



# ARTEMISIA

auctions

*Dessins &  
Tableaux anciens*

*Deux Collections italiennes*



DROUOT RICHELIEU  
LUNDI 24 JUIN 2013







# ARTEMISIA auctions

Lundi 24 juin 2013 à 14h30

Drouot Richelieu - Salle 14

---

**Dessins et tableaux anciens**

**Dessins italiens**

**provenant d'une collection napolitaine**

**Tableaux anciens provenant principalement  
d'une importante collection privée**

**Divers amateurs**

---

EXPERT DESSINS ET TABLEAUX ANCIENS : Vittorio Preda  
Tél. : + 33 (0)1 40 15 99 55 – Email : [preda@artemisia-auctions.com](mailto:preda@artemisia-auctions.com)


Expert pour le lot 45 : Sylvain Kerspern  
Tél. : + 33 (0)6 83 24 95 88 – Email : [sylvainkerspern@gmail.com](mailto:sylvainkerspern@gmail.com)

---

Visite privée sur rendez-vous à l'Étude.

Exposition publique : samedi 22 juin de 11h à 18h et le lundi 24 juin de 11h à 12h

Christophe CASTANDET - *Commissaire-priseur habilité*



DESSINS ANCIENS  
UNE COLLECTION NAPOLITAINE  
LOTS 1-26



03 /



04 /



05 /

**01 / Enluminure du XV<sup>ème</sup> siècle**

*Une sainte*

Tempera et or sur parchemin  
22 cm x 16 cm  
Déchirures et taches

**300 / 400 €**

**02 / Enluminure du XVI<sup>ème</sup> ou du XVII<sup>ème</sup> siècle**

*Saint Jacques de Compostelle assis, lisant sur le bord du chemin*

Tempera sur parchemin  
18 cm x 14,5 cm  
Déchirures, taches et accidents

**200 / 300 €**

**03 / Francesco CURIA (Naples 1538 - 1610)**

*Projet de lumette avec saint Michel, saint Pierre et saint Paul*

Plume, encre brune et aquarelle  
20,5 cm x 12 cm  
Porte une inscription en bas au centre: Sebast. del Piombo.  
Feuille contrecollée en plein sur papier de monture. Restaurations

Provenance :  
- Collection Biagio de Giovanni, Naples  
Biographie :

- I. de Majo, Francesco Curia. *L'opera completa*, Napoli, 2002, fiche et photographie D6, p. 141.

**1 500 / 2 500 €**

**04 / Francesco CURIA (Naples 1538 - 1610)**

*La Vierge agenouillée*

Plume  
19 cm x 16 cm  
Taches. Cachet de collection non identifié en bas à gauche

**800 / 1 200 €**

**05 / Belisario CORENZIO  
(Achaïe en Grèce 1558 - Naples 1643)**

*Martyre de saint Laurent*

Plume et lavis  
10 cm x 22 cm  
Contrecollé en plein sur le papier de monture.  
Taches, un manque restauré dans la partie inférieure  
et petites déchirures sur le bord supérieur

**1 000 / 1 500 €**



06 /

**06 / Ventura di Arcangelo SALIMBENI (Sienne 1568 - 1613)**

*Projet pour un retable avec les symboles de la Passion du Christ et de la Foi*

Plume, encre brune et lavis brun

42 cm x 34 cm

Insolé, petites déchirures, pliures et un manque restauré dans la partie basse

**3 000 / 4 000 €**

Ce beau dessin montre les blasons de la Confrérie des Clercs Réguliers de Saint-Paul, qu'on connaît mieux sous le nom des Barnabites (une épée et une palme aux pieds des montagnes surmontées par une croix), et de la Congrégation des Doctrinaires (trois montagnes surmontées des instruments de la Passion).

**Nous remercions Monsieur Tudor-Radon Tiron pour son aide dans la lecture des blasons de ce dessin.**



07 /

**07 / Guido RENI (Bologne 1575 – 1642), attribué à**

*Tête d'homme regardant le ciel (étude pour saint Pierre ?)*

Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier

25 cm x 18 cm

Trace de cachet de cire en bas à droite. Au verso : étude de draperie.

Porte une inscription :

*Caravage / Io Aless. Maggiori acquistai in / Roma corrente l'anno*

*1809. Inscriptions récentes, numéros d'inventaire et de collection.*

Provenance :

- Collection Alessandro Maggiori

**6 000 / 8 000 €**

Cette étude inédite pourrait appartenir à la période de la maturité du divin Guido. Anciennement donnée à Caravage, elle se rapproche de deux tableaux exécutés dans les années 1630 et qui représentent le *Regret de saint Pierre*, au musée de l'Hermitage et dans une collection privée (Cesena, Italie). On observe une similitude dans la

position de la tête, comme d'ailleurs dans plusieurs détails du visage, si bien qu'on pourrait envisager de considérer ce dessin comme une étude pour l'un de ces tableaux. Le trait du dessin est, en outre, proche de celui de la vieillesse de Reni. Citons quelques dessins comme points de comparaison, tous conservés au Département des Arts graphiques du Louvre. La *Tête d'homme criant* (INV. 8920 recto) montre un trait rapide et des lèvres charnues comme dans notre étude. Nous pouvons établir une similitude dans la manière immédiate et presque instinctive de dessiner avec le *Buste de vieillard de profil* (INV. 8923 recto). La *Tête du Christ couronné d'épines* (INV. 8902 recto), par sa composition et le traitement des contours, des cheveux vaporeux mais négligés, le nez pointu, constitue un autre exemple de comparaison. Provenant de la collection Maggiori (selon l'inscription au verso) – collection historique s'il en est -, cette feuille était considérée dès le XIX<sup>ème</sup> siècle comme importante.

**Nous remercions le Professeur Nicholas Turner qui a confirmé, sur la base de la photographie, une attribution probable à Reni.**



08 /



10 /



09 /



11 /

**08 / Giovanni Battista CARACCIOLO dit le BATTISTELLO (Naples 1578 - 1635)**

*Tête de jeune homme de profil*

Plume  
10 cm x 8,5 cm  
Restaurations et petits accidents

Provenance :  
- Collection Biagio de Giovanni, Naples

Bibliographie :  
- M. Causa Picone, *dans Paragone*, XLIV, N° 39 - 40, mai - juillet 1993, planche N° 38 a.

**600 / 800 €**

**09 / Giuseppe CESARI dit le Cavalier d'ARPIN, entourage de**

*La Vierge de l'Annonciation*

Crayon noir et sanguine  
11,5 cm x 9 cm

Numéro de collection en haut à gauche. Feuille de forme irrégulière. Taches

**200 / 300 €**

**10 / Giuseppe CESARI dit le Cavalier d'ARPIN, entourage de**

*Persée tue Céto et sauve Andromède (?)*

Encre, lavis et rehauts de craie blanche  
14,5 cm x 23,5 cm

Feuille de forme irrégulière, quelques accidents et restaurations

**600 / 800 €**

**11 / Giovan Battista TROTTI dit le MALOSSO, entourage de**

*Etude d'un prophète assis*

Lavis et encre brune  
26 cm x 23 cm

En bas, probable cachet de la collection Giuseppe Vallardi (1784 - 1863), (Lugt, II, 1921 - 1956, n° 1223, p. 214). Restaurations, plures et taches

Provenance :  
- Probablement collection Giuseppe Vallardi

**300 / 500 €**

Ce dessin est à mettre en relation avec le projet de Giovan Battista Trotti pour l'un des pendentifs qui orne la petite coupole de la chapelle de la Conception de Marie, dans l'église San Francesco à Plaisance (vers 1599 - 1603).



12 /

**12 / Carlo BONONI (Ferrare 1569 - 1632), attribué à**

*Feuille d'étude recto verso*

Recto : figure de saint en prière, le visage tourné vers le Ciel  
Sanguine  
25 cm x 19 cm

Verso : *figure drapée*

Numéro d'inventaire en haut à gauche et cachet de collection en bas à droite. Petites taches

**500 / 700 €**



13 /



14 /

**13 / Micco SPADARO dit GARGIULO  
(Naples 1609 ou 1610 - 1675)**

*Trois chérubins*

Encre  
14 cm x 20 cm  
Porte une inscription au verso : G. Gandolfi attribueted  
L'oxydation de l'encre a créé un trou sur la feuille. Restaurations  
**600 / 800 €**

**14 / Micco SPADARO dit GARGIULO  
(Naples 1609 ou 1610 - 1675), attribué à**

*Les voyageurs détroussés par des brigands*

Lavis et encre brune  
10 cm x 13 cm  
Feuille contrecollée sur papier de monture. Taches  
**400 / 800 €**



15 /



16 /

**15 / Giovanni LANFRANCO, entourage de  
*Tête d'homme barbu, d'après l'antique (?)***

Crayon noir  
9 cm x 7 cm  
Feuille partiellement collée sur papier de monture  
**200 / 400 €**

**16 / Francesco MOLA  
(Coldrerio, Côme 1612 - Rome 1666), attribué à**

*Jeune fille agenouillée près d'une source*

Encre  
17 cm x 11 cm  
Cachet de collection anonyme «TB» en bas à gauche (Lugt, II, 1921 - 1956, N° 416a, p. 59). Feuille partiellement collée sur papier de monture. L'oxydation de l'encre dans la partie basse a créé quelques trous dans la feuille. Taches  
**2 000 / 3 000 €**



17 /



18 /



19 /



20 /

**17 / Luca GIORDANO (Naples 1634 - 1705)**

Vierge tenant dans ses bras l'enfant endormi  
Sanguine  
20 cm x 17 cm  
Accidents

**1 000 / 2 000 €**

**18 / Ecole napolitaine du milieu du XVII<sup>ème</sup> siècle**

*Feuille d'étude recto verso*

Recto : *Diane assise*

Plume et lavis brun

23 cm x 16 cm

Cachet de collection non identifié en bas à droite

Verso : scène de martyre animée de plusieurs figures

**1 000 / 2 000 €**

**19 / Giovan Antonio PELLEGRINI  
(Venise 1675 - 1741)**

*Artémise*

Plume, encre brune et lavis brun

21 cm x 16 cm

Petits accidents

**800 / 1 500 €**

**20 / Antonio BALESTRA (Vérone 1666 - 1740),  
attribué à**

*Vierge à l'enfant tenant une petite croix dans sa main*

Plume, encre et lavis

21,5 cm x 16,5 cm

**800 / 1 200 €**



21 /



22 /

**21 / Gaspare TRAVERSI (Naples 1722 - Rome 1770)**

*Samson allongé et buvant de la mâchoire d'un âne*

Sanguine  
27 cm x 38 cm  
Feuille irrégulière contrecollée sur papier de monture.  
Porte une inscription en bas à droite : d'Alberto Meli...  
Provenance :  
- Collection Biagio de Giovanni, Naples  
Bibliographie :  
- M. Causa Picone, *Lezioni di disegno. Gaspare Traversi e la cultura europea del Settecento*, Napoli, 2012, p. 114 (reproduit).

**2 000 / 4 000 €**

**22 / Lorenzo TIEPOLO (Venise 1736 - Madrid 1776), attribué à**

*Feuille d'étude recto verso*

Recto : portrait d'homme en perruque  
Pierre noire sur papier préparé bleu  
30 cm x 21 cm  
Verso : tête de femme de profil  
Taches

**2 000 / 4 000 €**



23 /

**23 / Marcantonio FRANCESCHINI (Bologne 1648 – 1729)**

*Scène pastorale avec deux nymphes écoutant un berger qui joue de la flûte*

Sanguine  
30 cm x 38,5 cm  
Bibliographie de référence :  
- O. Kurtz, *Bolognese drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, 1955, n° 231, fig. 45.  
- D. C. Miller, *Marcantonio Franceschini*, Torino, 2000.

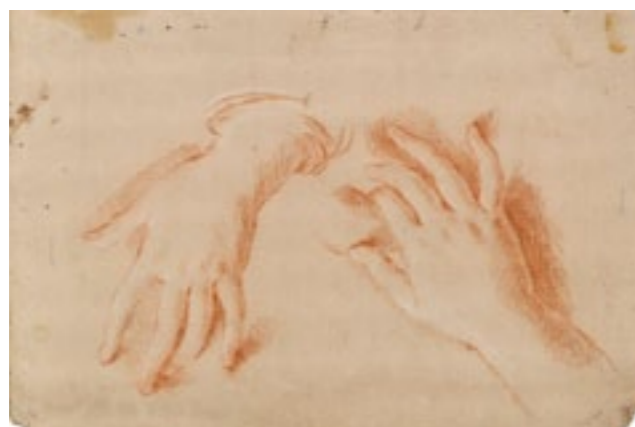
**20 000 / 30 000 €**

Ce dessin inédit est à mettre en rapport avec le tableau du même sujet conservé dans une collection privée à Washington (D. C. Miller, *op. cit.*, p. 34, reproduit), provenant anciennement du palazzo Baldi à Gênes, et qui date de la maturité de l'artiste. Il met en scène une composition chère au célèbre peintre bolognais qui se consacra à plusieurs reprises au thème de la pastorale. On connaît un autre dessin de cette composition, conservé dans les collections de la Reine d'Angleterre au Château de Windsor, qui utilise la même technique de la sanguine mais de dimensions légèrement inférieures. Ce dernier dessin, considéré par Kurtz comme une copie (O. Kurtz, *op. cit.*, 1955, n° 231, fig. 45), a été récemment réattribué au peintre comme une étude préparatoire pour le tableau de Washington. Notre dessin montre, cependant, quelques différences par rapport à la composition américaine, dans certains détails mais aussi dans l'ordre même de la scène qui se trouve construite, dans notre sanguine, de manière plus proche du spectateur. Par rapport au dessin londonien, on constate une plus haute qualité d'exécution qu'on peut observer au travers d'un trait plus mince du crayon rouge, à la précision minutieuse du signe, à la délicate sensibilité dans la définition des feuilles des arbres et à la représentation raréfiée du paysage. L'ensemble paraît plus aérien que dans le dessin de Windsor qui situe la scène principale, en la centrant, dans un espace sensiblement plus étroit. Nous sommes donc conduits à penser que notre sanguine constitue la seconde étude préparatoire, encore plus proche de la composition finalement exécutée. Si l'on en juge par la rareté des grandes feuilles de la main de Franceschini et par son bon état de conservation, notre sanguine constitue assurément un jalon important à inscrire au catalogue des oeuvres graphiques du maître bolognais.

