



Prix sur demande

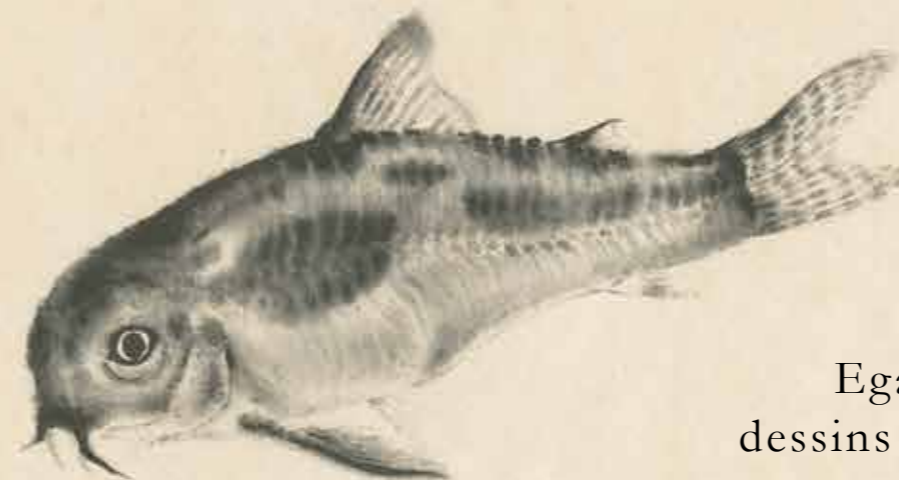
Les dessins sont vendus encadrés et montés

Les dessins seront exposés plutôt sur rendez-vous  
au 346, rue Saint-Honoré, 75001 Paris  
après la fin du confinement

En attendant, je suis disponible pour toutes questions  
au + 33 682 83 96 51 et nicolasschwed@yahoo.fr

Nicolas Schwed  
OMD sarl  
346, rue Saint Honoré  
75001 Paris

nicolasschwed@yahoo.fr  
+ 33 6 82 83 96 51



Egalement un stock de  
dessins disponible sur demande

## 1 Girolamo Bedoli (Viadana circa 1500 - 1569/1570 Parma)

*Saint Agapitus bust-length, in a semi-circular alcove, a book on the right*

black chalk, pen and brown ink, brown wash, squared in black chalk  
117 x 191 mm.

Provenance:

Léon Richeton (1854-1934), London, in 1927 to  
Adolph Paul Oppé (1878-1957), London (cf. L. 2949a), to  
his daughter  
Armide Oppé (1909-1995), London, thence by descent.

The attribution of the present drawing was kindly confirmed by Dr. David Ekserdjian, who connected it to an unpublished fresco<sup>1</sup> (fig. 1) depicting Saint Agapitus bust-length in a trompe l'oeil alcove in the Duomo of Parma and showing the very same gesture with the right hand as in the present sheet. The small fresco is inserted high up on the right wall of the choir, in the frieze just under the round window. Much of the architecture of the drawing is executed with penwork and wash for the shadow, but the figure of the saint is almost entirely drawn with the point of the brush over a strong black chalk underdrawing. The figure type, with an almost reversed

<sup>1</sup> D. Ekserdjian ("Girolamo Mazzola Bedoli", M. Pellegrini (a cura di), *Basilica Cattedrale di Parma: Novecento anni di arte, storia, fede*, Parma, 2005, II, pp. 94-104) mentions the fresco but does not illustrate it. I am grateful to David Ekserdjian and Elisabetta Fadda for the photograph of the unpublished fresco that I am illustrating here.

mouth and the way the hands are drawn, is typical of Bedoli's style, heavily influenced by that of his cousin Parmigianino.

Bedoli signed the contract with the Fabbrica of the Duomo on the 5<sup>th</sup> of April 1538<sup>2</sup>. He was to paint both the apse and the choir. The project for the former was a *Christ in Majesty*<sup>3</sup> based on a fresco in S. Giovanni Evangelista. In the choir, Bedoli had to fresco the ceiling, divided in four triangles<sup>4</sup>, the arches as well as the friezes below the windows. The commission was to be finished within two years and the payment was to be 350 scudi, a high sum that included the gilding and the scaffolding. The decoration of the fresco must not have started at the signature of the contract, but rather two years later, since the last payment took place on the 18<sup>th</sup> of December 1544.

Eleven drawings by Bedoli for this commission are preserved, which, according to Mario Di Giampaolo, show that "for the first time [Bedoli] reveals himself independent from the style of Parmigianino, his great 'model'"<sup>5</sup>. Of these, ten are for the ceiling of the choir situated closest to the frieze and probably painted at the same time. The friezes and many of the secondary compositions on the sides of the arches of the choir and apse are unpublished to this day, and no other drawings seem to be extant for that part of the commission.

<sup>2</sup> M. Di Giampaolo, *Girolamo Bedoli 1500-1569*, Florence, 1997, p. 14, under no. 16 and p. 228.

<sup>3</sup> Di Giampaolo, 1997, no. 16.

<sup>4</sup> Di Giampaolo, 1997, p. 203, no. 125.

<sup>5</sup> Di Giampaolo, 1997, p. 124.



Parma, Duomo



## 2 Andrea Boscoli (Florence 1564 - 1608 Rome)

*The Virgin giving the girdle to Saint Thomas, kneeling between Saint Francis and Saint Catherina of Siena*

black chalk, pen and brown ink, brown wash, heightened with white gouache, on brown paper  
278 x 136 mm.

Provenance:

An 18<sup>th</sup> French mount, with a pen and brown ink inscription  
“EL N° 30”

This drawing was probably executed at the end of Boscoli's period in the Marche in 1600-1605. It relates to the altarpiece painted around 1604 for the monastery of S. Lorenzo in Macerata<sup>1</sup> (fig. 1) depicting the same subject as the present sheet, but with Saint Catherina of Siena replaced by Saint Lawrence. The main figure of the drawing is Saint Thomas, who occupies most of the foreground, but in the picture the main protagonist is Saint Lawrence, Thomas being relegated to the middle ground. The Macerata picture is prepared by a drawing formerly on the London art market<sup>2</sup>.

The imposing figure of the kneeling Thomas in the present composition is directly inspired by the Saint Luke in the foreground of Annibale Carracci's *Virgin appearing to Saint*

*Luke and Saint Catherine* painted in 1592 for the Duomo of Reggio-Emilia and now in the Musée du Louvre<sup>3</sup> (fig. 2). Boscoli being an avid copier, he recorded Carracci's painting in a small sketch (fig. 3) now at the Uffizi<sup>4</sup>. He then quoted the figure almost unchanged in the present drawing and again, this time in reverse, in an *Assumption of the Virgin*<sup>5</sup> painted around 1605 for the church of S. Francesco in Ginesio near Macerata.

The elongated format of the sheet, with a mise-en-page showing half-figures on the sides, is common within Boscoli's drawn corpus and can be closely compared to the *Assumption of the Virgin* sold at Sotheby's in 2002<sup>6</sup>. To create a trompe-l'oeil effect so that the composition detaches itself from the page, Boscoli traced a thick line with the point of the brush on the drapery of Saint Catherina of Siena along the right margin.

The theme of the Virgin of the girdle depicts the doubting Thomas, who had been absent at the time of the Assumption, asking the Virgin for a proof she had really ascended to heaven. To this purpose, she threw him her girdle. Saint Thomas is resting on his attribute, the set square, and is kneeling in front of a tomb covered with roses, as in the Assumption. The subject is frequent in Tuscan churches since a relic of the girdle is deposited at the Duomo of Prato near Florence.

<sup>1</sup> N. Bastogi, *Andrea Boscoli*, Florence, 2008, no. 41, p. 188, fig. 219. The church of the monastery of S. Lorenzo was destroyed in the 18<sup>th</sup> Century and the altarpiece re-placed on the main altar of the new church erected in 1796. It is now in the Pinacoteca of Macerata.  
<sup>2</sup> Bastogi, 2008, no. 199, fig. 221.

<sup>3</sup> Inv. 196.

<sup>4</sup> Inv. 1623S (Bastogi, 2008, no. 112, fig. 226).

<sup>5</sup> Bastogi, 2008, no. 42, fig. 222, prepared by a drawing at the British Museum (inv. 1946.7.13.279; Bastogi, 2008, no. 203, fig. 228).

<sup>6</sup> Sotheby's, London, 10 July 2002, lot 111 (Bastogi, 2008, no. 201, fig. 372).



Macerata, S. Lorenzo



Paris, Musée du Louvre



Florence, Uffizi, detail



### 3 Maerten de Vos (Antwerp 1532 -1603)

*The birth of Cain and in the background the birth of Abel*

signed "M.d.V"

pen and brown ink, brown wash, the outlines incised, arched  
137 x 176 mm.

Engraved:

In reverse by Adriaen Collaert in 1580-1583 (New Hollstein I.12.5).

This drawing is the final study by Maerten de Vos for the main composition of the first print from the series of eight of



(fig. 1)

the *Scenes from Genesis* engraved by Adriaen Collaert (c. 1560-1618). Four of these prints are engraved after compositions by Maerten de Vos and the other half are after Crispijn van de Broeck (1523-1591)<sup>1</sup>, both active in Antwerp in the late 16<sup>th</sup> Century, even if only two of the prints bear the name of the inventor. The engraver is never mentioned, but almost every print indicates the name of the publisher Eduwart van Hoeswickel, who died in Antwerp in 1583. The eight prints can thus be dated between 1580, when Collaert enrolled at the local guild of Saint Luke, and 1583. One drawing for the set by Maerten de Vos illustrating the story of Abraham was on the art market in 2007<sup>2</sup> and bore the date of 1581.

The prints are approximately all of the same size, about 259 x 194 mm., with a large central image representing the main scene of the life of the biblical figure and, above, three small medallions recounting subsidiary episodes from the same story. A Latin quatrain associated with the subject is engraved below the arched composition. The print relating to the present sheet illustrates the story of Cain, and the medallions above represent clockwise *The sacrifice of Abel*, *The killing of Abel* and *Adam and Eve mourning Abel's death*.

Born in Antwerp, and having stayed in Italy from 1550 until 1558, Maerten de Vos worked in an Italianate style similar to that of his compatriot Frans Floris (1517-1570). From the early 1570s, after the death of Floris, he became one of the leading painters in his native town, especially active after the iconoclast destructions of the previous decade. Besides his activity as a painter, he also worked for the dynamic publishing industry in Antwerp and, throughout his career, he composed more than 1600 designs for prints, which were engraved by, amongst others Crispijn de Passe, Raphael Sadeler, Philips Galle, Gerard de Jode and Hieronymus Wierix.

<sup>1</sup> Noah (New Hollstein I.12.6, after C. van den Broeck), Abraham (New Hollstein I.12.7), Lot (New Hollstein I.12.8), Eliezer (New Hollstein I.12.9), Jacob (New Hollstein I.13.10, after C. van den Broeck), Jacob (New Hollstein I.13.11, after C. van den Broeck), Joseph (New Hollstein I.12.12, after C. van den Broeck)

<sup>2</sup> Sale, Paris, Beaussant-Lefevre, 14 March 2007, lot 11 (in bad condition).



#### 4 Simone Peterzano (Bergamo c. 1535 - 1596 Milan)

##### *The Miracle of the Mule*

black chalk, pen and brown ink, grey wash, on light brown paper  
391 x 299 mm.

##### Provenance:

Sale, Christie's, New York, 22 January 2003, lot 9.

##### Bibliography:

G. Bora, "Peterzano, il disegno e la 'trappola' del 'fondo' del Castello: metodologia d'indagine", *Simone Peterzano (ca. 1535-1599) e i disegni del Castello Sforzesco*, exhib. cat., Milano, Castello Sforzesco, 2012-2013, pp. 59, 61, note 30, fig. 8.

This large drawing is an important study for the left lateral fresco<sup>1</sup> (fig. 1) in the chapel of S. Antonio painted by Peterzano on the right of the nave of the church of S. Angelo in Milan. The general compositions of the drawing and fresco are similar but, other than the group of Saint Anthony and the Mule, all the details differ. Some of the figures, such as the kneeling mother and child in the centre of the drawing, are absent in the fresco and others are greatly changed. For example, the candle holder

<sup>1</sup> E. Baccheschi, "Simone Peterzano", *I pittori bergamaschi, il cinquecento*, IV, Bergamo, 1978, IV, no. 4, p. 550, fig. 1.



Milan, S. Angelo

in the drawing becomes a central figure in the fresco, his large candle crossing the composition; the rather rural landscape in the background becomes a city square with a church.

The construction of the church of S. Angelo started in 1552 under the direction of Domenico Giunti and was paid for by Ferrante Gonzaga, the governor of Milan. Its plan consists of an apse, a transept and an unusually large nave with side chapels. According to a marble tablet situated inside the chapel of S. Angelo, it was paid for by the Milanese citizen Cesare Fossati (d. 1598) in 1591. The walls<sup>2</sup> are entirely covered with frescoes by Peterzano on the theme of Saint Anthony, the largest compositions being the lateral *Miracle of the Mule* and *Predication of Saint Anthony*. The last payments, including those for the stuccatore, took place in 1592, dating Peterzano's drawing to about 1591. Giulio Bora published<sup>3</sup> two further compositional drawings for *The Predication of Saint Anthony*, painted opposite *The Miracle of the Mule*, one in the Teyler Museum<sup>4</sup> and the other at the Uffizi<sup>5</sup>, both of which differ also in numerous details from the fresco. The subject represented is one of Saint Anthony's miracles: to convince a heretic of the holy presence in the host, Anthony carries outside the church a Monstrance with a host and presents it to a mule who kneels in veneration in front of it.

Peterzano is first mentioned in 1575, when he hired a pupil in front of a notary. Thereafter, he is mentioned almost every year in connexion with a Milanese commission. In the 1577 contract with the church of S. Maria Presso S. Celso, he confirms his Bergamesque origin by signing "Simone Petrazana Bg"<sup>6</sup>. Eight years later, he again signs a contract as "Simone Veneziani", Bergamo being part of the Venetian territories. The painter's training is undocumented, but towards the end of his life, he three times signed a contract as "Siminis Peterzani de Tizianis" or "Simone Peterzano de Tiziani pittore"<sup>7</sup>, thus stating that he had studied with Titian in Venice. A Venetian education is evident from the background landscape of the present sheet with its Venetian-style landscape heavily inspired by Titian. His last documented trace is on the 30<sup>th</sup> of June 1596. His best claim to fame today is probably to have had the young Caravaggio as a pupil from 1584 to 1588. Then only aged 14, Caravaggio was staying by contract at Peterzano's house and had to be taught the profession of a painter within four years.

<sup>2</sup> The ceiling is by Giovanni Battista della Rovere.

<sup>3</sup> G. Bora, "Da Peterzano a Caravaggio: un'ipotesi sulla pratica disegnativa", *Paragone*, 41-42, 2002, p. 8, pl. 8, 10.

<sup>4</sup> Inv. K IX 036 (C. van Tuyll van Serooskerken, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teyler Museum*, Haarlem, Ghent and Doornspik, 2000, no. 408).

<sup>5</sup> Inv. 12800F. The Uffizi drawing, which follows exactly the one in Haarlem, is very dryly executed in pen and ink.

<sup>6</sup> Baccheschi 1978, p. 474.

<sup>7</sup> 1592 and 1594 for the Latin contracts and 1596 for the Italian one (Baccheschi 1978, p. 475).



## 5 Francesco Curia (Naples circa 1565 - 1608)

*A woman looking to the left, a kneeling putto, two studies of a crowned figure flying to the right with a study of a left arm and of a fish-tail*

with an old inscription "f. Curia"  
pen and brown ink; watermark: crossbow (Briquet 728-737;  
Venice, circa 1590)  
296 x 207 mm.

Provenance:  
Nicodemus Tessin the younger (1654-1728), Stockholm, probably bought in 1676, numbered "133." on the backing, to his son Count Carl Gustav Tessin (1695-1770), Stockholm, to his brother-in-law Johan Gabriel Sack (1697-1751), Berghammar to Carl Philip Sack (1726-1797), Stockholm, thence by descent. Einar Perman (1893-1976), Stockholm.

This sheet was extracted as early as the first half of the 18<sup>th</sup> Century from an album of drawings by Curia now in the Nationalmuseum in Stockholm. The album was probably originally acquired by the architect Nicodemus Tessin in Naples in 1676<sup>1</sup> and was first recorded in the 1712 printed catalogue of his collection as: "97 pièces de Francesco Curia, livre in fol."<sup>2</sup>. At Tessin's death, it passed to his son Carl Gustav, who became the ambassador to France in 1739. In an inventory drawn before then, it was described as containing 57 "sketches by Francesco Curia, most of the sheets being drawn on both sides"<sup>3</sup>. By the time Tessin sold his drawings to King Adolf Frederik in 1750, the album was inventoried as containing "53 various studies". It is impossible to know to what extent

<sup>1</sup> I. di Majo, *Francesco Curia*, Naples, 2002, pp. 18 and 21, notes 30-31.

<sup>2</sup> *Catalogue des livres, estampes & dessins, du Cabinet appartenant au baron Tessin*, Stockholm, 1712, p. 51.

<sup>3</sup> "p. 4 - 31 esquisses de Francesco Curia, la plupart de ces feuilles sont dessinées des deux côtés; p. 10 - 13 feuilles, Etudes de Francesco Curia, la plupart de ces feuilles sont dessinées des deux côtés; p. 12 - 13 Ebauches à la plume de Francesco Curia". This figures could correspond to the 97 of his father since it does not takes into account recto and verso.



Stockholm, Nationalmuseum

the album shrunk, since the inventories do not differentiate between the double-sided drawings and the leaves with one drawing glued on each side. None-the-less, before 1750, Carl Gustav had extracted a number of sheets and presented them to his brother-in-law. This drawing, as well as a further eight now at the Metropolitan Museum of Art<sup>4</sup>, were part of this gift. The 1863 inventory of the Nationalmuseum counted 82 drawings, including versis<sup>5</sup>, which would indicate that between 9<sup>6</sup> and 15 sheets were removed from the album by Tessin.

The Stockholm album is probably a remnant of Curia's studio. A number of drawings are preparatory for known work, and others, stylistically identical, record compositions seen by Curia in Rome in the early 1580s<sup>7</sup>. Further sheets are inventions not relating to any known works. None of the drawings are as finished as the ones in the British Museum, the Louvre or Capodimonte<sup>8</sup>, which were never part of the album. The Stockholm drawings are all in pen, sometimes with wash, and their sizes vary from that of the present sheet to the smallest, measuring 95 x 95 mm. Some of Curia's idiosyncrasies can be gathered through the variety of drawings in the album, from the artist's insistence on the contour, to the repetition of figures next to each other with small variations, such as the two flying figures in the present drawing. Many of the sheets bear old attributions to Francesco Curia and at least one<sup>9</sup> is drawn on the back of an envelope addressed to the artist by Cesare Vecellio (1521-1601). Many of the sheets in Stockholm still bear the numbers of the original album; the present sheet was laid down on a backing numbered "133".

Despite his short career, Curia is probably the most important artist working in Naples around 1600. He trained with his father and painted his first independent altarpiece in 1586<sup>10</sup>. His most important commission is the large coffered ceiling of Santa Maria la Nova in Naples with the *Apotheosis of the Virgin* painted in 1599-1603/4. The present sheet was probably realised in Rome, and probably records figures by Tibaldi or Perino del Vaga, such those in the Castel Sant'Angelo. The kneeling putto on the upper left of the sheet is almost identical to the figure, in wash, in the centre of a drawing of almost the same size in Stockholm (fig. 1)<sup>11</sup>.

<sup>4</sup> Inv. 1970.101.4 - inv. 1970.101.11 (J. Bean and L. Turcic, *15th and 16th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1982, nos. 62-69).

<sup>5</sup> The accurate number of drawings is 74 (di Majo, 2002 nos. D23-D89).

<sup>6</sup> Nine is the eight New York drawings and the present sheet.

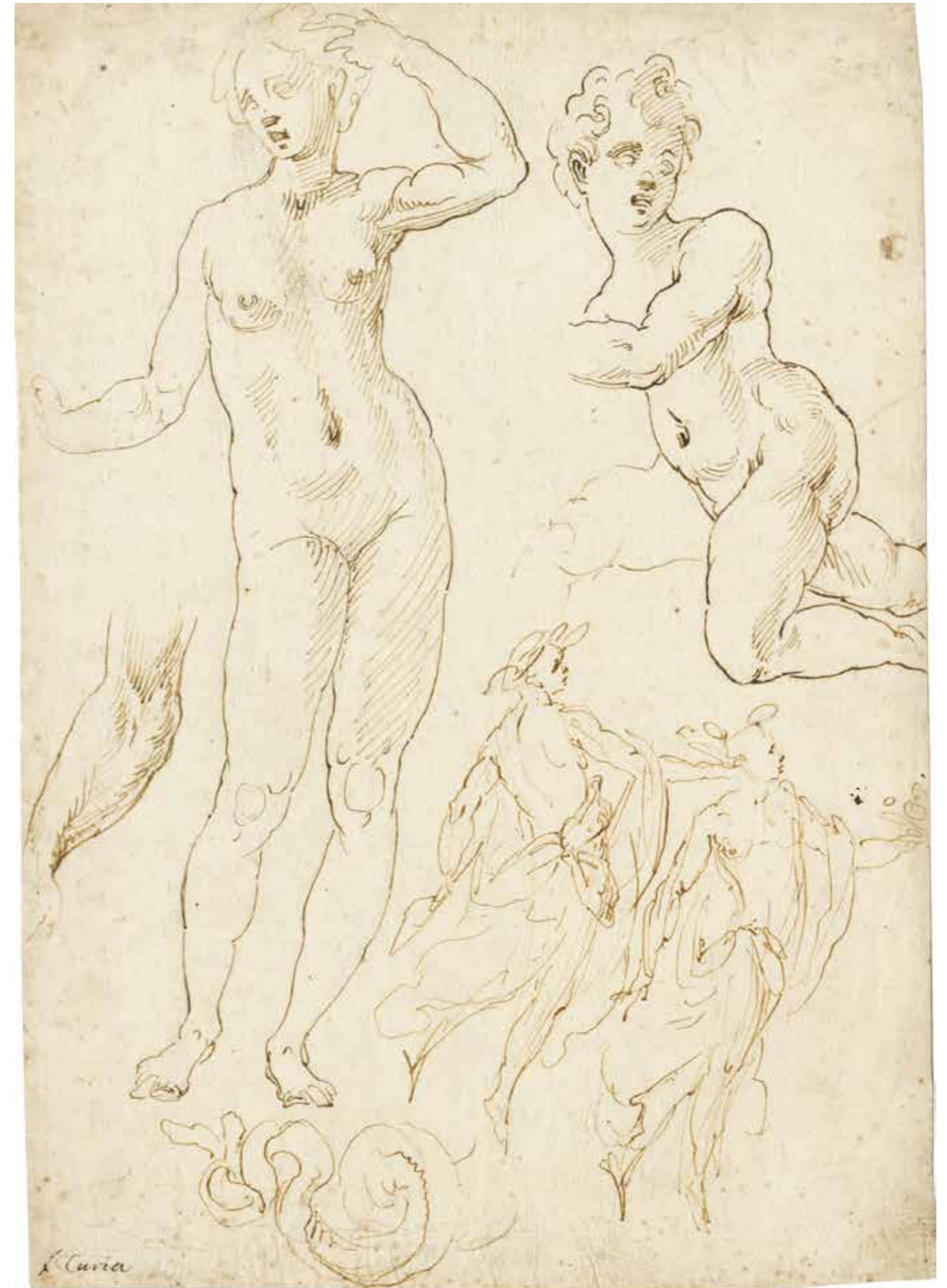
<sup>7</sup> Di Majo, 2002, p. 19.

<sup>8</sup> Di Majo, 2002, nos. D16-D18, D21-D22, D4). Drawings of the same type are at the Uffizi, in Copenhagen and at the Courtauld Institute (di Majo, 2002, respectively nos. D5, D14-15 and D19).

<sup>9</sup> Inv. NM 674/ 1863 (di Majo, 2002, no. D66).

<sup>10</sup> In Santa Caterina a Formiello in Naples (di Majo, 2002, no. 1).

<sup>11</sup> Di Majo, 2002, no. D81.



## 6 Bernardo Cavallino (Naples 1616 - 1656)

*Diana, bust-length, looking down to the left, a crescent moon on her head*

red chalk, circular  
150 mm. diam.

Provenance :

Jonathan Richardson Jun. (1694-1772), his mount, London (L. 2170), sale, Langford, London, 8 February 1772, probably part of lot 3 (as "Twenty-one by Leonardo da Vinci, Padouanino, Guercino, Carlo, &c. heads")<sup>1</sup>, sold to the ancestor of the previous owner.

Bibliography:

C. Romalli, "Bernardo Cavallino: catalogo dell'opera grafica", *Grazia e tenerezza "un posa". Bernardo Cavallino e il suo tempo 1616-1656*, Rome, 2013, no. Di 8 and p. 268, fig. 5.

<sup>1</sup> The auction is only made up of group lots, substantial parts of which are landscapes and portraits by both Richardsons. The other, less likely, possibility for the present sheet is lot 14 sold on 7 February 1772 (as "Eighteen by Breughell, Dominichino, Isaac Oliver and Carlo, &c. heads").



The drawing in Richardson's mount

Sold anonymously from Richardson's sale in 1772, this drawing was recognised as the work of the Neapolitan Bernardo Cavallino by Cristiana Romalli, who included it in her catalogue raisonné of the artist's drawings, with only seven other fully accepted sheets. The mount, uncharacteristically for Richardson, bears no attribution (fig. 1).

Of the other drawings given to Cavallino, four, in Oxford, Naples, Darmstadt and Princeton, are in red chalk; two, in Naples and England, are in black chalk; and one, in Worms is in ink and wash. The delicate chalk hatching and the highly detailed features of the present drawing are very close to Cavallino's *Saint Sebastian* drawings in Oxford and Capodimonte, as well to the *Dancing Bacchus* in San Martino. But more than that, the sensitive features of Diana, with her frowning eyebrows, her mouth slightly opened, the graceful downward movement of her head, are typical of Cavallino's physiognomy as found in his paintings. In particular, Nicola Spinosa compares the figure type to those in *The Finding of Moses* at the Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig<sup>2</sup>, datable to the last years of the painter's short career. Diana's gracefulness can also be compared to the elegant group of women on the right of *Esther and Ahasuerus* in Schloss Rohrau and to the *Saint Dorothea* in a private collection<sup>3</sup>. The slightly opened mouth, as if the model were going to speak, is a common feature in Cavallino's later period and is noticeable in numerous of his pictures such the *Cantratrice*, Europa in *The Rape of Europa* in a private collection, Ermina in *Tancred wounded* in Munich or the *Saint Catherine* in the Metropolitan Museum, with her mouth wide open as if she were singing<sup>4</sup>.

The small crescent moon over the figure's hair identifies the model as Diana, also known as Luna, the Moon goddess. Her frown while looking down, tinged with a sense of surprise or distress, could connect the present study to an unexecuted or lost painting by Cavallino depicting *Diana surprised by Acteon* or a *Diana and Callisto*. In Ovid's stories, Diana and her nymphs are bathing naked when intruders surprise them. Diana then transforms Acteon into a stag and, as the Huntress, chases him.

<sup>2</sup> N. Spinosa, *Grazia e tenerezza "in posa". Bernardo Cavallino e il suo tempo 1616-1656*, Rome, 2013, no. 106, fig. 162.

<sup>3</sup> Spinosa, 2013, nos. 55.1 and 52, figs. 81, 83.

<sup>4</sup> Spinosa, 2013, no. 93, fig. 132; nos. 105 and 108.1, figs. 161, 170; and no. 110, fig. 172.



## 7 Jacob Jordaens (Antwerp 1593 - 1678)

### *The Adoration of the Shepherds*

with old inscriptions “Jacob de Bray”, “No 95”, “N° 55” and “(3)” (*verso*)

black, brown wash, heightened with white gouache, on brown paper

227 x 197 mm.

Provenance:

Hugues Fontanet (1929-2003), Geneva (L. 4257).

This very caravagesque drawing<sup>1</sup>, with strong white highlights and darker areas in the foreground, relates, with numerous differences, to three early pictures of the *Adoration of the Shepherds* painted by Jordaens around 1618 and now in the Herzog Anton Ulrich Museum in Braunschweig<sup>2</sup> (fig. 1), the Nationalmuseum in Stockholm<sup>3</sup> (fig. 2) and in the

<sup>1</sup> The drawing is catalogued as copy on the site of the RKD in The Hague, according to a letter from d’Hulst to the previous owner. But the drawing’s fluidity, the characteristic shorthandedness and the numerous differences with the final works precludes it as a copy. Hugues Fontanet owned a large group of drawings by Jordaens, which corresponded directly to a single lot in the 1741 Crozat sale (see for example Christie’s, London, 3 July 2007, lots 88-90). The technique of the drawing, drawn entirely with the point of the brush with no pen, is characteristic of Jordaens’s early style, such as the drawing of the same subject in Rotterdam (see note 7) or the *Holy Family with Saints* in Budapest (R. d’Hulst, *Jordaens Drawings*, Brussels, 1974, nos. 35 and 44).

<sup>2</sup> Inv. 116 (R. Klessmann, *Die flämischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts*, Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Munich, 2003, p. 65, pl. 21).

<sup>3</sup> Inv. NM488.



Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum



Stockholm, Nationalmuseum



The Hague, Mauritshuis

Mauritshuis in The Hague<sup>4</sup> (fig. 3).

All these versions show the same composition, also very caravagesque, centred on the Mother and Child surrounded by five figures, all of which are cut on the sides. The closest painting to the present sheet is the one in Germany (fig. 1), with the shepherd on the left leaning on a shiny jug and the one on the right on his stick. A third shepherd, sheltering under the arm of Joseph in the background of the Braunschweig picture observes the scene from in between beams. That figure in the present drawing is in the same position, also clutching onto the wooden beam. The Swedish and Dutch paintings are identical with the exception of the lighting and the third figure in the background, who has become a woman and is placed on the other side of the beam. The flanking shepherds are also positioned slightly differently. The shiny metal jug acting as a repoussoir is unchanged in all of the composition.

The Stockholm picture is dated 1618, an approximate date for the two other versions. Jordaens’s earliest dated work is a painting of the same subject dated 1616 now in the Metropolitan Museum of Art, New York<sup>5</sup>, which is also close in composition to the three paintings shown below. Another picture of that subject, and of a *similar mise-en-page*, is in the Mayer van den Bergh Museum in Antwerp<sup>6</sup>, prepared by a drawing in the Boijmans-van Beuningen Museum in Rotterdam<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Inv. 937. The pictures all measure circa 125 x 97 cm.

<sup>5</sup> Inv. 67.187.76.

<sup>6</sup> Inv. 478 (A. Merle du Bourg, *Jordaens (1593-1678)*, exhib. cat., Paris, Petit Palais, 2014, no. II-06).

<sup>7</sup> Inv. no. Jord. 4 (d’Hulst, 1974, no. 35).





**8** Giovanni Francesco Barbieri, called Guercino (Cento 1591 - 1666 Bologna)

*An allegory of Sculpture looking back to an allegory of Painting*

pen and brown ink, brown wash  
221 x 281 mm.

Provenance:

The artist's studio, to his nephews  
Benedetto (1633-1715) and Cesare Gennari (1637-1688), to Cesare's sons  
Giovanni Francesco Gennari (1671-1727) and Filippo Antonio Gennari (1677-1751), to Giovanni Francesco's son  
Carlo Gennari (1716-1790), sold probably in 1745-1746 to  
Francesco Forni, Bologna, to  
John Bouverie (*circa* 1722-1750), to his sister  
Anne Hervey, née Bouverie (died 1757), to her husband  
John Hervey (died 1764), to his son  
Christopher Hervey (died 1786), to his aunt,  
Miss Elizabeth Bouverie (died 1798), to  
Admiral Charles Middleton, 1<sup>st</sup> Baron Barham (1726-1813), to his daughter,  
Diana Middleton, Baroness Barham (1762-1823), to her son  
Sir Charles Noël (1781-1866), 3<sup>rd</sup> Baron Barham, in 1841 1<sup>st</sup> Earl of Gainsborough.  
Sale, London, Sotheby's, 10 March 1977, lot 97.

Bibliography:

D. Mahon and M. Pulini, *Poesia e sentimento nella pittura del '600*, exhib. cat., Milan, Palazzo Reale, 2003-2004,  
under no. 67.  
R Vodret, *Guercino, capolavori da Cento e da Roma*, exhib. cat., Rome, Palazzo Barberini, 2011-2012, under no. 26.  
N. Turner, *The Paintings of Guercino*, Rome, 2017, under no. 236.



Rome, Palazzo Barberini



This is an early study for one of the most refined canvases painted by Guercino in the 1630s, now in the Galleria d'Arte Antica in the Palazzo Barberini in Rome<sup>1</sup>. The painting was commissioned in 1637 by the city of Cento to be gifted to Cardinal Girolamo Colonna (1604-1666), archbishop of the neighbouring Bologna. The picture was precisely described in Guercino's account book on the day of the last payment, 21<sup>st</sup> of April 1638: "from the magnificent community of Cento, it is received 130 ducato for the Painting of Picture and Sculpture in two half figures, which make in all the sum of 164 ½ scudi, given to his eminence Cardinal Colonna Archbishop"<sup>2</sup>.

The recipient was from the prestigious and rich Colonna family from Rome. He was close to Pope Urban VIII, since his sister had married Taddeo Barberini, nephew of the Pope. Urban elevated Colonna to cardinal in 1627 and five years later sent him to the archdiocese of Bologna, an important post as the city was on the border of the papal territories. Having inherited a large part of his father's estate in 1639, Girolamo was then able to collect on a grand scale, both while in his post in Bologna and in his later role in Spain. Colonna's Bolognese diocese extended to Cento, which would explain why the city of Cento wanted to please the Cardinal. The syndics of the city were certainly aware of Colonna's collecting habits when they commissioned Guercino to paint such a fitting subject. Colonna returned to Rome in 1645, but as early as 1642 the picture was already inventoried in the Colonna palace in Rome<sup>3</sup>, where it remained throughout the 18<sup>th</sup> Century.

