

AGUTTES

MAÎTRES ANCIENS

28 juin 2022





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

Vente aux enchères

Drouot Paris, salle 9

Mardi 28 juin 2022, 15h

Exposition publique

Aguttes Neuilly

Du lundi 13 juin au mardi 21 juin
Du lundi au jeudi : 10h - 13h et 14h - 17h30
Les vendredis : 10h - 13h

Drouot Paris, salle 9

Samedi 25 et lundi 27 juin : 11h - 18h
Mardi 28 juin : 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.

Lot 65 : vente sur ordonnance du juge des tutelles.

Aguttes Neuilly

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

AGUTTES



détail

Index

A

ABILDGAARD, Nicolai Abraham | 77
ASSERETO, Gioacchino | 24
AUZOU, Pauline | 70

B

BARDIN, Jean | 59
BERCHEM, Nicolaes (attr. à) | 22
BLONDEL, Merry-Joseph (attr. à) | 78

C

CAPET, Marie-Gabrielle (attr. à) | 65
CARRACCI, Agostino (attr. à) | 3
CHAMPAIGNE, Jean-Baptiste de (attr. à) | 37
CHARLET, Nicolas-Toussaint | 91
CIGNANI, Carlo (attr. à) | 25
CODAZZI, Viviano | 6
COIGNET, Jules Louis Philippe | 82
CONSTANTIN, Jean-Antoine, dit Constantin d'Aix (attr. à) | 79
CORNEILLE, Michel II (attr. à) | 29
COURTOIS, Guillaume dit Le Bourguignon | 28
COURTOIS, Jacques dit Le Bourguignon | 26

D

DAUMIER, Honoré (attr. à) | 92
DANLOUX, Henri-Pierre (attr. à) | 66
DENON, Dominique Vivant | 63, 64
DORÉ, Gustave (attr. à) | 93

F

FRIAS Y ESCALANTE, Juan Antonio | 17

G

GIAQUINTO, Corrado | 44
GILLIS, Nicolaas | 9
GRENIER DE LACROIX, Charles François | 52
GRIMOU, Alexis (attr. à) | 46

H

HAUER, Jean Jacques | 60

L

LAHALLE, Charles Dominique Oscar | 89
LEFEBVRE, Claude | 35
LERIS, Ignacio | 18

M

MAITRE DE TORRALBA | 1
MARIESCHI, Michele (Atelier de) | 47
MASSÉ, Samuel | 57
MATEJKO, Jan | 95
MAUZAISSE, Jean-Baptiste (attr. à) | 81
MIGNARD, Nicolas | 31
MOILLON, Louyse | 27
MURILLO, Bartolomé Esteban | 19

N

NONNOTTE, Donatien (attr. à) | 38

P

PAEZ, José de | 88
PETEL, Georg (attr. à) | 10
POZZI, Stephano | 45

R

RAFFORT, Étienne | 85
ROBUSTI, Jacopo dit le Tintoret (d'apr.) | 7
ROSS, Johann Melchior | 49

S

SAUVAN, Philippe (attr. à) | 43
STÖBER, Franz | 68
STÖCKLIN, Christian | 61
SUBLEYRAS, Pierre (Atelier de) | 42

T

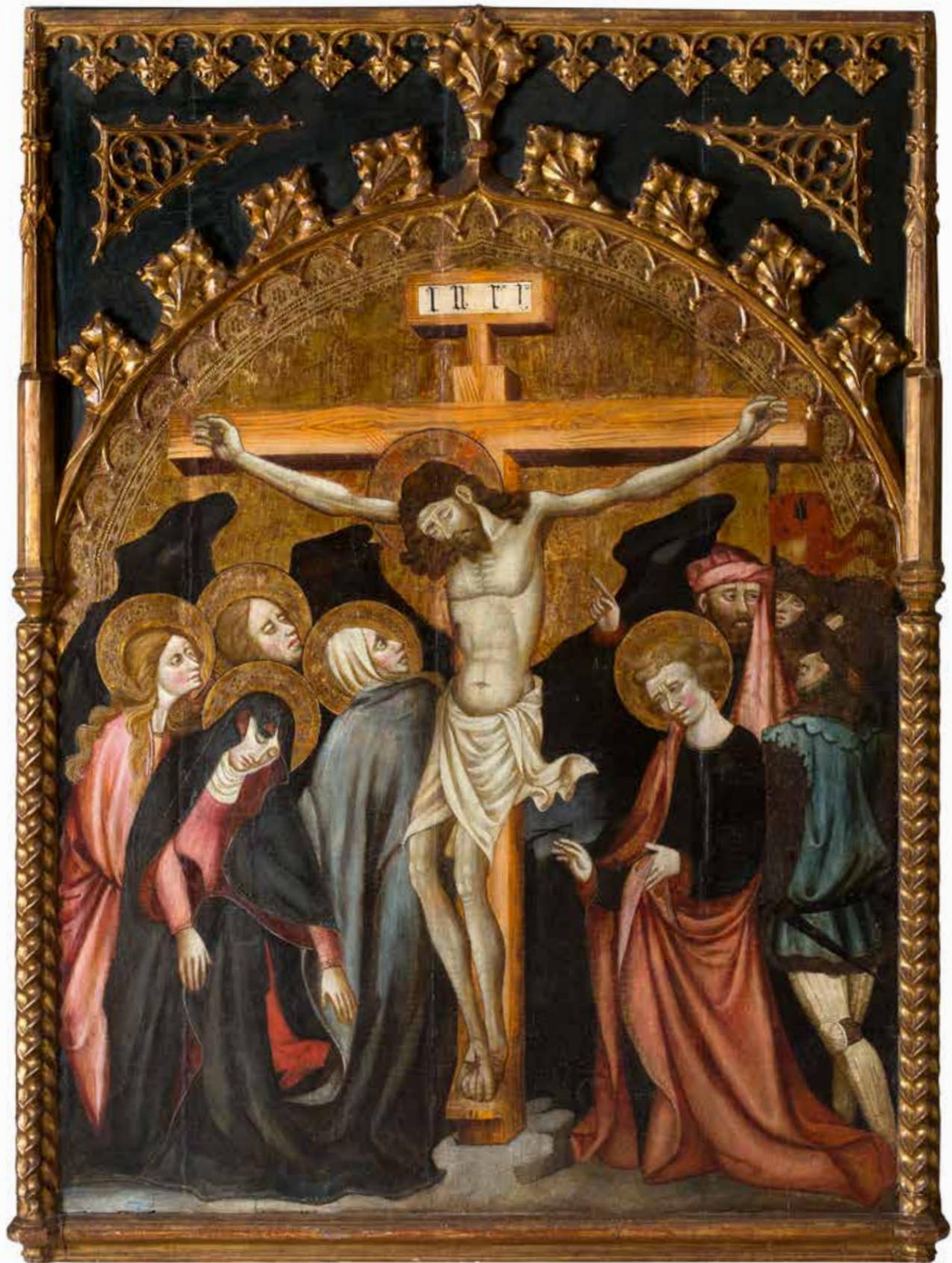
TIERCE, Jean-Baptiste Antoine | 53
TOPINO-LEBRUN, François (attr. à) | 71

V

VAN AVONT, Pieter (att. à) | 13
VAN DOUW, Simon Johannes | 23
VAN FALENS, Carel | 56
VAN LOO, Jean-Baptiste | 48
VAN MIERIS L'ANCIEN, Frans (attr. à) | 20
VERDIER, François (attr. à) | 32
VOET, Jacob Ferdinand (attr. à) | 39

W

WAPPERS, Gustave (attr. à) | 94
WILLEBOIRTS BOSSCHAERT, Thomas (attr. à) | 14



1
MAÎTRE DE TORRALBA
ACTIF À SARAGOSSE ENTRE 1420
ET 1450

Crucifixion

Tempéra sur panneau de pin
 Vers 1430 - 1440
 161 x 117 cm

Calvary

Egg & glue tempera, oil, on gilded pine wood
 c. 1430 - 1440
 63 3/8 x 46 in.

200 000 - 300 000 €

Au XIV^e siècle, la peinture aragonaise est fortement influencée par l'art italien. Après la dernière vague de byzantinisme en Italie, le récit de Giotto, composé de figures en interaction, vise une fiction picturale plus délibérée de la réalité visible dans une composition harmonieuse, animée par les contrastes et la variété. Depuis le XII^e siècle, la Catalogne est unie à l'Aragon, mais elle ne rejoint l'Espagne et ses rois catholiques qu'à la fin du XV^e siècle. Dès le début du XIV^e siècle, les terres de la couronne d'Aragon ont adopté le style italien avec des éléments du style franco-flamand de la peinture du gothique international et de son maniérisme linéaire. À partir des années 1340, les modèles picturaux toscans influencent les artistes de Majorque, d'Aragon et de Catalogne, dont ses principales figures, Ferrer Bassa (actif vers 1320 - 1350) et son fils Arnau. Son *Livre d'heures enluminé de Marie de Navarre*, réalisé avec la collaboration de son atelier laisse apparaître une nette distinction de qualité entre les enluminures autographes et celles réalisées par ses assistants. Juan de Levi et Bonanat Zaortiga sont d'autres artistes influents en Aragon. Dans la seconde moitié du XIV^e siècle, le mécénat local des élites civiles et religieuses se tourne principalement vers les ateliers de Barcelone. Des modèles iconographiques standards, adaptés par chaque artiste s'y développent dans les ateliers des frères Serra : Francesco, Jaume, Pere et Joan. Ils créent un nouveau paradigme pictural, incorporant certains éléments de la peinture gothique

PROVENANCE

Collection Costa y Carvajal, marchands à Barcelone avant 1920 ; Collection de Witte, Château de Gussignies, vers 1920, puis par descendance ; Collection Marx, Louvain (Belgique) depuis 1968 ; Collection privée, Luxembourg depuis 2016.

BIBLIOGRAPHIE

A. Galilea Anton, *La Pintura gotica espagnola en el Museo de Belles Artes de Bilbao*, Bilbao, 1995.
 P. Gimenez Ruiz, M. Diaz & M. C. Nachon Gonzalez, *El retablo de Tosos*, Cuadernos de Filosofía y Letras, 1, nr 60, Saragosse, 1967.
 M. del Carmen Lacarra-Ducay, *Cinco tablas del atelier del pintor aragonés Blasco de Grañén (a. 1422-59)*, Anuario 1988, Estudios-Cronicas Bilbao 1989.
 M. del Carmen Lacarra-Ducay, *Retablo de San salvador, iglesia parroquial de San Salvador en Ejea de los Caballeros*, in *Joyas de un Patrimonio*, 13-68 Saragosse, 1991.

M. del Carmen Lacarra-Ducay, *Arte Gotico en el Museo de Zaragoza*, Gobierno de Aragon, Saragosse, 2003.

M. del Carmen Lacarra-Ducay, *La pintura gotica aragonesa en el Museo Lazaro Galdiano*, Fondation Lazaro Galdiano, Madrid, 2004.

M. del Carmen Lacarra-Ducay, *Blasco de Grañén and Pedro Garcia de Benabarre*, Spanish Painting, Coll & Cortès, Madrid, 2012.

N. Ortiz Valero, *Calvary*, Spanish painting, Coll & Cortès, Madrid, 2012.

J. B. Sobré, *Behind the Altartable, The development of the Spanish Painted Retablo 1350- 1500*, Columbia, Missouri, University of Missouri Press 1989.

Pintura Gotica en Aragon ; Estilo Gotico International 1^{er} Part, blog: Jesus Diaz Gomez, 2/2009

internationale de la région située entre Paris et la Meuse, en Catalogne, en Aragon, à Valence et dans les îles de la couronne catalano-aragonaise.

Au début du XV^e siècle, la peinture catalane mêlant idéalisation et réalisme, avait acquis une idiosyncrasie locale identifiable en naturalisant des éléments franco-flamands dans des prototypes italiens. Ainsi, la présence sur place de peintres florentins tels que Gherardo di Jacopo, dit Starnina (vers 1360 - 1413), mêlant beauté idéale et difformité caricaturale, a fortement influencé la production artistique locale. L'échange de cadeaux entre les princes catalans-aragonais et les rois valoisens, les artistes et prélats italiens, allemands, français et allemands itinérants, ont joué un rôle décisif dans la réception des modèles de retables picturaux franco-flamands et la manière dont ils se superposent au substrat stylistique italien dans les terres de la Couronne d'Aragon. Des villes comme Tolède, Valence et Saragosse deviennent des centres artistiques indépendants. Les influences de Starnina et du plus expressionniste Marçal de Sax (d'origine allemande), y sont les deux principaux vecteurs artistiques, à partir desquels les artistes locaux réalisent une synthèse personnelle entre idéalisme esthétique et caricature. Lluís Borrassá ainsi que Marçal de Sax, chacun de manière différente, adoptent les types de visage importés de Florence par Starnina : Borrassá dans un style plus idéalisé, de Sax plus caricatural. Blasco de Grañén a intégré l'idéalisation stylistique dans les caricatures de visage de type paysan.

Lluís Borrassá

Lluís Borrassá (Gérone vers 1360 - 1426 Barcelone), le plus grand élève de Pere Serra, est largement considéré comme étant l'artiste ayant introduit le style gothique international en Catalogne. Il a d'abord travaillé avec son père à Gérone. Plus tard, en 1383, son atelier est documenté à Barcelone et il est devenu le plus grand et le plus prospère de la ville. Influencé par l'esthétique naturaliste flamande, ses figures fluides et en interaction dramatique, les halos dorés incisés et les arrière-plans paysagers, ainsi que les motifs complexes qui rendent le brocart et le textile, sont devenus la marque de tous ses disciples. Les champs de couleur sont compartimentés en un rythme complexe et interconnectés de formes ondulantes. L'absence d'espace de contournement donne une certaine platitude à la composition.

Jaume Ferrer

Jaume Ferrer était le principal peintre de Lleida. Sa composition générale, son rendu textile et ses paysages de fond ont influencé Blasco de Grañén, le principal artiste de Saragosse dans le deuxième quart du XV^e siècle, avant que les nouveautés de l'influence picturale eyckienne n'y arrivent vers 1445/1450. Documenté depuis 1422 (ou 1415), Blasco était le Peintre du roi de Navarre, futur Jean II d'Aragon et agissait comme une transition entre le style de Zaortiga et Huguet (actif à Saragosse 1435 - 45). Il eut un grand nombre de disciples et d'élèves.

Pedro Garcia de Benabarre fut, après 1445, son collaborateur le plus remarquable. Son activité est documentée jusqu'en 1483. Les commandes les plus importantes de Blasco de Grañén sont les *Retables de Lanaja* et d'*Ontinena*, commandés par la prieure du monastère de Sijena, Beatriz Cornel (1427-51), et d'Anento, tous redevables à l'expressivité stylistique de Marçal de Sas et aux modèles standards développés par Lluís Borrassá. Un artiste aussi important et prolifique que Blasco de Grañén avait de nombreux adeptes, disciples et élèves, provenant de différentes régions aragonaises, qui l'aidèrent dans l'exécution des retables. Cela explique certaines différences de qualité dans la production de son cercle. Les villes de Lanaja et Ontinena étaient sous la

juridiction du monastère Sainte-Marie de Sigena et du Panthéon royal de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, fondé en 1188 à Villanueva de Sijena (Huesca), place forte pour la cour itinérante des rois d'Aragon.

À Torralba de Ribota, au nord de Calatayud, à 14 km de Saragosse, Benito Arnaldin (Calatayud, actif entre 1420 et 1435) fut le principal disciple de Blasco de Grañén. Il a signé le *Retable de Saint Martin de Tours*: BEN (e) DICTO ARNALDIN ME PINXIT (Fig. 2). Ses deux fils, Juan (actif entre 1433 et 1459) et le plus jeune Jaume, suivirent ses traces et travaillèrent dans son atelier, avant de faire leur apprentissage auprès d'autres maîtres. Ils terminèrent les retables inachevés commandés à leur défunt père (après 1435).



détail

Le maître de Torralba et sa relation avec la famille Arnaldin

Juan Arnaldin (documenté entre 1433 et 1492) a peint le *Retable de l'Apôtre saint André* et le *Retable de saint Félix* dans l'église paroissiale de Torralba dans un style expressif quelque peu naïf. Les types particuliers de visage sont clairement redevables aux particularités stylistiques développées par Marçal de Sax, moins idéalisantes que le style de Blasco de Grañén.

Dans ce retable, l'un des personnages, un homme portant un chaperon rougeâtre (*seidelbinde*) et accueillant saint Félix est identique (mais inversé) à l'homme pointant son doigt vers le Christ mort dans la *Crucifixion* actuelle. Eric Young a attribué au maître de Torralba le tableau *La Vierge et saint Jean entourant le Christ dans le tombeau* du Bowes Museum (Barnard Castle), en le datant de 1425/1430. La figure de saint Jean y est extrêmement proche, par son style et son ductus, de celle de la *Crucifixion* actuelle.

Une autre *Crucifixion avec des soldats* attribuée au maître de Torralba est publiée par Chandler Post dans la collection Sheldon Keck, donnée à l'université du Delaware, exposée au Brooklyn Museum de New York, puis vendue (Christie's New York, 16 janvier 1992, n° 2) et datée de 1430-40.

Un abbé Sant Blaise et Sant Anthony se trouvent au musée de Springfield. Dans une collection espagnole, actuellement au musée de Pontevedra, on trouve une *Assomption* de la même main (Donation Pastor). La William Rockhill Nelson Gallery of Art (Kansas City, Missouri) (Cat fig 327) possède la partie d'une prédelle représentant la *Déposition* et la *Mise au tombeau* par le maître de Torralba, datable de 1430-1440, stylistiquement proche de notre *Crucifixion*. De même, la *Crucifixion* du *Retable de saint Barthélemy* du château de Castelnaud-Bretenoux à Prudhomat (France), attribué au maître de Torralba, est proche de la présente *Crucifixion*, mais avec moins de figures et une exécution plus simple. Les deux éléments de sa prédelle en banco sont proches par leur exécution et leur style, des deux prédelles actuelles. Gudiol a également publié le *Retable de saint Pierre* (1971 cat nr 101) dans la collection Varez à San Sebastian et un *Retable de la vie de la Vierge* (1971, cat nr 102) dans la collection Junyer à Barcelone. Un *Retable de la Vierge*, datable de 1435-40, du même maître a été légué par la famille Vares Fisa au musée du Prado (Madrid) en 2013 (inv P008121). Dans les années 1440, le même artiste a probablement peint le *Retable de saint Nicolas* dans l'église Santas Justa et Rufina à Maluenda. Dans la Galeria Parmegianni (Reggio Emilia) se trouve une autre prédelle similaire (cliché Gudiol A-11588, 1958). Camon Aznar suppose qu'il l'a réalisée pour un mécène nommé « Miguel del Rey », dont le nom est inscrit sur le tableau ; mais cette mention pourrait aussi être le nom de l'artiste qui l'a exécutée.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 3 (zoom)



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 8 (zoom)



Fig. 9



Fig. 10

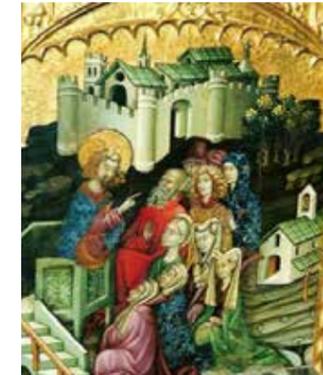


Fig. 11

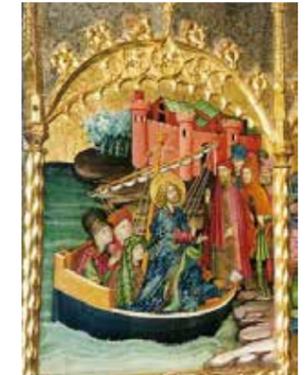


Fig. 12

Fig. 1 : Pere Serra, Sant Cugat de Vallès – Fig. 2 : Blasco de Grañén, *Saint Martin*, Barcelone, musée national catalan – Fig. 3 : Marçal de Sax, *Annunciation with San Jos Carpintero*, c 1393-1410, musée de Zaragoza – Fig. 4 : Territoire d'Aragon en 1360 – Fig. 5 : Blasco de Grañén, *Crucifixion*, vers, 1435 – Fig. 6 : Lluís Borrassá, y Lucas Borrassá 'el esclavo', *Crucifixion*, retable de l'église Saint-François du couvent Santa Clara Vella, Vic, musée épiscopal – Fig. 7 : Blasco de Grañén y atelier, *Crucifixion* – Fig. 8 : Blasco de Grañén, Madrid, musée Lazzaro Galdiano – Fig. 9 : Benito Arnaldin (doc. 1380-1435), *Retable de saint Martin de Tours*, Torralba de Ribota – Fig. 10 : Blasco de Grañén, *Calvary*, Retable saint John Evangelist, Siresa, Iglesia S Pedro – Fig. 11 : Benito Arnaldin, Juan Arnaldin, Retable de saint Félix, Gérone, église Saint-Martin – Fig. 12 : Juan Arnaldin, Saint Félix, Retable Torralba. © DR



détail

Jaume Arnaldin

Jaume Arnaldin a commencé comme élève (24/8/1433-30/9/1435) de Pascual Ortoneda à Saragosse avant de travailler (9/1435-4/1442) avec Blasco de Grañén, son premier assistant connu. Il a signé son panneau de sainte Ursule (Barcelone, musée national d'art de Catalogne) : JACOBUS ME FECIT. Il apparaît dans un document comme « maître, étant témoin d'une commande donnée à Blasco de Grañén » (28/8/1446).

La scène actuelle du Calvaire par le Maître de Torralba

À gauche du Christ en croix se trouvent la Madeleine et la Vierge, soutenues par l'une des saintes femmes. À droite se trouvent saint Jean, trois soldats et leur seigneur pointant vers le Christ mort.

Un drapeau juif rouge avec un scorpion et des étoiles représente les troupes d'Hérode. La cavalerie actuelle forme le pinacle central du retable. C'est l'une des plus belles œuvres connues du Maître de Torralba.

L'iconographie de la scène actuelle du Calvaire, son style pictural et son ductus suivent le concept initial de Lluís Borrassà, comme on peut le voir dans le *Calvaire* du musée de Vic et dans le *Retable de Sant Llorenç de Morunys* de 1419, une adaptation de Blasco de Grañén. Pour des raisons stylistiques et iconographiques, Maria del Carmen Lacarra-Ducay l'attribue au premier cercle de Blasco de Grañén (1435-1440), et plus précisément à Juan Arnaldin, connu comme le Maître de Torralba de Ribota.

Ses boiseries architecturales fines, noires et dorées, indiquent qu'il faisait partie de l'un des grands retables mariaux qui ont été démantelés avant la seconde moitié du XIX^e siècle, lorsqu'il est apparu dans la « collection de Witte ».

Cette crucifixion, que l'on peut dater du début du deuxième quart du XV^e siècle, est une partie intégrée et centrale supérieure d'un grand « retable mayor », entourée de scènes narratives détaillant la vie d'un saint. Il remplissait l'abside principale de l'église. Ce calvaire présente une encadrement finement sculpté, un cadre pignon incurvé flanqué de pinacles et des bordures très ornées. Après que avoir été sculptées par des charpentiers, des couches de gesso et de dorure étaient généralement appliquées sur les parties décoratives avant d'être peintes. L'« embutido » (modelage estampé) est appliqué dans le gesso doré très bruni pour orner le fond, les halos dorés autour des têtes des saints et les bordures. L'œuvre a été réalisée à la détrempe (pigments, colle et liants à base de jaune d'œuf). En général, les grands sujets du premier niveau et le banc du retable sont de la meilleure qualité. Le deuxième niveau était généralement laissé aux collaborateurs de l'atelier. Une crucifixion de cette taille occupait généralement la partie supérieure de la section verticale centrale du retable.

Le banco horizontal occupe entièrement l'abside. Le présent banco, divisé en deux parties pour être située l'une au-dessus de l'autre sur un côté du tabernacle, suit le même schéma stylistique et narratif des artistes du cercle de Lluís Borrassà et Blasco de Grañén. Le ductus et le micro-style sont extrêmement proches des œuvres

connues de Blasco de Grañén, comme nous le constatons en les comparant au retable de Sant Martin de Tours. La figure du donateur dans le tableau du Musée Lazarro Galdiano (Madrid) est exécutée par une main, stylistiquement proche des prédelles actuelles.

Les auréoles des personnages sont exécutées en stuc gaufré en relief et délimitées par une ligne pointillée extérieure, comme dans d'autres œuvres de Blasco y atelier, selon la tradition gothique internationale (jusqu'en 1445 environ).

À propos de la prédelle

La répartition des tâches au sein de l'atelier et le fait de déléguer une partie de la création par rapport aux modèles standards ne sont absolument pas documentés. Seuls les enregistrements des commandes des mécènes et des paiements le sont. De nombreuses mains différentes ont collaboré à chaque retable. L'ancienne inscription *Blasco... Zaragoss* au dos (découverte par Filip Moerman en 2019) est la première mention connue de ce nom, qui n'est devenu connu qu'il y a quelques décennies.

Nous remercions le professeur Alberto Velasco, ancien directeur du musée de Lleida et le docteur Jan de Maere pour l'attribution de cette Crucifixion au maître de Torralba et la rédaction de cette notice.

In the 14th century, painting in Aragon was strongly influenced by Italian art. After the last wave of Byzantinism in Italy, Giotto's narrative of interacting figures aimed for a more deliberate pictorial fiction of the visible reality in a harmonious composition, animated by contrasts and variety. Since the 12th century, Catalonia was united with Aragon, but it only joins Spain and its Catholic Kings at the end of the 15th century. From the beginning of the 14th century, the lands of the Crown of Aragon had adopted the Italian style with elements of the Franco-Flemish style of International Gothic painting and its linear mannerism. From the 1340's on, Tuscan pictorial models influenced artists in Mallorca, Aragon and Catalonia, where Ferrer Bassa (active c 1320-1350) and his son Arnau are the main figures. His illuminated Book of Hours of Maria of Navarra, realized with collaboration of his workshop illustrates the distinction in quality between the autograph illuminations and these by his assistants. Juan de Levi and Bonanat Zaortiga were other influential artist in Aragon. In the second half of the 14th century, the local patronage by civil and religious elites turned mainly to the Barcelona workshops. Standard iconographic models, adapted by each individual artist, developed there in the workshops of the Serra brothers: Francesc, Jaume, Pere and Joan. They created a new pictorial paradigm, incorporating certain elements of International Gothic painting from the region between Paris and the Meuse River in Catalonia, Aragon, Valencia and the islands of the Catalano-Aragonese Crown.

At the beginning of the 15th century, Catalan painting, blending idealization and realism, had acquired an identifiable local idiosyncrasy by naturalizing Franco-Flemish elements into Italian prototypes¹. The presence there of Florentine painters such as Gherardo di Jacopo, known as Stamina (c. 1360-1413), mixing ideal beauty and caricatural deformity, greatly influenced the local art production. The exchange of gifts between the Catalan-Aragon's princes and the Valois kings, travelling Italian, German, French and German artists and prelates, played a decisive role in the reception of the Franco-Flemish pictorial altarpiece models and the manner in which they overlay the Italian stylistic substrate in Aragon's Crown lands. Towns as Toledo, Valencia and Saragossa became independent artistic centers. The influences of Stamina and of the more expressionist Marzal de Sax, of German origin, were the two main artistic vectors there, from which local artists achieved a personal synthesis between aesthetic idealism and caricature. Lluís Borrassa as well as Marzal de Sax, each in a different manner, adopt the facial types imported from Firenze by Stamina. Borrassa in a more idealized style, de Sax more caricatural. Blasco de Grañén integrated the stylistic idealization into the peasant like facial caricatures.

Lluís Borrassa (Gerona c. 1360-1426 Barcelona), Pere Serra's greatest pupil, is widely considered to have introduced the International Gothic style in Catalonia. He worked first with his father in Girona. Later in 1383, his studio is documented in Barcelona and it became the

1. Chandler Ratphon POST, The Aragonese School. A History of Spanish Painting, Cambridge, Harvard Univ. Press 1930-66, Vol VIII, 2.

largest and most successful in town. Influenced by the Flemish naturalistic-based aesthetics, his flowing and dramatically interacting figures, the incised golden haloes and landscape backgrounds as well as complex patterning rendering brocade and textile, became the trademark of all his followers. Color fields are compartmentalized into a complex interconnected rhythm of undulating forms. The lack of circumvent space gives a certain flatness to the composition.

Jaume Ferrer was the leading painter in Lleida. His general composition, textile rendering and background landscapes influenced Blasco de Grañén, the leading artist in Saragossa in the second quarter of the 15th century, before the novelties of the Eyckian pictorial influence arrived there circa 1445/50. Documented since 1422 (or 1415), Blasco was the Pintor del Rey de Navarra, the future Juan II of Aragon and acted as a transition between the style of Zaortiga and Huguet (actif in Saragossa 1435-45). He had a great number of followers and pupils. Pedro Garcia de Benabarre was after 1445 his most outstanding collaborator. His activity is documented until 1483. Blasco de Grañén's most important commissions are the altar pieces in Lanaja and in Ontinena, ordered by the prioress of the Sijena monastery Beatriz Cornel (1427-51); and in Anento², all indebted to the stylistic expressiveness of Marçal de Sas and the standard models developed by Lluís Borrassa. An artist as important and prolific as Blasco de Grañén had many followers, disciples and pupils, coming from different Aragonese areas, helping him in the execution of altarpieces. This explains some of the quality differences in the output of his circle³. The towns of Lanaja and Ontinena were under the jurisdiction of the Monastery Sant Maria de Sixena and Royal Pantheon of the order of Sant John of Jerusalem, founded in 1188 at Villanueva de Sijena (Huesca), a strong-place for the itinerant court of the kings of Aragon.

In Torralba de Ribota, north of Calatayud, 14 km from Zaragossa, Benito Arnaldin (Calatajud (Z) active 1420-30.9.1435) was the main disciple of Blasco de Grañén. He signed the Retable of Sant Martin of Tours: BEN (e) DICTO ARNALDIN ME PINXIT (Fig. 2). His two sons Juan (active 1433-59) and the younger Jaume, followed in his steps and working in his studio, before achieving their apprenticeship with other masters. They finished the uncomplete altarpieces ordered to their late father (after 1435).

The Torralba master and his relation to the Arnaldin Family

Juan Arnaldin (doc. 1433-1492), painted the Retable of Sant Andrea Apostle and the Retable of Sant Felix⁴ in the Iglesia parroquial there in a somewhat naïve expressive style. The particular facial types are clearly indebted to the stylistic

2. M. del Carmen Lacarra-Ducay, Blasco de Grañén, pintor de retablos 1422-59, Institucion Fernando El Catolico, Zaragoza 2004.