**Ce dessin a fait l'objet d'une expertise par Monsieur Mario di Giampaolo.**



24 /



25 /



26 /



**24 / Ecole française vers 1770**

*Le marché de la Place Maubert à Paris*

Plume et aquarelle

27,5 cm x 38,5 cm

Cachet de collection C.R. avec couronne comtale (Lugt non décrit).

Quelques taches, un petit trou.

**1 000 / 1 500 €**

**25 / Gaetano GANDOLFI, entourage de**

*Etude de mains*

Sanguine et rehauts de craie blanche

31 cm x 32 cm

Au verso : étude d'une figure assise. Taches et déchirures sur les bords

**300 / 500 €**

**26 / Ecole française de la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle**

*Vue du Colisée*

Lavis brun, encre et rehauts de craie blanche sur papier préparé bleu

53 cm x 38 cm

Inscription au verso : *Original ... drawing / by Hubert Robert /* (signé et daté)

**400 / 600 €**



TABLEAUX ANCIENS  
UNE COLLECTION PRIVÉE ITALIENNE  
LOTS 27-50



28 /

**27 / Joseph VERNET, d'après**

*Les naufragés dans la tempête*

Huile sur papier maroufflé sur toile  
23,5 cm x 35,5 cm

**1 000 / 2 000 €**

**28/ Gottfried WALS ou Goffredo Tedesco  
(Cologne 1595 - 1638), attribué à**

*Vue d'un port méditerranéen animé de personnages et de bateaux  
au mouillage*

Toile. Cachet en cire non reconnu au dos  
23 cm x 37,5 cm

**5 000 / 7 000 €**

Connu aussi comme Goffredo Tedesco pendant son séjour en Italie, Gottfried Wals fut un collaborateur d'Agostino Tassi à Rome, où il arriva vers 1615. Le style du peintre italien est, en effet, bien présent dans ce tableau inédit. Les figures, d'une très grande qualité, témoignent d'un caractère flamand, tandis que l'esprit et l'atmosphère suspendue du paysage se rapprochent des œuvres de Tassi. Le petit format du tableau, quant à lui, est aussi caractéristique de la production de Wals.



29 /

**29 / Charles MELLIN, atelier de**

*Saint Sébastien*

Toile. Restaurations  
84,5 cm x 76,5 cm

**10 000 / 15 000 €**

Notre tableau est une autre version de qualité, aux dimensions presque similaires, du *Saint Sébastien* de la Blaffer Collection (Houston), qui a été récemment attribuée à Charles Mellin. Vers 1620, le peintre lorrain part à Rome, où il devient le collaborateur de Simon Vouet. L'indéniable qualité de ce tableau pourrait bien suggérer une interven

tion directe du peintre qui, à travers ce modèle, se réfère au style de son maître. Cette œuvre pourrait être datée d'avant 1627, date à laquelle Simon Vouet rentre définitivement en France, et au moment où la renommée de Charles Mellin à Rome se renforce.



30 /

**30 / Ercole GRAZIANI le Jeune (Bologne 1688 – 1765)**

*Sanson et Dalila*  
Toile  
65 cm x 48 cm

**12 000 / 15 000 €**

Élève de Donato Creti, Ercole Graziani le Jeune est l'un des principaux peintres du *Settecento* bolognais. Entré à l'Accademia Clementina en 1727, trois ans plus tard, il en devient le prince. Parmi ses commanditaires, rappelons le rôle que joua dans sa carrière le pape bolognais Benoît XIV Lambertini.

Ce tableau précieux témoigne d'une vraie noblesse d'invention dans le sujet, pourtant maintes fois repris, et dans le raffinement avec lequel les couleurs font vivre la toile. L'élégance de la mise en scène est définie par des coups de pinceau rapides et efficaces qui font presque sursauter

les plis des drapés. La lumière éclaire la composition avec délicatesse et sensualité. Graziani montre clairement ici qu'il a regardé certains des grands modèles bolognais du *Seicento*, ceux de Giovan Gioseffo del Sole et de Lorenzo Pasinelli jusqu'à Marcantonio Franceschini.

La structure du dessin et de la composition générale semble renvoyer, en revanche, directement aux réalisations de Donato Creti. Même si on observe une distance de plus en plus marquée avec les modèles de Creti dans l'oeuvre de Graziani, on ne peut qu'être frappé de la sérénité qui se dégage de ce huis clos entre Sanson et Dalila, une sérénité toute classique qui convenait aussi bien aux collectionneurs bolognais du temps qu'au milieu académique romain.

La simplicité de cette mise en scène peut être, d'ailleurs, mise en relation avec celle des *Filles de Loth*, un tableau peint par Graziani autour de 1730 et conservé aujourd'hui dans les collections de la Pinacothèque de Bologne.



31 /

**31 / Giacomo ZOBOLI (Modène 1681 – Rome 1767)**

*David joue de la harpe devant le roi Saül*

Toile  
90 cm x 120 cm

Bibliographie de référence :

- *L'Arte del Settecento Emiliano. La Pittura. L'Accademia Clementina*, catalogue de l'exposition, Bologna, 1979, p. 168.
- *La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio*, catalogue de l'exposition, Modema, 1986.
- E. Negro, "Giacomo Zoboli: contributi all'opera", in *Il Carrobbio*, XII, 1986, pp. 250 – 256.
- G. Manni, E. Negro, M. Pirondini, "Giacomo Zoboli", in *Arte Emiliana. Dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, Modena, 1989.
- R. Roli, "Zoboli Giacomo", in *La pittura in Italia. Il Settecento*, II, Milano, 1990, p. 904.

**15 000 / 18 000 €**

Ce tableau inédit illustre un épisode de l'Ancien Testament, qui n'a pas été souvent traité au cours des XVII<sup>ème</sup>-XVIII<sup>ème</sup> siècle. Rejeté par Dieu, le roi Saül est envahi d'une sombre fureur. Sur la suggestion d'un serviteur, Saül fait appeler au palais un cithariste afin de le calmer par la musique de son instrument. Choisi pour cette entreprise, le jeune David joue donc de la harpe en présence du roi afin de ramener son esprit déchaîné à une plus juste raison.

L'analyse stylistique de cette oeuvre inédite permet de l'inclure dans le catalogue de Giacomo Zoboli. Après un apprentissage à Modène chez Francesco Stringa, peintre de la famille d'Este, Zoboli part travailler à Bologne dans l'atelier de Giovan Gioseffo Dal Sole, sous la protection du marquis Taddeo Rangoni. Ici, il s'imprègne du style «barocchetto», caractérisé par une grâce exsangue qui se retrouve, parfois, dans ses tableaux suivants. Les sources rappellent qu'il obtient, durant son séjour bolognais, d'importantes commandes de la part de l'Electeur de Bavière

et des Habsbourg d'Autriche.

Entre 1713 et 1715, Zoboli est à Rome. La rencontre avec la peinture romaine, celle de Carlo Maratta notamment, donne vie à une nouvelle phase de sa production artistique. Le style imitant celui de Dal Sole se trouve, en effet, filtré par une vision plus classique. Zoboli s'oriente alors vers une culture « post-marattienne », en vogue à Rome durant la première moitié de XVIII<sup>ème</sup> siècle, si bien qu'en 1718 il est reçu à l'Académie des Vertueux au Panthéon et, qu'en 1725, il est admis à l'Académie de Saint-Luc. De prestigieux collectionneurs font appel à lui comme le cardinal Neri Maria Corsini, petit-fils du pape Clément XII.

Dans la ville des papes, Zoboli réside jusqu'à la mort, même s'il maintient de nombreux rapports avec Modène et l'Emilie. Ici, il suit essentiellement un double parcours. Au premier appartient les peintures d'histoire sacrée, destinées à satisfaire avant tout les commandes du clergé, et surtout celles des Jésuites. Au second groupe se rattachent quelques peintures d'une modernité extraordinaire, comme la *Mort de Pompée* (collection particulière, Italie) ou d'autres scènes historiques destinée à la noblesse la plus éclairée. Une partie de la critique la plus récente a souligné, à propos de cette toile, qu'on peut ici saisir les prodromes de la doctrine néoclassique, en avance sur son temps. Notre tableau est très proche du pendant de cette toile, représentant la *Mort de César* (même collection privée et daté de 1724). Nous y retrouvons la même mise en scène classique non empreinte de majesté, le même pavement de marbre en damier, l'estrade surélevée sur laquelle se trouve le trône royal, les colonnes cannelées et une ouverture sur le fond à droite, les vêtements à l'antique dépourvus d'oripeaux baroques. Le *colorismo* général de cette scène biblique obéit au même parti pris : un fond neutre, des nuances de brun, un éclairage subtil, des ombres soulignées sans exagération. Finalement, une représentation iconographique simple et didactique.



32 /

**32 / Jacob JORDAENS, école russe du XVIII<sup>ème</sup> siècle d'après**

*Allégorie de la Fertilité (Hommage à Pomone)*

Toile  
140 cm x 126,5 cm

**10 000 / 15 000 €**

Ce tableau est une interprétation de l'*Allégorie de la Fertilité* que Jacob Jordaens peignit vers 1625 (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts). En effet, par rapport à la composition de référence, chef-d'œuvre du maître, notre tableau recombine le groupe de personnages à droite avec la figure du satyre agenouillé à l'extrême gauche. Peut-être provenant d'une commande particulière, on voit que l'un des personnages les plus importants de la version originale, la nymphe nue, disparaît totalement de notre tableau, pour montrer finalement une vision plus

pudique de cette allégorie. Le professeur Joost Vander Auwera suggère qu'il pourrait s'agir vraisemblablement d'une copie virtuose du XVIII<sup>ème</sup> siècle réalisée par l'un des membres d'une dynastie de copistes russes spécialisés dans les reprises des tableaux de Jordaens.

**Nous remercions le Professeur Joost Vander Auwera pour ses indications concernant le tableau.**



33 /

**33 / Paolo de MATTEIS (Piana del Cilento, Salerno 1662 – Naples 1728)**

*La mort de saint Joseph*

Toile  
75 cm x 60 cm

Bibliographie de référence :

- L. Pestilli, "Paolo de Matteis e Domenico Antonio Vaccaio nella cappella de S. Giuseppe alla Certosa di S. Martino", dans *Storia dell'arte*, n° 80, 1994, pp. 74-100.

**10 000 / 12 000 €**

Figure clé de la peinture napolitaine entre la fin du *Seicento* et le début du *Settecento*, Paolo de Matteis connut un succès international comme le confirment les commandes qu'il reçut du duc d'Estrées et du Dauphin pendant son séjour à Paris (1702 - 1705). Après une première manière influencée par Luca Giordano, le jeune De Matteis arrive à Rome quand la dispute entre les partisans du Baroque et ceux du Classicisme a tourné en faveur des derniers. Dans la cité des papes, le peintre napolitain découvre et fait sien, tout en l'adoucissant, le style de Carlo Maratta fait d'élégance formelle et d'un sens de la construction très étudiée. A son retour à Naples, nourri de ses expériences romaines, De Matteis aura le souci de tempérer le baroque *giordanesco* au travers du filtre *marattesco*, anticipant de fait les recherches d'un Francesco Solimena.

Ce tableau inédit représente un sujet cher à la peinture du XVII<sup>ème</sup> et du XVIII<sup>ème</sup> siècle. La mort de saint Joseph a été introduite en Occident par le dominicain Isidoro de Isolani en 1522. Il résume en latin la version apocryphe en hébreu de l'*Histoire de Joseph le menuisier*.

La mort du saint y est décrite comme si c'était le Christ lui-même qui la racontait à ses disciples. En faisant du Christ un témoin oculaire, le récit acquiert immédiatement la force persuasive de l'esprit divin. Par la suite, saint Joseph est devenu le patron de la "bonne mort" (*Ars bene moriendi*).

Fruit de la première maturité de Paolo De Matteis, on peut situer cette oeuvre entre le milieu et la fin de la dernière décennie du XVIII<sup>ème</sup> siècle. D'un point de vue stylistique, l'oeuvre se rattache précisément au retour napolitain de l'artiste. La valeur et la préciosité des matières chromatiques et des détails, la luminosité claire et diffuse, le calme des figures sont des éléments que nous retrouvons dans les toiles peintes en 1693 pour l'église napolitaine de Santa Maria di Montesanto. Visiblement inspiré par ce sujet, De Matteis l'a représenté plusieurs fois. Ainsi, en 1719, il peint une *Mort de Saint Joseph*, à la demande des Pères chartreux, pour la chapelle éponyme à la Certosa di San Martino. En 1726, soit deux ans avant sa mort, c'est un autre retable représentant la même scène qu'il livre pour l'église de la Concezione, dite aussi église de Chiatamonte, toujours à Naples. Une ville qui conserve un troisième retable, toujours peint par De Matteis, dans l'église des Turchini, datable elle aussi de la dernière période de l'artiste. Nous pouvons supposer que notre tableau est une version chronologiquement antérieure et plus intime de ce sujet, qui sera développée et amplifiée dans les trois retables précédemment évoqués. La composition de notre tableau est similaire à celle du retable de 1719. Le lit du saint se trouve au centre de la scène, en position décalée. L'ange agenouillé, au premier plan, occupe presque la même place et on retrouve la même figure en armure de l'archange Michel. En revanche, dans les retables d'église, nous remarquons un plus grand contraste dans le traitement de la lumière et des ombres, rappelant les éclairages tranchés de Luca Giordano et qui ne se retrouvent pas ici.