As it is often the case with Guercino, the earliest studies for this painting differ significantly from the final work. Here, as is typical of Guercino, the composition is reversed from drawings to painting. In the drawing, the main figure is of sculpture, recognisable by the small statuette she is holding, is prominently placed on the left. Painting is on the right, her left hand on Sculpture's shoulder, who then looks backwards toward her. Guercino introduced a small *pentimento* in Painting, re-drawing her left hand now holding a pen slightly higher. In the picture now in Rome, the two figures are reversed, with Painting seated in front of an easel and looking back at Sculpture probably depicting her. Sculpture, clutching a tool in her right hand in the drawing is, in the painting, holding the statuette with both hands, almost presenting it to Painting. The only other extant drawing for this composition is a study for Painting in the Teyler Museum in Haarlem<sup>4</sup>, almost identical to that in the canvas. The very nervous and lively penwork of the present drawing is characteristic of Guercino's style of the mid-1630s, with a broad wash applied on a still wet paper, almost reacting like blotting paper.

Guercino's composition is particularly adapted to a patron like Colonna since it illustrates the famous debate developed by Benedetto Varchi (1502-1565) in 1547 of the *Paragone*, the comparison between painting and sculpture and which of the two is the most important art. In the drawing, Guercino depicts Sculpture as having the primary role<sup>5</sup>, Painting being only accessory, gently acknowledging her presence to Sculpture. Although more prominent in the finished work, Painting still leaves the main role to Sculpture. Guercino's answer to the *Paragone* is to give more significance to Sculpture. Or was it a way to flatter a patron whose main field of collecting was sculpture?

<sup>1</sup> Inv. F.N. 437 (Turner, 2017, no. 236).

<sup>2</sup> "Dall Mag.<sup>ca</sup> Comonità di Cento, ei e ricevuto ducat.<sup>ni</sup> 130. per il Quadro della Pittura e Scoltura due mezze figures, che fano in tutto la soma di Schudi 164 ½ donato al Em.<sup>mo</sup> Cardinale Colonna Arcivescovo." (B. Ghelfi, *Il libro dei conti del Guercino*, Venice, 1997, pp. 91-92). The picture is also mentioned in 1678 by C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologna, 1841, p. 264 as "1638 Per la Comunità di Cento un quadro con la pittura e scoltura, per donare all'Eminentiss. Card. Colonna".

<sup>3</sup> Turner, 2017, p. 526.

<sup>4</sup> Inv. H98 (C. van Tuyll van Serooskerken, *Guercino (1591-1666), Drawings from Dutch Collections*, exhib. cat., Haarlem, Teyler Museum, 1991, no. 39)

<sup>5</sup> Guercino addressed the same theme at least once more in a caricature known through a copy now in the Louvre depicting a blind man attempting to judge a sculpture and a painting by touching, to which the artist added the inscription "della scoltora si/ della pittura no" (inv. 6952).



## 9 Francesco Mochi (Montevarchi 1580 - 1654 Rome)

*A study for a silver candleholder: A angel kneeling on a gadrooned base and clutching a tree trunk finishing in a candle, hung with the papal symbols of Innocent X*

inscribed "SACRO SANCTE/ LATERANENSIS/ ECLESIA" (*recto*) and with inscription "Del Mocchi Scultore" (*verso*)  
pen and black ink, grey wash, on light brown paper; watermark IHS below a cross in an oval (cf. Heawood 2974-2976; Rome mid-17<sup>th</sup> Century)

374 x 233 mm.

Provenance:

Possibly John Talman (1677-1726), London, his inscription "Design for a piece of Plate/ orig." (*verso*)

Dr. Pietro Escalar (c. 1930-2009), Rome.

Bibliography:

R. Barbiellini Amidei, "L'iconografia pamphiliana. Notizie dei ritratti di Papa Innocenzo X", *Imago pietatis, 1650. I Pamphili a San Martino al Cimino*, exhib. cat., Viterbo, Palazzo dei Priori, 1987, p. 93 (as "Workshop of Algardi").

I. Faldi, review of "*Imago pietatis, 1650. I Pamphili a San Martino al Camino*", *Giornale dell'Arte*, September 1987, p. 19.

M. Worsdale, "A drawing attributed to Francesco Mochi", *The Burlington Magazine*, September 1995, vol. CXXXVII, pp. 616-618, fig. 46.

N. Turner, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Roman Baroque Drawings c. 1620 to c. 1700*, London, 1999, p. 103, under no. 144(99).

The drawing is a rare finished modello for a liturgical object commissioned for the basilica of the Laterano in Rome during the reign of Pope Innocent X, between 1644 and 1655. As indicated probably by the collector John Talman on the *verso*, the object, which must have been rather small, was made of silver<sup>1</sup>. It represents a kneeling angel clutching a tree trunk, which finishes as a lit candle. The trunk is overgrown by a climber plant to which are attached the symbols of the Papacy, keys and tiara, the coat-of-arms of Innocent X, and a small panel reading, "The sacred and Holy church of the Lateran". According to Marc Worsdale who published the drawing in 1995, "The coat-of-arms itself seem to function as a bridging device, masking the passage from the silver candlestick below to an actual candle above, which would probably have been gilded". The group is attached to a rectangular base with a

<sup>1</sup> Talman's inscription describes the object as "plate", which refers more to the material, silver, than the shape. According to the Merriam Webster dictionary, plate: "Middle English; partly from Anglo-French plate plate, bullion; partly from Old Spanish *plata* silver, from Vulgar Latin *\*platta* metal plate, from feminine of *plattus* flat"



Rome, Tor de' Specchi



gadroom. The angel is looking at the opposite side to the trunk, probably at the mirror candleholder with the angel kneeling on the left of the candle.

The drawing and the object, if it ever existed, must date from the first half of the reign of Innocent X, after April 1646 when he decided to restore the basilica for the Jubilee year of 1650. The pope assigned this task to the architect Francesco Borromini who decided, since he could not rebuild the church, to completely redo the inside, only keeping the coffered ceiling. At the same time as the rebuilding, a large team of artists was working to renew the Basilica's furnishings in more modern style for the Jubilee.

The verso of the sheet bears a period inscription attributing it to Francesco Mochi, a sculptor active in Rome, who, during the renovation of S. Giovanni in Laterano, was commissioned to make two large sculptures for the nave. The present sheet, very finished up to the smallest details, could be the model presented to the *Fabbrica* of the basilica and then passed on to the silversmith for the fabrication of the object. According to Worsdale, such models of candlesticks were very berninesque in essence and comparatives can be found in the 1669 design by Giovanni Francesco Grimaldi (1606-1680) in the British Museum<sup>1</sup>, to which Nicholas Turner added another study by Grimaldi at Windsor Castle<sup>2</sup>. Both these sheets show a similar tree transforming into a candle, the junction also covered by papal symbols. Dr. Worsdale adds that very similar candleholders of angels clutching a tree trunk terminated with a candle were formerly in the monastery of the Tor de'Specchi in Rome<sup>3</sup>, as shown in photographs (fig. 1). These, now lost, post-date the present sheet, having been probably realized in the second half of the 17<sup>th</sup> Century.

Mochi was from the small Tuscan town of Monteverchi as was the later Soldani. According to the biographer Giovanni Battista Passeri, he was educated in the studio of the painter Santi di Tito (1536-1603) in Florence, but it is more probable that he was trained in Rome with the sculptor Camillo Mariani (1556-1611). His first documented sculpture dates from April 1603 and is an angel in the Duomo of Orvieto, probably finished in 1605<sup>4</sup>. Thereafter, he received numerous commissions for that church, including a *Virgin* and a *San Filippo*. His first Roman work was for Santa Maria Maggiore and consisted of two putti supporting the arms of Scipione Borghese, now lost. Soon after, he was allocated the prestigious commission of one of the statues for the Barberini chapel in S. Andrea della

<sup>1</sup> Inv. at-10-99 (Turner, 1999, no. 144(99)).

<sup>2</sup> Inv. RCIN904466 (O. Kurz, *Bolognese Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of H.M. the Queen at Windsor Castle*, London, 1955, no. 292)

<sup>3</sup> Worsdale, 1995, p. 618, fig. 49.

<sup>4</sup> Today at the Museo dell'Opera del Duomo

Valle. In the following twenty years, he worked until about 1629 for the Farnese in Piacenza, producing a large bronze of Ranuccio Farnese on horseback as well as drawings of gates to be executed by others. Back in Rome, Carlo Barberini ordered from him a marble sculpture of Saint Veronica for one of the niches in S. Pietro, he completed only in 1639. Later in his life, due to competition from Bernini and Algardi, Mochi was less active. In March 1645, the council of Conservators in Rome commissioned from him a large bronze portrait of the newly elected Pope Innocent X for the great hall of their palace on the Campidoglio for which Mochi received an advance of 400 scudi. However, a year later, the council asked the more modern Alessandro Algardi to take charge of the monument. Mochi was also involved in the renovation of S. Giovanni in Laterano and was asked to sculpt two large statues of *San Matteo* and *San Marco*. He received payments for small plaster models, but the sculptures never came to fruition.

The English handwriting on the *verso* is close to that<sup>5</sup> of the London architect and collector John Talman, who put together, in the first quarter of the 18<sup>th</sup> Century, a large collection of drawings relating to the catholic decorative arts. Talman was in Italy as early as 1699, already copying monuments and buying drawings. When he returned to England, he probably converted to Catholicism and resumed his collecting of drawings of Church ornaments. Besides his own drawings, Talman commissioned copies from contemporary artists such as Francesco Bartoli or Giuseppe Grisoni and also acquired drawings by earlier draughtsmen. Talman was back in Italy in 1709-1717. Upon his return to England, his father, also an architect and collector, died. By 1720, Talman was already trying to sell to Lord Harley his father's drawing collection joined with his, "except those relating to church-matters"<sup>6</sup>. Talman then returned in Italy for another two years and brought back more drawings of ecclesiastical subjects. At his death in 1726, he had sold a good part of his father's collection of architectural drawings<sup>7</sup>. His posthumous sale of 1727<sup>8</sup>, where the drawings were sold in lots and only roughly described, probably contained most of his religious ornaments drawings<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> *Fifty-ninth Volume of the Walpole Society*, London, 1997, figs. 8, 30, 35, 37.

<sup>6</sup> H. Macandrew and G. Parry "The John Talman letter-book", *The Fifty-ninth Volume of the Walpole Society*, London, 1997, p. 32

<sup>7</sup> His Inigo Jones, John Webb and Palladio to Lord Burlington (H. Macandrew and A. Griffith, "The Talman Collection, Marks and Sales", *The Fifty-ninth Volume of the Walpole Society*, London, 1997, p. 183)

<sup>8</sup> Six days sale (Macandrew and Griffith, 1997, pp. 233-241)

<sup>9</sup> Thirty-three albums containing drawings from his collection can still be recorded (Macandrew and Griffith, 1997, pp. 185-197)



## 10 Daniel Dumonstier (Paris 1574 - 1646)

Portrait of Etienne II Aligre (1592-1677), bust-length

inscribed "le Chancelier d.../ Jan 1642/ fecit Dumonstier"  
(upper right, visible only with a blue light<sup>1</sup>)

black, red, white and yellow chalk

433 x 325 mm.

Provenance:

Philippe de Béthune (1565-1649), to his son

Hippolyte de Béthune (1603-1665), Paris (L. 239), his inscription "LE CHANCELIER D'ALAIGRE 1642".

This type of portrait was the last of a long French tradition of portraits *en crayon*, which began with Jean Clouet around 1500 and ended towards the middle of the 17<sup>th</sup> Century with Dumonstier<sup>2</sup>. The representation and technique of these portraits remained almost unchanged for 150 years: the sitter is represented bust-length, the arms invisible, the head in slight angle and looking intensely at the artist. The medium is black, red and white chalk for the flesh and a combination of the same and coloured chalks for the costume. Dumonstier's technique differs from that of the previous generations in the slightly larger size of the paper and the use of stumping. His heads are also more preeminent, being much more precisely drawn than the costume.

During his long career, Dumonstier portrayed almost all of the upper class of both sexes, the king, the aristocracy as well as the high civil servants. Gédéon Tallemant des Réaux (1619-1692) wrote a colourful biography of Dumonstier, citing the artist as describing his drawing as being "demy et plus petit que le naturel", i.e. half the real size. According to the biographer, Dumonstier lived at the Louvre, where the King had provided him lodging, was well read and had a very sharp sense of humour. Tallemant recounted a number of anecdotes and described his working methods: "When he painted people, he let them do whatever they wanted. Only sometimes he would tell them, "Turn around". He made them more beautiful than they were, and explained: "They are so foolish to think they are the way I do them, but consequently they pay me better"<sup>3</sup>.

The present sheet was part of the large collection of Dumonstier's portraits put together by Philippe de Béthune shortly after the death of the artist. Brother of Sully, the great minister of Henry IV, and himself a diplomat, Béthune

<sup>1</sup> The signatures were systematically scarpred from Dumonstier's portraits by Béthune as early as the mid-17<sup>th</sup> Century, as was pointed out by Lecoœur (D. Lecoœur, *Daniel Dumonstier 1574-1646*, Paris, 2006, p. 62). In this case the inscription written in pen and ink is readable with a ultra-violet light. See also Lecoœur 2006, nos. 63 and 94.

<sup>2</sup> Dumonstier was himself preceded by his father Côme and his uncles Etienne and Pierre I, all active in the second half of the 16<sup>th</sup> Century.

<sup>3</sup> G. Tallemant des Réaux, *Historiettes*, Paris, 1960, I, p. 660..

was an important collector and put together during his ambassadorship in Rome in 1601-1605 a collection of pictures, including some by Caravaggio. He was himself portrayed by Dumonstier<sup>4</sup> around 1625. It is probable that his Dumonstier's drawings, which probably amounted to hundreds, originated from the estate of the artist. His son Hippolyte continued the collection and, at his death, bequeathed it to King Louis XIV for the Bibliothèque du Roi. But soon the collection was dispersed and only fourteen Béthune portraits<sup>5</sup> are still today at the Bibliothèque Nationale. Some Dumonstier portraits later found their way back to the library, as well as to the Louvre<sup>6</sup>, Chantilly, Hermitage and Waddesdon Manor<sup>7</sup>.

The inscription in capital letters on the top of the present sheet is in a hand characteristic of Béthune's collection and typically indicates the name of the model and the date of execution. But these indications are often marred with small mistakes, such as "Aligre" written as "Alaigre" in the present sheet. More importantly, the inscription gives Aligre the title of *Chancelier* which was held by his father in 1624-1626. In 1642, Aligre was just a civil servant. Béthune's scribe made the same mistake on the portrait of the Duc de Montmorency of 1625, now in the Louvre<sup>8</sup>, erroneously titled *Connétable*, which was in fact the title of the Duc's father, who had died in 1614.

The sitter of the present sheet is the son of the Etienne I Aligre (1559-1635), who had been *Chancelier* of Louis XIII in 1624 and was deposed two years later. At that time, his son Etienne II was Ambassador to Venice and only returned to France after the death of his father. In 1642, when the present portrait was drawn, he was *Intendant de Justice* in Caen. He was later sent to Languedoc and in time became *conseiller d'honneur* at the parliament of Paris. At the majority of Louis XIV, he entered the Council of Finance. In 1674, fifty years after his father, he became *Chancelier*, a post that he retained until his death three years later. Aligre's earliest depiction<sup>9</sup> dates from 1655 and shows him slightly older than in the present portrait, but with exactly the same bumpy nose and curved eyebrows. In the present sheet, he is dressed according to the fashion of the time, wearing a long collar hanging with tassels over a doublet with three *taillades* on each side. He is sporting a beard *à la royale*, a small moustache and a diminutive beard, and wearing his hair to the shoulders parted in the centre.

<sup>4</sup> Known by a copy in Waddesdon Manor (Lecoœur 2006, no. 240 (co)).

<sup>5</sup> See Lecoœur 2006, nos. 14, 63, for drawings by Dumonstier from Béthune's original gift, also with a scraped ink inscription.

<sup>6</sup> Nineteen were bought by the Louvre from the Baron de Schwiter in 1883 (Lecoœur 2006, p. 73).

<sup>7</sup> Lecoœur 2006, pp. 72-78.

<sup>8</sup> Lecoœur 2006, no. 93. On no. 66, the year inscribed by the Béthune hand for the death of the sitter is 1602 instead of 1622; on no. 102, he got the wrong name of the sitter who should was a daughter of Sully; on no. 181, the date is four years after the death of the model.

<sup>9</sup> At the Bibliothèque Nationale de France under IconEST2,



11 Pieter Jansz. Quast (Amsterdam circa 1605 - 1647)

*A quack doctor proposing his concoctions to an assembly in a marketplace*

signed and dated "Pieter Quast/ Anno 1642"  
pencil on vellum, pen and black ink framing lines  
240 x 305 mm.

Provenance:

George Edward Habich (1818-1901), Kassel (L. 862).  
Sale, Berlin, Amsler & Ruthardt, 25 May 1908, lot 401.  
Ernst Jürgen Otto (1906-around 1958), Berlin and Celle (L. 873b).  
Jiles Boon (1916-2009), Rhonn and Rotterdam (L. 3355), sale, Sotheby's-Mak van Waay, Amsterdam, 18 November 1980, lot 113.

Bibliography:

W. Bernt, *Die Niederländischen Zeichner des 17. Jahrhunderts*, Munich, 1958, II, no. 489.  
W. Sumowski, *Handzeichnungen alter Meister aus Schweizer Privatbesitz*, exhib. cat., Zürich, Kunsthau, 1967, p. 77, under no. 154.  
B.A. Stanton-Hirst, "Pieter Quast and the Theatre", *Oud Holland*, vol. 96, no. 4 (1982), pp. 225, 227, fig. 25.

This drawing, one of the most elaborately signed by the artist, depicts Quast's most representative subject: a quack doctor trying to sell his wares. The so-called doctor stands on a podium on the right, wearing a high plumed hat and holding a glass probably filled with a liquid from one of the four flacons sitting on a covered board held by barrels. A man leaning on the table, probably the quack's acolyte, is trying to extract a coin from the dupe, an older man with a running nose. Another peasant behind, wearing a plum hat, seem to have a toothache, while a crippled man, propped on miniature crutches, attempts to approach the scene. Four children watch the scene: two look at the quack in awe and the others two play the flute, probably mocking the trickster.

Two other vellums of quacks in a market place were recently on the art market, one signed and not dated<sup>1</sup> and the other initialled and dated 1646<sup>2</sup>. Another sheet of that subject is in the Hessisches Landesmuseum in Darmstadt<sup>3</sup>. The Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in The Hague does not record any painting of that subject and indeed, Quast probably reserved his most humorous subjects for drawings and the more conventional ones, usually biblical, historical, allegorical or genre, for paintings. But the drawing market in Holland in the 17<sup>th</sup> Century was sufficiently developed that there was a high demand for drawings independent from that of paintings. Quast would therefore draw such satirical pieces as the present one for these collectors; the vellum was probably framed and glazed. Other humorous drawings, such as the *Mocking of the Spaniard* dated the same year as the present sheet, were recently on the art market<sup>4</sup>.

Although Quast was originally from Amsterdam, at the time the present sheet was executed he was living in The Hague, where he had enrolled at the Guild of Saint Luke in 1634<sup>5</sup>. In The Hague, French and English comical troupes, some of which had been hired by Prince Frederick Henry himself, performed satirical plays in locales such as ridding schools, tennis courts or fairs. These shows usually took place in May and September and would also include animal tricks, circuses, or quack doctors<sup>6</sup>. Quast certainly witnessed all of these shows and probably tried to integrate some of the comical characters or situations into his drawings. The fool in the centre of the present sheet handing a coin to the acolyte, for example, could be inspired by such performances, but also by the *Commedia dell'Arte* characters that the artist would have known through Jacques Callot's prints.



<sup>1</sup> Sotheby's, London, 4 July 2018, lot 138.

<sup>2</sup> Christies, New York, 29 January 2015, lot 47 (also from Otto).

<sup>3</sup> Inv. cat. nr. AE702.

<sup>4</sup> That version was sold at Sotheby's, London, 8 July 2015, lot 89, but there are many more versions of that subject such as the one at the Fondation Custodia (Stanton-Hirst, 1982, p. 220, fig. 12)

<sup>5</sup> Stanton-Hirst, 1982, p. 213.

<sup>6</sup> Stanton-Hirst, 1982, p. 215.

## 12 Luca Giordano (Naples 1634 - 1705)

*Figures unloading a boat in a port, while putti are holding the sails (recto); The Immaculate Conception, with studies of a coat-of-arms, a kneeling saint, a putto and other figures (verso)*

signed (?) "Luca Jordanus" (*recto*) and numerous inscriptions by the hand of the artist "Gioseppe Forasstiero", "Giuseppe forasti", "Goseppe fos/ Gioseppe forastiero/ Gosso fec", "Resto molto confuso et meraviglia[to]/ delle cose di V.S poi che mi vieni aviso/ auna delli dimio padre chi V.S. lui/ Si voi [?] inpatronire delle robbe mie/ questo credo io che non lo farrà", "atteso che lei e stato sodisfato/ del suo dovere ma se ancora [?] non/ volta mente sodisfato si sia intemere/ che cosa prevede chi se no potra mio padre/ Poso disfero io me di dispiosa apia che", "stato a dire che avuta tra dispese/ amio padre ..o io rifarlo chesto ... vene adirlo/ sapete nostro ... che nie ca ...", "Resto confuso", "Resto molto Confuso e meravigliato dello/ poco memoria.... senza altro a/ adagio viseti.... dello robbe mie/ il qualo Credo ... del suo promesso il sara stato/ che", "Gio Gio", "Gioseppe", in a different handwriting "drappo 46/ zongatto 64./ fattora 10" and four trial of an imprinted coat-of-arm (*verso*)

pen and brown ink, brown wash (*recto* only)

357 x 470 mm.

Provenance:

Sale, Paris, Drouot, 1 March 1929, lot 62.

This large composition depicts a ship just arrived at a quay, the back sail still deployed, while three putti are rolling another one from the central matt. Four figures in the foreground are pulling an invisible rope, probably attaching the ship, and a number of figures are hastily unloading filled baskets from the ship. The presence of the putti directs the theme towards an allegorical or mythological subject and not an historical one. The drawing's composition is dominated by the diagonals of the four matts, the ship's rail and the footbridge. It is executed in Giordano's usually powerful handling, with loose speedy penmanship just defining the rough shapes and dark wash boldly applied.

The *verso* of the drawing was treated by Giordano as a doodling surface and is entirely covered with sketches and scribbles. The main composition is an *Immaculate Conception* that the artist carefully framed with ink lines on the right and top, the left drying fold and the lower edge of the paper framing the two other borders. Giordano then drew clockwise a number of unconnected studies: a saint kneeling by a seated crowned Madonna; a face; two female martyrs, one framed; a man advancing toward a woman writing; three heads of a bishop looking up to the right; two seated figures; the profile of a man; a seated putto; and a standing woman looking behind. The lower side also has four coats-of-arms.

But before he made these quick sketches, Giordano used the paper for the draft of a letter, which he re-wrote twice, the clearer version being the two paragraphs along the drying fold. In this short text, he writes to another man, whom he calls respectfully "Vostra Signoria", of his father. He began the text with the words "I remain very confused and amazed" and goes on to complain that his father took possession of his belongings<sup>1</sup>. This letter dates the present sheet to just after the split with his father Antonio (1597-1683) in 1656, when the young Giordano fled the house of his father, a mediocre painter. Luca, who had been a very precocious artist, was at that time working for his father and left him all his revenue.



(*recto*)

<sup>1</sup> A very rough translation of the main text reads "I remain very confused and amazed of the things that V.S. had come to tell me about my father. If you want to take possession of my stuff, I believe that he will not do it as long as he has not been satisfied with his duty but if he still does not have his mind satisfied, he is in fear of what he foresees".

The dispute arose when Luca, disobeying his tyrannical father, married Margherita d'Ardi, grand-daughter of Michelangelo Buonarroti the younger. Luca, who left the house with no money, had procured himself 200 ducati by painting in five days four large pictures for the dealer Gaspare Roomer<sup>1</sup>. Antonio then came to his son's wedding dressed in mourning stating that Luca was dead. But due to the great plague of the same year that halved the Neapolitan population and decimated the local painters, a large market suddenly opened to the gifted young painter, and Giordano, when he came back from his travels, became one of the prime Neapolitan partners. Father and son reconciled. Reversing the roles, Antonio became Luca's studio administrator<sup>2</sup>.

The *Immaculate Conception* on the *verso* of the drawing, even if the posture of the Virgin differs greatly, is most probably a first idea for the painting of the same subject painted by Giordano in 1657, signed and dated "Lucas Jordanus F. 1657"<sup>3</sup>. That painting was realised in the few months following Giordano's dispute with his father and proudly signed with the Latinised version of his name, as in the present sheet.

<sup>1</sup> See the "relation" written by Giordano himself on the 13<sup>th</sup> of October 1681 (G. Scavizzi and G. de Vito, *Luca Giordano giovane 1650-1664*, Naples 2012, p. 147 and G. de Vito, "Il Padre", 2012, p. 15).

<sup>2</sup> De Vito, 2012, p. 16.

<sup>3</sup> G. Scavizzi, "Gli anni 1656-64", 2012, p. 63, fig. 46. Sold at Christie's, New York, 31 January 1997, lot 215.



(fig. 1)



(verso)



### 13 Gregorio de Ferrari (Imperia 1647 - 1726 Genoa)

*A seated youth seen da sotto in su, his right arm raised over his head, with a subsidiary study of the head and shoulders*

black chalk  
417 x 283 mm.

#### Provenance:

Captain Carlo Prayer (1826-1890), Milan (L. 2044, twice).  
Felix (1860-1914) and Juan (1862-1920) Bernasconi, Milan and Buenos Aires by descent to  
Alfonso Bernasconi Peluffo (1909-1973), Buenos-Aires, to his wife  
Marià Elvira Celia Méndez de Bernasconi (1927-2007), Buenos Aires, (L. 5374), sale, Christie's, London 19 April 1988, lot 15 (as "Roman School, circa 1700").

This youth seated on a ledge is drawn in Gregorio de Ferrari's typical powerful handling, with confidently applied black chalk, freely for the youth's head and more meticulously in parallel hatching in the darker areas such as the right leg and behind the figure. It is closely comparable to the black chalk drawings of *Two putti holding a palm* of 1687-1688, the *Pharaoh's daughter* of the early 1690s, almost entirely drawn in reserves, both in the Palazzo Rosso<sup>1</sup> and

<sup>1</sup> Inv. 2126 (M. Newcome Schleier, *Gregorio de Ferrari*, Turin, 1998,



Genoa, Palazzo Balbi-Senarega

the *Two heads of putti* in a private collection<sup>2</sup>

Gregorio de Ferrari is the master of bold foreshortening and improbable twisted positions, which is particularly fitting for his trompe l'oeil ceiling and wall decoration in Genoese palazzi. This youth, seated on a ledge at eye level with both legs foreshortened, one entirely in reserve, relates, with numerous differences, to the seated male *Allegory of Scorpio-Sagittarius* painted as an overdoor in the Sala del Carro del Tempo, the main room on the second floor of the Palazzo Balbi-Senarega in Genoa<sup>3</sup>. This large palace, now the seat of a university, was built for Giacomo Balbi by the architect Bartolomeo Bianco (1580-1630) in the first part of the 17<sup>th</sup> Century. It was his son Francesco Maria Balbi (1619-1704) who began the interior decoration. The commission for the ceiling of the Sala del Carro del Tempo, towards the end of the 1650s, was given to Valerio Castello (1624-1659), who painted a large *Allegory of Time*. The walls were decorated much later, in the 1680s, by Gregorio de Ferrari with four trompe l'oeil overdoors of winged allegories of the Zodiac. Each of them depicts a youth seated on a balustrade, one leg resting on the door's pediment, with two putti one on the pediment and another behind the balustrade. The *Allegory of Scorpio-Sagittarius* is turned to the left, his right leg up, and holding an arrow in his visible hand, his auricular finger up, as in the present sheet. Next to main study, de Ferrari redrew the head of the youth looking up, his head half covered with the shadow of his arm. Another study in pen and wash for the same group, with only minor differences, is in the Palazzo Rosso in Genoa<sup>4</sup>.

Gregorio de Ferrari's vocation came late. Having studied law, he entered the studio of Domenico Fiasella in 1664. Probably after the death of his master in 1669, he went to Parma to study Correggio, as had many other Genoese painters. A fully-fledged painter by 1671, he rented a house via S. Leonardo, not far from Domenico Piola (1627-1703), also a former pupil of Fiasella. With his inventiveness, refinement and bold approach to decoration, de Ferrari soon surpassed the other local painters. In 1674, he married Piola's daughter and, at the death of his father-in-law, took over the Casa Piola. Ferrari and his son Lorenzo maintained Piola's studio until the latter's death in 1744.

no. D34 and D60, fig. 74a).



**14 Giovanni Battista Tiepolo (Venice 1696 - 1770 Madrid)**

*The Flaying of Saint Bartholomew*

black chalk, pen and brown ink  
371 x 226 mm.

This is an early study for the picture of the same subject (fig. 1) painted in 1722-1723 for the church of S. Stae in Venice<sup>1</sup>. The two compositions bear a number of differences but show the same basic elements in identical places. The saint is tied to a tree with, in the lower left corner of the drawing, a man sharpening a knife. The corresponding figure in the picture is tying the saint. In the far left background, a number of bust-length veiled onlookers are visible. The viewpoints, from the base of the tree, are identical, as is the saint's gesture of an outstretched arm. But the compositions differ by the position of the saint and the contrasting diagonals, dominated by the tree in the drawing and by the saint in the painting.

<sup>1</sup> London, Royal Academy of Arts, *The Glory of Venice: Art in the Eighteenth Century*, 1994, no. 94.



Venice, S. Stae

This drawing is part of a stylistically coherent group of sheets dated by Dr. Bernard Aikema early in Giambattista's career. These are characterized by the sole use of a very thin penwork and no wash. A strong chiaroscuro is produced by alternating surfaces of reserves and regular pen hatching. Tiepolo first drew the contours in black chalk before filling in thin hatching, with a great attention to details, a characteristic absent in his later drawings. The figures in this group of sheets display bold movements in daring compositions, often with strong repoussoir figures and a *horror vacui*. The present sheet is the only one from this group than can be connected to a known painting, supporting Aikema's dating of the early 1720s. Other sheets of that style are now in private collections<sup>2</sup>, at the Morgan Library in New York and formerly in the Horvitz collection<sup>3</sup>. The present sheet is drawn on a characteristically thick Venetian paper

Tiepolo's *Saint Bartolomew* in S. Stae (saint Eustace) is part of a cycle of twelve canvases, each depicting the deed of an apostle. They were commissioned with monies left to his parish church by the Venetian nobleman Andrea Stazio at his death in 1722. The pictures were realized before mid-1723 by twelve different Venetian artists, of whom Tiepolo was the youngest. The list<sup>4</sup> of painters involved in the commission represents an almost complete panorama of Venetian painters of the time. The *Saint James* by Giovanni Battista Piazzetta, who at the time exerted a strong influence on the young Tiepolo, was hanging in front of the *Saint Bartolomew*. The pictures are still *in-situ* but moved from their original hanging in the central nave to the choir.

<sup>2</sup> *Madonna and Child with Saints* (B. Aikema, "Some Early Drawings by Giambattista Tiepolo", *Master Drawings*, 42, 2004, 4, pp. 362-363, figs. 1 and 2), *The Miracle of Saint Anthony* (Aikema, 2004, p. 365, fig. 5 and recently with Steven Ongpin, 2017, no. 1, with a list of the drawings from that group) and *The Virgin and Child with Saints* (B. Aikema, *Tiepolo and His Circle, Drawings in American Collections*, exhib. cat., New York, The Pierpont Morgan Library, 1996, p. 19, fig. 12).

<sup>3</sup> *The Adoration of the Magi* and *The Martyrdom of a Saint* (Aikema, 1996, nos. 93-94, both as Matteo Bortoloni).

<sup>4</sup> Antonio Balestra, Nicolò Bambini, Gregorio Lazzarini, Silvestro Manaigo, Giovanni Battista Mariotti, Giovanni Antonio Pellegrini, Giovanni Battista Piazzetta, Giovanni Battista Pittoni, Sebastiano Ricci, Giovanni Battista Tiepolo, Angelo Trevisani and Pietro Uberti.



## 15 Francesco Fontebasso (Venise 1707 - 1769)

### *Two atlantes*

numbered "20"

black chalk, pen and brown ink, grey wash with a slight touch of brown wash, on ruled paper  
377 x 266 mm.

#### Provenance:

Meatyard Gallery, London, circa 1920 (as "Sebastiano Ricci").

Brian Sewell (1931-2015), London; sale, Christie's, 27 September 2016, lot 43.

This is one of the most elegant drawings from a dismembered album originally acquired by the London dealer Fred Meatyard in the 1920s as Sebastiano Ricci (1659-1734). The drawings are all on thick Venetian papers<sup>1</sup> and drawn in pen and brown ink sometimes heightened with wash. The sheets, all of identical size, all bear on both sides five faint incised vertical lines, indicating that Fontebasso drew in an account book or a ledger. The slightly irregular left border of the sheets and the pen and ink number in the upper right corner of the *recti* suggest that Fontebasso drew directly in the still-bound album. Marina Magrini, in her article on Fontebasso's drawings listed 24 sheets<sup>2</sup>, but pointed out that a page from the album now in Princeton<sup>3</sup> bears the highest number "61".

In his pioneering article<sup>4</sup> on Fontebasso's drawings published in 1954, James Byam Shaw was the first to re-attribute the series to the artist. He dated them to early in Fontebasso's career, pointing out the influence of his master Ricci. On the other hand, Magrini, in her 1990 article, wrote that the style of the Meatyard drawings belonged to a more mature phase of Fontebasso, in the 1760s, adding that the figures could have been intended to resolve details of paintings. That date is generally accepted today.

But most probably, as with G.B. Tiepolo's series on the *Holy Family* or *Figure per soffitti*, these vertical, rather finished, drawings were done for their own sake. All the drawings from this album show figures, sometimes on their own, in pairs, or more rarely as part of a composition<sup>5</sup>. The present sheet shows two matching mirror atlantes in *contrapposto* supporting a stone, probably designed to flank a portal. The vibrantly applied grey wash, along with the nervous black chalk and ink contours and the repetition of a similar figure, make the drawing one of the most effective of the series.

<sup>1</sup> Some sheets bear the typically Venetian watermark of three crescents.

<sup>2</sup> M. Magrini, "Francesco Fontebasso - I disegni", *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 1990, 17, p. 168, note 22. Drawings mentioned by Magrini are at the Uffizi, Louvre, Metropolitan Museum of Art, Princeton, British Museum and Achenbach Foundation in San Francisco and with Perrin, Scarpa, and at Christie's and Sotheby's throughout the years.