3. M. Del Carmen Lacarra-Ducay, Retables de l'atelier de Blasco de Grañén, in Joyas de un patrimonio, exh. Zaragoza, Palacio de Sastago, 28/12/1990-3/3/1991.

4. J. Gudiol, Pintura Medieval en Aragon, Institut Fernando el Catolico, Zaragoza 1971, p 45.



détail



Fig. 13



Fig. 14

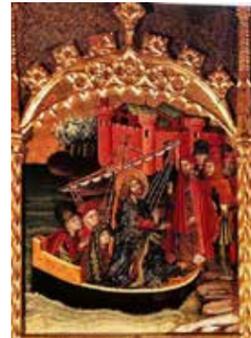


Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 18bis



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25

Fig. 13: Juan Arnaldin, *Retable de saint André* – Fig. 14: *Retable de saint Félix, église de Torralba* de Ribota – Fig. 15: Scène 1: L'arrivée de saint Félix à Gérone, Torralba – Fig. 16: Scène 1: L'arrivée de saint Félix à Gérone, Torralba (détail avant restauration) – Fig. 17: Chateau Castelnau-Bretenou, Prudomat (Fr) Torralba Master Torralba Master, Calvary, (in *Les Primitifs Aragonais XIV^e XV^e Siècles*, Catalogue Exh. Musée de Pau, 1971, ill. p79, text pp 74-81 – Fig. 18-18bis: Egg & Glue Tempera on pine wood panel 42,3 x 175,8 cm. 6 scenes of the passion of Christ on 2 panels, datable 1425-30, old inscription on the back: 'Blasco Zaragoza...' Provenance: -de Witte collection, Gusingnies castle before 1860, and thence by descendant-Marx collection Louvain since 1968-Luxemburg private collection – Fig. 19: Otinena, Blasco de Granén & atelier – Fig. 20: Tarazona, Blasco de Granén & atelier – Fig. 21: Blasco de Granén & atelier c. 1425/30, Le banquet (détail de la prédelle) – Fig. 22: Blasco de Granén & atelier c. 1425/30, Le banquet (détail de la prédelle) – Fig. 23: Blasco de Granén & atelier c. 1425/30, Le banquet (détail de la prédelle) – Fig. 24: Blasco de Granén & atelier c. 1425/30, Le banquet (détail de la prédelle) – Fig. 25: Blasco de Granén & atelier c. 1425/30, Le banquet (détail de la prédelle). © DR

particularities developed by Marzal de Sax, less idealizing than the style of Blasco de Grañén.

A figure, a man wearing a reddish chaperon (seidelbinde) welcoming Sant Felix in this retable is the identical (but inversed) with the man pointing his finger to the dead Christ in the present Calvary. Eric Young attributed the painting The Virgin and Saint John surrounding Christ in the Tomb in the Bowes Museum to the Torralba master, dating it 1425/30⁵. There, the figure of Saint John is extremely close in style and ductus to the one in the present Calvary.

Another Calvary with Soldiers attributed to the Torralba master is published by Chandler Post⁶ in the Sheldon Keck collection, given to the Delaware university, exhibited in the Brooklyn Museum New York, and later sold (Christie's New York, 16 January 1992, nr 2⁷), dating it 1430-40.

A Sant Blaise and Sant Anthony Abbot are in the museum of Springfield. In a Spanish collection, now in the Museu de Pontevedra, there is an Assumption of the same hand (donacion Pastor⁸). The William Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas City, Missouri (Cat fig 327) has part of a predella representing the Deposition and the Entombment by the Torralba master, datable 1430-40, stylistically close to the present Calvary. Also, the Calvary in the Retable of Sant Barthelemy in the chateau de Castelnau-Bretenoux at Prudhomat (Lot, Fr), attributed to the Torralba Master⁹ is close the present one, but with less figures and more simply executed. The two elements of its 'banco' predella are in execution and style close to the two present predellas. Gudiol published also the Retable of Sant Pedro (1971 cat nr 101) in the Varez colleccion at San Sebastian and a Retable de la Vida del Virgin (1971 cat nr 102) in the collection Junyer at Barcelona. An Altarpiece of the Virgin, datable 1435-40, by the same master was bequeathed by the Vares Fisa family to the Prado museum in 2013 (inv P008121). In the 40s', the same artist painted probably the Retable of Sant Nicolas in the Iglesia Sant Justa and Rufina in Maluenda. In the Parmegianni Galeria (Reggio Emilia) is another similar predella (Gudiol cliché A-11588, 1958).

Camon Aznar assumes he did this for a patron named: Miguel del Rey, which name is written on the painting¹⁰; but this mention could also be the name of the artist executing it.

Jaume Arnaldin started as a pupil (24. 8. 1433-30. 9. 1435) of Pascual Ortoneda in Zaragoza

5. E. Young, The Bowes Museum, Barnard Castle, Catalogue of Spanish Paintings, introduction E. Conran, Durham 2nd Ed. 1988, inv nr BM 1082.
6. C. R. Post, *The Catalan School in the Late Middle Ages*. Spanish Painting, VII, I, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1938, p 820, fig 326 and see also Gaya Nuno, 1958, p 310 nr 2.728.
7. Exhibited: *Pintura española Recuperada*, Sevilla-Madrid 1997
8. J. Filguera Valverde, Dos tablos del Maestro de Torralba Siglo XV in El Museo de Pontevedra, 1972, XXVI pp 71.
9. *Cat Exh. Peintures Primitives Aragonaises du XIV et XV^e siècles*, Musée des Beaux-Arts de Pau (15/1-15/3, 1971), pp 74-81.
10. C. Aznar, *La Pintura Gotica en la Corona de Aragon*, exh. Museo e Instituto de Humanidades Camon Aznar, Zaragoza, 10-11/ 1980, p 112

before working (9/1435-4/1442) with Blasco de Grañén as his first known assistant. He signed his Sant Ursula panel (Mus Nat Catalunya): JACOBUS ME FECIT. He appears in a document as master, being a witness to a commission given to Blasco de Grañén (28/8/1446).

The present Calvary scene by the Torralba Master

On the left of the Christ on the cross are the Magdalen and the Virgin, supported by one of the Holy Woman. On the right are Saint John, three soldiers and their lord, pointing at the dead Christ. A red Jewish flag with a scorpion and stars represents the troupes of Herodes. The present Cavalry formed the central pinnacle of the retable. It the highest in quality of the known works by the Torralba Master.

The iconography of the present Calvary scene and its pictorial style and ductus follow the initial concept of lluis Borrassà¹¹, as can be seen in the Calvary in the Vich Museum, and in the Retable of Sant Lorenc de Morunys¹² dated 1419, an adaption after Blasco de Grañén. For both stylistic and iconographic reasons, Maria del Carmen Lacarra-Ducay confidently attributes it to the early circle of Blasco de Grañén (1435-40), and more precisely to Juan Arnaldin, known as the Master of Torralba de Ribota.

Its elaborated gilded and black fine architectural woodwork indicates that it was part of one of the large Marian altarpieces that have been dismantled before the second half of the 19th century, when it appeared in the "de Witte collection".

This Calvary, datable early in the second quarter of the 15th century, is an integrated and upper-central part of a large "retablo mayor", surrounded by narrative scenes detailing the life of a saint. It filled the main apse of the church. This Cavalry has a finely carved 'chambrana', a gabled, curving frame flanked by pinnacles, and highly ornate borders. After the carpenters had sculpted the decorative parts of the retablo, coats of gesso and gilding were generally applied before the painting stage. The 'embutido (stamped modelling)' is applied in the highly burnished gilded gesso to adorn the background, the gilded halloes around the saints heads and the borders. The paint medium is tempera (pigments & glue and egg-yolk binders). Generally, the main large subjects in the first tier and the "banco" of the retable are of the best quality. The second tier was usually left to collaborators in the studio. Such a big size Cavalry occupies generally the upper part of the central vertical section of the retable.

The horizontal banco completely occupies the apse. The present banco, divided in two parts to be situated one above the other on a side of the tabernacle, follows the same stylistic and narrative concept of the artists of the circle of Lluis Borrassà and Blasco de Grañén. The ductus and micro-style are extremely close to the works known by Blasco de Grañén, as we see by comparing them to the retable of Sant Martin of Tours. The donor figure in the painting in the Museum Lázaro Galdiano

11. L. Borrassà, *Retable de Saint Jean Baptiste*, Musée des Arts Décoratifs, Paris inv nr...
12. J. Gudiol, 1971, op cit, nr 404

(Madrid) is executed by a hand, stylistically close to the present predellas.

The characters' haloes are executed in relief embossed stucco outlined by an external dotted line as in other works by Blasco y atelier, following the International Gothic Tradition (until c 1445).

Other details predellas

The distribution of tasks in the workshop and the delegation of creativity in relation to the standard models is totally undocumented. Only the records of the commissions by the patrons and the payments are documented. At each retable many different hands collaborated. The old inscription "Blasco... Zaragoza" on the back (discovered by Mr Filip Moerman in 2019) is the first known mention of this name, which became only known a few decades ago.

We thank Ph. D Alberto Velasco, former director of the Lleida Museum and the D. Jan de Maere for the attribution to the Master of Torralba and authors of the entry.



détail



2
ÉCOLE NAPOLITAINE DU XVII^e SIÈCLE
ENTOURAGE DE TEODORO D'ERRICO

Madonna della Purità

Huile sur panneau
 64 cm

Madonna della Purità
 Oil on panel
 25 1/4 in.

8 000 - 10 000 €

3
ATTRIBUÉ À AGOSTINO CARRACCI
BOLOGNE, 1557 - 1602, PARME

Sainte Véronique tenant le linge où s'est essuyé le Christ, préparatoire à une gravure conservée à Berlin

Plume et lavis brun
 24,8 x 15,4 cm

Saint Veronica holding the veil with the face of the Christ

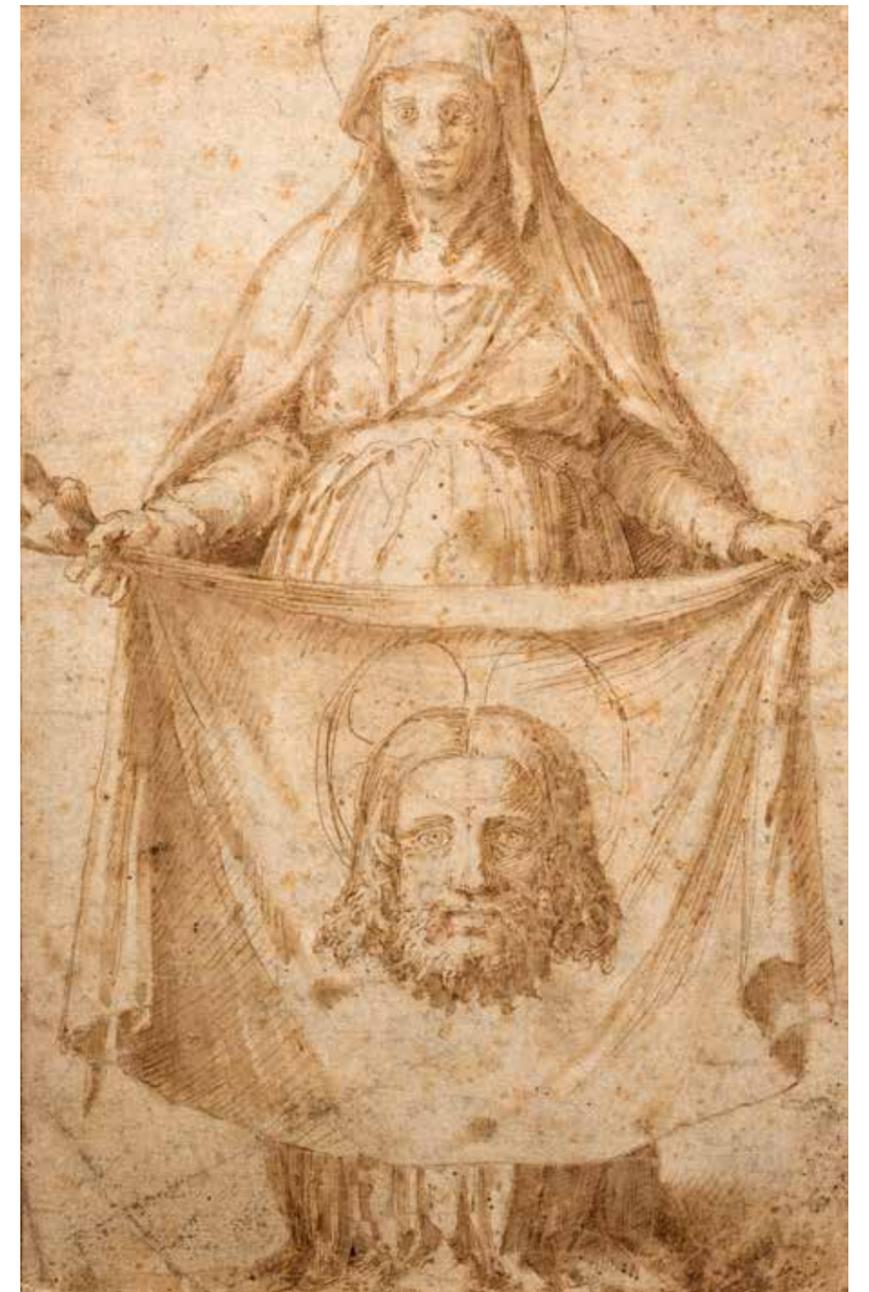
Pen and brown wash
 9 3/4 x 6 1/16 in.

6 000 - 8 000 €

Il existe une gravure dans le sens inverse, aujourd'hui conservée à Berlin (Fig. 1). On peut par ailleurs la retrouver illustrée dans Diane de Grazia Bohlin, *Prints and related drawings by the Carracci family*, National Gallery of Art, Washington, 1979, p.358, fig.218 (ill.).



Fig. 1. © DR





4
ÉCOLE ITALIENNE
DU XVII^e SIÈCLE

Joueurs de cartes

Huile sur toile
32,5 x 41 cm

Card players
Oil on canvas
12 3/4 x 16 1/8 in.

2 000 - 3 000 €



5
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVII^e SIÈCLE
ENTOURAGE DE JACQUES CALLOT

La Place du Dôme à Florence

Sanguine
17 x 21 cm

Firenze, Piazza del Duomo
Red chalk
6 11/16 x 8 1/4 in.

600 - 800 €



6
VIVIANO CODAZZI
BERGAME, 1604 - 1670, ROME

Caprice architectural

Huile sur toile
85,5 x 101 cm

Capriccio
Oil on canvas
33 5/8 x 39 3/4 in.

4 000 - 6 000 €

Viviano Codazzi, souvent surnommé le « maître des ruines romaines » à l'œuvre féconde en capricci, a été actif à Naples au début du XVII^e. À l'ombre des arcades d'un palais majestueux, Codazzi anime la raideur architectural de personnages qui, dans le même temps par leur taille modeste, monumentalisent le décor. Passant çà et là, semblant converser, finalement presque disposés sur une scène de théâtre fictive, les protagonistes vaquent à leurs occupations, entretenant des relations les uns aux autres qui semblent plus prétextes à animer la composition que véritables interactions.

Codazzi est l'initiateur de ce que l'on nomma la « veduta realistica ». Se fondant sur une perspective pratique ou géométrique, l'idée vient de la volonté de créer des décors dans la continuité des espaces auxquels ils étaient destinés et d'in fine, tromper le regard. *Veduta*, c'est « là où tombe la vue ». Le peintre démontre sa maîtrise de la perspective qu'il insère dans un environnement lui aussi architectural. Reconnu pour cela, il collabora au fil de sa carrière avec Cerquozzi (1602 - 1660), Micco Spadaro (1609 - 1675), François Perrier (1590 - 1650) par exemple, ces derniers étant chargés de réaliser les personnages. Inversement, il put travailler avec Lanfranco (1582 - 1647) ou Stanzione (1585 - 1656) pour certains de leurs projets de peintures murales destinées à des églises.

Au siècle suivant, Viviano Codazzi fut une véritable influence et source d'inspiration pour nombre de peintres de *vedute*.



détail

7
ÉCOLE ITALIENNE DU XVII^e SIÈCLE
D'APRÈS JACOPO ROBUSTI,
DIT LE TINTORET

Modello pour la Piscine probatique ou
La guérison du paralytique préparatoire
à la composition de San Rocco

Huile sur toile
 49 x 93 cm

Modello for the probatic Pool or The healing
of the paralytic preparatory to the composition
of San Rocco

Oil on canvas
 19 5/16 x 36 5/8 in.

ŒUVRES EN RAPPORT
 Dijon, musée Magnin.
 Martin von Wagner-Museum,
 Universität de Würzburg.

10 000 - 15 000€



Le *bozzetto* original a été exécuté en 1639 par Tintoret pour l'église San Rocco de Venise. Avec la Scuola attenante, le maître signa l'un des ensembles les plus importants de sa carrière. Extrêmement admiré, nombre d'artistes se sont essayés à reprendre ses compositions dont un anonyme, auteur de notre composition. Comme le maître vénitien, il s'attache à l'aspect abouti de l'esquisse originale, aspect souhaité

par Tintoret et que l'on retrouve dans toutes ses œuvres préparatoires destinées à être présentées à ses commanditaires. Pour lui, c'était une manière de prouver sa supériorité face à ses concurrents et d'avancer un travail presque achevé, prêt à être transposé à plus grande échelle.

Par rapport à la composition originale, nous pouvons noter la partie architecturée inférieure de notre version, absente du *modello* de Tintoret

après avoir été coupée au début du XVIII^e siècle. L'œuvre que nous présentons aujourd'hui pourrait alors peut-être témoigner de l'état originel de son modèle.

D'autres versions, réalisées par des suiveurs du maître, sont aujourd'hui visibles au musée Magnin de Dijon (inv. 1938464) ou au Martin von Wagner-Museum de l'université de Würzburg.



8
ÉCOLE ITALIENNE DU XVII^e SIÈCLE
*Mibrimah (1522 - 1548), fille de Soliman
le Magnifique (1520 - 1566);
Une princesse arménienne*

Huiles sur panneaux (paire)
159 x 45 cm (chaque)

*Mihrimah (1522 - 1548), daughter of Suleyman
the Magnificent (1520 - 1566);
An Armenian Princess*
Oil on panels (pair)
62 5/8 x 17 3/4 in. (each)

20 000 - 30 000 €



détail



9
NICOLAAS GILLIS
ACTIF À HAARLEM ENTRE 1612 ET 1632

Nature morte aux fleurs et aux fruits

Huile sur panneau
Signé en haut à droite *N Gillis*
35,6 x 48 cm

Still life with flowers and fruits
Oil on panel
Signed lower right par upper right
14 x 18 7/8 in.

60 000 - 80 000 €



10
ATTRIBUÉ À GEORG PETEL
WEILHEIM, 1601/1602 - 1635, AUGSBOURG
Christkind

Plume, lavis gris et rehauts de craie blanche
 29,5 x 19 cm

Christkind
 Pen, grey wash heightened with white
 11 5/8 x 7 1/2 in.

6 000 - 8 000 €



© DR

L existe aujourd'hui, conservé au Bayerisches Nationalmuseum de Munich, un dessin à la technique et aux dimensions similaires, représentant le Christkind sous un autre angle, réalisé par Georg Petel en 1631 (INV. 2014/34). Sans doute préparatoire à une sculpture qui aujourd'hui est visible sur la Barfüßerkirche d'Augsbourg, notre dessin par ailleurs pourrait tout à fait être l'une des premières esquisses exécutées par le sculpteur qui à ce stade de l'élaboration de son œuvre, n'avait pas encore ajouté la couronne et l'orbe à l'Enfant.



11
ÉCOLE FLAMANDE DU XVII^e SIÈCLE
D'APRÈS ANTOINE VAN DYCK
Sainte Famille

Huile sur toile
 125 x 100 cm

After Antonie Van Dyck
Holy Family
 Oil on canvas
 49 3/16 x 39 3/8 in.

5 000 - 6 000 €

La composition originale, réalisée par Antoine Van Dyck (1599 - 1641) entre 1621 et 1625, est aujourd'hui conservée à Gênes, dans la collection Banca Carige.



12
ÉCOLE FLAMANDE DU XVII^e SIÈCLE
ENTOURAGE D'ANTOINE VAN DYCK
Figure d'apôtre

Huile sur panneau
 37,5 x 26,8 cm

Figure of an apostle
 Oil on panel
 14 3/4 x 10 1/2 in.

6 000 - 8 000 €



13
ATTRIBUÉ À PIETER VAN AVONT
MALINES, 1600 - 1652, DEUME

*Christ Bon Pasteur enfant ;
 Marie-Madeleine enfant*

Huile sur cuivre (paire)
 13 x 21 cm (chaque)

*Good Shepherd;
 Mary Magdalene*
 Oil on copper (pair)
 5 1/8 x 8 1/4 in.

2 000 - 3 000 €



14
ATTRIBUÉ À THOMAS WILLEBOIRTS
BOSSCHAERT
BERG-OP-ZOOM, 1613 - 1654, ANVERS

Cupidon préparant son arc

Huile sur toile
 113 x 81 cm

Cupid preparing his Bow
 Oil on canvas
 44 1/2 x 31 7/8 in.

10 000 - 15 000 €

Il existe un modèle connu pour cette œuvre, considéré comme d'après Van Dyck (1599 - 1641) et qui se trouve aujourd'hui au Kunstmuseum de Düsseldorf, prêté par la baronne Bentinck-Thyssen-Bornemisza à laquelle il appartient.

Artiste hollandais, contemporain d'Antoine Van Dyck, Willeboirts Bosschaert passa la majeure partie de sa carrière à Anvers où il collabora notamment avec Rubens (1577 - 1640), Frans Snyders (1579 - 1657) et Jan Fyt (1611 - 1661). Il est très probable qu'avant son départ pour Londres, notre peintre ait côtoyé Van Dyck et observé son travail.



15
ÉCOLE PRAGUOISE, VERS 1600
*Probablement la bataille de Teutobourg
en 9 ap. J.-C.*
Huile sur panneau parqueté
15 x 16,5 cm
*Probably the battle of the Teutobourg Forest
c. AD 9*
Oil on panel
5 7/8 x 6 1/2 in.
1 000 - 1 500 €



16
ÉCOLE HOLLANDAISE DU XVII^e SIÈCLE
ENTOURAGE DE REMBRANDT
HARMENSZON VAN RIJN
Figure de saint
Tondo en papier marouflé sur carton
D. : 6,8 cm
A Saint
Tondo paper mounted on cardboard
D. : 2 5/7 in.
5 000 - 7 000 €



17
JUAN ANTONIO DE FRIAS Y ESCALANTE
CORDOUE, 1633 - 1669, MADRID

Berger à genoux

Pierre noire et rehauts de craie blanche
 Inscription du XVII^e siècle en bas : *espanolo (...)*
 26 x 16,5 cm

Shepherd on his knees
 Black chalk heightened with white
 10 1/4 x 6 1/2 in.

PROVENANCE

Au dos, marque de collection non identifiée (L. 4181); Collection Hubert de Marignane, France (inscription au revers); Pascal Ruiz-Raquez, Bruxelles jusqu'en 1998; Collection privée, Luxembourg.

BIBLIOGRAPHIE

The painting from Madrid of the seventeenth century, cat. exp., Rome, Carte Segrete, 1991, n^{os} 44-45.
 González Valdivieso, Enrique Valdivieso, « Two unpublished paintings by Escalante », *Bulletin of the Seminar of Art and Archeology Studies*, vol. xli, Valladolid, 1971, pp. 495-497.
 Enrique Lafuente Ferrari, « Escalante in Navarra and other notes on the painter », *Príncipe de Viana*, Pamplona, 1941, pp. 8-43.
 Rogelio Buendía, « On Escalante », *Spanish Art Archive*, no. CLXXV, Madrid, 1970, pp. 33-50.
 Velázquez, Rubens und Lorrain, *Malerei am Hof Philipps IV*, cat. exp., Bonn, Bundesrepublik Deutschland Museum, 1999, n^o 63.
Painters of the reign of Philip IV, cat. exp., Madrid, musée du Prado, 1994, n^{os} 31-32.
Carreño, Rizi, Herrera and Madrid painting of his time (1650-1700), cat. exp., Madrid, musée du Prado, ministère de la Culture, 1986, n^{os} 140-142.
 José Luis Requena Bravo de Laguna, *Nuevas aportaciones a la Juno de Alonso Cano: su procedencia y reinterpretación en la obra de Juan Antonio de Frías y Escalante*, in *Espacio, Tiempo y Forma, Series VII*, vol. 18-19, 2005-2006, p. 77-83.

4 000 - 6 000 €

Escalante est né à Cordoue en 1633 où il suit une première formation, probablement dans l'atelier d'Antonio del Castillo. À la fin des années 1640, il s'installe à Madrid et entre dans l'atelier de Francisco Rizi. Grâce à son association avec Ricci (1614-1685) et sa propre présence à la cour, l'artiste découvre le travail des peintres vénitiens, en particulier du Tintoret (1518-1594) et Véronèse (1528-1588) qu'il admirait beaucoup et auxquels il emprunte un style de composition et des poses gracieuses. En plus de ces influences, il utilise des estampes flamandes, en copie certaines qu'il reprend presque à l'identique, tout en s'inspirant dans le même temps des modèles élégants d'Alonso Cano (1601-1667). Escalante est un artiste extrêmement doué, qui se révèle être aussi un dessinateur accompli et un coloriste remarquable dans ses peintures. Bien que sa carrière ait été écourtée lorsqu'il meurt des suites de la tuberculose en 1669 à l'âge de trente-six ans, il a laissé un corpus d'œuvres très imaginatives et dynamiques, témoignant de son grand potentiel. Cette décennie des années 1660 voit d'ailleurs la disparition d'un certain nombre de jeunes artistes

qui auraient non seulement été les successeurs de grands maîtres tels que Diego Velázquez (1599-1660) et Alonso Cano, mais auraient également constitué la génération des dernières années du Siècle d'or. Parmi ces personnages exceptionnellement talentueux et prometteurs figurent Mateo Cerezo (1637-1666) et Juan Antonio de Frías y Escalante.

La première œuvre connue d'Escalante est un *Épisode de la vie de saint Gérard* peint pour le monastère des Déchaussées royales de Madrid, aujourd'hui perdu. Cette œuvre lui vaut une certaine renommée et il reçoit de nombreuses commandes d'églises et d'institutions religieuses de Madrid. En 1667, on lui confie l'exécution de dix-sept tableaux pour la sacristie du monastère des Déchaussées royales (Museo del Prado). C'est peu de temps après avoir commencé à travailler avec Ricci sur des peintures pour la cathédrale de Tolède, qu'Escalante succombe à la tuberculose.

Palomino décrit Escalante comme « un fin dessinateur » qui, dans certaines de ses compositions, a utilisé des estampes, s'est

inspiré des œuvres du Tintoret et de Véronèse, comme précédemment évoqué. Il adopte leur raffinement et l'élégance des compositions et des personnages. Ces caractéristiques sont visibles dans la série peinte pour la sacristie du couvent de la Merced Calzada à Madrid entre 1667 et 1668. Dix-sept toiles représentant des thèmes de l'Ancien Testament liés à la préfiguration du Mystère de l'Eucharistie. Son coup de pinceau léger, délicat, presque transparent, ses compositions horizontales, théâtrales avec un point de vue bas, indiquent qu'il avait connaissance des œuvres de Rubens (1577-1640), des gravures d'après lui et du Titien. Le tout au prisme de l'élégant classicisme de Cano, tout en retenue, en mesure et en équilibre.

Un dessin au sujet similaire, considéré comme une étude préparatoire à une *Adoration des bergers* de la collection Emilio Santarelli (L. 907) a été publié par Oliitsky dans *Disegni Spagnoli*, comme *Juan Antonio Escalante nr127*, p. 113, ill 101. Voir aussi Cat. Santarelli 1870, p. 695 n^o1; Mayer 1915, n^o103; Sanchez Canton 1930,V, n^o229.



18
IGNACIO DE RIES
FLANDRES, 1612 - AP. 1661, SÉVILLE

Le roi David

Huile sur toile
 181 x 102 cm

King David
 Oil on canvas
 71 1/4 x 40 3/16 in.

15 000 - 20 000 €

« La technique de Murillo est parfaitement identifiable tant dans la composition que dans le dessin, la coloration, et surtout dans l'expressivité avec laquelle l'artiste a réussi à capturer la figure douce et tendre de l'Enfant qui lève les yeux vers le ciel ». Enrique Valdivieso González



19
BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO
SÉVILLE, 1617 - 1682

Le Christ Bon Pasteur

Huile sur toile
165 x 112 cm

The Good Shepherd
Oil on canvas
65 x 44 1/8 in.

PROVENANCE
Dans la même collection privée française
depuis 1764.

300 000 - 400 000 €



détail

Enrique Valdivieso González, professeur émérite de l'Université de Séville et auteur du catalogue raisonné de Bartolomé Estaban Murillo (Madrid, 2010).

« En raison de ses caractéristiques stylistiques, cette œuvre peut être considérée comme étant de Bartolomé Estaban Murillo, œuvre dont il a réalisé plusieurs versions à la demande du public sévillan de son époque, en raison de la beauté de l'exécution. Ce sujet est généralement toujours associé en paire avec un *saint Jean Baptiste enfant*, bien qu'en raison de circonstances historiques, ils n'aient pas toujours été conservés ensemble, à l'instar de ceux de la collection George Lane à Aston Wold, Peterborough, Angleterre, et de son pendant, aujourd'hui à la National Gallery de Londres (Fig. 1).



Fig. 1 : © Murillo, Saint Jean-Baptiste avec un agneau, huile sur toile, Londres, National Gallery. © DR

Dans cet *Enfant Jésus Bon Pasteur*, la technique de Murillo est parfaitement identifiable tant dans la composition que dans le dessin, la coloration, et surtout dans l'expressivité avec laquelle l'artiste a réussi à capturer la figure douce et tendre de l'Enfant qui lève les yeux vers le ciel. Avec émotion, il exprime sa gratitude d'avoir pu récupérer une brebis égarée pour la réintégrer dans son troupeau. Naturellement, la brebis est le symbole de l'âme qui s'est éloignée de la doctrine chrétienne et s'est égarée, ce qui motive le bon berger à la rechercher et à la ramener dans le giron de la foi.

La transposition par Murillo dans la peinture sévillane, de la figure du Christ Bon Pasteur sous les traits d'un enfant et non d'un adulte est importante : le peintre use d'un effet pictural qui intensifie l'amour et la tendresse qu'il manifeste en tant que gardien et protecteur des âmes.

On remarque dans cette œuvre le sens de la beauté enfantine, capturée avec une intense splendeur physique et spirituelle, dans laquelle ressortent les beaux traits du visage de la tête, auréolés d'un éclat doré, formant un modèle qui séduit le spectateur et lui transmet la sécurité et la confiance que son âme ne risquera jamais de se perdre en enfer, car il lui offrira toujours la sécurité de sa protection et de son abri.

