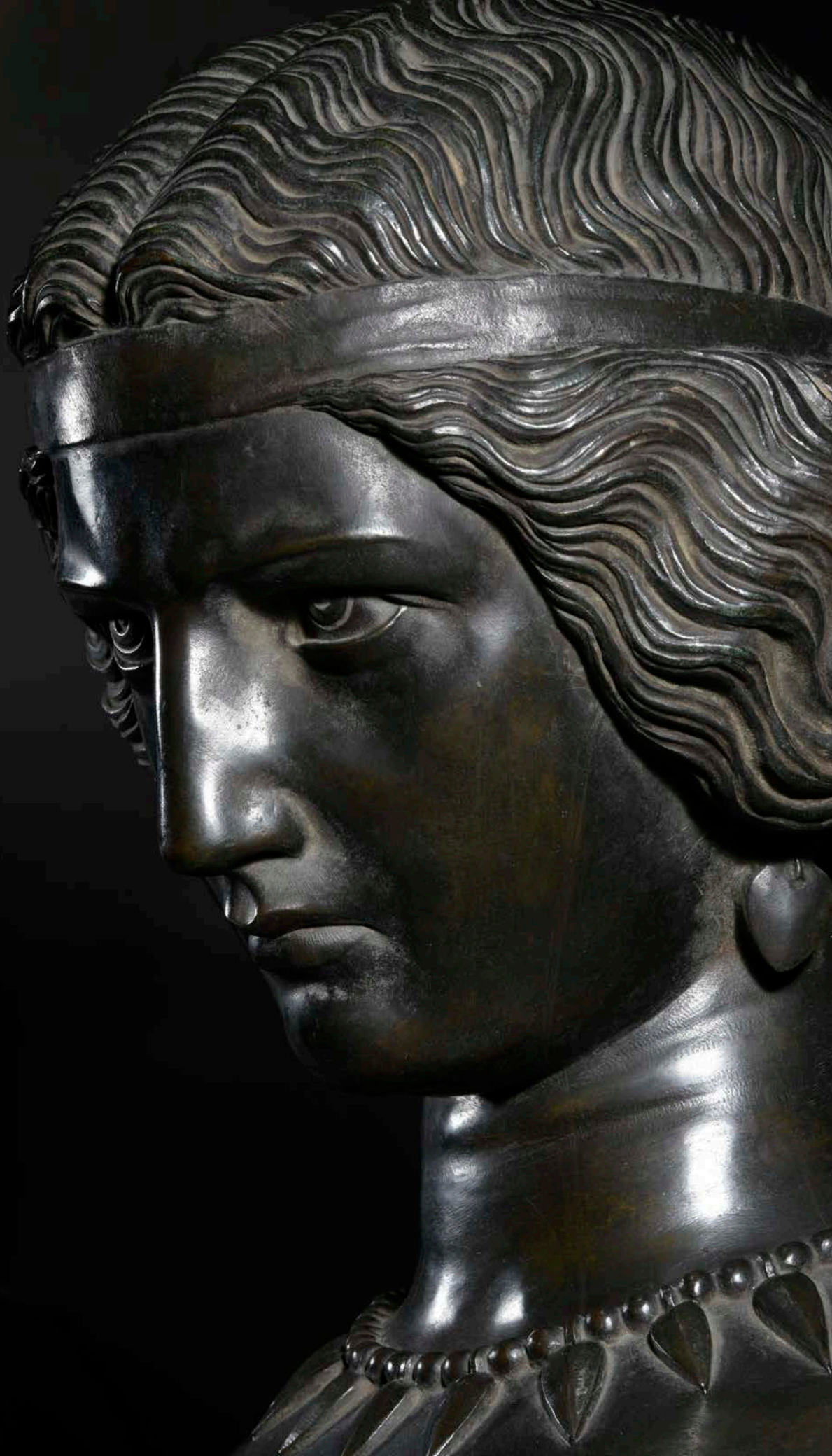
Peu après, le 1^{er} avril 1852, au Salon, la *Sappho assise*, en marbre (Paris, Musée d'Orsay, RF2990), au visage très proche, fait l'admiration du public et offre à Pradier sa dernière gloire avant son trépas, le 4 juin suivant. L'émotion est grande et l'on recouvre l'œuvre d'un crêpe pour le restant de l'exposition, à l'issue de laquelle le sculpteur reçut une médaille d'honneur posthume. Aujourd'hui, la *Sappho assise* est la première œuvre qui accueille le visiteur dans la grande nef du Musée d'Orsay.

Notre *Sappho*, inédite, est une belle addition à la petite liste des versions en buste dont l'artiste, qui n'oubliait aucun moyen de faire connaître son œuvre et de la commercialiser, avait certainement prévu l'édition. Dans sa vente d'atelier (19 juillet 1855) figure une « tête de *Sappho*, dernier ouvrage de M. Pradier » prisée 210 francs, qui figure, en 1860, dans le catalogue de l'éditeur Susse, dans la section des bustes : « *Sappho de Pradier, 2^e, 3^e et 4^e grandeur* ».

Nous connaissons aussi un plâtre, de dimensions identiques au nôtre, qui était présenté à la galerie André Lemaire, en 1987, portant l'estampille « *Salvatore Marchi fondeur et éd. de Mr Pradier* », tandis qu'une version en bronze argenté et partiellement doré est mentionnée dans une collection privée parisienne en 2005.



Notre buste témoigne, avec cette belle patine noire et son piédoche en marbre de Portoro, noir veiné de jaune, du goût prononcé, en ce début de Second Empire, non seulement pour la sculpture littéraire, mais aussi pour le style néo-grec, dont une des illustrations majeures fut la « maison pompéienne » du Prince Napoléon (18, avenue Montaigne, commencée en 1856, achevée en 1860, détruite en 1891).





18. Paul Emile Chabas (1869-1937)

La plaine de Mazerolles, sur l'Erdre, près de Nantes.

Avant 1894.

Huile sur toile

14,5 x 31,3 cm.