34 /



35 /

**34 / Adriaen van der CABEL (Rijswijk 1630 – Lyon 1705)**

*Port méditerranéen avec bateaux et personnages près d'une ville fortifiée*

Toile  
60 cm x 94 cm

**15 000 / 18 000 €**

Connu principalement pour ses vues de ports, Adriaen van der Cabel suivit l'enseignement de Jan van Goyen sur lequel il forma son premier style. Comme beaucoup d'artistes de son époque, il se rendit à Rome, vers la moitié du siècle. Là, sa manière nordique rencontre celle des peintres romains comme Agostino Tassi, Pier Francesco Mola, Gaspar Dughet et Salvator Rosa. Le tableau que nous présentons appartient à cette seconde phase de la carrière de van der Cabel. Nous y retrouvons, en effet, les éléments typiques de sa maturité italienne.

L'image revient dans l'oeuvre du peintre : un port méditerranéen de l'époque, dont le peintre reporte minutieusement le climat intimiste et laborieux, à travers la vie quotidienne des pêcheurs et des matelots. D'ailleurs, l'usage spécifique de la lumière et des couleurs conforte définitivement l'attribution au corpus des oeuvres du maître. Les coups de pinceau généreux de matière définissent la composition à travers le contraste entre les tons sombres qui enveloppent le port et les bateaux qui y sont amarrés et ceux, plus clairs, du ciel et des nuages.

**35 / Jean-Baptiste PILLEMENT (Lyon 1728 - 1808)**

*Vue du Tage avec pêcheurs, chalands et navires au mouillage, ruines d'un château dans le fond, temps calme.*

Toile. Restaurations  
54 cm x 95 cm

**15 000 / 20 000 €**

“La formule du paysage que l'on pourrait appeler préromantique eut un tel succès dans les trente dernières années de l'Ancien régime que l'on trouve toute une floraison de peintres adonnés à ce genre non seulement à Paris, mais dans beaucoup de centres provinciaux” (Georges Brunel). Parmi les peintres qu'on pourrait qualifier de préromantiques, Jean-Baptiste Pillement est certainement l'un des plus doués et des plus appréciés, si l'on en juge par les nombreuses commandes qu'il reçut en Autriche, au Portugal, en Angleterre, en Italie et jusqu'en Pologne.

Fils d'un grand peintre décorateur, Pillement travaille, dans un premier temps, pour la Manufacture des Gobelins. Par la suite, il se consacre à l'étude des paysagistes hollandais pour partir, finalement à dix-sept ans, faire son premier voyage dans la péninsule ibérique.

La *Marine* que nous présentons est inédite. Elle peut être datée des années 1785 - 1790, coïncidant avec le dernier séjour de l'artiste au

Portugal et en Espagne. A cette époque, sans doute les années les plus fécondes de sa production, son style se fait plus délié et moins conventionnel. Si les grandes marines restent rares dans l'oeuvre de Pillement, celles qui décrivent l'atmosphère de la mer calme le sont encore plus. Parmi les oeuvres que nous pouvons rapprocher, il faut citer une *Marine* conservée au Musée de Besançon et une *Vue du Tage avec des pêcheurs* d'une collection particulière. La composition générale obéit à un schéma d'ensemble identique : un premier plan occupé par de nombreux personnages absorbés dans le déchargement de marchandises provenant des navires qui sont au mouillage, des bateaux de commerce qui ont, pour certains, leurs voiles amenées tandis que d'autres ont toutes leurs voiles dehors. Dans la partie gauche, le Tage s'étend jusqu'à l'horizon où se perd toute une foule de petites embarcations. La tour en ruine qui figure sur la *Vue du Tage* (coll. particulière) est identique à celle de notre tableau et permet de le situer géographiquement avec précision. Nous la retrouvons, d'ailleurs, dans d'autres tableaux de la même période. En outre, le coup de pinceau est le même, libre, rapide, chaud, d'une lumière enveloppante et intense. Certains détails sont particulièrement soignés, comme les cordages des voiles qui paraissent avoir été exécutés l'un après l'autre. D'autres similitudes sont à noter comme cette manière toute personnelle à Pillement de différencier le premier plan, par des tons brun soutenus et des contrastes de lumière exacerbés, de l'arrière-plan, traité en monochromie avec des couleurs presque pastel.



36 /

**36 / Francesco FOSCHI (Ancône 1716 – Rome 1780)**

*Un promeneur sous la neige*

Toile

52 cm x 41,5 cm

Bibliographie de référence :

- M. Chiarini, *Tableaux italiens. Catalogne raisonné de la collection des peintures italiennes du Musée de peinture et sculpture de Grenoble*, Grenoble, 1988, pp. 56-59, nn. 33-35.

- M. Vinci-Corsini, *Francesco Foschi*, Milano, 2003.

**15 000 / 18 000 €**

Avec son frère Carlo, Francesco est le plus célèbre des Foschi, une famille de peintres des Marches. Son activité principale se déroula à Rome, où il s'établit en 1729. Dans la Ville Éternelle, Gaspar van Wittel avait déjà vulgarisé la représentation des paysages très appréciés des collectionneurs. Foschi devint rapidement très adroit dans cet art, qu'il continuera avec succès tout au long de sa vie. Parmi les collectionneurs du *Cavaliere* Foschi, on compte, notamment, Sir William

Hamilton, le très réputé ambassadeur d'Angleterre à Naples, le comte d'Orsay, le prince Camillo Bonaparte, Pauline Bonaparte et Francesco III grand-duc de Modène.

Une partie considérable de la production de Foschi est constituée par les paysages sous la neige, comme c'est ici le cas dans ce tableau inédit. Le sujet est insolite pour la peinture italienne, et il se rattache plutôt à une tradition typiquement flamande et hollandaise. Les premiers qui introduisirent en Italie ce type de paysages furent Filippo Napolitano et Marco Ricci, dont Foschi s'est peut-être inspiré. Marco Chiarini rappelle que le Musée de Grenoble conserve trois paysages d'hiver de Foschi parmi lesquels un *Paysage de neige avec rochers et voyageurs*, daté de 1750, acheté à Paris par le même musée en 1799. Une acquisition précoce qui montre clairement le haut niveau d'appréciation de l'oeuvre du peintre auprès du public éclairé et des institutions muséales françaises. Notre tableau se rapproche de ce dernier par le style général et les détails, dans les touches délicates et rapidement brossées des collines enneigées, dans la douceur vaporeuse de la neige, dans le traitement des branches raidies et nues et, pour finir, par la manière à lui propre de dessiner dans le ciel le vol des oiseaux migrateurs.



37 /

**37 / Herman van der MYN (Amsterdam 1684 – Londres 1741)**

*Portrait d'un jeune homme de qualité, de trois-quarts, portant un manteau de velours violet et dont la main gauche repose sur un entablement couvert d'un « Lotto »*

Toile

89,5 cm x 71 cm. Cadre d'époque

Provenance :

- John Webster, Londres, 1972

Bibliographie :

- *The Burlington magazine*, mai 1972, page LXVI (reproduction en pleine page).

**15 000 / 20 000 €**

Le peintre Herman van der Myn fait son apprentissage à Amsterdam, sa ville natale, dans l'atelier d'Ernst Stuken, artiste spécialisé dans les nature-mortes de fleurs. Il se fait connaître dans la peinture d'histoire, mais aussi dans les scènes de genre, les sujets mythologiques, les nature-mortes et surtout les portraits. De la Hollande il gagne ensuite l'Allemagne, appelé par l'électeur Palatin, puis il passe par Paris avant de s'installer à Londres, vers les années 1721-1722, où il reste jusqu'à sa mort. Dans ce portrait à l'allure d'un dandy, l'exemple d'Anton van Dyck devient pour lui une référence indispensable. La spontanéité de la touche, dans les traits du visage, dans la chevelure vaporeuse, dans la solidité précise du tapis, tout cela renvoie directement au peintre d'Anvers, comme ce manteau aérien qui enveloppe le sujet et qui n'est pas sans rappeler les grands portraits masculins du maître



38 /

**38 / Ecole lombarde, vers 1720**

*Incrédulité de saint Thomas*

Toile

122 cm x 162,5 cm

**30 000 / 40 000 €**

La composition de ce tableau s'inspire du même sujet peint par Guérchin autour de 1621, et conservé à la National Gallery de Londres. Il s'agit d'une interprétation avec plusieurs variantes du tableau anglais. Les principales différences concernent la disposition des apôtres autour de la figure du Christ. De plus, l'un d'entre eux ne regarde pas avec la même intensité le corps du Christ ressuscité, mais ses yeux semblent questionner directement le spectateur.

La figure du Christ est traitée dans un style qui nous rappelle celui de l'école lombarde du début du XVIII<sup>ème</sup> siècle, autour de Stefano Maria Legnani (1660/61 - 1713/15). D'une grande qualité stylistique, ce tableau, encore anonyme, pourrait être une œuvre de jeunesse. C'est donc pour cette raison que ce tableau intrigant montre un style qui échappe aux catégories habituelles.



39 /

**39 / Joseph HEINTZ le Jeune  
(Augsbourg vers 1600 – Venise vers 1678)**

*Vue d'un port imaginaire avec ruines, galères au mouillage, marins, pêcheurs et membres de la noblesse (vers 1665)*

Toile

94 cm x 183 cm

**25 000 / 30 000 €**

Fils du peintre suisse Joseph Heintz l'Ancien (1564-1609), Joseph Heintz le Jeune arrive à Venise sans doute avant 1625, date à laquelle il est documenté pour la première fois. Il faut attendre une dizaine d'années pour voir son nom apparaître dans les registres du *Fraglia de' Pittori*, la corporation des artistes de la Sérénissime; signe d'un succès professionnel certain. Tout au long de sa carrière, il travaille pour les familles patriciennes de la ville. Il est probablement le premier peintre à se consacrer de manière systématique à la chronique du quotidien vénitien et aux cérémonies solennelles de la République. Genre qui trouvera, après lui, d'autres interprètes de talent comme Carlevarij, Canaletto ou Guardi.

Au-delà des représentations de la vie vénitienne auxquelles Heintz se consacre surtout dans les vingt dernières années de sa vie, les caprices d'invention se situent en bonne place dans le corpus du peintre. Jusqu'à ce que ce tableau entre dans la collection de son actuel propriétaire, il était donné à une école napolitaine du XVII<sup>ème</sup> siècle.

Après des recherches documentaires approfondies, nous devons revenir sur cette ancienne attribution car ce tableau constitue en réalité une addition particulièrement significative au catalogue de Heintz le Jeune. D'un point de vue stylistique, on peut rattacher ce caprice à la phase de maturité de l'artiste. Les personnages, traités comme des grotesques, interprétés ou parfois copiés par Callot et Brueghel, se trouvent ici revisités selon un langage plus baroque et méridional. La couleur et la lumière organisent et structurent fortement cette vue envisagée comme un panorama. Comme chez Ghisolfi, elles donnent énergie, chaleur et sens concret aux architectures, ainsi qu'aux successions des plans et des figurines. Ce sont ces dernières qui attirent irrésistiblement l'œil du spectateur. Comme des mannequins, elles sont réparties avec une science rare de la mise en scène. De grande qualité picturale, spécialement celles qui se trouvent au premier plan, ces figures paraissent prises sur le vif, comme autant d'instantanés. Leurs poses élégantes, conventionnelles et un peu maniérées, en font de véritables "macchiette" que nous retrouvons dans d'autres peintures de Heintz le Jeune. On pense à la *Vue imaginaire et architectures vénitienes* (collection privée), assignée à la dernière décennie du peintre, mais aussi à l'*Histoire de Saint Antoine et le miracle de la mule* (Venise, église Santi Giovanni et Paolo) et à la *Visite dans le parloir d'un couvent* (localisation inconnue), mais dont il existe une reproduction photographique auprès du service de documentation de la Bibliothèque Centrale du Musée du Louvre. D'ailleurs, le style un peu naïf des ruines classiques sur la gauche est exactement celui que Heintz Le Jeune adopte dans ces tableaux.

**40 / Francesco SOLIMENA  
(Canale di Serino 1657 - Naples 1747)**

*Portrait de Vincenzo Maria Carafa V (1660-1726), prince de Roccella, en armure*

Toile (ovale). Cadre d'époque  
103 cm x 79 cm. Restaurations

Provenance :

- Palazzo Roccella, Naples
- Collection privée, Naples

Bibliographie de référence :

- F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli, 1957.
- M. Pisani, *I Carafa di Roccella, Storia di principi, cardinali, grandi dimore*, Napoli, 1992.
- M. Pisani, *Ritratti napoletani dal 500 all'800*, Napoli, 1996.

**18 000 / 22 000 €**

Ce tableau inédit appartient à la série des portraits exécutés pour les princes Carafa par différents artistes. Il était exposé dans une boiserie qui ornait l'un des salons du Palazzo Carafa della Spina ou Roccella à Naples, la demeure la plus importante de cette grande famille napolitaine, et qui abrite aujourd'hui le siège du Musée d'Art Contemporain. Massimo Pisani a publié en 1996 d'autres portraits de la même série, d'une qualité moins soutenue, et qui sont toujours conservés en mains privées, présentant eux aussi des cadres identiques au nôtre.