Ce tableau frappe par son coloris harmonieux et doux, grâce auquel Murillo résout tout d'abord la modestie du vêtement de l'Enfant, qui consiste en une simple tunique violette. L'humble condition du Bon Pasteur est renforcée dans le tableau par l'apparition de simples sandales qui laissent ses petits pieds découverts. D'autres détails intéressants sont visibles dans cette œuvre, comme le bon traitement de la texture de la laine blanche des peaux de mouton, sur lesquelles la lumière intense tombe et rend leurs qualités nettement tactiles.

La figure de Jésus est soutenue par un paysage doux et idyllique, couvert sur la droite par des fourrés et des bosquets denses qui créent une zone de semi-obscurité et qui contrastent avec le ciel lumineux qui s'ouvre sur la droite, où l'on peut voir la description du troupeau de moutons que le Bon Pasteur a abandonné pour aller chercher celui qui s'est perdu. Dans la partie supérieure, des nuages dorés apparaissent, faisant allusion à la gloire céleste et donc au ciel avec lequel Jésus communique.

Compte tenu de ses caractéristiques stylistiques, cette œuvre peut être datée des environs de 1660 - 1665, période à laquelle Murillo a atteint sa pleine maturité artistique. La provenance initiale de cette toile est inconnue, mais il se pourrait bien qu'il s'agisse de la peinture qui formait un couple avec un *Enfant Saint Jean Baptiste* placé sur l'autel éphémère (Fig. 2) érigé à Séville en 1665 pour les festivités célébrant l'inauguration de l'église de Santa María de la Blanca.

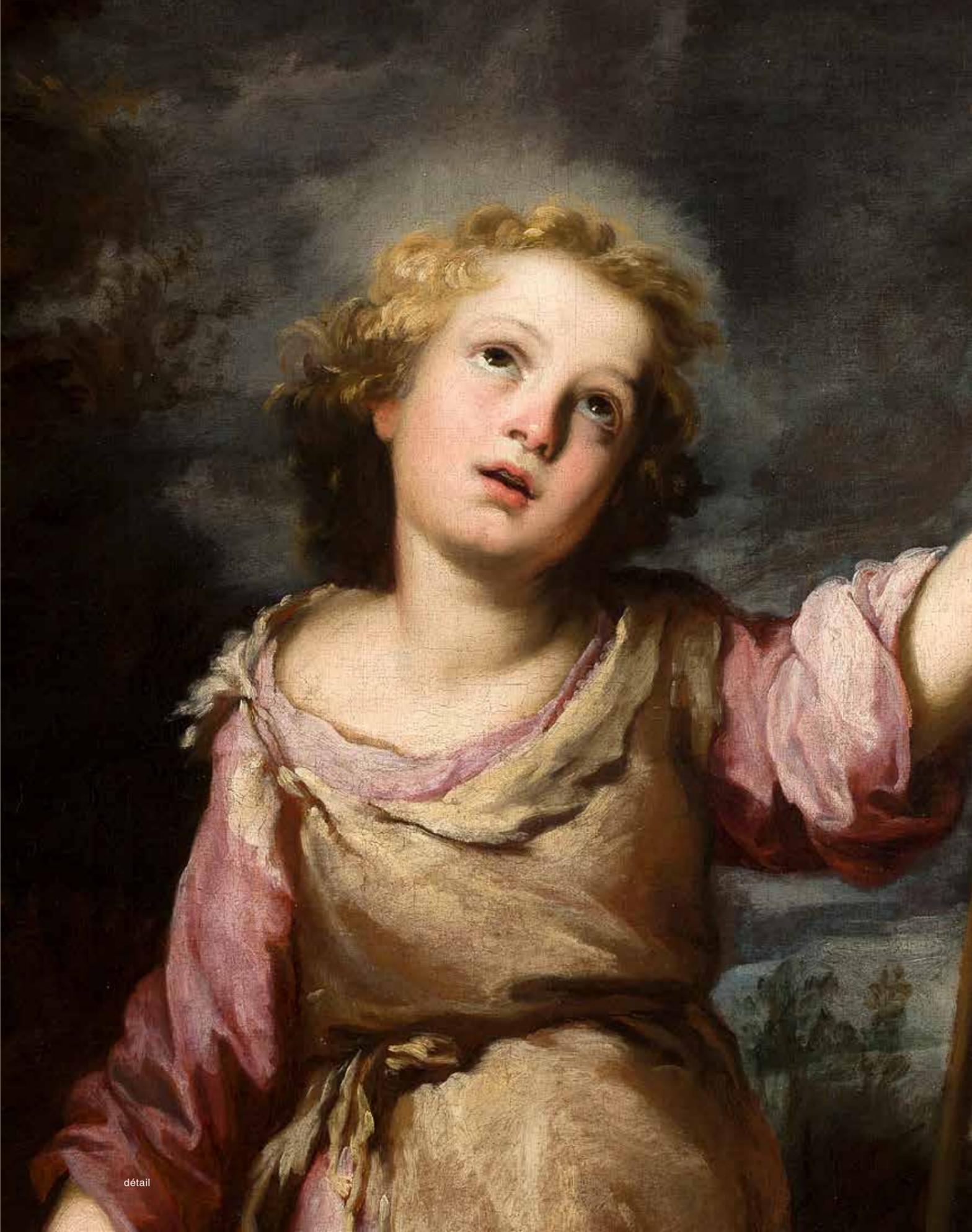
Le thème religieux du bon berger gardant ses brebis se retrouve dans l'Évangile de Luc (Luc 15. 4-7) où le Christ s'adressant aux Scribes et aux Pharisiens, explique que si un berger ayant cent brebis en perd une, il laisse les quatre-vingt-dix-neuf autres et va chercher celle qui s'est égarée. Les premières interprétations



Fig. 2: Reconstitution probable de l'autel éphémère érigé pour l'inauguration de Santa María de la Blanca en 1665. © DR

artistiques de ce passage apparaissent dans l'art chrétien primitif, dans les peintures des catacombes, dans les reliefs des sarcophages et dans les mosaïques. Plus tard, au Moyen Âge et à la Renaissance, il disparaît pour être récupéré en Espagne, notamment à Séville, où il est brillamment interprété par Murillo. À travers cette scène, l'Église a clairement voulu rappeler que le Christ cherche toujours l'âme de ceux qui se sont détournés de lui, abandonnant la foi.

Il existe quelques informations connues sur la provenance de ce tableau, dont la plus ancienne est qu'il faisait partie d'une collection privée en France pour laquelle il a été acquis en 1764 auprès d'une fille de Monsieur Goupil, connue sous le nom de Madame Duval. Il existe des références au fait que les derniers propriétaires et leurs descendants ont toujours considéré le tableau comme un original de Murillo. »



détail

Because of its stylistic characteristics, this work can be considered to be by Bartolomé Estaban Murillo, a work of which he made several versions at the request of the Sevillian public of his time, due to the beauty of the execution. This subject is usually always paired with a St. John the Baptist child, although due to historical circumstances they have not always been preserved together, as is the case with those in the George Lane Collection at Asthon Wold, Peterborough, England, and its counterpart, now in the National Gallery in London (Fig. 1).

In this Child Jesus the Good Shepherd, Murillo's technique is perfectly identifiable in the composition, the drawing, the coloring, and above all in the expressiveness with which the artist has managed to capture the gentle and tender figure of the Child who raises his eyes to heaven. With emotion, he expresses his gratitude for having been able to recover a lost sheep to reintegrate it into his flock. Naturally, the sheep is the symbol of the soul that has strayed from Christian doctrine and gone astray, which motivates the good shepherd to seek it out and bring it back into the fold of faith.

Murillo's transposition of the figure of Christ the Good Shepherd into Sevillian painting, in the guise of a child and not an adult, is important: the painter uses a pictorial effect that intensifies the love and tenderness that he manifests as the guardian and protector of souls.

One notices in this work the sense of childlike beauty, captured with intense physical and spiritual splendor, in which the beautiful facial features of the head stand out, haloed by a golden glow, forming a model that seduces the viewer and conveys to him the security and confidence that his soul will never be in danger of being lost in hell, for he will always offer him the security of his protection and shelter.

This painting is striking for its harmonious and soft coloring, thanks to which Murillo first resolves the modesty of the Child's clothing, which consists of a simple purple tunic. The humble condition of the Good Shepherd is reinforced in the painting by the appearance of simple sandals that leave his small feet uncovered. Other interesting details are visible in this work, such as the good treatment of the texture of the white wool of the sheepskins, on which the intense light falls and makes their qualities clearly tactile.

The figure of Jesus is supported by a soft and idyllic landscape, covered on the right by dense thickets and copses that create an area of semi-darkness and contrast with the bright sky that opens on the right, where we can see the description of the flock of sheep that the Good Shepherd abandoned to go and look for the one who got lost. In the upper part, golden clouds appear, alluding to the celestial glory and therefore to the sky with which Jesus communicates.

Given its stylistic characteristics, this work can be dated to around 1660-1665, a period in which Murillo reached his full artistic maturity. The original provenance of this painting is unknown, but it may well be the painting that formed a pair with a Child Saint John the Baptist placed on the ephemeral altar (Fig. 2) erected in Seville in 1665 for the festivities celebrating the inauguration of the church of Santa María de la Blanca.

The religious theme of the good shepherd tending his sheep is found in the Gospel of Luke (Luke 15:4-7), where Christ, addressing the Scribes and Pharisees, explains that if a shepherd with a hundred sheep loses one of them, he leaves the other ninety-nine and goes to look for the one that has strayed. The first artistic interpretations of this passage appear in early Christian art, in the paintings of the catacombs, in the reliefs of sarcophagi and in mosaics. Later, in the Middle Ages and the Renaissance, it disappears to be recovered in Spain, especially in Seville, where it is brilliantly interpreted by Murillo. Through this scene, the Church clearly wanted to remind us that Christ is still looking for the souls of those who have turned away from him, abandoning the faith.

There is some known information about the provenance of this painting, the earliest of which is that it was part of a private collection in France for which it was acquired in 1764 from a daughter of Monsieur Goupil, known as Madame Duval. There are references to the fact that the last owners and their descendants have always considered the painting to be an original by Murillo.

Enrique Valdivieso González, professor emeritus of the University of Seville and author of the catalog raisonné of Bartolomé Estaban Murillo (Madrid, 2010).



détail

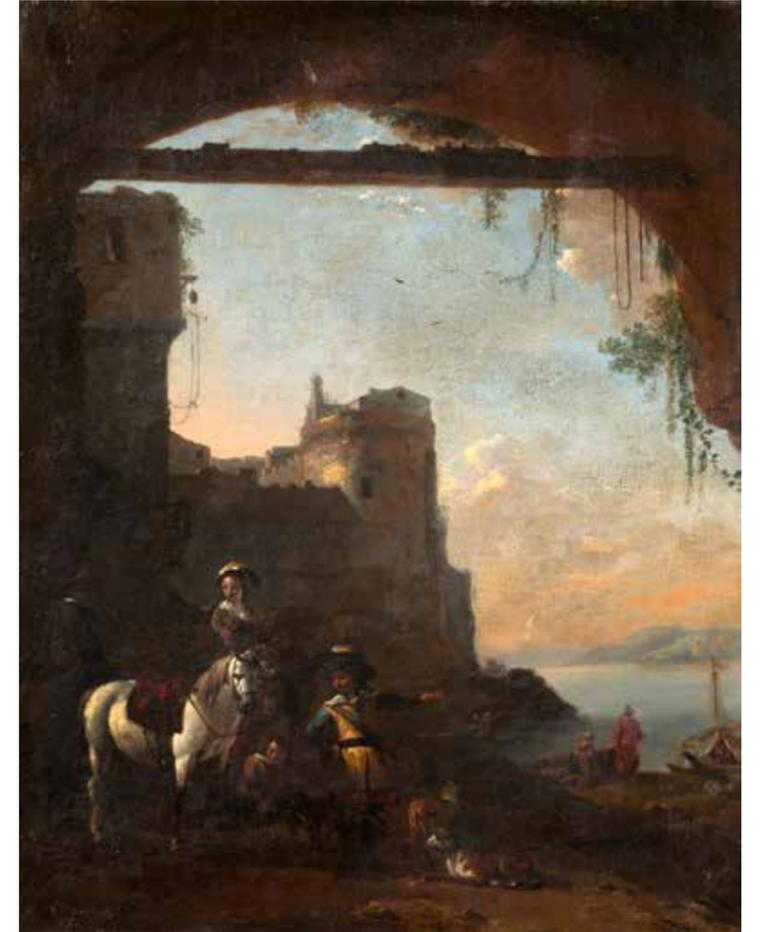




20
ATTRIBUÉ À FRANS VAN MIERIS
L'ANCIEN LEYDE, 1635 - 1681
La jeune femme au perroquet
 Huile sur panneau parqueté
 42 x 33 cm
The young woman with the parrot
 Oil on parquet panel
 16 1/2 x 13 in.
2 000 - 3 000 €



21
ÉCOLE HOLLANDAISE DU XVII^e SIÈCLE
ENTOURAGE DE PIETER VAN ANRAEDT
Jeune femme à la pantoufle
 Huile sur toile
 44 x 33 cm
Young Lady with a Slipper
 Oil on canvas
 17 5/16 x 13 in.
2 000 - 3 000 €



22
ATTRIBUÉ À
NICOLAES PIETERSZ BERCHEM
HAARLEM, 1620 - 1683, AMSTERDAM
Paysage de ruines animé
 Huile sur toile
 60 x 45 cm
Landscape with figures among ruins
 Oil on canvas
 23 5/8 x 17 3/4 in.
1 500 - 2 000 €



23
SIMON JOHANNES VAN DOUW
ANVERS (?), 1630 - 1677
Scène de bataille
 Huile sur panneau
 Signé en bas à droite S V Dou
 58 x 82 cm
Battle scene
 Oil on panel
 Signed lower right S V Dou
 22 7/8 x 32 1/4 in.
1 000 - 1 500 €



24
GIOACCHINO ASSERETO
GÈNES, 1600 - 1649

Saint Jérôme

Huile sur toile
 105 x 97 cm

Saint Jerome
 Oil on canvas
 41 3/8 x 38 1/4 in.

PROVENANCE
 Vente Joron-Derem, 19 avril 2019, lot 45.

4 000 - 6 000 €



26
JACQUES COURTOIS,
DIT LE BOURGUIGNON
SAINT-HIPPOLYTE, 1621 - 1676, ROME

Choc de cavalerie

Huile sur toile
 50 x 66 cm

Cavalry charge
 Oil on canvas
 21 5/8 x 26 in.

PROVENANCE
 Ancienne collection Boucairan, Nîmes (France);
 Collection du comte de Flaux.

5 000 - 6 000 €

« Parmi les peintres de cette époque en Europe, personne n'a égalé Courtois dans l'expression de l'horreur de la bataille », ainsi est décrit notre artiste par le Bernin. Ce tableau saisissant montre le choc brutal de cavaliers ennemis tandis qu'autour d'eux le combat fait rage. Des nuages de fumée s'élèvent derrière les cavaliers, mêlés à la poussière soulevée par leurs chevaux. C'est tout le génie de Jacques Courtois dans l'évocation du combat que l'on retrouve à l'œuvre ici.

Tour à tour mercenaire et peintre, gai luron et père jésuite, sa vie mouvementée se reflète dans les combats tourbillonnants de ses toiles. Fils d'un peintre franc-comtois, il part en Italie se former

avec son frère, et décide à Milan de s'engager dans un régiment au service du roi d'Espagne, avant de connaître le succès grâce à ses tableaux. Mari jaloux accusé d'avoir empoisonné sa femme, il se réfugie chez les jésuites, et finit par se faire prêtre.

En parallèle de cette vie mouvementée, il se consacre assez vite à la peinture et travaille sur plusieurs chantiers où il se lie avec des peintres émilien, notamment Guido Reni (1575 - 1642) et l'Albane (1578 - 1660). Il parfait son apprentissage auprès de Jan Asselyn (1610 - 1652), peintre de batailles, et se spécialise définitivement dans ce genre, dans lequel il atteint une maîtrise impressionnante.



25
ATTRIBUÉ À CARLO CIGNANI
BOLOGNE, 1628 - 1719, FORLÌ

Descente de croix

Plume, encre noire et rehauts de blanc
 Signé en bas à gauche *carolus cignianus* (?)
 26,2 x 24,5 cm

Descent from the Cross
 Pen, black ink and white highlights
 Signed lower left *carolus cignianus* (?)
 8 3/4 x 9 5/8 in.

400 - 600 €





27
LOUYSE MOILLON
PARIS, 1609/1610 - 1696

Nature morte au panier de quetsches

Huile sur panneau
 39 x 47,9 cm

Still life with a basket of plums

Oil on panel

15 3/8 x 18 7/8 in.

PROVENANCE

Collection privée française.

Le docteur Dominique Alsina a confirmé l'authenticité de l'œuvre. Il sera l'auteur d'un texte qui fera l'objet d'un tiré-à-part en marge du catalogue.

800 000 - 1 200 000 €

Les fruits encore tous veloutés de leur cueillette récente débordent d'un panier d'osier posé sur une planche de bois brut : gorgés de la chaleur d'un été finissant, le butin de la glaneuse nous fait envie autant qu'il nous émerveille. Préservées du dehors, les quetsches présentent les stigmates de leur vie au grand air. Ça-et-là, nos yeux tombent sur la chair d'un fruit entamée par les oiseaux, sur des percées dans les feuilles attestant du passage de quelques insectes ou sur les bouts arrachés d'une branche qui aura ployé facilement sous le poids de son butin.

Les formes sont pleines, rondes, imposantes. Et pourtant Louyse Moillon très habilement, allège la composition de diverses manières. Astucieusement, elle dérobe à son panier un fruit qu'elle ouvre en deux, place au premier plan, s'en servant de repoussoir pour agrandir l'espace ; elle crée de minuscules percées dans les feuilles et emmène nos yeux au-delà du motif ; les espaces laissés entre les rubans d'osier, aussi sobres et sombres que le fond, laissent l'air circuler. Par son jeu de lumière venue de la gauche, elle crée un clair-obscur et construit un espace simple que ne composent qu'une table et un fond neutre indéfini. Finalement, la lumière dorée fait émerger les fruits de l'obscurité, permettant à l'artiste de jouer de toutes les nuances de sa palette restreinte.

Une chaude luminosité se pose ainsi sur la peau des quetsches dont elle s'amuse à en révéler toutes les nuances. Frottée par la main qui les a cueillies, la pellicule veloutée qui les protège naturellement s'efface par endroits. Entre jaune et violet, les touches de rose et d'orangé viennent faire une habile liaison, rappelant les nuances d'un ciel de fin de journée auquel elles ont été soustraites.

Le motif de la prune est récurrent dans l'œuvre de Louyse Moillon (Fig. 1-2). Seules ou accompagnées, elles ont été un sujet de prédilection pour l'artiste. Née à Paris au tout début du XVII^e siècle, Louyse est la fille de Nicolas (c. 1580 - 1620), peintre déjà bien intégré au cercle des artistes parisiens. Natif des Ardennes, il arrive à Paris vers la toute fin des années 1590 et s'installe à Saint-Germain-des-Prés où il exerce quelque temps avant d'entrer dans l'Académie de Saint-Luc et de déménager vers le pont Notre-Dame. Lorsqu'il meurt en 1620, la jeune fille n'a qu'une dizaine d'années et s'il a pu commencer

à lui enseigner l'art de la peinture, c'est son beau-père François Garnier, peintre de natures mortes, qui prend le relai auprès d'elle. Il fut très vraisemblablement, une influence déterminante dans la construction de son identité artistique.

Peintre protestante, l'artiste a été profondément influencée par la tradition des natures mortes flamandes et hollandaises contemporaines. Celle-ci s'était particulièrement diffusée à Paris lorsque toute une communauté de peintres septentrionaux est venue s'installer sur les rives de la Seine, permettant aux peintres locaux de les copier et de s'approprier leurs techniques. À l'instar de ce que l'on peut voir dans les tableaux nordiques, se remarquent déjà dans sa production une grande sobriété de l'agencement, un dépouillement extrême et une forme de rigueur janséniste. De même les couleurs, plus chaudes que vives, semblent se plier à ce que le dogme protestant préconisait sous l'égide de Calvin qui avait-lui-même théorisé leur emploi ainsi que la spatialité des compositions. Sans jamais céder à la superficialité, les peintres devaient ainsi se tenir sobrement à la représentation de l'objet ainsi que Dieu l'avait créé.

Créateur de vie, il serait alors dommage de parler de « nature morte » pour ces fruits délicieusement charnus. Au terme français en vigueur depuis le milieu du XVIII^e siècle, il serait plus intéressant de s'en tenir aux expressions antérieures de « nature reposée » et « nature silencieuse ». Les langues anglaise comme hollandaise, ont judicieusement choisi de préserver cette tournure, les désignant comme « Still-Life » et « Stilleven ». Gorgés de vie, les quetsches de Louyse Moillon invitent davantage à la contemplation qu'elles ne nous poussent à quelque considération symbolique. Choisis pour la beauté de ce qu'ils sont, les fruits sont magnifiés par un pinceau qui les admire et les traite avec poésie.



Fig. 1 : Corbeille de prunes et panier de fraises © Toulouse, musée des Augustins (inv. 2004 1 250)



Fig. 2 : Coupe de cerises, prunes et melon © 2012 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado (inv. 1982 21)



28
**GUILLAUME COURTOIS,
 DIT LE BOURGUIGNON**
SAINT-HIPPOLYTE, 1626 - 1679, ROME

Portrait de jeune femme

Huile sur toile
 108 x 86 cm

Portrait of a young Lady
 Oil on canvas
 42 1/2 x 33 7/8 in.

20 000 - 30 000 €

Le portrait représente une jeune femme tournée vers le spectateur en train de jouer d'un petit orgue positif; à l'arrière-plan, dans l'ombre, une loggia s'ouvre sur un paysage verdoyant. Le fait qu'il s'agisse sans aucun doute d'un portrait et non d'une sainte Cécile ou d'une allégorie de la musique est confirmé non seulement par l'absence de nimbe, mais aussi par les traits physiologiques accentués du sujet.

Dès la première lecture, l'œuvre se révèle particulièrement fascinante et d'une complexité intrigante, combinant habilement un travail des matières vénitien, d'habiles raccourcis et un réalisme expressif où l'on perçoit une influence nordique. Des références à Pierre de Cortone (1596 - 1669) se retrouvent également, ainsi qu'aux maîtres émiliens déjà actifs à Rome et qui ont été les précédents essentiels de Cortone et de la culture baroque. Parmi eux, Annibal Carrache (1560 - 1609) et Giovanni Lanfranco (1582 - 1647). Tous ces éléments mis en lumière nous amènent à situer l'œuvre dans le climat artistique romain de la première décennie des années 1650, tandis qu'une recherche plus approfondie et des comparaisons appropriées nous amènent à reconnaître, dans ce beau portrait, la main de Guillaume Courtois, dit *Le Bourguignon*.

Né dans le Doubs, alors comté de Bourgogne, Guillaume Courtois, plus fréquemment appelé Guglielmo Cortese, a vécu et travaillé toute sa vie à Rome où il est arrivé à l'âge de seize ans, en 1644. Avant son installation, il passe les premières années de sa vie à voyager dans diverses villes du Nord de l'Italie à la suite de son frère, le déjà célèbre Jacques Courtois (1621 - 1676), peintre de batailles.

Ici, après une première phase qui correspond à son séjour dans l'atelier de Cortone, aux influences historicistes du courant classique, au goût néo-vénitien de Pier Francesco Mola (1612 - 1666), ainsi qu'aux résultats raffinés auxquels parvient son presque contemporain et ami Carlo Maratta (1625 - 1713), Guillaume Courtois change profondément son style dans une direction baroque.

Ce tournant correspond au passage des années 1660, au moment où le Bernin le choisit comme principal décorateur de ses bâtiments. Les exemples ne manquent pas: Castel Gandolfo, Ariccia et surtout Rome, l'église Saint André du Quirinal étant un témoignage incontestable de son extraordinaire maturité.

L'importance de Guillaume Courtois sur la scène artistique romaine du troisième quart du XVII^e siècle a été d'abord développée par

Pascoli¹, puis dans une monographie pionnière de Salvagnini en 1937², et a été récemment réaffirmée par les études d'Erich Scheier³ et de Dieter Graf⁴ qui font aujourd'hui autorité.

Ces études laissent toutefois dans l'ombre la jeunesse de Courtois, c'est-à-dire la période qui précède immédiatement ou qui est contemporaine des fresques de la basilique

1. L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1730, pp. 149 - 154.

2. A. Salvagnini, *I pittori borgognoni Cortese e la loro casa in Piazza di Spagna*, Roma, 1937.

3. E. Scheier, *Aggiunte a Guglielmo Cortese detto il Borgognone*, in « *Antichità Viva* », 1970, 1, pp. 3-25; idem, *À propos du « Bon Samaritan » de G. Courtois*, in « *Revue du Louvre* », 1972, pp. 3-24.

4. D. Graf, *Christ in the house of Mary and Martha*, in « *Master Drawings* », 1972, pp. 356 - 360; idem, *Guglielmo Cortese's paintings of the Assumption of the Virgin*, in « *The Burlington Magazine* », 1973, pp. 24-31; Guglielmo Cortese, in Pietro da Cortona, *catalogo della mostra* (a cura di A. Lo Bianco), Roma, ott. 1997-febbr. 1998, Milano, 1997, pp. 223 - 228. D. Graf in collaborazione con E. Scheier: *Guglielmo Cortese und Abraham Bruegel*, in « *Pantheon* », 1973, pp. 46-57; *Some unknown works by Guglielmo Cortese*, in « *The Burlington Magazine* », 1973, pp. 794 - 801.

Saint-Marc au Capitole, adjacente au Palazzo Venezia (décorations confiées au peintre par l'ambassadeur vénitien Nicolò Sagredo (1606 - 1676), ainsi que première commande « officielle » du maître Pierre de Cortone).

Cette période, qui ne manque pourtant pas d'intérêt pour comprendre l'évolution de notre artiste, fait l'objet d'un essai fondamental de Simonetta Prosperi Valenti Rodinò⁵, à qui l'on doit également un catalogue détaillé des nombreux dessins de Courtois, conservés au Gabinetto Nazionale delle Stampe de Rome⁶. Traitant de l'activité de jeunesse de l'artiste, Rodinò a souligné le rapport étroit et prépondérant de la commande des années 1650 avec les Pamphilj, famille du pape Innocent X (1574 - 1655).

En effet, entre 1651 et 1654, nous retrouvons Courtois à l'œuvre sur une frise dans la Sala dei Paesi⁷ du Palazzo Pamphilj, place Navonne⁸, probablement à la suite de Pierre de Cortone qui travaillait au décor de la galerie. Ensuite, vers 1654, il est au Palazzo Pamphilj à Nettuno⁹. Enfin, dans la seconde moitié de cette décennie, il travaille à la résidence d'été de Camillo Pamphilj (1622 - 1666) à Valmontone, au côté d'autres maîtres reconnus de l'époque comme Pier Francesco Mola (1612 - 1666), Francesco Cozza (1605 - 1682), Mattia Preti (1613 - 1699) et Gaspard Dughet (1615 - 1675).

Au Palazzo di Valmontone, Courtois peint le plafond de la Stanza dell'Acqua et travaille sur la Sala del Principe, ces deux chantiers apparaissant sans doute comme les plus intéressants et les plus complexes avant les années 1660¹⁰. Là, le cadre architectural et décoratif, bien que rappelant le célèbre exemple d'Annibal Carrache à la Galerie Farnèse, est actualisé sur des modèles de composition plus dynamiques, comme ceux proposés par Giovanni Lanfranco (1582 - 1647)

5. S. Prosperi Valenti Rodinò, *L'attività Giovanile di Guglielmo Cortese per i Pamphilj*, in « Paragone », n. 321, 1976, pp. 28-46. Ma ricordiamo anche i più recenti apporti documentari di L. Russo, *Notizie su Guglielmo Cortese e la famiglia Pamphilj*, in *Innocenzo X Pamphilj. Arte e potere a Roma nell'Età Barocca*, Roma, 1999, pp. 193-

6. S. Prosperi Valenti Rodinò, *Disegni di Guglielmo Cortese (Guillaume Courtois) detto il Borgognone nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*. Roma, 1979.

7. Ici, les paysages sont de Gaspard Dughet.

8. Aujourd'hui Ambassade du Brésil à Rome.

9. M. Fagiolo dell'Arco, *Pietro da Cortona e i « cortoneschi »*, Milano, 2001, p. 136.

10. Il y eut des paiements à Cortese entre septembre 1658 et janvier 1659 (L. Montalto, *Gli affreschi del Palazzo Pamphilj in Valmontone in « Commentari »*, 1955, pp. 267 - 302; Prosperi Valenti Rodinò, 1976, pp. 30-31).

et Pierre de Cortone. Dans la chambre du prince, le motif des jeunes personnages regardant pardessus la fausse balustrade rappelle même certaines idées de Véronèse (1528 - 1588) dans les chambres de Villa Barbaro à Maser.

Or c'est précisément dans ces figures d'enfants et de jeunes filles qu'il semble possible de reconnaître des affinités stylistiques et des références culturelles communes avec le *Portrait d'une jeune femme*, sujet de cette étude. Ce lien est également étayé par quelques dessins du Gabinetto Nazionale delle Stampe, publiés par Rodinò où l'on retrouve des feuilles qui sont probablement des croquis d'après nature de jeunes filles de la maison Pamphilj, apparemment utilisées pour les spectateurs du balcon de Valmontone. En particulier, dans une charmante *Étude de jeune fille à mi-corps*¹¹, il serait presque possible de reconnaître les traits physiologiques de notre organiste.

Cette toile ferait donc partie de l'activité précoce de Courtois en tant que portraitiste, activité qui présente encore des zones d'ombre malgré les contributions citées de Schleier, Graf et Fagiolo, principalement portées sur des œuvres qui semblent plus ou moins touchées par la libre excitation picturale qui suit la conversion du Bernin.

Ce n'est que récemment que Francesco Petrucci a attiré l'attention des chercheurs sur certains portraits féminins datant clairement de sa première période, où l'extraordinaire calme formel est associé à un matériau « néo-vénitien » clair et serein. Ce sont des caractéristiques qui les relient sans aucun doute à notre peinture, comme le *Portrait d'Olimpia Chigi Pannillini* (Ariccia, Palazzo Chigi)¹², le *Portrait d'une jeune mariée avec éventail* de la collection Koelliker¹³ ou le *Portrait de Felice Renzi* (l'épouse de l'artiste)¹⁴, aujourd'hui à la galerie Gasparrini à Rome¹⁵. Les décors des personnages sont semblables, tout

11. Sanguine sur papier blanc, 93 x 96,5, Rome, Gabinetto Nazionale delle stampe, inv. F.C. 126999 (Prosperi Valenti Rodinò, 1976, pp. 40-41, tableau 67; eadem, 1979, no. 23, tableau 22).