<sup>3</sup> Magrini, 1990, no. 143.

<sup>4</sup> J. Byam Shaw "The Drawings of Francesco Fontebasso." *Arte Veneta*, Venice, VIII, 1954, p. 323, note 1.

<sup>5</sup> See inv. 1920,0929.1 at the British Museum depicting a fully developed *Adoration of the Magi*.



16 Charles-Joseph Natoire (Nîmes 1700 - 1777 Castel Gandolfo)

*Acteon transformed into a stag and hunted by his dogs and Diana's companions, Diana on the right*

black and red chalk, pen and brown ink, grey wash, heightened with white gouache, watercolour, laid down on the original mount, in the original frame  
266 x 461 mm.

Provenance:

Charles-Joseph Natoire, sale, Paris, 14 Decembre 1778, lot 316 (75 livres as “Deux compositions lavées & coloriées: l'une représente Diane & Actéon, l'autre un sujet allégorique à la Religion”).  
Sale, Paris, 26 March 1788, lot 114 (16 livres 1 sou to Galland as “Diane & Actéon, gracieuse composition dans un riche fond de Paysage, lavé au Bistre & légèrement coloré, par Ch. Natoire”).

This large drawing was executed by Natoire as a finished work-of-art similar to his other large coloured drawings, many of which were included in his posthumous sale of 1778 in Paris. Natoire had died in his country house of Castel Gandolfo, outside Rome, in August 1777. His brother, who was his sole heir, decided as soon as October to sell a portion of Natoire's collection and studio in Rome, with marked prices, as was the practise in Italy. Early in 1778, the Abbé Natoire finally decided to auction in Paris the rest of the collection, which probably consisted of the best part. The present sheet was thus included in the Paris sale in the section of “Compositions & Etudes aussi par Charles Natoire” which contained only unframed drawings<sup>1</sup>. The drawing was sold, along with another of the same technique, for 75 livres, which was by far the most expensive lot from that section<sup>2</sup>. After Natoire's sale, the drawing was mounted and framed in the gilded border still present today and it reappeared ten years later as a single lot in the section of framed drawings in an anonymous sale. It was described there as “Diana and Actaeon, graceful composition in a rich landscape in background of landscape, washed in the Bistre and slightly coloured, by Ch. Natoire”. After 1788, the drawing was untraced until its recent reappearance.

*Diana and Acteon* is a theme often depicted by Natoire, but usually restricted to the episode before the chase, when Diana is bathing and is surprised by the hunter Acteon. The best-known version is probably the picture now in a private collection<sup>3</sup> painted in 1734-1735 and engraved by Desplaces as soon as 1735. The composition is focused on the naked Diana trying to hide herself from the sight of a diminutive Acteon with miniature antlers hiding in the background behind a fountain. Another drawing by Natoire of that episode is in a private collection<sup>4</sup> (fig. 1). Very different in composition from the present sheet, that drawing is a red chalk counterproof reworked in watercolour by Natoire. It depicts Acteon approaching Diana, who kneels while her companions flee. At the *Salon* of 1742, Natoire exhibited a later episode of the story, now lost, which was described in a sale in 1785 as “A bath of Diana, composition of ten figures; one sees Diana in the centre of the picture raising her arm to metamorphose Acteon; the background is finished by a mountainous and pleasant faraway”<sup>5</sup>. The present sheet represents the following episode, with a terrified Acteon, now fully transformed into a stag, trying to run away from his pack of dogs closing in on him. Diana, now dressed as a hunter, instructs her Nymphs to execute the animal. The scene is set in a amiable landscape, as described in the 1788 sale, which consists of a slightly hilly glade surrounded by tree and bushes, delicately heightened with brown and grey washes.



<sup>1</sup> The framed drawings have themes as diverse as bacchanals, battle, mythological or religious (S. Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire 1700-1777*, Paris, 2012, nos. D608-D609 (lot 90); D536 or D537 (lot 93); D518 (lot 99); D362 (lot 100)) and where in the section entitled “Dessins des différentes Ecoles, montés sous verres & dans des bordures dorées”. These framed sheets sold between 52 and 360 livres.

<sup>2</sup> Caviglia-Brunel previously identified the lot 316 from Natoire's sale with another drawing of *Acteon appearing before Diana* on a slightly smaller horizontal sheet than the present one, which is also in watercolour, but executed on a counterproof by another hand (Caviglia-Brunel, 2012, no. R36). It is unlikely that a reworked drawing would have realized such a price. If it was in the 1778 sale, it was probably included in the two group lots of fifty sheets each.

<sup>3</sup> Last with Galerie Aaron in 2004 (Caviglia-Brunel, 2012, no. 41). For the preparatory drawings, cf. Caviglia-Brunel, 2012, nos. D148-D151. Another drawn composition of that subject, probably done slightly later, is in Stockholm (inv. 2981/1863; Caviglia-Brunel, 2012, no. D236).

<sup>4</sup> Caviglia-Brunel, 2012, no. R36. Last sold at Christie's, Paris, 21 March 2002, lot 275.

<sup>5</sup> “Un bain de Diane, composition de dix figures; l'on voit Diane dans le milieu du tableau levant le bras pour méthamorphoser Actéon; le fond est terminé par un lointain montagneux et agréable” (Caviglia-Brunel, 2012, no. P145). *Salon* of 1742, no. 28. Auguste-Gabriel Godefroy's sale, Paris, 15 Novembre 1785, lot 44.

## 17 Antoine-François Callet (Paris 1741 - 1823)

*A bull taken to the altar of a temple with the priest standing and chasing onlookers*

red chalk, pen and brown ink, red-brown wash, heightened with white gouache; watermark: an encircled fleur-de-lys below a trefoil (or a small crown) and over B (?)  
293 x 369 mm.

Callet won the Prix de Rome on the 31<sup>st</sup> of August 1764<sup>1</sup>, after having studied with Antoine Boizot (1704-1782). The following three years were spent at the *Ecole royale des élèves protégés*, and Callet finally arrived in Rome on the 19<sup>th</sup> of November 1767. He stayed there for almost five years, under the directorship of Charles-Joseph Natoire (1700-1777). During his first four years in Rome, he was hardly noticed by Natoire, and the first specific mention of the artist in the director's correspondence with the Marquis de Marigny was on the 27<sup>th</sup> of February 1771, when Callet participated in the decoration of the dining room of the academy on the Corso: "le s<sup>r</sup> Calais [sic] s'<sup>r</sup> est bien signalé et chacun y a travaillé avec émulation"<sup>2</sup>. Then, on the occasion of a commission from the French Ambassador Cardinal de Bernis to Callet, Natoire, who kept spelling his name Calais, commented that "Cet artiste est dans le chemin de faire une très bonne réussite"<sup>3</sup>. Natoire praised him again for the portrait of the Cardinal in 1772<sup>4</sup>. Callet eventually left Rome in October 1772 for Genoa to join Charles de Wailly (1730-1798) and help him to decorate the Palazzo Serra.

The watermark of the present sheet is found typically on 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Century Roman papers<sup>5</sup>, which dates the sheet to Callet's sojourn in Italy. Almost no secure works can be dated to Callet's Roman period: one drawing located and dated "Rome 1772" depicting *An Allegory of the Marriage of Louis XVI and Marie Antoinette* was in the museum of Orléans but is probably now destroyed<sup>6</sup>. A copy after Raphael's school of Athens was sold at auction in 1785<sup>7</sup>, and the large portrait of Bernis

is preserved in a private collection<sup>8</sup>. Natoire mentioned a few other works that Callet did in Rome but without any precision.

The complex composition of this powerful drawing seems to be inspired by Fragonard's *Coresus sacrificing himself to save Callirhoe*, Fragonard's *Morceau de réception* at the *Académie Royale*, now at the Musée du Louvre. Both compositions are flanked by Tuscan columns, with a prominent figure in the right centre with others at its feet. Callet's repoussoir figures of the mother and child in the lower left corner is almost a tracing of Fragonard's corresponding group. *Coresus and Callirhoe* was exhibited at the *Salon* of 1765 and was praised universally, even by the harshest critics. The *Directeur général des bâtiments du roi* Marigny bought it for the King and wrote to Natoire in Rome that "Fragonard was just received at the Academy with an unanimity and applause for which there are few examples [...]; this is a beautiful topic of emulation for your students"<sup>9</sup>. At the time, the young Callet was studying to go to Rome and was undoubtedly impressed by the success of his predecessor.

This unusually finished drawing for Callet, drawn in a strong *chiaroscuro* of red chalk and red-brown wash, was most probably executed as a finished work. With the idiosyncratic drawing of the nose with a reversed L or the mouth with a strait line or a point, the drawing can be compared to later works by Callet, such as the *Jupiter and Ceres*<sup>10</sup> and the *Saturnales*<sup>11</sup>, both at the Ecole des Beaux-Arts in Paris<sup>12</sup>, or the two signed historic compositions in Berlin<sup>13</sup>.

Upon his return to Paris in 1774, Callet, already thirty-three years old, immediately received two commissions, one from Louis-Joseph de Bourbon, prince de Condé, for the decoration of the *Petits Appartements* of his palace in Paris<sup>14</sup>, and the other through Charles de Wailly for the restoration of the chapel of Virgin at Saint-Sulpice in Paris. Accepted at the Academy in 1777<sup>15</sup>, he first exhibited at the *Salon* in 1779. His best-known work is the full-length portrait of King Louis XVI, painted in 1779-1780 and known through multiple replicas and copies.



<sup>1</sup> With *Cleobis and Biron leading the chariot of their mother to the temple of Junon*, now at the Musée Czartorysk in Cracow (B. Gallini, "Antoine-François Callet (1741-1823), évolution d'un style lié aux aléas de l'histoire", *La Tribune de l'Art*, 11 January 2017).

<sup>2</sup> A. de Montaiglon and J. Guiffrey, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome, avec les surintendants des bâtiments*, Paris, 1902, p. 324

<sup>3</sup> 11 June 1771 (Montaiglon and Guiffrey, 1902, p. 334).

<sup>4</sup> 25 March 1772 (Montaiglon and Guiffrey, 1902, p. 369). The following year, the portrait was donated by the Cardinal to the Academy where it hung in the "sale des portraits" [sic].

<sup>5</sup> Many of Piranesi's prints bear such watermarks and in E. Heawood's *Monumenta Chartae Papyraceae* (Hilversum, 1960, nos. 1566 to 1641) these are almost all Italian and many of them Roman.

<sup>6</sup> M. Sandoz, *Antoine-François Callet*, Paris, 1985, p. 86, no. 8.

<sup>7</sup> Sale of the Marquis de Véri, Paris, 12 December 1785, lot 53.

<sup>8</sup> Gallini, 2017.

<sup>9</sup> 17<sup>th</sup> of April 1765 (Montaiglon and Guiffrey, 1902, p. 77).

<sup>10</sup> E. Brugerolles, *Antoine-François Callet décorateur*, exhib. cat., Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, 2008-2009, pp. 54-55, nos. 32-33; an early idea for his *Morceau d'agrément* of 1777.

<sup>11</sup> Brugerolles, 2008-2009, pp. 63 and 88, no. 36.

<sup>12</sup> Compare particularly the two figures with their left arm up in the present sheet and that of the *Saturnales* at the Ecole des Beaux-Arts, and the far left figure in the former and the woman playing cembalo in the latter.

<sup>13</sup> Inv. K.d.Z. 14734 and 15074 (Sandoz, 1985, pp. 137-138, pl. XX).

<sup>14</sup> Now restored and reconstructed in the Louvre (M.-C. Sahut et al., *La coupole de Callet et son étonnant destin*, Paris, 2016).

<sup>15</sup> With *Ceres imploring Jupiter after the rape of her daughter Proserpine* in the Museum of Fine Arts, Boston (Brugerolles, 2008-2009, p. 53, fig. 24).

**18 Jacques-Antoine-Marie Lemoine (Rouen 1751 - 1824 Paris)**

*Portrait of Henry Seymour seated on a chair and holding a myosotis, the evening star behind him*

signed and dated "Lemoine 1796 Juillet" and inscribed "Let me alone. on the mount" and with an later inscription "Sir Henry Seymour, count of Gloucester (des Somerset)/ J.A. Lemoine dessina ce portrait en 1796 d'après une miniature./ Ce portrait faisait le pendant de celui de Madame du Barry/ dessiné par J.A. Lemoine à Luciennes en 1782 que possédait Lord Seymour./ Sur une violente scène de jalousie, ce dernier rompit brusquement/ en 1782 sa liaison avec M<sup>me</sup> du Barry par une courte lettre contenant ces mots/ devenus historiques: "Let me alone"/ signé et date./ Lemoine 1796/ Goncourt=Portraits au 18<sup>e</sup> siècle/ Vatel= M<sup>me</sup> du Barry (1780)." on a label attached to the backing  
black chalk, stumping, heightened with white chalk, the drawing extended by the artist of 10 mm. on the left and lower borders  
325 x 265 mm.

Provenance:  
Sale, Paris, 23 June 1978, lot 10.

Bibliography:  
M. Roland Michel and C. Binda, "Un portrait de Madame du Barry", *Revue de l'art*, 46, 1979, pp. 40-45, note 16.  
M. Jeune, "Jacques-Antoine-Marie Lemoine", *La Révolution en Haute-Normandie*, Rouen, 1988, p. 290.  
J. Haslip, *Madame du Barry*, London, 1991, pp. VI, 125, 133, illustrated.  
M.A. Denis, *Madame du Barry, de Versailles à Louveciennes*, exhib. cat., Louveciennes, Musée-promenade de Marly-le-Roi, 1992, pp. 165 and 185, under no. 86.  
N. Jeffares, "Jacques-Antoine-Marie Lemoine (1751-1824)", *Gazette des Beaux-Arts*, 141, February 1999, pp. 75 and 117, no. 134.

This portrait is the final testimony of the short liaison between Madame du Barry and Henry Seymour that flourished in 1779-1780. This passionate story, widely romanticised in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries, is only known through eight short notes from former to the latter. The touching conclusion of that liaison, fifteen years after it ended, probably lies in the three words below the flower held by Seymour in the portrait.

When it first appeared at auction in 1978, this portrait was paired with one of Madame du Barry, drawn by Lemoine purportedly in 1782, but, according to Neil Jeffares, stylistically of the same period as the present sheet<sup>1</sup>, dated

<sup>1</sup> The *Salon livret* of 1796 describes Lemoine's drawings as being executed with a "crayon noir-de-velours" fabricated by a M. Coiffier (Jeffares, 1999, p. 74), a "velvety" characteristic recognised by Neil Jeffares in the present portrait and that of Madame Vigée Lebrun, thus dating them both to 1796. I am grateful to Neil Jeffares for his

1796. The present sheet represents Seymour not at 67, which he was in 1796, but at the approximate age of fifty, which he was at the time of his liaison with Madame du Barry. Both drawings are thus Lemoine's re-creations of earlier portraits of the two sitters: Madame du Barry after Elizabeth Vigée Le Brun's portrait of 1781<sup>2</sup> and the present sheet probably after a lost miniature<sup>3</sup>. It is likely that the drawings were commissions from Seymour to Lemoine in 1796<sup>4</sup> to commemorate his relationship with the former mistress of King Louis XV.

Henry Seymour (1729-1807) was born in London and educated at New College. He was the son of Francis Seymour, M.P. for Great Bedwyn, and nephew of the 7<sup>th</sup> Duke of Somerset. In 1750, he married Lady Caroline Cowper. He was a man of means, owning several estates and a town house on Charles Street in London. He was M.P. from 1763 until 1780. His wife died in 1773, and two years later he married Anne Louise Thérèse, Comtesse de Panthou (1760-1821), a French woman by whom he had a son a year later. In 1778<sup>5</sup>, the couple moved to France and bought the château of Prunay near Louveciennes. There, his most famous neighbour was Madame du Barry, exiled there after the death in 1774 of King Louis XV.

The relationship between Madame du Barry and her English neighbour has been much written about, but the only published testimony of the period, very succinct, is in the Abbé Georget's *Mémoires pour servir à l'histoire des événements de la fin du dix-huitième siècle*: "[Madame du Barry] went to live in her superb Luciennes pavilion, near Marly, where the arts, the luxury and the taste had lavished their magnificence and their riches. As she had only beauty and very little wit, she seemed to console herself of her past greatness, living first with the Count of Seymour, Englishman, and then with the Duke of

help in writing this entry and for sharing with me his unpublished notes on Seymour and the present sheet.

<sup>2</sup> The version now in the Philadelphia Museum of Art (inv. 1984-137-1) dated 1781 and another almost exact version in a French private collection undated (New York, Metropolitan Museum of Art, *Vigée Le Brun*, 2016, no. 10). One of these was painted for the duc de Brissac and was hence hanging at Louveciennes.

<sup>3</sup> See Seymour's portrait illustrated in C. Vatel, *Histoire de Madame du Barry d'après ses papiers personnels et les documents des archives publiques*, Versailles, 1883, p. 28).

<sup>4</sup> Seymour could have met the portraitist through Pablo Olavidè (1725-1803), count of Pilos, who was close to Madame du Barry (Vatel, 1883, pp. 52-68) and whom Lemoine had portrayed in 1781, shortly after Seymour's liaison (Jeffares, 1999, pp. 66-67, no. 38). That Lemoine was in relation with Madame du Barry is known through the portrait that he painted of Zamor, Madame du Barry's page (Jeffares, 1999, no. 56, fig. 4). Could Lemoine's portrait of Madame du Barry, inscribed "dessiné à Luciennes, d'après nature", be drawn in 1782 after Madame Vigée's 1781 picture at Louveciennes? Seymour would have obtained it sometime after his liaison. In any case the present sheet was commissioned to Lemoine in 1796.

<sup>5</sup> H. Noel, *Madame Du Barry*, London, 1904, pp. 295-296.



let me alone

Brissac”<sup>1</sup>. Fortunately, some of the letters sent by Madame du Barry have survived Seymour’s flight from France in August 1792 and appeared at auction in 1837<sup>2</sup>. Now lost, these undated letters shed some light on the short passionate relation between the Comtesse du Barry and her married neighbour<sup>3</sup>. The first letter, sent from Louveciennes on a Saturday at 6pm in 1779 or 1780, is a rather innocuous missive where Madame du Barry expresses concerns about the health of Seymour’s daughter and gives some news of her household. In the second extant letter, Madame du Barry sends Seymour a rare token from the time of Louis XIV, finishing the message with a double-entendre: “il n’y a point de nouvelles ici que celles du petit chien qui se porte bien et boit tout seul”. The contents of the third letter sent on a Thursday at 2pm leave no doubt that the relationship had evolved, beginning with “L’assurance de votre tendresse, mon tendre ami, fait le bonheur de ma vie [...]. Adieu je suis à vous”. But Seymour must have become jealous of Madame du Barry’s official lover, the Duc de Brissac, and in her fourth and fifth letters, Madame du Barry justifies herself against the jealousy of Seymour, finishing with a re-assurance of her love. The relationship between the two must have been strained as in the sixth and seventh letters, Madame du Barry only writes how much she misses him. In the eight and last known of the letters, sent on a Wednesday at midnight, she assures him of her love but writes “Je crois que ma tranquillité et mon Bonheur vous touchent peu; c’est avec regret que je vous en parle, mais c’est pour la dernière fois [...]. Adieu, croyez que vous seul occuperez mon coeur”. Seymour’s letters, which would have undoubtedly been kept by Madame Du Barry were probably destroyed when the château of Louveciennes was ransacked during the Revolution. However it is probable that Seymour’s last letter ended with the three words written on the mount of the present sheet, “Let me alone”.

The present drawing, executed sixteen years after the split of the lovers, four years after the return of Seymour to England and barely more than two years after the death by guillotine of Madame Du Barry, is probably the last message of love from the English gentleman to the former favourite of Louis XV. Indeed, in this sheet, Seymour had asked Lemoine to depict him as he was at the time of his relationship with Madame du Barry, seated by what was probably for him the symbol of his former mistress, the Evening Star, the planet Venus, goddess of beauty and love. He is looking straight at the viewer, his right hand drawn just over the inscription “Let me alone” and holding a myositis, also called a “forget me not”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> “Elle alla fixer sa demeure dans son superbe pavillon de Lucienne, près de Marly, où les arts, le luxe et le goût avoient prodigué leur magnificence et leurs richesses. Comme elle n’avoit que de la beauté et très-peu d’esprit, elle a paru s’y consoler de sa grandeur passée, en vivant d’abord avec le comte de Seymour, Anglais, et ensuite avec le duc de Brissac” (Paris, 1810, I, p. 368). Louis-Hercule-Timoélon de Cossé-Brissac (1734-1792).

<sup>2</sup> Bought by a collector named François Barrière, eight of them were copied by the biographers Goncourt and Vatel and have since vanished. Another thirty appeared at auction in 1892, but these are also lost and unpublished to this day (S. Loomis, *Du Barry, A Biography*, New York, 1959, pp. 207-208).

<sup>3</sup> The letters are published widely, amongst others in J.P. Palewski, “Voisins de campagne: Henry Seymour et Madame du Barry”, *Revue de l’histoire de Versailles et de Seine et Oise*, XXXIX, 1937, pp. 159-169.

<sup>4</sup> I am grateful to Aurélie Freitag for her identification of the flower.



## 19 Jean-Thomas Thibault (Montier-en-Der 1757 - 1826 Paris)

*The Gardens of the Villa Borghese, Rome, with the Temple of Aesculapius in the background*

signed “J.T.T.” and dated “1790”  
pencil, pen and grey ink, watercolour, heightened with gum-arabic  
339 x 479 mm.

Son of a carpenter from the Haute-Marne, Thibault moved at a young age to Paris and studied at the *École Gratuite de Dessin*. At twenty, he was hired by the Prince de Conti as a draughtsman and inspector of works for his château in l'Île-Adam near Paris. There, he befriended the architect Pierre Fontaine who published anonymously a life of Thibault<sup>1</sup> in 1827 and described Thibault's aptitudes “C'est alors que se développèrent en lui les brillantes facultés dont la nature l'avait doué. On remarqua dans ses moindres productions cette finesse de sentiments, cette adresse de bon goût, cette simplicité, cette vérité d'expression qui caractérisaient son beau talent”<sup>2</sup>. As soon as he could, Thibault moved back to Paris and realized for the Academy a drawing of a public fountain that allowed him to enter the studio of Etienne-Louis Boullée (1728-1799). In 1788, he was awarded a prize for a project of a *Caisse d'Escompte*<sup>3</sup>. With the help of that money and his savings, Thibault left for Rome where he remained, along his friends Percier and Fontaine<sup>4</sup>, until 1792. In Rome, according to Fontaine, Thibault “avait cultivé alternativement et toujours avec succès, la Peinture et l'Architecture [...]. Quelque chose qu'il fit, quelque sujet qu'il entreprit de traiter, on ne savait sur lequel des deux il convenait de lui accorder la préférence; cependant il faut avouer qu'un goût particulier, une sorte de prédilection et peut-être un pressentiment de l'avenir, l'avaient entraîné vers la Peinture, pour laquelle l'Italie lui présentait un si grand nombre de séduisants modèles. Cette préférence, qu'il faut se garder de prendre pour une infidélité, fut profitable à ses intérêts”. Fontaine added that “les agréables dessins qu'il a

<sup>1</sup> Fontaine, two years his junior, recounts in his journal, on the day of the death of Thibault in 1826, that he had met him in l'Île Adam in 1777 and was taught by him the “premières et les meilleures leçons de mon art” (P.-F.-L. Fontaine, *Journal*, Paris, 1988, II, p. 717). Fontaine's text was published anonymously as an introduction for Thibault's teachings: “Sur Thibault” in *Application de la perspective linéaire aux arts du dessin, ouvrage posthume de J.T. Thibault*, Paris, 1827, pp. ix- xiii. Fontaine's authorship is confirmed in his *Journal* on the 10<sup>th</sup> of April 1827 (Fontaine, 1988, II, pp. 741-746).

<sup>2</sup> Fontaine, 1988, II, p. 743

<sup>3</sup> A bank.

<sup>4</sup> In Rome, he formed, with Percier and Fontaine and nine other young artists active in Rome in 1786-1790, a group called the *Duodi*, who, for the following thirty years met on the second day of every month at the restaurant Filard, Boulevard du Montparnasse in Paris. Each of the twelve friends have been depicted by Louis-Léopold Boilly.

rapportés expliqueront mieux que nous ne pourrions le faire ses pensées sur chaque chose et donneront des merveilles qu'il a voulu représenter une idée beaucoup plus juste que tout nos écrits”<sup>5</sup>.

Upon his return to France at the height of the Revolution, Thibault specialised in decors for the theatre and the opera which he often executed along with Percier and Fontaine. He also drew finished landscapes of the type of the present sheet, which, according to Fontaine in 1827, were “vendus alors à bas prix et maintenant si recherchés dans les ventes”<sup>6</sup>. Certainly through the help of Fontaine, he worked on the decoration of the interiors of the Elysée Palace, at the time the property of Princess Murat, sister of the Emperor Napoleon and queen of Naples. He then passed to the service of Napoléon's wife Josephine who hired him for Malmaison<sup>7</sup>. Thereafter, he continued to be employed by the Bonaparte family, following Louis north when he became King of Holland. He returned definitely to Paris in 1810, was elected to the Institut<sup>8</sup> and became professor of perspective at the *École des Beaux-Arts*.

While in Rome, Thibault drew a number of large finished landscapes such as the present one, certainly for resale. Similarly views by Thibault of the *Villa Negroni*, dated of 1790, of the *Villa Madama*, and of the *Villa Albani* were formerly on the art market<sup>9</sup>. Three small drawings of the garden, of the Villa Borghese<sup>10</sup> preserved in a Roman sketchbook<sup>11</sup> in the museum of Angers. Back in Paris, Thibault continued to draw on his Roman experience, executing, for example, in 1812 the wonderful drawing of the garden of the Villa Negroni<sup>12</sup> in exactly the same technique as the present sheet.

Thibault's view represents the north-west corner of the garden of the Villa Borghese with the then newly build Temple of Aesculapius in the background. The temple was conceived in the second half of the 1780s by Antonio Asprucci in the centre of a small artificial lake to shelter a large statue of Aesculapius. Percier and Fontaine chose the same building to include in the frontispiece of the chapter on the Villa Borghese in their publication *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs* of 1809.

<sup>5</sup> Fontaine, 1988, II, p. 745.

<sup>6</sup> Indeed, Thibault's drawings appeared at auction as early as 1788 and continued to be auctioned throughout his lifetime.

<sup>7</sup> Where along Bidault, Taunay and Dunouy, he executed a small landscape (Fontaine, 1988, II, p. 13).

<sup>8</sup> Fontaine, 1988, II, p. 456.

<sup>9</sup> Respectively sold at Drouot, 26 June 2008, lot 131; Dorotheum, Vienna, 18 November 2014, lot 86; Drouot, 26 Juin 2008, lot 132; and Drouot, 17 May 1991, lot 8.

<sup>10</sup> Inv. MTC 133.01, MTC 133.02 and MTC 133.03, donated by Turpin de Crissé in 1859.

<sup>11</sup> See the De Croÿ donation.

<sup>12</sup> Sotheby's, London, 11 July 2001, lot 205.





## 20 Joseph-Denis Odevaere (Bruges 1775 - 1830 Brussels)

*Jacques-Louis David holding a palette, painter's brushes and a stick, standing in his studio and leaning on an armchair while painting a Portrait of Pius VII, on an easel, Napoleon crossing the Alps*

signed and dedicated "J. Odevaere à Madame thibaut/ Bruxelles le 1 mai 1826" and inscribed "première pensée du portrait de M. David./ il travaille au portrait de Pie VII on voit dans/ le fond le tableau de Napoleon passant le St Bernard." (all on the mount)

black chalk, brown wash; fragmentary watermark: crest, on a period blue mount inscribed by the artist

174 x 118 mm

Provenance:

Joseph-Denis Odevaere, on 1 May 1826 to Madame Thibaut, Brussels, according to the artist's inscription on the mount.

Engraved:

In aquatint Jean-Pierre-Marie Jazet (1788-1871), the print joined with the drawing.

On the 27 January 1816, upon his arrival in Brussels, David was welcomed by three of his former pupils, François-Joseph Navez (1787-1869), Joseph Paelinck



(fig. 1)

(1781-1839) and Odevaere, as well as by a number of Belgian painters for whom he served as an oracle. It was Odevaere who soon became closest to David<sup>1</sup>. Born in Bruges, he moved to Paris in 1795, after the French annexed the Belgian territory, and became a pupil of his compatriot Joseph-Benoit Suvée (1743-1807). In 1801, he joined David's studio and won the *Prix de Rome* three years later. By 1812, he was back in Belgium where he spent the rest of his life<sup>2</sup>. The year before David arrived in Brussels, he was made official painter of the regent Wilhelm I. Odevaere and David remained dedicated to each other throughout David's later years.

In 1820, when David accepted to have his portrait done, it was to Odevaere only that he gave his consent, to the great irritation of Navez<sup>3</sup>. But the final work was to be a print (fig. 1) and not a painting. In the present sheet, which is the first study, the model stands in *contrapposto* holding his painter's utensils, nonchalantly leaning on a throne-like armchair on the right. As a backdrop, Odevaere drew two paintings from David's period as Napoleon's official painter. The following drawing, realised slightly later on the 26<sup>th</sup> of March 1820, is now in the Groeningemuseum in Bruges<sup>4</sup> and is closer to the print. It shows David standing in a more assured pose. The throne is replaced by a chair, now on the left, with a painter's cabinet on the right. The background is unchanged compared to the present sheet. Although the composition of the print is close to that of the Bruges drawing, Odevaere still transformed the background, adding a canvas of the *Sabines* and a drawing for *Leonidas*.

The iconography of this drawing, undoubtedly suggested by David, is probably a last homage from the older painter to the Emperor, exiled in Saint Helen as was David himself exiled in Brussels. Jazet's print, measuring an impressive 70 cm. in height, was finished in June 1826, the year following the death of David.

<sup>1</sup> David to Paillot de Montalembert "C'est un homme très instruit, très initié dans la marches de anciens, ses ouvrages faits depuis mon arrivée en Belgique en font foi. Aussi n'y a-t-il que lui avec qui je puisse parler" (cf. P. Bordes, *Jacques-Louis David, Empire to Exile*, exhib. cat., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum and Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005, p. 353, note 1).

<sup>2</sup> He was part of the team that went to Paris to recuperate the paintings in 1815.

<sup>3</sup> See Bordes, 2005, p. 353, note 1.

<sup>4</sup> Inv. 2005.GRO0002.II, black chalk only with the inscription on the mount "Dans l'intention de faire le portrait de mon maître, M. David, j'ai fait d'après lui un premier croquis le 26 mars 1820, il est représenté dans son atelier. Sur un chevalet près de lui est le portrait de Pie VI; plus loin celui de Napoléon. Le 26 mars à Bruxelles. M David a 5 pieds, 4 p. 1/2" (H. Fierens-Gevaert, "L'exposition 'David et son temps' à Bruxelles", *Gazette des Beaux-Arts*, 1926, I, p. 174).



**21 Jean-René Méliand (Margon 1782 - 1831 Nogent-le-Rotrou)**

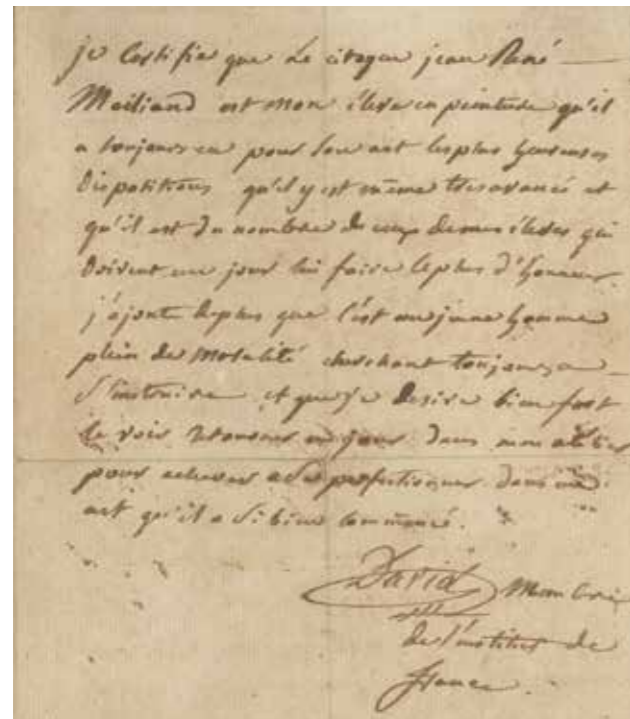
*Self-portrait bust-length with his wife Marie Anne Rousseau in a landscape*

with a period inscription “Jean René melian, artiste Peintre et dessinateur/ Elève de David de Nogent le Rotrou de l’an/ mil sept cent quatre ving deux./ Et Marie Anne Rousseau, son épouse, née en./ l’an mil sept cent quatre vingt onze/ dessiné par lui meme/ Melian a nogent/ le Rotrou en l’an mil huit cent dix.” on a label attached to the backing black chalk, stumped black chalk, heightened with white chalk, in the original frame

495 x 398 mm.; accompanied by a framed reference letter by Jacques-Louis David for Jean-Réné Méliand: “je certifie que le citoyen Jean René -/ Meilliand est mon élève en peinture qu’il/ a toujours eu pour son art les plus heureuses/ dispositions qu’il y est même très avancé et/ qu’il est du nombre de ceux de mes élèves qui/ doivent un jour lui faire le plus d’honneur/ j’ajoute de plus que c’est une jeune homme/ plein de moralité cherchant toujours a/ s’instruire et que je desire bien fort/ le voir retourner un jour dans mon atelier/ pour achever à se perfectionner dans un art qu’il a si bien commencé/ David/ membre de l’institut de France.”

Provenance:

Jean René and Marie Anne Méliand, to their daughter Ambroisine Méliand (1815-1895), married to Jules-Henri Daupeley (1814-1886), to their son Gustave Daupeley-Gouverneur (1842-1906), Nogent-le-



David's reference letter

Rotrou, thence by descent.

Bibliography:

J. Arpentiner, *Peintres et artistes du Perche*, Le Mans, 2003, pp. 133-134, the drawing, p. 133; the letter p. 134.

This double-portrait is one of the very few known works by Méliand, a pupil of Jacques-Louis David from 1798 to 1806. It was executed in 1810, a year after Méliand married Maria Anne Rousseau. Aged 27, Méliand depicted himself in a stylish costume alongside his wife, barely more than eighteen. The background depicts the hilly landscapes of the Perche with, on the left, Margon, the artist's birthplace, near Nogent-le-Rotrou. This flawless drawing was realized in delicate stumped black chalk in imitation of the new and fashionable technique of lithography.