Situé et monogrammé, en bas à droite : *Jaille PC*

Provenance :

- Offert par l'artiste à la famille Lelièvre de la Touche,
- Puis par descendance

Estimation : 300 – 500 euros

Natif de Nantes, où sa respectable famille est implantée dans le commerce depuis la fin du XVIII^e siècle, Paul Chabas étudie à l'Académie Julian, à Paris, sous le magistère de Bouguereau et de Robert-Fleury. Présent régulièrement au Salon, et ce dès 1885, il y présente d'honorables portraits bourgeois mais se distingue surtout par ses compositions oniriques, où des jeunes femmes en tenue de bain (ou d'Eve) badinent lors de délicats jeux aquatiques, nimbées de lumières aurorale ou crépusculaire (fig.1).

Œuvre caractéristique de sa production : « Joyeux ébats » (Musée d'Art de Nantes, inv.824) lui fait obtenir le prix national du Salon de 1899 (fig.2).

Aussi appelée « Les Baigneuses », l'œuvre fut réalisée dans un atelier aménagé dans le parc du manoir de la Guillonnière, sur les bords de l'Erdre, mis à disposition par son ami nantais Lelièvre de la Touche, propriétaire d'un vaste domaine comprenant aussi le manoir voisin du Jaille. Le lieu devait recueillir toutes les faveurs de l'artiste puisque l'on sait qu'en 1894, fit l'acquisition du manoir de la Chataigneraie, distant de quelques kilomètres.

Notre petit paysage (le seul autonome que l'on connaisse), exécuté par de rapides touches épaisses, grâce auxquelles on perçoit des accents rosés dans ce ciel gris-bleu de soir d'automne, fut offert à la famille Lelièvre de la Touche, lors d'un des séjours amicaux de Chabas à Jaille. On y perçoit, en condensé, sous son vernis sale, toute son écriture des effets lumineux atmosphériques, des reflets sur l'eau, des brumes, que l'on retrouve dans son tableau le plus célèbre, à l'histoire originale.

Exposé au Salon de 1912, « Matinée de Septembre » (New York, The Metropolitan Museum, inv. 57.89), sitôt l'événement terminé, est expédié auprès d'un marchand à Chicago, où, choqué devant la nudité et la jeunesse du modèle, le maire de la ville intente un procès au galeriste, pour indécence. La justice tranche en faveur du galeriste et l'affaire rend l'œuvre célèbre. Toutefois, le marchand s'en sépare et l'envoie chez un confrère à New-York, où son exposition en vitrine provoque la colère d'Anthony Comstock, influent président de la Society for the Suppression of Vice. Le débat devient national, entraînant une reproduction sur tous supports de l'œuvre, achevant sa publicité. Elle sera acquise par un collectionneur russe, puis par Callouste Gulbenkian, puis, enfin, un amateur de Philadelphie qui en fit un don anonyme au Metropolitan.

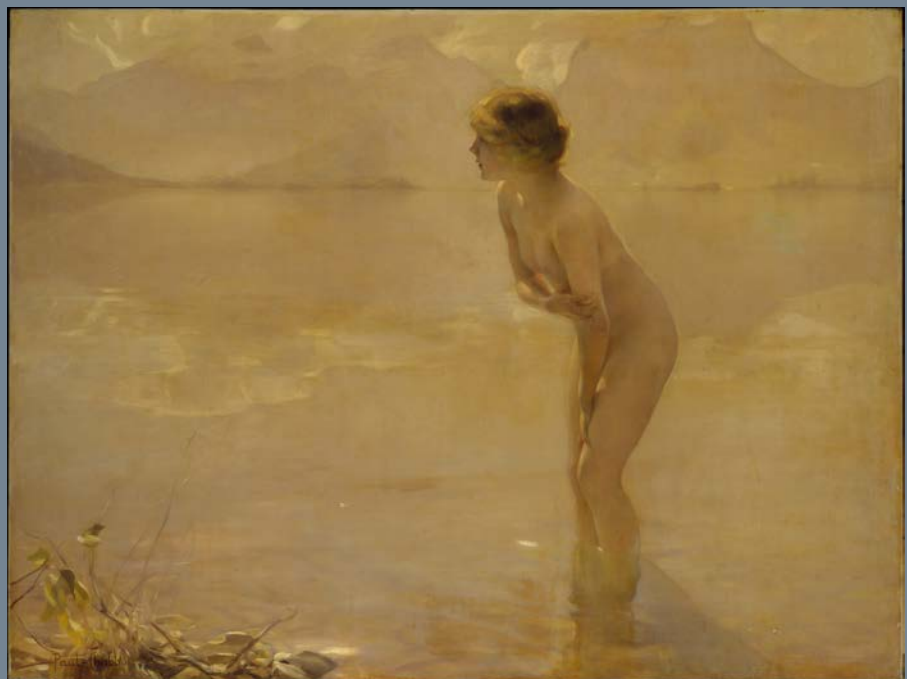


Fig.1. Paul Emile Chabas. *Jeune fille*, Collection privée, anciennement Galerie Pentcheff, Marseille.



Fig.2. Paul Emile Chabas. *Joyeux ébats*, 1899, Musée d'Art de Nantes, inv.824

Fig.3. Paul Emile Chabas. *Matinée de Septembre*, 1911, New York, The Metropolitan Museum, inv. 57.89.



19. Paul-César Helleu (1859 – 1927)

Portrait d'Ellen Helleu, fille de l'artiste, au chapeau à l'aigrette.

Vers 1905,

Trois crayons (fusain, sanguine et craie blanche)
sur papier,
41,5 x 32 cm.,
Signé à droite.

Estimation : 3.000 – 5.000 euros

Elève de Gérôme aux Beaux-Arts de Paris, ami de Monet, Montesquiou, Proust, Chanel, Helleu est connu pour être, à l'instar de son ami Giovanni Boldini, le portraitiste de la haute-société du Paris de la Belle Epoque.