12. Francesco Petrucci, *Le stanze del Cardinale*, Ariccia Palazzo Chigi, Rome, 2003, p. 76, n. 22; idem, *Pittura di Ritratto a Roma, il Seicento*, Roma, 2007, III, tableau 129.

13. « F. Petrucci in Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla Collezione Koelliker », catalogue d'exposition (sous la direction de F. Petrucci), Ariccia, Palazzo Chigi, 22 janvier - 23 avril 2005; Milan, 2005, pp. 184 - 185.

14. Rome, collection particulière.

15. Ibidem, p. 184, tav. 2; F. Petrucci, *Pittura di ritratto a Roma, il Seicento*, III, Roma, 2008, pp. 109, 529,532, tableau 132.

comme les particularités de certains rapports chromatiques, l'attention toute nordique portée aux bijoux, les rubans et les dentelles qui fleurissent sur les vêtements, les coiffures (qui nous ramènent au milieu des années 1650¹⁶) et les colliers de perles; semblable, enfin, cette façon particulière de suspendre les mouvements de l'âme dans la limite subtile d'une sensualité aimable et réservée.

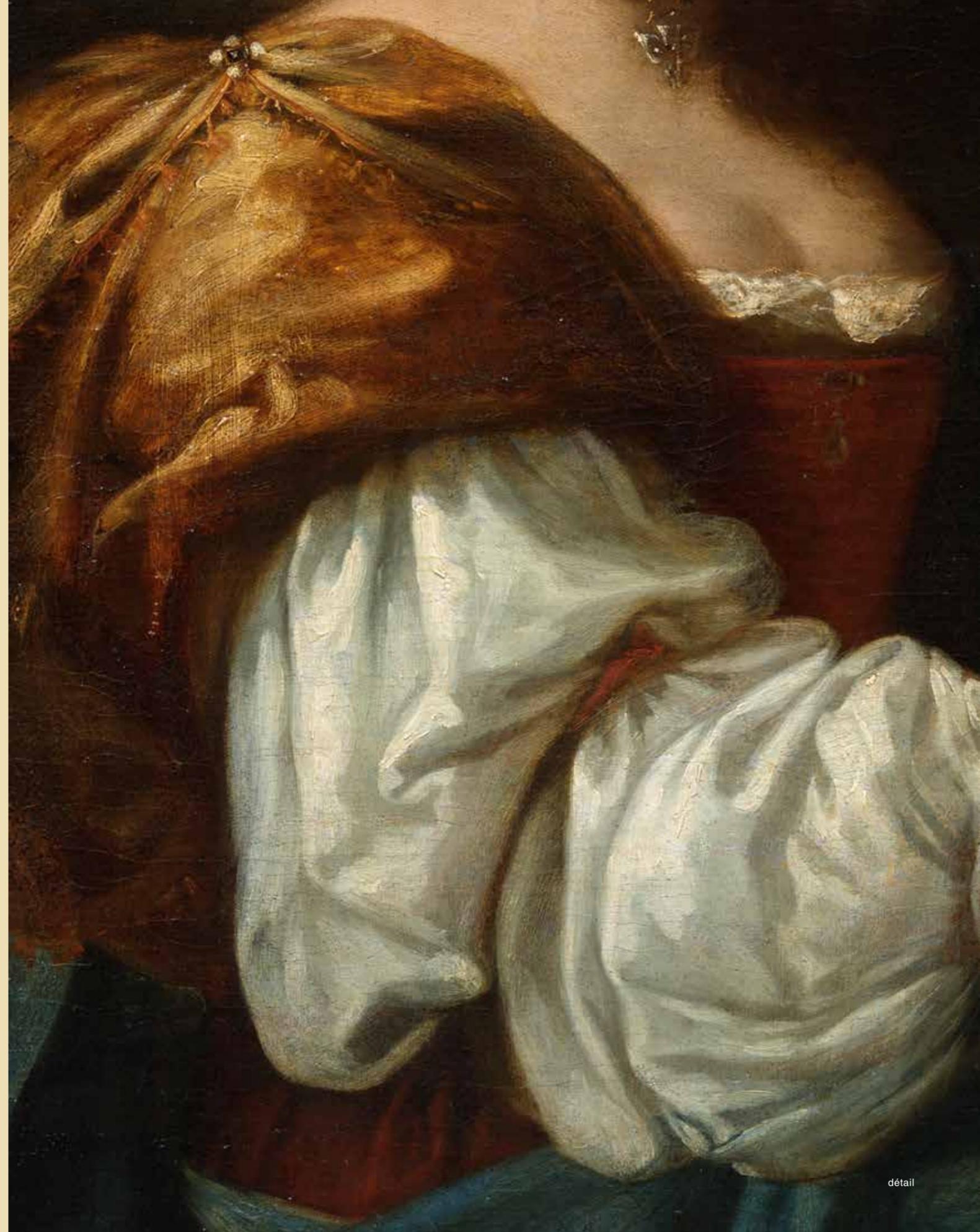
Il nous semble que notre *Portrait d'une jeune femme* (peut-être, comme nous l'avons vu, un membre de la famille Pamphilj) peut être considéré comme une expression exemplaire de la première période de Guillaume Courtois: dans une atmosphère chaude influencée par le travail de Cortone, se révèlent les tons de la gamme chromatique néo-vénitienne ainsi que des drapés travaillés, tandis que des similitudes avec Mola semblent suggérer un arrière-plan animé par le vent. De même, la petite figure ornementale qui embrasse les tuyaux de l'orgue avec un feston doré est certainement une référence, en miniature, aux télamons ou aux fresques en grisaille peintes par Courtois dans les palais Pamphilj de la place Navone ou de Valmontone. Enfin, notons une autre preuve de l'intérêt intense et bien connu du jeune Guillaume Courtois pour Lanfranco¹⁷, véritable peintre de transition qui fit autorité dans la mise à jour de la grande école bolonaise du début du XVII^e siècle, dans la composition même de notre tableau. Elle apparaît ainsi librement inspirée, verticalement, de la sainte Cécile de Lanfranco, aujourd'hui à la Bob Jones University de Greenville (USA), mais bien visible alors à Rome chez le collectionneur Natale Rondanini¹⁸.

Nous remercions le professeur Massimo Pierondini pour la rédaction de cette notice.

16. Comme l'a déjà souligné Petrucci (2005, p. 184).

17. Au sujet des copies de Lanfranco par Courtois, voir Schleier, 1970, p. 7; voir aussi les dessins de Courtois d'après des œuvres de l'artiste parmesan, conservés à Rome (Prosperi Valenti Rodinò, 1979) et à Dusseldorf. (D. Graf, *Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese und Giovanni Battista Gaulli*, Katalogue des Kunstmuseum Dusseldorf, Dusseldorf, 1976).

18. E. Schleier, in Giovanni Lanfranco. *Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, catalogue de l'exposition, Parme, Naple et Rome, 2001 - 2002; Milan, 2001, pp. 218 - 219.





Issu d'une dynastie d'artistes, élève de Charles Le Brun (1619-1690) et Pierre Mignard (1612-1695), Michel II Corneille, dit aussi Corneille le Jeune, poursuit son apprentissage en Italie entre 1659 et 1663, avant de rentrer à Paris et d'être reçu à l'Académie en 1663. Marqué par l'art de ses maîtres français, il vouait également une véritable admiration à Raphaël et aux Carrache, dans l'académie desquels il séjourna un temps.

Cette double influence franco-italienne est perceptible dans la composition que nous présentons. Selon ce qu'il a pu voir à Bologne, la scène prend place sur fond de paysage classique, assez rigoureusement construit: il se structure en différents plans alternant cours d'eau, collines, architecture d'une ville lointaine et horizon. S'il le laisse relativement inanimé, il concentre le dynamisme de l'ensemble dans la scène du premier plan. Cet ensemble, disposé

frontalement, n'est pas sans rappeler les compositions de Nicolas Poussin (1594-1665) que le peintre a pu également observer à Rome. La palette, déclinant couleurs vives et nuances précieuses, trahit l'influence de ses maîtres français.

Maintes fois relatée par les auteurs antiques qui en donnent diverses versions, l'histoire du Jugement de Paris sera le point de départ de la Guerre de Troie. Épisode emblématique de la mythologie grecque, il a de même été traité régulièrement par les artistes de toutes disciplines. Corneille le Jeune choisit ici l'instant fatidique où Paris, ayant désigné Aphrodite comme la plus belle des déesses, lui remet l'une des pommes d'or du jardin des Hespérides. Son geste malheureux, accompagné par Cupidon et bientôt couronné par la Victoire, est déjà cruellement condamné par les deux concurrentes délaissées dont la vengeance ne saura tarder.

29
ATTRIBUÉ À MICHEL II CORNEILLE
PARIS, 1642-1708

Le Jugement de Paris

Huile sur toile
61,5 x 73,5 cm

The Judgment of Paris
Oil on canvas
24 1/4 x 29 in.

8 000 - 10 000 €

30
ÉCOLE ITALIENNE DE LA FIN
DU XV^e SIÈCLE

Zodiaque

Plume rehaussée au pastel sur papier
23,5 x 16 cm

Zodiac

Pen and pastel
3 1/4 x 6 5/16 in.

3 000 - 4 000 €

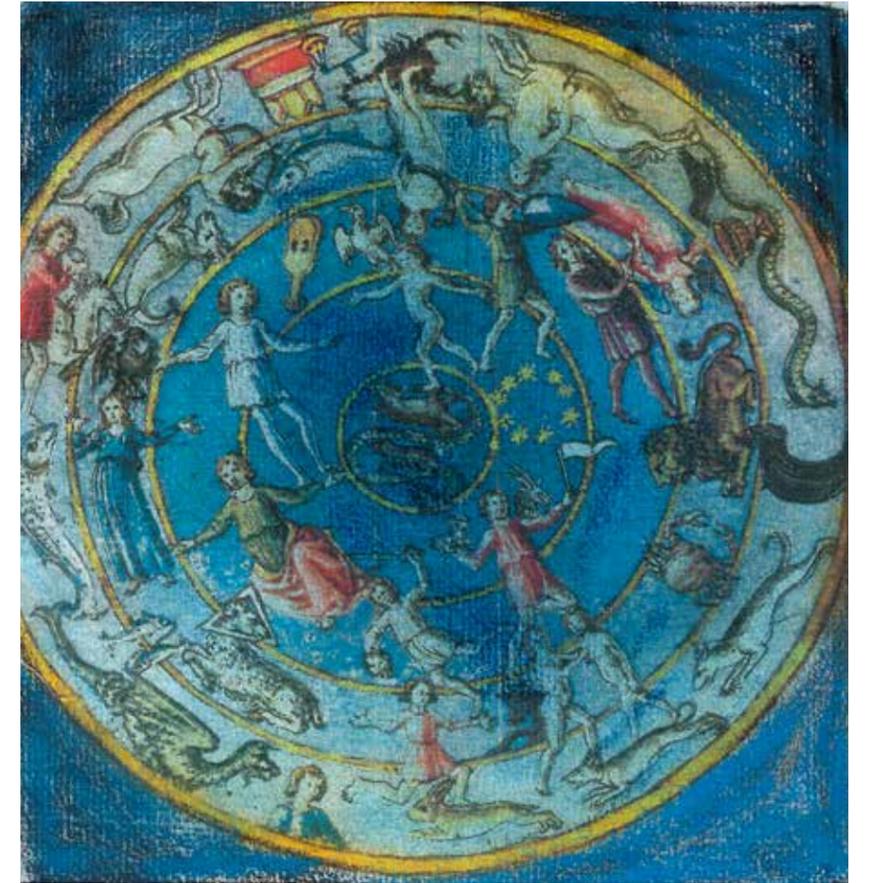
Les relents médiévaux de ce dessin et la calligraphie tendent à dater de la deuxième moitié du XV^e siècle, en revanche l'iconographie, les modèles de vêtements et la vièle à archet à large ouverture flottante la rapproche du premier quart du XVI^e siècle.

Chaque zodiaque fait l'objet d'une symbolique propre à son propriétaire, avec des interprétations personnelles (telle que la couronne étoilée de la providence), mêlant les références tant sacrées que profanes.

Le présent zodiaque a été réalisé en suivant la pensée cosmologique occidentale pré-copernicienne dite pré-rationnelle :

- L'univers est symboliquement représenté sous des formes de mandala holistiques, généralement circulaires.
- L'imagerie dans les mandalas consiste en des hiérarchies d'êtres vivants représentant différents aspects de la terre et du cosmos.

Un zodiaque italien de la deuxième moitié du XV^e siècle similaire est publié par Marie-Louise von Franz en 1978 dans *Time Rhythm and Repose Paperback* – October 1, 1978 (Fig. 1).



recto



Fig. 1. © DR



verso



31
NICOLAS MIGNARD
TROYES, 1606 - 1668, PARIS

Portrait de Pierre-François Tonduti, seigneur de Saint-Léger (1583 - 1669)

Huile sur toile
 Vers 1658
 42 x 34,2 cm

Portrait of Pierre-François Tonduti, Lord of Saint-Léger (1583 - 1669)

Oil on canvas
 c. 1658
 16 1/2 x 13 1/2 in.

PROVENANCE
 Vente Sotheby's, 16 juin 2016, lot 13 comme
 « Entourage de Philippe de Champagne ».

50 000 - 60 000 €



Dans ce portrait, récemment apparu sur le marché de l'art parisien et jusqu'à aujourd'hui non identifié, la main du peintre Nicolas Mignard d'Avignon est bien reconnaissable. La lettre d'une gravure (Fig. 1) confirme cette paternité. Elle nous révèle aussi l'identité du personnage représenté : Pierre-François Tonduti de Saint-Léger.

Tonduti de Saint-Léger (1583 - 1669)

Les traits du modèle de notre tableau sont en effet reproduits, avec une grande fidélité, dans un portrait gravé qui figure en tête d'un traité juridique publié à Lyon en 1659¹. Le nom de l'auteur de l'ouvrage est indiqué avec précision (*Petrus Franciscus Tondutus Sanlegerius IC Avenionensis*²) avec la date (*Anno Domini M.DC. LIX*) et le nom du créateur du portrait (*N. Mignard delin.*). Cette gravure était due à François de Poilly, qui était établi à Paris après avoir passé plusieurs années à Rome (il y avait gravé, au début des années 1650, les fameuses « Mignardes », trois *Vierges à l'Enfant* peintes par Pierre Mignard le Romain, frère de Nicolas). Des vers de l'excellent poète néo-latin Jean de Saint-Geniès achèvent d'ennoblir cette représentation.

Ce portrait gravé par Poilly allait se retrouver un peu plus tard au frontispice d'un autre savant traité de Tonduti³. Mais l'éminent juriconsulte brillait aussi dans d'autres domaines. Il était en effet féru de mathématiques et d'astronomie, marchant du même pas que le Jésuite Athanase Kircher: celui-ci, professeur au collège d'Avignon

de 1632 à 1634, y avait aménagé dans une tour un observatoire avant de partir pour Rome et d'y poursuivre au *Collegio Romano* les herculéens travaux d'érudition qui le rendirent célèbre. Dès 1628, Tonduti avait été consulté par le grand Peiresc (Fig. 2) -figure centrale, incontournable, de la République savante européenne!- à propos des récentes publications astronomiques de Képler et de Tycho Brahé. Le philosophe et théologien Gassendi (Fig. 3) ne manqua pas de noter cette collaboration dans la « Vie » qu'il consacra à Peiresc:

« Il pressa l'enquête auprès d'hommes éminents: Pierre-François Tonduti Saint-Léger, juriconsulte avignonnais, et Jacques de Valois, l'Écossais, trésorier général du Dauphiné, l'un et l'autre spécialiste de toute mathématique et spécialement d'astronomie. Il reçut en outre de l'un et de l'autre de quoi réparer diverses erreurs »⁴.

C'est avec Gassendi lui-même que le juriste avignonnais s'occupa, à l'occasion d'une éclipse solaire, d'étudier des questions de longitude et de latitude concernant les villes d'Avignon et de Digne⁵. Placé au centre d'un réseau de correspondants allant de Rome (le P. Kircher) à Paris (le mathématicien Jean-Baptiste Morin), proche de Peiresc et de Gassendi, Tonduti est une belle figure de la communauté des humanistes et des hommes de science attachés à cultiver sous toutes ses formes l'*Ars magna sciendi*.⁶

Tonduti et Nicolas Mignard

La formule *N. Mignard delin.*⁷ que l'on trouve dans son portrait gravé montre que François de Poilly a travaillé à Paris non pas directement d'après le portrait peint par Nicolas Mignard – ce tableau est certainement resté en Avignon chez Tonduti, ne serait-ce que pour éviter un transport au coût prohibitif! – mais d'après un dessin de l'artiste envoyé, pour plus de commodité, dans la capitale. La radiographie de notre portrait (Fig. 7) correspond bien à l'image de la gravure. Notre tableau est la « teste » peinte directement devant la personne représentée, à partir de laquelle l'artiste pouvait achever « à loisir » un portrait complet.⁸

Le peintre et son modèle étaient liés. Nicolas Mignard nous l'apprend lui-même dans une lettre du 16 décembre 1661, adressée à un correspondant avignonnais⁹. Appelé par le roi à l'automne 1660, il avait quitté Avignon pour Paris et avait vite obtenu dans la capitale le plus grand succès, peignant notamment des portraits du roi, de la famille royale et de la haute aristocratie :

« Je crois que je ferai encore le portrait de

7. Abréviation de *delineavit*, « a dessiné ».
 8. Cette façon de faire est décrite par Félibien, à propos des portraits de plusieurs seigneurs peints par Nicolas Mignard lors du passage de la Cour à Avignon en 1659: « pour pouvoir faire achever entièrement leurs Portraits, il finit seulement les testes, termina le reste à son loisir, & les envoya ensuite à Paris ». Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, 1685 - 1688, t. II, p. 49.
 9. Avignon, Bibliothèque municipale, Autographe Requien 2^e série, n° 1534. Un extrait a été publié par Adrien Marcel, « Mignard d'Avignon, peintre et graveur (1606 - 1668) », Mémoires de l'Académie de Vaucluse, t. XXXI, 1931, p. 1-109 (voir p. 37-38).

1. *Tractatus de praeventione iudicali, seu de contentione iurisdictionum* (...), Lyon, Borde, Arnaud et Rigaud, 1659.
 2. L'abréviation *IC* vaut pour *Juris Consultus; Avenionensis*: avignonnais, d'Avignon.
 3. *Tractatus de pensionibus ecclesiasticis* (...), Lyon, Borde, 1661.

4. Gassendi, *Viri illustris Nicolai Claudii Fabricii de Peiresc (...) Vita*, Paris, 1641 (éd. 1651, p. 135-136).
 5. Voir J. Guérin, « Recherches sur la vie et les écrits de Pierre-François de Tonduti (...) juriconsulte et astronome d'Avignon », Le Messager de Vaucluse, n° 181, 182, 183, 186, août-septembre 1838.
 6. La formule sert de titre à un ouvrage de Kircher, publié à Amsterdam en 1669.



Fig. 1 : POILLY François de, d'après Nicolas Mignard *Portrait de Pierre-François TONDUTI de Saint-Léger* Gravure. © DR



Fig. 2: MELLAN Claude (1598 - 1688), *Portrait de Nicolas-Claude PEREISC*, pierre noire, 14,5 x 11 cm, Los Angeles, Paul Getty Museum. © DR



Fig. 3: MELLAN Claude (1598 - 1688), *Portrait de Pierre Gassendi*, 1637, dessin, Saint-Petersbourg, Hermitage. © DR



Fig. 4: MIGNARD Nicolas (?), *Portrait de Louis XIV*, Avignon, musée Calvet. © DR



Fig. 5: MIGNARD Pierre, *Portrait de Henri de Forbin-Maynier* (1620 - 1671), Avignon, musée Calvet. © DR



Fig. 6: MIGNARD Pierre, *Scipion du Roure*, Suisse, collection privée. © DR

*Sa Majesté à la fin de l'été pour le plus tôt, quoique celui que j'ai fait soit le plus ressemblant que j'aie peint de ma vie. Vous en verrez une copie dans peu de jours que j'envoie à Monsieur de St-Léger à qui j'ai de grandes obligations. Mon original a couru partout, savoir à quatre graveurs Messieurs Nanteuil, Vanscupin [Van Schuppen] et les deux Pouilly [Poilly]. Tous les excellents peintres de miniature l'ont copié aussi bien que Messieurs les Petitot qui peignent en émail. Monsieur Varin me l'a demandé encore et le tout a été par l'ordre de Ses Majestés».*¹⁰

De fait, le portrait du roi dont Nicolas Mignard annonçait l'envoi d'une « copie » à Tonduti avait été particulièrement bien reçu :

« Le Roy luy ordonna d'en faire plusieurs pour envoyer dans les Pais étrangers. La plupart des grands Seigneurs voulurent aussi en avoir des copies, & à l'envi les uns des autres désirèrent d'estre eux-mesmes peints de sa main : ce qui fut cause qu'il demeura quelque temps sans faire autre chose que des Portraits »¹¹

Outre les gravures dues à Nanteuil, Van Schuppen, Nicolas de Poilly et quelques autres,

on connaît aujourd'hui plusieurs exemplaires de ce tableau (Fig. 4)¹² avec des variantes dans l'attitude du modèle, les accessoires et leur disposition, etc.

Les « grandes obligations » que le peintre devait au juriste semblent avoir perduré et avoir franchi, pour ainsi dire, le mur des générations. Longtemps après la mort de Nicolas Mignard, c'est en effet son fils Pierre (Avignon 1640 - 1725) qui, dans les années 1680, fut appelé par le petit-fils de Pierre-François de Tonduti à peindre le décor de l'hôtel familial à Avignon, rue de la Petite-Fusterie : la plus grande partie de ces peintures était constituée de copies des œuvres que Nicolas avait créées une vingtaine d'années plus tôt à Paris (1666 - 1668) pour le « Petit appartement bas du Roy » aux Tuileries¹³.

Mignard d'Avignon : un portraitiste à la conquête de Paris ?

Le succès rapide obtenu dans la capitale par Nicolas avait eu, quelques années plus tôt,

un précédent glorieux : celui de son frère Pierre (1612 - 1695). Dès son arrivée à Paris en 1658, Mignard *le Romain* avait peint lui aussi des portraits du roi, de la reine et de plusieurs grands seigneurs (outre le cardinal Mazarin), qui furent vite reproduits par l'estampe. Quelque temps auparavant, alors que le peintre commençait à préparer son retour en France, l'abbé Louis Fouquet avait averti son frère, le fameux surintendant des finances Nicolas Fouquet : Pierre Mignard est à Rome « le premier pour les portraits » et « sans doute à son arrivée abolira à jamais les Beaubrun »¹⁴. L'entrée des deux Mignard, l'un après l'autre, sur la scène artistique parisienne avait eu à chaque fois le même effet, avait rencontré le même accueil enthousiaste.

Avant la brouille qui les sépara au cours des années 1660, Nicolas et Pierre étaient très proches. Ils partageaient le même credo artistique, fondé sur le grand classicisme romain revivifié par Bologne. Sur le chemin du retour de Rome à Paris, Pierre avait passé à peu près toute l'année 1657 chez son frère, à Avignon et son long séjour en Provence lui donna l'occasion de peindre sur place plusieurs portraits.

14. Voir « Nicolas Poussin – Lettres de Louis Fouquet à son frère Nicolas Fouquet (1655 - 1656). Fragments communiqués par M.E. de Lépinos et précédés d'une Note de M. A. de Montaignon sur Poussin, sculpteur », Archives de l'Art français, 1862, p. 267-309 (p. 293-294).

12. Il n'est pas possible de savoir si l'un de ces portraits serait celui qui fut envoyé de Paris à Pierre-François de Tonduti. À titre d'exemple nous reproduisons la toile entrée au musée Calvet d'Avignon en 1998, avec la donation Marcel Puech.

13. Alain Breton, « La galerie de l'hôtel de Tonduti », Annuaire de la Société des amis du Palais des papes, 1997, p. 77-85.

Le mieux connu aujourd'hui est celui de Henri de Forbin-Maynier, baron d'Oppède (1620 - 1671) (Fig. 5), premier président du Parlement d'Aix et véritable « patron » politique de la région. Signé et daté « P. Mignard pinxit Avenione 1657 » le tableau¹⁵ est peint sur une toile identique à celle du portrait de Tonduti (il se pourrait même que les deux toiles aient été coupées dans le même lé!). Manifestement, ces deux œuvres avaient été créées à des dates très voisines et c'est à la même période qu'appartient le *Scipion du Roure* (Fig. 6), tout récemment découvert¹⁶, qui est soigneusement signé et daté « N. Mignard pinxit Avenione 1658 ». Ajoutons que c'est sans doute aussi à ce moment- là que Sébastien Bourdon, établi à Montpellier de février 1657 à mai 1658, peignit son célèbre portrait de l'*Homme aux rubans noirs*¹⁷. Avec de tels tableaux, produits dans un cadre géographique et temporel très resserré, c'est un courant qui se dessine.

Aussi bien les frères Mignard que Bourdon étaient mus en effet par une ambition artistique qui les éloignait radicalement de la formule de portrait, élégante mais répétitive et stéréotypée,

15. L'œuvre est entrée au musée Calvet d'Avignon en 1986, avec la donation Marcel Puech.

16. France, collection privée ; Paris, vente hôtel Drouot, étude Leclere, 24 février 2017, lot n°10 ; Londres, Tomasso Brothers ; Suisse, collection privée.

17. Montpellier, musée Fabre.

qu'imposaient à Paris depuis des décennies, avec un énorme succès, Henry et Charles Beaubrun. Félibien a donné de la pratique de ces derniers une description savoureuse :

« Pendant un assez long temps il n'y avait guère de dames qui ne voulussent être peintes par les Bobrun (...) Outre l'avantage qu'elles tiraient de la délicatesse de leur pinceau, & de leur manière ingénieuse de les représenter toujours dans un état qui leur était agréable, elles trouvaient encore de la satisfaction dans l'entretien de ces deux habiles hommes ; & le lieu où ils travaillaient étoit souvent une assemblée des plus belles & des plus spirituelles personnes de la Cour, qui passaient souvent des demi-journées à les voir travailler, & à s'entretenir agréablement de toutes choses »¹⁸.

Autour de 1660, Paris ne manquait pas de portraitistes talentueux, depuis Charles Le Brun ou Jean Nocret jusqu'à de brillants débutants, comme Claude Lefebvre, Antoine Mathieu et quelques autres. Les peintres de portraits étaient admis en tant que tels à l'Académie royale. Et dans ce creuset si divers, la filiation flamande restait solidement maintenue par Philippe de Champaigne, son neveu Jean-Baptiste, Nicolas de Plattemontagne, Juste d'Egmont, et la dynastie des Elle (les « Ferdinand »). À l'opposé l'étoile des Beaubrun, longtemps si éclatante, commençait à

décliner avant de s'éteindre. Dès 1663, dans une supplique adressée à Colbert, les deux cousins se plaignaient des « petits paiements » de leurs ouvrages, et priaient le ministre d'obtenir du roi qu'il ait « la bonté de dire un mot aux dames pour les animer à se faire peindre »¹⁹. La reproduction de leurs portraits par la gravure cesse dans les années 1670. Et dans cet inexorable effacement, on peut penser que l'arrivée à Paris de Pierre Mignard, relayée et renforcée peu de temps après par celle de Nicolas, joua un rôle d'accélérateur, peut-être même de déclencheur. L'abbé Fouquet avait vu juste, et sa prédiction se réalisait.

Nous remercions Jean-Claude Boyer qui a aimablement confirmé l'attribution de l'œuvre et en a rédigé la notice.

19. « Les Beaubruns peintres, à Colbert », in G.B. Depping, Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV, t. IV, 1855, p. 533-534.

18. Félibien, op. cit., t. 2, p. 590.



32
ATTRIBUÉ À FRANÇOIS VERDIER
PARIS, C. 1651 - 1730

Ensemble de treize dessins représentant des scènes de l'Ancien Testament

Pierre noire et rehauts de craie blanche
 14,6 x 21,4 cm; 17 x 30,5 cm; 16,6 x 31 cm;
 16,4 x 30,3 cm; 16,4 x 30 cm; 16,9 x 30,1 cm;
 16,8 x 28,5 cm; 16,9 x 30,5 cm;
 17,5 x 31,4 cm; 14,8 x 21,5 cm;
 15,8 x 26,2 cm; 16,5 x 29,7 cm; 15,4 x 30 cm

Thirteen drawings representing various scenes from the Old Testament

Black chalk heightened with white
 5 3/4 x 8 7/16 in.; 6 11/16 x 12 in.;
 6 9/16 x 12 3/16 in.; 6 7/16 x 11 15/15 in.;
 6 7/16 x 11 13/16 in.; 6 5/8 x 11 7/8 in.;
 6 5/8 x 11 1/4 in.; 6 5/8 x 12 in.;
 6 7/8 x 12 3/8 in.; 5 13/16 in.; 8 7/16 in.;
 6 1/4 x 10 5/16 in.; 6 1/2 x 11 11/16 in.;
 6 1/16 in. x 11 13/16 in.

2 000 - 3 000 €



33
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVII^e SIÈCLE
Portrait d'homme

Huile sur toile
 21,5 x 17 cm
Portrait of a Man
 Oil on canvas
 8 1/2 x 6 3/4 in.

2 000 - 3 000 €



34
ÉCOLE FRANÇAISE, VERS 1800
Paysage pastoral avec des ruines antiques

Huile sur panneau
 103 x 77,5 cm
Pastoral landscape with antic ruins
 Oil on panel
 40 1/2 x 30 1/2 in.

1 500 - 2 000 €



35
CLAUDE LEFEBVRE
FONTAINEBLEAU, 1632 - 1675, PARIS
Portrait de gentilhomme à sa table de travail,
anciennement considéré comme Molière

Huile sur toile
 110 x 86 cm

Portrait of Gentleman, previous presumed
portrait of Molière
 Oil on canvas
 43 1/4 x 33 7/8 in.

PROVENANCE

Cachet au dos de la Galerie Franz Kleinberger, active à Paris et New York de 1848 à 1936; Vente anonyme, 150 tableaux de la galerie Kleinberger, Paris, Hôtel Drouot, 1911, n°158; Collection Sacha Guitry jusqu'en 1976; Paris, collection particulière jusqu'en 2019.

EXPOSITION

Les modes à travers trois siècles, Palais de Bagatelle, Mai - juillet 1911, n°18.