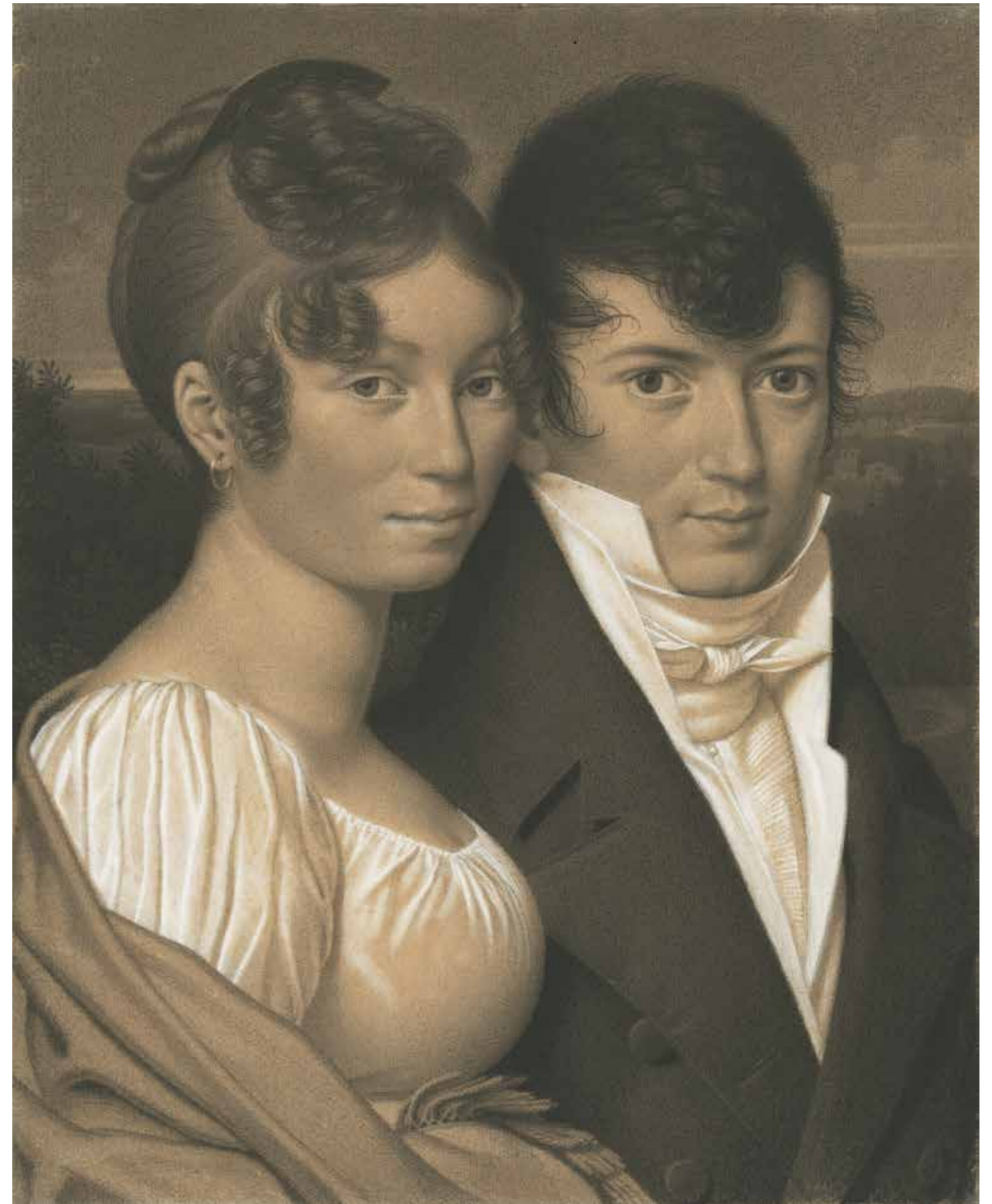
From an old family of the Perche, Méliand studied locally before joining David's studio in Paris. As it is still the practise today, Méliand left his master's studio with a reference letter, which was piously kept by the artist's descendants alongside the drawing. The letter cites Méliand artistic skills and moral character: “I certify that the citizen Jean René Meilliand [*sic*] is my student in painting and that he always had for his art the best dispositions, and he is even very advanced. He is one of my pupils who should one day do the most honour to his art. I add that he is a young man full of morality, always seeking to educate himself and that I very much want to see him return one day to my studio for him to finish and perfect himself in an art that he started so well, David, Member of the Institut de France”.

Méliand remained in Paris for another two years after he left David's studio - he then lived at 18 rue Bordet - and returned to Nogent-le-Rotrou in 1808. He taught at the local school of drawing, where he had a large number of pupils, including his daughter Ambroisine. While in David's studio, he painted, in 1805, an altarpiece of the *Martyrdom of Saint Lawrence* for the church of Nogent-le-Rotrou, still *in-situ*. His main work is probably the 36 views of Vendée published in lithography by C. Motte in Paris in 1822-1823. He became the head of the local firemen and died in 1831 from the wounds sustained while fighting a fire.

The drawing remained in the descent of the artist, going from his daughter Ambroisine to her son Gustave Daupeley and thence by descent. Daupeley's father-in-law was Aristide Gouverneur<sup>1</sup> (1828-1898), an erudite from Nogent-le-Rotrou who founded a printing company that he gave to his son-in-law in 1875. In 1886, Daupeley published a short biography<sup>2</sup> of his grandfather in the *Revue de l'art français ancien et moderne*.

<sup>1</sup> He was the town's mayor in 1878-1891.

<sup>2</sup> G. Daupeley, “Jean-René Méliand, élève de Louis David”, *Revue de l'art français ancien et moderne*, 1886, p. 362-365.



**22 Christoffer Wilhelm Eckersberg (Blåkrog (Schleswig) 1783 - 1853 Copenhagen)**

*The tomb of Friedrich Gottlieb Klopstock at Ottensen*

inscribed in pen and grey ink “Klopstocks Monument ved Ottensen. tegnet af C. W. Eckersberg No 177” and in pencil “... ved Ottensen 177” (*recto*) and “177.” (*verso*, twice) pencil, pen and grey ink, grey wash, heightened with white gouache, on grey paper 223 x 198 mm.

Provenance:

The artist's estate sale, Copenhagen, 17 January 1854, p. 19, lot 177 (as “Tegninger, 1810/ 177 Klopstocks Monument ved Ottensen. Tusch”).

Benjamin Wolff (1790-1866), Copenhagen (L. 420 twice, on the drawing and on the mount), thence by descent.

Exhibition:

Niva, Nivaagaards Malerisamling, *Tegnekunst på Nivaagaard 2: Omkring dansk guldalder Dansk tegninger 1760-1860*, 1984, no. 16.

The drawing depicts the tombs of the great pre-romantic poet Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) in Ottensen, north of Hamburg, and that of his first wife Margareta (Meta) Möller (1728-1758). According to Eckersberg's posthumous sale catalogue, the present sheet was drawn in 1810 on his way to Paris. It shows, under an evening light, a large linden tree spreading its shadow over the tombs enclosed in a wooden fence. The simplicity and directness of the depiction amplifies the pathos of the view, with the tombstones depicted as portraits standing under the shade in a late summer day.

Klopstock was born in Saxony-Anhalt in 1724 and by 1746 had already published some parts of *Der Messias*, his lifetime work. After a few years travelling, he accepted the invitation of King Frederick V of Denmark to move to Copenhagen to finish his poem. In 1751, on his way to the Danish capital, he met Meta in Hamburg; three years later they were married. But in 1758, she died in childbirth in Hamburg. Klopstock



The tombs around 1840, lithograph by Asmus Kaufmann

was disconsolate. In the introduction to her complete writings published the following year, Klopstock wrote “She is not yet buried in the place where I once wish to rest with her. I want to have our grave in Ottensen or on another village cemetery further up the Elbe. I choose a beautiful region for the sake of those who may rejoice in the Springs of Resurrection. For this very purpose, and not out of vanity, I have asked your two sisters to decorate the very simple tomb with two trees at the grave, and your dearest friend to entertain flowers on it. On top of the gravestone, which is directed upwards, two messy wheat sheaves have been made. Among them should be written: ‘Seed sown by God, to ripen the day of sheaves!’”<sup>1</sup>. On the 20<sup>th</sup> of April 1755, he bought for her a plot in the cemetery of the Christianskirche in Ottensen and buried her on the 15<sup>th</sup> of June. A few months later, Meta's sisters Elisabeth and Catharina planted the linden tree.

Klopstock moved to Hamburg more than fifteen years later and, having published further sections of his opus, slowly retired, marrying a widowed niece of his wife in 1791. His death in 1803 was considered a national event. He had chosen to be buried next to his first wife, protected by the linden tree. His tomb was erected in 1804, decorated with a relief by Philip Scheffauer (1756-1808) representing *Religion in mourning*. The same sheaf as Meta's was also sculpted on his tombstone.

When Klopstock's second wife died in 1821, eleven years after the present sheet was realized, she chose to be buried in the same enclosure, not far from her husband and aunt (fig. 1). The simple wood fence was replaced in 1840 by a low iron one. By the late 19<sup>th</sup> century, a grander barrier was built around the tombs. By the mid-19<sup>th</sup> Century, a larger neo-classical structure was built backing Klopstock's tomb. The stones are still standing today under the tree planted by Meta's sisters.

Eckersberg left Copenhagen on the 3<sup>rd</sup> of July 1810<sup>2</sup>, having won the previous year a gold medal from the city's Royal Academy, where he had studied since 1803. His journey south through Denmark and Germany can be precisely followed, since his sale records a landscape at almost every stop in between Denmark and Germany. His first halt was at Valsölille (lots 169-170), south west of the capital, and he crossed the sea at Svendstrup (lots 171-173). He went on to Sandrumgaard (lots 174-175), Slien (lot 176), Altona (lot 178) before arriving in Ottensen. He continued south to Andreasberg (lot 182) and after various stops (lots 183-190, 191 and 194), arrived at Coblenz on the 28<sup>th</sup> of September<sup>3</sup>. He then followed the Rhine (lots 192-193). Eckersberg reached Paris on the 9<sup>th</sup> of October 1810.

<sup>1</sup> *Hinterlassne Schriften von Margaretha Klopstock*, Hamburg, 1818, p. 74.

For the description of the sheaf, see the *Messias*, verse 845, chant 11.

<sup>2</sup> J. Gorm Madsen, “Paris avant Rome. 1810-1813 le séjour parisien”, *C. W. Eckersberg*, cat. expo., Paris, Fondation Custodia, 2016, p. 52.

<sup>3</sup> Paris, 2016, nos. 89-94



## 23 Johann Christian Dahl (Bergen (Norway) 1788 - 1857 Dresden)

*A seascape during the crossing of the Baltic Sea from Swinemünde to Putbus*

inscribed "Zwischen Swinemünde und Putbus/ auf dem Dampfschiffe 'Kronprinzessin'"

graphite, pen and black ink

249 x 190 mm.

This powerful drawing with two diagonals intersecting the composition was executed by Dahl during the short crossing of the Baltic Sea from Swinemünde<sup>1</sup> to Putbus, on the island of Rügen in Western Pomerania<sup>2</sup>. The trip took place on the 11<sup>th</sup> of August 1843, aboard the steamship *Kronprinzessin*. The crossing is about one hundred kilometres long and the paddle steamer was probably following the coast, visible in the far background of the drawing. The boat's steam engine, on the left of the composition, dominates the bay, scattered with small fishing boats.

The execution of the present seascape must have taken Dahl about two thirds of the trip, since, at about that distance from his departure, he embarked on two other drawings<sup>3</sup> in exactly the same technique. The first is a quick view in the distance of the island of Oie Griefswalder, off the coast, bearing the date of "11 August 1843" and the second<sup>4</sup> was drawn shortly before his arrival on Rügen with a fishing boat in the foreground. During his stay in Rügen, Dahl drew further landscapes, all in pure penwork depicting fishing boats, a sacrificial stone<sup>5</sup>, and a fisherman's house<sup>6</sup>.

Since the treaty of Westphalia in 1648, the island of Rügen had been part of the Kingdom of Sweden, but in 1815, after the treaty of Vienna, it became part of Prussia. The local ruler, both under the Swedes and the Prussian, was Prince Malte of Putbus (1783-1854), who modernised the town of Putbus, building there his palace and numerous other constructions in a neoclassical style. From 1828, when the steamship *Kronprinzessin*, named after Elisabeth of Prussia, first reached the island, the town and its surrounding became a fashionable bathing resort. It was frequented by numerous grandees as well as by artists, such as Caspar David Friedrich, from the nearby town of Grieswald (1774-1840), who stayed there a number of times.

Dahl, as Rørbye, was born in Norway which was, before 1814 part of the Kingdom of Denmark. He is the first renowned Norwegian painter, although he spent most of his career first in Copenhagen and then in Dresden and became one of the main proponents of the German romantic style, alongside his friend Friedrich. Born and first educated in Bergen, in western Norway, he moved to Denmark in 1811 to study at the Royal Academy. Like the slightly older Eckersberg, then in France and Italy, he became influenced by the landscapes of Jens Juel, a former professor at the Academy, as well as by the 17<sup>th</sup> Century Dutch painters. When Eckersberg returned from Italy in 1816, the two artists became close and Dahl was greatly influenced by the Dane's Italian landscapes. In turn, in 1818, Dahl decided to travel to Italy. He first stopped in Dresden where he met Friedrich, also a former pupil of the Royal Academy of Copenhagen, and Carl Gustav Carus (1779-1868). He quickly befriended Friedrich and ended up staying in Dresden for two years. Eventually asked by the Danish Prince Christian Frederik to join him in Italy, Dahl left for Naples and then to Rome. His stay was short, lasting barely a year, before he returned to Germany, having left there his wife. Thanks to his friend and mentor Friedrich, he was accepted at the Academy of Dresden. The two artists then shared a studio, where Dahl taught painters like Peter Balke and Thomas Fearnley. Thereafter, the artist never left the capital of Saxony, other than five sojourns to Norway<sup>7</sup> and short trips in Germany, such as the one he did in Rügen in 1843, three years after the death of Friedrich.

<sup>1</sup> Now Świnoujście, on the Polish border with Germany.

<sup>2</sup> Then Prussia, now Germany.

<sup>3</sup> Sold at Bassenge, Berlin, 19 April 2017, lot 163, inscribed "Insel Oie bei Greifswald".

<sup>4</sup> Sold at Karl & Faber, Munich, 19 April 2017, lot 168, inscribed and dated "Insel Rug August 43".

<sup>5</sup> Sold at Bassenge, 1 December 2017, lot 6616, dated of the 29<sup>th</sup> of August; the second depicting a sacrificial stone sold at Karl & Faber, 29 April 2016, lot 335.

<sup>6</sup> Karl & Faber, 29 April 2016, lot 336. A further group of stamp-size drawings by Dahl of the same technique dated of August 1843 were auctioned at Koller, 27 March 2015, lots 3463-3467.

<sup>7</sup> In 1826, 1834, 1839, 1844 and 1850.



## 24 Martinus Christian Wesseltoft Rørbye (Drammen (Norway) 1803 - 1848 Copenhagen)

### *Hödur finding the horn*

inscribed “m. Rørbye”, dated “December 1828.” and numbered “14” (all on *verso*)  
black chalk, pen and black ink, grey and brown wash; fragmentary watermark  
297 x 208 mm.

#### Provenance:

The artist's estate sale, Copenhagen, 22 February 1849, section VI (“Originale Compositioner I Sepia, Tusch og Blyant), lot 14 (as “Hödur fiuder Hornet ibidem [af Balders Död] 1828”).

Benjamin Wolf (1790-1866), Copenhagen (L. 420), his mount with inscription “Martinus Rørbye. del 1828”.

The present sheet was drawn in December 1828 by Rørbye while he was at the Royal Danish Academy. Born in Norway, he began at the Academy in 1820 and, having first studied with Lorentzen, he entered the prestigious studio of C.W. Eckersberg (1783-1853) in 1825. By 1830, he had finished his studies and begun to travel in Norway to draw the countryside.

This dramatic composition, lit only by a thunderbolt, illustrates Johannes Ewald's (1743-1781) long lyric poem entitled *The Death of Balder*. The action takes place “in a pine-wood on the Norwegian mountains. Round about it are seen steep and uneven rocks. The top of the hindermost and highest is covered with snow”<sup>1</sup>. The hero is a semi-god called Balder, son of Odin and Frigga. He is in love with Nanna but was rejected by her twice in favour of his brother Hödur. The evil god Loki then instilled in Hödur the sentiment of jealousy. In the first act, having heard a prophecy that Balder was to die by the hands of his brother Hödur, Frigga requested all objects and animals on earth not to hurt him. Unfortunately, she forgot the mistletoe and mistakenly confided this mistake to Loki. He then tricked Hödur, as the two fought for Nanna, to throw a spear with mistletoe straight into Balder's heart. In the Scandinavian sources Balder is resurrected, but Ewald chose to stop the play at Balder's death.

The present drawing illustrates a blocking from the beginning of the third act: “[Hödur] stumbled over the horn which he cast away in the first act”<sup>2</sup>. It is the pivotal moment in the myth, since the horn was left to Hödur by Loki disguised as Vanfred for him to blow when he needs a spear. After having picked up the horn and later blown into it, Hödur received the spear and, with it, killed his brother.

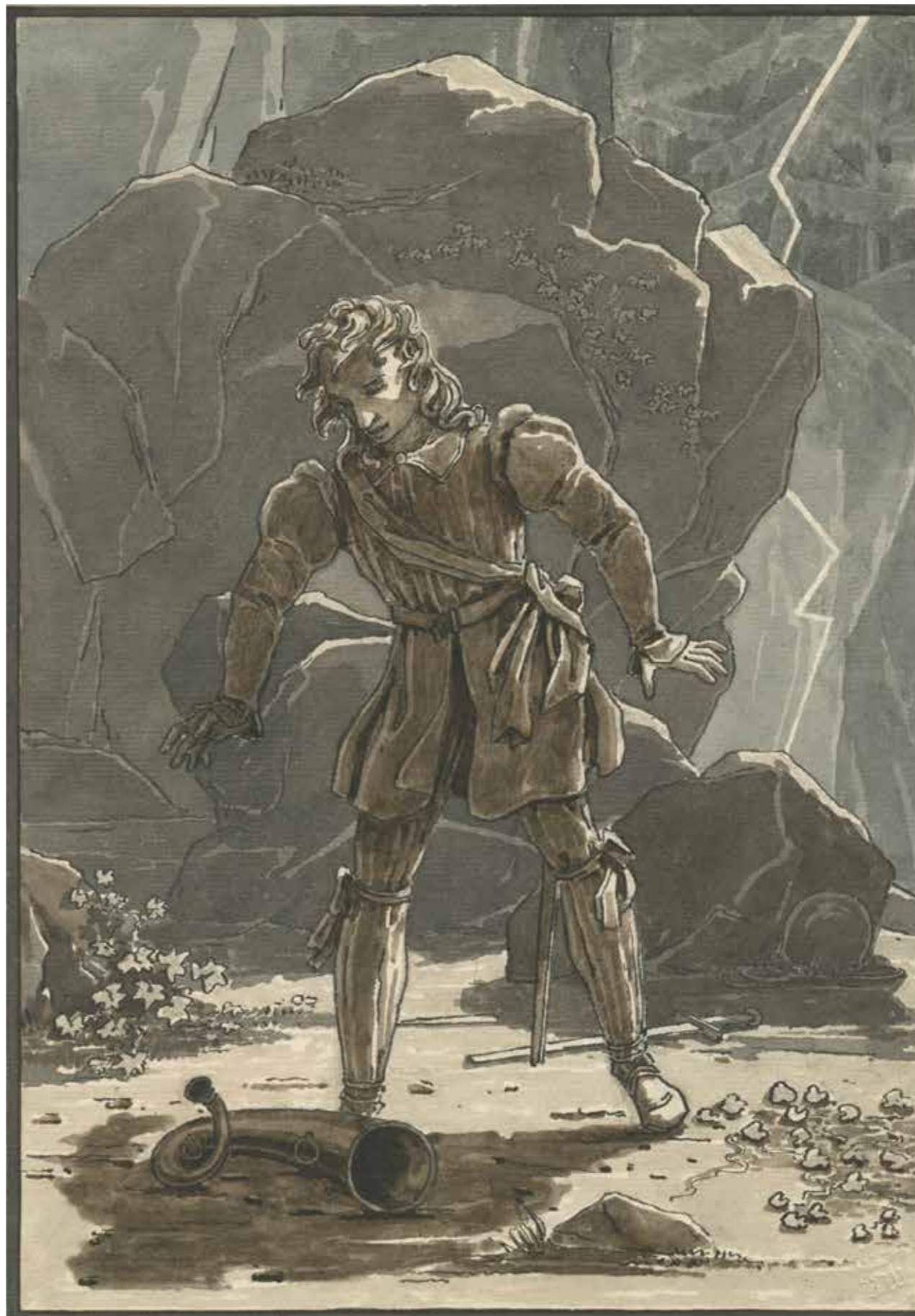
The poem was written as a play in 1773 and was immensely successful. It was staged that year at the Royal Danish Theater and was played numerous times until the early 1830s. The first artist to illustrate it was probably Daniel Chodowiecki in 1782, but the actual death of Balder was also painted by Eckersberg in 1817<sup>3</sup>. Rørbye made another drawing illustrating *Balders Död*, depicting Loki and Hödur, sold as the previous lot in the artist's posthumous auction.

Rørbye was one of the first Danish artists to illustrate Scandinavian myths, a subject that his master Eckersberg disliked like to depict. The present sheet, neatly finished and with framing lines, was probably drawn for its own sake.

<sup>1</sup> Ed. London, 1889, p. VII; translation by George Borrow published in London in 1889.

<sup>2</sup> Ewald, 1889, p. 48.

<sup>3</sup> At the Royal Danish Academy of Fine Arts (J. Svenningsen in *C.W. Eckersberg 1783-1853. Artiste Danois à Paris, Rome & Copenhague*, exhib. cat., Paris, Fondation Custodia, 2016, p. 72, fig. 51).



## 25 Honoré-Victorien Daumier (Marseille 1808 - 1879 Valmondois)

*Le Malade Alité*

black chalk, pen and black ink, grey wash (recto); watercolour trials and black chalk figure study (verso)

121 x 222 mm.

Provenance:

Henri Rouart (1833-1912); sale, Paris, 16 December 1912, lot 47 (1,500 francs to Rouart<sup>1</sup>).

Ernest Rouart (1874-1942), to his son

Dr. Julien Rouart (1901-1994), Paris, to his wife

Thérèse Rouart, née Garrigues (1898-1996), sale, Paris, 27 November 1997, lot 23.

Bibliography:

A. Alexandre, *La collection Henri Rouart*, Paris, 1912, p. 123.

E. Klossowski, *Honoré Daumier*, Munich, 1923, no. 68a.

C. Martine and L. Marotte, *Honoré Daumier, cinquante reproductions*, Paris, 1924, no. 17.

E. Fuchs, *Der Maler Daumier*, Munich, 1930, no. 179a.

J. Lassaingne, *Daumier*, Paris, 1938, pl. 141.

K.E. Maison, *Honoré Daumier. Catalogue raisonné of the paintings, watercolours and Drawings*, London and Paris, 1963, II, no. 403, pl. 136.

Exhibitions:

Paris, Maison de Victor Hugo, *Exposition Daumier et Gavarni*, 1923, no. 38.

Paris, Galerie Dru, *Aquarelles et dessins de Daumier*, 1927, no. 19.

Paris, Orangerie, *Daumier: Peintures, Aquarelles, Dessins*, 1934, no. 84.

Vienna, Albertina, *H. Daumier Ausstellung: Zeichnungen, Aquarelle, Lithographie, und Kleinplastiken*, 1936, no. 3.

The drawing relates to a series of representations drawn by Daumier of sick figures, many of which were inspired by Molière's *Malade Imaginaire*. The idea of drawing such a theme probably sprang from an 1857 article in *Le présent* written by Baudelaire, where the poet praised the artist's lithographs of doctors and patients: "As for morale, Daumier has some relationships with Molière. Like him, he gets straight to the

<sup>1</sup> See pp. 1-2 of the periodical *Gil Blas*, 17 December 1912. The article on the Rouart auction by Seymour de Ricci with a full list of price and buyers was accompanied by the sensational title "Des dessins plus chers que des tableaux".

point. The idea emerges immediately. We look, we have understood. The text written at the foot of his drawings are of little use since they could generally do without them. His comedy is, so to speak, involuntary"<sup>2</sup>. The drawings realised at the time are more or less strict quotations from Molière, depicting sick men surrounded with figures dressed in black gowns with pointy hats, sometimes carrying giant syringes<sup>3</sup>.

Later in the 1860s, probably when he realised the present sheet, Daumier made further studies on the theme of the sick patient, but this time he went beyond Molière's narrative. In a drawing in Yale<sup>4</sup>, Daumier's *mise en scène* is more dramatic, with the sick man in bed facing and flanked by two doctors who could be interpreted as emissaries of death. In another drawing in a private collection<sup>5</sup>, Daumier goes even further, just depicting the sick man in a dramatic *chiaroscuro*, his eyes wide open as if haunted by death. The present sheet shows a more serene image of the sick man, dozing on his pillow, his hand carefully concealed from the cold. This drawing, with its directness, far from the caricatures done a few years earlier by Daumier, could be a sketch done by the artist from life.

The first trace of the present sheet might be the short description "no. 188 Croquis/ Appartient à M. Diot 12 x 22" in the catalogue of the Daumier exhibition organised by Champfleury at the Galerie Durand-Ruel in 1878. That sheet, of exactly the same uncommon size as the present one, was lent by Aimé Diot (1842-1896), Daumier's dealer in his lifetime. The present sheet was later owned by the industrialist Henri Rouart and was included in the catalogue of his collection published by Arsène Alexandre in 1912. Rouart, influenced by his schoolmate Edgar Degas, became a painter and regularly exhibited with the impressionists. Thanks to his personal fortune, he was also an important collector of contemporary art and was, with the artists Auguste Boulard and Pierre-Isidore Bureau, the main *amateur* of Daumier's works from the 1870s. He was also a lender to the 1878 Daumier exhibition, and his name is mentioned a number of times in Alexandre's book on Daumier published in 1888, the first on the artist. Rouart owned no less than 14 paintings and 33 drawings by Daumier.

<sup>2</sup> C. Baudelaire, *Le présent*, 1 October 1857, quoted in Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, Paris, Grand Palais and Washington, the Phillips Collection, *Daumier 1808-1879*, 1999-2000, under no. 206.

<sup>3</sup> Maison, 1968, nos. 476 and 486 and Daumier, 1999-2000, nos. 205-206.

<sup>4</sup> Maison, 1968, no. 485 and Daumier, 1999-2000, no. 207.

<sup>5</sup> Daumier, 1999-2000, no. 208.



**26 Adolph Friedrich Erdmann von Menzel (Breslau 1815 - 1905 Berlin)**

*A boy looking to the left, half-length, his right hand on a glass*

signed and dated "A.M./89."  
graphite, stumping  
207 x 130 mm.

Provenance:  
Sale, Grisebach, Berlin, 8 June 2007, lot 2.  
Bernd Schultz (b. 1942), Berlin.

Bibliography:  
J. Gurney, *Adolph Menzel, Drawings and Paintings*, New York, 2016, p. xxiii, pl. 47.

This study of a melancholic young boy clutching a glass was used by Menzel on the right of the small bodycolour *Brunnenpromenade in Kissingen* painted in 1890 and now in the Museum Georg Schäfer in Schweinfurt<sup>1</sup>. The drawing was evidently drawn from life; the young boy wears a dark coat with a collar and a knot around the neck. He is standing in front a caldron, holding the hot glass by the rim. When he transferred the figure to the gouache, Menzel made the boy smaller and drew the edge of the caldron at the level of the lines he drew across the figure, the right hand now thus hiding the collar. Menzel also changed the shapes of the hat and coat, making the latter white and more ample. The rather sad look of the young boy is transformed in the finished work into a more enquiring gaze as he looks at the pretty young girl with long hair in front of him.

<sup>1</sup> H. von Tschudi, *Adolph von Menzel, Abbildungen seiner Gemälde und Studien*, Munich, 1906, no. 674.



Schweinfurt, Museum Georg Schäfer

Intermittently from 1872 and regularly from 1884 until his death<sup>2</sup> more than twenty years later, Menzel went every summer to the fashionable<sup>3</sup> spa town of Kissingen near Würzburg. He sojourned there with his sister and her family<sup>4</sup>, even if he never followed the cure, describing himself as a "non curist". He therefore had plenty of time to draw with his characteristic graphite chalk on his notebook. Back in his studio in Berlin, over the years, he then assembled these drawings into eight small gouaches describing, in densely populated compositions, the everyday life of the spa<sup>5</sup>: *The Biergarten* painted in 1874, *The visit of a ruin* and *The hot caldron* in 1884, *The Kurgarten* in 1885, *Coffee time* in 1886, *The Brunnenpromenade* in 1890, another time *The Biergarten* in 1891 and *The fine bakery* in 1893.

The drawings assembled by Menzel for a single gouaches could date from various periods. For example, the *Brunnenpromenade*, drawn in 1890, is made from three drawings of 1889, for the boy, the girl<sup>6</sup> in front of him and the man drinking<sup>7</sup> behind, and another of 1888 for the hand holding the leach on the far right<sup>8</sup>.

The Brunnenpromenade is probably the emblematic place in Bad Kissingen. Here on this tree lined avenue, all the visitors assembled in the afternoon and drank the source water. The animated gouache precisely describes different characters participating in the cure, mostly older people and women wearing elaborate hats. Menzel also added some charming details, such as the man in the centre offering a bouquet of flowers to a slightly embarrassed young woman drinking from a small tankard. The composition is flanked by two caldrons heating the source's water and various people picking glasses from it.

<sup>2</sup> See the famous photograph of Menzel dozing on a bench taken in Kissingen in 1904 (Hamburg, Hamburger Kunsthalle, *Menzel - der Beobachter*, 1982, p. 311).

<sup>3</sup> The town was already frequented by Ludwig II of Bavaria, Otto von Bismark and Emperor Alexander II of Russia as well as by Leon Tolstoy and Gioachino Rossini.

<sup>4</sup> Paris, Musée d'Orsay, *Menzel (1815-1905), "La névrose du vrai"*, 1996, p. 421.

<sup>5</sup> Tschudi, 1906, nos. 609, 644-645, 649, 660, 673, 674 and 676.

<sup>6</sup> In the Staatliche Museen zu Berlin (inv. nr. 219; Hamburg, 1982, no. 170).

<sup>7</sup> Formerly from the Julius Held collection, now the National Gallery of Art in Washington (inv. 1984.3.19; Hamburg, 1982, p. 257, fig. 95)

<sup>8</sup> Sold at Grisebach, Berlin, 29 November 2017, lot 209.



## 27 Hippolyte Petitjean (Mâcon 1854 - 1929 Paris)

*An extensive seascape with cliffs in the foreground*

signed "Hipp Petitjean"

watercolour

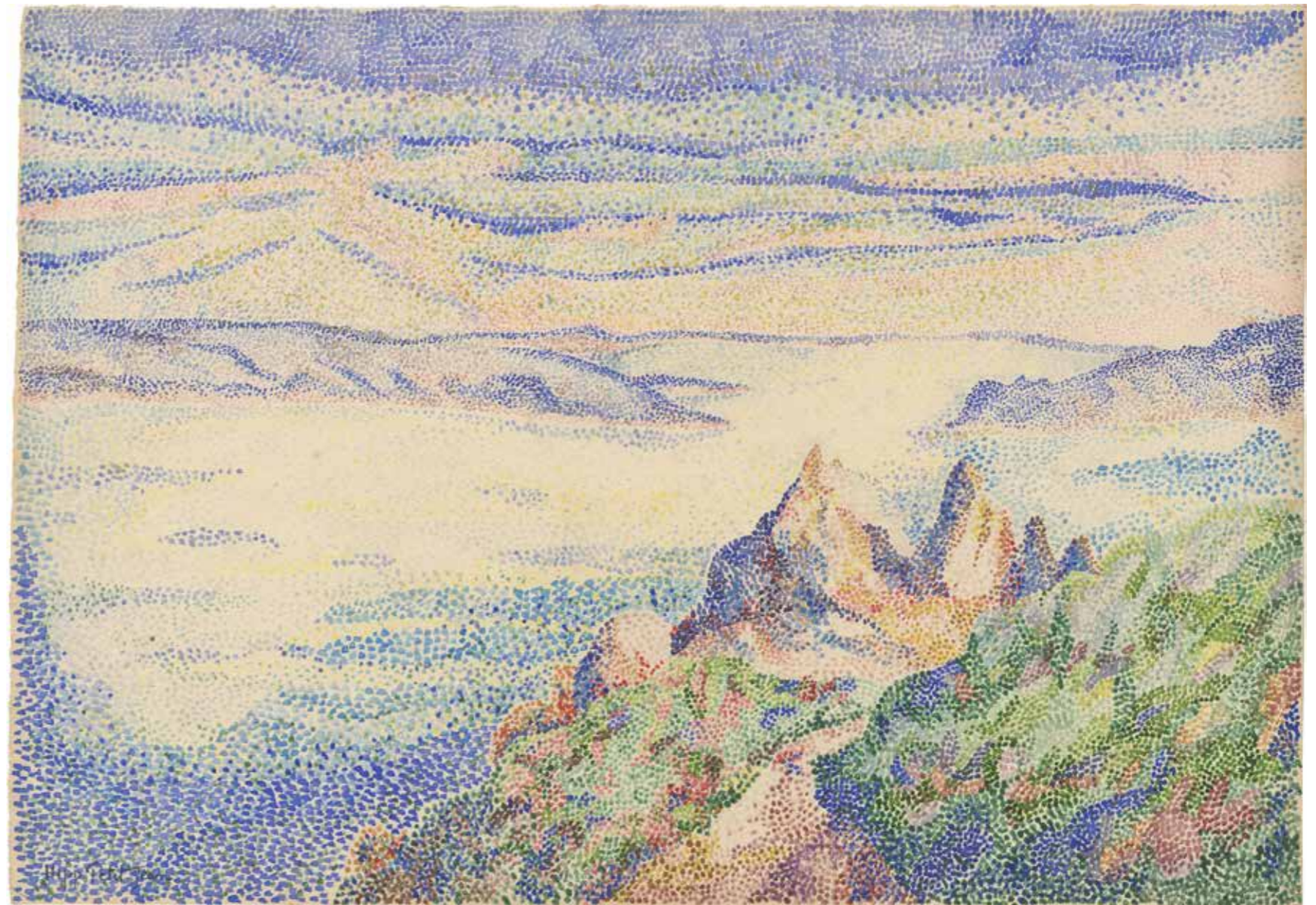
306 x 441 mm.