Parmi ces effigies, il y a celle de l'épouse du fondateur de la seconde lignée des princes de Roccella, Ippolita Cantelamo Stuart. Descendante d'une des familles les plus nobles du royaume de Naples, elle joua un rôle de premier plan dans la vie littéraire et artistique de l'époque. Le philosophe Giovan Battista Vico parlait d'elle avec éloges et Francesco Solimena fréquenta probablement, lui aussi, le cercle culturel de cette princesse originaire d'Écosse.

L'activité de Solimena portraitiste commence vraiment à partir du début du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Si sa production est presque exclusivement

composée de sujets religieux jusque dans les dernières années de *Seicento*, les portraits qu'il achève dans les années 1710 sont souvent parmi les meilleurs de la peinture napolitaine.

Notre imposant portrait a été probablement exécuté à la fin de la deuxième décennie du XVIII<sup>ème</sup> siècle ou au début des années 1730. C'est, en effet, à cette période que Solimena retourne au « ténébrisme » de sa première maturité, selon un style qui fait surgir de l'obscurité les personnages de ses tableaux, comme dans cette effigie en armure. Une lumière immédiate et théâtrale dévoile le prince aux yeux du spectateur, mais l'ombre du fond semble l'envelopper, renforçant ainsi le caractère stupéfiant de son apparition.

On retrouve ici les deux manières du maître : un style très soigné dans l'art d'appliquer le pinceau sur le visage et sur les boucles de la perruque et, par contre, une exécution plus rapide et immédiate dans les plis du manteau. On peut rapprocher notre toile d'autres compositions de Solimena comme ce *Portrait de Bartolomeo de Capua* (collection privée, Naples), où l'on remarque une manière identique de définir les boucles de la perruque ; ou bien le *Portrait du comte Aloys Thomas Raimund Harrach, vice-roi de Naples* (anciennement Galerie Matthiesen, Londres), dont le traitement du costume n'est pas sans évoquer le nôtre et bien sûr le *Portrait du prince Joseph Wenzel I von Liechtenstein* (Collection Liechtenstein, Vienne), dans une armure dont les éléments présentent les mêmes caractères. Des effigies qui manifestent, dans leur traitement naturaliste, une vraie force. Le haut niveau de qualité, l'intensité du coloris et la psychologie pénétrante du modèle confirment aussi l'attribution à Solimena.

**Nous remercions le Professeur Riccardo Lattuada qui a confirmé la provenance de ce tableau et qui a suggéré, sur la base de la photographie, une attribution probable à Solimena.**

**Nous remercions aussi le Professeur Nicola Spinosa qui a examiné directement ce tableau et qui a proposé, quant à lui, une attribution à Paolo de Matteis, à l'époque de son activité française (de 1702 à 1705).**



40 /



41 / a



41 / b

**41 / Carlo BONAVIA (documenté à Naples entre 1751 et 1788)**

*a / Temps calme. Bord de côte avec navires au mouillage, pêcheurs tirant leur barque sur le rivage, château fort et port dans le lointain*

*b / La tempête. Bord de côte avec navires en détresse, naufragés et château en ruines sur un éperon rocheux*

Toile  
36 cm x 99 cm (chacune)

**20 000 / 25 000 € (la paire)**

De ce célèbre peintre de marines et de paysages, nous ne savons pas grand chose. Représentant le plus souvent la campagne des environs de Naples, mais aussi la côte qui s'étend jusqu'à Sorrento et Amalfi, ses compositions témoignent d'une peinture sous l'influence de Claude-Joseph Vernet. La paire de marines que nous présentons appartient à la pleine maturité de l'artiste. C'est un style où la leçon de Salvator Rosa et, surtout, celle de Joseph Vernet a été patiemment repensée et réinterprétée. N'oublions pas que le peintre d'Avignon séjourne à Rome de 1734 à 1752, pour partir ensuite passer quelque temps à Naples. Si l'on considère la proximité qui existe, dans le sujet et le style, entre les marines de Bonavia et celles de Vernet, on peut penser à juste titre que

le peintre a fréquenté Vernet avant de démarrer sa carrière napolitaine. Cette paire de tableaux s'inscrit pleinement dans ce contexte. Le réalisme avec lequel le peintre décrit les éléments, ici un coucher de soleil, là une tempête aux éléments déchaînés, renvoie directement aux meilleures toiles du maître français. D'autre part, si le goût pour le pittoresque se développe dans la peinture italienne du *Settecento*, Bonavia le traduit à sa façon, d'une manière plus naturelle et plus inventive.

**Nous remercions Monsieur Giancarlo Sestieri pour avoir confirmé l'attribution.**



41/a



41/b

## 42 / Georg FLEGEL (Olomouc, Moravie 1566 - Francfort-sur-le-Main 1638)

*Memento mori au bouquet de tulipes, insectes, coquillages et pièces de monnaies*

Toile  
35 cm x 27 cm

Bibliographie de référence :

- I. Bergstrom, « Flegel », dans *L'Oeil*, juin 1963, n° 102, pp. 3-6.
- S. Segal, « Georg Flegel as flower painter », dans *Tableau*, décembre 1984, vol 7, n° 3, pp. 73-86.
- Hrsg. von Kurt Wettengl, *Georg Flegel, 1566 - 1638: Stilleben*, Stuttgart, 1993.
- H. Seifertova-Korecka, « Still Life. Painter Georg Flegel and His Time », dans *Georg Flegel (1566 - 1638), Zatisi*, Praga, 1994, pp. 178 - 187.
- A.-D. Ketelsen-Volkhardt, *Georg Flegel, 1566 - 1638*, Munich, 2003.

80 000 / 100 000 €

Si la nature-morte a connu, à partir du début du XVII<sup>ème</sup> siècle, un rôle de plus en plus important dans l'histoire des genres picturaux, c'est grâce aussi à l'œuvre singulière d'artistes comme Georg Flegel. La critique la plus récente assigne, en effet, à ce peintre si rare le rôle de chef de file.

Apparus entre la fin de XVI<sup>ème</sup> et le début du XVII<sup>ème</sup> siècle à Francfort, à Haarlem et à Anvers, les « déjeuners monochromes » sont le fruit d'un choix innovant de quelques peintres spécialisés dans l'insertion de fruits et de fleurs dans des toiles de vastes dimensions aux banquets, jardins ou scènes de marché. La partie semble donc vouloir prévaloir sur le tout, et le microcosme symbolique des nature-mortes impose une pause de réflexion presque métaphysique au chaos turbulent des grandes scènes de la vie quotidienne.

L'expression « nature-morte » est la traduction du terme hollandais « *Stille-Leven* », traduisible par la périphrase « nature au calme » ; terme en usage déjà en 1650 pour indiquer la représentation de sujets inanimés. Spécialement dans la première phase historique du genre, la mise en scène d'objets quotidiens, de fleurs ou d'insectes, est normalement caractérisée par de fortes valences symboliques. Contenu moral ou symbole de la caducité de l'existence humaine, les éléments qui forment le tableau assument une identité objective, soit naturaliste, soit symbolique. Un nouveau regard sur les choses nous approche à elles et en elles il traduit nos peurs, nos espoirs ou un message universel.

Georg Flegel naît à Olomouc, un important centre humaniste de Moravie qui, après Prague, se place au second rang des cités du royaume tchèque. Jeune, il travaille à Linz dans l'atelier du peintre hollandais Lucas van Valckenborch, connu pour ses scènes de travaux des champs, ses fêtes villageoises et les scènes de marché. C'est dans cet atelier que Flegel se spécialise dans le rendu détaillé et microscopique des fleurs, gâteaux, verres en cristal et vases en bronze richement ornés. Quand il s'installe à Francfort et qu'il exerce librement le métier de peintre, les mêmes objets deviennent les sujets de ses nature-mortes, accompagnées d'insectes et de coquillages d'espèces différentes, comme dans ce *Memento mori* inédit que nous présentons ici.

Avec un effet savamment calculé de trompe-l'œil, un vase très étudié repose sur un entablement de pierre. La composition florale est, elle aussi, très recherchée et se détache nettement sur un fond uniformément sombre. Au pied du vase, quelques monnaies, un coquillage, une petite grenouille, un escargot et un autre petit insecte complètent le message moraliste clairement anticipé par le décorum de ce vase. Le médaillon visible au centre de ce dernier est, en effet, gravé non seulement de l'image d'un crâne et de deux fémurs croisés, symbole évident du temps qui passe, de la mort, mais aussi de la devise latine « *memento mori* ». Les anses représentent deux béliers, probablement une interprétation des bucranes d'époque classique. Chez les Anciens mais aussi chez les Celtes, le bélier représentait, cependant, la force régénératrice de l'univers et l'origine de la vie.

Le temps qui fuit menace ici les fleurs, bien qu'elles paraissent resplendissantes et luxuriantes. Parmi elles, en effet, une ombre obscure s'est

introduite, et déjà une d'entre elles, précisément la rose, au centre de la composition, montre les premiers signes de son déclin inéluctable. *Tempus fugit*: c'est donc l'avertissement qui est ici lancé aux hommes.

Le message se prolonge dans la partie basse du tableau et s'adresse principalement aux choses terrestres, représentées ici par les monnaies éparpillées au sol. A côté d'elles, l'indifférence des insectes et de la grenouille nous rappellent la vacuité de l'enrichissement.

Notre tableau appartient donc au corpus, très limité, des nature-mortes inventées par Flegel selon une mise en scène équilibrée, avec un vase de fleurs en position centrale et quelques objets ou créatures vivantes, grandes ou petites, à ses pieds. La composition est calibrée dans ses détails, fruit d'un choix analytique qui reflète le caractère intellectuel de l'artiste.

Si l'un des buts est de vouloir rendre la scène la plus naturaliste qui soit, en réalité l'effet final est vraiment théâtral et artificieux. Les vases en bronze décorés sont présentés normalement frontalement, pour rendre visibles en même temps les anses et le médaillon central. Celui-ci constitue le vrai centre de la composition, à partir duquel se diffusent les autres symboles.

À la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle, il faut mentionner la présence à Francfort d'une école d'études botaniques, incarnée de manière excellente par le botaniste français Carolus Clusius (Charles de L'Ecluse), qui y réside de 1588 à 1592. Ces études deviennent déterminantes pour Flegel qui connaît parfaitement le travail de miniaturistes comme Georg ou Joris Hoefnagel, qui collabore lui aussi avec Valckenborch.

Les exemples les plus proches de notre *Memento mori* sont la *Nature morte au vase de fleurs et cristaux* (Château de Cervena Lhota, Bohême), le *Vase de fleurs aux cruches de cristal* (ancienne collection Rafael Valls, Londres) et surtout le *Vase de fleurs, monnaies et grenouille* (Cambridge, Fitzwilliam Museum). Datable des premières années du XVII<sup>ème</sup> siècle, cette dernière nature-morte est presque superposable à la nôtre, si ce n'est quelques différences évidentes dans le traitement spécifique des fleurs et de la partie basse du tableau.

En ce qui concerne les fleurs, c'est surtout la rose fanée qui manque dans la version anglaise, tout comme les deux tulipes qui figurent dans notre *Memento mori*. En revanche, d'autres insectes et coquillages, d'une typologie différente, envahissent le microcosme qui peuple l'entablement en pierre. Le vase est presque identique dans les deux versions, sauf quelques variantes dans la décoration et dans le traitement chromatique. Ces différences mises à part, le format vertical du support, l'atmosphère, le style, le trait, la diffusion de la lumière, le point de vue central sur la table ainsi que la qualité sont les mêmes. Un sens presque métaphysique de suspension magique gouverne ces deux peintures.

Les éléments qui dominent la scène, statiques et figés dans une sorte d'éternité parfaite, sont tous mis en pleine lumière ou placés légèrement dans l'ombre, selon un choix propre à Flegel. Dans les « *nocturnalia* », genre auquel se rattache notre tableau, le peintre privilégie une lumière artificielle, en évitant les nuances naturelles de l'ombre et les divisions réalistes en plans successifs. Les masses et les volumes prennent forme par coups uniformes de pinceau. Elles structurent les choses solidement pour leur donner une présence physique. Puis c'est aux touches de pinceau plus menues et grumeleuses de créer les accents toniques du tableau. De telle manière que les masses peuvent vibrer à la lumière et assumer un aspect précieux et quasi magique.

La grenouille, l'abeille et les tulipes de notre peinture dérivent d'une série d'aquarelles conservées au Cabinet des Dessins du Staatliche Museum de Berlin. Si ces études n'ont pas été créées comme des modèles directs pour les tableaux de Flegel, elles forment une ensemble documentaire unique, rassemblant les fleurs les plus rares au comble de leur beauté ; en hommage à la Création.

C'est d'ailleurs à la même époque, mais à Milan, que le cardinal Federico Borromeo, grand collectionneur de nature-mortes flamandes et hollandaises, confesse dans son étude *Pro Suis Studiis*, que la contemplation des peintures de fleurs le stimule dans sa méditation sur la perfection terrestre et la bonté de Dieu. Finalement, les nature-mortes de Flegel font aussi surgir en nous l'admiration spontanée pour la beauté de notre monde.