En 1884, Helleu tombe éperdument amoureux de la jeune Alice Guérin, 16 ans, dont la mère avait commandé le portrait. Il la courtise pendant deux ans puis l'épouse. Elle demeurera son modèle favori, avec Ellen, la fille qu'ils auront en 1887. Leurs beautés feront l'objet de nombreux commentaires et même de certaines « appropriations » : un jour qu'Helleu rendait visite à Ambroise Vollard, et feuilletait la suite de lithographies des *Vues de Paris*, récemment éditées par Pierre Bonnard, il s'exclama « Mais ! C'est ma femme et ma fille dans ce *Retour du Bois* ! ».

Très attaché à sa vie de famille, dont il croque la tendresse et l'harmonie sous tous les angles, Helleu réalise des dessins aux trois crayons avec aisance et spontanéité.

Notre portrait d'Ellen, au visage sérieux, presque boudeur, se distingue par son crayon très nerveux et rapide, notamment dans l'exécution du chapeau. Nous retrouvons cette même expression, sans chapeau toutefois, dans une feuille comportant trois études d'Ellen, publiée dans la somme sur l'artiste, publiée en 2014 (Watrigant, Paul-César Helleu, Paris, Somogy, 2014, p. 218).

La beauté d'Alice, puis d'Ellen, devait continuer de se transmettre, puisque la seconde fille d'Ellen, née Eliane Orosdi, sera une des muses des couturiers René Gruau, Cristobal Balenciaga et Hubert de Givenchy.



Fig.1. Paul-César Helleu (1859 – 1927)
Trois études d'Ellen, 43.8 x 61 cm., Collection privée, Vente Christie's New-York, 11-12 décembre 2013, lot 59.

Fig.2. Horst P. Horst (1906-1999), Eliane Orosdi, fille d'Ellen Helleu, portant une toque d'hermine par Balenciaga, Vogue, novembre 1955.



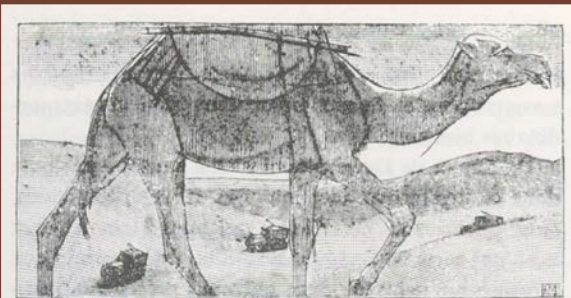


Le Maroc de Boutet de Monvel

Lorsque la guerre éclate, en août 1914, Bernard Boutet de Monvel participe aux combats comme réserviste, et est blessé lors de la bataille de la Marne. Après un court passage dans le train, il intègre l'aviation, comme observateur-bombardier. De 1915 à 1917, il s'illustre à de nombreuses reprises sur le front oriental, qu'il quitte pour le Maroc, auréolé de la gloire d'une légion d'honneur et de cinq citations. Il s'installe à Fez, où est basé la 551^e escadrille, en octobre 1917. Le général Lyautey, qui était alors Résident général de France au Maroc, l'encourage à reprendre ses pinceaux, délaissés depuis la déclaration de guerre.

Depuis sa terrasse, il observe la vieille ville de Fez à toutes les heures du jour, et capture son rendu géométrique avec un fort esprit de synthèse. Il s'attache aussi, en témoin respectueux, à croquer la vie quotidienne : les ruelles tantôt vides, tantôt animées, les mendiants, les porteurs d'eaux, les esclaves ou les femmes en haïks. Il se rends aussi à Rabat et Marrakech, avec sa célèbre palmeraie dont les motifs de feuilles lui plaisent tant.

Démobilisé en mars 1919, Boutet de Monvel offre une vision singulière et puissante du Maroc, loin des fantasmes, de l'exotisme artificiel et des palettes outrancières. Une élégante sobriété qui inspirera son ami Jacques Majorelle, qui, dix ans plus tard, en mars 1928, confessa à *La vigie marocaine* : « *Mais songez bien que mon erreur première a été de faire comme les autres : multiplier les couleurs. A la longue seulement je me suis parfaitement rendu compte que les divers ensembles de ce pays pouvaient être rendus par de simples valeurs* ».



Paris, 5 décembre 1922, 7 heures du soir. — Que d'amis à la gare de Lyon devant le train qui va m'em-mener à Marseille ! Tous mes collaborateurs sont ve-



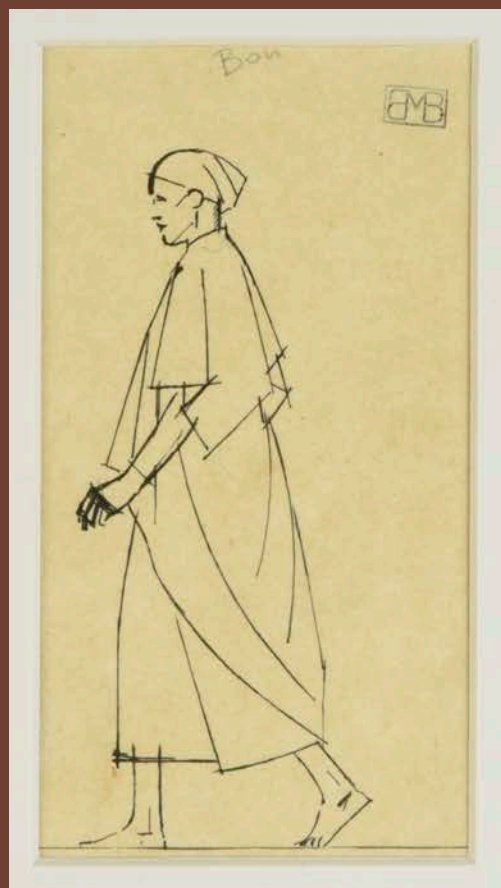
Fig.1. Bernard Boutet de Monvel (1881-1949) *Vignette : Dromadaire vu lors de la traversée du Sabara*,
Fig.2. Bernard Boutet de Monvel (1881-1949) *Chameau en marche*, Huile sur toile, 62 x 109,5 cm, Collection particulière, localisation inconnue.