Summarizing Petitjean's style, Maurice Robin, a friend of the painter for thirty years, wrote in the artist's obituary: "Being classical by his taste of the composition, [Petitjean] was the painter of beautiful figures who move in landscapes where everything is clarity, light, harmony. He kept nothing of the Official School. Impressionism has cleaned up his palette. If he had to choose a master, it would be to Puvis de Chavannes that he would refer"<sup>1</sup>. First educated in Mâcon, Petitjean entered the studio of Alexandre Cabanel at the Paris Ecole des Beaux-Arts in 1873<sup>2</sup>. He also then encountered Pierre Puvis de Chavannes's paintings, which, through their large and clear compositions and imposing figures, affected Petitjean's style throughout his life. After the Ecole des Beaux-Arts, he exhibited at the *Salon des Artistes Français* in 1880.

In 1884, Petitjean met Georges Seurat and three years later, Maximilien Luce. Stylistically influenced by them, Petitjean's entry was accordingly refused at the Salon of 1890, and he joined the neo-impressionist group, exhibiting with them at the *Salon des Artistes Indépendants* from 1891. He met there Paul Signac<sup>3</sup> and adapted the style to that of the pointillist group using the divisionist technique not only in his paintings but also in his watercolours, such as in the present sheet. The paintings Petitjean presented at the 1891 exhibition were noticed by Camille Pissaro who praised them in a letter to his son Lucien: "Tu sais que [Petitjean] a du talent; il a exposé deux toiles plein de style"<sup>4</sup>. From then on Petitjean participated to numerous Salons, even foreign ones as the *Groupe des XX* and the *Libre Esthétique* in Brussels, and exhibited with the neo-impressionists at the Galerie Durand-Ruel in 1899. He also adhered to their anarchist beliefs and worked for the anarchist review *Les Temps Nouveaux*.

At the death of Georges Seurat in 1891, Petitjean inherited two drawings, which he later sold to pay for a house for him and his family near the Parc Montsouris in Paris. He was never well off or successful and had to teach drawing in a municipal school of the 13<sup>th</sup> arrondissement<sup>5</sup>. After his death, the 41<sup>st</sup> Salon des Indépendants, helped by Luce, Signac and Maurice Robin, organised a posthumous selling exhibition with paintings ranging from 5,000 francs to 15,000 francs and a few back chalk drawings<sup>6</sup>. Like many of the pointillists and only a few of the impressionists, Petitjean was a gifted draughtsman, as comfortable landscapes. In an exhibition, which took place at the gallery of the neo-impressionists 20, rue Laffitte in 1894, he included nine watercolours.

This sheet, with its delicate colouring applied with the point of the brush in a harmony of blue, greens and a few red dots for the cliffs, shows no contours, as with Seurat's black chalk drawings. The cliff detaches itself from the sea and the horizon is bathed in a surreal and multi-coloured light, revealing a highly charged dusk sky. Closely comparable drawings in this technique are at the Metropolitan Museum of Art, in Indianapolis, at the Thyssen-Bornemisza Museum in Madrid, and at the Bemberg Foundation in Toulouse<sup>7</sup>. A watercolour closes to the present one, both in technique and theme, was recently on the art market<sup>8</sup>. It similarly depicts a seascape with a cliff as a repoussoir and a charged sky in the background. Many of these landscapes were probably executed around 1900, while the artist explored the south of France<sup>9</sup> and stayed at Banyuls, with the sister of Aristide Maillol or in Elne, with the painter Etienne Terrus.



<sup>1</sup> "Resté classique par le goût de la composition, il sera le peintre des belles figures qui se meuvent dans des paysages où tout est clarté, lumière, harmonie. Il n'a rien gardé de l'Ecole officielle. L'impressionisme a nettoyé sa palette. S'il avait à choisir un maître, c'est à Puvis de Chavannes qu'il s'adresserait" (*Paris-Soir*, 25 December 1929).

<sup>2</sup> With a bourse of his department (Mâcon, Musées de Mâcon, *Hippolyte Petitjean 1854-1929*, 2015-2016, p. 125).

<sup>3</sup> Not often agreeing with Signac, Petitjean none-the-less remained close to the younger painter until his death.

<sup>4</sup> Mâcon, 2015-2016, p. 111.

<sup>5</sup> Mâcon, 2015-2016, p. 130.

<sup>6</sup> Mâcon, 2015-2016, pp. 46, 143.

<sup>7</sup> Respectively inv. 1975.1.681; inv. 79.282 (Mâcon, 2015-2016, p. 21); inv. CTB1999.13 (Mâcon, 2015-2016, p. 42); and inv. 2078.

<sup>8</sup> Sold at Christie's, London, 28 February 2018, lot 260 (€48,000), illustrated in Mâcon 2015-2016, p. 29.

<sup>9</sup> Letter to Pissaro dated 22 janvier 1900, quoted in Mâcon 2015-2016, p. 167



## 28 Toshio Bando (Tokushima (Japan) 1895 - 1973 Paris)

*A carp koi and two goldfishes*

signed "Bando." in red ink and "東敏雄" in black ink  
brush and grey and black ink, on a Japanese cardboard  
238 x 270 mm.

Born on the island of Shikoku, Bando first studied with Oda Tô, a painter from the Osaka movement<sup>1</sup>. From a wealthy family - his father worked for a shipping company - he was able to move to Tokyo in 1914 to study at the Fine Art School with Fujishima Takeji (1867-1943), himself influenced by French art. He first exhibited at the 12<sup>th</sup> Buntens in 1918. Four years later, Bando embarked for Europe, never to return to his native country. Arriving in Paris in July 1922, he immediately befriended Foujita (1886-1968) and the group of Japanese painters active in the capital. Encouraged by Foujita and immediately accepted by the Parisian artistic scene, Bando exhibited two paintings at the Salon of the 1922 and thereafter included works in every Salon until the Second World War. He was affiliated with the Galerie Chéron until the death of its owner Georges Chéron in 1931. After the birth of his daughter in 1944, he slowly retired until his death in 1973.

A delicate painter and draughtsman, Bando depicted only the realm close to him: self-portraits, portraits of his friends, still lifes, interiors, or landscapes from his window. But above all, he excelled in portraying animals, especially puppies, but also dogs, cats or rabbits that he saw at a veterinary he frequented in Saint Denis<sup>2</sup>, near Paris; He also drew and painted fish that he saw at the aquarium of the Musée des Colonies, from which he took a subscription card in 1931<sup>3</sup> or at his home, such as the painting of the two goldfishes in an aquarium in a private collection.

The present sheet's bareness, with just three fishes covering a fraction of the surface of the sheet, is typical of Bando's poetic world, with a combination of bare simplicity and exact depiction. The subjects are represented in close-up, profile or facing, with just the elegant signature penned in the two alphabets, Roman and Japanese, balancing the composition. The drawing is executed on a typical Japanese cardboard that Bando must have brought back from Japan, the *verso* being sprinkled with flecks of shiny gold leaves.

The large fish at the bottom of the sheet is a kind of carp called koi, a symbolic fish in Japan. It is easily recognisable by the two barbels on his lips. The written word "Koi" in Japanese characters means both affection and love, but also the carp. Along with the pheasant and the emperor butterfly, carp is one of Japan's national animals, being a symbol of luck and prosperity.

<sup>1</sup> H. Szaday, *Toshio Bando*, exhib. cat., Paris, Saint Honoré Art Consulting, 2011, pp. 9-11.

<sup>2</sup> In 1939, ten years after having first met the veterinarian, he ended up marrying his daughter, Marie-Nelcy Parent.

<sup>3</sup> Szaday, 2011, under no. 8.



## Textes français

**1** **Girolamo Bedoli (Viadana vers 1500 - 1569/1570 Parme)**

Saint Agapitus en buste, dans une alcôve, un livre posé à droite

craie noire, plume et encre brune, lavis brun, mis-aux-carreaux à la craie noire
117 x 191 mm.

Provenance:
Léon Richeton (1854-1934), Londres, en 1927 à Adolph Paul Oppé (1878-1957), Londres (cf. L. 2949a), à sa fille Armide Oppé (1909-1995), Londres, ensuite par descendance.

L'attribution de ce dessin a été aimablement confirmée par le Dr. David Ekserdjian qui l’a relié à une fresque inédite<sup>1</sup> représentant saint Agapitus dans une alcôve peinte en trompe l’oeil dans la cathédrale de Parme et montrant le même geste de la main droite que dans la présente feuille. La petite fresque est située en hauteur sur le mur droit du chœur, dans la frise juste sous la fenêtre circulaire. Une grande partie du dessin a été réalisée à la plume et au lavis, mais la figure du saint est presque entièrement dessinée avec la pointe du pinceau sur un dessin à la craie noire. Le type de figure avec un sourire presque inversé et la façon dont les mains sont dessinées sont typiques du style de Bedoli, fortement influencé par celui de son cousin Parmigianino.

Bedoli a signé un contrat avec la Fabbrica de la Cathédrale de Parme le 5 avril 1538<sup>2</sup>. Il devait peindre un *Christ en majesté*<sup>3</sup> dans l’abside basé sur une fresque à San Giovanni Evangelista et dans le chœur, un plafond divisé en quatre triangles<sup>4</sup> les arcs ainsi que les frises sous les fenêtres.

La commission devait être terminée dans les deux ans de la commande définitive et le paiement devait être de 350 scudi, une somme élevée qui comprenait le travail du doreur et les échafaudages. La fécoration ne commença pas à la signature du contrat, mais plus de deux ans plus tard, car le dernier paiement eut lieu le 18 décembre 1544.

Onze dessins de Bedoli pour cette commande sont conservés, qui, selon Mario Di Giampaolo, montrent que “pour la première fois, [Bedoli] se révèle indépendant du style de Parmigianino, son grand “modèle”<sup>5</sup>. Parmi ceux-ci, dix sont destinés au plafond du chœur, situé le plus près de la frise et probablement peint en même temps. Les frises et une grande partie des compositions secondaires sur les côtés des arcs du chœur et de l’abside sont inédites à ce jour et aucun autre dessin ne semble exister pour cette partie de la commande.

<sup>[1]</sup> D. Ekserdjian (“Girolamo Mazzola Bedoli”, M. Pellegrì (a cura di), *Basilica Cattedrale di Parma: Novecento anni di arte, storia, fede*, Parme, 2005, II, pp. 94-104) mentionne la fresque sans l’illustrer. Je remercie David Ekserdjian et Elisabetta Fadda pour la photographie de la fresque inédite illustrée ici.

<sup>[2]</sup> M. Di Giampaolo, *Girolamo Bedoli 1500-1569*, Florence, 1997, p. 14, sous le no. 16 et p. 228.

<sup>[3]</sup> Di Giampaolo, 1997, no. 16.

<sup>[4]</sup> Di Giampaolo, 1997, p. 203, no. 125.w

<sup>[5]</sup> Di Giampaolo, 1997, p. 124.

**Andrea Boscoli (Florence 1564 - 1608 Rome)**

La Vierge donnant sa ceinture à saint Thomas, agenouillé entre saint François et sainte Catherine de Sienne

craie noire, plume et encre brune, lavis brun, rehaussé de gouache blanche, sur papier brun
278 x 136 mm.

Provenance:
Un montage français du XVIIIe siècle, avec une inscription à la plume et à l’encre brune “EL N° 30”.

Ce dessin a probablement été exécuté par Boscoli à la fin de son séjour dans les Marches, entre 1600 et 1605. Il est relié au retable peint vers 1604 pour le monastère de S. Lorenzo in Macerata<sup>1</sup> qui représente le même sujet que la présente feuille mais avec sainte Catherine de Sienne remplacée par saint Laurent. La figure principale du dessin est saint Thomas, qui occupe la majeure partie du premier plan, alors que dans le tableau le principal protagoniste est Laurent, Thomas étant relégué à l’arrière. Le tableau de Macerata est préparé par un dessin anciennement sur le marché de l’art de Londres<sup>2</sup>.

L’imposante figure de Thomas agenouillé dans ce dessin est directement inspirée par le saint Luc au premier plan de la *Vierge apparaissant à saint Luc et sainte Catherine* peint par Annibale Carracci en 1592 pour la cathédrale de Reggio-Emilia et aujourd’hui au Musée du Louvre<sup>3</sup>. Boscoli, un copieur invétéré, a copié le tableau de Carracci sur une petite feuille qui se trouve aux Uffizi<sup>4</sup>. Esnuite, il cite cette figure, presque inchangée, dans le présent dessin et à nouveau, cette fois à l’envers, dans une *Assomption de la Vierge*<sup>5</sup> peinte vers 1605 pour l’église de S. Francesco in Ginesio près de Macerata.

Le format en hauteur de la feuille, avec une mise en page montrant des demi-figures sur les côtés, est courant dans le corpus dessiné de Boscoli et peut être comparé à l’*Assomption de la Vierge* vendue chez Sotheby’s en 2002<sup>6</sup>. Pour créer un effet de trompe-l’œil, et afin que la composition se détache de la page, Boscoli a tracé une ligne épaisse à la pointe du pinceau le long de la marge droite.

Le thème de la Vierge à la Ceinture fait partie de l’iconographie du saint Thomas incrédule. Celui-ci, en retard au moment de l’Assomption, demande à la Vierge une preuve qu’elle est réellement montée au ciel. A cette fin, elle lui jete sa ceinture. saint Thomas s’appuie sur son attribut, une équerre, et s’agenouille devant un tombeau couvert de roses, comme lors de l’Assomption. Le sujet est fréquent dans les églises toscanes puisqu’une relique de la ceinture est déposée à la Cathédrale de Prato près de Florence.

<sup>[1]</sup> N. Bastogi, *Andrea Boscoli*, Florence, 2008, nos. 41, p. 188, fig. 219. L’église du monastère de San Lorenzo a été détruite au XVIIIème siècle et le retable a été replacé sur le maître-autel de la nouvelle église érigée en 1796. Il se trouve maintenant dans la Pinacothèque de Macerata.

<sup>[2]</sup> Bastogi, 2008, no. 199, fig. 221.

<sup>[3]</sup> Inv. 196.

<sup>[4]</sup> Inv. 1623S (Bastogi, 2008, no. 112, fig. 226).

<sup>[5]</sup> Bastogi, 2008, no. 42, fig. 222, préparé par un dessin au British Museum (inv. 1946.7.13.279; Bastogi, 2008, no. 203, fig. 228).

<sup>[6]</sup> Sotheby’s, Londres, 10 juillet 2002, lot 111 (Bastogi, 2008, no. 201, fig. 372).

**3** **Maerten de Vos (Anvers 1532 - 1603)**

La naissance de Caïn et, en arrière-plan, la naissance d'Abel

signé “M.d.V”.
plume et encre brune, lavis brun, les contours incisés, cintré
137 x 176 mm.

Gravé:
En sens inverse par Adriaen Collaert (New Hollstein I.12.5).

Ce dessin est l’étude finale par Maerten de Vos pour la composition principale de la première estampe de la série des huit *Scènes de la Genèse* gravées par Adrian Collaert (vers 1560-1618). Quatre de ces estampes sont d’après des compositions de Maerten de Vos et l’autre moitié d’après Crispijn van de Broeck (1523-1591)<sup>1</sup>, tous deux actifs à Anvers à la fin du XVIe siècle, même si seulement deux des estampes portent les noms des inventeurs. Le graveur n’est jamais mentionné, mais par contre presque toutes les estampes indiquent l’éditeur Eduwart van Hoeswickel, mort à Anvers en 1583. Les gravures peuvent donc être datées entre 1580, l’année où Collaert s’inscrit à la guilde de Saint-Luc, et 1583. Un dessin de Maerten de Vos illustrant l’histoire d’Abraham était sur le marché de l’art en 2007<sup>2</sup>, daté 1581.

Les gravures sont à peu près toutes de la même taille, environ 259 x 194 mm, avec une grande image au centre représentant la scène principale de la vie du personnage biblique et au-dessus trois médaillons relatant des épisodes secondaires de la même histoire. Un quatrain latin associé au sujet est gravé sous la composition cintrée. La gravure relative à la présente feuille illustre l’histoire de Caïn et les médaillons représentent *Le sacrifice d’Abel*, *Le meurtre d’Abel* et *Adam et Eve pleurant la mort d’Abel*.

Originaire d’Anvers, et ayant séjourné en Italie de 1550 à 1558, Maerten de Vos travaille dans un style italianisant similaire à celui de son compatriote Frans Floris (1517-1570). Dès le début des années 1570, après la mort de Floris, il devient l’un des principaux peintres de sa ville natale, particulièrement actif après les destructions iconoclastes de la décennie précédente. Outre son activité de peintre, il a également été très actif pour la dynamique industrie de l’édition anversoise: tout au long de sa carrière, il composa plus de 1600 dessins pour des estampes, gravées entre autres par Crispijn de Passe, Raphael Sadeler, Philips Galle, Gerard de Jode et Hieronymus Wierix.

<sup>[1]</sup> Noé (New Hollstein I.12.6, d’après C. van den Broeck), Abraham (New Hollstein I.12.7), Lot (New Hollstein I.12.8), Éliézer (New Hollstein I.12.9), Jacob (New Hollstein I.13.10, d’après C. van den Broeck), Jacob (New Hollstein I.13.11, d’après C. van den Broeck), Joseph (New Hollstein I.12.12, d’après C. van den Broeck))

<sup>[2]</sup> Vente, Paris, Beaussant-Lefevre, 14 mars 2007, lot 11 (en mauvais état).

### 4 Simone Peterzano (Bergame c. 1535 - 1596 Milan)

Le miracle de la Mule

craie noire, plume et encre brune, lavis gris, sur papier brun clair
391 x 299 mm.

Provenance:
Vente, Christie’s, New York, 22 janvier 2003, lot 9.

Bibliographie:
G. Bora, “Peterzano, il disegno e la ‘trappola’ del ‘fondo’ del Castello: metodologia d’indagine”, *Simone Peterzano (ca. 1535-1599) e i disegni del Castello Sforzesco*, cat. expo., Milano, Castello Sforzesco, 2012-2013, p. 59, 61, note 30, fig. 8.

Ce grand dessin est une importante étude pour la fresque latérale gauche<sup>1</sup> de la chapelle de S. Antonio, peinte par Peterzano à droite de la nef de l’église de S. Angelo à Milan. La composition générale du dessin et de la fresque sont semblables mais, en dehors du groupe du saint et de la mule, tous les détails diffèrent.

La construction de l’église de S. Angelo a commencé en 1552 sous la direction de l’architecte Domenico Giunti et a été payée par Ferrante Gonzaga, le gouverneur de Milan. Son plan est simple et se compose d’une abside, d’un transept et d’une nef inhabituellement grande avec des chapelles latérales. Celle de S. Antonio est la première sur la droite. Celle-ci, selon une tablette en marbre située à l’intérieur de la chapelle, a été acquise par le citoyen milanais Cesare Fossati (d. 1598) en 1591. Les murs sont entièrement couverts de fresques de Peterzano sur le thème de saint Antoine, les plus grandes compositions étant les fresques latérales du *Miracle de la Mule* et de la *Prédication de saint Antoine*. Le dernier paiement, y compris celui du stuccatore, eut lieu en 1592, datant le dessin de Peterzano à environ 1591. Giulio Bora a publié<sup>2</sup> deux autres dessins de compositions pour *la Prédication de saint Antoine*, l’un au Teyler Museum<sup>3</sup> et l’autre aux Uffizi<sup>4</sup>, qui diffèrent également de la fresque dans de nombreux détails.

Le sujet représenté est l’un des miracles les plus connus de saint Antoine: afin convaincre un hérétique d’une présence sainte dans l’hostie, Antoine porte un ostensor à une mule. L’animal, affamé depuis trois jours, s’agenouille devant lui. Dans la composition de Peterzano, le miracle prend place au milieu d’une foule, dans la campagne pour le dessin et devant une église pour la fresque.

La première mention de Peterzano date de 1575, alors qu’il enregistre un élève devant un notaire. Par la suite, il est mentionné presque chaque année à propos de commissions milanaises. Dans le contrat de 1577 avec l’église de S. Maria Presso S. Celso, il confirme ses origines bergamesques en signant “Simone Petrazana Bg.<sup>op</sup>”<sup>5</sup>. La formation du peintre est inconnue, mais à trois reprises vers la fin de sa vie, il signe un contrat comme “Siminis Peterzani de Ticianis” ou “Simone Peterzano de Tiziani pittore”<sup>6</sup>, déclarant ainsi qu’il avait étudié avec Titien à Venise. Cette éducation est évidente entre-autres dans l’arrière plan de la présente feuille montrant un paysage de style vénitien. Sa dernière trace documentée date du 30 juin 1596. Sa renommée est aujourd’hui due au fait d’avoir eu le jeune Caravaggio en tant qu’élève de 1584 à 1588.

<sup>[1]</sup> E. Baccheschi, “Simone Peterzano”, *I pittori bergamaschi, il cinquecento*, IV, Bergamo, 1978, IV, no. 4, p. 550, fig. 1.

<sup>[2]</sup> G. Bora, “Da Peterzano a Caravaggio: un’ipotesi sulla pratica disegnativa”, *Paragone*, 41-42, 2002, p. 8, pl. 8, 10.

<sup>[3]</sup> Inv. K IX 036 (C. van Tuyl van Serooskerken, *Les dessins italiens des XVe et XVIe siècles au Musée Teyler*, Haarlem, Gand et Doornspik, 2000, no. 408).

<sup>[4]</sup> Inv. 12800F. Le dessin des Offices, qui suit exactement celui de Haarlem, est exécuté très sèchement à la plume et à l’encre. Celui du Teyler est dessiné avec plus d’assurance dans la même technique que ce dessin.

<sup>[5]</sup> Baccheschi 1978, p. 474.

<sup>[6]</sup> 1592 et 1594 pour les contrats latins et 1596 en italien (Baccheschi 1978, p. 475).

**5** **Francesco Curia (Naples vers 1565 - 1608)**

Une femme regardant à gauche, un putto à genoux, deux études d'une figure couronnée volant à droite avec une étude d'un bras gauche et d'une queue de poisson

avec une inscription ancienne “f. Curia” plume et encre brune; filigrane: arbalète (Briquet 728-737; Venise, *vers* 1590) 296 x 207 mm.

Provenance: Nicodémus Tessin, le jeune (1654-1728), Stockholm, probablement acheté en 1676, numéroté “133” sur le montage<sup>1</sup>, à son fils Comte Carl Gustav Tessin (1695-1770), Stockholm, à son beau-frère Johan Gabriel Sack (1697-1751), Berghammar à Carl Philip Sack (1726-1797), Stockholm, ensuite par descendance. Einar Perman (1893-1976), Stockholm.

Cette feuille a été extraite dès la première moitié du XVIIIe siècle d’un album de dessins de Curia aujourd’hui au Nationalmuseum de Stockholm. L’album a probablement été acquis par l’architecte Nicodemus Tessin lors d’un voyage d’étude à Naples en 1676<sup>2</sup> et a été mentionné pour la première fois dans le catalogue imprimé de la collection Tessin en 1712, comme contenant 97 dessins<sup>3</sup>. À sa mort, il est passé à son fils Carl Gustav, qui fut ambassadeur de Suède en France en 1739-1742. Dans un inventaire réalisé avant le départ de celui-ci pour Paris, l’album est décrit comme contenant 57 “esquisses de Francesco Curia, la plupart des feuilles étant dessinées sur les deux faces”<sup>4</sup>. Lorsque Tessin vend ses dessins au roi Adolf Frederik en 1750, les Curia sont répertoriés comme “53 études différentes”<sup>5</sup> mais il est impossible de savoir dans quelle mesure l’album a rétréci entre 1712 et 1750, car les trois inventaires ne font pas la différence entre les véritables recto-verso et les dessins collés de chaque côté d’une feuille. On sait néanmoins que des feuilles ont été extraites de l’album avant 1750, données par Carl Gustav à son beau-frère Johan Gabriel Sack. Le présent dessin, ainsi que huit autres qui sont au Metropolitan Museum of Art de New York<sup>6</sup>, faisaient certainement partie de ce don. L’inventaire dressé en 1863 par le Nationalmuseum recense 82 Curia, y compris les

versi<sup>7</sup>, ce qui fait entre 9<sup>8</sup> et 15 feuilles retirées de l’album par Tessin.

L’album acheté par Tessin à la fin du XVIIIe siècle était probablement le reste du contenu de l’atelier de Curia. Un certain nombre de dessins de cet album sont préparatoires à des oeuvres connues et d’autres, stylistiquement identiques, reprennent des fresques et peintures que Curia vit à Rome au début des années 1580<sup>9</sup>. Les autres feuilles sont des inventions de Curia, mais ne se rattachant pas à des compositions connues. Aucun des dessins n’est aussi fini que ceux du British Museum, du Louvre ou de Capodimonte,<sup>10</sup>qui n’ont jamais fait partie de l’album, et pratiquement aucune composition n’est achevée. Les dessins de Stockholm sont à la plume, parfois rehaussés de lavis. Les dimensions varient de la présente feuille, l’une des plus grandes de l’album, à la plus petite, qui mesure 95 x 95 mm. Certaines des particularités de Curia peuvent être repérées à travers la variété des dessins de l’album, de l’insistance sur les contours à la répétition avec de petites variations de figures l’une à côté l’autre comme les deux femmes volantes dans la partie inférieure de la présente feuille, l’une de dos et l’autre de face. De nombreux dessins portent d’anciennes attributions à Francesco Curia et au moins un<sup>11</sup> est dessinée au dos d’une enveloppe adressée à l’artiste par Cesare Vecellio (1521-1601). Beaucoup de dessins de Stockholm, mais pas tous, portent encore le numéro original de l’album que Tessin a acheté en Italie. La présente feuille était collée sur un support portant le numéro “133”.

Malgré sa courte carrière, Curia est probablement l’artiste le plus important travaillant à Naples vers 1600. Il étudia avec son père Michele et peignit son premier retable indépendant en 1586<sup>12</sup>, bien que certains dessins, notamment dans l’album Tessin, puissent être datés de son séjour romain vers 1580. Sa commande la plus importante est le grand plafond à caissons de S. Maria la Nova à Naples avec *l’Apothéose de la Vierge* peinte en 1599-1603/4. Ce dessin a probablement été réalisé à Rome et rassemble des figures peut-être copiées de Tibaldi ou de Perino, comme celles du château Saint-Ange. Le putto à genoux en haut à gauche de la feuille se retrouve identique, avec du lavis, au centre d’un dessin de presque la même taille à Stockholm<sup>13</sup>.

<sup>[1]</sup> Le nombre exact de dessins est 74 (P. Bjurström, “Dessins de Francesco Curia à Stockholm”,  Hommage au dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacon, Rimini, 1996, p. 211-274, fig. 1-82 (comprend quelques dessins refusés et les feuilles de New York); di Majo, 2002 nos. D23-D89).

<sup>[2]</sup> Neuf correspondent aux huit dessins du Metropolitan et à la présente feuille, mais il se peut qu’il reste quelques feuilles de l’album à trouver, mais probablement pas plus de six.

<sup>[3]</sup> Di Majo, 2002, p. 19.

<sup>[4]</sup> Respectivement inv. 1946.7.13.323 - 325; inv. RF2739, inv. 1623; inv. 145 (di Majo, 2002, nos. D16-D18, D21-D22, D4). Quelques dessins du même type que l’album de Stockholm se trouvent aux Offices (inv. 103247), à Copenhague (inv. GB410) et à l’Institut Courtauld (inv. PG355; di Majo, 2002, respectivement nos D5, D14-15 et D19).

<sup>[5]</sup> Inv. NM 674/ 1863 (di Majo, 2002, no. D66). Envoyé laconiquement à Curia à Naples.

<sup>[6]</sup> Dans Santa Caterina a Formiello in Naples (di Majo, 2002, no. 1).

<sup>[7]</sup> Di Majo, 2002, no. D81; Bjurtrom, p. 267, fig. 172.

**6** **Bernardo Cavallino (Naples 1616 - 1656)**

Diane en buste, regardant vers la gauche

sanguine, circulaire 150 mm. diam.

Provenance: Jonathan Richardson Jun. (1694-1772), son montage, Londres (L. 2170), vente, Langford, Londres, 8 février 1772, probablement partie du lot 3 (comme “Vingt et un par Léonard de Vinci, Padouanino, Guercino, Carlo, etc. têtes”)<sup>1</sup>, vendu à l’aïeul du précédent propriétaire. Bibliographie: C. Romalli, “Bernardo Cavallino: catalogo dell’opera grafica”, *Grazia e tenerezza “in posa”. Bernardo Cavallino e il suo tempo 1616-1656*, Rome, 2013, no. De 8 et p. 268, fig. 5.

Vendu anonymement lors de la vente de Richardson Junior en 1772, ce dessin a été reconnu comme l’œuvre du napolitain Bernardo Cavallino par Cristiana Romalli, qui l’a inclus dans son catalogue raisonné des dessins de l’artiste, aux côtés de seulement sept autres feuilles acceptées. Le montage, contrairement à l’habitude de Richardson, ne porte aucune attribution.

Parmi les autres dessins donnés à Cavallino, quatre à Oxford, Naples, Darmstadt et Princeton sont à la sanguine, deux à Naples et en Angleterre sont à la craie noire et un, à Worms, est à l’encre et au lavis. Les hachures très délicates de ce dessin, ainsi que la physionomie détaillée, sont proches des dessins de *Saint Sébastien* de Cavallino à Oxford et à Capodimonte, ainsi que du *Bacchus dansant* de San Martino. Les traits de Diane, avec ses sourcils légèrement froncés, sa bouche légèrement ouverte, le gracieux mouvement descendant de sa tête, sont typiques des têtes féminines de Cavallino telle qu’elles sont dans ses peintures. Nicola Spinosa compare en particulier le type de figure de ce dessin aux figures du tableau de *La découverte de Moïse* au Herzog Anton Ulrich-Museum de Braunschweig<sup>2</sup>, datant des dernières années de la courte carrière du peintre. La gracieuse Diane peut également être comparée à l’élégant groupe de femmes à droite d’*Esther et Assuérus* au château de Rohrau et à la *Sainte Dorothée* dans une collection privée<sup>3</sup>. La bouche légèrement ouverte, comme si le modèle allait parler, est un trait commun à beaucoup des tableaux tardifs de Cavallino tels que la *Cantratrice*, avec son expression subtile<sup>4</sup>, Europe dans *L’enlèvement d’Europe* dans une collection privée, Ermine dans *Tanorède blessé* à Munich<sup>5</sup> ou la *Sainte Catherine au* Metropolitan Museum avec la bouche ouverte comme si elle chantait<sup>6</sup>. Le petit croissant de lune au-dessus des cheveux identifie le modèle comme étant Diane, également connue sous le nom de Luna, la déesse de la lune. Son froncement de sourcils en regardant vers le bas montre une légère surprise, voire un certain désarroi, qui pourrait relier la présente étude à une peinture non exécutée ou perdue représentant *Diana surprise par Acteon* ou par des *Satyres*.

<sup>[1]</sup> La vente aux enchères n’est composée que de lots, dont une grande partie est constituée de paysages et de portraits des Richardson. L’autre possibilité, moins probable, pour le présente dessin est le lot 14 vendu le 7 février 1772 (comme “Eighteen by Breughell, Dominichino, Isaac Oliver and Carlo, &c. heads”).

<sup>[2]</sup> N. Spinosa,  Grazia et tenerezza “in posa”. Bernardo Cavallino et il suo tempo 1616-1656, Rome, 2013, no. 106, fig. 162.

<sup>[3]</sup> Spinosa, 2013, nos. 55.1 et 52, figs. 81, 83.

<sup>[4]</sup> Spinosa, 2013, no. 93, fig. 132.

<sup>[5]</sup> Spinosa, 2013, nos. 105 et 108.1, figs. 161, 170.

<sup>[6]</sup> Spinosa, 2013, no. 110, fig. 172.

**Jacob Jordaens (Anvers 1593 - 1678)**

L’Adoration des Bergers

avec des inscriptions anciennes “Jacob de Bray”<sup>1</sup>, “n<sup>o</sup>-95”, “n<sup>o</sup> 55” et “(3)” (*verso*) craie noire, lavis brun, rehaussé de gouache blanche, sur papier brun 227 x 197 mm.

Provenance: Hugues Fontanet (1929-2003), Genève (L. 4257). Ce dessin très caravagesque<sup>1</sup>, avec de forts rehauts de blancs et des zones plus sombres au premier plan, se rapporte, avec de nombreuses différences, à trois tableaux de *L’Adoration des bergers* peints par Jordaens vers 1618 et qui se trouvent aujourd’hui au musée Herzog Anton Ulrich de Braunschweig<sup>2</sup>, au Nationalmuseum de Stockholm<sup>3</sup> et à la Mauritshuis de La Haye<sup>4</sup>.

Toutes ces versions présentent la même composition, très caravagesque, centrée sur la Mère et l’Enfant entourés de cinq personnages coupés sur les côtés. Le tableau le plus proche de la présente feuille est celui qui se trouve en Allemagne, avec le berger à gauche appuyé sur une cruche brillante et celui de droite sur son bâton. Un troisième berger, à l’arrière-plan du tableau de Braunschweig, observe la scène à travers les poutres, s’abritant sous le bras de Joseph. Dans ce dessin, cette figure est dans la même position, et s’appuie aussi à la poutre. Les tableaux suédois et néerlandais sont identiques à l’exception de la direction de la lumière et du troisième personnage du fond, devenu une femme et placé de l’autre côté de la poutre. Les bergers sur les côtés sont également positionnés de manière légèrement différente. La cruche métallique brillante est inchangée dans toutes les compositions, faisant office de repoussoir.

Le tableau de Stockholm est daté de 1618, la date approximative pour les autres versions. La plus ancienne œuvre de Jordaens est un tableau du même sujet daté de 1616, qui se trouve actuellement au Metropolitan Museum of Art de New York<sup>5</sup> et dont la composition est proche des trois tableaux susmentionnés. Un autre tableau de ce sujet, et d’une *mise en page similaire*, se trouve au Musée Mayer van den Bergh d’Anvers<sup>6</sup>, préparé par un dessin du Musée Boijmans-van Beuningen de Rotterdam<sup>7</sup>.