BIBLIOGRAPHIE

Jean-Claude Boyer, catalogue de l'exposition « Molière », Paris, Bibliothèque nationale de France, 2022 (sous presse, p. 189).

30 000 - 40 000 €

Fils du peintre Jean Lefebvre (1600 - 1664), au moins quatre de ses frères furent peintres également. Il reçut d'abord les conseils de son père, puis fut élève de Claude de Hoëy (185 - 1660). Il entra en 1654 dans l'atelier de Le Sueur (1616 - 1655), puis, en 1655, dans celui de Charles Le Brun (1619 - 1690). Celui-ci, conformément à son propre goût, l'incita à se consacrer à la peinture de portraits. À côté de Philippe de Champaigne (1602 - 1674), Claude Lefebvre fut le portraitiste le plus renommé de son temps. Au Salon du Louvre, en 1673, il exposait neuf portraits de sa main. Il entra à l'Académie en 1663, et y obtint la charge de professeur-adjoint en 1664. La plupart de ses portraits ont aujourd'hui disparu; certains autres sont connus par la gravure. Ses premiers portraits montrent l'influence de Philippe de Champaigne, avec un modelé plus accentué. On a longtemps méconnu son rôle dans le renouveau de l'art du portrait, au milieu du XVII^e siècle. Parmi ses portraits les plus puissants, on cite celui de Colbert (1619 - 1683), à Versailles.

Le portrait montre un homme jeune, enveloppé dans sa robe d'intérieur et assis devant sa table de travail où l'attend une épaisse liasse

de documents. L'œuvre fut assez célèbre au XVIII^e siècle pour que le graveur Jacques Beauvarlet (171 - 1797) en tire une somptueuse estampe (Fig. 1), qui est une de ses plus belles réussites et fut exposée au Louvre en 1773, au Salon de l'Académie royale. Sa lettre donne deux noms: Bourdon (pour le peintre) et Molière (pour le personnage représenté), aucun ne peut aujourd'hui être retenu.

La documentation du département des peintures du musée du Louvre conserve une reproduction de la gravure de Beauvarlet (cat. Automne 1975 de la galerie Paul Prouté, n°563) judicieusement annotée par l'historien de l'art et collectionneur Georges de Lastic: « Comparer avec Colbert de Seignelay d'après Lefebvre ». Lefebvre oui, mais il ne peut s'agir de Seignelay pour le modèle.

Notre portrait, la toile originale, attribuée (comme nombre d'autres biens différentes) à Sébastien Bourdon et longtemps disparue, fut retrouvée à la fin du XIX^e siècle, par le critique Auguste Vitu, puis acquise par la galerie Kleinberger et passa dans la collection de Sacha Guitry. Le scénariste dramaturge et metteur en scène lui accorda tant d'importance qu'il crut bon de la faire figurer dans le décor de son film *Donne-moi tes yeux*.



Fig. 1: BEAUVARLET, *Portrait de Molière* peint par Sébastien Bourdon. © DR



36
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVII^e SIÈCLE
ENTOURAGE DE PIERRE MIGNARD
Portraits présumés du duc du Maine
et du comte de Toulouse couvrant le portrait
d'une petite fille d'un drap noir

Huile sur toile
 63,5 x 83,5 cm

Presumed portrait of the Duc du Maine
and the Comte de Toulouse covering
the portrait of a little girl with a black fabric
Oil on canvas
25 x 32 7/8 in.

6 000 - 8 000 €

37
ATTRIBUÉ À
JEAN-BAPTISTE DE CHAMPAIGNE
BRUXELLES, 1631 - 1681, PARIS

Christ bénissant

Huile sur toile
 93 x 73 cm

Salvator Mundi
Oil on canvas
36 5/8 x 28 3/4 in.

PROVENANCE

Ancienne collection du peintre Christophe Jusky
 (1797 - 1878); Ancienne collection du Baron de
 Castille; Collection du comte de Flaux.

4 000 - 6 000 €





38
ATTRIBUÉ À DONATIEN NONNOTTE
BESANÇON, 1708 - 1785, LYON

Portrait of the Countess of Calonne

Huile sur toile
 138 x 106 cm

Portrait of the Countess of Calonne
 Oil on Canvas
 54 5/16 x 41 3/4 in.

6 000 - 8 000 €

Nonnotte était l'élève préféré de François Lemoyne (1688 - 1737), premier peintre du Roi. Il collabora avec son maître pour nombre de ses grands tableaux, parmi lesquels son plafond pour le Salon d'Hercule au Château de Versailles (1732 - 1736) et la décoration de la Chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice (1730 - 1732). Nonnotte se fit d'abord connaître en tant que peintre d'Histoire mais on se souvient aujourd'hui de lui principalement comme peintre de portraits, qualité pour laquelle il est reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1741. Il s'installe par la suite à Lyon en 1754 et y reste jusqu'à sa mort.



39
ATTRIBUÉ À JACOB FERDINAND VOET
ANVERS, 1639 - 1689, PARIS

Portrait of Louis Le Tellier de Louvois, marquis de Barbézieux (1668 - 1701)

Huile sur toile ovale
 72 x 58,5 cm

Portrait of Louis Le Tellier de Louvois, marquis of Barbézieux (1668 - 1701)
 Oil on canvas
 23 3/8 x 23 in.

PROVENANCE
 Cachet de cire rouge aux armes des Le Tellier de Louvois au revers.

6 000 - 8 000 €



Fig. 1 : Pierre Mignard, Louis François Marie Le Tellier, marquis de Barbézieux, c. 1690, collection privée. © DR



40
ÉCOLE NAPOLITAINE DU XVIII^e SIÈCLE
Scène religieuse préparatoire à un retable

Huile sur toile
 au dos une inscription ancienne l'attribuant
 à Corrado Giaquinto
 81 x 49,2 cm

Religious scene in preparation for an altarpiece
Oil on canvas
31 7/8 x 19 3/8 in.

4 000 - 6 000 €

41
ÉCOLE ROMAINE, VERS 1620
ENTOURAGE DE LUDOVICO
CARRACHE

Martyrs franciscains au Maroc

Huile sur toile
 63,5 x 34,7 cm

Franciscans on Marocco
Oil on canvas
25 x 13 5/8 in.

4 000 - 6 000 €



42
ATELIER DE PIERRE SUBLEYRAS
SAINT-GILLES, 1699 - 1749, ROME
Portrait du pape Benoît XIV (1675 - 1758)

Huile sur toile
 74,2 x 61 cm

Portrait of Benoît XIV (1675 - 1758)
Oil on canvas
29 1/4 x 24 in.

8 000 - 10 000 €

En 1740, Pierre Subleyras est à Rome. Le pape Benoît XIV, tout juste élu, lui confie la réalisation de l'œuvre. Dès 1741, année de livraison du portrait, l'image se diffuse dans les sacristies et ancre les traits du nouveau Saint-Père dans l'iconographie papale.

À cette date-là, Subleyras est un peintre mûr, qui dispose d'un atelier. Comme couramment à l'époque, les élèves étudient et apprennent certes, mais pour les plus doués d'entre eux, ils sont une aide précieuse pour le peintre qu'ils accompagnent dans ses commandes.

Avant de réaliser l'image bien répandue de Benoît XIV, la main droite bénissante, Subleyras a très certainement réalisé un certain nombre d'études, se concentrant d'abord sur les traits du

visage, la posture, avant de le placer finalement dans un fauteuil à haut dossier, sur fond de lourds rideaux de pourpre, la main levée prévenant le hiératisme.

Dans cette version de l'atelier que nous présentons, la franchise des traits, la qualité dans le traitement des chairs, du velours, de l'hermine, nous invitent à y voir la main d'un peintre qui s'est exercé au plus près du maître. Un pinceau qui véritablement, a appris la manière de Subleyras, qui l'a côtoyée, observée, assimilée et a été témoin des étapes de conception d'un portrait reconnu comme l'un des chefs-d'œuvre de son auteur.



43
ATTRIBUÉ À PHILIPPE SAUVAN
ARLES, 1697 - 1792, AVIGNON
Vision mystique d'une sainte

Huile sur toile
42,8 x 32 cm
Mystic vision of a saint
Oil on canvas
16 7/8 x 12 5/8 in.

2 000 - 3 000 €



44
CORRADO GIAQUINTO
MOLFETTA, 1703 - 1766, NAPLES
Le Repos pendant la Fuite en Égypte

Huile sur toile
65 x 50 cm
Rest on the flight into Egypt
Oil on canvas
39 x 23 1/8 in.

15 000 - 20 000 €





45
STEFANO POZZI
ROME, 1699 - 1768
Saint Joachim présentant la Vierge au Temple

Huile sur toile
 99,2 x 58,7 cm

Saint Joachim presenting the Virgin to the Temple
 Oil on canvas
 25 5/8 x 19 3/4 in.

18 000 - 20 000 €

Issu d'une dynastie d'artistes romains, Stefano Pozzi reçoit dans les années 1730 la commande d'un retable pour le maître-autel de la chapelle Saint-Joachim en l'église Saint-Ignace-de-Loyola de Rome. Conçue sur les plans de Carlo Maderno (1556 - 1629) et Orazio Grassi (1583 - 1654), le chantier de l'église fut un véritable terrain d'émulation artistique pendant plus d'un siècle où les œuvres de Pozzi côtoient celles de ses aînés l'Algarde (1595/1598 - 1654), Andrea Pozzo (1642 - 1709) et Ludovico Mazzanti (1686 - 1775) notamment.

Pour la chapelle Saint-Joachim, Pozzi est sollicité pour la représentation de saint Joachim présentant la Vierge au Temple, figuré par Dieu le Père. *Modello* pour cette grande composition toujours visible (Fig. 1), l'œuvre que nous présentons trahit dès les prémices, l'ambition de l'artiste dans la réalisation de sa version finale. Peintre du baroque italien, élève d'Andrea Proccacini (1671 - 1734) et Agostino Masucci (1691 - 1758) passés par l'atelier de Carlo Maratta (1625 - 1713), Pozzi déploie une composition articulée autour d'une spirale verticale, menant le regard depuis la Vierge jusqu'au Père. Le dynamisme de la composition est renforcé par l'emphase des drapés, la présence des nuées et l'expressivité des personnages. L'artiste démontre de même sa maîtrise du coloris, déclinant une palette riche aux nuances douces et précieuses qu'il unifie par la lumière.

Pozzi prend le parti d'une iconographie peu commune pour cet épisode de la vie de Marie. Traditionnellement et selon les Textes, la Vierge n'est âgée que de trois ans lorsque Joachim la mène au Temple afin qu'elle reçoive son éducation. En faisant le choix de représenter une jeune fille en âge de comprendre et non une enfant, le peintre insiste ainsi sur la dimension spirituelle et individuelle de l'instant où le père terrestre de la Mère de Dieu la confie à son Père céleste, scellant son destin.



Fig. 1 : Rome, Saint-Ignace-de-Loyola. © DR



46
ATTRIBUÉ À ALEXIS GRIMOU
ARGENTEUIL, 1678 - 1733, PARIS

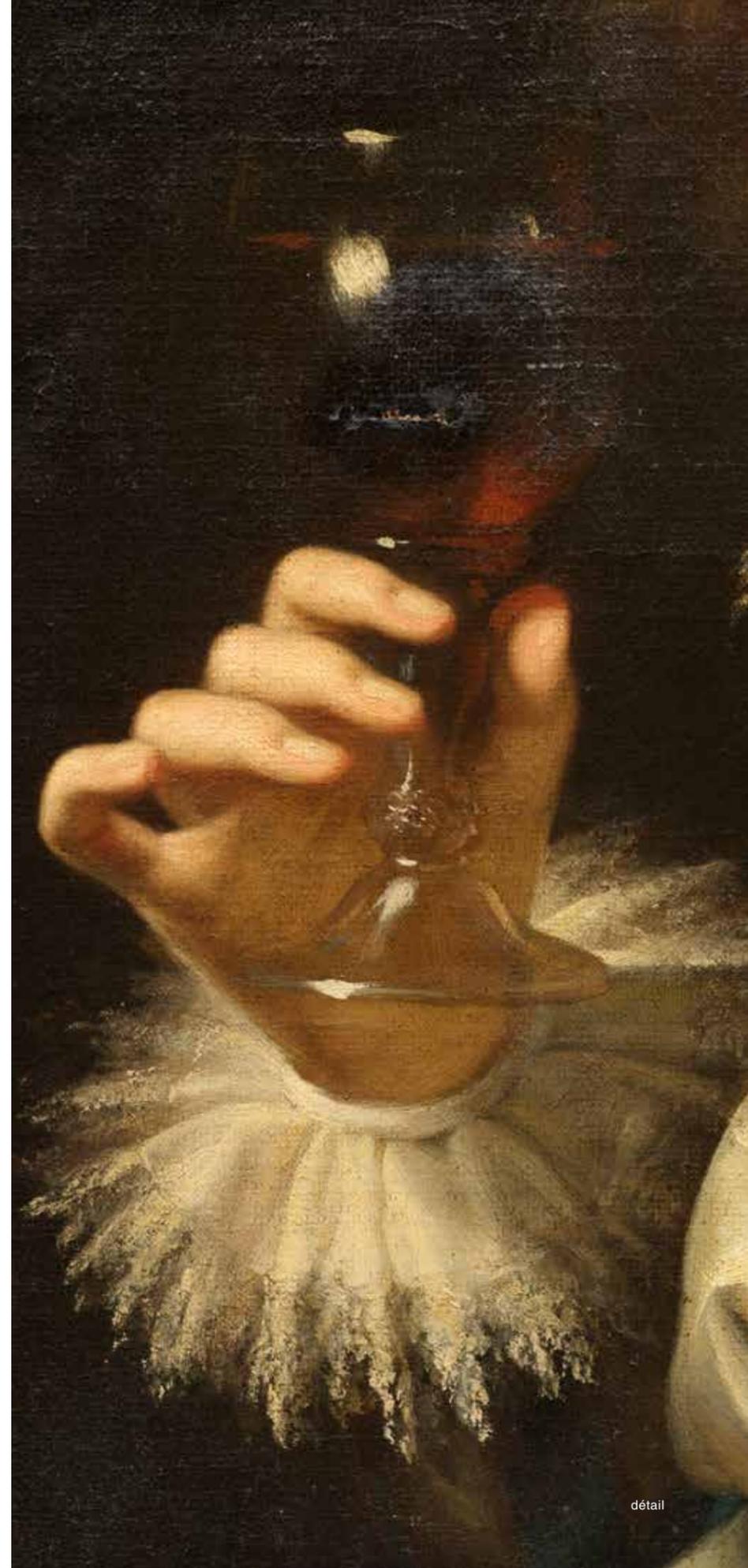
Le jeune buveur
 Vers 1720
 Huile sur toile
 82 x 63,8 cm
The Young Drinker
 c. 1720
 Oil on canvas
 32 1/4 x 25 1/8 in.

Très riche cadre en bois doré composé de pampres et feuilles de vignes.

20 000 - 30 000 €

Archétype de l'artiste, c'est un petit buveur que nous avons eu le plaisir de découvrir. Coiffé d'un béret de velours pourpre à plume, le cou orné d'une fraise, vêtu d'un habit bleu aux manches à crevés, le petit homme est saisi la mandoline dans le dos, un verre à la main. Nonchalamment accoudé à un parapet, sa posture de profil, la tête de face, la main en suspens, il nous présente sa mine bien faite et attrayante. Loin du grivois, loin de la basse ivresse, Grimou prend le parti d'un traitement d'une grande délicatesse. Encadré de sa chevelure bouclée, le visage est gracieux, très élégamment rehaussé de rose; le peintre ose entrouvrir une bouche qu'il comble pudiquement avec de l'ombre; l'innocence des traits se lit aussi dans la rondeur toute enfantine du nez et des joues. Le geste de la main qui saisit le verre, poursuit le parti pris de la subtilité et dans le même temps, nous rappelle qu'il ne s'agit pas d'un jeune enfant, malgré la tendresse de ses traits. La spontanéité de la position, les paupières légèrement tombantes et le verre bien levé nous laissent volontiers penser que la sobriété n'est un qualificatif à considérer ici.

Nous ne savons qui fut le commanditaire de cette œuvre mais il est manifestement tombé dans les mains d'un collectionneur joueur, celui-ci ayant eu soin de demander un cadre de circonstance. En bois ajouré, sculpté et doré, il présente un décor de pampres de vignes, écho au sujet qu'il habille.



Artiste intrigant, Alexis Grimou laissa peu de temps après sa mort, le souvenir d'un peintre extravagant, bohème et buveur (!). Personnalité finalement assez mystérieuse, ses premiers biographes Jean Gaspard Füssli, Nougaret et Leprince qui ne l'avaient pourtant pas fréquenté de son vivant, lui prêtèrent des origines suisses, une vie dissolue, rythmée d'un peu de peinture et de beaucoup d'aventures.

En réalité, Grimou est né à Argenteuil à la fin du XVII^e siècle. Peintre du Grand Siècle finissant,

il est l'élève de François de Troy (1645-1730) dont il retient une manière particulière de préparer ses toiles avec un frottis roux, conférant à l'ensemble plus de chaleur et d'éclat aux carnations.

Portraitiste talentueux, il préféra aux portraits d'apparat, des modèles pris dans leur intimité. Il se fit le peintre des artistes, des écrivains, des comédiens, n'hésitant pas à vêtir ses sujets de costumes divers. Espagnolettes, pèlerins, musiciens, buveurs, comme des figures de fantaisie avant l'heure, il contrebalance une production

assez uniforme par la diversité des costumes, des expressions et des attitudes qu'il choisit.

Dans sa lumière, dans sa façon de faire émerger sa figure de l'ombre de manière dynamique, Grimou rend aussi hommage à Rembrandt (1606/1607-1669), l'autre grande influence de sa peinture. Fasciné par l'œuvre du maître hollandais comme le seront plus tard Boucher (1703-1770), Chardin (1699-1779) et Fragonard (1732-1806), il s'en inspire pour ses éclairages et des tons brun doré qui réchauffent une atmosphère ténébreuse.

Le biographe écrit de Marieschi qu'il fut une « météore entre Canaletto et Guardi » dans le firmament artistique de l'époque. Disparu à 33 ans, sa présence fugace ne le priva pourtant nullement d'une renommée certaine. De son vivant, il fit des émules qui, après sa disparition, prolongèrent sa manière et son art, continuant de diffuser sa vision de la *veduta*. Peintre prolifique, évoluant parmi les grands vedutistes de son temps, ses œuvres trouvèrent notamment preneurs auprès d'une clientèle d'Anglais effectuant leur Grand Tour et il fut parfois même confondu avec Canaletto (1697 - 1768), son maître présumé. Suite à un possible passage par l'Allemagne, sa présence est attestée dès 1731 à Venise, moment où il semblerait avoir travaillé pour la réalisation de décors éphémères auprès d'un impresario.

En 1741, il exécute une série de vues de Venise (*Magnificentiores Selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus*) qui contribua largement à diffuser son œuvre. Ayant adapté en gravures parmi ses plus belles réalisations, la planche 9 figurant *Le pont et le marché du Rialto à Venise* (Fig. 1) renvoie directement à notre composition. Elle témoigne du succès qu'il rencontra avec ce thème, qu'il traita également plusieurs fois en peinture.

Dans son approche du motif, Marieschi oscille entre réalisme et idéalisation, harmonisant sans doute l'ensemble qu'il a sous les yeux pour parvenir à ce qu'il imagine. L'eau ondoyante est animée de petites touches appuyées en longueur, tandis que ses teintes émeraude se déclinent selon leurs zones d'exposition au soleil, jouant de la profondeur de la lagune. L'atmosphère calme

est réchauffée par un soleil de fin d'après-midi, dont la lumière vient brûler la surface claire des bâtiments alentours.

Dans son coloris, le peintre suit la leçon de Canaletto dont il reprend l'élégance des couleurs. Ses personnages, ravissants dans leurs poses diverses, viennent donner discrètement de l'animation à l'ensemble. Si le maître s'est attaché à elles, il a sans doute laissé ses élèves réaliser les architectures d'après un motif que lui-même avait plusieurs fois répété. Notre tableau se fait témoignage de l'art de Marieschi mais aussi du fonctionnement d'un atelier à succès.



détail

47
MICHELE MARIESCHI & ATELIER
VENISE, 1710 - 1743

*Le pont du Rialto avec le palais
des Camerlengues et la fabrique vieille
du Rialto*

Huile sur toile
62 x 99 cm

*The bridge of Rialto with the palace
of the Camerlengues and the old factory
of Rialto*

Oil on canvas
24 3/8 x 39 in.

BIBLIOGRAPHIE
Dario Succi, *Marieschi. Opera completa*,
Zel Edizioni, 2016, 416 p.

60 000 - 80 000€



Fig. 1 : © New York, Metropolitan Museum,
inv. 2012.136.918



Fig. 1 : Jean-Baptiste van Loo, *Le repos de Diane après la Chasse*, c. 1720, huile sur toile, Toulon, musée des Beaux-Arts (Inv. 985.7.93) © Toulon, musée des Beaux-Arts



Fig.2 : Jean-Baptiste VANLOO, *Renaud dans les bras d'Armide*, huile sur toile, Angers, musée des Beaux-Arts (Inv. MBA-J121J1881P) © RMN-Grand Palais/Benoît Touchard

Le tableau que nous présentons est un rare témoignage de l'art du peintre-académicien Jean-Baptiste Vanloo, né à Aix-en-Provence en 1684 et mort dans la même ville en 1745. L'œuvre de Jean-Baptiste Vanloo a en effet été occultée par la production particulièrement abondante du petit frère de celui-ci, Carle Vanloo (1705-1765). En outre, le succès de Jean-Baptiste Vanloo l'avait conduit à mener une carrière itinérante à Turin, Rome, Paris, Londres, et Aix-en-Provence, ce qui, paradoxalement, dissémina son œuvre et desservit la mémoire de son nom (sur cette question, voir F. Marandet, « Jean-Baptiste Vanloo (1684 - 1745) : his draughtsman-ship elucidated », *Master Drawings*, automne 2020, pp. 343 - 364). Jean-Baptiste Vanloo consacra une bonne partie de ses activités à l'art du portrait, notamment lors de son séjour à Londres entre 1737 et 1742, et là s'explique aussi l'oubli durable de son œuvre de peintre d'histoire. Existente néanmoins certains points de repère, à commencer par *La Flagellation* commandée en 1714 pour l'église romaine de Santa Maria in Monticelli (*in situ*, connu par une réduction dans le commerce d'art en 2019) et *La Remise des Clefs à saint Pierre*, signée datée 1716, qui orne la chapelle du palais royal de Turin (*in situ*). La période parisienne consécutive, allant de 1719 à 1737, fut marquée par la réalisation, en 1721, du *Triomphe de Galatée* (Musée de l'Ermitage), tableau qui aurait pu constituer le morceau de réception de Jean-Baptiste Vanloo si le prince de Carignan n'avait pas voulu le garder pour lui. Comme nous l'avons démontré (Marandet, *op. cit.* p. 346), l'exposition du *Repos de Diane après la Chasse* au Salon des académiciens de 1737 est trompeuse car elle a longtemps laissé croire que le tableau datait de cette année-là. Aujourd'hui au Musée de Toulon (fig. 1), ce tableau aurait été peint en fait bien plus tôt, peut-être avant 1720. L'autre point de repère crucial demeure *Renaud et Armide*, tableau conservé au Musée des Beaux-arts d'Angers (fig. 2).

L'histoire de ce tableau est intimement liée aux activités du marchand-restaurateur Joseph-Ferdinand Godefroid, lui-même ami de Jean-Baptiste Vanloo, qui achetait les tableaux du comte de Morville pour les revendre à Robert Walpole, Premier Ministre des rois George 1^{er} et George II d'Angleterre (voir F. Marandet, « De Paris à Houghton Hall, le circuit des tableaux du comte de Morville », *La Revue de l'Art*, juin 2011, p. 31-37). Lors de son séjour à Londres, l'une des plus prestigieuses commandes reçues par Jean-Baptiste Vanloo fut justement le portrait de Robert Walpole. Mais surtout, *Renaud et Armide* fut conçu comme pendant à *L'Enlèvement d'Europe* de Noël-Nicolas Coypel, le plus important tableau français contemporain appartenant au comte de Morville (aujourd'hui au Musée de Philadelphie). Sachant que le tableau de Coypel, peint pour le fameux concours de 1727, fut acquis par le comte de Morville à l'issue de celui-ci, il y a lieu d'imaginer que le pendant fut peint dans la foulée, d'autant que le comte de Morille mourut peu après, en 1732.

Nous remercions François Marandet pour la rédaction de cette notice.



48
JEAN-BAPTISTE VANLOO
AIX-EN-PROVENCE, 1684 - 1745

Pan et Syrinx

Huile sur toile
115 x 134 cm

Pan and Syrinx
Oil on canvas
45 1/4 x 52 3/4 in.

PROVENANCE
Probablement vente George Michael Moser, Londres (Hutchins), 19-21 mai 1783, n° 54 (Vanloo, Syrinx and Pan, in oil); ancienne collection privée d'Allemagne du sud jusqu'en mars 2012 (comme François Boucher); acquis par l'actuel propriétaire.

ŒUVRE EN RAPPORT
Le pendant de notre tableau, dans son format original chantourné, 112,5 x 132 cm, a été vendu en juillet 1978 par la galerie François Heim comme « Carle VANLOO » à Barbara Johnson. Le nôtre a été légèrement agrandi à l'occasion de sa mise au rectangle, mais ses dimensions originales sont strictement les mêmes que celui de Heim (Fig. 3).

50 000 - 60 000 €



Fig. 3. © DR



49
JOHANN MELCHIOR ROOS
HEIDELBERG, 1663 - 1731, BRUNSWICK
L'Hallali du cerf
 Huile sur toile
 85 x 109,5 cm
The deer's kill
 Oil on canvas
 33 7/16 x 43 1/8 in.
2 000 - 3 000 €



50
ÉCOLE FLAMANDE DU XVII^e SIÈCLE
SUIVEUR DE JOACHIM BEUCKELAER
Marché aux poissons
 Huile sur toile
 115,4 x 144,5 cm
Fish Market
 Oil on canvas
 45 7/16 x 56 7/8 in.
3 000 - 4 000 €

51
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE
Bacchanales de putti pressant le raisin
 Huile sur toile marouflée sur panneau d'isorel
 94,5 x 74,5 cm
Bacchanalia with putti
 Oil on canvas mounted on isorel panel
 37 1/4 x 29 3/8 in.
2 000 - 3 000 €





Élève de Joseph Vernet (1714-1789), Lacroix de Marseille commence sa formation en Italie dans les années 1750 où il étudie et croque à de nombreuses reprises les sites antiques. À ce moment-là, l'Italie est le théâtre d'une véritable émulation artistique, les peintres paysagistes participant pleinement de cela.

Dans la suite de son maître, le peintre présente une vue de port qu'il éclaire d'une lumière dont on ne saurait dire si elle celle de l'aube ou du crépuscule. Ponctuant la partie terrestre de ruines antiques inspirées de celles croisées au détour de ses vagabondages romains, il habille la baie de quelques navires à l'horizon. Comme Joseph Vernet, il place au premier plan une poignée de personnages dans diverses positions, élément que l'on peut également retrouver chez Salvator Rosa (1615-1673). Oscillant entre réalisme et idéalisme, la composition trahit un souci du détail et l'observation certaine de scènes tirées du quotidien qu'il côtoie.

La palette, plaisamment déclinée en teintes douces, est travaillée par un pinceau fin et léché. Lacroix de Marseille joue des effets de sa lumière dorée, modulant les différentes surfaces qu'il traite : celle de l'eau, de l'écume, mais également l'écorce de l'arbre ou la brique des ruines.

Notre composition, si elle est un manifeste du travail de Lacroix de Marseille, marque dans le même temps la filiation claire avec Joseph Vernet. Plus que le maître de ses élèves, ce dernier fut celui de toute une génération de peintres de marines. En effet, lorsque les Bâtiments du Roi lui commandent sa célèbre série des ports de France en 1753, il instaure une nouvelle conception du paysage marin. Dépeignant non seulement la réalité architecturale des cités (qu'il ne se refuse pas à idéaliser), il s'attache aussi à immortaliser les activités de leurs habitants avec simplicité et pittoresque. Réalisation emblématique, elle fut ainsi une référence pour les émules du maître.

52
CHARLES FRANÇOIS GRENIER
DE LACROIX, DIT CHARLES FRANÇOIS
LACROIX DE MARSEILLE
MARSEILLE, 1700 - 1779/1782, BERLIN
Baie italienne

Huile sur toile
61,5 x 106 cm

Italian Bay
Oil on canvas
24 1/4 x 41 3/4 in.

6 000 - 8 000 €



53
JEAN-BAPTISTE ANTOINE TIERCE
ROUEN, 137 - 1794, FLORENCE

Cascade de Tivoli

Huile sur toile
59 x 75,5 cm

Tivoli waterfall
Oil on canvas
23 1/4 x 29 3/4 in.

8 000 - 10 000 €

Sujet particulièrement apprécié par des peintres proches de la nature comme Joseph Vernet (1714-1789), Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), Hubert Robert (1733-1808) qui ont aimé ce motif. Tierce de même, s'est plu à les peindre. Agréé peintre de paysages à l'Académie à la fin des années 1770, il passa la majeure partie de sa carrière dans le Sud de la France puis l'Italie.

Dans un écrin verdoyant, il dévoile une vision idyllique où se croisent couple de cavaliers galants et personnages venus de l'univers pastoral. Le ton est donné pour cet ensemble qu'il éclaire d'une éclatante luminosité, soutenue par les pointes de couleurs vives dont il pare ses petits protagonistes. Floutant sa touche, il rend comme évanescence la cascade et onirique la vision de ruines antiques lointaines, perchées au sommet d'une végétation luxuriante.



54
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE
ENTOURAGE DE LOUIS-MICHEL VAN LOO

Portrait d'Étienne François, duc de Choiseul
 (1719 - 1785)

Huile sur toile ovale
 40,6 x 32,5 cm

Portrait of Étienne François, duke of Choiseul
 (1719 - 1785)

Oil on oval canvas
 16 x 12 3/4 in.

3 000 - 4 000 €



55
ÉCOLE ALLEMANDE DU XVIII^e SIÈCLE
D'APRÈS PIETRO ANTONIO ROTARI
VÉRONE, 1707 - 1762,
SAINT-PÉTERSBOURG

Portrait de Frédéric IV de Saxe (1722 - 1763)

Huile sur toile (Toile d'origine)
 82,9 x 66 cm

Portrait of Frédéric IV of Saxe (1722 - 1763)

Oil on canvas
 32 5/8 x 26 in.