A l'occasion du « Raid Citroën » de 1922, soit la première traversée du Sahara en automobile, menée par Louis Audoin-Dubreuil et Georges-Marie Haardt, Boutet de Monvel se voit proposer la réalisation de 16 illustrations pour le récit qu'ils comptent publier. Les études de dromadaire que nous proposons sont certainement préparatoires à la vignette de la page 27, qui ouvre le récit.

Ses peintures et ses bas-reliefs marocains, que Boutet de Monvel considéra toujours comme la plus belle partie de son œuvre, furent exposés en 1925 à la galerie Henri Barbazanges, sous le haut patronage du Maréchal Lyautey. Le texte d'introduction au catalogue, que rédigèrent à cette occasion Jérôme et Jean Tharaud s'achevait par ces mots : « *(Du Maroc) Boutet de Monvel a fixé l'apparence d'un jour et de toujours juste au moment où cette profonde unité risque de disparaître ; à l'instant dramatique où la vieille cité d'islam commence à sentir peser sur elle la menace de notre civilisation* ».



Fig.5. Bernard Boutet de Monvel (1881-1949) *George-Marie Haardt devant son autochenille "Le Scarabée D'or"*, vers 1926, Huile sur toile mise au carreau, 290 x 200 cm., Collection particulière, localisation inconnue.



20. Bernard Boutet de Monvel (1881-1949)

Homme du Maroc, portant un faix sur sa tête, tourné vers la gauche

Homme du Maroc, marchant, tourné vers la gauche

Plume et encre brune sur traits de graphite, une paire

18 x 6 cm.

11 x 6 cm.

Annotés *Bon* et estampés de la marque à l'encre BBM.

Estimation : 700 – 800 euros



21. Bernard Boutet de Monvel (1881-1949)

Femme du Maroc, en Haïk, portant un panier sur sa tête, tournée vers la droite

Femme du Maroc, en Haïk, portant une cruche dans son dos, tournée vers la droite

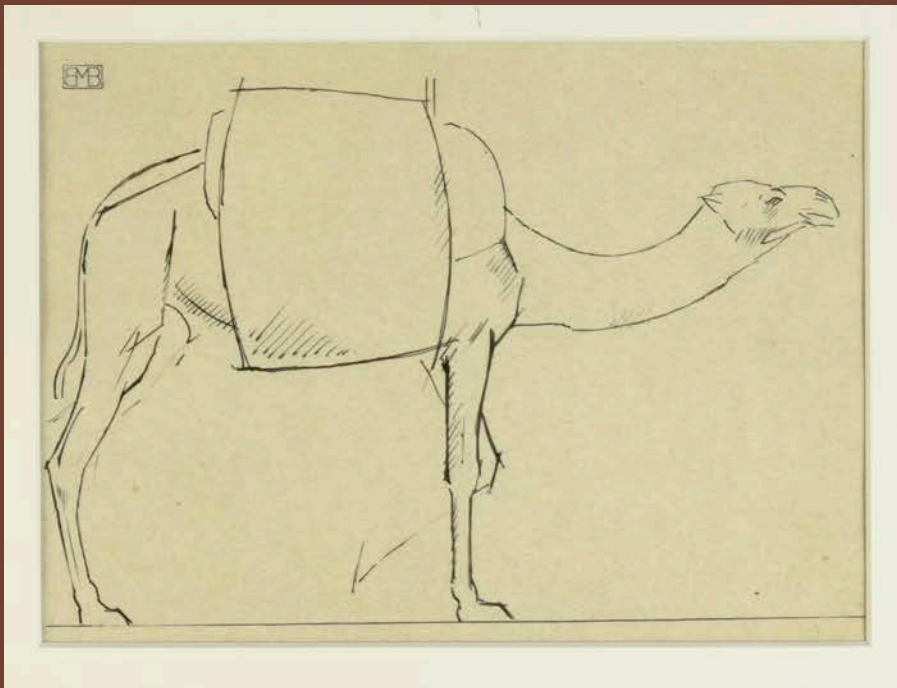
Plume et encre brune sur traits de graphite, une paire

18 x 6 cm.

11 x 6 cm.

Annotés *Bon* et estampés de la marque à l'encre BBM.