42 /



### 43 / Pieter Paul RUBENS, atelier de

*Atalante et Méléagre*

Toile

122 cm x 85 cm

30 000 / 40 000 €

Ce tableau inédit dérive de la fameuse composition de Rubens conservée au Metropolitan Museum de New York, exécutée vers 1616. Il s'agit d'une réplique exécutée, à notre avis, par l'atelier du maître. Le problème des répliques ou des copies des oeuvres de Rubens est un des plus épineux qui soit. Il y a quelques années, une exposition aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (J. Vander Auwera, S. van Sprang, *Rubens, l'atelier du génie*, Bruxelles, 2007) a essayé d'affronter cette question. Les commissaires de l'exposition ont réparti les tableaux du maître en trois principales catégories : les oeuvres autographes, celles-là exécutées en collaboration avec un autre peintre ayant la même importance, enfin celles de l'atelier. Tous les élèves et collaborateurs qui sont passés dans l'atelier de Rubens, dès avant même son retour d'Italie, appartiennent à cette dernière catégorie. Si le meilleur d'entre eux fut Anton Van Dyck, la plus grande partie de ces collaborateurs reste anonyme. Cependant, la critique rappelle que dans une lettre de 1611, Rubens dit avoir plus de cent élèves. Par les témoignages des voyageurs qui venaient à Anvers visiter l'atelier du maître, on sait que les élèves peignaient d'après les dessins du maître.

Le travail d'atelier était, d'ailleurs, une pratique courante dans l'Europe des XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècle.

C'est ainsi que le rôle exact de Rubens dans l'exécution de ses grands tableaux a toujours passionné les historiens de l'art. Le professeur Joost Vander Auwera rappelle, dans le catalogue de l'exposition belge, qu'il est possible de retrouver une «production moins "extra-ordinaire", qui couvre qualitativement un large éventail... Ces disparités dessinent le champ d'intervention possible de l'atelier». Il souligne aussi comment, non seulement l'atelier, mais aussi des peintres extérieurs, ont pu être à l'origine de copies de quelques peintures de Rubens. En effet, si le peintre avait réussi à imposer une sorte de *copyright ante litteram* sur ses gravures, il n'en va pas de même sur l'oeuvre peinte. En effet, plusieurs copies de ses tableaux par des peintres contemporains sont là pour en témoigner. Mais ce qui nous intéresse ici, à propos de notre tableau, c'est le professeur Joost Vander Auwera qui l'affirme encore quand il dit : «il ne nous paraît pas entièrement convaincant... le critère qui veut qu'une copie ancienne "moyenne" ne puisse pas être une oeuvre sortie de l'atelier de Rubens au prétexte que ce dernier aurait fixé de très hauts standards de qualité». Sur le fondement de ces affirmations, nous pouvons constater le bon niveau qualitatif de cette ancienne réplique pour affirmer qu'elle puisse tout à fait émaner d'un collaborateur du maître. Nous voudrions aussi focaliser notre attention sur le très beau morceau de peinture que constitue la partie dans laquelle sont représentées la tête du sanglier et le chien. Le réalisme avec lequel la touche s'exprime rappelle Frans Snyders. Il est aussi intéressant de noter que le style général de cette réplique se rapproche davantage du style «plus classique» de Van Dyck, que de celui plus baroque de Rubens.



**44 / David de CONINCK (Anvers 1636 – Bruxelles 1699)**

*Paons, ara sur la vasque d'une fontaine et oiseaux de basse-cour dans le jardin d'un palais romain avec statues à l'antique dont la Flore Farnèse*

Toile  
169 cm x 245 cm

**50 000 / 60 000 €**

A Anvers, sa ville natale, David de Coninck entre dans l'atelier de Jan Fyt auprès duquel il fait ses premières armes. Ce dernier, avec Frans Snyders et Adriaen van Utrecht, représente ce qui se fait de mieux en matière de peinture animalière. On en veut pour preuve le grand succès que connaissent ses riches compositions aux oiseaux vifs ou morts, insérés dans des paysages, qui influencèrent des maîtres hollandais aussi fameux que Melchior De Hondcoeter. Impressionnant par ses dimensions, notre tableau met en scène une vraie basse-cour où les coqs, poules, canards, pigeons ramiers côtoient d'autres volatiles, plus

exotiques, comme ce paon qui fait la roue ou ce perroquet ara perché en haut de cette vasque. En virtuose du règne animal, De Coninck appose une touche à la fois ferme et facile, minutieuse et vigoureuse, d'une couleur naturelle et réaliste. Dans le fond, un jardin à l'italienne pourrait être celui d'une villa romaine. En effet, parmi les sculptures qui l'agrémentent, on peut reconnaître une copie, quelque peu réinventée, de la fameuse *Flore Farnèse* qui fut redécouverte dans les thermes de Caracalla. Rappelons que l'artiste vécut dans la Ville éternelle pendant plus de vingt ans.



# Richelieu

## Le portrait retrouvé

45 / Charles-Alphonse DUFRESNOY (Paris 1611 - 1668)

Portrait allégorique du cardinal de Richelieu inspirant le respect aux animaux

Toile

110 cm x 80 cm. Cadre d'époque

Au dos, une ancienne étiquette avec l'inscription suivante :

Tableau appartenant à / Mesdemoiselles Lamarque d'Arrouzat

Provenance :

- Probablement collection d'Armand Jean de Vignerot du Plessis (1639-1715), 2<sup>nd</sup> duc de Richelieu, par descendance

- Anciennes collections Lamarque d'Arrouzat

- Collection privée, Aix-en-Provence, France

- Collection privée, Reggio Emilia, Italie

60 000 / 80 000 €

Symbole du pouvoir et de l'Etat, Richelieu occupe dans l'histoire de France une place à part. Si le principal ministre de Louis XIII s'est rendu célèbre par ses actions d'éclat contre les Anglais et les Espagnols, il a servi la monarchie avec un zèle tel qu'il est passé à la postérité comme celui qui, en domptant les velléités des Grands, a préparé l'absolutisme du Roi-soleil. Peint par Philippe de Champaigne dans le tableau qu'on peut voir au Louvre, le cardinal de Richelieu n'a fait l'objet, chose étrange pour un homme aussi puissant, que de très rares représentations.

C'est dire si notre tableau constitue une découverte majeure. Et cela, à plus d'un titre. Mais pour comprendre la portée de ce portrait, les sous-entendus politiques qui se cachent derrière l'allégorie, et désigner le nom d'un peintre qui a su, avec brio, offrir à la postérité une telle effigie, il a fallu mener l'enquête. Une enquête qui a duré plusieurs mois et qui, des Archives nationales à l'Italie, en passant par le Palais-Cardinal, l'histoire des ducs de Richelieu et les documents d'archives, a conduit l'historien de l'art Sylvain Kerspern à reconstruire la genèse d'un portrait jusqu'alors inconnu.

L'image est singulière : le cardinal de Richelieu se trouve à l'entrée d'une grotte, en pleine nature, entouré d'un lion, d'un guépard et d'un serpent qui semblent fuir à son approche. Le peintre reprend un modèle célèbre réalisé par Philippe de Champaigne, plus particulièrement celui représenté par l'exemplaire du Louvre. Indice capital, le type de paysage renvoie aux artistes ayant séjourné en Italie, notamment au contact de Nicolas Poussin et de François Perrier, auprès de qui ils ont contracté le goût des mises en page classiques, inspiré notamment des exemples récents des Carrache ou du Dominiquin. Celui-ci est donc très différent du goût français au temps du cardinal, dominé par l'influence de Fouquières et dont témoignent de diverses façons Philippe de Champaigne, Laurent de La Hyre, Pierre Patel ou Henri de Mauperché, par des sites vallonnés aux teintes pastels baignant dans une harmonie plutôt chaude. Ceci conduit à faire de ce tableau un portrait rétrospectif appartenant au troisième quart du XVII<sup>ème</sup> siècle. La question du style est donc essentielle et constitue une des clés de ce tableau. Pour mener l'enquête, nous essayerons de comprendre quel rapport notre portrait entretient avec le modèle de Champaigne, puis nous proposerons une lecture politique de l'allégorie des animaux et, enfin, l'intérêt sur le paysage ouvrira la question de l'auteur d'une telle œuvre.

### 1. Le rapport au modèle de Champaigne.

Nous disposons de nombreuses effigies du cardinal de Richelieu peintes par Philippe de Champaigne, qui fut son portraitiste privilégié. Parmi elles, une série sans doute en rapport avec celle au travers de laquelle,

selon les auteurs anciens, le ministre a souhaité figer son image, demandant que soient retouchées celles déjà faites, nous le présente pareillement en pied de trois-quarts vers la gauche (sa droite), sa tête tournée vers le spectateur, tenant à bout de bras de sa main droite la barrette cardinalice, le corps noyé dans l'ampleur de sa robe rouge.

Dans cet ensemble, on relève quelques variantes significatives, principalement :

- le fond, s'échappant ou non à gauche sur un paysage ponctué de bâtiments dont on suppose ordinairement qu'ils évoquent le lieu pour lequel le tableau était destiné - sans que la question n'ait été véritablement tranchée pour aucun d'eux;

- la position de la main droite, le long du corps ou montrant, comme dans notre tableau, la barrette.



Gravure du portrait du Palais-Cardinal, 1668



Tableau de Londres

Le tableau de la galerie des Hommes Illustres du Palais Cardinal semble, selon la gravure qui en a été tirée par Heince et Bignon en 1650, privilégier la seconde position du bras, différente dans le nôtre ; de même que celui de la National Gallery de Londres (rapproché de Rueil par Nicolas Sainte-Fare Garnot, cat. expo. *Philippe de Champaigne. Entre politique et dévotion*, Lille, 2007, p. 112). Notre peinture dérive de l'autre modèle, illustré par les exemplaires du Louvre (provenant de Phélypeaux de La Vrillière), de la Chancellerie des Universités de Paris-Sorbonne et de Varsovie, notamment. A propos de celui de la Chancellerie des Universités, Frédérique Lanoë (in cat. expo. *Richelieu à Richelieu*, Orléans-Richelieu-Tours, 2011, p. 62-67) envisage que ce soit lui qui provienne de Rueil.

L'examen du dessin du drapé permet de resserrer encore la sélection du modèle : les volutes décrites par le rebord du manteau descendant de la main droite sont plus profondes au Louvre que dans les deux autres exemplaires, correspondant mieux à notre tableau; de même l'ampleur du pli épais juste au dessous des épaules. À cela s'ajoute le dessin de la main, dont l'annulaire et l'auriculaire sont pareillement plus franchement repliés. Malheureusement, on ne peut apparemment pas faire remonter l'historique du modèle au-delà de l'acquisition par Louis XVIII, qui souhaitait en faire don au duc de Richelieu, son ministre.

L'analyse du drapé montre que notre artiste a suivi à peu près, schématiquement, le dessin du drapé pour les deux-tiers, la partie inférieure étant aménagée pour donner au personnage une dimension moins monumentale et plus conforme, sans doute, à ses proportions, pour une meilleure intégration au décor naturel. L'examen de la lumière montre que l'éclairage choisi, venant de la droite, respecte celui de l'effigie de Champaigne. La comparaison avec le modèle, sur ces deux aspects, confirme décidément que ce dernier ne peut en être l'auteur, sans doute pas non



45 /



Exemplaire de Varsovie



Exemplaire de la Chancellerie des Universités



Louvre

plus un membre de son atelier tel son neveu Jean-Baptiste ou Nicolas de Plattemontagne.

## 2. Le respect des animaux ou l'allégorie d'un pouvoir dominé

L'étonnement que suscite ce tableau vient notamment de la transposition de cette célèbre effigie dans un cadre naturel évoquant la nature la plus sauvage : devant le cardinal impassible, un lion respectueux et un serpent s'écartent; derrière lui, dans la grotte, un léopard d'aspect féroce, sorti de son terrier, baisse la tête au spectacle du ministre en gloire. Difficile de croire qu'il ne s'agisse que de montrer la crainte qu'inspire Richelieu jusqu'aux créatures les plus sauvages. On songe également à une lecture montrant sa domination des instincts les plus élémentaires; une autre encore théologique selon la place du serpent dans l'imaginaire chrétien. Le *Physiologus*, ouvrage qui renseigne sur la pensée chrétienne primitive, associe le lion et la panthère au Christ par différents chemins. Il précise que le tempérament amical de la seconde n'aurait pour seule exception que le serpent, dont elle est l'ennemie. Qu'elle sorte de sa tanière fait peut-être écho à la fable qui veut qu'elle y dorme trois jours après s'être nourrie, analogie traditionnelle avec la Résurrection du Christ. Ainsi précisée, l'effigie témoignerait de la gloire du cardinal par-delà la mort, à l'image du Christ.

Dans le registre profane, le serpent est aussi le symbole de la Prudence ou de l'Envie. Les textes de Nicolas Milovanovic sur le site de la Galerie des Glaces de Versailles permettent d'apprécier le sens allégorique qu'il pouvait avoir au XVII<sup>ème</sup> siècle, souvent à la suite de l'*Iconologia* de Ripa. Le lion peut aussi bien transcrire allégoriquement la force ou la justice, mais aussi la magnificence ou la générosité. C'est cette qualité qu'avait soulignée Philippe de Champaigne dans l'allégorie gravée par Michel Lasne d'après Champaigne à la gloire de Richelieu, autour de 1634, puis dans sa peinture du Palais-Cardinal, sans doute déjà démontée. Le lion peut aussi incarner l'Orgueil ou la Superbe. Le cas du léopard est plus délicat : Ripa en fait l'attribut du stratagème militaire sur la base de la réputation de ruse de l'animal, et c'est sous cet aspect qu'il apparaît dans le décor de la voûte de la galerie des Glaces à Versailles, apparemment sur le mode péjoratif. Il peut aussi être l'attribut de la Politique, selon la même source. Toutes choses qui correspondraient à merveille au cardinal-ministre.

Néanmoins, le mode de présentation, la crainte ou le respect exprimés par le lion et le léopard, ne permettent pas de penser qu'ils personnifient des qualités positives. Si le tour allégorique avait quelque pertinence (ce qu'on ne peut exclure dans une image d'une telle complexité), ce serait pour les doter des défauts que sont l'Orgueil pour le lion, la Perfidie pour le léopard ou l'Envie pour le serpent. A moins que l'inexpressivité de ce dernier suggère que la prudence du cardinal a tenu à distance l'orgueil et la perfidie...