4 000 - 6 000 €

exactement sur le nombre de versions réalisées. Certaines ont pu être identifiées comme de la main d'Anton Raphaël Mengs (1728 - 1779) ou de Louis de Silvestre (1675 - 1760). Il semblerait par ailleurs que les copies puissent être regroupées en séries, chacune disposant de ses caractéristiques propres. Il est ainsi probable que le tableau que nous présentons aujourd'hui ait fait partie de l'une de ces séries.

À son propos, des lettres du comte Wackerbarth-Salmour (1685 - 1761) datées de 1755 nous apprennent que par inadvertance, ce dernier avait fait envoyer à la sœur du prince-électeur, Marie-Josèphe, dauphine de France, une copie du portrait de son frère et non une version de la main de Rotari. La datation des échanges laisse supposer que l'artiste travaillait encore à la série des portraits alors même que des copies commençaient à être réalisées.

Marie-Josèphe d'Autriche (1699 - 1757) est si satisfaite de la série de portraits de ses enfants qu'elle en commande rapidement de nombreuses rééditions. Cela peut expliquer l'origine de la confusion qu'il put y avoir entre originaux et copies au cours du temps et des tentatives de recensement des œuvres. La série la plus complète se trouve aujourd'hui au château de Wachwitz.

La toute première version (Fig. 1) est aujourd'hui conservée par la Gemäldegalerie de Dresde (Inv.-Nr. 99/75).



Fig.1 : © Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv.-Nr. 99/75).

Né Frédéric Christian de Saxe, il est le frère de Marie-Josèphe de Saxe (1731 - 1767), épouse du dauphin de France (1710 - 1774), le fils de Louis XV (1729 - 1765). Brièvement prince-électeur de Saxe en 1763, son portrait intègre une série connue sous le nom de « Portraits de la Famille Royale et Électorale de Saxe par Pierre Rotari ». Diverses copies ont été réalisées pour venir orner d'autres résidences royales de la famille, à l'instar des châteaux de Pillnitz, Moritzburg et Weesenstein. Réalisées très tôt, quasiment identiques à leur version originale, il n'est pas encore possible aujourd'hui de statuer

56
CAREL VAN FALENS
ANVERS, 1683 - 1733, PARIS

Départ de chasse

Huile sur toile
 48 x 61 cm

Start of the hunt

Oil on canvas
 18 7/8 x 24 in.

4 000 - 6 000 €



Au XVII^e siècle, les thèmes cavaliers se multiplient dans les écoles du Nord. Certains peintres, à l'instar de Philips Wouwerman (1619 - 1668), Simon van Douw (1630 - 1677) ou Carel van Falens se spécialisent dans la représentation de ces « Départ de chasse », « Retour de chasse », « Halte de cavaliers » (...). Prétexes à des représentations de chevaux qui sont leurs sujets de prédilection, ils ponctuent dans le même temps leurs compositions de petits événements du quotidien.

Dans notre composition, l'on se plaît ainsi à observer çà et là une conversation galante,

des chiens jouant, un cavalier harnachant sa monture, une marchande de quelques denrées à emporter pour la journée... Dynamisant ainsi la scène, c'est également l'occasion pour le peintre d'exploiter judicieusement le motif du cheval qu'il décline sous tous ses angles. De manière assez classique, il place un cheval blanc au centre, apportant de la luminosité à la composition. Baignant la scène d'une luminosité uniforme, il rehausse sa palette terreuse par des nuances de couleurs vives qui égaie l'ensemble.



57
SAMUEL MASSÉ
TOURS 1672 - 1753 PARIS

Hercule et Déjanire

Huile sur papier
 35,5 x 46,5 cm

Oil on paper
 14 x 18 5/16 in.

PROVENANCE
 Collection privée

4 000 - 6 000 €



Fig. 1 : *Apollon*, vers 1730 - 1735 (?), huile sur toile, 92 x 120 cm, localisation inconnue. © DR



Fig. 2 : *Satyr découvrant une nymphe*, vers 1730 - 1735 (?), huile sur toile, 92 x 120 cm, localisation inconnue. © DR



Fig. 3 : *L'Alliance de Bacchus et l'Amour*, vers 1730 - 1735 (?), huile sur toile, 97 x 131 cm, localisation inconnue. © DR

L'œuvre de Samuel Massé, récemment redécouvert, était plongé dans l'oubli depuis le XVIII^e siècle. Le travail de l'artiste reste essentiellement influencé par Noël Coypel (1628 - 1707) et son fils Noël-Nicolas (1690 - 1734). Élève à l'Académie royale entre 1690 et 1698, Massé fut agrégé en 1701, année où il devint le parrain de la fille du célèbre architecte de la colonnade du Louvre, Charles Perrault (1628 - 1703), puis reçu peintre d'Histoire en 1705. En 1725, il figura aux Expositions de la Jeunesse, où il présentait deux sujets de *L'Amour et de Psyché*. En 1727, Massé aura l'honneur de participer au fameux concours opposant les douze meilleurs peintres d'Histoire de l'Académie royale où il présenta *Junon ordonne à Éole de détruire la flotte d'Énée* (Nancy, musée des Beaux-Arts).

Participant aux Salons de l'Académie de 1737 à 1745, il illustra plus volontiers la mythologie que l'Histoire sainte.

Les peintures de Samuel Massé sont rares, vingt-sept œuvres seulement ont été identifiées ; neuf d'entre elles sont conservées dans les musées, églises ou institutions dont Varsovie, Bordeaux, Caen, Nancy, Tournay en Eure-et-Loire, l'École des Beaux-Arts de Paris et depuis récemment, le musée du Luxembourg.

L'artiste, qui fut l'un des plus méconnus de sa génération, n'en semble pas moins l'un des meilleurs, lui qui célébra les jeux de séduction et les amours des dieux.

L'œuvre que nous présentons aujourd'hui, de belle facture et première esquisse identifiée de

Massé, est un bel exemple de sa production. L'on y remarque un beau repentir représentant deux jambes au centre et en-dessous des végétations. La composition est typique de ce que l'on connaît de l'artiste et que l'on retrouve dans trois œuvres, non localisées à l'heure actuelle (Fig. 1-3), publiées par François Marandet¹ dans *Les cahiers du musée des Beaux-Arts de Caen et des Amis des musées de Basse-Normandie*.

1. François Marandet, « Nouvelles additions au corpus de Samuel Massé (1672 - 1753) », in *Les cahiers du musée des Beaux-Arts de Caen et des Amis des musées de Basse-Normandie*, n° 10, Caen: 2012, p. 16-21.

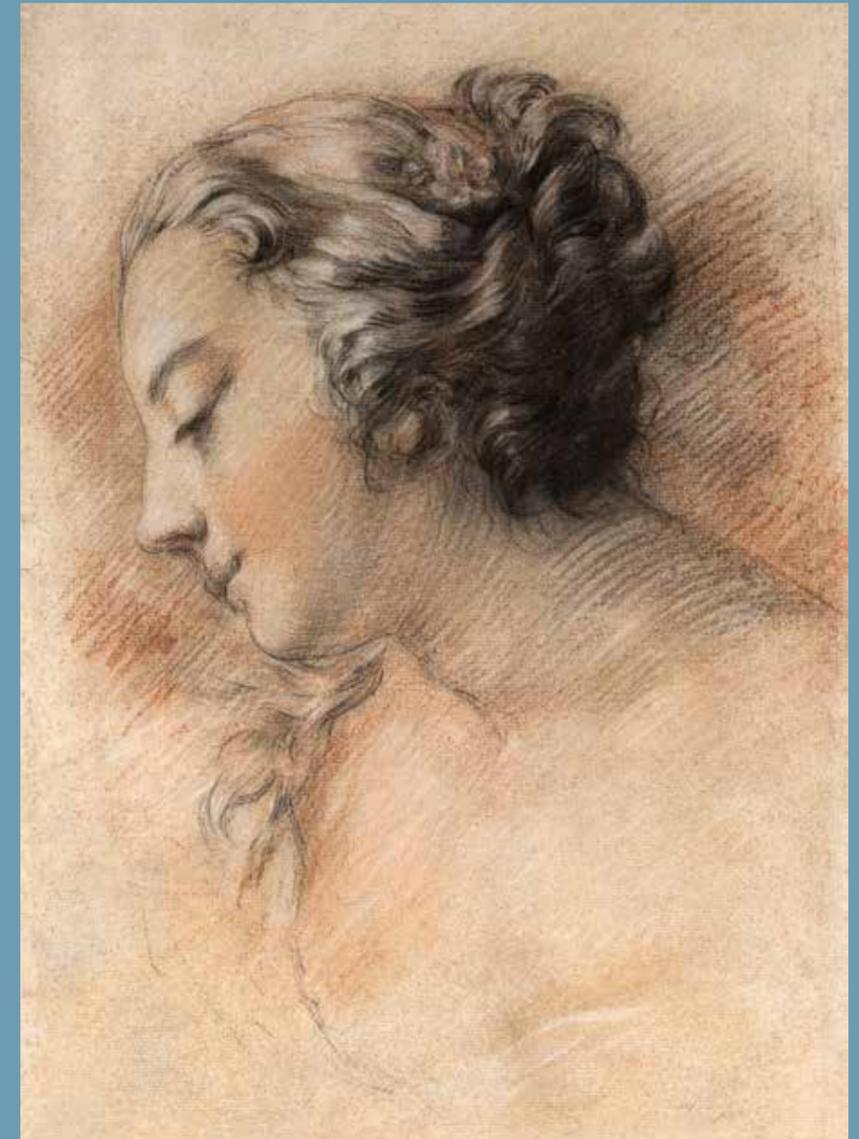
58
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE
ENTOURAGE DE FRANÇOIS BOUCHER

Étude de profil féminin

Trois crayons sur papier
 39,7 x 26,2 cm

Study of a woman profile
 Black, red and white chalk
 15 5/8 x 10 5/16 in.

6 000 - 8 000 €





59
JEAN BARDIN
MONTBARD, 1732 - 1809, ORLÉANS
Couple romain implorant une déesse
Huile sur panneau
47,5 x 34,5 cm
Roman couple imploring a goddess
Oil on panel
18 3/4 x 13 5/8 in.

600 - 800 €



60
JEAN-JACQUES HAUER
GAU-ALGESHEIM, 1751 - 1829, BLOIS
Alexandre le Grand
Huile sur toile
Signée et datée au dos
42,5 x 31,5 cm
Alexander the Great
Oil on canvas
Signed and dated on the back
16 3/4 x 12 3/8 in.

800 - 1 200 €



61
CHRISTIAN STÖCKLIN
GENÈVE, 1741 - 1795, FRANCFORT-AM-MAIN
Intérieur d'église

Huile sur panneau
29 x 33,5 cm
Church interior
Oil on panel
11 7/16 x 13 in.

1 500 - 1 800 €



62
ÉCOLE ALLEMANDE DU XIX^e SIÈCLE
D'APRÈS ANTON RAPHAËL MENGES
(1728 - 1779)

Autoportrait de l'artiste

Huile sur papier marouflé sur toile
 48,3 x 37,9 cm

Selfportrait of the Artist

Oil on paper mounted on canvas
 19 x 14 15/16 in.

3 000 - 4 000 €



Fig. 1: Autoportrait, pastel sur papier, 55 x 42 cm, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister (inv. Gal.-Nr. P 167) © Dresde, Gemäldegalerie



Fig. 2: Raphaël, Autoportrait, huile sur panneau, 47,5 x 33 cm, Florence, Uffizi (1890 n. 1706) © Uffizi



Fig. 3: Autoportrait, 1740, pierre noire et sanguine, 26 x 20,2 cm, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister (inv. C 2484) © Dresde, Gemäldegalerie

Anton Raphaël Mengs. Nommé par son père en référence à Antonio Allegri, dit le Corrège (c. 1489-1534) et Raffaello Sanzio, dit Raphaël (1483-1520), de tels noms ne pouvaient que mener l'homme vers un destin singulier.

L'autoportrait original est conservé à la Gemäldegalerie de Dresde (Fig. 1). Mengs l'a réalisé âgé tout juste de dix-sept ans. Si jeune, il affirme déjà son indépendance et sa connaissance artistique. Il a vu les autoportraits de nombre de ses aînés à la suite desquels il se place, et ce notamment de celui dont il tient son second prénom (Fig. 2). C'est à cet âge-là qu'il devient ainsi peintre de la cour avant d'être nommé peintre en chef à Dresde à partir de 1751.

Le choix d'une palette restreinte et d'un fond neutre et brossé concourent à un rendu sobre et réservé de la personnalité du jeune artiste.

Sans rien lui ôter de son caractère expressif, cette apparente simplicité laisse poindre un caractère ferme et déterminé dans les prémices de cette vie d'artiste à laquelle il est très tôt destiné. Fils d'Ismaël Mengs (1688-1764), peintre de miniature et émailleur à la cour de Saxe, son père lui inculque dès son plus jeune âge, une rigoureuse éducation artistique. Cet autoportrait fait comme écho à un dessin réalisé cinq ans plus tôt et qui déjà laisse entrevoir une personnalité artistique en pleine maturation (Fig. 3).

Plus tard influencé par les théories de son ami Winckelmann (1717-1768) dont il fera le portrait, il tend toute sa vie à travailler sa peinture au prisme du retour au « Beau » et de « la manière noble et simple de l'antique ». Il est aujourd'hui considéré comme l'un des principaux précurseurs du néoclassicisme en Europe.



63
DOMINIQUE VIVANT DENON
CHALON-SUR-SAÔNE, 1747 - 1825, PARIS

Portrait d'homme

Gravure à l'encre noire et inscription manuscrite à l'encre brune

Signé en bas du médaillon à gauche Denon
 14,4 x 10,9 cm

Portrait of a Man

Engraving, black and brown ink
 5 11/16 x 4 5/16 in.

200 - 300 €



64
DOMINIQUE VIVANT DENON
CHALON-SUR-SAÔNE, 1747 - 1825, PARIS

Portrait de jeune homme en costume russe

Gravure à l'encre noire
 Signé en bas à gauche Denon

13 x 14,2 cm

Portrait of a Young Man in a Russian Costume

Engraving with black ink
 5 1/8 x 5 9/16 in.

200 - 300 €

+ 65

ATTRIBUÉ À MARIE-GABRIELLE CAPET
LYON, 1761 - 1818, PARIS

Autoportrait présumé de l'artiste

Huile sur toile
61,7 x 50,5 cm

Presumed Selfportrait
Oil on canvas
24 5/16 x 19 7/8 in.

BIBLIOGRAPHIE EN RAPPORT

Jean-Pierre Cuzin, *Vincent, entre Fragonard et David*, Paris, Arthéna, 2013, 576 p.

Marie-Josèphe Bonnet, *Liberté, égalité, exclusion*, Paris, Vendémiaire, 2012, 220 p.

Marcheteau de Quinçay, *Marie-Gabrielle Capet. Une virtuose de la miniature*, catalogue d'exposition, Caen, musée des Beaux-Arts, 14 juin-21 septembre 2014, Gans, Snoeck, 104 p.

10 000 - 15 000 €

« Exactes sans froideur, harmonieuses sans platitude, les images que son œuvre nous garde sont des documents précieux à la fois pour la psychologue et pour l'historien ».

La Gazette des Beaux-Arts

« Nous ne trouvons pas convenable que des femmes viennent s'immiscer dans un travail qui leur est étranger. ». En 1790, c'est ainsi que les Académiciens arguent qu'il n'est pas possible à un groupe de peintres femmes, dont Marie-Gabrielle Capet, d'entrer à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Peu sont les élues jusqu'alors à l'avoir intégrée mais parmi elles, Adélaïde Labille-Guiard (1749 - 1803), portraitiste et maître de Capet. Académicienne, elle fut aussi la compagne puis l'épouse du peintre Vincent (1746 - 1816). Capet nourrit pour eux deux une affection filiale, parlant même de Vincent comme de son « bien-aimé père d'adoption », père dont elle s'occupera jusqu'à la fin de sa vie.

La jeune femme entre dans l'atelier de Labille-Guiard à l'âge de vingt ans. Encouragée, protégée par cette dernière qui sera reçue deux ans plus tard à l'Académie, elle est présentée au Salon de la Jeunesse la même année, au côté de deux de ses camarades. La critique la remarque grâce à une étude de tête de femme aux trois crayons. En 1784, *Le Mercure de France* écrit : « Mlle Capet a fait ses preuves depuis longtemps, je ne vous dirai rien d'elle, parce que je pense qu'elle devrait quitter le rang des élèves. ». En 1808 au Salon, elle rend un hommage touchant à ceux qu'elle a aimés comme des parents dans un tableau intitulé *Madame Labille-Guiard exécutant le portrait du peintre Vien* (Fig. 1. Munich, Neue Pinakothek, inv. FV 9). On y voit Vincent, penché vers sa compagne la main droite dessinant, le regard tourné vers son modèle, tandis que Capet lui prépare sa palette.

Particulièrement remarquée pour ses talents de miniaturiste, ce type de production est à l'origine de son succès et de la diffusion de son art. En 1808, Marie-Gabrielle Capet est ainsi citée dans le *Rapport sur l'état des Beaux-Arts en France depuis vingt-ans* qui fut remis à l'empereur.

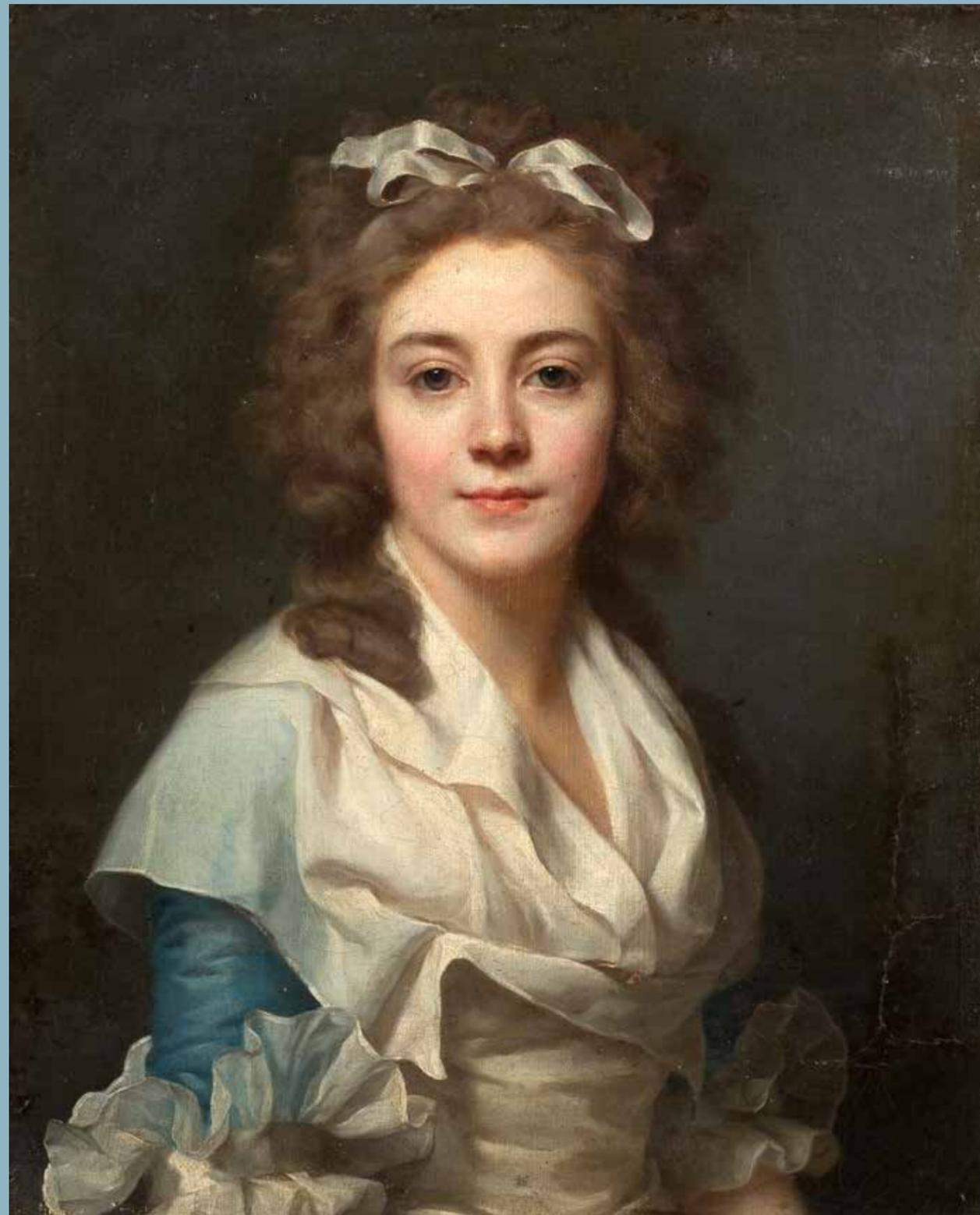
Dans ce portrait que nous considérons pouvoir être un autoportrait, Marie-Gabrielle Capet se représente à mi-corps, légèrement de trois-quarts sur un fond neutre et vêtue ordinairement. L'artiste fait le choix d'une image psychologique mais sans sentimentalité, d'une allure simple mais non effacée. Ce n'est pas un autoportrait en femme artiste, ni même un manifeste politique de son statut. Dans un portrait aux dimensions certaines et qui aurait pu appeler davantage d'éléments annexes, la jeune femme se représente sans attribut relatifs à sa condition d'artiste, comme elle a pu le faire en 1783 (Fig. 2) ou même à sa condition de femme. C'est en tant qu'individu qu'on doit la percevoir, conception nouvelle de la représentation de soi dans un portrait féminin. Propre à ces années pré-révolutionnaires, la période qui suivra au début du siècle suivant sera plus restrictive envers les femmes avec un retour à une conception de la féminité plus axée sur la maternité et le sentimentalisme.



Fig. 1 : Madame Labille-Guiard exécutant le portrait du peintre Vien, c. 1800, Munich, Neue Pinakothek. © DR



Fig. 2 : Autoportrait, c. 1783, Tokyo, National Museum of Western Art. © DR





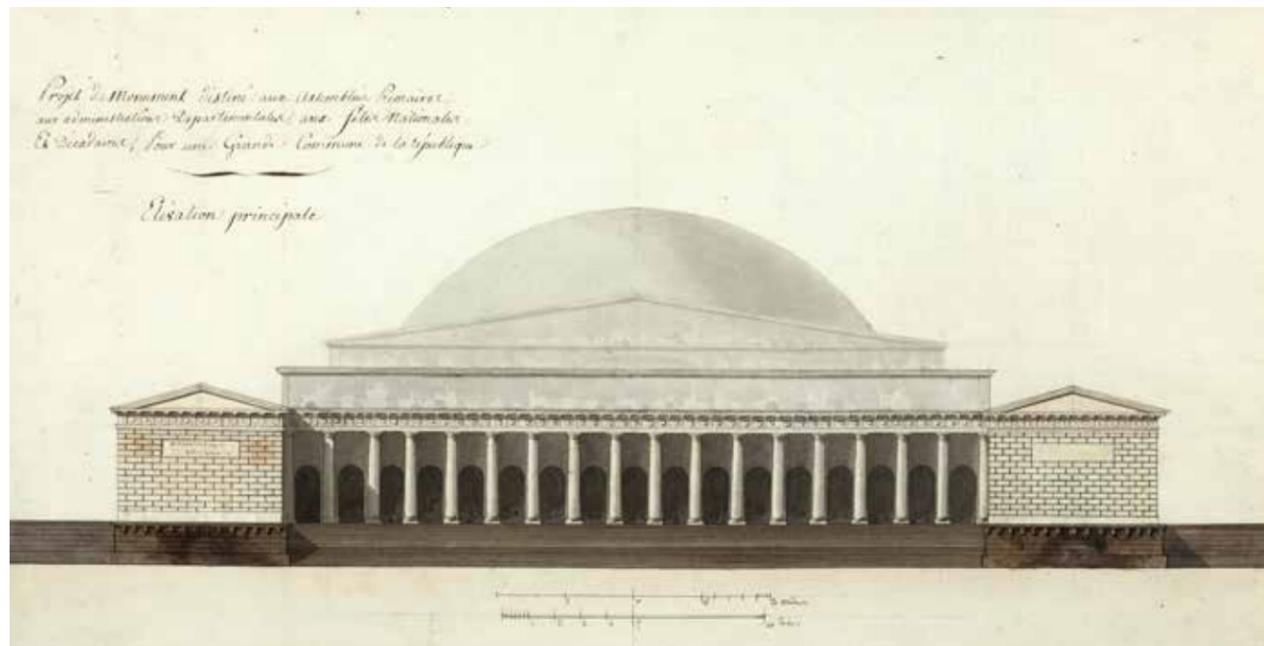
66
ATTRIBUÉ À HENRI-PIERRE DANLOUX
PARIS, 1753 - 1809
Portrait d'un enfant en tenue d'infanterie ;
Portrait d'un enfant en tenue d'artillerie
 Huiles sur toiles (paire)
 45 x 37 cm (chaque)
Portrait of a Child in Infantry Uniform;
Portrait of a Child in Artillery Uniform
 Oil on canvas (pair)
 17 3/4 x 14 5/8 in. (each)
6 000 - 8 000 €



67
ÉCOLE ALLEMANDE DU XVIII^e SIÈCLE
Portrait du comte Wilhelm Friedrich von Bocholtz
(1768 - 1837)
 Huile sur toile
 Daté en haut à gauche 1793
 69 x 55,5 cm
Portrait of Wilhelm Friedrich von Bocholtz
(1768 - 1837)
 Oil on canvas
 Dated upper left
 27 3/16 x 21 7/8 in.
3 000 - 4 000 €



68
FRANZ STÖBER
1760 - 1834
Portrait de la reine de France Marie-Antoinette
(1755 - 1793)
 Huile sur toile
 54,5 x 48 cm
Portrait of Marie-Antoinette (1755 - 1793),
Queen of France
 Oil on canvas
 21 7/16 x 18 7/8 in.
15 000 - 20 000 €



69
ÉCOLE FRANÇAISE, VERS 1790
Dessin préparatoire pour un « Projet de monument destiné aux Assemblées Primaires aux Administrations Départementales, aux fêtes nationales. En Décadaires, Pour une Grande Commune de la République. Élévation principale »

Plume, encre noire, lavis gris et brun
 47 x 27,5 cm

Preparatory sketch for an Architectural Project
 Pen, black ink, grey and brown wash
 18 1/2 x 10 13/16 in.

1 500 - 2 000 €

70
PAULINE AUZOU
PARIS, 1775 - 1835
Académie d'homme

Pierre noire
 60 x 46 cm
Academy of a Man
 Black chalk
 23 5/8 x 18 1/8 in.

3 000 - 4 000 €

PROVENANCE
 Versailles, collection privée depuis le XIX^e siècle et jusqu'en 2013 (provenant d'un carton à dessins de Pauline Auzou conservé dans la demeure); acquis par le présent propriétaire.

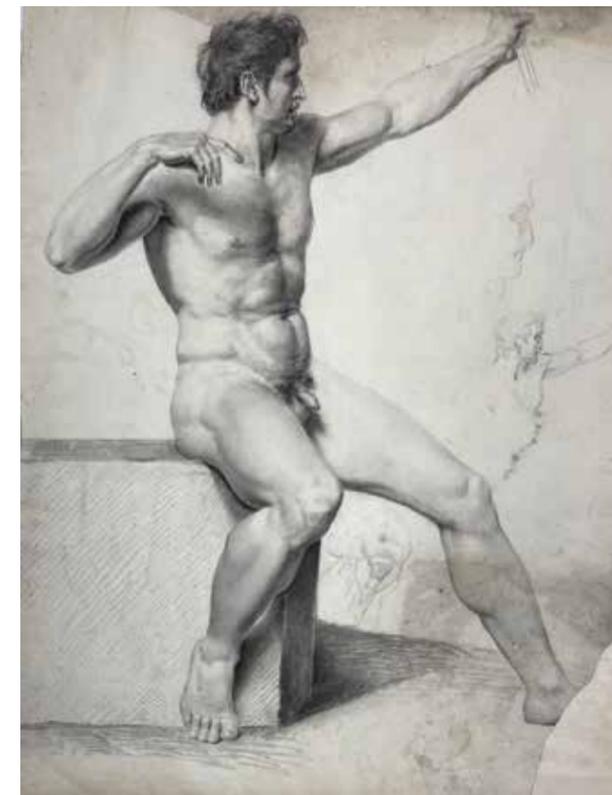
BIBLIOGRAPHIE EN RAPPORT
 i. Albertine Clément-Hémery, *Souvenirs de 1793 et 1794*, Cambrai, 1832, p. 10.

À son époque, Pauline Auzou fut une peintre très appréciée de portraits, de scènes de genre et de peintures d'histoire. Elle est née à Paris et a reçu sa formation artistique auprès de Jean-Baptiste Regnault (1754 - 1829), elle entre dans l'un de ses trois ateliers quelque temps avant 1793. Acceptés dans sa troisième école entièrement réservée aux femmes, les camarades d'Auzou étaient en grande partie des artistes occasionnelles, des jeunes filles aisées apprenant une compétence sociale appréciée¹. Auzou reçut à la fois les éloges de ses pairs et de ses condisciples : Madame Clément Hémery nota dans *Souvenirs de 1793 et 1794* qu'Auzou était une « artiste distinguée que rien ne pouvait distraire de ses études ; ses tableaux, mentionnés honorablement dans toutes les expositions, suffisent à sa gloire »¹.

Fin 1793 ou début 1794, elle épouse le marchand de papier Charles-Marie Auzou. À l'âge de dix-huit ans, elle exposait au Salon (au Salon de 1793 elle expose une *Bacchante* et une *Tête d'étude*, un exploit remarquable compte tenu de l'exclusion systématique des femmes artistes de la scène artistique parisienne des années 1800). Bien que peu de ses premières œuvres n'aient survécu, le début de sa carrière était concentré sur la peinture de portraits et le genre particulièrement masculin de la peinture d'histoire. L'œuvre de Pauline Auzou était diversifié et dès 1795, elle avait présenté deux portraits au Salon, ainsi qu'un tableau de *Daphnis et Philis* (Salon, 1795, nos 9, 10 et 11). Elle continue d'exposer des sujets et des portraits historiques ainsi que des intérieurs de genre, représentant des jeunes femmes vaines (voir par exemple « Le premier sentiment de la coquetterie », Salon, 1804, n° 8). En 1808, Joachim Le Breton (1760 - 1819) écrit dans *Rapport sur les Beaux Arts*: « Aux expositions de 1796 et de 1806... Mm. Auzou savait s'élever aux idées et à la noble expression du style historique.