<sup>[1]</sup> Le présent dessin est catalogué comme une copie sur le site du RKD à La Haye, selon une lettre de d’Hulst au précédent propriétaire. Mais la fluidité du dessin, les raccourcis dessinés caractéristiques et les nombreuses différences avec les œuvres finales excluent qu’il s’agisse d’une copie. Hugues Fontanet possédait un grand groupe de dessins de Jordaens, qui correspondaient directement à un seul lot de la vente Crozat de 1741 (voir par exemple Christie’s, Londres, 3 juillet 2007, lots 88-90). La technique du dessin, réalisé entièrement à la pointe du pinceau sans plume, est caractéristique des débuts du style de Jordaens, comme le dessin du même sujet à Rotterdam (voir note 7) ou la *Sainte Famille avec les Saints* à Budapest (R. d’Hulst,  Jordaens Drawings, Bruxelles, 1974, nos. 35 et 44).

<sup>[2]</sup> Inv. 116 (R. Klessmann,  Die flämischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts, Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Munich, 2003, p. 65, pl. 21).

<sup>[3]</sup> Inv. NM488.

<sup>[4]</sup> Inv. 937. Les tableaux mesurent tous environ 125 x 97 cm.

<sup>[5]</sup> Inv. 67.187.76.

<sup>[6]</sup> Inv. 478 (A. Merle du Bourg,  Jordaens (1593-1678), cat. expo., Paris, Petit Palais, 2014, no. II-06).

<sup>[7]</sup> Inv no. Jord. 4 (d’Hulst, 1974, no. 35).

**Giovanni Francesco Barbieri, dit Guercino (Cento 1591 - 1666 Bologne)**

Une allégorie de la Sculpture se retournant vers une allégorie de la Peinture

plume et encre brune, lavis brun
221 x 281 mm.

Provenance: L’atelier de l’artiste, à ses neveux Benedetto (1633-1715) et Cesare Gennari (1637-1688), aux fils de Cesare Giovanni Francesco Gennari (1671-1727) et Filippo Antonio Gennari (1677-1751), au fils de Giovanni Francesco Carlo Gennari (1716-1790), vendu probablement en 1745-1746 à Francesco Fornì, Bologne, à John Bouverie (*vers* 1722-1750), à sa sœur Anne Hervey, née Bouverie (morte en 1757), à son mari John Hervey (mort en 1764), à son fils Christopher Hervey (mort en 1786), à sa tante, Miss Elizabeth Bouverie (morte en 1798), à Amiral Charles Middleton, 1<sup>st</sup> Baron Barham (1726-1813), à sa fille, Diana Middleton, Baroness Barham (1762-1823), à son fils Sir Charles Noel (1781-1866), 3<sup>rd</sup> Baron Barham, en 1841 1<sup>st</sup> Earl of Gainsborough. Vente, Londres, Sotheby’s, 10 mars 1977, lot 97.

Bibliographie
D. Mahon et M. Pulini, *Poesia e sentimento nella pittura del ‘600*, cat. expo., Milan, Palazzo Reale, 2003-2004, sous le no. 67.
R Vodret, *Guercino, capolavori da Cento e da Roma*, cat. expo., Rome, Palazzo Barberini, 2011-2012, sous le no. 26.
N. Turner, *The Paintings of Guercino*, Rome, 2017, sous le no. 236.

Ce dessin est l'une des premières études pour une des toiles les plus raffinées peinte par Guercino dans les années 1630, aujourd’hui conservée à la Galleria d’Arte Antica au Palazzo Barberini à Rome<sup>1</sup>. Le tableau a été commandé en 1637 par la ville de Cento pour être offert au cardinal Girolamo Colonna (1604-1666), archevêque de la ville voisine de Bologne. Le tableau a été précisément décrit dans le livre de comptes de Guercino le jour du dernier paiement, le 21 avril 1638: “de la communauté magnifique de Cento, il est reçu 130 ducatino pour la toile de la Peinture et la Sculpture en deux demi figures, ce qui fait au total la somme de 164 ½ scudi, remis à son éminence le Cardinal Colonna Archevêque”<sup>2</sup>.

Le récipiendaire était issu de la prestigieuse et riche famille romaine Colonna. Il était proche du pape Urbain VIII, sa sœur ayant épousé Taddeo Barberini, le neveu du pape. Urbain élève Colonna au rang de cardinal en 1627 et l’envoya cinq ans plus tard dans l’archidiocèse de Bologne, poste important car la ville se trouvait à la frontière des territoires papaux. Ayant hérité d’une grande partie de la fortune de son père en 1639, Girolamo put alors collectionner à grande

<sup>[1]</sup> Inv. F.N. 437 (Turner, 2017, no. 236).

<sup>[2]</sup> “Dall Mag.º Comonità di Cento, ei e ricevuto ducat.º 130. per il Quadro della Pittura e Scoltura due mezze figure, che fano in tutto la soma di Schudi 164 ½ donato al Em.ºº Cardinale Colonna Arcivescovo.” (B. Ghelfi, *Il libro dei conti del Guercino*, Venice, 1997, pp. 91-92). Le tableau est mentionné en 1678 par C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologne, 1841, p. 264 comme “1638 Per la Comunità di Cento un quadro con la pittura e scoltura, per donare all’Eminentiss. Card. Colonna”.

échelle, à la fois depuis Bologne et ensuite dans son rôle ultérieur en Espagne. Le diocèse bolonais de Colonna s’étendait jusqu’à Cento, ce qui explique pourquoi la ville de Cento entendait flatter le cardinal en lui donnant un tableau d’un peintre local prestigieux. Les syndics de la ville étaient certainement conscients des habitudes de collectionneur de Colonna lorsqu’ils commandèrent à Guercino un sujet aussi approprié. Colonna revint à Rome qu’en 1645, mais dès 1642, le tableau était déjà inventorié dans le palais Colonna à Rome<sup>3</sup>, où il est resté tout au long du XVIIIe siècle.

Comme souvent avec Guercino, les premières études pour un tableau diffèrent sensiblement de l’œuvre finale, l’artiste inversant souvent la composition au cours des études. Dans le cas présent, la figure principale est la Sculpture, placée en évidence sur la gauche et reconnaissable à la petite statuette qu’elle tient dans ses mains. La Peinture est à droite, sa main gauche sur l’épaule de la Sculpture, qui regarde alors en arrière. Guercino a introduit un petit *pentimento* dans la Peinture, en redessinant sa main gauche qui tient maintenant une plume légèrement plus haut. Dans le tableau les personnages sont inversés, la Peinture est assise devant un chevalet et regarde derrière elle, probablement peignant la Sculpture et sa statuette. La sculpture, qui dans le dessin tient un outil dans sa main droite, dans le tableau tient la statuette des deux mains, la présentant presque à la Peinture. Le seul autre dessin existant pour cette composition est une étude pour la Peinture au Musée Teyler de Haarlem<sup>4</sup>, presque identique à celle de la toile. La plume très nerveuse du présent dessin est caractéristique du style de Guercino du milieu des années 1630, avec un large lavis appliqué sur un papier encore humide, réagissant ainsi presque comme du papier buvard.

La composition de Guercino est particulièrement adaptée à un mécène comme Colonna puisqu’elle illustre le célèbre débat du *Paragone* développé par Benedetto Varchi (1502-1565) en 1547, la comparaison entre peinture et sculpture et lequel est l’art le plus important. Dans le dessin, Guercino a représenté la Sculpture comme ayant le rôle principal<sup>5</sup>. Bien que plus importante dans l’œuvre achevée, la Peinture laisse toujours le rôle principal à la Sculpture. La réponse de Guercino au *Paragone* est de donner plus d’importance à la sculpture, ou était-ce une façon de flatter un mécène dont le principal domaine de collection était la sculpture ?

<div><sup>3</sup> Turner, 2017, p. 526.</div> <div><sup>4</sup> Inv. H98 (C. van Tuyll van Serooskerken, <i>Guercino (1591-1666), Drawings from Dutch Collections</i>, cat. expo., Haarlem, Musée Teyler, 1991, no. 39</div> <div><sup>5</sup> Guercino a abordé le même thème au moins une fois de plus dans une caricature connue par à une copie au Louvre représentant un aveugle juge une sculpture et une peinture par le toucher, à laquelle l’artiste a ajouté l’inscription “della scoltora si/ della pittura no” (inv. 6952).</div>

Le dessin de Guercino pour la sculpture, détail

**Francesco Mochi (Montevarchi 1580 - 1654 Rome)**

*Une étude pour un bougeoir en argent: Un ange agenouillé sur un socle à godrons et serrant un tronc d'arbre se terminant par une bougie, les symboles papaux d'Innocent X suspendus à l'arbre*

avec une inscription de l’artiste “w” (*recto*) et l’inscription “Del Mocchi Scultore” (*verso*)
plume et encre noire, lavis gris, sur papier brun clair; filigrane IHS

sous une croix dans un ovale (cf. Heawood 2974-2976; Rome milieu du XVIIe siècle)
374 x 233 mm.

Provenance: Probablement John Talman (1677-1726), Londres, son inscription “Design for a piece of Plate/ orig.” (*verso*)
Dr. Pietro Escalar (c. 1930-2009), Rome.

Bibliographie:
R. Barbiellini Amidei, “L’iconografia pamphiliana. Notizie dei ritratti di Papa Innocenzo X”, *Imago pietatis, 1650. I Pamphilj a San Martino al Cimino*, cat. expo., Viterbo, Palazzo dei Priori, 1987, p. 93 (comme “atelier d’Algarði”).
I. Faldi, revue de “*Imago pietatis, 1650. I Pamphili a San Martino al Camino*”, *Giornale dell’Arte*, Septembre 1987, p. 19.
M. Worsdale, “A drawing attributed to Francesco Mochi”, *The Burlington Magazine*, Septembre 1995, vol. CXXXVII, pp. 616-618, fig. 46.
N. Turner, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Roman Baroque Drawings c. 1620 to c. 1700*, Londres, 1999, p. 103, sous le no. 144(99).

Ce dessin est un rare modello pour un objet liturgique commandé pour la basilique du Laterano à Rome sous le règne du pape Innocent X, entre 1644 et 1655. Comme l’indique probablement le collectionneur John Talman au *verso*, l’objet, assez petit, devait être réalisé en argent<sup>1</sup>. Il représente un ange agenouillé, agrippé à un tronc d’arbre, qui se termine par une bougie allumée. Le tronc est couvert d’une plante grimpante à laquelle sont attachés les symboles de la papauté, les clés et la tiare, les armoiries d’Innocent X et un petit panneau portant l’inscription “L’église sacrée et sainte du Latran” . Selon Marc Worsdale qui a publié le dessin en 1995 “le blason lui-même semble fonctionner comme un dispositif de liaison, masquant le passage du chandelier d’argent en bas à une véritable bougie en haut, qui aurait probablement été dorée”. Le groupe est sur à une base rectangulaire décorée de godrons. L’ange regarde du côté opposé au tronc, probablement vers un bougeoir en miroir, dont l’ange devait être agenouillé à gauche de la bougie.

Le dessin de Guercino pour la sculpture, détail

La fabrication de l’objet, si il a existé, ou du moins sa commande et donc le présent dessin doivent dater de la première moitié du règne d’Innocent X, après avril 1646, lorsque le pape décida de restaurer la basilique du Laterano pour l’année jubilaire de 1650. Le pape confia cette tâche à l’architecte Francesco Borromini qui décida, puisqu’il ne pouvait pas détruire et reconstruire l’église, de refaire complètement l’intérieur, en ne gardant que le plafond à caissons. Au moment de la reconstruction, une importante équipe d’artistes travaillait à renouveler le mobilier de la basilique dans un style plus moderne.

Le dessin de Guercino pour la sculpture, détail

Le verso de la feuille porte une inscription d’époque qui l’attribue à Francesco Mochi, un sculpteur actif à Rome, qui, lors de la rénovation de San Giovanni in Laterano, reçut la commande de deux grandes sculptures pour la nef. Le présent dessin, très fini jusqu’aux

<sup>[1]</sup> L’inscription de Talman décrit l’objet comme “plaque”, ce qui fait plus référence à la matière, l’argent, qu’à la forme. Selon le dictionnaire Merriam Webster, plaque: “Middle English; partly from Anglo-French plate, bullion; partly from Old Spanish plata silver, from Vulgar Latin \*platta metal plate, from feminine of plattus flat”

plus petits détails, pourrait être le modèle présenté à la *Fabbrica* de la basilique et transmis ensuite à l’orfèvre pour la fabrication de l’objet. Selon Worsdale, ces modèles de chandeliers étaient essentiellement très berninesques et des comparaisons peuvent être trouvées dans le dessin de 1669 par Giovanni Francesco Grimaldi (1606-1680) au British Museum<sup>2</sup>, auquel Nicholas Turner a ajouté une autre étude de Grimaldi<sup>3</sup> au château de Windsor, qui montrent tous deux un arbre similaire se transformant en bougie, la jonction étant également couverte par des symboles papaux. Worsdale ajoute que des chandeliers très similaires d’anges s’accrochant à des arbres, probablement terminés par une bougie, sont connus par des photographies et se trouvaient autrefois dans le monastère de la Tor de’Specchi à Rome<sup>4</sup>. Ils sont probablement perdus et datent probablement de la seconde moitié du XVIIIe siècle.

Mochi était originaire de la petite ville toscane de Montevarchi comme Soldani. Selon le biographe Giovanni Battista Passeri, il a été éduqué dans l’atelier du peintre Santi di Tito (1536-1603) à Florence mais il est plus probable qu’il ait été formé à Rome avec le sculpteur Camillo Mariani (1556-1611). Sa première sculpture documentée date d’avril 1603 et représente un ange pour la cathédrale d’Orvieto, qui a probablement été achevé en 1605<sup>5</sup>. Par la suite, il reçoit de nombreuses commandes pour cette église, dont une *Vierge* et un *San Filippo*. Sa première œuvre romaine était pour Santa Maria Maggiore et consistait en deux putti soutenant le blason de Scipione Borghese, aujourd’hui perdu. Peu après, il se voit attribuer une des statues de la chapelle Barberini à S. Andrea della Valle. Au cours des vingt années suivantes, il travaille sans interruption pour les Farnèse à Piacenza jusqu’en 1629 environ, réalisant un grand bronze de Ranuccio Farnèse à cheval ainsi que des dessins de portails à exécuter par d’autres. De retour à Rome, Carlo Barberini lui commande une *Sainte Véronique* en marbre pour une des niches de S. Pietro, qu’il n’achève qu’en 1639. Plus tard, à cause de la concurrence de Bernin et de l’Algarði, Mochi est moins actif. En mars 1645, le conseil des Conservateurs de Rome lui commande un grand portrait en bronze du pape Innocent X nouvellement élu pour la grande salle de leur palais du Campidoglio et pour lequel Mochi reçoit une avance de 400 scudi. Cependant, un an plus tard, le conseil demanda au plus moderne Alessandro Algardi de réaliser le monument. Mochi a également participé à la rénovation de S. Giovanni in Laterano et reçut la commande de deux grandes statues de *San Matteo* et de *San Marco*. Il reçut des paiements pour les petits modèles en plâtre, mais les sculptures n’ont jamais abouti.

Le dessin de Guercino pour la sculpture, détail

L’écriture anglaise au *verso* est proche de celle de l’architecte et collectionneur londonien John Talman<sup>6</sup>, qui a réuni dans le premier quart du XVIIIe siècle une importante collection de dessins relatifs aux arts décoratifs catholiques. Talman était en Italie dès 1699, copiant des monuments et achetant des dessins. À son retour en Angleterre, il s’est probablement converti au catholicisme et a repris sa collection de dessins d’ornements de l’Église. Outre ses propres dessins, Talman a commandé des

Le dessin de Guercino pour la sculpture, détail

<sup>[2]</sup> Inv. at-10-99 (Turner, 1999, no. 144(99)).

<sup>[3]</sup> Inv. RCIN904466 (O. Kurz, Bolognese drawings of the XVIIe et XVIIIe Centuries in the Collection of H.M. the Queen at Windsor Castle, Londres, 1955, no. 292)

<sup>[4]</sup> Worsdale, 1995, p. 618, fig. 49.

<sup>[5]</sup> Aujourd’hui au Museo dell’Opera del Duomo à Florence.

<sup>[6]</sup> The Fifty-ninth Volume of the Walpole Society, Londres, 1997, figs. 8, 30, 35, 37.

copies à des artistes contemporains tels que Francesco Bartoli ou Giuseppe Grisoni mais acquit également des dessins de maîtres plus anciens. Talman est en Italie de nouveau en 1709-1717 et à son retour en Angleterre, son père, également architecte et collectionneur, mourut. Dès 1720, Talman tentait déjà de vendre à Lord Harley la collection de dessins de son père, jointe à la sienne, “à l’exception de ceux relatifs aux questions d’église”<sup>1</sup>. Talman est ensuite retourné en Italie pour deux ans, où il a probablement ramené d’autres dessins de sujets ecclésiastiques. À sa mort en 1726, il avait déjà vendu une bonne partie de la collection de dessins d’architecture de son père<sup>2</sup>. Sa vente posthume de 1727<sup>3</sup>, où les dessins ont été vendus par lots et n’ont probablement été décrits que grossièrement, contenait la plupart de ses dessins d’ornements religieux<sup>4</sup>.

<sup>[</sup> 1 H. Macandrew et G. Parry “The John Talmann letter-book”, *The Fifty-ninth Volume of the Walpole Society*, Londres, 1997, p. 32.

<sup>[</sup> 2 Ses Inigo Jones, John Webb et Palladio à Lord Burlington (H. Macandrew et A. Griffith, “The Talman Collection, Marks and Sales”, 1997, p. 183)

<sup>[</sup> 3 Six jours de vente (Macandrew et Griffith, 1997, p. 233-241)

<sup>[</sup> 4 Trente-trois albums contenant des dessins de sa collection ont été répertoriés (Macandrew et Griffith, 1997, pp. 185-197)


## 10 Daniel Dumonstier (Paris 1574 - 1646)

Portrait d'Etienne II Aligre (1592-1677), en buste

avec une inscription ancienne “le Chancelier d…/ Jan 1642/ fecit Dumonstier” (en haut à droite, visible avec une lumière ultraviolette<sup>1</sup>) sanguine, craie noire, blanche et jaune 433 x 325 mm.

Provenance:

Philippe de Béthune (1565-1649), à son fils

Hippolyte de Béthune (1603-1665), Paris (L. 239), son inscription associée “LE CHANCELIER D’ALAIGRE 1642”.

Ce type de portrait est le dernier d’une longue tradition française de portraits au  *crayon*, qui commença avec Jean Clouet vers 1500 et se termina vers le milieu du XVIIe siècle avec Dumonstier<sup>2</sup>. La représentation et la technique de ces portraits sont restées pratiquement inchangées: le modèle est en buste, les bras invisibles et la tête en léger angle et regardant intensément l’artiste. La technique est la sanguine, craie noire et blanche pour la chair et une combinaison des mêmes avec de la craie de couleur pour le costume. Les dessins de Dumonstier diffère de ceux des générations précédentes par les dimensions plus grandes des papiers et l’utilisation de l’estompe. Les têtes sont également plus prééminentes, étant dessinées beaucoup plus précisément que le costume.

Au cours de sa longue carrière, Dumonstier a dépeint presque toute la haute société, femmes et hommes, du roi à l’aristocratie en passant par les hauts fonctionnaires. Gédéon Tallemant des Réaux (1619-1692) écrivit une biographie de lui où il décrit ses portraits comme étant “démý et plus petit que le nature!”. Selon le biographe, Dumonstier vivait au Louvre, où le roi lui avait fourni un logement. Tallemant a raconté un certain nombre

<sup>[</sup> 1 Les signatures ont été systématiquement effacées des dessins de Dumonstier par Béthune dès le milieu du XVIIe siècle, comme le souligne Daniel Lecoœur (D. Lecoœur, *Daniel Dumonstier 1574-1646*, Paris, 2006, p. 62). Pour une inscription grattée similaire sur un dessin avec la provenance de Bethune, voir Lecoœur 2006, nos. 63 et 94. Voir aussi les dessins de Schwiter au Louvre.
<sup>[</sup> 2 Dumonstier était précédé par son père Côme et ses oncles Etienne et Pierre I<sup>er</sup>.

d’anecdotes et décrit les méthodes de travail de Dumonstier: “Quand il peignait les gens, il leur laissait faire tout ce qu’ils voulaient; quelquefois seulement il leur disait: “Tournez-vous”. Il les faisait plus beaux qu’ils n’étaient, et disait pour raison: “Ils sont si sots qu’ils croient être comme je les fais, et m’en paient mieux”<sup>3</sup>.

Le présent dessin fait partie de la collection de portraits de Dumonstier constituée par Philippe de Bethune peu après la mort de l’artiste. Frère de Sully, grand ministre d’Henri IV et lui-même diplomate, Béthune fut un important collectionneur et rassembla pendant son ambassade à Rome en 1601-1605 une importante collection de tableaux, dont certains de Caravaggio. Il a lui-même été représenté par Dumonstier<sup>4</sup> vers 1625. Il est probable que tous les dessins de Dumonstier, qui se comptaient probablement par centaines, provenaient de la succession de l’artiste. Son fils Hippolyte continua la collection et à sa mort la légua à Louis XIV pour la Bibliothèque du Roi. Mais la collection fut bientôt dispersée et seuls quatorze portraits<sup>5</sup> de cette source sont encore aujourd’hui à la Bibliothèque Nationale. D’autres portraits Béthune se trouvent aujourd’hui dans cette même bibliothèque et au Louvre<sup>6</sup>, à Chantilly, à l’Ermitage et au manoir de Waddesdon<sup>7</sup>.

L’inscription en majuscules sur le haut de la présente feuille est d’une main caractéristique de la collection de Bethune et indique généralement le nom du modèle et la date d’exécution. Mais ces indications sont souvent entachées d’erreurs, comme Aligre écrit comme Alaigre. Plus important encore, l’inscription donne à Aligre le titre de Chancelier, qui était détenu par son père en 1624-1626. En 1642, Aligre n’était qu’un fonctionnaire. Le scribe de Bethune a commis la même erreur sur le portrait du duc de Montmorency, aujourd’hui au Louvre<sup>8</sup>, qu’il a erronément intitulé Connétable, ce qui était le titre du père du duc, mort en 1614

Le personnage représenté est le fils d’Étienne I<sup>er</sup> Aligre (1559-1635), chancelier de Louis XIII en 1624, avant d’être déposé deux ans plus tard. A cette époque, son fils Etienne II était ambassadeur à Venise et ne rentra en France qu’à la mort de son père. En 1642, il était *Intendant de Justice* à Caen. Il est ensuite envoyé dans le Languedoc et devint ensuite conseiller d’honneur au Parlement de Paris. À la majorité de Louis XIV, il entre dans son Conseil des finances. En 1674, cinquante ans après son père, il devient finalement Chancelier, poste qu’il conservera jusqu’à sa mort trois ans plus tard. La première représentation<sup>9</sup> d’Aligre date de 1655 et le montre un peu plus âgé que dans ce portrait, mais avec le même nez et les mêmes sourcils courbés. Dans ce dessin, il est habillé selon la mode de l’époque, portant un long col à glands sur un doublet avec trois taillades de chaque côté. Il porte une barbe à la *royale*, associant une petite moustache et une barbe réduite et porte ses cheveux jusqu’aux épaules avec une raie au centre<sup>10</sup>.

<sup>[</sup> 3 G. Tallemant des Réaux, *Historiettes*, Paris, 1960, I, p. 660.

<sup>[</sup> 4 Connu grâce à une copie à Waddesdon Manor (Lecoœur 2006, no. 240 (co.)).

<sup>[</sup> 5 Voir Lecoœur 2006, nos. 14, 63, pour des dessins de Dumonstier du don de Béthune, également avec une inscription à l’encre grattée.

<sup>[</sup> 6 Dix-neuf d’entre elles ont été achetées par le Louvre au baron de Schwiter en 1883 (Lecoœur 2006, p. 73).

<sup>[</sup> 7 Lecoœur 2006, pp. 72-78.

<sup>[</sup> 8 Lecoœur 2006, no. 93. Au no. 66, l’année inscrite par la main de Béthune pour la mort du modèle est 1602 au lieu de 1622; au no. 102, il s’est trompé de nom de la modèle qui aurait dû être une fille de Sully, sa cousine; au no. 181, la date du dessin est quatre ans après la mort du modèle.

<sup>[</sup> 9 A la Bibliothèque Nationale de France.

<sup>[</sup> 10 Lecoœur 2006, p. 65.

## 11 Pieter Jansz. Quast (Amsterdam vers 1605 - 1647)

Un charlatan proposant ses concoctions à une assemblée dans un marché

signé et daté “Pieter Quast/ Anno 1642”.

crayon sur vélin, lignes d’encadrement à la plume et encre brune 240 x 305 mm.

Provenance:

George Edward Habich (1818-1901), Kassel (L. 862), vente, Gutekunst, 27-29 avril 1899.

Vente, Berlin, Amsler & Ruthardt, 25 mai 1908, lot 401.

Ernst Jürgen Otto (1906-1958), Berlin et Celle (L. 873b).

Jiles Boon (1916-2009), Rhonn et Rotterdam (L. 3355), vente, Sotheby’s Mak van Waay, Amsterdam, 18 novembre 1980, lot 113.

Bibliographie:

W. Bernt, *Die Niederländichen Zeichner des 17. Jahrhunderts*, Munich, 1958, II, no. 489.

W. Sumowski, *Handzeichnungen alter Meister aus Schweizer Privatbesitz*, cat. expo., Zürich, Kunsthaus, 1967, p. 77, sous le no. 154.

B.A. Stanton-Hirst, “Pieter Quast and the Theatre”, *Oud Holland*, vol. 96, no. 4 (1982), pp. 225, 227, fig. 25.

Ce dessin, l’un des plus minutieusement signés par l’artiste, représente probablement le sujet le plus caractéristique de Quast: un charlatan qui essaie de vendre sa marchandise. Le soi-disant médecin est debout sur une estrade à droite, portant un haut chapeau à plumes et tenant un verre probablement rempli d’un liquide provenant de l’un des quatre flacons, posés sur une planche couverte et soutenue par des tonneaux. Un homme appuyé sur la table, probablement l’acolyte du charlatan, tente de prendre une pièce de monnaie de la victime, un homme âgé au nez qui coule. Un autre paysan derrière, portant un chapeau à plume, semble avoir mal aux dents tandis qu’un infirme, appuyé sur des béquilles miniatures, tente de s’approcher. Quatre enfants assistent à la scène, deux regardent le charlatan avec admiration et deux autres jouant de la flûte, probablement se moquant de l’arnaqueur.

Deux autres vélins de charlatans ont été récemment sur le marché de l’art, l’un signé et non daté<sup>1</sup> et l’autre paraphé et daté de 1646<sup>2</sup>. Un autre dessin sur ce sujet se trouve au Hessisches Landesmuseum de Darmstadt<sup>3</sup>. Le Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie de La Haye ne mentionne aucune peinture de ce sujet et, en effet, Quast a probablement réservé ses sujets les plus humoristiques au dessin et les plus conventionnels, généralement bibliques, historiques, ou allégoriques, à la peinture. Le marché du dessin en Hollande au XVIIe siècle était suffisamment développé pour qu’il y ait une forte demande de dessins indépendant de celle des peintures. Quast dessinait donc des pièces satiriques comme celui-ci pour des collectionneurs, le vélin étant probablement ensuite encadré. D’autres dessins humoristiques, tels que le *Moqueur de l’Espagnol* daté de la même année que la présente feuille, ont été récemment sur le marché de l’art<sup>4</sup>.

<sup>[</sup> 1 Sotheby’s, Londres, 4 juillet 2018, lot 138.

<sup>[</sup> 2 Christies, New York, 29 janvier 2015, lot 47 (aussi du collectionneur Otto).

<sup>[</sup> 3 Inv. cat. nr. AE702.

<sup>[</sup> 4 Cette version a été vendue chez Sotheby’s, Londres, 8 juillet 2015, lot 89, mais il existe de nombreuses autres versions de ce sujet comme celle de la Fondation Custodia (Stanton-Hirst, 1982, p. 220, fig. 12)

Bien que Quast soit originaire d’Amsterdam, en 1642, il vivait à La Haye, où il était inscrit la guilde de Saint-Luc depuis 1634<sup>5</sup>. À La Haye, des troupes comiques françaises et anglaises, dont certaines avaient été engagées par le prince Frédéric Henri lui-même, jouaient des pièces satiriques, le plus souvent dans des lieux non spécialisés comme des écoles d’équitation, des courts de tennis ou à l’extérieur dans des foires. Ces spectacles avaient généralement lieu en mai et en septembre et incluait également des d’animaux, du cirque ou des charlatans<sup>6</sup>. Quast a certainement assisté à tous ces spectacles et a probablement d’intégré certains de ces personnages ou des situations comiques dans ses dessins. La victime au centre de la présente feuille qui remet une pièce à l’acolyte, par exemple, pourrait s’inspirer de telles représentations mais aussi des personnages de la *Commedia dell’Arte* qu’il aurait connus grâce aux gravures de Jacques Callot.

<sup>[</sup> 5 Stanton-Hirst, 1982, p. 213.

<sup>[</sup> 6 Stanton-Hirst, 1982, p. 215.


### Luca Giordano (Naples 1634 - 1705)

Figures déchargeant un bateau dans un port, tandi-s que des putti tiennent les voiles (recto); L'Immaculée Conception, avec des études d'un blason, d'un saint agenouillé, d'un putto et d'autres figures (verso)

signé ( ?) “Luca Jordanus” (*recto*) et de nombreuses inscriptions de la main de l’artiste “Gioseppe Forasstiero”, “Giuseppe forasti”, “Goseppe fos/ Gioseppe forastiero/ Gosso fec”, “Resto molto confuso et maraviglia[to]/ delle cose di V.S poi che mi vieni aviso/ auna dellì dimio padre chi V.S. lui/ Si voi [?] inpatronire delle robbe mie/ questo credo io che non lo farrà”, “atteso che lei e stato sodisfato/ del suo dovere ma se ancora [?] non/ volta mente sodisfato si sia intemere/ che cosa prevede chi se no potra mio padre/ Poso disfero io me di dispiosa apia che”, “stato a dire che avuta tra dispese/ amio padre ..o io rifarlo chesto ... vene adirlo/ sapete nostro ... che nie ca ...”, “Resto confuso”, “Resto molto Confuso e maravigliato dello/ poco memoria..... senza altro a/ adagio viseti.... dello robbe mie/ il qualo Credo ... del suo promesso il sara stato/ che”, “Gio Gio”, “Gioseppe”, dans une écriture différente “drappo 46/ zongatto 64./ fattora 10” et quatre essais d’un blason imprimé (*verso*) 357 x 470 mm.

Provenance:

Vente, Paris, Drouot, 1er mars 1929, lot 62.

Cette grande composition représente un navire à quai, la voile arrière encore déployée pendant que trois putti enroulent une autre voile sur le mât central. Quatre personnages au premier plan tirent une corde invisible, probablement pour attacher le navire, et un certain nombre de transporteurs déchargent à la hâte des paniers du navire. La présence des putti oriente le thème vers un sujet allégorique ou mythologique et non historique. La composition est dominée par les diagonales des quatre mâts, du bord du navire et de la passerelle. Le dessin est exécuté dans la technique forte de Giordano, avec une plume rapide et déliée qui ne fait que définir les formes grossières et un lavis foncé appliqué avec audace.

Le *verso* du dessin est entièrement recouvert de croquis et d’esquisses. La composition principale est une *Immaculée Conception* que l’artiste a soigneusement encadrée avec des lignes d’encre à droite et en haut, le pli de séchage à gauche et le bord inférieur du papier encadrant les autres

bords. Puis, Giordano dessina un certain nombre d'études sans rapport entre elles: un saint agenouillé près d'une Vierge couronnée; un visage; deux femmes martyres, dont une encadrée; un homme s'avançant vers une femme écrivant; trois têtes d'évêque regardant vers la droite; deux figures assises; le profil d'un homme; un putto assis; et une femme debout regardant derrière. La partie inférieure comporte quatre armoiries.

Mais avant de faire ces croquis, Giordano a utilisé le papier pour le brouillon d'une lettre qu'il a réécrite deux fois, la version la plus claire étant les paragraphes le long du pli de séchage. Dans ce court texte, il écrit sur son père à un autre homme, qu'il appelle respectueusement “Vostra Signoria”. Il commence le texte par les mots “Je reste très confus et étonné” et se plaint ensuite que son père a pris possession de ses biens<sup>1</sup>. Cette lettre date le dessin juste après la rupture de Giordano avec son père Antonio (1597-1683) en 1656, lorsque le jeune artiste s'est enfui de la maison de son père, un peintre médiocre. Luca, qui avait été très précoce, travaillait à l'époque pour son père. La dispute naquit lorsque Luca, désobéissant à son père, épousa Margherita d'Ardi. Luca, qui avait quitté la maison sans argent, s'était procuré 200 ducati en peignant en cinq jours quatre tableaux pour le marchand Gaspare Roomer<sup>2</sup>. Antonio vint au mariage de son fils, vêtu de deuil, en déclarant que Luca était mort. Mais grâce à la grande peste de la même année qui a réduit de moitié la population napolitaine et décimé presque tout les peintres locaux, un marché s'est ouvert au jeune peintre et Giordano, à son retour de voyage, devint l'un des principaux peintres napolitains. Le père et le fils se réconcilièrent et inversèrent les rôles, Antonio prenant le rôle de l'administrateur<sup>3</sup> de l'atelier de Luca.

L'*Immaculée Conception au verso* du dessin, bien que différente dans sa composition, est très probablement préparatoire au tableau du même sujet peint par Giordano en 1657 vendu à New York en janvier 1997 et qui est signé et daté “Lucas Jordanus F. 1657”<sup>4</sup>. Ce tableau a été réalisé dans les mois qui ont suivi la dispute de Giordano avec son père et est fièrement signé avec la version latinisée de son nom.

L'Immaculée Conception au verso

<sup>1</sup> Une traduction très approximative du texte principal se lit: “Je reste très confus et étonné des choses que V.S. était venu me dire à propos de mon père. Si vous voulez prendre possession de mes affaires, je crois qu'il ne le fera pas tant qu'il n'aura pas été satisfait de son devoir, mais s'il n'a toujours pas l'esprit satisfait, il a peur de ce qu'il prévoit”.