On notera aussi que la Fontaine (dans la fable du Léopard et du Singe) fait du Léopard l'incarnation de la Noblesse face au peuple.

L'écrivain peut nous être encore plus utile par la fable du Sultan Léopard : le lion, incarnation de la magnificence de Louis XIV dont témoignent les termes qui lui sont rattachés, y est opposé au roi d'Angleterre, à qui il est ainsi fait allusion, à partir de l'héraldique. Revenir à notre tableau fait songer à l'action du cardinal, rejetant les

Anglais à l'île de Ré et à la Rochelle, en 1625-1628. Suivant ce raisonnement, le lion représente l'Espagne : c'est ainsi qu'il apparaît, par exemple, dans la gravure d'Abraham Bosse célébrant l'Hercule gaulois qu'était supposé être Louis XIII. C'est aussi sa signification quand il est accompagné d'un aigle symbolisant l'Empire autrichien, pareillement enchaîné par un Richelieu se courbant pour enlever les chenilles d'un lis, comme il a débarrassé la France de ses ennemis, dans la gravure de Ganière. La même association significative lion-aigle tenus par le cardinal se retrouve dans une image de Jérôme David.

Il semble donc que la présence du lion et du léopard fassent allusion directement aux faits et gestes du Cardinal. Parmi les boucliers foulés par Louis XIII en Hercule gaulois figure celui de l'Angleterre, où se voit son animal emblématique. C'est la politique de Richelieu au service de la France face aux puissances étrangères qui se trouverait ainsi le plus directement mise en évidence, étant entendu qu'il s'agit de rendre gloire au ministre d'état et chef militaire dans le service de son roi.

L'iconographie reflète parfaitement l'image que le cardinal a privilégiée - comme en témoigne son portrait d'apparat par Champaigne et ce que l'on peut savoir, notamment, du décor du château de Richelieu et de la galerie des Hommes Illustres du Palais-Cardinal, à Paris : on remarquera par exemple que tous les sujets en bordure de son portrait, dans cette dernière entreprise, montrent des batailles et autres sièges, lesquels formaient par ailleurs l'un des ornements majeurs du château du Poitou, dans sa galerie.

## 3. Un paysage italianisant dans le goût des Carrache et du Dominiquin

Le déploiement du paysage au-delà de la grotte d'où semble surgir le cardinal est sans doute un élément déterminant pour la datation du tableau. Il interdit tout d'abord de situer cette effigie au temps du cardinal par son aspect italianisant et plus précisément inspiré de Bologne (Carrache, Dominiquin...), qui irrigue l'art français, à compter des années 1630 mais pour les artistes présents en Italie, et pas avant la mort de Richelieu pour ceux qui rentrent en France avec ce bagage.

Il existe bien un goût classique qui se met en place autour de 1635-1640, combinant le modèle flamand d'un Fouquières et la poésie claire et graphique de la tradition française. Les noms de La Hyre, de Pierre Patel ou d'Henri Mauperché illustrent ce courant, et jouent bien plus volontiers sur une chaleur éteinte, si l'on ose dire, baignant dans une harmonie chaude des teintes pastels ou argentés. Philippe de Champaigne s'en rapproche évidemment mais son art laisse encore à son



espace un pittoresque vallonné, à l'horizon assez haut, qui s'écarte de ce que l'on voit ici : un vaste espace sans grand relief conduisant sans heurt vers de moyennes montagnes à l'horizon. Les teintes sont plus froides, les coloris plus sonores, "à la bolonaise".

A contrario, il permet de situer assurément la peinture au XVII<sup>ème</sup> siècle. La fin du siècle, à partir de 1680 environ (autour de Forest, La Fosse, puis Largillière...), marque un retour au pittoresque flamand absent ici. Nous sommes en présence d'un paysage classique dont la source, pour la France, est à rechercher dans l'entourage de Nicolas Poussin à Rome, autour de 1635-1650, et plus précisément, peut-être, parmi les proches de François Perrier. Il pourrait avoir incité, en 1634-1635, un certain nombre de jeunes élèves de Simon Vouet à l'accompagner ou à le rejoindre dans son second séjour à Rome : en particulier Pierre Mignard, Charles-Alphonse Dufresnoy ou François Torteat, peut-être aussi un Rémy Vuibert. Leurs séjours en Italie seront très variables, Vuibert revenant dès 1638, Torteat vers 1640 quand les deux autres partageront un amitié largement forgée lors de leur séjour commun de vingt ans dans la Ville éternelle puis en Vénétie, Dufresnoy rentrant en 1656, deux ans avant Mignard.

Avec Lesmaire, Thomas Blanchet, voire Nicolas Loir et d'autres, ils promeuvent un art du paysage à la mesure de leurs admirations classiques, tel qu'il peut se voir dans ce tableau. C'est parmi ces artistes sous influence poussinienne et bolonaise qu'il faut rechercher l'auteur de cette singulière image. Il faut tout à la fois s'interroger sur le style sensible et sur l'opportunité qui a pu faire que le peintre réalise semblable commémoration.

## Un nouveau tableau de Charles-Alphonse Dufresnoy (1611-1668)

Charles-Alphonse Dufresnoy a longtemps été une figure énigmatique de la peinture française, internationalement reconnue du monde de l'art

par son traité, presque inconnu pour son pinceau. Grâce à la recherche récente, en particulier celle conduite par Jacques Thuillier et Sylvain Laveissière, il reprend, si l'on ose dire, des couleurs, même si certaines propositions faites sont discutables, sinon discutées. En l'occurrence, l'aspect du paysage "bolonais" et la transposition de l'effigie de Champaigne dans un langage plus relâché, mais d'une qualité incontestable, au coloris plus précieux et laiteux que l'original sont des indices compatibles avec son nom. D'autres éléments renforcent le rapprochement avec l'art de Dufresnoy comme les mains fines voire effilées et la schématisation géométrique des formes, notamment des anatomies.

La chronologie de son œuvre reste encore lacunaire. Les œuvres datées de 1647 (naguère à Postdam) ont aujourd'hui disparu, et l'artiste répétait apparemment volontiers, avec quelques variantes, les mêmes compositions. Les sources d'information à son sujet insistent sur la lente et obsessionnelle élaboration par le dessin de ses sujets comme pour expliquer que ses peintures sont finalement plutôt rares. S'il est certain que les dessins les surpassent aujourd'hui en nombre, ce qui a réapparu est suffisamment consistant pour nuancer le propos : les biographes français ne devaient au fond connaître vraiment que ce qu'il a peint après son retour de Rome, soit environ une dizaine d'années de production, à quoi s'ajoutait, pour Félien, quelques œuvres italiennes - mais lorsque celui-ci séjourne en Italie, en 1647-1649, et qu'il fréquente l'artiste aussi bien que Poussin, il n'avait sans doute pas encore le projet de son monumental ouvrage sur la peinture, donc le souci d'en conserver le détail.

Sur le chemin du retour, Dufresnoy a longuement séjourné dans le nord de l'Italie et particulièrement en Vénétie. Cela se ressent particulièrement dans certains de ses ouvrages, comme *Paris et Oenone*, passée en vente chez Christie's en 1998 : ainsi s'explique le ciel doré - on songe aussi à Claude Lorrain -, les arbres graciles, la recherche d'une lumière fondue, d'ailleurs appropriés au sujet amoureux, évoquant Giorgione ou Titien.

Peut-on, néanmoins, dater cette belle réussite de ce séjour tardif? Les deux ou trois années en "Lombardie" avaient en quelque sorte été préparées par les copies faites d'œuvres de Titien présentes à Rome, signalées par Félibien, sans doute celles qui avaient enthousiasmé le jeune Poussin à son arrivée dans la ville, colorant son style pour plusieurs années. Malgré cela, je suis tenté de situer un tel ouvrage de cette époque où après son retour en France au regard de l'impact de Venise que l'on peut constater dans son oeuvre. Il se peut même que Dufresnoy cherche là à rivaliser avec le "Titien de la France", Jacques Blanchard. D'autres exemples permettent d'évaluer cette prise en compte en deux temps du "coloris" vénitien.

La réplique avec variantes de l'un des tableaux naguère à Postdam (*Vénus teignant la rose*) témoigne d'une approche de cette école marquée par le jeune Titien mais aussi par Bellini. L'ensemble montre un coloris sonore, des ombres rouges prononcées qui situent Dufresnoy dans un registre voisin de celui de Poussin dans les années 1625-1630.

L'effet est très différent, par exemple, du tableau d'Arkangelskoye (Moscou), *Armide découvrant Renaud endormi*. Dans ce dernier, la référence à Venise, à Giorgione et au Titien de la maturité passe par une harmonie argentée diminuant l'intensité de la couleur locale et le dessin des volumes, imposant un traitement du feuillage des arbres plus minutieux.

Le rapprochement avec l'autre version du même thème, malgré son état fragmentaire, montre que l'artiste pouvait alors "varier son chant", puisqu'elle témoigne de sa veine "classique", celle qui le rapproche de Mignard et, pour le goût du détail antique, d'un Charles Errard. On peut se demander si le tableau russe n'est pas conçu comme un pastiche - voire ... - dans le goût de Titien.

Si Dufresnoy a donc pu temporairement colorer son style des ors vénitiens, il était fondamentalement marqué par Poussin et, au même titre que son ami Mignard, ses peintures témoignent principalement, au long de sa carrière, d'un éclectisme d'inspiration bolonaise fortement inspiré par la fréquentation du peintre normand.

C'est par Poussin que l'artiste a d'abord été, par le fait, redécouvert. C'est ce goût, la recherche des Passions sur fond d'architecture classique, qui apparaît dans *Achille parmi les filles de Lycomède* (musée de Reims), *La mort de Socrate* (Offices), qui doivent relever de la période italienne; ou dans *La mort de Lucrece*, l'un de ses grands

chefs-d'œuvre et l'une de ses peintures les plus denses et émouvantes, beaucoup plus convaincante que le tableau déclamatoire de Florence. Ce qui est réuni sur son nom atteint rarement une telle intensité, y compris pour ce qui semble incontestable, comme les peintures montrant *Renaud abandonnant Armide*, notamment.

De fait, dans toutes ses peintures sur fond de paysage aujourd'hui reconnues, on retrouve l'échappée, souvent latérale et plane filant entre quelques groupes d'arbres vers un horizon de moyennes montagnes, d'esprit italien, comme nous le montre notre *Richelieu*. Le coloris est semblable et si la dignité cardinalice commande une palette précise, on constate que l'artiste tire le rose scintillant sinon argenté, tel qu'il est chez Champaigne, vers une teinte à la fois plus franche et laiteuse que Dufresnoy apprécie particulièrement (voir par exemple la draperie tombant des arbres du *Paris et Oenone*, mais aussi *Socrate*, *Lucrece*...). Le drapé, à la fois nerveux dans le détail et plus lâche pour l'effet d'ensemble que dans l'illustre modèle, traduit une manière de faire tout à fait comparable à ses ouvrages. Ajoutons que le sujet, érudit sinon énigmatique, n'était pas pour déplaire à l'artiste.

Tout cela concourt à situer notre tableau dans la carrière française de l'artiste, soit entre 1655 et 1665. Le ministériat d'un autre cardinal, Mazarin, suscitait volontiers la comparaison avec Richelieu, dont l'autorité marquait toujours les esprits, amenant un certain nombre d'images, notamment pour des thèses, suggérant la comparaison. Néanmoins, il s'agit d'une peinture dont la vocation reste à déterminer. Le format ovale pourrait suggérer une peinture décorative, destinée à une pièce semi-publique, pour une célébration hors du temps. Rechercher parmi la descendance est la piste la plus vraisemblable.

Le contexte des années 1655-1665 s'y prête particulièrement : c'est l'époque au cours de laquelle le duc de Richelieu prend possession de son héritage, des mains de la duchesse d'Aiguillon. C'est alors qu'il fait notamment installer une bibliothèque dans son château du Poitou, édifice que Marot grave en deux séries monographiques, autour de 1659. C'est aussi alors que le duc commande à Poussin les *Saisons*, qui figurent parmi les ultimes chefs-d'œuvre du peintre. Il suivait en cela son illustre ascendant, qui avait déjà obtenu du maître les fameuses *Bacchantes*, dont notre peintre reprend peut-être le sol pierreux en avant-plan.

Le duc de Richelieu figure parmi les amateurs les plus singuliers du Grand Siècle, et les plus importants. Ayant dû se défaire, autour de



Poussin, *Triomphe de Pan*, Londres, National Gallery



*Lucrece*, vers 1645-1650? Cassel



Dufresnoy d'après Poussin, *Idem*, vente Artcurial 2007

1665, de ses Poussin auprès du roi, il réunit, une dizaine d'années plus tard une collection de Rubens qui instruit la polémique sur la prééminence du dessin ou du coloris, orchestrée par Roger de Piles. Or ce dernier était un ami de Charles-Alphonse Dufresnoy, et passer un peu de temps à détailler les contours de leur relation est particulièrement intéressant pour nous.

Christopher Allen a magistralement fait le point à ce propos, et sur la brouille entre de Piles et Pierre Mignard à propos de la publication posthume de *De arte graphica*, de Dufresnoy, dont il situe la rencontre avec l'amateur (formé à la peinture auprès du Frère Luc) vers 1663, en tout cas pas plus tard. C'est sans doute dans le courant de 1664 que Dufresnoy est victime de sa première attaque, qui lui laisse apparemment le loisir de préparer l'édition du texte latin de son traité, mais pas sa traduction et d'éventuels commentaires, dont de Piles, qui s'est lié avec lui, propose de se charger. De nouvelles attaques laissent le peintre faible de corps et d'esprit, au point que Mignard l'installe à la campagne, à Villiers-le-Bel, auprès du frère de Dufresnoy, Antoine, avant de faire courir le bruit, apparemment dès 1665, de sa mort, pour lui éviter les importuns.