Estimation : 700 – 800 euros



22. Bernard Boutet de Monvel (1881-1949)

Dromadaire, tourné vers la droite

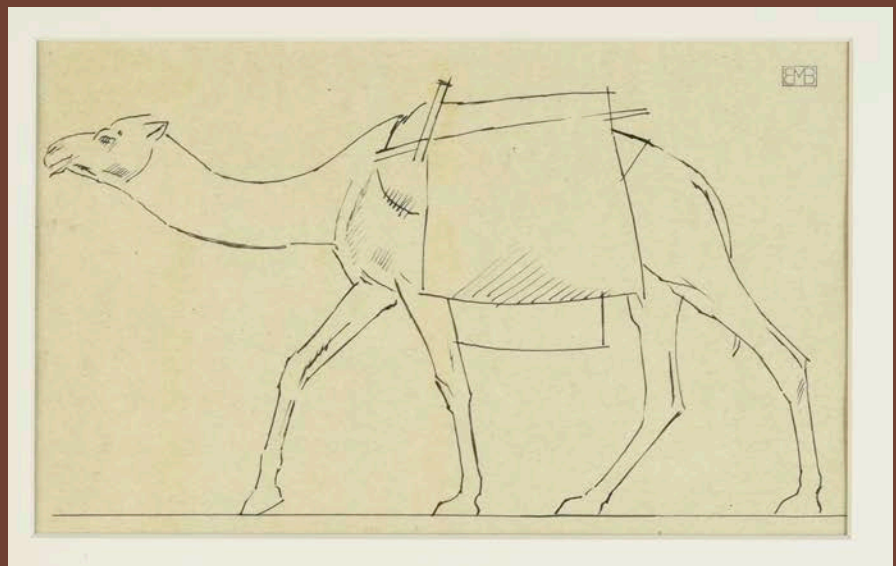
Dromadaire, tourné vers la gauche

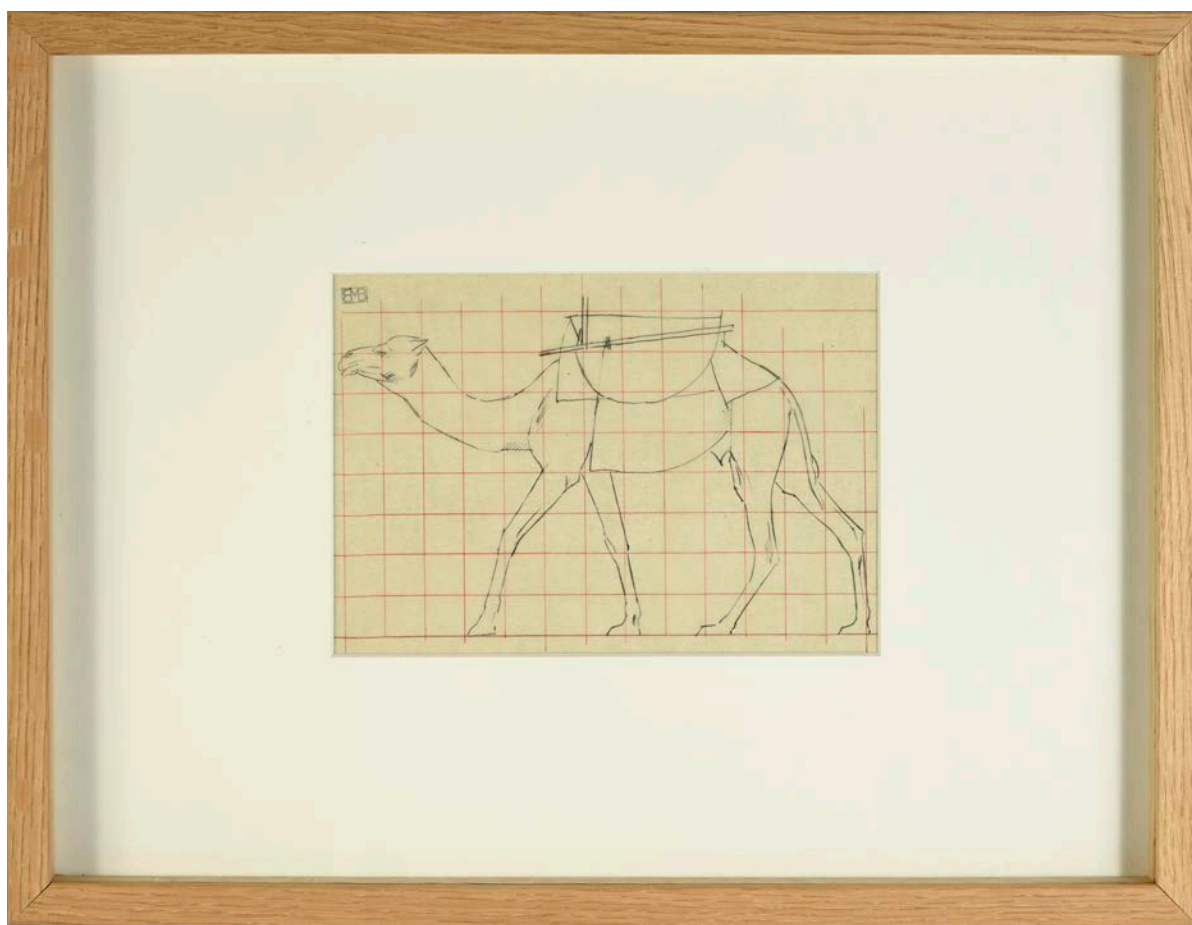
Plume et encre noire, une paire

13 x 18 cm.

13 x 21 cm.

Estimation : 1.000 – 1.200 euros





23. Bernard Boutet de Monvel (1881-1949)

Dromadaire tourné vers la gauche

Plume et encre noire, mise au carreau à la plume rose

13 x 19 cm.

Estimation : 1.000 – 1.200 euros

24. Emilia « Mily » Possoz (1888-1967)

Fête de rue pour une noce

Aquarelle et gouache sur trait de graphite

57,5 x 47,5 cm.

Signée en bas à gauche : *Mily Possoz*

Estimation : 3.000 – 4.000 euros

Artiste très méconnue au-delà des rives du Tage, Mily Possoz est une figure incontournable de la première génération d'artistes modernistes portugais, et restera comme la seule femme à avoir participé aux deux expositions essentielles pour la reconnaissance de ce courant au Portugal : le Salon des Humoristes (Salão dos Humoristas Portugueses) en 1913, et les Cinq Indépendants (Cinco Independentes) en 1923.

Née à Lisbonne, au sein d'une famille belge, étudiant d'abord auprès d'Emilia dos Santos Braga, peintre femme, puis à l'Académie de la Grande-Chaumière, à Paris, et enfin à Dusseldorf, auprès de Willy Spatz, elle est l'incarnation de ce début de XXe siècle itinérant, européen, éduqué, bourgeois, où se forge un « esprit des arts » transnational.

Fig.1. Cristiano Cruz (1892-1951), *Vignette de la couverture de la deuxième édition du Salon des Humoristes, de 1913.* Gravure.



Fig.6. Anonyme. *Portrait d'Emilia « Mily » Possoz,* vers 1915. Tirage photographique.

Fig.2. Emilia « Mily » Possoz (1888-1967), *Payannes,* huile sur toile, Fundacao Callouste Gulbenkian, Inv. 83P1275







Mily Possoz peint parfois, dessine et illustre surtout, et grave beaucoup. Elle fréquente le Tout-Lisbonne intellectuel, poète et avant-garde. Nombreuses sont ses participations à des expositions de premier plan avec la Société Nationale des Beaux-Arts du Portugal (Salão de Outono, Salão dos Independentes), tout comme ses commandes publiques, sous l'égide du Secretariado de Propaganda Nacional (notamment la décoration de deux pavillons de l'Exposição do Mundo Português, de 1940).