Auzou fut par la suite une élève de David (1748 - 1825) et reçoit la médaille de première classe en 1806, peint pour l'État français,

1. Les femmes se sont vu refuser l'accès à l'École des Beaux-arts et à la classe des Beaux-Arts de l'institut jusqu'à la fin du siècle ou presque.



la Société des Arts, la duchesse de Berry et continue d'exposer régulièrement aux Salons jusqu'en 1817. En 1810, elle reçoit une commande pour peindre Napoléon et son épouse Marie Louise, duchesse de Palma. Avec ses tableaux *L'arrivée de l'archiduchesse Marie Louise et Marie Louise, au moment de son départ de Vienne*, il se dit qu'elle est devenue « une participante active à ce qu'on pourrait appeler la grande machine de propagande picturale napoléonienne »². Parmi les autres artistes travaillant pour l'Empereur à cette époque figurent Marie-Guillemine Benoist (1768 - 1826), Jeanne-Elisabeth Chaudet (1767 - 1832), le Baron Gros (1771 - 1835) et Alexandre Menjaud (1773 - 1832).

L'élève de Regnault puis de David fait rapidement ses preuves dans le monde de l'art : elle conquiert un large public aussi bien avec ses dessins, qui paraissent dans le *Journal des dames et des modes*, qu'avec ses tableaux. Travailleuse infatigable – elle participe au Salon annuel de Paris pendant dix-sept ans –, Auzou réussit une brillante carrière : elle s'attaque à tous les genres, excepté la nature morte. Elle se plaît à peindre les événements historiques, avec une prédilection pour l'Antiquité grecque, les scènes de genre et les portraits, et se distingue en réalisant des études de nus, notre *Académie d'homme* en étant la parfaite illustration. Auzou soigne les détails, utilise des tons chauds, elle représente avec brio les expressions de ses modèles et celles qu'elle prête aux personnages historiques. Les toiles de la période napoléonienne sont caractéristiques : l'artiste combine son goût

2. A. S. Harris and L. Nochlin, *Women Artists: 1550 - 1950*, 1976 Los Angeles, p. 48

des scènes domestiques à celui de la peinture historique et celui du portrait, elle saisit les protagonistes dans leur intimité – la famille de Napoléon I^{er} devient une famille comme les autres –; elle traite ses sujets qu'elle met en scène, avec grâce et douceur.

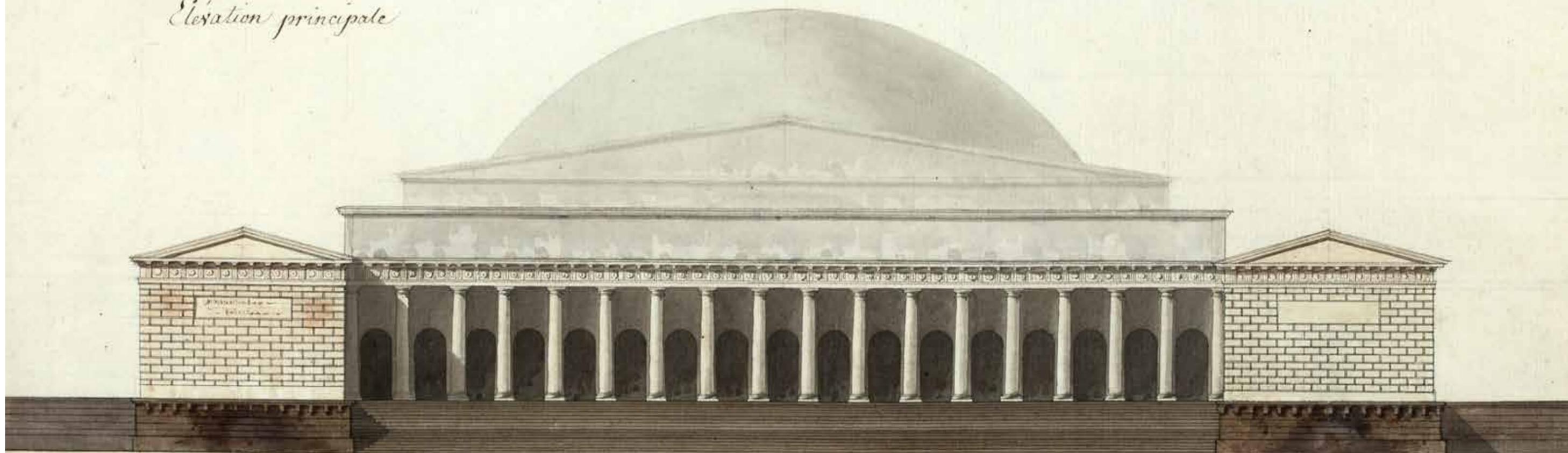
Ses toiles ont été acquises de son vivant par l'État, la Société des Amis d'arts et la Duchesse de Berry. On les retrouve aujourd'hui dans de nombreux musées français (voir Musée National du Château de Versailles, *Arrivée à Compiègne de l'archiduchesse Marie-Louise d'Autriche*, 28 mars 1810, Inv. n° 2371); un portrait signé de 1809, représentant un musicien inconnu, se trouve à la Currier Gallery of Art, Manchester, NH.

Vers la fin de sa carrière, elle ouvre et dirige un atelier pour étudiants, qui a fonctionné pendant vingt ans. Comme d'autres artistes de l'époque, elle réalise de nombreux dessins à partir de modèles masculins et féminins en préparation de ses peintures. Didot a publié une variété de ses études de tête dans un album en 1800. La douceur de la craie, le souci du détail et la sensibilité de l'expression sont des critères que l'on retrouve habituellement dans l'œuvre de Auzou.

Pauline Auzou a cependant réussi non seulement à se former en tant qu'artiste, mais aussi à se forger une carrière très réussie. On imagine l'ampleur des obstacles auxquels elle a dû faire face pour s'établir en tant qu'artiste à succès à la fin du XVIII^e siècle en France, où la formation artistique formelle et académique était presque entièrement réservée aux hommes. Sa carrière fut étayée par une compétence en dessin, évidente à la vision de notre fine, élégante et raffinée *Académie d'homme*.

Projet de Monument destiné aux Assemblées Primaires,
aux Administrations Départementales, aux Juries Nationales
Et Décadaires, pour une Grande Commune de la République

Elevation principale





71
ATTRIBUÉ À FRANÇOIS TOPINO-LEBRUN
MARSEILLE, 1764 - 1801, PARIS

Le Tribun du Peuple ou Portrait présumé de Gracchus Babeuf (1760 - 1797)

Huile sur toile marouflée sur panneau
 144,4 x 109,8 cm

Tribune or presumed portrait of Gracchus Babeuf (1760 - 1797)

Oil on canvas mounted on panel
 56 7/8 x 43 1/4 in.

20 000 - 30 000 €

«Allez monstres, allez les plus cruels ennemis du Peuple, les plus cruels ennemis de vous-mêmes, vous et vos semblables trouverés [sic] un jour le prix de vos forfaits, comme je trouverai, j'ose le dire celui de ma vertu (...) »¹.

L'homme s'est avancé à la tribune, il est campé devant son auditoire. D'une main, il tient un discours serré contre sa poitrine tandis que de l'autre, son poing est fermement posé vers l'avant. Créant ainsi un lien entre les plans du tableau, le peintre fait de nous les auditeurs de la parole à venir.

Sous une apparente économie de symboles, le portrait affirme dans le même temps sa vocation de manifeste politique. L'habit bleu nuit, associé au blanc immaculé de la chemise et au rouge vif de la toge font de la tenue un instrument de pouvoir, un « appareillage symbolique » selon l'expression d'Erving Goffman, très justement reprise par Patrice Bret² à propos du *Portrait de Jean-Baptiste Desmolin* (1751 - 1843) (Fig. 1).

Dans les traits du modèle de Topino-Lebrun, c'est le visage épais à la mâchoire puissante de Gracchus Babeuf que l'on reconnaît. Figure révolutionnaire emblématique, il est un homme issu d'une lignée modeste. Entré comme terrassier à l'âge de douze ans au canal de Picardie, il se fait engager comme apprenti d'un notaire feudiste à dix-sept ans, avant de devenir géomètre. Lecteur de Rousseau (1712 - 1778), Diderot (1713 - 1784), l'abbé Mably (1709 - 1785), il se forge une idéologie empreinte du Siècle des Lumières. Très vite, il se fait défenseur du peuple pauvre contre une minorité détenant la majorité des richesses. Il réclame une répartition égale de la propriété et par-là, préfigure le communisme que théoriseront Karl Marx (1818 - 1883) notamment.

S'il s'appelait François Noël, Babeuf prend le nom de Gracchus, référence aux deux frères Gracques qui, au II^e siècle av. J.-C., avaient tenté de réformer le système social romain. Avec leurs partisans, ils furent massacrés au cours des émeutes que leurs projets de réformes avaient provoquées. Véritablement, Babeuf se rattache à l'histoire antique et s'inscrit dans une lignée prestigieuse, encline à légitimer sa démarche politique.

Le 3 septembre 1794, il lance son journal, *Le journal de la liberté de la presse*, qui devient par la suite *Le Tribun du peuple, ou le Défenseur des droits de l'homme*. Opposé à Robespierre dont il condamne le despotisme au moment de la

Terreur, il l'avait rejoint un temps puisque comme l'Incorruptible, le concept d'égalité était partie intégrante de sa propre idéologie.

Ce sont ces grandes lignes que Topino-Lebrun esquisse dans ce portrait. Il présente la figure et son dogme, le regard porté non pas vers son auditoire, mais plongé dans ses réflexions internes qui le tiennent en perpétuelle émulation. De son passé modeste, il conserve des cheveux coupés courts, une carrure imposante et une musculature puissante que ne dissimule ni la toge à l'antique, ni la tenue simple de l'homme du peuple qu'il incarne.

Le Tribun du peuple est représenté comme l'individu qu'il est et le message qu'il porte. Il ne s'agit pas d'un portrait d'apparat, d'un portrait mondain mais bien d'un manifeste politique.

Si Topino-Lebrun parvient si bien à rendre l'essence même de son modèle, c'est parce que lui-même fut un babouviste convaincu, conviction pour laquelle il est guillotiné en 1801. Élève de David (1748 - 1825), il fut l'un de ses émules les plus engagés politiquement. S'il n'a pas eu le temps d'avoir une carrière importante, notre portrait trouve un écho particulier avec ce que l'on considère être aujourd'hui son chef d'œuvre, *La Mort de Caius Gracchus* (Fig. 1; Marseille, musée des Beaux-Arts), exposé au Salon de 1798. A la suite de son maître, il prône en politique comme en peinture, un retour à la grandeur antique, à la vertu républicaine. La leçon néoclassique a été apprise et assimilée: composition en frise, importance du dessin et de la ligne, coloris froid, choix d'un épisode de l'histoire antique chargé en intensité dramatique.

Peintre de l'un de ceux dont Babeuf se revendique, Topino-Lebrun rend hommage à l'homme qui l'a convaincu, qu'il a admiré et vu mourir au moment de la « Conjuraison des Égaux ». Las de constater que le pouvoir ne défend plus les idéaux de la Révolution, Babeuf décide en 1796 de renverser le gouvernement. Avec ses camarades, ils sont dénoncés. Lui, Gracchus, né François Noël, est emprisonné et condamné à mort.

À la veille de son exécution le 27 mai 1797, il écrit: « Les amis, j'espère que vous vous souviendrez tous de moi et que vous en parlerez souvent. J'espère que vous croirez que je vous ai tous beaucoup aimés. Je ne concevais pas d'autre manière de vous rendre heureux que par le bonheur commun. J'ai échoué: je me suis sacrifié; c'est aussi pour vous que je meurs. ».



Fig. 1 : Jean-Louis Laneuville, *Portrait de Jean-Baptiste Desmolin*, membre du conseil des Cinq Cents, Paris, Assemblée Nationale.



Fig. 2 : © Marseille, musée des Beaux-Arts

1. Gracchus Babeuf, Gracchus Babeuf, tribun du peuple, à ses concitoyens, Paris, Imprimerie de Franklin, 1796, p. 5. [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k84733g/f5.item>]

2. Patrice Bret, « Fonder la République par le costume : David, le législateur et le politique en représentation », in *Revêtir des idées. Habits, parures et politique en France (XVI^e-XXI^e siècles)*, 2021, n°34, p. 40.



72
ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE
DANS LE GOÛT DE LOUIS GAUFFIER

Atalante et Hippomène

Huile sur toile (Toile d'origine)
114,5 x 92,3 cm

Atalanta and Hippomenes
Oil on canvas (Original canvas)
45 1/8 x 36 3/8 in.

4 000 - 6 000 €



73
ÉCOLE FRANÇAISE DU XIX^e SIÈCLE
ENTOURAGE DE THÉODORE GÉRICAUT

Prisonniers se précipitant depuis la Roche
Tarpeienne plutôt que d'être privés de liberté

Huile sur papier marouflé sur toile
45,2 x 37,2 cm

Prisoners throwing themselves from
the Tarpeian Rock
Oil on paper mounted on canvas
17 3/4 x 14 5/8 in.

8 000 - 10 000 €



Fig. 1 : Atelier de François Gérard, *Portrait de jeune femme, présumé Hortense Bonaparte*, huile sur toile © Christie's

74
ÉCOLE FRANÇAISE DU XIX^e SIÈCLE
ENTOURAGE DE FRANÇOIS GÉRARD
Portrait of Hortense de Beauharnais
 (1783 - 1837) *dessinant*

Huile sur toile
 80,5 x 64,4 cm

Portrait of Hortense de Beauharnais
 (1783-1837) *drawing*
 Oil on canvas
 31 3/4 x 25 3/8 in.

ŒUVRE EN RAPPORT
 Vente Christie's, New York, 29 octobre 2019,
 lot 852 (Fig. 1)

6 000 - 8 000 €

75
ÉCOLE FRANÇAISE DE LA FIN
DU XIX^e SIÈCLE
D'APRÈS CONSTANCE MAYER

Le Rêve du bonheur

Huile sur toile (Toile d'origine)
 55,7 x 74 cm

After Constance Mayer (1774-1821)

Le Rêve du bonheur

Oil on canvas

21 7/8 x 29 1/8 in.

600 - 800 €

L'œuvre originale de Constance Mayer a été présentée au Salon de 1819. Réalisée d'après des esquisses de Pierre Paul Prud'hon (1758 - 1823), le maître et l'amant de la peintre, la composition fut un véritable succès. Elle est aujourd'hui conservée au musée du Louvre (INV 6586).

Sujet mélancolique, il renvoie à l'union impossible de l'élève avec son maître déjà marié. Bonheur inaccessible, il poussera finalement Constance à se suicider.





76
ÉCOLE FRANÇAISE DU XIX^e SIÈCLE
ENTOURAGE D'ANTOINE-JEAN GROS

Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa

Huile sur toile
73,5 x 91,5 cm

Circle of Antoine-Jean Gros
Bonaparte Visiting the Plague Victims of Jaffa
Oil on canvas
29 x 36 in.

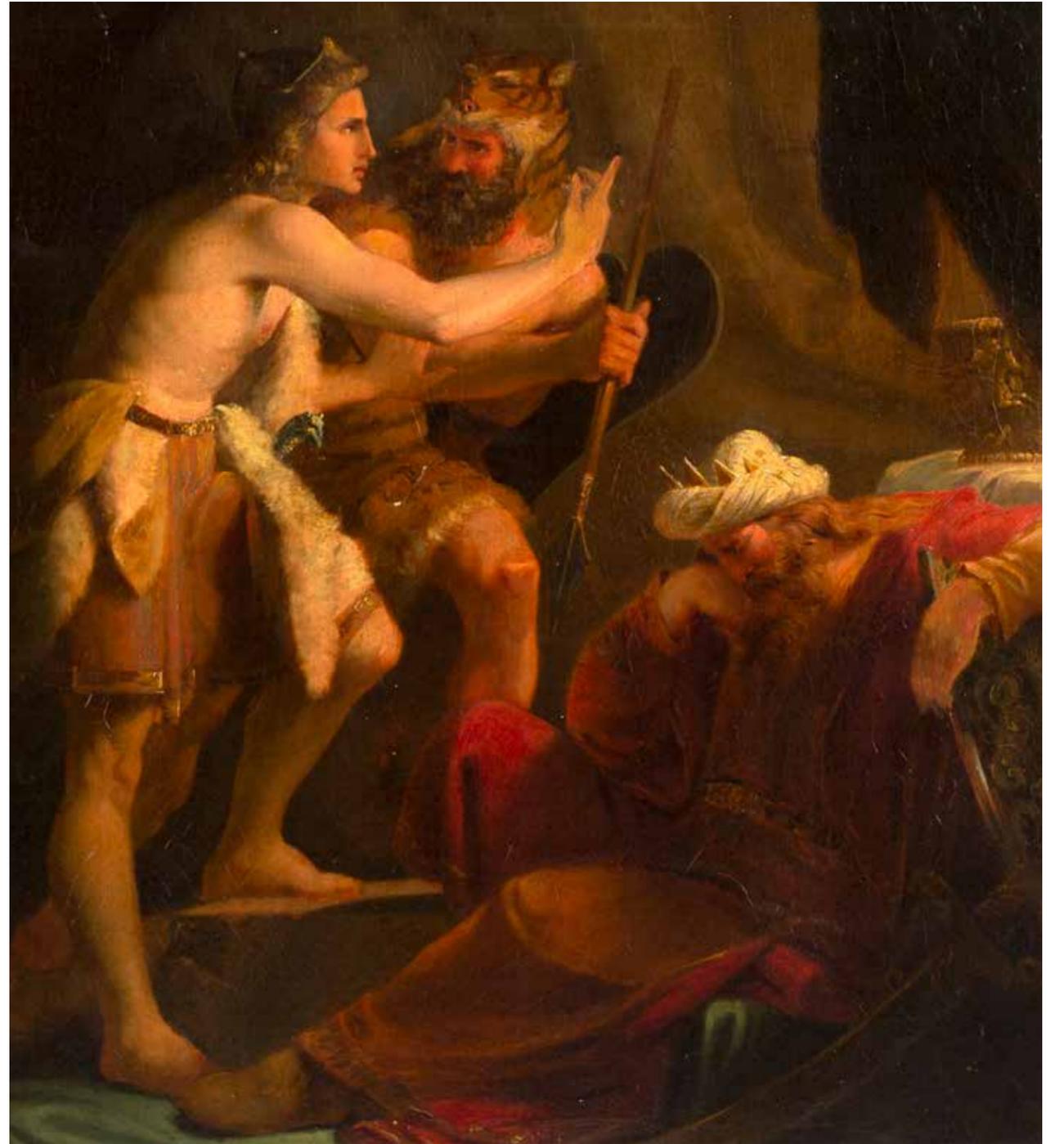
5 000 - 7 000 €

Notre tableau reprend la célèbre composition que Vivant Denon (1747 - 1825) commanda à Antoine-Jean Gros (1771 - 1835) en 1802, à la suite de la révélation du massacre ordonné par Napoléon de 3 000 prisonniers de guerre, atteints de la peste.

La touche enlevée du peintre, la rapidité d'exécution, l'épaisseur de la matière, nous invitent à y voir une main déjà touchée par la manière de Géricault (1791 - 1824) ou Delacroix (1798 - 1863). Admirateurs de Gros, ils le considèrent comme l'un des premiers de leur école.



détail



détail



77
ATTRIBUÉ À NICOLAI ABRAHAM
ABILDGAARD
COPENHAGE, 1743 - 1809,
LYNGBY-TAARBAEK
Le roi Saül
Huile sur toile
63,5 x 79,5 cm
King Saül
Oil on canvas
25 x 31 1/4 in.
4 000 - 6 000 €



Fig. 1 : Raphaël,
La Visitation, c. 1517 - 1518,
huile sur panneau (inv.
P 000300) © Madrid, Prado



Fig. 2: D'après Merry-
Joseph Blondel, gravé
par Mathieu Barathier
© British Museum



78
ATTRIBUÉ À MERRY-JOSEPH BLONDEL
PARIS, 1781 - 1853

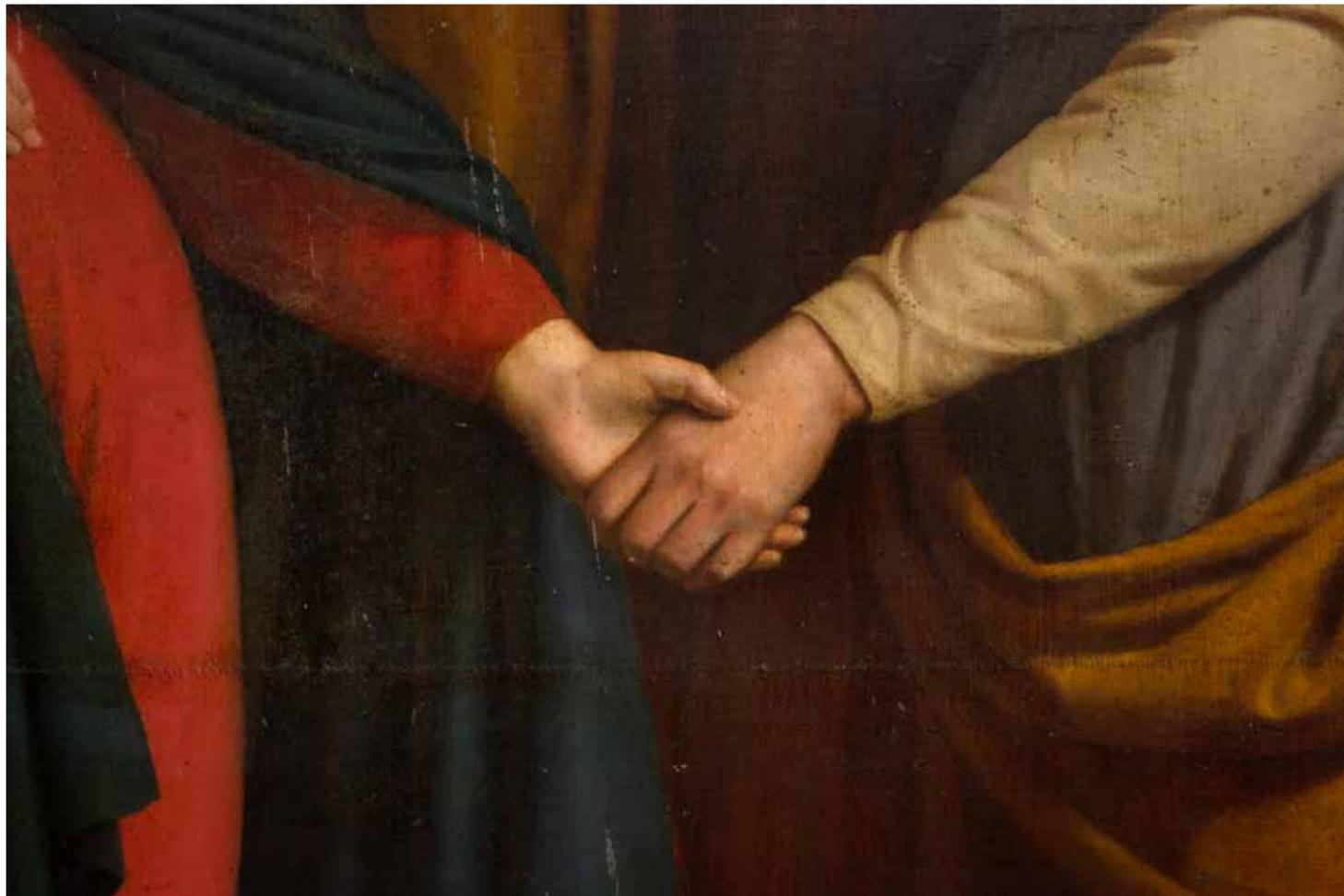
La Visitation

Huile sur toile
303 x 181 cm

Visitation
Oil on canvas
119 5/16 x 71 1/4 in.

8 000 - 10 000 €

détails



Suivant la période révolutionnaire, un véritable besoin en peinture religieuse apparaît et marque tout le XIX^e siècle. Par contraste avec le XVIII^e siècle, le XIX^e est le siècle de la foi. S'épanouit alors un renouveau du genre en peinture notamment, soutenu par l'État et ses commandes publiques. Les églises pillées, vidées quelques années plus tôt, sont d'autant plus d'opportunités pour les peintres de saisir des occasions de diffuser leur nom.

La dynamique est si importante que dès 1830, des critiques se font entendre, reprochant un effet « galerie de tableaux » dans les églises. Ce sentiment ouvre la voie à un nouveau langage pictural avec le renouveau des décors à la fresque ou le développement de nouvelles techniques comme celle de la lave émaillée.

La création artistique se fait l'écho d'un contexte historique qui, en réaction aux évolutions politiques du pays, voit un renouveau de la foi. Les figures christique et mariale prennent un nouvel essor. Le culte de la Vierge s'étoffe, les pratiques se développent : le culte du rosaire est mis en place en 1826, le dogme de l'Immaculée Conception est proclamé en 1854 par le pape ; symptomatiques aussi du culte marial, les apparitions se multiplient. La figure de la Vierge Marie fait le succès de certains peintres comme Ingres (1780 - 1867) qui à sa suite, entraîne nombre de ses élèves : les frères Paul (1811 - 1902) et Hippolyte (1809 - 1864) Flandrin, Paul (1815 - 1884) et Raymond (1818 - 1909) Balze,

Amaury-Duval (1808 - 1885), Théodore Chassériau (1819 - 1856), Georges Poppleton, Jean-François Montessuy (1804 - 1876), etc. Tous reçoivent des commandes, plus ou moins importantes, mais qui participent de leur renommée.

Tout concourt à inscrire la Visitation que nous proposons dans ce contexte si particulier au XIX^e siècle. Épisode de la vie de Marie, la monumentalité de la composition nous invite volontiers à l'imaginer dans une église. Son esthétique fait directement écho à l'esthétique classique d'Ingres dont Joseph-Merry Blondel était proche. Passé par l'atelier de Jean-Baptiste Regnault (1754 - 1829), peintre néoclassique, il répond dans ses œuvres, à une vision harmonieuse des formes pour aller vers ce qu'ils définissent comme le « Beau ». Blondel, comme Ingres, fait partie de cette seconde génération qui se tourne vers les maîtres de la Renaissance italienne qu'ils révèrent comme références absolues. Parmi elles, Raphaël (1483 - 1520) dont l'une de ses *Visitation*, conservée au musée du Prado (Fig. 1), fait écho à celle que nous présentons aujourd'hui. Dans leurs positions, quoiqu'inversées, les deux femmes reprennent de

manière quasi identique la gestuelle et les tenues des saintes femmes du peintre de la Renaissance suivant les codes iconographiques de l'épisode biblique. Selon un schéma traditionnel, le peintre place la scène dans un espace architectural auquel il donne de la profondeur grâce à deux percées paysagères.

Œuvre monumentale, le peintre parvient véritablement à rendre une impression de grâce. Le visage arrondi de Marie délicatement incliné, ses yeux humblement baissés, une main sur son ventre arrondi, la seconde qui s'abandonne à celle d'Elisabeth en proie à la joie, tout laisse transparaître la douceur de l'atmosphère miraculeuse.

Sujet sans doute traité une autre fois par le peintre, il nous reste aujourd'hui une lithographie de cette œuvre dont on ne connaît pas la version finale. L'un des exemplaires, conservé au British Museum (Fig. 2. Inv. 1860,0728.221), présente les deux femmes dans des attitudes similaires, suivant l'iconographie traditionnelle de l'épisode. Son pinceau à nouveau, laisse transparaître l'école à laquelle il appartient et son admiration pour les maîtres d'un âge d'or révolu.

79
**ATTRIBUÉ À JEAN-ANTOINE
CONSTANTIN, DIT CONSTANTIN D'AIX
MARSEILLE, 1756-1844, AIX-EN-PROVENCE**

Pâtres et son troupeau parmi des ruines antiques

Plume, encre noire et lavis gris

21,5 x 28 cm

Shepherds and their flock among ancient ruins

Pen, black ink and grey wash

8 7/16 x 11 in.

400 - 600 €



80
ÉCOLE ITALIENNE DU XVIII^e

*Une Commedia dell'arte dans les Thermes
de Caracalla*

Huile sur toile (Toile d'origine)

82 x 65 x 3 cm

*A Commedia dell'arte among the Baths
of Caracalla*

Oil on canvas

32 1/4 x 25 5/8 x 1 1/8 in.

2 000 - 3 000 €



81
ATTRIBUÉ À JEAN-BAPTISTE MAUZAISSE
CORBEIL, 1784 - 1844, PARIS

Portrait d'un graveur

Huile sur toile
 65 x 53,5 cm

Portrait of an engraver
 Oil on canvas
 25 5/8 x 21 in.

4 000 - 6 000 €



Élève de Jean-Victor Bertin (1775 - 1842) entre 1819 et 1820, Jules Coignet fit le lien entre tradition du paysage classique et modernité précoce des peintres de Barbizon. Inlassablement, il croque le motif en plein air, profite d'une éclaircie, d'une lumière après la pluie et croque des instants qu'il recompose dans son atelier, au travers d'une vision idéalisée. Au cours de sa vie, il parcourt les campagnes française, italienne allemande. Artiste voyageur, il théorise sa peinture et publie les *Principes et études de paysages dessinés d'après nature* en 1831, puis le *Cours complet de paysage* en 1833.

Notre composition est un petit coin de la forêt de Fontainebleau, aisément reconnaissable à ses roches dorées et sa végétation luxuriante. Le peintre joue d'une touche épaisse, riche en matière pour évoquer le chaos rocheux tandis que la pointe de son pinceau posée par vifs à-coups définit les feuillages. Le peintre montre qu'il a assimilé la leçon du paysage classique et le modernise dans le traitement de sa matière.