Cependant, après avoir négligé son travail - il travaille dans le même temps à un traité d'anatomie publié avec la complicité de François Torteat en 1667 -, Roger de Piles finalise sa traduction en français mais en l'orientant clairement selon ses préoccupations, déjà favorables à Venise et au coloris et au détrimment du dessin. On peut croire que de Piles se soit laissé séduire par les propos favorables de Dufresnoy en faveur de Titien et des Vénitiens, plus enthousiastes, sans doute, que ce que peut laisser croire la lecture du traité, très "classique" dans l'esprit : en effet, sa première rédaction doit remonter au début des années 1640, et en tout cas précédait le séjour en Vénétie, qui a pu l'amener à nuancer au moins dans le propos son plaidoyer pour les préceptes de Raphaël, des Carrache ou de Poussin.

Néanmoins, de Piles dut aller plus loin que l'auteur qu'il traduisait, et en tout cas que Mignard, plus éclectique que partisan du coloris. L'opposition de ce dernier à Le Brun n'était pas tant dogmatique que due aux ambitions. C'est aussi le temps où François Torteat et Michel Dorigny, gendres de Vouet, lequel s'était opposé à la création de l'Académie en 1648, y entrent, en 1663; or le premier donne pour morceau de réception un portrait vieillissant de son beau-père ! Et c'est encore dans ce contexte que Roger de Piles, apparemment, commence à participer aux conférences qui se mettent en place à l'Académie, en y répandant ses idées favorables au coloris.

On n'a toujours pas débrouillé le canevas qui fait que le dessin par Poussin d'une *Vénus à la fontaine* au dos d'une lettre qu'Antoine Bouzonnet Stella lui avait adressé en novembre 1657 ait pu être transcrite en peinture par Dufresnoy - preuve, soit dit en passant, que la reprise du motif d'un autre ne remettait pas en cause sa conception de l'*inventio*. N'était-ce qu'un brouillon du jeune homme, c'est peu probable puisqu'Antoine y appose une belle signature. La feuille devait donc être à Rome, où Poussin y fit son dessin au verso, alors que Dufresnoy n'y était plus depuis des années. La seule solution est qu'elle soit revenue à Paris rapidement après, peut-être dans les bagages d'Antoine, de retour à Paris en ... 1663.

Les éléments historiques viennent donc conforter ce que le style pouvait suggérer. On peut imaginer que les admirateurs de Poussin qu'étaient le duc de Richelieu et Dufresnoy se soient rencontrés durant ces années. Le nom du duc vient sous la plume de l'abbé de Monville, biographe de Pierre Mignard écrivant sous le contrôle de la fille de ce dernier, lorsqu'il évoque les supercheries dont le peintre avait pu se rendre coupable. Il en parle à propos de sa connaissance des diverses manières des peintres, et précisément après avoir évoqué le traité de l'ami Dufresnoy, sans doute dans un temps tout voisin.

En ajoutant que les deux amis ont travaillé dès 1635 avec l'archevêque de Lyon, qui était le frère du cardinal de Richelieu; que le propre frère de Charles-Alphonse, Elie Dufresnoy, entra vers le même temps au service de ce dernier et de Sublet de Noyers, il semble décidément inévitable que notre artiste ait eu des contacts avec le duc dans les années 1660.

De cette rencontre serait née l'idée d'une célébration particulière de l'illustre ancêtre, déjà commanditaire de Poussin, et des *Bacchantes Richelieu*. Le ton n'y est pas vénitien mais bien "classique", installant le héros au coeur d'un paysage italianisant, d'un "désert" que le cardinal avait dû traverser, maîtrisant les passions, les éléments comme les grandes puissances ennemies de la France, pour parvenir au plus haut niveau de l'Etat, restaurant par le fait le lustre de sa famille. L'hommage, tout autant circonstanciel qu'exceptionnel, s'y faisait aussi bien au ministre qu'à son mécénat et à l'art, citant au passage Philippe de Champaigne, dont on connaissait l'amitié avec Poussin, et Poussin lui-même dans le goût du paysage.

Sylvain Kerspern



Dufresnoy, *Paris et Oenone*, 1655-1663?, vente Christie's 1998



*Vénus teignant la rose*, vers 1645-1650? coll. part.



*Armide découvrant Renaud endormi*, vers 1653-1655? coll. part.



*Armide découvrant Renaud endormi*, vers 1653-1655? Arkangelskoye (Mosca)



*Mort de Socrate*, vers 1640-1645? Offices



Bibliographie de référence:

- Jacques Thuillier «A propos de Charles-Alphonse Du Fresnoy : du «Maître de Stockholm» au «Maître de Cassel»», *Revue de l'art*, 1996, n° 111, p. 51-65
  - Sylvain Laveissière, «Les «tableaux d'histoires» retrouvés de Charles-Alphonse Dufresnoy», *Revue de l'art*, 1996, n° 112, p. 38-58
- Catalogue d'exposition *Richelieu à Richelieu*, Orléans, Richelieu, Tours, 2011



46 /

**46 / Pieter COOPSE, dernier quart du XVII<sup>ème</sup> siècle.  
Entourage de**

*La flotte hollandaise à l'embouchure de l'Escaut, près de Vlissingen*

Panneau

67 cm x 106 cm

**20 000 / 30 000 €**

Ce tableau doit être mis en étroite relation avec la production de Pieter Coopse, un peintre de marines dont la technique se rattache aux vues de Willem II Van de Velde. C'est vraiment très évident quand on compare le panneau que nous présentons avec un tableau de Coopse, *Bateaux près d'un port*, probablement Rotterdam, daté de 1657 et dont le musée de La Haye possède dans ses archives une reproduction (fig. 1). Le groupe de bateaux qui figure au premier plan rappelle, à s'y méprendre, celui que notre peintre a ordonné devant Vlissingen. Si certains détails sont traités différemment, le sens général de la compo-

sition obéit aux mêmes règles même si la vue de la flotte hollandaise occupe un espace plus vaste dans notre panneau. Cet agrandissement a permis au peintre d'y ajouter d'autres petits bateaux de ravitaillement, des caboteurs en quelque sorte, afin d'offrir une lecture plus ample à la ville qui se détache à l'arrière-plan. Nous sommes devant la ville de Vlissingen, à l'embouchure de l'Escaut. Une gravure de la ville, publiée par Rombout van den Hoeye (1622 - 1671), permet d'identifier les principaux monuments qui animent cette marine : la Forteresse Leugenaer, le Gevangentoren (la Tour des prisonniers), l'Hôtel de ville, la rade et l'église de Saint Jacob. Les petits coups de pinceau, grumeleux de matière, apposés à divers endroits comme sur la poupe des vaisseaux et sur la crête des vagues, sont typiques du style vigoureux de Coopse, même si les couleurs du tableau ne semblent pas totalement appartenir à son lexique visuel.

**Nous remercions Monsieur Laurens Schoemaker (Rijkmuseum voor kunsthistorische Documentatie, La Haye) pour l'identification de l'emplacement du tableau.**



47 /

**47 / Bartholomeus van der HELST  
(Haarlem 1613 – Amsterdam 1670)**

*Portrait d'un membre de la famille Blocquel de la Croix de Wismes, de trois-quarts, la main gauche accoudée et gantée*

Toile. Manques et restaurations

73 cm x 57 cm

En haut à gauche, le blason d'une branche de la famille Blocquel de la Croix de Wismes.

Provenance : collection particulière, Paris

**15 000 / 20 000 €**

Jouissant chez les collectionneurs hollandais du XVIII<sup>ème</sup> siècle d'un prestige parfois plus relevé que Rembrandt lui-même, Bartholomeus van der Helst se consacra presque exclusivement au genre du portrait. Encore mieux, il fut le portraitiste à la mode de la riche bourgeoisie d'Amsterdam, ville où il s'établit au 1627, et l'auteur de quelques-uns des portraits de corporation le plus connus et les plus pénétrants de l'école hollandaise, qui ont pris le nom de "Schutter". Sa forma-

tion s'établit sur les modèles de Frans Hals et de Rembrandt, dont les exemples caractérisent ses premières toiles. Mais très vite, son style se fait plus personnel, plus recherché aussi, dans les poses, le chromatisme et l'expression d'une certaine opulence.

Par sa sobriété, ce portrait inédit doit être daté des années 1640 et appartient à la pleine maturité de l'artiste. Représenté de trois-quarts, en habit noir avec un col blanc très finement dessiné, cet homme de la famille Blocquel de la Croix de Wismes a fière allure. Si l'on excepte le blason dans la partie haute du tableau, d'argent au chevron de gueules accompagné de deux merlettes de sable et un trèfle, seul le col tranche sur le fond uniformément neutre. Il donne, dans le recouvrement peu ordonné des deux bords en partie froissés, un sens moins officiel, et presque "naturel" à l'effigie. On reconnaît, par ailleurs, le style de Helst dans cette main gantée définie avec une grande générosité de détails. D'ailleurs, on peut rapprocher notre portrait d'autres modèles contemporains comme celui du *Portrait de gentilhomme* du Musée de Lille (1645), du *Portrait d'homme en gants* de l'ancienne collection van Panhuys (1644) et surtout du *Portrait de David Rijckaert* (1643, collection privée néerlandaise).



48 / a



48 / b

**48 / Francesco ZUCCARELLI**  
(Pitigliano 1702 – Florence 1788)

a) Paysage italien avec personnages au bord d'un chemin, rivière, petit pont et pyramide

b) Paysage idéal avec bergers et pêcheur près d'un grand arbre, rivière, village et cavaliers

Toile  
78 cm x 98 cm (chacune)

Bibliographie :  
- M. V. Valsecchi, *I grandi maestri della pittura veneta del Settecento*, Milano, 1963, s. n.  
- F. Spadotto, *Francesco Zuccarelli*, catalogue raisonné, Milano, 2007, pl. XXXVII – XXXVIII.

60 000 / 80 000 € (la paire)

Depuis 1730, le peintre toscan Francesco Zuccarelli se consacre principalement à la peinture de paysage. En 1732, il s'installe à Venise, où ses vues sont très prisées des plus grands collectionneurs d'Europe comme le roi Frédéric 1<sup>er</sup> de Prusse. En 1752 et ce pour dix années, il s'établit à Londres. Comme le rappelle Federica Spadotto dans la monographie du peintre, Zuccarelli est surtout connu aujourd'hui pour ses scènes pastorales peintes par grand beau temps, ses après-midi éternellement ensoleillés, où les nymphes gambadent au milieu des paysans et des blanchisseuses. En réalité, c'est un artiste complexe et à plusieurs facettes, perméable aux stimulations différentes, du style romain à la manière vénitienne, jusqu'à la leçon des Hollandais du Siècle d'Or. Son succès le conduisit aux plus grands honneurs. Il fut l'un des membres fondateurs de la Royal Academy de Londres, devient Président de l'Académie des Beaux-Arts de Venise et professeur de dessin à Florence.

Les deux toiles que nous présentons ici, dans de riches cadres en bois doré, ont été publiées par Valsecchi et Spadotto. L'auteur du catalogue

raisonné les définit comme l'une "des réalisations les plus accomplies de la production de Zuccarelli pendant son second séjour anglais (1765-1771)". Une caractéristique singulière émerge de leur comparaison. La première toile représente un paysage champêtre qui relève de la pure invention, une sorte de caprice, tandis que l'autre propose les éléments typiques de l'Arcadia de Zuccarelli, mais investis d'une originale et inédite touche expressive. Un vibrant élan classique semble avoir détrôné les derniers délires d'un rococo languissant. Le tout apparaît dans les couleurs de la palette utilisées ici plus effervescentes, immédiates et lumineuses.

De tels paysages eurent un grand succès auprès des meilleurs collectionneurs de l'époque comme Francesca Spadotto le rappelle et consacrerent la renommée du peintre dans l'art du paysage au *Settecento*.

**Nous remercions Madame Federica Spadotto pour avoir confirmé l'attribution de ce tableau.**



**49 / Charles Amédée Philippe VANLOO  
(Rivoli 1719 - Paris 1795)**

*Rebecca recevant des mains d'Eliezer les présents d'Abraham*

Toile  
146,5 cm x 113 cm

60 000 / 80 000 €

Né dans une dynastie de peintres opérant à travers toute l'Europe durant deux siècles, Charles Amédée Philippe Vanloo accomplit ses études dans l'atelier de son père Jean-Baptiste à Turin, puis à Rome. C'est à Paris qu'il remporte le Premier Prix de Rome en 1738. Dix ans après, le marquis d'Argens le fait engager au service du roi Frédéric II de Prusse. Il rentre à Paris en 1769 où, pour la Manufacture des Gobelins, il exécute les cartons de tapisserie pour la *Tenture du costume turc*, qui comptent parmi les exemples les plus importants du goût pour l'Orient. Professeur à l'Académie royale de peinture et sculpture, il expose régulièrement aux Salons jusqu'à sa mort.