Amie de Sonia Delaunay (qu'elle rencontra lors de son séjour au Portugal, de 1915 à 1917), de Marie Laurencin (avec qui elle expose régulièrement à Paris), de Maria Elena Vieira da Silva (de 20 ans sa cadette, mais qui étudia, comme elle, sous le magistère d'Emilia Santos Braga), Possoz mérite sa place dans l'aristocratie féminine de l'art moderne. C'est à ce titre que la Fundacao Arpad Szenes – Vieira da Silva (Lisbonne) lui consacra une rétrospective, en 2010.



Ses œuvres se caractérisent par des compositions libres de perspective, un colorisme affirmé et délicat, un dessin assez gestuel et synthétique, illustrant un monde innocent, onirique et heureux, surtout peuplé de jeunes figures féminines et de leurs amis félins (motif qu'elle affectionnait particulièrement, comme son ami Foujita).

Notre œuvre fit l'objet d'un cadeau de mariage d'un couple de collectionneurs parisiens, dans les années 1930, période à laquelle Mily vit à Paris. Inédite, restée dans la descendance depuis, elle concentre tous les éléments qui font de Mily Possoz une figure si attachante de la modernité.



Fig.3. Emilia « Mily » Possoz (1888-1967), *Scène d'intérieur aux jeunes filles et au cheval*, Aquarelle et gouache sur papier, 1929, Fundacao Callouste Gulbenkian, Inv. DP50

Fig.4. Emilia « Mily » Possoz (1888-1967), *Paysans dansant*, Aquarelle et gouache sur papier, Fundacao Callouste Gulbenkian, Inv. DP56

Fig.5. Emilia « Mily » Possoz (1888-1967), *Deux paysannes*, Pointe sèche, Fundacao Callouste Gulbenkian, Inv. GP825



25. Jean Auscher (1896-1950)

Essai pour « Les Amertumes », poèmes d'André

Haguenauer,

vers 1925

Eau forte

6,8 x 4,5 cm. à la cuvette

34 x 27 cm., avec le cadre

Signé par empreinte du pouce, en bas à droite de la cuvette.

Annoté, au crayon à papier, en bas à gauche de la cuvette : *Essai*

Estimation : 400 – 600 euros.

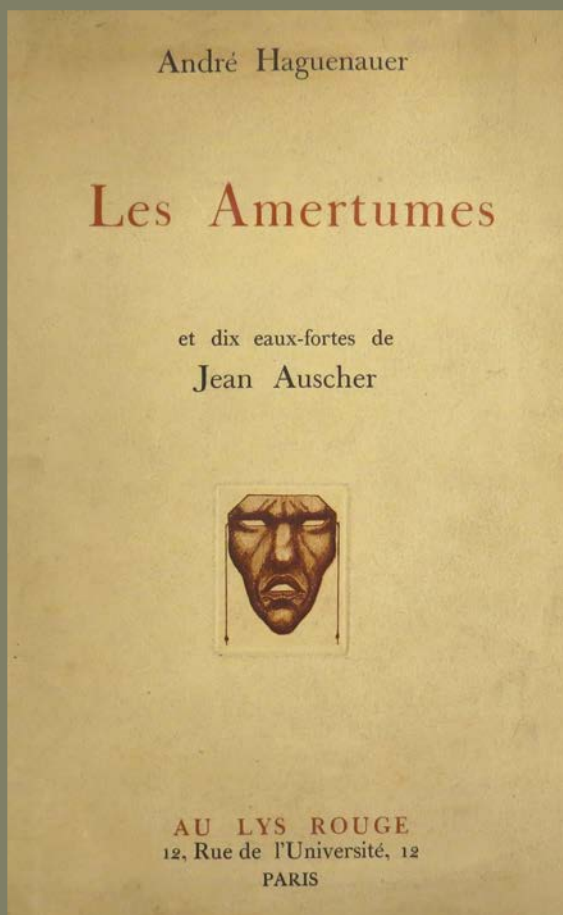


Fig.1. Jean Auscher (1896-1950) Couverture pour *Les Amertumes*, pointe sèche, 1925.

Fils de Paul Auscher (1866-1932), l'architecte Art Nouveau connu pour ses réalisations au service de Félix Pottin, Jean, élève des Arts Décoratifs, officier décoré pendant la Première Guerre Mondiale, compte parmi les anges noirs du monde de l'illustration, dans le Paris décadent des « Années Folles ».

Sa vie et sa carrière, longtemps oubliées, furent récemment redécouvertes par le libraire parisien Alexis Chevalier, qui y consacra un catalogue, en 2016, à la suite de l'étude d'un fonds important de ses œuvres.

Jean Auscher débute ses activités d'illustrateurs en 1924, et collabore, dans un premier temps, avec les magazines satiriques *Fantasio* (1926) et *Le Rire* (1927-1928). Par la suite, il favorisera l'illustration de littérature avec des collaborations avec André Haguenauer, Alfred Machard, ou Irène Nemirovsky. En parallèle de participations à des expositions, (Galerie George Petit, Salon d'Automne, Salon du bibliophile de Berlin, Salon des Tuileries, etc.), il auto-éditera trois recueils de critique sociale qui lui vaudront l'estime d'un public avisé : *Le Bacara* (1926 - sur le monde des maisons de jeux, avec préface de Jules Romains), *Têtes d'affiches* (1927 - sur le monde du spectacle), et *La faune des Dancings* (1928 - sur le monde de la nuit).



Emmi

A. S. H. S. H.



Fig.2. Jean Auscher (1896-1950) *Illustration pour Les Amertumes, planche 2, pointe sèche, 1925.*

Son style est dur, morbide, percutant, cauchemardesque, burlesque et décrit avec brutalité un monde de « mauvaises mœurs » (André Warnod) avec une « sorte de regret d'avoir à décrire des objets si répugnants, une secrète compassion à l'égard de ces dégénérés, victimes d'hérédité confuses et cherchant dans l'exercice ou le spectacle de la danse un oubli momentané plutôt peut être qu'une satisfaction des troubles désirs qui les obsèdent » (Francis de Miomandre).