<sup>2</sup> Voir la “relatione” écrite par Giordano lui-même le 13 octobre 1681 (G. Scavizzi et G. de Vito, *Luca Giordano giovane 1650-1664*, Naples 2012, p. 147 et G. de Vito, “Il Padre”, 2012, p. 15).

<sup>3</sup> De Vito, 2012, p. 16.

<sup>4</sup> G. Scavizzi, “Gli anni 1656-64”, 2012, p. 63, fig. 46. Vendu chez Christie’s, New York, 31 janvier 1997, lot 215.



### 13 Gregorio de Ferrari (Imperia 1647 - 1726 Gênes)

Un jeune homme assis vu da sotto in su, son bras droit au-dessus de la tête, avec

une étude subsidiaire de la tête et des épaules

craie noire

417 x 283 mm.

Provenance:

Capitaine Carlo Prayer (1826-1890), Milan (L. 2044, deux fois). Felix (1860-1914) et Juan (1862-1920) Bernasconi, Milan et Buenos Aires, par descendance à Alfonso Bernasconi Peluffo (1909-1973), Buenos Aires, à sa femme

Marià Elvira Celia Méndez de Bernasconi (1927-2007), Buenos Aires, (L. 5374), vente, Christie’s, Londres 19 avril 1988, lot 15 (comme “Roman School, circa 1700”).

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

### 14 Giovanni Battista Tiepolo (Venise 1696 - 1770 Madrid)

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

commande présente un panorama presque complet des peintres vénitiens de l'époque. Le *Saint Jacques* de Piazzetta, qui à l'époque exerçait une forte influence sur le jeune Tiepolo, était accroché devant le *Saint Bartolomé*. Les tableaux sont toujours *in situ* mais ont été déplacés de la nef au chœur.

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

Le Martyre de Saint Barthélemy

### Francesco Fontebasso (Venise 1707 - 1769)

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

### 15

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

Deux atlantes

<sup>[1]</sup> Londres, Royal Academy of Arts, The Glory of Venice: Art in the Eighteenth Century, 1994, no. 94.

<sup>[2]</sup> Vierge et enfant avec des saints (B. Aikema, “Some Early Drawings by Giambattista Tiepolo”, Master Drawings, 42, 2004, 4, pp. 362-363, figs. 1 et 2), Le Miracle de Saint Antoine (Aikema, 2004, p. 365, fig. 5 et récemment avec Steven Ongpin, 2017, no. 1, avec une liste des dessins de ce groupe) et La Vierge à l'Enfant avec des Saints (B. Aikema, Tiepolo and His Circle, Drawings in American Collections, cat. expo., New York, The Pierpont Morgan Library, 1996, p. 19, fig. 12).

<sup>[3]</sup> L'Adoration des Mages et Le martyre d'un saint (Aikema, 1996, nos. 93-94, tous deux sous le nom de Matteo Bortoloni).

<sup>[4]</sup> Antonio Balestra, Nicolò Bambini, Gregorio Lazzarini, Silvestro Manaigo, Giovanni Battista Mariotti, Giovanni Antonio Pellegrini, Giambattista Piazzetta, Giovanni Battista Pittoni, Sebastiano Ricci, Angelo Trevisani et Pietro Uberti.

## 16 Charles-Joseph Natoire (Nîmes 1700 - 1777 Castel Gandolfo)

Acteon transformé en cerf et chassé par ses chiens, Diane et ses compagnes

craie noire, sanguine, plume et encre brune, lavis gris, rehaussé de gouache blanche, aquarelle, dans le montage et cadre original 266 x 461 mm.

Provenance:

Charles-Joseph Natoire, vente, Paris, 14 Decembre 1778, lot 316 (75 livres comme “Deux compositions lavées & coloriées: l’une représente Diane & Actéon, l’autre un sujet allégorique à la Religion”).

Vente, Paris 26 mars 1788, lot 114 (16 livres 1 sou to Galland as “Diane & Actéon, gracieuse composition dans un riche fond de Paysage, lavé au Bistre & légèrement coloré, par Ch. Natoire”).

Ce grand dessin a été exécuté par Natoire comme une œuvre d’art indépendante, tout comme ses autres grands dessins colorés, dont beaucoup furent inclus dans sa vente posthume de 1778 à Paris. Natoire était mort dans sa maison de Castel Gandolfo, près de Rome, en août 1777. Son frère, qui était son unique héritier, décida dès le mois d’octobre de vendre une partie de la collection et de l’atelier de Natoire à Rome, à des prix marqués, comme cela se pratiquait en Italie. Au début de 1778, l’abbé Natoire mis aux enchères à Paris la meilleure partie de la collection. Le présent dessin fit partie de la vente de Paris dans la section “Compositions & Etudes aussi par Charles Natoire” qui ne contenait que des dessins non encadrés. Le dessin a été vendu, avec une autre de même technique pour 75 livres<sup>1</sup>. Après la vente Natoire, le dessin fut monté et encadré dans le cadre doré encore présent aujourd’hui et réapparaît dix ans plus tard un lot unique dans la section des dessins encadrés lors d’une vente anonyme. Il y était décrit comme “Diane et Actaeon, gracieuse composition dans un riche paysage en arrière-plan de paysage, lavé au Bistre et légèrement coloré, par Ch. Natoire”.

*Diana et Acteon* est un thème souvent représenté par Natoire, mais généralement limité à l’épisode précédant la poursuite, lorsque Diana se baigne et est surprise par Acteon. La version la plus connue est probablement le tableau qui se trouve actuellement dans une collection privée,<sup>2</sup> peint en 1734-1735 et gravé par Desplaces dès 1735. La composition est centrée sur Diane nue qui tente de se cacher de la vue d’Actéon, caché à l’arrière-plan derrière une fontaine. Un autre dessin de Natoire de cet épisode se trouve dans une collection privée<sup>3</sup>. De composition très différente de la présente feuille, ce dernier dessin est une contre-épreuve à sanguine retravaillée à l’aquarelle par Natoire. Il représente un Actéon consterné qui s’approche de Diane, agenouillée alors que ses compagnes s’enfuient. Au *Salon* de 1742, Natoire exposa un **épisode de l’histoire**, aujourd’hui perdu, qui fut décrite dans une

<sup>[1]</sup> Caviglia-Brunel a identifié le lot 316 de la vente de Natoire avec un autre dessin d’Acteon apparaissant devant Diana qui est une feuille horizontale légèrement plus petite que la présente, également à Paquarelle mais sur une contre-épreuve d’une autre main (Caviglia-Brunel, 2012, no. R36). Il est peu probable qu’un dessin retravaillé aurait atteint un tel prix et s’il se trouvait dans la vente de 1778, il était probablement inclus dans les deux lots de groupe de cinquante feuilles chacun.
<sup>[2]</sup> Dernière exposition avec la Galerie Aaron en 2004 (Caviglia-Brunel, 2012, no. 41). Pour les dessins préparatoires, cf. Caviglia-Brunel, 2012, nos. D148-D151. Une autre composition dessinée de ce sujet, probablement réalisée un peu plus tard, se trouve à Stockholm (inv. 2981/1863; Caviglia-Brunel, 2012, no. D236).
<sup>[3]</sup> Caviglia-Brunel, 2012, no. R36.

vente en 1785 comme “Un bain de Diane, composition de dix figures; l’on voit Diane dans le milieu du tableau levant le bras pour méthamorphoser Actéon; le fond est terminé par un lointain montagneux et agréable”<sup>4</sup>. La présente feuille représente l’épisode suivant avec un Acteon terrifié, complètement transformé en cerf qui tente de fuir sa meute de chiens. Diana en chasseuse ordonne à ses nymphes d’exécuter l’animal.

\_\_\_\_\_

<sup>[4]</sup> Caviglia-Brunel, 2012, no. P145. Salon of 1742, no. 28. Auguste-Gabriel Godefroy’s sale, Paris, 15 Novembre 1785, lot 44.

### Antoine François Callet (Paris 1741 - 1823)

\_\_\_\_\_

*Un taureau amené à un prêtre sur l’autel d’un temple*

sanguine, plume et encre brune, lavis rouge-brun, rehaussé de gouache blanche; filigrane: une fleur de lys encerclée sous un trèfle (ou une petite couronne) et sur B (?) 293 x 369 mm.

Callet remporta le prix de Rome le 31 août 1764<sup>1</sup>, après avoir étudié avec Antoine Boizot (1704-1782). L’artiste passa ensuite les trois années suivantes à l’*Ecole royale des élèves protégés* pour arriver finalement à Rome le 19 novembre 1767. Il y restera pendant près de cinq ans, travaillant sous la direction de Charles-Joseph Natoire (1700-1777). Pendant ses quatre premières années à Rome, il n’est guère remarqué par Natoire et la première mention spécifique de l’artiste dans la correspondance du directeur avec le marquis de Marigny est datée du 27 février 1771, lorsque Callet participa à la décoration de la salle à manger de l’académie sur le Corso<sup>2</sup>. Puis, à l’occasion d’une commande à Callet du cardinal de Bernis, ambassadeur de France, Natoire déclara que “cet artiste est dans le chemin de faire une très bonne réussite”<sup>3</sup>. Natoire le loue à nouveau pour le portrait qu’il fit du cardinal en 1772<sup>4</sup>. Callet quitta Rome en octobre de la même année pour Gênes afin de rejoindre Charles de Wailly (1730-1798) et l’aider à décorer le Palazzo Serra.

Le filigrane de la présente feuille se re trouve typiquement sur les papiers romains<sup>5</sup> des XVIIe et XVIIIe siècles, ce qui date la présente feuille du séjour de Callet à Rome, en 1767-1772. Presque aucune œuvre sûre ne peut être datée de l’époque romaine de Callet: un dessin inscrit “Rome 1772” représentant une *Allégorie du mariage de Louis XVI et de Marie-Antoinette*, se trouvait au musée d’Orléans<sup>6</sup>, une copie de l’école d’Athènes a été vendue en 1785<sup>7</sup> et le grand portrait de Bernis est conservé dans une collection privée<sup>8</sup>. Natoire mentionne quelques autres travaux que Callet a réalisés à Rome mais

<sup>[1]</sup> Avec Cleobis et Biron tirant le chariot de leur mère au temple de Junon au Musée Czartorysk à Cracovie (B. Gallini, “Antoine François Callet (1741-1823), évolution d’un style lié aux aléas de l’histoire”, *La Tribune de l’Art*, 11 janvier 2017).

<sup>[2]</sup> A. de Montaignon et J. Guiffrey, *Correspondance des directeurs de l’Académie de France à Rome, avec les surintendants des bâtiments*, Paris, 1902, p. 324

<sup>[3]</sup> 11 juin 1771 (Montaignon et Guiffrey, 1902, p. 334).

<sup>[4]</sup> 25 mars 1772 (Montaignon et Guiffrey, 1902, p. 369).

<sup>[5]</sup> Beaucoup d’estampes de Piranèse portent de tels filigranes. Les fleurs de lys encerclées de *Monumenta Chartae Papyraceae* de E. Heawood (Hilversum, 1960, nos. 1566 à 1641) sont presque toutes italiennes et beaucoup sont romaines.

<sup>[6]</sup> M. Sandoz, *Antoine-François Callet*, Paris, 1985, p. 86, no. 8.

<sup>[7]</sup> Vente de la collection du marquis de Véri, Paris, 12 décembre 1785, lot 53.

<sup>[8]</sup> Gallini, 2017.

sans précision.

La composition complexe de ce puissant dessin semble s’inspirer du *Coresus et Callirhoe* de Fragonard, qui fut son *Morceau de réception* pour l’*Académie Royale*, aujourd’hui au musée du Louvre. Les deux compositions sont flanquées de colonnes toscanes, avec une figure proéminente au centre droit et d’autres à ses pieds. La mère et de l’enfant dans le coin inférieur gauche de la présente feuille, sont presque un calque du groupe correspondant de Fragonard. *Coresus et Callirhoe* a été exposé au *Salon* de 1765 et a été salué universellement, même par les critiques les plus sévères. Le *directeur général des bâtiments du roi* Marigny, qui l’acheta pour le roi, écrivit à Natoire à Rome que “Le Sr Fragonard vient d’être reçu à l’Académie avec une unanimité et un applaudissement dont il y a peu d’exemple. [...]; voilà un beau sujet d’émulation pour vos élèves”<sup>9</sup>. Ce dessin pour Callet, d’un fini inhabituelle, exécuté dans un fort clair-obscur de sanguine et de lavis rouge-brun, a très probablement été exécuté comme une œuvre achevée. Par la façon de dessiner le nez avec un L inversé ou la bouche avec une ligne droite ou un point, le dessin peut être comparé à des œuvres ultérieures de Callet, telles que le *Jupiter et Cérès*<sup>10</sup> et les *Saturnales*<sup>11</sup>, toutes deux à l’École des Beaux-Arts de Paris<sup>12</sup>, ou les deux compositions historiques signées à Berlin<sup>13</sup>.

<sup>[9]</sup> 17 avril 1765 (Montaignon et Guiffrey, 1902, p. 77).

<sup>[10]</sup> E. Brugerolles, *Antoine-François Callet décorateur*, cat; expo., Paris, Ecole des Beaux-Arts, 2008-2009, p. 54-55, nos. 32-33?

<sup>[11]</sup> Brugerolles, 2008-20009, p. 63 et 88, no. 36.

<sup>[12]</sup> Comparer les figures avec le bras gauche levé dans la présente feuilleavec les *Saturnales* à l’Ecole des Beaux-Arts et la figure à gauche avec la femme jouant du clavecin dans les *Saturnales*.

<sup>[13]</sup> Inv. K.d.Z. 14734 et inv.K.d.Z. 15074 (Sandoz, 1985, pp. 137-138, pl. XX).

### 18 Jacques-Antoine-Marie Lemoine (Rouen 1751 - 1824 Paris)

*Portrait d’Henry Seymour assis sur une chaise et tenant une myosotis, l’étoile du soir au fond*

\_\_\_\_\_

signé et daté “Lemoine 1796 Juillet” et inscrit “Let me alone.” sur le montage craie noire, estompe, rehaussée de craie blanche, le dessin agrandi par l’artiste de 10 mm. sur les bords gauche et inférieur 325 x 265 mm.

Provenance:

Vente, Paris, 23 juin 1978, lot 10.

\_\_\_\_\_

Bibliographie:

M. Roland Michel et C. Binda, “Un portrait de Madame du Barry”, *Revue de l’art*, 46, 1979, pp. 40-45, note 16.

M. Jeune, “Jacques-Antoine-Marie Lemoine”, *La Révolution en Haute-Normandie*, Rouen, 1988, p. 290.

J. Haslip, *Madame du Barry*, Londres, 1991, p. VI, 125, 133, illustré.

M.A. Denis, *Madame du Barry, de Versailles à Louveciennes*, cat expo., Louveciennes, Musée-promenade de Marly-le-Roi, 1992, pp. 165 et 185, sous le no. 86.

N. Jeffares, “Jacques-Antoine-Marie Lemoine (1751-1824)”, *Gazette des Beaux-Arts*, 141, février 1999, pp. 75 et 117, no. 134.

Ce portrait est le dernier témoignage de la courte liaison entre

Madame du Barry et Henry Seymour qui eut lieu en 1779-1780. Cette histoire passionnée, largement romancée aux XIXe et XXe siècles, n’est connue que par huit courtes lettres de Madame du Barry à Seymour. La conclusion touchante de cette liaison quinze ans après sa fin réside probablement dans les trois mots sous la fleur tenue par Seymour dans ce portrait.

Lors de son apparition aux enchères en 1978, ce portrait était associé depuis son exécution avec un portrait de Madame du Barry dessiné par Lemoine prétendument en 1782 mais, selon Neil Jeffares, stylistiquement de la même période que le présent dessin<sup>1</sup>. Celui-ci représente Seymour non pas à 67 ans, son âge en 1796, mais à l’âge approximatif de cinquante ans, ce qu’il avait au moment de sa liaison avec Madame du Barry. Les deux dessins pourraient donc être des recreations par Lemoine de portraits antérieurs des deux modèles, Madame du Barry d’après le portrait d’Elizabeth Vigée Le Brun de 1781<sup>2</sup> et la présente feuille probablement d’après une miniature perdue<sup>3</sup>. Il est probable que les dessins étaient des commandes directes de Seymour à Lemoine en 1796<sup>4</sup> pour commémorer sa relation avec l’ancienne maîtresse du roi Louis XV.

Henry Seymour (1729-1807) est né à Londres et a fait ses études au New College. Il était le fils de Francis Seymour, député de Great Bedwyn, et neveu du septième duc de Somerset. En 1750, il épousa Lady Caroline Cowper. Il a été député de 1763 à 1780. En 1773, sa femme meurt et deux ans plus tard, il se remarie avec Anne Louise Thérèse, comtesse de Panthou (1760-1821), une française dont il aura un fils un an plus tard. En 1778<sup>5</sup>, le couple s’installe en France et achète le château de Prunay près de Louveciennes. Sa voisine la plus célèbre était Madame du Barry, exilée après la mort en 1774 de Louis XV.

\_\_\_\_\_

Les relations entre Madame du Barry et son voisin anglais ont fait l’objet de nombreux écrits, mais le seul témoignage publié de l’époque, très succinct, se trouve dans les *Mémoires pour servir à l’histoire des évènements de la fin du dix-huitième siècle* de l’abbé Georget<sup>6</sup>. Mais certaines des lettres envoyées par Madame du Barry sont apparues aux enchères en 1837<sup>7</sup>.

\_\_\_\_\_

<sup>[1]</sup> Le *livret* du Salon de 1796 décrit les dessins de Lemoine comme étant exécutés avec un “crayon noir-de-velours”; une caractéristique “veloutée” reconnue par Neil Jeffares dans le présent portrait et celui de Madame Vigée Lebrun, les datant ainsi de 1796. Je remercie Neil Jeffares pour son aide dans la rédaction de cette notice et pour avoir partagé ses notes sur Seymour.

<sup>[2]</sup> Une version conservée au Philadelphia Museum of Art (inv. 1984-137-1) date de 1781 et une autre version presque exacte dans une collection privée française est non datée (New York, Metropolitan Museum of Art, *Vigée Le Brun*, 2016, no. 10). L’une d’entre elles a été peinte pour le duc de Brissac et était accrochée à Louveciennes.

<sup>[3]</sup> Voir le portrait de Seymour’s illustré dans C. Vatel, *Histoire de Madame du Barry d’après ses papiers personnels et les documents des archives publiques*, Versailles, 1883, p. 28.

<sup>[4]</sup> Seymour aurait pu rencontrer le portraitiste par l’intermédiaire de Pablo Olavidé (1725-1803), comte de Pilos, proche de Madame du Barry (Vatel, 1883, p. 52-68) et que Lemoine a représenté en 1781 (Jeffares, 1999, p. 66-67, no. 38).

<sup>[5]</sup> H. Noel, *Madame Du Barry*, Londres, 1904, p. 295-296.

<sup>[6]</sup> Paris, 1810, I, p. 368. Louis-Hercule-Timoélon de Cossé-Brissac (1734-1792).

<sup>[7]</sup> Trente autres sont apparues aux enchères en 1892, mais elles sont également perdues (S. Loomis, *Du Barry. A Biography*, New York, 1959, pp. 207-208). cf. J.P. Palewski, “Voisins de campagne: Henry Seymour et Madame du Barry”, *Revue de l’histoire de Versailles et de Seine et Oise*, XXXIX, 1937, pp. 159-169.

Aujourd’hui perdues, ces lettres non datées éclairent la courte passion de la comtesse du Barry. La première lettre, envoyée de Louveciennes un samedi à 18 heures en 1779 ou 1780, est une missive plutôt anodine où Madame du Barry s’inquiète de la santé de la fille de Seymour et donne quelques nouvelles de son ménage. Dans la deuxième lettre, Madame du Berry envoie un témoignage de l’époque de Louis XIV, en terminant le message par un un message probablement codé: “il n’y a point de nouvelles ici que celles du petit chien qui se porte bien et boit tout seul”. Le contenu de la troisième lettre envoyée un jeudi à 14 heures ne laisse aucun doute sur la relation: “L’assurance de votre tendresse, mon tendre ami, fait le bonheur de ma vie [.]. . Adieu je suis à vous”. Mais Seymour devint jaloux de l’amant officiel de Madame du Barry, le duc de Brissac, et dans ses quatrième et cinquième lettres, Madame du Barry se justifie de la jalousie de Seymour, pour finir par une réassurance de son amour. La relation entre les deux amants doit avoir été tendue puisque dans les sixième et septième lettres, Madame du Barry n’écrit que combien il lui manque. La huitième et dernière courrier connu est une lettre de rupture, envoyée un mercredi à minuit, où, probablement incapable de soutenir la jalousie de Seymour, elle l’assure de son amour mais écrit “Je crois que ma tranquillité et mon Bonheur vous touchent peu; c’est avec regret que je vous en parle, mais c’est pour la dernière fois[ .]. . Adieu, croyez que vous seul occuperez mon coeur”. Les réponses de Seymour ont disparues mais il est probable que sa dernière lettre se terminait par les trois mots écrits sur le montage de ce dessin: “Let me alone.”.

Le présent dessin, exécuté seize ans après la séparation des amants, quatre ans après le retour de Seymour en Angleterre et à peine plus de deux ans après la mort par guillotine de Madame Du Barry, est probablement le dernier message entre le gentleman anglais et l’ancien favorite de Louis XV. En effet, dans cette dessin, Seymour avait demandé à Lemoine de le représenter tel qu’il était à l’époque de sa relation avec Madame du Barry, assis près de ce qui était probablement pour lui le symbole de son ancienne maîtresse, l’Étoile du Soir, la planète Vénus, déesse de la beauté et de l’amour. Il regarde directement le spectateur, et juste au-dessus de l’inscription “Let me alone” sa main droite qui tient négligemment une myosotis, communément appelée en anglais “forget me not”<sup>1</sup>.

<sup>[1]</sup> Je suis reconnaissant à Aurélie Freitag pour avoir identifié cette fleur.

*Gratuite de Dessin* à Paris. A vingt ans, il travailla pour le Prince de Conti comme inspecteur des travaux à son château de l’He-Adam près de Paris. Il se lia alors d’amitié avec Pierre Fontaine qui publia anonymement une vie de Thibault<sup>1</sup> en 1827 et écrivit que “C’est alors que se développèrent en lui les brillantes facultés dont la nature l’avait doué. On remarqua dans ses moindres productions cette finesse de sentiments, cette adresse de bon goût, cette simplicité, cette vérité d’expression qui caractérisaient son beau talent”<sup>2</sup>. Mais Thibault retourna bientôt à Paris e entra dans l’atelier de Etienne-Louis Boullée (1728-1799). En 1788, il reçut un prix pour le dessin d’une *Caisse d’Escompte* et partit pour Rome où il resta jusqu’en 1792, avec Percier et Fontaine<sup>3</sup>. A Rome, selon Fontaine, Thibault “avait cultivé alternativement et toujours avec succès, la Peinture et l’Architecture [.]. . Quelque chose qu’il fit, quelque sujet qu’il entreprit de traiter, on ne savait sur lequel des deux il convenait de lui accorder la préférence; cependant il faut avouer qu’un goût particulier, une sorte de prédilection et peut-être un pressentiment de l’avenir, l’avaient entraîné vers la Peinture, pour laquelle l’Italie lui présentait un si grand nombre de séduisants modèles. Cette préférence, qu’il faut se garder de prendre pour une infidélité, fut profitable à ses intérêts”. Fontaine ajouta que “les agréables dessins qu’il a rapportés expliqueront mieux que nous ne pourrions le faire ses pensées sur chaque chose et donneront des merveilles qu’il a voulu représenter une idée beaucoup plus juste que tout nos écrits”<sup>4</sup>.

A son retour en France, en pleine Révolution, Thibault se spécialise dans les décors de théâtre et d’opéra, qu’il exécute souvent aux côtés de Percier et de Fontaine. Il a également dessiné des paysages finis du type du présent dessin, qui, selon Fontaine en 1827, étaient “vendus alors à bas prix et maintenant si recherchés dans les ventes”<sup>5</sup>. Certainement avec l’aide de Fontaine, il travaille à la décoration des intérieurs du palais de l’Elysée, alors propriété de la princesse Murat, sœur de l’empereur Napoléon et reine de Naples. Il passe ensuite au service de l’épouse de Napoléon, Joséphine, qui l’engage à la Malmaison<sup>6</sup>. Ensuite, il continue à être employé par la famille Bonaparte et suit Louis lorsqu’il devint roi de Hollande. Il revient à Paris en 1810, est élu à l’Institut<sup>7</sup> et enseigne la perspective à l’Ecole des Beaux-Arts. Pendant son séjour à Rome, Thibault a dessiné un certain nombre de grands paysages

<sup>[1]</sup> Fontaine, de deux ans son cadet, raconte dans son *Journal* le jour de la mort de Thibault en 1826 qu’il l’avait rencontré à l’Isle Adam en 1777 et qu’il lui avait enseigné les “premières et les meilleures leçons de mon art” (P-F-L. Fontaine, *Journal*, Paris, 1988, II, p. 717). Le texte de Fontaine a été publié de façon anonyme en guise d’introduction aux enseignements de Thibault: “Sur Thibault” in *Application de la perspective linéaire aux arts du dessin, ouvrage posthume de J.T. Thibault*, Paris, 1827, pp. ix- xiii.

<sup>[2]</sup> Fontaine, 1988, II, p. 743

<sup>[3]</sup> À Rome, il forme avec Percier et Fontaine et neuf autres artistes un groupe appelé les *Duodi*, qui pendant les trente années suivantes se réunissaient le deuxième jour de chaque mois au restaurant Filard, boulevard du Montparnasse à Paris. Chacun des douze amis a été représenté par Louis-Léopold Boilly.

<sup>[4]</sup> Fontaine, 1988, II, p. 745.

<sup>[5]</sup> En effet, les dessins de Thibault sont apparus aux enchères dès 1788 et ont continué à être vendus aux enchères tout au long de sa vie.

<sup>[6]</sup> Comme Bidault, Taunay et Dunouy, il a exécuté un petit paysage (Fontaine, 1988, II, p. 13).

<sup>[7]</sup> Fontaine, 1988, II, p. 456.

finis comme celui-ci, certainement pour la revente<sup>8</sup>. De retour à Paris, Thibault continue à s’inspirer de son expérience romaine, exécutant par exemple en 1812 le merveilleux dessin du jardin de la Villa Negroni<sup>9</sup> dans la même technique que la présente feuille.

La vue de Thibault représente l’angle nord-ouest du jardin de la Villa Borghèse avec le temple d’Esculape alors nouvellement construit. Percier et Fontaine choisissent le même bâtiment pour le frontispice du chapitre sur la Villa Borghèse dans leur publication “*Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*” de 1809.

<sup>[8]</sup> Des vues de Thibault de la *Villa Negroni*, datées de 1790, de la *Villa Madama* et de la *Villa Albani* étaient autrefois sur le marché de l’art (vendues respectivement à Drouot, 26 juin 2008, lot 131; au Dorotheum à Vienne, 18 novembre 2014, lot 86; à Drouot, 26 juin 2008, lot 132; et à Drouot, 17 mai 1991, lot 8).

<sup>[9]</sup> Sotheby’s, Londres, 11 juillet 2001, lot 205.

## 20 Joseph-Denis Odevaere (Bruges 1775 - 1830 Bruxelles)

*Jacques-Louis David tenant une palette, des pinceaux et un bâton de peintre, debout dans son atelier et appuyé sur un fauteuil en train de peindre un* Portrait de Pie VII, *et sur un chevalet*, Napoléon traversant les Alpes

signé et inscrit “J. Odevaere à Madame thibaut/ Bruxelles le 1 mai 1826” et inscrit “première pensée du portrait de M. David./ il travaille au portrait de Pie VII on voit dans/ le fond le tableau de Napoleon passant le St Bernard.” (tout sur le montage) craie noire, lavis brun, sur un montage bleu 174 x 118 mm.

Provenance: Joseph-Denis Odevaere, le 1<sup>er</sup> mai 1826 à Madame Thibaut, Bruxelles, selon l’inscription de l’artiste sur le montage.

Gravé: En aquatinte par Jean-Pierre-Marie Jazet (1788-1871); la gravure d’après ce dessin jointe

Le 27 janvier 1816, à son arrivée à Bruxelles, David est accueilli par trois de ses anciens élèves, François-Joseph Navez (1787-1869), Joseph Paelinck (1781-1839) et Odevaere, ainsi que par une multitude de peintres belges auxquels il arrive comme un oracle, tous cherchant à attirer son attention. Mais c’est Odevaere qui devint rapidement le préféré de David<sup>1</sup>. Né à Bruges, Odevaere s’installe à Paris en 1795, après l’annexion du territoire belge par les Français, et devint l’élève de son compatriote Joseph-Benoît Suvée (1743-1807). En 1801, il rejoignit l’atelier de David et remporta le Prix de Rome trois ans plus tard. Il partit pour l’Italie en 1805. En 1812, il est à Gand et ne revint jamais vivre à Paris passant le reste de sa vie à Bruxelles. La bienveillance de David pour son ancien élève n’était probablement pas dénué d’intérêt, car Odevaere était depuis 1815 le peintre officiel du régent Guillaume I. Mais, David, contrairement à ses souhaits, ne reçut jamais de poste officiel<sup>2</sup>.

<sup>[1]</sup> P. Bordes, *Jacques-Louis David, Empire to Exile*, cat. expo., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum et Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005, p. 353, note 1.

<sup>[2]</sup> Quelques mois après son arrivée, il sollicita le poste de *Directeur général des*

Naturellement, en 1820, quand David accepta de faire réaliser son portrait, c’est à Odevaere seulement qu’il donna son accord, au grand dam de Navez<sup>3</sup>. Mais l’œuvre finale devait être une estampe et non un tableau. Le présent dessin est la première étude pour cette gravure. Le dessin suivant<sup>4</sup>, réalisé probablement très légèrement plus tard, le 26 mars 1820, se trouve maintenant au Groeningenmuseum de Bruges<sup>5</sup> et est plus proche de la gravure. Il montre David debout dans une position plus assurée, le trône remplacé par une chaise, poussée vers la gauche et remplacée par un cabinet de peintre. L’iconographie de ce dessin, sans doute suggérée par David, est probablement un dernier hommage du peintre à l’Empereur exilé à Sainte-Hélène et reflète le propre destin du peintre. La gravure de Jazet a été achevée six ans plus tard, en juin 1826.

<sup>[1]</sup> *arts et établissements relatifs à l’étude du dessin et de la peinture* (E. Agius-d’Yvoire in *Jacques-Louis David*, cat. expo., Paris Musée du Louvre et Versailles, Musée national du château, 1990, p. 622).

<sup>[3]</sup> Voir Bordes, 2005, p. 353, note 1.

<sup>[4]</sup> La date du 1er mai 1826 sur le dessin est la date du don et non de l’exécution

<sup>[5]</sup> Inv. 2005.GRO0002.II, pierre noire avec l’inscription sur montage “Dans l’intention de faire le portrait de mon maître, M. David, j’ai fait d’après lui un premier croquis le 26 mars 1820, il est représenté dans son atelier. Sur un chevalet près de lui est le portrait de Pie VI; plus loin celui de Napoléon. Le 26 mars à Bruxelles. M David a 5 pieds, 4 p. ½” (H. Fierens-Gevaert, “L’exposition ‘David et son temps’ à Bruxelles”, *Gazette des Beaux-Arts*, 1926, I, p. 174).

### Jean-René Méliand (Margon 1782 - 1831 Nogent-le-Rotrou)

### 21

*Autoportrait en buste avec sa femme Marie Anne Rousseau dans un paysage*

Avec une inscription de l’époque “Jean rené melian, artiste Peintre et dessinateur/ Elève de David de Nogent le Rotrou de l’an/ mil sept cent quatre ving deux./ Et Marie Anne Rousseau, son épouse, née en./ l’an mil sept cent quatre vingt onze/ dessiné par lui meme/ Melian a nogent/ le Rotrou en l’an mil huit cent dix.” sur une étiquette attachée au dos du cadre craie noire, esompe, rehaussée de craie blanche, dans le cadre original 495 x 398 mm.; avec une lettre de référence de Jacques-Louis David pour Jean-Réné Méliand: “je certifie que le citoyen jean René -/ Meilliand est mon élève en peinture qu’il/ a toujours eu pour son art les plus heureuses/ dispositions qu’il y est meme très avancé et/ qu’il est du nombre de ceux de mes élèves qui/ doivent un jour lui faire le plus d’honneur/ j’ajoute de plus que c’est une jeune homme/ plein de moralité cherchant toujours a/ s’instruire et que je desire bien fort/ le voir retourner un jour dans mon atelier/ pour achever à se perfectionner dans un art qu’il a si bien commencé/ David/ membre de l’institut de France.”

Provenance: Jean-René et Marie Anne Méliand, à leur fille Ambroisine Méliand (1815-1895), mariée à Jules-Henri Daupeley (1814-1886), à leur fils Gustave Daupeley-Gouverneur (1842-1906), Nogent-le-Rotrou, ensuite par descendance.

Bibliographie: J. Arpentinier, *Peintres et artistes du Perche*, Le Mans, 2003, pp. 133-



134, le dessin illustré, p. 133; la lettre p. 134.

Ce double-portrait est l'une des rares œuvres connues de Méliand, élève de Jacques-Louis David de 1798 à 1806. Il a été exécuté en 1810, un an après que Méliand ait épousé Maria Anne Rousseau. A 27 ans, Méliand se représente dans un costume élégant aux côtés de sa femme, âgée d'à peine plus de dix-huit ans. Le fond représente les paysages vallonnés du Perche avec à gauche la ville natale de l'artiste, Morgon, près de Nogent-le-Rotrou. Ce dessin a été réalisé à la craie noire délicatement posée, à l'imitation de la nouvelle technique de la lithographie.

Issu d'une vieille famille du Perche, Méliand a étudié localement avant de rejoindre l'atelier de David à Paris qu'il quitta avec une lettre de référence pieusement conservée par les descendants de l'artiste aux côtés du dessin. Méliand resta à Paris encore deux ans et revint à Nogent-le-Rotrou en 1808. Il enseigna à l'école locale de dessin et d'architecture, où il a eu un grand nombre d'élèves, dont sa fille Ambroisine. Il peignit en 1805 un *Martyre de saint Laurent* pour l'église de Nogent-le-Rotrou, toujours *in situ* mais son œuvre principale sont probablement les 36 vues de la Vendée publiées en lithographie par C. Motte à Paris en 1822-1823. Il devint le chef des pompiers locaux et mourut en 1831 des suites d'une blessure subie lors de l'extinction d'un incendie.