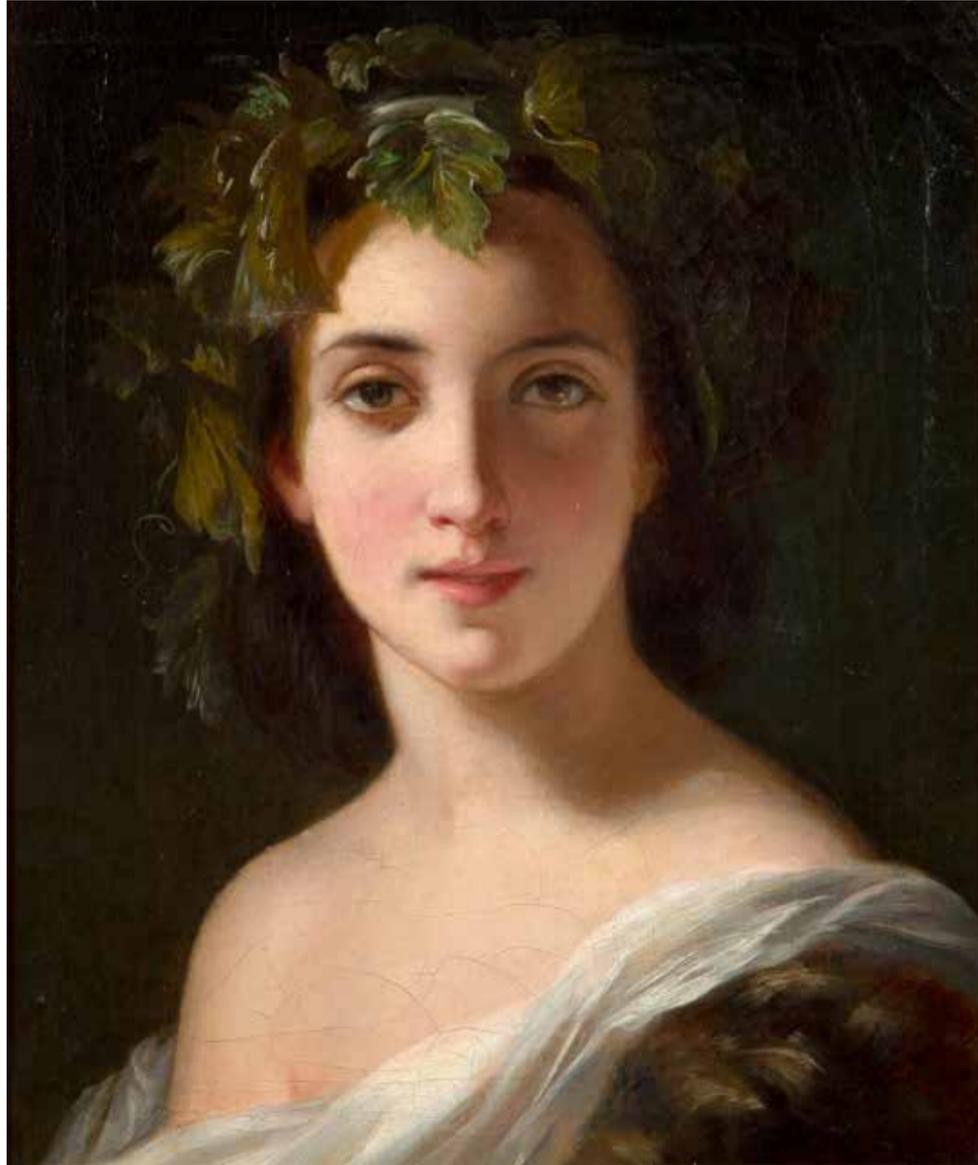
82
JULES LOUIS PHILIPPE COIGNET
PARIS, 1798 - 1860

Paysage en forêt de Fontainebleau

Huile sur carton
 Signé en bas à gauche J. Coignet
 30 x 36,8 cm

Landscape in the forest of Fontainebleau
 Oil on cardboard
 Signed lower left
 11 3/4 x 14 1/2 in.

600 - 800 €



83
ÉCOLE FRANÇAISE, VERS 1840
ENTOURAGE DE THOMAS COUTURE

Bacchante

Huile sur toile (Toile d'origine)
45,7 x 37,9 cm

Bacchic woman
Oil on canvas
18 x 14 7/8 in.

2 000 - 3 000 €



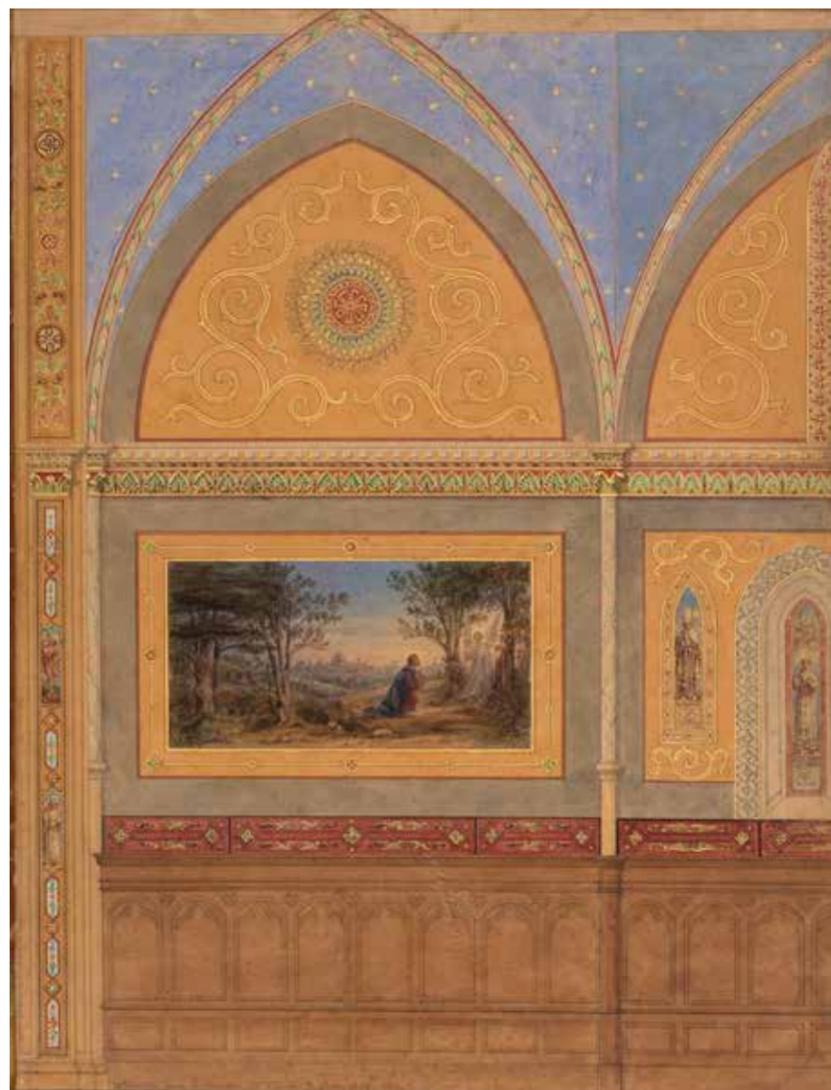
84
ÉCOLE FRANÇAISE DU XIX^e SIÈCLE
ENTOURAGE DE LÉOPOLD ROBERT

Pêcheurs napolitains

Huile sur toile (Toile d'origine)
17 x 22,5 cm

Neapolitan Fishermen
Oil on canvas
6 3/4 x 8 7/8 in.

1 000 - 1 200 €



85
ÉTIENNE RAFFORT
CHALON-SUR-SAÔNE, 1802 - 1880, GERGY

Projet pour le chœur de l'église de Gergy

Plume, pinceau, encre noire, aquarelle
 et rehauts d'or sur papier
 53,3 x 45,2 cm

Project for the choir of the church of Gergy
 Pen, black ink, watercolor with gold highlights
 21 x 17 3/4 in.

BIBLIOGRAPHIE

A. Laurencin. *Raffort (1802 - 1880) : cent ans après*, livret de l'exposition édité par le musée Denon en 1980.

D' Loydreau. *Étude d'iconographie religieuse, peintures murales de la chapelle de Montlaville par E. Raffort*, Beaune, 1865.

A. Perrault-Dabot. *L'Art en Bourgogne*, p.253, Paris, 1894.

Bulletin municipal de Gergy, 1980 : M^{me} Questat, il y a cent ans, p. 5.

2 000 - 3 000 €

L'étude de la vie d'Étienne Raffort n'est pas chose aisée. Son effacement progressif des mémoires et le relatif silence des archives à son sujet font que l'existence de ce peintre né à Chalon en 1802 se teinte d'éléments relevant plus du fantasme que de l'exactitude historique. L'artiste fut apprécié de son vivant. Le Dr Loydreau, dans une étude datée de 1865 de la chapelle funéraire de Lugdivine de Montlaville à Chardonnay, ne le présente-t-il pas comme « l'un des enfants les plus chers de Chalon » avant de conclure ainsi : « Jamais pinceau, jamais talent n'ont été mis avec autant de désintéressement au service d'une plus noble et plus sainte cause » ? Artiste que l'on veut touche-à-tout et surtout voyageur, données corroborées au regard de sa production artistique, on l'a dit apprenti tonnelier parti de rien ayant voyagé en Algérie, Italie ou encore au Proche-Orient. Le musée Denon de Chalon-sur-Saône conserve plusieurs toiles de l'artiste confirmant ces pérégrinations exotiques, et dont la palette n'est pas sans évoquer l'art de Félix Ziem (Fig. 1). Ce système d'influence qui ne dit pas son nom entre Raffort et Ziem, de vingt ans son cadet, né à Beaune en 1821, fut au centre de la seule exposition consacrée au maître chalonnais, en 1980 au musée Denon, pour le centenaire de sa mort. Le catalogue, sommaire, précise d'emblée qu'il serait bien trop imprudent de dire que Félix Ziem doit sa manière à la peinture d'Étienne Raffort. Force est de constater, cependant, que les dates et la proximité géographique des deux artistes peuvent laisser sous-entendre au moins un regard du jeune Ziem sur la production de son voisin chalonnais. Concernant la question d'un Raffort ayant voyagé sans le sou, André Laurencin dans le livret de l'exposition de 1980 précise que déjà dans les années 1820-30, de tels voyages nécessitaient de solides revenus. De même, le peintre, qui réside alors à Paris avec son épouse Pauline-Eulalie, fait édifier en 1836, avant même ses quarante ans, une imposante mesure à Raconnay, aux portes de Gergy – commune au nord de Chalon-sur-Saône –, d'après la tradition locale sur les plans de son ami Viollet-le-Duc.

Il expose au Salon à partir de 1833 et jusqu'en 1857, où il obtient une médaille de 3^e classe en 1838, de 2^e classe en 1840, de 1^{re} en 1843 pour une toile mettant en scène l'Entrée d'Henri III à Venise en 1574 – tableau aujourd'hui conservé au musée de Grenoble. Il convient ici de préciser que très peu de compositions du peintre sont

conservées en contexte muséal. Outre les musées de Chalon-sur-Saône et de Grenoble, la plupart de ses réalisations se trouvent aujourd'hui en main privée.

Parallèlement à son activité artistique, il devient maire de Gergy en 1856 et le reste jusqu'en 1870, moment où il se retire de la vie publique pour s'éteindre dix ans plus tard, en 1880. C'est précisément durant ces mandats successifs qu'il réalise le décor peint du chœur de l'église Saint-Germain du village, entre 1866 et 1869. La réalisation de ce décor, s'étalant sur quatre ans et déployant divers ornements, figures de saints et deux scènes narratives mettant en scène *La Fuite en Égypte* (Fig. 2) et *La Prière du Christ au jardin des Oliviers* (Fig. 3), nécessita plusieurs études. Une première, préparant la scène de *La Fuite en Égypte*, est réapparue en décembre 2020 (Fig. 4). L'aquarelle de 57 x 32 cm a depuis été acquise par la commune de Gergy. Celle-ci ne prépare que la scène narrative et non le décor global du pan de mur. En revanche, notre étude – également une aquarelle – présente le travail préparatoire du peintre pour l'ensemble du mur nord, faisant face à celui de *La Fuite en Égypte*. Nous y retrouvons la frise à motifs de nénuphars, les tons chauds et motifs décoratifs d'inspiration orientale. La scène centrale, représentant *La prière du Christ au jardin des Oliviers*, apparaît, elle, dans son entièreté contrairement à la situation réelle où elle se retrouve coupée en deux par une niche accueillant une Pietà sculptée. De même, ce travail préparatoire, signé à deux reprises – en bas à gauche et sur la scène narrative – et daté de 1866, présente des ornements dorés en partie supérieure ainsi qu'une voûte étoilée n'apparaissant aujourd'hui pas ou plus. Ces éléments ont-ils été abandonnés par l'artiste lors de la réalisation du décor final ou ont-ils été supprimés ultérieurement ? De manière générale, la finesse de cette réalisation et le déploiement d'ornements multiples rapportés de nombreux voyages montrent bien la qualité de cet artiste injustement oublié et l'intérêt de sa production artistique.

Nous remercions Nicolas Bousser pour la rédaction de cette notice.



Fig. 1 : Étienne Raffort, *La Corne d'Or d'Istanbul*, 1855, huile sur toile, Chalon-sur-Saône, musée Denon. © DR



Fig. 2 : Étienne Raffort, *La Fuite en Égypte*, 1866 - 1869, Gergy, église Saint-Germain. © DR



Fig. 3 : Étienne Raffort, *La prière du Christ au jardin des Oliviers*, 1866 - 1869, Gergy, église Saint-Germain. © DR



Fig. 4 : Étienne Raffort, *Étude préparatoire pour La Fuite en Égypte*, aquarelle, 1869, Gergy, mairie. © DR



Cette composition a été réalisée d'après une lithographie de Léon Cogniet (1794 - 1880), que celui-ci avait exécutée dans l'atelier de Géricault, d'après une série du maître. Publiées en 1821 chez Rodwell & Martin à Londres, cette dernière, intitulée *Various Subjects Drawn from Life and on stone by J. Gericault*, comprenait douze lithographies parmi lesquelles celle qui a inspiré notre tableau et se nommait à l'origine *The Flemish Farrier*.

86
ÉCOLE FRANÇAISE DU XIX^e SIÈCLE
D'APRÈS THÉODORE GÉRICAULT

La Maréchal Ferrant flamand

Huile sur toile
 37,5 x 46 cm

The Flemish Farrier
Oil on canvas
 14 3/4 x 18 1/8 in.

4 000 - 6 000 €



87
ÉCOLE FRANÇAISE DU XIX^e SIÈCLE
ENTOURAGE DE THÉODORE GÉRICAULT

Le lad à l'écurie

Huile sur toile (Toile d'origine)
 61 x 50 cm

The lad in the stable
Oil on canvas
 24 x 19 11/16 in.

15 000 - 20 000 €



~ 88
JOSÉ DE PÁEZ
MEXIQUE, 1720 - 1790

Vierge de Guadalupe

Huile sur écaille de tortue
 Au dos, daté 1779 et dédié par Josep Alcaraz
 12,2 x 10,6 cm
 Poids brut : 354 g

Virgin of Guadalupe
Oil on tortoise-shell
At the back, dated 1779 and dedicated by
Josep Alcaraz
4 3/4 x 4 1/8 in.
Gross weight : 0.780 lb

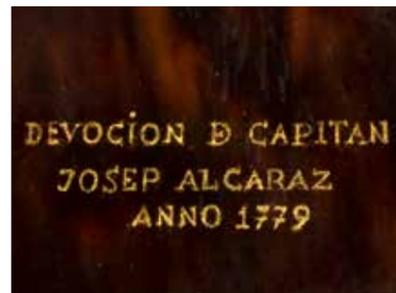
4 000 - 6 000 €

Populaire et identitaire, la Vierge de Guadalupe est une figure mariale mexicaine, d'origine espagnole. Associée au miracle d'une vision de la Vierge, elle est le témoin séculaire d'une ferveur religieuse qui s'est développée en Nouvelle Espagne au fil des siècles et dont elle devient la sainte patronne en 1754.

La figuration de la Vierge de Guadalupe est normalisée et suit presque invariablement le même schéma iconographique : représentée en pied et se détachant dans une mandorle lumineuse striée d'or, elle se tient sur un croissant de lune soutenu par un ange, les mains jointes et inclinant doucement la tête. Vierge « morena » couronnée,

elle est revêtue d'une robe ornée d'entrelacs dorés, couverte d'un manteau bleu parsemé d'étoiles d'or, sa taille étant ceinte par un élément renvoyant à un symbole aztèque de l'enfantement. Vierge de l'Apocalypse, son manteau s'entrouvre pour laisser l'humanité se réfugier à la Fin des Temps. L'image serait apparue sur la tilma de cet Indien ayant eu les visions mariales, image considérée dès lors comme acheiropoiètes et diffusée ainsi.

Petit objet de dévotion commandé par le « Capitan Josep Alcaraz » en 1779, elle est un témoin courant de foi et de piété.



détail au dos

89
ATTRIBUÉ À CHARLES DOMINIQUE
OSCAR LAHALLE
NANCY, 1833 - 1909, PARIS

Études de costumes mexicains

Aquarelle sur trait de crayon
 23,9 x 31 cm

Study of Mexican Costumes
Watercolor
9 7/16 x 12 3/16 in.

4 000 - 6 000 €



Lahalle est un peintre de scènes militaires, présent au Salon des Artistes français de 1868 à 1895. Officier au sein de l'Armée française, il a notamment participé à la campagne du Mexique entre 1862 et 1867. Il est probable que ce fut au détour de ses pérégrinations outre-Atlantique qu'il ait pu croquer quelques personnes rencontrées sur le chemin.



90
ÉCOLE FRANÇAISE, VERS 1850
ENTOURAGE D'EUGÈNE DELACROIX
Course de chars ou Carnaval
Huile sur toile marouflée sur panneau
38 x 47 cm
Chariots race or Carnival
Oil on canvas mounted on cardboard
14 15/16 x 18 1/2 in.

400 - 600 €



91
NICOLAS-TOUSSAINT CHARLET
PARIS 1792 - 1845
Le demi-soldé couché
Lavis gris et pierre noire
21 x 27 cm
Laid soldier
Grey wash and black chalk
8 1/4 x 10 5/8 in.

200 - 300 €

92
ATTRIBUÉ À HONORÉ DAUMIER
MARSEILLE, 1808 - 1879, VALMONDOIS
Le Temps et la Guerre
Plume, encre noire et lavis gris sur papier
Monogrammé en bas à gauche h. D.
37,7 x 29,7 cm

Time and War
Pen, black ink and grey wash on paper
Monogrammed lower left
14 13/16 x 11 11/16 in.

1 500 - 2 000 €



Il existe une gravure, dans le sens inverse de notre dessin, publiée par Daumier dans le journal *Le Charivari* pour lequel il travaillait. Il est probable que notre composition ait été préparatoire à cette gravure.

93
ATTRIBUÉ À GUSTAVE DORÉ
STRASBOURG, 1832 - 1883, PARIS

Famille dans un paysage désolé

Huile sur toile
108 x 148 cm

Family in a desolating landscape

Oil on canvas
41 1/2 x 58 1/4 in.

4 000 - 6 000 €



94
ATTRIBUÉ À GUSTAVE WAPPERS
ANVERS, 1803 - 1874, PARIS

Portrait d'homme

Huile sur toile
45,5 x 36,7 cm

Portrait of a Man
Oil on canvas
17 7/8 x 14 1/2 in.

3 000 - 4 000 €



95
ATTRIBUÉ À JAN MATEJKO
CRACOVIE, 1838 - 1893

Portrait d'homme

Huile sur toile
45,5 x 36,7 cm

Portrait of a Man
Oil on canvas
17 7/8 x 14 1/2 in.

6 000 - 8 000 €



Fig. 1 : Gustave Wappers, *Épisode des journées de Septembre 1830*, 1834, Bruxelles, musées royaux de Belgique © Bruxelles, musées royaux de Belgique



recto

96

ÉCOLE FRANÇAISE, VERS 1880
Vue reconstituée du Mont Capitolin
sous l'Antiquité (recto)
Grand Incendie de Rome (verso)

Plume, encre brune et aquarelle ;
Encres noir et rouge
36 x 50,5 cm

Reconstituted view of Capitoline Hill (recto)
Great Fire of Rome (verso)
Pen, brown ink and watercolor;
Black and red ink
14 1/8 x 19 7/8 in.

1 000 - 1 600 €



verso

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-Gennevilliers, 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.



PEFC® 10-31-1510/PEFC certified / The paper used for this catalogue comes from sustainably managed forests and controlled sources/pefc-france.org

Comment vendre chez Aguttes ?

Selling at Aguttes?

Comment acheter chez Aguttes ?

Buying at Aguttes?

Rassembler vos informations

Toutes les photos, dimensions, détails et éléments de provenance que vous pouvez rassembler nous sont utiles pour réaliser l'estimation de vos biens.

1



Collect your informations

All the photos, dimensions, details and elements of origin that you can gather are useful to us to carry out the estimate of your goods.

Nous contacter

Pour inclure vos biens dans nos prochaines ventes ou demander conseil, n'hésitez pas à contacter directement nos départements spécialisés. Dans la région lyonnaise, le sud-est, le nord-ouest de la France ou en Belgique, vous pouvez vous rapprocher de nos représentants locaux afin de bénéficier d'un service de proximité.

2



Contact us

To include your property in our next sales or to ask for advice, do not hesitate to contact our specialized departments directly. In the Lyon region, the South-East, the North-West of France or in Belgium, you can contact our local representatives in order to benefit from a local service.

If you are willing to offer for sale a large ensemble with several specialties, the Special Collections department is at your disposal to coordinate your project.

We can be reached by e-mail or by phone.

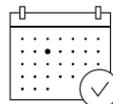
Si vous êtes disposés à proposer à la vente un ensemble important comportant plusieurs spécialités, le département Collections particulières est à votre disposition pour coordonner votre projet.

Nous sommes joignables par e-mail ou par téléphone.

Organiser un rendez-vous d'expertise

Suite à votre prise de contact et à une première analyse de votre demande, nous déterminons avec vous l'intérêt d'une vente aux enchères. Un rendez-vous s'organise afin d'avancer dans l'expertise et vous donner plus de précisions sur nos services.

3



Organize a meeting for estimate

Following your contact and a first analysis of your request, we determine with you the interest of an auction. An appointment is organized in order to advance in the expertise and to give you more details about our services.

Our estimates and expertises are free and confidential. We determine together all the conditions for the sale.

Nos estimations et expertises sont gratuites et confidentielles. Nous déterminons ensemble toutes les conditions pour la mise en vente.

Contractualiser

Les conditions financières (estimation, prix de réserve, honoraires) et les moyens alloués à la mise en vente (promotion, transport, assurance...) sont formalisés dans un contrat. Celui-ci peut être signé lors d'un rendez-vous ou à distance de manière électronique.

4



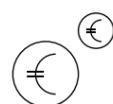
Contracting

The financial conditions (estimate, reserve price, fees) and the means allocated to the sale (promotion, transport, insurance...) are formalized in a contract. This contract can be signed during an appointment or at a distance in an electronic way.

Vendre

Chacun de nos départements organise 4 ventes aux enchères par an ainsi que des ventes online. Après la clôture des enchères, le département vous informe du résultat et vous recevrez le produit de celles-ci sous 4 à 6 semaines.

5



Sell

Each of our departments organizes 4 auctions per year as well as online sales. After the auctions are closed, the department informs you of the result and you will receive the proceeds within 4 to 6 weeks.

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.

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...

We send you additional photos and videos via MMS, WhatsApp, WeChat.

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.

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 5000€).

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.

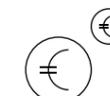
Bid in person in our saleroom.

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.

AGUTTES

Pour inclure vos biens, contactez-nous!
Estimations gratuites et confidentielles
sur rendez-vous

Aguttes Neuilly 164 bis, avenue Charles-de-Gaulle, 92200 Neuilly-sur-Seine
Aguttes Lyon Les Brotteaux, 13 bis, place Jules Ferry, 69006 Lyon
Aguttes Bruxelles 9, rue des Minimes, 1000 Bruxelles

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

Art impressionniste & moderne

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

Sophie Perrine
+33 (0)1 47 45 08 22 • design@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



Louyse MOILLON (Paris, 1609/1610 - 1696). *Coupe de fraises, panier de cerises et groseilles à maquereau.*
Vendu 1 662 400 € en mars 2022. Record mondial pour l'artiste

RENDEZ-VOUS chez Aguttes

Calendrier des ventes

JUIN
JUILLET
SEPTEMBRE
OCTOBRE
2022

16-06
COLLECTION
MICHEL SIMÉON
PARTIE II
Online Only

22-06
GRANDS VINS
& SPIRITUEUX
Aguttes Neuilly

23-06
LES COLLECTIONS
ARISTOPHIL
MUSIQUE*
Aguttes Neuilly

23-06
MONTRES
DE COLLECTION
Online Only

26-06
AUTOMOBILES
DE COLLECTION
LA VENTE D'ÉTÉ
Aguttes Neuilly

28-06
MAÎTRES ANCIENS
Drouot Paris

30-06
ARTS CLASSIQUES
Aguttes Neuilly

06-07
BIJOUX
Aguttes Neuilly

07-07
MINAUDIÈRES
& ACCESSOIRES
Online Only

19-07
COLLECTION
MICHEL SIMÉON
PARTIE III
Online Only

20-07
BIJOUX ANCIENS
& MODERNES
Online Only

21-07
MONTRES
DE COLLECTION
Online Only

22-09
UNE RENTRÉE
MODERNE
Online Only

27-09
UNE HISTOIRE
DU TEMPS
Aguttes Neuilly

03-10
PEINTRES & ARTS
DU VIETNAM
Aguttes Neuilly

Prochaines ventes
30 juin et 12 décembre 2022

*D'après Gian Lorenzo BERNINI,
dit le BERNIN (1598-1680)*
*Triton chevauchant un dauphin, debout
sur une grande conque au milieu des rochers*
Grand bronze à patine brune. Cire perdue.
Réduction de la fontaine dite du Maure de
la place Navone à Rome. France ou Italie,
probablement XVIII^e siècle



PEINTRES & ARTS DU VIETNAM

2 VENTES PAR AN

Prochaine vente
3 octobre 2022



Vietnam XVIII^e - XIX^e siècle. Paravent en bois sculpté
incrustées de 14 assiettes en porcelaine bleu-blanc.
Vendu 224 400 € le 30 septembre 2021



Mai Trung Thứ (1906 - 1980)
En plein air, circa 1940-45 (détail)
Vendu 794 700 € le 2 juin 2022

TABLEAUX & DESSINS ANCIENS

4 VENTES PAR AN

Prochaine vente
17 novembre 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

AGUTTES

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

ART IMPRESSIONNISTE & MODERNE

4 VENTES PAR AN

Prochaine vente
24 novembre 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)
Vendu 57 200 € en avril 2022

AGUTTES

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

COLLECTIONS PARTICULIÈRES INVENTAIRES ET PARTAGES

Deux commissaires-priseurs se tiennent à votre disposition pour coordonner votre projet avec nos différents spécialistes, en France et dans toutes les grandes villes d'Europe.

La Maison Aguttes

Aguttes est la 4^e maison de ventes aux enchères en France. Sans actionnariat extérieur, elle jouit également de sa position de première société indépendante. Fondée à Clermont-Ferrand en 1974 par Claude Aguttes et maintenant dirigée avec deux de ses filles – Philippine Dupré la Tour et Charlotte Aguttes-Reynier – elle est composée aujourd'hui d'une équipe de 60 personnes qui constitue sa qualité première.

Avec une salle des ventes internationale située dans l'ouest Parisien et des bureaux de représentation à Bruxelles, Lyon et Aix-en-Provence, la maison se distingue par son service personnalisé et sa réactivité. Ses experts en interne permettent la valorisation et la vente de grandes collections françaises, de tableaux, d'objets, de bijoux et d'automobiles exceptionnels. Avec sa force de frappe en communication et ses acheteurs à 70% internationaux, elle atteint régulièrement des records mondiaux.

En 2018, la maison dépassait la barre symbolique des 50M€ d'adjudication, résultat jamais atteint par une maison de vente indépendante en France (il y en a plus de 400). En 2021, elle totalise 77,5M€. Cette croissance s'articule autour des valeurs inchangées de transparence dans l'intermédiation, de discrétion, de rigueur et d'audace. Au service de ses vendeurs avant tout, Aguttes se positionne à présent comme l'alternative française aux *leaders* du marché de l'art international.



Le département Inventaires & collections vous propose de réaliser un inventaire complet ou partiel de vos biens en vue de partage ou de vente et vous apporte le conseil et l'expérience nécessaires pour cette opération.

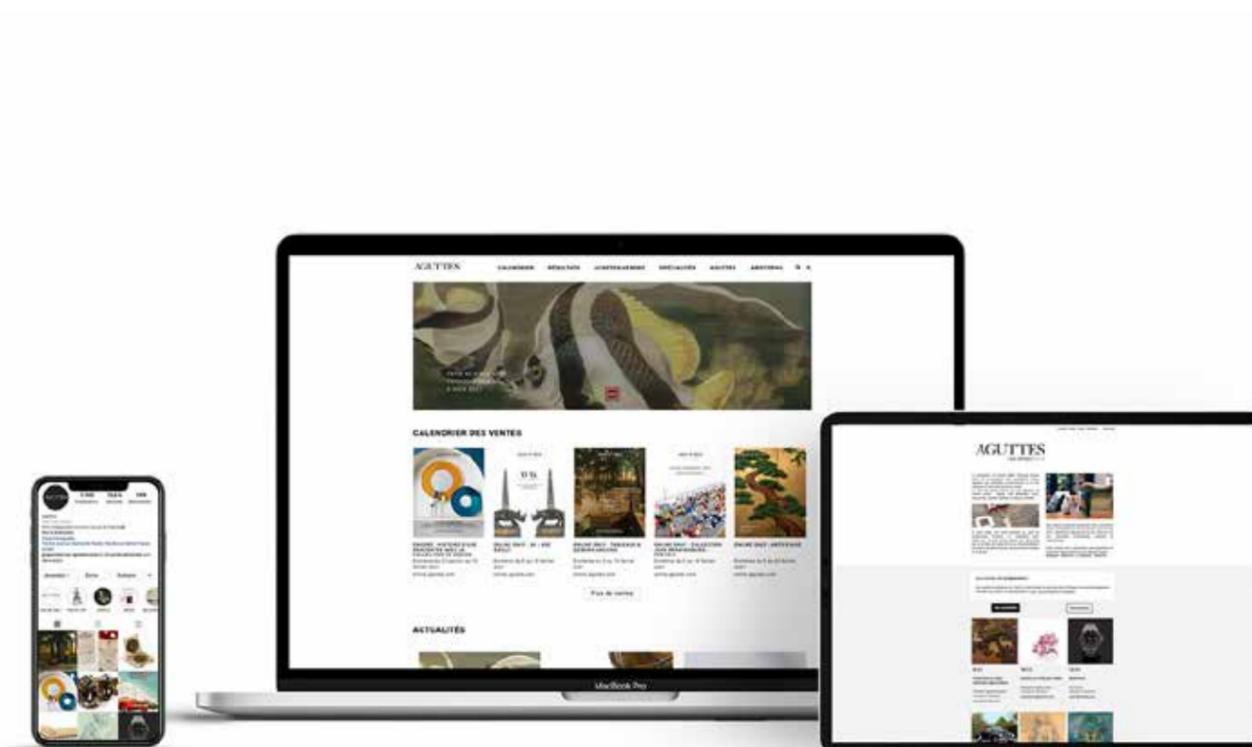
Ne vendez pas sans nous consulter!



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

AGUTTÉS

Contacts
Sophie Perrine : +33 (0)1 41 92 06 44 • perrine@aguttes.com
François Rault : +33 (0)6 69 33 85 16 • rault@aguttes.com

AGUTTÉS

Renseignement
+33 (0)1 47 45 55 55





AGUTTES