Avec *Les Amertumes*, en 1925, Auscher signe sa première collaboration avec un de ses amis et voisins, avocat, lui aussi officier, tout autant marqué par l'horreur des combats. Le titre donne, sans nuances, le ton de ce recueil poétique sombre, enrichi de dix illustrations d'Auscher, qui fait plonger le lecteur dans l'obscurité d'un monde interlope et désespéré. A la découverte de ce recueil, Raymond Hesse dira : « En lui on pouvait voir un illustrateur vigoureux, au burin puissant, d'une compréhension hors-pair, et d'une saisissante originalité ».

Nous exprimons ici notre amicale gratitude à M. Chevalier pour l'aide indirecte qu'il nous a fourni pour l'écriture de cette notice.

Fig.3. Jean Auscher (1896-1950) *Le baccara : L'angoisse, planche 2, lithographie rehaussée d'aquarelle, 1926.*





Emm

Auschev



Fig. 1. André Rogi, dit « Klein Rosa (1900-1970),
Maurice Utrillo, dans son atelier, 1943,
Paris, Musée National d'Art Moderne – Centre
Pompidou, AM1982-305.

26. Maurice Utrillo (1883-1955)

« Montmartre » ; Vue de la rue du Mont-Cenis,
circa 1940-1942.

Huile sur panneau.

27 x 22 cm.

Signé en bas à droite, titré en bas à gauche.

Provenance :

- Collection privée, Israël,
- Collection privée, Hong Kong,
- Collection privée, France.

Estimation : 30.000 – 40.000 euros



Notre *vue de la rue du Mont-Cenis* est un petit bijou de la "période colorée" d'Utrillo, illustrant une de ses vues favorites de son Montmartre natal, aujourd'hui disparu.

Dès 1912, le peintre (fig.1.), logé par le propriétaire d'un petit restaurant appelé familièrement *Le casse-croûte*, a peint cette rue, longue voie cardinale, qu'il voyait depuis la fenêtre de sa chambre. Il l'a représentée plus de 70 fois, sous toutes les saisons, et avec une dizaine de points de vue différents.

Dans notre tableau, le point de vue adopté, orienté vers le Nord, offre à la vue, à droite, les deux célèbres maisons de Mimi Pinson (fig.2), petite couturière mythique devenue l'archétype poétique de la petite Montmartroise, et, plus loin, celle du compositeur Berlioz. Ce tronçon de la rue du Mont-Cenis, à l'intersection avec la rue Saint Vincent, et sa symphonie harmonieuse de vieilles maisons sera brisée à la fin des années 1920, lorsque des promoteurs construiront des immeubles de rapport contemporains (fig.3).

Ce même point de vue, à quelques mètres près, se retrouve dans deux autres œuvres en collections privées.



Fig. 2. Anonyme,
Vieux Montmartre. Rue du Mont-Cenis,
A droite, Maison de Mimi Pinson,
Carte postale,
Collection privée, localisation actuelle inconnue.

L'une, réalisée vraisemblablement un jour de printemps orageux, par cette ambiance saturée de nuances de gris, rappelle la première période de l'artiste ou « période blanche », de 1912 à 1914 (fig.4). On distingue tout de même plusieurs touches de verts vifs dans les arbres, la ruelle est vide de présence humaine. L'autre, datée de 1923, a vraisemblablement été réalisée à la fin de l'été : l'ambiance est plus chaleureuse et vivante, la végétation est encore dense, d'un vert de chrome, seules quelques touches oranges laissent deviner le début de la chute des feuilles (fig.5).

Pour notre vue, aux effets de matière en parfait état, la palette employée déploie une grande vivacité et une richesse chromatique : des rouges corail, cerise, brique et écarlate ; des bleus céruléen, cobalt, un ciel azurin de début de printemps, et de beaux empâtements jaune, rose, violet dans les frondaisons de la partie supérieure gauche.



Fig. 3.
Rue du Mont-Cenis, vue orientée Nord,
Actuelle vue du tronçon,
correspondant au point de vue du tableau.



Fig. 4. Maurice Utrillo (1883-1955),
Rue du Mont-Cenis, à Montmartre,
Huile sur carton marouflé sur toile, 62 x 48 cm.,
Collection privée, localisation actuelle inconnue.



Fig. 5. Maurice Utrillo (1883-1955),
Maison de Mimi Pinson, rue du Mont-Cenis, 1923,
Huile sur carton marouflé sur toile, 73 x 62 cm.,
Collection privée, localisation actuelle inconnue.

Zao Wou-Ki (1920-2013)

Voiles à la mer

1953

Lithographie en 5 couleurs,
500 x 655 mm. à la planche ; 330 x 490 mm. l'image
Signée, en bas à droite, et annotée, en bas à gauche :
« *Epreuve unique avec la pierre de brun inversée* ».

Provenance :

Collection privée française depuis au moins 1966.

Bibliographie :

Agerup, 81 (pour la version avec les couleurs standard, en 120 exemplaires).



Fig. 1. Denise Loeb, dite Denise Collomb (1902 - 2004),
L'écurie Pierre : Jacques Germain, Zao Wou-Ki, Maria Elena Vieira da
Silva, Pierre Loeb, Georges Mathieu et Jean-Paul Riopelle. 1953,
Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine,
inv. 1101980.



En 1946, alors professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Chongqing, Zao Wou-Ki rencontre Vadime Elisseeff, attaché culturel de l'Ambassade de France, lequel se prend d'affection pour son travail et l'exhorte à considérer la suite de sa carrière à Paris. Deux ans plus tard, après 36 jours de croisière, Zao Wou-Ki pose ses valises en France. Il s'installe à Paris, à Montparnasse, prends des cours à la Grande Chaumière et se lie d'amitié avec de jeunes artistes de divers horizons : Sam Francis, Joan Mitchell, Hans Hartung, Jean-Paul Riopelle, Maria Helene Vieira da Silva, etc. Sa personnalité éclot.