Le dessin est toujours resté dans la descendance de l'artiste, allant de sa fille Ambroisine à son fils Gustave Daupeley et de là par descendance. Le beau-père de Daupeley était Aristide Gouverneur<sup>1</sup> (1828-1898), un érudit de Nogent-le-Rotrou qui a fondé une imprimerie qu'il donna à son gendre en 1875<sup>2</sup>. En 1886, Daupeley publia une courte biographie<sup>3</sup> sur son grand-père dans la *Revue de l'art français ancien et moderne*.

Dessin de la tombe de Friedrich Gottlieb Klopstock à Ottensen

<sup>[1]</sup> Il a été maire de la ville en 1878-1891.

<sup>[2]</sup> L'imprimerie existait encore dans les années 1980 et était l'une des dernières à imprimer en grec ancien. Ils imprimèrent également la Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome, avec les surintendants des bâtiments pour la Société de l'Histoire l'Art Français.

<sup>[3]</sup> G. Daupeley, “Jean-René Méliand, élève de Louis David”, Revue de l'art français ancien et moderne, 1886, p. 362-365.

## 22 Christoffer Wilhelm Eckersberg (Blåkrög (Schleswig) 1783 - 1853 Copenhague)

La tombe de Friedrich Gottlieb Klopstock à Ottensen

inscrit à la plume et à l'encre grise “Klopstocks Monument ved Ottensen. tegnet af C. W. Eckersberg No 177” et au crayon “... ved Ottensen 177” (*recto*) et “177.” (*au verso*, deux fois) mine de plomb, plume et encre grise, lavis gris, rehaussé de gouache blanche, sur papier gris 223 x 198 mm.

Provenance: Vente de la succession de l'artiste, Copenhague, 17 janvier 1854, p. 19, lot 177 (comme “Tegninger, 1810/ 177 Klopstocks Monument ved Ottensen. Tusch”). Benjamin Wolff (1790-1866), Copenhague (L. 420 deux fois, sur

le dessin et sur le montage), puis par descendance.

Exposition: Niva, Nivaagaards Malerisamling, *Tegnekunst på Nivaagaard 2: Omkring dansk guldalder Dansk tegninger 1760-1860*, 1984, no. 16, pl. 16.

Le dessin représente la tombe du grand poète pré-romantique Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) à Ottensen, au nord de Hambourg, avec à sa droite celle de sa première femme Margareta (Meta) Möller (1728-1758). D’après le catalogue de vente posthume d’Ekersberg, la présente feuille a été dessinée en 1810 sur son chemin vers Paris. Il montre sous une lumière vespérale un grand tilleul qui étend son ombre sur les tombes, enfermées dans une clôture de bois. La simplicité de la représentation amplifient son pathos, les pierres tombales devenant presque des portraits, debouts à l'ombre dans une journée de fin d’été.

Klopstock est né en Saxe-Anhalt en 1724. Dès 1746, il avait publié certaines parties de *Der Messias*, l’œuvre de sa vie. Il passa esnuite quelques années à voyager avant d’accepter l’invitation du roi Frédéric V du Danemark à se rendre à Copenhague pour terminer son travail. En 1751, en route pour la capitale danoise, il rencontre sa future femme à Hambourg; trois ans plus tard, ils se marient. Mais en 1758, Meta mourut en couches à Hambourg. Klopstock fut inconsolable. Dans l’introduction de des écrits complets de Meta publiés l’année suivante, Klopstock écrivit: “Elle n’est pas encore enterrée à l’endroit où je souhaite reposer avec elle. Je veux que notre tombe se trouve à Ottensen, ou dans un autre cimetière de village plus haut sur l’Elbe. Je choisis une belle région pour ceux qui peuvent se réjouir du printemps de la résurrection. C’est précisément dans ce but, et non par vanité, que j’ai demandé à vos deux sœurs de décorer le très simple tombeau avec deux arbres, et à votre ami le plus cher d’y faire un champ de fleurs. Au sommet de la pierre tombale, deux gerbes de blé en désordre doivent être sculptées. Parmi elles doit être écrit “Semence semée par Dieu, pour mûrir le jour des gerbes””<sup>1</sup>. Le 20 avril 1755, Klopstock achète un terrain dans le cimetière de la Christianskirche d’Ottensen et y enterre sa femme le 15 juin. Quelques mois plus tard, ses sœurs Elisabeth et Catharina plantèrent deux tilleuls. Quelques années plsu tard, Klopstock s’installe à Hambourg et se retire lentement, épousant une nièce de sa femme en 1791. Sa mort en 1803 fut considérée comme un événement national. Il choisit d’être enterré à côté de sa première femme, protégé par les tilleul planté par ses ebllés-sœurs. Sa tombe a été érigée en 1804, ornée d’un relief de Philip Scheffauer (1756-1808) représente la *Religion en denial*.

Lorsque la deuxième femme de Klopstock mourut en 1821, onze ans après la réalisation du présent dessin, elle choisit d’être enterrée dans le même enclos, non loin de son mari et de sa tante. La simple clôture en bois a été remplacée en 1840 par une clôture métallique et plus tard au XIXe siècle par une grande barrière avec une rambarde ornée de croix. Les tombes sont encore debout sous l’arbre planté par les sœurs de Meta.

Eckersberg quitta Copenhague le 3 juillet 1810<sup>2</sup>. Il avait

<sup>[1]</sup> Hinterlafne Schriften von Margaretha Klopstock, Hambourg, 1818, p. 74. Pour la description de la gerbe, voir les Messias, verset 845, chant 11.

<sup>[2]</sup> J. Gorm Madsen, “Paris avant Rome. 1810-1813 le séjour parisien”, C.W. Eckersberg, cat. expo, Paris, Fondation Custodia, 2016 p. 52.

remporté l’année précédente la médaille d’or de l’Académie royale de Copenhague, où il avait étudié depuis 1803, en venant du Schleswig, sur le continent, au nord de Hambourg. Mais l’Académie étant à court d’argent, Eckersberg doit compter sur un groupe de mécènes pour payer la poursuite de ses études à Paris et à Rome. Son voyage vers le sud à travers le Danemark et l’Allemagne peut être suivi avec précision grâce aux dessins de paysages inclus dans sa vente posthume. Sa première halte fut à Valsøllille (lots 169-170), au sud-ouest de la capitale. Il traversa ensuite vers le continent à Svendstrup (lots 171-173), continua vers Sandrumgaard (lots 174-175) et fit probablement une pause dans sa ville natale. Il continua ensuite vers le sud jusqu’à Slien (lot 176). Il s’arrêta à Altona, le long de l’Elbe (lot 178), avant d’arriver à Ottensen, où il a réalisé le présent dessin. Il descendit vers le sud jusqu’à Coblence le 28 septembre<sup>3</sup>. Il suivit ensuite le Rhin (lots 192-193). Le reste de son voyage s’est probablement déroulé sans arrêt jusqu’à son arrivée à Paris le 9 octobre 1810<sup>4</sup>.

Dessin de la tombe de Friedrich Gottlieb Klopstock à Ottensen

<sup>[3]</sup> Eckserberg, 2016, nos. 89, 91, 94.

<sup>[4]</sup> Gorm Madsen, 2016, p. 47.

## 23 Johann Christian Dahl (Bergen (Norvège) 1788 - 1857 Dresde)

Un paysage de la mer Baltique de Swinemünde à Putbus

inscrit par l’artiste “Zwischen Swinoujscie et Putbus/ auf dem Dampfschiffe ‘Kronprinzessin”” mine de plomb, plume et encre noire 249 x 190 mm.

Dessin de la tombe de Friedrich Gottlieb Klopstock à Ottensen

Ce dessin, avec deux diagonales traversant la composition, a été exécuté par Dahl lors de la courte traversée de la mer Baltique qu’il fit de Swinemünde<sup>1</sup> à Putbus, sur l’île de Rügen en Poméranie occidentale. Le voyage eut lieu le 11 août 1843, à bord du bateau à vapeur Kronprinzessin. La traversée était d’une centaine de kilomètres et le bateau à aubes suivait probablement la côte, visible au fond du paysage. La machine à vapeur du bateau, à gauche de la composition, domine la baie, parsemée de petits bateaux de pêche. L’exécution de ce paysage de mer a dû prendre à Dahl environ les deux tiers du voyage puisqu’à peu près à cette distance de son départ, il s’est lancé dans deux autres dessins<sup>2</sup> avec exactement la même technique. Le premier assez petit d’est une vue de l’île de Oie Griefswalder, au large des côtes, portant la date du “11 août 1843” et le second<sup>3</sup> dessiné peu avant son arrivée à Rügen. Pendant son séjour à Rügen, Dahl a réalisé d’autres paysages à la plume, certains du nord de l’île représentant des bateaux de pêche<sup>4</sup> et une pierre sacrificielle, et d’autres de l’est, de la maison d’un pêcheur<sup>5</sup>.

<sup>[1]</sup> Maintenant Świnoujście, à la frontière polonaise avec l’Allemagne.

<sup>[2]</sup> Bassenge, 19 avril 2017, lot 163, avec l’inscription “Insel Oie bei Greifswald”.

<sup>[3]</sup> Karl & Faber, Munich, 19 avril 2017, lot 168, “Insel Rug August 43.”.

<sup>[4]</sup> Bassenge, 1er décembre 2017, lot 6616, daté du 29 août; la seconde représentant une pierre sacrificielle vendue chez Karl & Faber, 29 avril 2016, lot 335.

<sup>[5]</sup> Karl & Faber, 29 avril 2016, lot 336. Un autre groupe de dessins de très petit format de Dahl de la même technique datant d’août 1843 a été mis aux enchères chez Koller, le 27 mars 2015, lots 3463-3467.

Depuis le traité de Westphalie en 1648, l’île de Rügen faisait partie du royaume de Suède, mais en 1815, après le traité de Vienne, elle a rejoignit la Prusse. Le prince Malte de Putbus (1783-1854), le souverain local, tant sous les Suédois que sous les Prussiens, modernisa la ville de Putbus et y construisit son palais et de nombreuses autres constructions dans un style néoclassique. Le navire à vapeur Kronprinzessin, nommé d’après Élisabeth de Prusse, a été le premier bateau à rejoindre l’île en 1828, faisant de la ville et de ses environs une station balnéaire à la mode, fréquentée par de nombreux artistes, comme Caspar David Friedrich (1774-1840) qui y séjourna à plusieurs reprises, étant originaire de la ville voisine de Grieswald.

Dahl, comme Rørbye, est né en Norvège, mais avant 1814, alors que le Norvège faisait partie du Royaume du Danemark. Dahl fut le premier peintre norvégien de renom, bien qu’il ait fait la plus grande partie de sa carrière d’abord à Copenhague puis à Dresde. Né et éduqué à Bergen, il se rendit au Danemark en 1811 pour étudier à l’Académie Royale. Il est alors influencé par les paysages de Jens Juel, un ancien professeur à l’Académie, ainsi que par les peintres néerlandais du XVIIe siècle. Lorsque Ekersberg revient d’Italie en 1816, les deux artistes se rapprochèrent et Dahl fut très influencé par les paysages italiens du Danois.

Dessin de la tombe de Friedrich Gottlieb Klopstock à Ottensen

À son tour, en 1818, Dahl décide de se rendre en Italie. Il s’arrête à Dresde où il rencontre Friedrich, également ancien élève de l’Académie Royale de Copenhague, et Carl Gustav Carus (1779-1868). Il se lie avec Friedrich et finit par rester à Dresde pendant deux ans. Finalement convoqué par le prince danois Christian Frederik, Dahl se rendit en Italie, d’abord à Naples puis à Rome. Son séjour fut court, à peine un an, avant qu’il ne retourne en Allemagne. Grâce à son ami et mentor Friedrich, il fut accepté à l’Académie de Dresde. Les deux artistes ont ensuite partagé un atelier, où Dahl a enseigné à des peintres comme Peter Balke et Thomas Fearnley. Par la suite, Dhl ne quitta plus la capitale de la Saxe, à l’exception de cinq séjours en Norvège<sup>6</sup> et de courts voyages en Allemagne, comme celui qu’il fit à Rügen en 1843, trois ans après la mort de Friedrich.

Dessin de la tombe de Friedrich Gottlieb Klopstock à Ottensen

<sup>[6]</sup> En 1826, 1834, 1839, 1844 et 1850.

Dessin de la tombe de Friedrich Gottlieb Klopstock à Ottensen

### Martinus Christian Wesseltoft Rørbye (Drammen (Norvège) 1803 - 1848 Copenhague)

Hödur trouve le cor

inscrit “m. Rorbye”, daté “décembre 1828” et numéroté “14” (tous *au verso*) craie noire, plume et encre noire, lavis gris et brun; filigrane fragmentaire 297 x 208 mm.

Provenance: Vente de la succession de l’artiste, Copenhague, 22 février 1849, section VI (“Originale Compositioner I Sepia, Tusch og Blyant”), lot 14 (comme “Hödur fiuder Hornet ibidem [af Balders Död] 1828”).

Benjamin Wolf (1790-1866), Copenhague (L. 420), son montage avec l’inscription “Martinus Rörbye. del 1828”.

Cette composition éclairée seulement par un coup de foudre illustre *La mort de Balder*, un long poème lyrique de Johannes Ewald (1743-1781). L’action se déroule “dans un bois de pins des montagnes norvégiennes. Tout autour, on voit des rochers escarpés et irréguliers. Le sommet du plus haut et du plus bas est couvert de neige”<sup>1</sup>. Le héros est Balder, demi-dieu et fils d’Odin et de Frigga. Il est amoureux de Nanna mais a été rejeté à deux reprises en faveur de son frère Hödur. Le dieu maléfique Loki inculqua alors à Hödur le sentiment de jalousie. Dans le premier acte, Odin ayant entendu une prophétie selon laquelle Balder devait mourir des mains de son frère Hödur, Frigga demanda à tous les objets et animaux de la terre de ne pas lui faire de mal. Malheureusement, elle oublia le gui et le confia par erreur à Loki. Celui-ci ensuite piéga Hödur pour qu’il jete une lance avec du gui directement dans le cœur de Balder pendant que les deux se battaient pour Nanna. Dans les sources scandinaves, Balder est ressuscité mais Ewald choisit d’arrêter la pièce à la mort du héros.

Le présent dessin illustre une didascalie du début du troisième acte: [“Hödur] a trébuché sur le cor qu’il a rejeté au premier acte”<sup>2</sup>. C’est le moment charnière du mythe, la cor ayant été laissé à Hödur par Loki, déguisé en Vanfred pour qu’il y souffle quand il a besoin d’une lance. Après avoir ramassé le cor et l’avoir utilisé, Hödur reçut la lance qui tua son frère.

Le poème a été écrit sous forme de pièce de théâtre en 1773 et connut un immense succès. Il fut mis en scène cette année-là au Théâtre Royal du Danemark et a été joué à de nombreuses reprises jusqu’au début des années 1830. Le premier artiste à l’illustrer fut probablement Daniel Chodowiecki en 1782, mais la mort de Balder a également été peinte par Eckersberg en 1817<sup>3</sup>. Rørbye a réalisé un autre dessin illustrant *Balders Död*, représentant Loki et Hödur, inclus dans la vente posthume de l’artiste. Rørbye a été l’un des premiers artistes danois à illustrer les mythes scandinaves, un sujet que son maître Eckersberg n’aimait pas représenter. La présente feuille, soigneusement finie et avec ses lignes d’encadrement, a probablement été dessinée pour elle-même, comme un petit tableau. Cette feuille date de décembre 1828 alors que Rørbye étudiait à l’Académie Royale du Danemark dans le prestigieux studio de C.W. Eckersberg (1783-1853).

<sup>[</sup> 1 Ed. Londres, 1889, p. VII; traduction de George Borrow.
<sup>[</sup> 2 Ewald, 1889, p. 48.
<sup>[</sup> 3 À l’Académie royale danoise des beaux-arts (J. Svenningsen in *C.W. Eckersberg 1783-1853. Artiste Danois à Paris, Rome & Copenhague*, cat. d’exposition, Paris, Fondation Custodia, 2016, p. 72, fig. 51).


## 25 Honoré-Victorien Daumier (Marseille 1808 - 1879 Valmondois)

Le *Malade Alité* craie noire, plume et encre noire, lavais gris (recto); aquarelle, pierre noire (verso) 121 x 222 mm. Provenance:

Henri Rouart (1833-1912); vente, Paris, 16 décembre 1912, lot 47 (1,500 francs à Rouart<sup>1</sup>).

Ernest Rouart (1874-1942), à son fils

Dr. Julien Rouart (1901-1994), Paris, à sa femme

Thérèse Rouart, née Garrigues (1898-1996), vente, Paris, 27 novembre 1997, lot 23.

Bibliographie:

A. Alexandre, *La collection Henri Rouart*, Paris, 1912, p. 123.

E. Klossowski, *Honoré Daumier*, Munich, 1923, no. 68a.

C. Martine et L. Marotte, *Honoré Daumier, cinquante reproductions*, Paris, 1924, no. 17.

E. Fuchs, *Der Maler Daumier*, Munich, 1930, no. 179a.

J. Lassaigne, *Daumier*, Paris, 1938, pl. 141.

K.E. Maison, *Honoré Daumier. Catalogue raisonné of the paintings, watercolours and Drawings*, Londres et Paris, 1963, II, no. 403, pl. 136.

Expositions: Paris, Maison de Victor Hugo, *Exposition Daumier et Gavarni*, 1923, no. 38. Paris, Galerie Dru, *Aquarelles et dessins de Daumier*, 1927, no. 19. Paris, Orangerie, *Daumier: Peintures, Aquarelles, Dessins*, 1934, no. 84. Vienna, Albertina, *H. Daumier Ausstellung: Zeichnungen, Aquarelle, Lithographie, und Kleinplastiken*, 1936, no. 3.

Le dessin fait partie d’une série de représentations de malades par Daumier, dont beaucoup sont inspirées du *Malade Imaginaire* de Molière. L’idée de dessiner un tel thème est probablement née d’un article écrit par Baudelaire en 1857 dans *Le présent* où le poète loue les lithographies de l’artiste représentant des médecins et des patients: “Quant au moral, Daumier a quelques rapports avec Molière. Comme lui, il va droit au but. L’idée se dégage d’emblée. On regarde, on a compris. Les légendes qu’on écrit au bas de ses dessins ne servent pas à grand chose, car ils pourraient généralement s’en passer. Son comique est, pour ainsi dire, involontaire”<sup>2</sup>. Les dessins réalisés à cette époque par Daumier sont alors des citations plus ou moins strictes de Molière, représentant des malades entourés de docteurs en robes en robe noire et chapeaux pointus, portant parfois des seringues géantes<sup>3</sup>.

Dans les années 1860, probablement quand il réalisa la présente feuille, Daumier fit d’autres études sur le thème du malade, allant cette fois au-delà du récit de Molière. Dans un dessin de Yale<sup>4</sup>, la mise en scène est plus dramatique, avec le malade au lit de face, flanqué de médecins interprétés comme des émissaires de la mort. Dans un autre dessin d’une collection privée<sup>5</sup>, Daumier va encore plus loin, représentant simplement le malade dans un clair-obscur dramatique, les yeux grands ouverts comme hanté par la mort. La présente feuille montre une image plus sereine du malade, somnolant sur son oreiller, la main soigneusement couverte. Ce dessin, loin de certaines caricatures du sujet réalisées quelques années plus tôt, pourrait être une esquisse réalisée d’après nature.

<sup>[</sup> 1 cf. pp. 1-2 du périodique *Gil Blas*, 17 December 1912.
<sup>[</sup> 2 C. Baudelaire, *Le présent*, 1<sup>er</sup> octobre 1857, cité dans Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, Paris, Grand Palais et Washington, the Phillips Collection, *Daumier 1808-1879*, 1999-2000, sous le no. 206.
<sup>[</sup> 3 Maison, 1968, nos. 476 et 486 et Daumier, 1999-2000, nos. 205-206.
<sup>[</sup> 4 Maison, 1968, no. 485 et Daumier, 1999-2000, no. 207.
<sup>[</sup> 5 Daumier, 1999-2000, no. 208.

La première trace du présent pourrait être la brève description “no. 188 Croquis/ Appartient à M. Diot 12 x 22” dans le catalogue de l’exposition Daumier organisée par Champfleury à la Galerie Durand-Ruel en 1878. Cette feuille, exactement de la même taille inhabituelle que Le *Malade Alité*, avait été prêtée par Aimé Diot (1842-1896), le marchand de Daumier de son vivant. La feuille appartiendra plus tard à l’industriel Henri Rouart et figurera dans le catalogue de sa collection publié par Arsène Alexandre en 1912. Rouart, influencé par son camarade de classe Edgar Degas, devient peintre et exposa régulièrement avec les impressionnistes. Grâce à sa fortune personnelle, il fut également un important collectionneur d’art contemporain et fut avec les artistes Auguste Boulard et Pierre-Isidore Bureau, le principal amateur des œuvres de Daumier à partir des des années 1870. Il fut également prêteur à l’exposition Daumier organisée à la galerie Durand-Ruel en 1878 et son nom est mentionné à plusieurs reprises dans le livre d’Alexandre sur Daumier publié en 1888, le premier sur l’artiste. Rouart posséda pas moins de 14 tableaux et 33 dessins de Daumier.



## 26 Adolph Friedrich Erdmann von Menzel (Breslau 1815 - 1905 Berlin)

*Un garçon regardant à gauche, à mi-corps, sa main droite sur un verre*

signé et daté “A.M./89.”

graphite, estompe

207 x 130 mm.

Provenanc: Vente, Grisebach, Berlin, 8 juin 2007, lot 2. Bernd Schultz (né en 1942), Berlin.

Bibliographie: J. Gurney, *Adolph Menzel, Drawings and Paintings*, New York, 2016, p. xxiii, pl. 47.

Cette étude d’un jeune garçon mélancolique été utilisée par Menzel à droite de la gouache *Brunnenpromenade in Kissingen* peinte en 1890 et maintenant au Musée Georg Schäfer de Schweinfurt<sup>1</sup>. Le dessin, d’après nature, représente le jeune garçon portant un manteau sombre avec un col et un nœud autour du cou. Il est debout devant un chaudron, tenant le verre chaud par le bord. Lorsqu’il a transféré la figure à la gouache, Menzel a rapetissé le garçon, dessinant le bord du chaudron au niveau des lignes qu’il a tracées en travers, la main droite cachant le col. Menzel a également modifié le chapeau et le manteau. Le regard triste du jeune garçon se transforme dans l’œuvre achevée en un regard interrogateur alors qu’il regarde la jolie jeune fille aux cheveux longs devant lui.

A partir de 1872 et régulièrement de 1884 jusqu’à sa mort<sup>2</sup> plus de vingt ans plus tard, Menzel se rend chaque été dans la ville thermale à la mode de Kissingen près de Würzburg. Il

<sup>[</sup> 1 H. von Tschudi, *Adolph von Menzel, Abbildungen seiner Gemälde un studien*, Munich, 1906, no. 674.

<sup>[</sup> 2 Voir la célèbre photo de Menzel somnolant sur un banc prise à Kissingen en 1904 (Hambourg, Hamburger Kunsthalle, *Menzel - der Beobachter*, 1982, p. 311).

y séjournait avec sa sœur et sa famille<sup>3</sup>, même s’il se décrivait comme un “non curiste”. Il avait donc tout le temps de dessiner avec sa craie caractéristique tout ce qu’il pouvait voir autour de lui. Probablement de retour à Berlin, il rassembla au fil des ans ces dessins en de petites gouaches représenant la vie quotidienne de la station thermale<sup>4</sup>: *Biergarten* peint en 1874, *La visite d’une ruine* et *La chaudière chaude* en 1884, *Kurgarten* en 1885, *L’heure du café* en 1886, *Brunnenpromenade* en 1890, une autre fois *Biergarten* en 1891 et *La boulangerie fine* en 1893. Les dessins rassemblés par Menzel dans ces gouaches pouvaient être de différentes époques. Par exemple, *Brunnenpromenade de* 1890 est composé entre autres de trois dessins de 1889, pour le garçon, la fille<sup>5</sup> devant lui et l’homme qui boit<sup>6</sup> derrière, et un autre de 1888 pour la main à droite tenant la laisse<sup>7</sup>.

La Brunnenpromenade est probablement le lieu emblématique de Bad Kissingen, puisque c’est sur cette avenue bordée d’arbres que tous les curistes se réunissaient chaque après-midi pour boire l’eau de la source. La gouache animée décrit précisément tous les personnages participant à la cure. Menzel a également ajouté quelques détails charmants, comme l’homme au centre offrant un bouquet à une jeune femme un peu gênée qui boit dans une petite chope. La composition est flanquée de deux chaudrons chauffant l’eau de la source.

<sup>[</sup> 3 Paris, Musée d’Orsay, *Menzel (1815-1905), “La névrose du vrai”*, 1996, p. 421.
<sup>[</sup> 4 Tschudi, 1906, nos. 609, 644-645, 649, 660, 673, 674 et 676.
<sup>[</sup> 5 Au Staatliche Museen zu Berlin (inv. nr. 219; Hambourg, 1982, no. 170).
<sup>[</sup> 6 De la collection Julius Held, maintenant à la National Gallery of Art à Washington (inv. 1984.3.19; Hambourg, 1982, p. 257, fig. 95)
<sup>[</sup> 7 Grisebach, Berlin, 29 novembre 2017, lot 209.


### Hippolyte Petitjean (Mâcon 1854 - 1929 Paris)

*Un paysage de mer avec des falaises au premier plan*

signé “Hipp PetitJean”. aquarelle 306 x 441 mm.

Résumant le style de Petitjean, Maurice Robin, ami du peintre depuis trente ans, écrivit dans la nécrologie de l’artiste: “Resté classique par le goût de la composition, il sera le peintre des belles figures qui se meuvent dans des paysages où tout est clarté, lumière, harmonie. Il n’a rien gardé de l’Ecole officielle. L’impressionisme a nettoyé sa palette. S’il avait à choisir un maître, c’est à Puvis de Chavannes qu’il s’adresserait”<sup>1</sup>. Né à Mâcon, Petitjean entre dans l’atelier d’Alexandre Cabanel à l’Ecole des Beaux-Arts de Paris en 1873<sup>2</sup>. Mais les peintures de Pierre Puvis de Chavannes, par leurs compositions larges et claires équilibrées par des figures imposantes, marquèrent le style de Petitjean tout au long de sa vie. Après l’Ecole des Beaux-Arts, il commença à exposer au Salon des Artistes Français dès 1880.

En 1884, Petitjean rencontre Georges Seurat et trois ans plus tard,

<sup>[</sup> 1 *Paris-Soir*, 25 décembre 1929.

<sup>[</sup> 2 Avec une bourse de son département (Mâcon, Musées de Mâcon, *Hippolyte Petitjean 1854-1929*, 2015-2016, p. 125).

Maximilien Luce. Influencé par leur style, Petitjean se voit refuser l’entrée au Salon de 1890 et rejoint le groupe néo-impressionniste, exposant avec eux au Salon des Artistes Indépendants à partir de 1891. Il y rencontre son ami de toujours, Paul Signac<sup>1</sup>, et adapte son style à celui du groupe en utilisant la technique divisionniste, non seulement dans ses peintures mais aussi dans ses aquarelles, comme dans le présent dessin. Les tableaux qu’il présente à l’exposition de 1891 sont remarqués par Camille Pissaro qui les mentionne de façon élogieuse dans une lettre à son fils Lucien: “Tu sais que [Petitjean] a du talent; il a exposé deux toiles pleines de style”<sup>2</sup>. Dès lors, PetitJean participe à de nombreux Salons, même étrangers comme le *Groupe des XX* et la *Libre Esthétique* à Bruxelles, et expose avec les néo-impressionnistes à la Galerie Durand-Ruel en 1899. Il adhéra aussi à leurs croyances anarchistes et travailla pour la revue anarchiste *Les Temps Nouveaux*.

À la mort de Georges Seurat en 1891, Petitjean hérite de deux dessins, qu’il vendra plus tard pour payer la construction d’une maison pour lui et sa famille près du Parc Montsouris à Paris. Il n’a jamais eu de fortune ni de succès, comme certains de ses collègues, et dut enseigner le dessin dans une école municipale du 13e arrondissement<sup>3</sup>. Après sa mort, aidé par Luce, Signac et Maurice Robin, le 41e Salon des Indépendants organisa une exposition-vente posthume avec des peintures allant de 5 000 à 15 000 francs et quelques dessins à la craie noire<sup>4</sup>.

Comme la plupart des peintres du groupe des pointillistes, et contrairement aux impressionnistes, Petitjean était un dessinateur doué, aussi à l’aise dans la figure humaine que dans les paysages. Dans sa première exposition monographique, qui eut lieu à la galerie des néo-impressionnistes au 20, rue Laffitte en 1894, il y inclut neuf aquarelles.

Cette aquarelle, avec sa coloration délicate appliquée avec la pointe du pinceau dans une harmonie de bleus, de verts et de quelques points rouges pour les falaises, ne présente pas de contours comme les dessins à la craie noire de Seurat. La falaise se détache de la mer et l’horizon est baigné d’une lumière surréelle et multicolore, révélant un ciel crépusculaire très chargé. Des dessins comparables de cette technique se trouvent au Metropolitan Museum of Art, à Indianapolis, au musée Thyssen-Bornemiza à Madrid et à la Fondation Bemberg à Toulouse<sup>5</sup>. L’aquarelle la plus proche de de celle-ci, tant par sa technique que par son thème, a été récemment sur le marché de l’art<sup>6</sup>. Elle représente un paysage marin avec une falaise en guise de repoussoir et un ciel chargé en arrière-plan. Beaucoup de ces paysages ont probablement été exécutés vers 1900 alors que l’artiste explorait le sud de la France<sup>7</sup> et séjournait à Banyuls, chez la sœur d’Aristide Maillol, ou à Elne, chez le peintre Etienne Terrus.

<sup>[1]</sup> Peu souvent d’accord avec Signac, Petitjean n’en reste pas moins proche jusqu’à sa mort.

<sup>[2]</sup> Mâcon, 2015-2016, p. 111.

<sup>[3]</sup> Mâcon, 2015-2016, p. 130.

<sup>[4]</sup> Mâcon, 2015-2016, p. 46, 143.

<sup>[5]</sup> Respectivement inv. 1975.1.681; inv. 79.282 (Mâcon, 2015-2016, p. 21); inv. CTB 1999.13 (Mâcon, 2015-2016, p. 42); et inv. 2078.

<sup>[6]</sup> Christie’s, Londres, 28 février 2018, lot 260 (48 000 €), illustré dans Mâcon 2015-2016, p. 29.

<sup>[7]</sup> Lettre à Pissaro du 22 janvier 1900 citée dans Mâcon 2015-2016, p. 167

**Toshio Bando (Tokushima (Japon) 1895 - 1973 Paris)**

Une carpe koi et deux poissons rouges

signé “Bando.” à l’encre rouge et “東敏雄” à l’encre noire pinceau et encre grise et noire, sur un carton japonais 238 x 270 mm.

Né sur l’île de Shikoku, Bando a d’abord étudié avec Oda Tò, un peintre du mouvement d’Osaka<sup>1</sup>. Issu d’une famille aisée - son père travaillait pour une compagnie de navigation - il a pu s’installer en 1914 à Tokyo pour étudier à l’école des Beaux-Arts avec Fujishima Takeji (1867-1943), lui-même influencé par l’art français. Il expose pour la première fois au 12<sup>ème</sup> Bunten en 1918.

Quatre ans plus tard, Bando s’embarque pour l’Europe pour ne jamais retourner dans son pays natal. Arrivé à Paris en juillet 1922, il se lie immédiatement d’amitié avec Foujita (1886-1968) et le groupe de peintres japonais actifs dans la capitale. Encouragé par Foujita, et immédiatement accepté par la scène artistique parisienne, Bando expose deux tableaux au Salon de 1922, puis à tous les Salons jusqu’à la Seconde Guerre mondiale. Il est aussi affilié à la Galerie Chéron jusqu’à la mort de son propriétaire Georges Chéron en 1931. Après la naissance de sa fille en 1944, il se retire lentement jusqu’à sa mort en 1973. La plupart de ses peintures sonte xcutées sur une toile fine, non vernie Ses dessins sont assez rares

Peintre et dessinateur délicat, Bando ne représente que le domaine qui lui est proche: portraits de ses amis, autoportraits, natures mortes, paysages de sa fenêtre ou de son intérieur. Mais surtout, il excelle dans la représentation des animaux, surtout des chiots, mais aussi des chiens, des chats, parfois des lapins qu’il voit chez un vétérinaire qu’il fréquente à Saint-Denis<sup>2</sup>, près de Paris. Il dessine et peint aussi des poissons, qu’il voit à l’aquarium du Musée des Colonies, dont il prit une carte d’abonnement en 1931<sup>3</sup> ou chez lui, comme la peinture des deux poissons rouges dans un aquarium d’une collection privée. Le dessin date probablement de cette période.

La dépouillement de ce dessin, avec seulement trois poissons couvrant une fraction de la surface de la feuille, est typique du monde poétique de Bando, qui allie simplicité et représentation exacte. Les sujets sont dessinés en gros plan, de profil ou de face, l’élégante signature des deux alphabets, romains et japonais, équilibrant la composition. Le dessin lui-même est exécuté sur un carton typiquement japonais, que Bando a dû rapporter du Japon, le *verso* étant parsémé de petits morceaux de feuilles d’or.

Le gros poisson au bas de la feuille est une sorte de carpe appelée Koi. Elle est facilement reconnaissable par les deux barbillons sur ses lèvres. Elle est un poisson symbolique au Japon: le mot Koi écrit en caractères japonais signifie à la fois affection et l’amour, mais aussi la carpe proprement dite. Elle est aussi, ou par conséquent, un symbole de chance et de prospérité. C’est l’un des animaux nationaux avec le faisan et le papillon empereur.

<sup>[1]</sup> H. Szaday, Toshio Bando, cat. d’exposition, Paris, Saint Honoré Art Consulting, 2011, pp. 9-11.

<sup>[2]</sup> En 1939, dix ans après l’avoir rencontrée, il finit par épouser la fille du vétérinaire, Marie-Nelcy Parent.

<sup>[3]</sup> Szaday, 2011, sous le no. 8.