En 1949, il rencontre l'imprimeur Desjobert, collaborateur de Picasso, Maillol, Laurencin, Lhote, lequel l'initie à la technique de la lithographie, que Zao affectionnera toute sa vie. En 1950, à la faveur d'un voyage en Suisse, il découvre le travail de Paul Klee, disparu dix ans plus tôt, qui le marque profondément. Débute alors une courte période marquée de l'empreinte du peintre suisse, dont Claude Roy dira : *Klee va être un médiateur, un recours merveilleux contre deux périls qui menacent alors le jeune artiste : rester un peintre enraciné à l'excès dans l'admirable passé de son peuple, ou se trouver agressivement détachés de celui-ci, européanisé, et peut-être par là même, dénaturé.*

Dans cet esprit, Zao débute une série de Marines, dont *Voiles à la Mer* est un des plus beaux exemples. Il n'est pas inutile de souligner une certaine parenté avec l'aquarelle *Bateaux à Voiles*, de 1927 (fig.2).

L'oeuvre fut la première fois présentée au public lors de l'exposition consacrée aux plus récentes lithographies de Zao Wou-Ki, à la librairie-galerie La Hune, en novembre 1953 (fig.3).



Fig. 2. Paul Klee (1879-1940),
Bateaux à voile, 1927,
crayon et aquarelle sur papier sur carton,
22,8 x 30,2 cm.,
Zentrum Paul Klee, Bern, n°inv. inconnu.

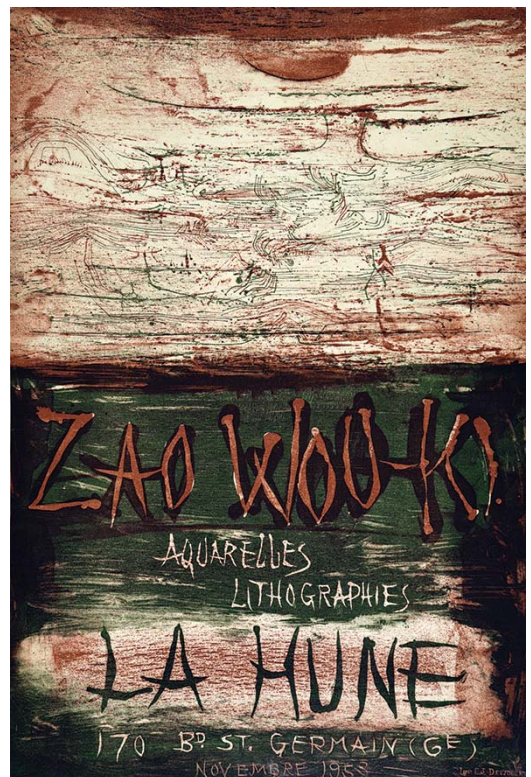


Fig. 3. Zao Wou-Ki (1920-2013),
Affiche de l'exposition à la Galerie La Hune,
novembre 1953,
Collection privée,
localisation actuelle inconnue.

L'année 1953 coïncide avec les années de reconnaissance internationale de l'artiste, régulièrement exposé, dès 1952, à Paris, Bâle, Lausanne, Washington, Chicago, et New York où Henri Michaux, son proche ami, écrit la préface du catalogue de l'exposition à la galerie Cadby-Birch.

Cette même année, Roland Petit fait appel à lui pour les décors du ballet *La Perle* sur un thème de Louise de Vilmorin, musique de Claude Pascal, chorégraphie de Victor Gsovsky (fig.4).

A ce moment-là de sa carrière, Zao Wou-Ki fait également partie de l'écurie de la Galerie Pierre, dirigée par Pierre Loeb (1897-1964), aux côtés de Giacometti, Dora Maar, Antonin Artaud, Matthieu, et ses amis Vieira da Silva et Riopelle (fig. 1).

C'est à cette époque qu'apparaît une métamorphose de son art qui dérouta les collectionneurs : « *Ma peinture devient illisible. Natures mortes et fleurs n'existent plus. Je tends vers une écriture imaginaire, indéchiffrable* », se souviendra-t-il en 1976.

L'année suivante, en novembre 1954 s'ouvre au Cincinnati Art Museum (Ohio, EUA) une rétrospective de l'œuvre gravé du peintre dont Nesto Jacometti publie le catalogue raisonné et dont l'œuvre de couverture est *Les Petits Bateaux*, sœur de *Voiles à la Mer* (fig. 5).



Fig. 4. Zao Wou-Ki (1920-2013),
Livret du ballet « La Perle », 1953,
 Collection privée, localisation actuelle inconnue.

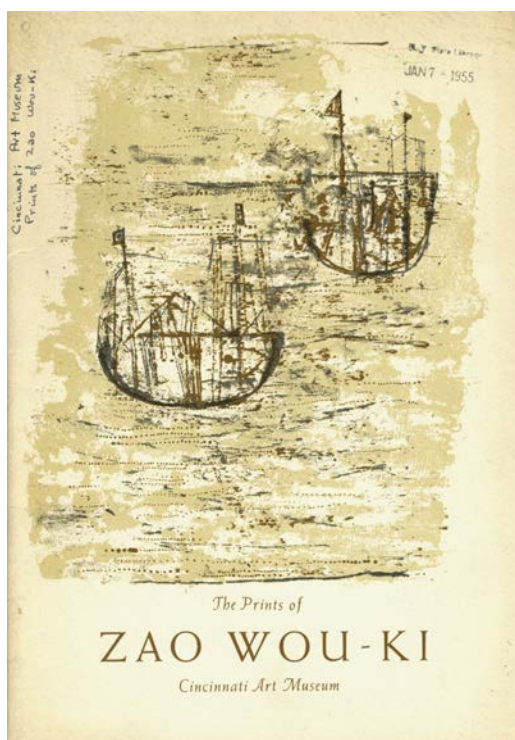


Fig. 5. Zao Wou-Ki (1920-2013),
Couverture du cat. d'ex. The Prints of Zao Wou-Ki,
 Cincinnati Art Museum,
 November 22, 1954 to January 4, 1955.





Œuvres choisies



Vendredi 9 octobre
2020



COUTAU-BÉGARIE & ASSOCIÉS

QUI
R I CONSEIL
EN ART
NAL