Ce tableau inédit, qui présente un très bon état de conservation, reprend la scène biblique dans laquelle Rebecca est demandée en mariage par Eliezer. Le patriarche Abraham, désireux de trouver une épouse pour son fils Isaac, avait ordonné à son fidèle serviteur Eliezer de partir à la recherche d'une jeune promise parmi toutes les tribus de Mésopotamie. Dès son arrivée à Nacor, dans la terre des Chaldéens, fatigué et déshydraté après un si long voyage, Eliezer décide de s'arrêter près d'un puits. Il y prie Dieu en lui demandant de faire une heureuse rencontre. C'est alors qu'il rencontre Rebecca parmi les filles venant puiser de l'eau. Elle tire de l'eau de son amphore et lui donne à boire ainsi qu'à ses chameaux. Eliezer, plein de gratitude, lui offre des bijoux, un anneau d'or et deux bracelets et, après l'avoir raccompagnée chez ses parents, obtient de son père qu'il l'autorise à la conduire auprès d'Isaac afin d'en être épousée.

C'est précisément cette scène que représente notre tableau (*Genèse*, XXIV, 24-51) : Béthuel, père de Rebecca, accueille Eliezer tandis que des suivantes admirent les présents portés par ses serviteurs. Plutôt rare dans la tradition picturale française (à la différence de la rencontre au puits), le sujet avait été illustré par François Boucher avant son séjour en Italie (vers 1725, Musée des Beaux-Arts de Strasbourg). Charles Amédée Philippe Vanloo n'a pas manqué de s'inspirer du précédent

proposé par Boucher, gravée par J.B. Perroneau, en reprenant les grandes lignes de la composition. Il conserve la position des figures principales ainsi que la partition de l'arrière-plan, associant une portion de paysage et une importante fabrique architecturée.

On retrouve d'ailleurs un dispositif scénographique identique dans *Le vœu de Jephthé* du musée des Beaux-Arts de Dijon, ainsi que d'autres signatures stylistiques : la mise en perspective de l'encadrement de la porte en pierre, les expressions des personnages soutenues par des gestes emphatiques, le premier plan dégagé sur lequel sont disposés des accessoires aux reflets lustrés. On remarque aussi d'importantes similitudes dans les physionomies de Jephthé et de Béthuel (tête barbue et allongée) et plus généralement un dessin très délié et expressif des mains aux doigts effilés, que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres de l'artiste et dont témoignent la plupart des personnages de ce tableau. Le *Saint Roch et l'ange* du musée d'art et d'archéologie de Senlis (Salon de 1761) permet de compléter la comparaison pour le *contraposto* des figures, le dessin tumultueux des drapés et les détails physiologiques, notamment le dessin de la tête d'Eliezer et son oreille délicatement désaxée, très proches du profil de trois-quart de l'ange.

On ne manquera pas de relever les subtiles références à l'art de Noël Hallé (pour la figure d'Eliezer) et de Charles Coypel, notamment pour la figure disposée derrière Béthuel, à mettre par ailleurs en relation avec la *Bacchante jouant du triangle* du Musée de Grenoble, pour la position déviée des jeux, les chairs légèrement boursoufflées et la construction du visage structurée par les pommettes.

Pour des raisons stylistiques, on peut envisager que notre tableau ait été peint dans la seconde moitié des années 1770. Son style encore souple du début des années 1760, mais sévère dans certains détails comme la figure remarquable de Béthuel, prélude ainsi à la manière plus grave du *Vœu de Jephthé* (1785). Les références très fortes à Boucher et à Hallé, collègues appréciés de Charles Amédée Philippe à l'Académie et respectivement disparus en 1774 et 1781, pourraient dès lors s'envisager comme un hommage.

**Nous remercions Monsieur Christophe Henry, qui prépare le catalogue raisonné Carle Vanloo (1705-1765) et sa dynastie, de nous avoir suggéré et confirmé le nom de Charles Amédée Philippe Vanloo par un examen direct de l'œuvre et pour l'aide qu'il nous a apportée dans la rédaction de cette notice.**



**50 / Rosa BACIGALUPO CARREA (Gênes c. 1794 - 1854)**

*Les Amazones pleurant Penthésilée*

Toile. Signée en bas à gauche: *Rosa Bacigalupo Carrea inv. e dip.*

120,5 cm x 130 cm

Provenance :

- Probablement collection de Marie-Thérèse d'Autriche-Este, Palazzo Doria Tursi, Gênes

**30 000 / 50 000 €**

Lavinia Fontana, Barbara Longhi, Sofonisba Anguissola, Marietta Robusti, Fede Galizia, Artemisia Gentileschi, Elisabetta Sirani, Rosalba Carriera sont parmi les femmes peintres les plus connues de l'Italie des XVI<sup>ème</sup> - XVIII<sup>ème</sup> siècle. Peindre au féminin n'a pas toujours été évident, mais plusieurs parmi ces femmes ont su attirer l'admiration des princes et des rois de l'Europe du temps, en atteignant parfois le même niveau de notoriété que leurs collègues masculins.

Quant à Rosa Bacigalupo Carrea, elle reste, en grande partie, encore méconnue du grand public. La cause de ce relatif anonymat ne tient pas tant à sa maîtrise technique qu'au nombre réduit de ses oeuvres actuellement connues et documentées. Le tableau que nous présentons sert à lui seul à montrer combien cette artiste de Gênes peut être rattachée aux plus grands noms de l'art italien du début de l'*Ottocento*.

Née dans une famille d'artistes, elle découvre la peinture dans l'atelier de son père Giuseppe, vêtutiste connu et réputé. Mais ce qui l'attire plutôt, c'est le portrait et la mythologie. A ce sujet, en 1865, son biographe Federigo Alizeri rappelle qu'elle exécuta un portrait du roi de Sardaigne, Vittorio Emanuele I, qui fut salué par la critique mais dont nous déplorons la disparition depuis la dernière Guerre mondiale. Le même biographe raconte que Rosa Bacigalupo réalisa quatorze toiles pour le Palazzo Doria Tursi à Gênes, où vivait la reine Marie-Thérèse d'Habsbourg Este, épouse de Vittorio Emanuele I. Ces toiles, dont la grande qualité est louée par Alizeri, ont été dispersées en 1832 et actuellement, nous ne connaissons ni leurs sujet ni l'endroit où elles se trouvent.

Stefano Grandesso n'exclut pas que la composition mythologique que nous présentons puisse venir des appartements de la reine de Sardaigne. Hypothèse qui se fonde sur le haut niveau qualitatif de ces *Amazones pleurant Penthésilée* et sur la datation qui remonte aux années 1820. Le peintre signe, en effet, en ajoutant le nom de famille de son premier mari, le sculpteur Bartolomeo Carrea, dont Rosa Bacigalupo était encore mariée à l'époque.

La composition rassemble quatre figures féminines et un cheval, qui occupent presque la totalité du tableau, comme le haut-relief d'une métope. Les amazones pleurent leur reine morte. Fille d'Arès et d'Otréré, Penthésilée participe au siège de Troie, rapportent Hellanicos et Lysias, qui voient en elle l'incarnation de la fureur guerrière. Succombant à ses blessures devant Achille, dont les traditions historiques rapportent qu'il en était tombé amoureux, la mythologie lui attribue un fils, Caÿstros. Rosa Bacigalupo joue cette scène de manière tragique : les visages ne se regardent pas, les poses sont désolées, les amazones se languissent de douleur. On voit bien que l'artiste avait en mémoire tout ce que le maniérisme lombard a créé de corps torturés et de complexité iconographique. Si l'on ajoute à cela un raffinement dans le colorismo et un dessin très précis, cette composition est encore plus originale. Une vision de séduction qui contribue à mieux comprendre un moment-clé de l'art en Ligurie entre néoclassicisme et romantisme.

**Nous remercions Monsieur Stefano Grandesso pour avoir confirmé l'attribution de ce tableau.**



# CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

La vente est soumise à la législation française et aux conditions de vente imprimées dans ce catalogue. En portant une enchère, toute personne se soumet à ces conditions.

**AVANT LA VENTE :**  
**Estimations & prix de réserve**

Les estimations sont en euros et sont données à titre indicatif sur le catalogue. Les estimations de prix de vente ne doivent pas être considérées comme une valeur garantie. Cette fourchette d’estimation ne comprend ni les frais acheteurs ni la TVA. Elle est sujette à changement jusqu’au moment de la vente, la modification sera annoncée par la personne habilitée au début des enchères.

La plupart des lots ont un prix de réserve correspondant au minimum en dessous duquel le lot ne sera pas adjugé. Il est confidentiel et ne peut dépasser l’estimation basse. Les lots offerts sans prix de réserve pourront être mentionnés au catalogue.

**Etat des lots**

Tous les lots sont vendus « en l’état » tels qu’ils sont le jour de la vente. Les détails mentionnés au catalogue sur l’état des lots, accidents ou restaurations ainsi que les dimensions des objets sont donnés à titre indicatif et pour faciliter l’inspection du lot ; il est de la responsabilité de l’acheteur d’examiner et d’apprécier la condition des lots lors de l’exposition publique qui précède la vente. L’absence de références à l’état du lot dans le catalogue n’indique pas qu’il soit sans défaut. Les restaurations d’usage et le rentoilage sont considérés comme des mesures conservatoires et n’entraînent pas de dépréciation.

Exceptionnellement et dans le cas où l’acheteur ne peut venir à l’exposition, un rapport de condition peut être demandé à l’étude. Aucune réclamation ne sera acceptée une fois l’adjudication prononcée.

**PENDANT LA VENTE :**  
**Déroulement de la vente**  
Le commissaire-priseur habilité désigne comme adjudicataire la personne ayant porté l’enchère la plus haute. Il a la faculté de réunir ou de séparer un ou plusieurs lots, de modifier une estimation, de retirer un lot de la vente, de reprendre les enchères sur un lot s’il y a contestation, de refuser une enchère et d’une manière générale d’organiser les enchères de la façon qui lui semble convenable.

**Ordres d’achat & enchères téléphoniques**

Toute personne portant une enchère agit en son nom propre et assume la responsabilité de régler le prix d’adjudication avec la commission d’achat et tout autre frais pouvant être à sa charge.

Les personnes ne pouvant être présentes au moment de la vente pourront soit laisser un ordre d’achat, soit faire une demande d’enchère par téléphone. Les ordres d’achat se font par écrit à l’aide du formulaire prévu à cet effet en fin de catalogue. Tous les ordres d’achat doivent nous être transmis au plus tard à 18h la veille de la vente, accompagnés d’un rib et d’une pièce d’identité. Ils seront exécutés selon les instructions laissées dans le formulaire et au mieux des intérêts de l’acheteur. Lorsque deux ordres d’achat sont identiques, la priorité revient au premier ordre reçu. Il vous est demandé de vous assurer que nous avons bien reçu vos ordres d’achat jusqu’au matin de la vente.

Les ordres peuvent être :  
- déposés en salle lors de l’exposition  
- envoyés par fax au : +33 (0)1 40 15 99 56  
- envoyés par email à l’adresse : contact@artemisias-auction.com  
- directement remplis sur notre site Internet : www.artemisias-auction.com

Ce service est exécuté à titre gracieux par ARTEMISIA AUCTION et la société ne pourra pas être tenue responsable d’avoir manqué un ordre d’achat ou une enchère téléphonique par erreur ou pour tout autre cause.

**Droit de préemption**

L’état français dispose d’un droit de préemption sur certaines œuvres mises en vente publique. Il se substitue alors au dernier enchérisseur et dispose d’un délai de quinze jours pour confirmer cette préemption et dans ce cas se subroger à l’acheteur.

**APRES LA VENTE :**

Dès l’adjudication prononcée, chaque lot est sous l’entière responsabilité de son acquéreur.

**Paiement**

Le paiement se fait exclusivement en euros et doit être effectué immédiatement après la vente.

Le paiement peut se faire :

- par chèque bancaire avec présentation d’une pièce d’identité
- par carte bancaire Visa ou Mastercard
- par virement bancaire
- en espèces jusqu’à 3 000 € pour les particuliers et les professionnels, montant maximum pour l’ensemble des lots d’une vente frais et taxes compris
- en espèces jusqu’à 15 000 € pour les non résidents français, montant maximum pour l’ensemble des lots d’une vente frais et taxes compris

Les chèques sont à libeller à l’ordre de ARTEMISIA AUCTIONS  
Les virements bancaires s’effectuent sur le compte :

Artemisia Auctions Dépôt Client  
BNPPARIBAS PARIS A CENTRALE –  
1, boulevard Haussmann 75009 Paris, France  
IBAN : FR76 3000 4008 2800 0107 1933 276  
BIC : BNPAFRPPAC

Les frais et commissions bancaires occasionnés par le virement sont à la charge de l’acheteur. Il est important de mentionner votre nom la date de la vente sur l’ordre de virement. Les chèques tirés sur une banque étrangère ne seront pas acceptés. Aucun lot ne sera remis à l’acquéreur avant le règlement de la totalité des sommes dues.

**Frais et Taxes**

**Commission d’achat**

L’adjudicataire devra s’acquitter en sus du montant d’adjudication d’une commission d’achat de 23%HT. La TVA au taux en vigueur sera appliquée sur cette commission.

**TVA**

La TVA est à 5,5 % pour les livres et à 19,6% pour tous les autres biens. La majorité des biens sont vendus sous le régime de la marge. Ni la TVA incluse dans la marge ni la TVA sur la commission ne seront mentionnées séparément sur nos documents.

Certains biens sont mis en vente en dehors du régime de la marge ou en admission temporaire sur le territoire français. Le prix d’adjudication de ces biens sera majoré de la TVA à la charge de l’acheteur.

**Remboursement de la TVA**

La TVA portant sur la commission d’achat pourra faire l’objet d’un remboursement aux acheteurs non-résidents de l’Union européenne et qui exportent les biens acquis. Pour obtenir ce remboursement les acheteurs concernés devront manifester leur souhait d’être remboursé de la TVA dès la fin de la vente, et devront fournir au service comptable l’exemplaire n°3 du document douanier d’exportation visé par les douanes dans un délai maximum de deux mois et demi, sachant que l’exportation doit avoir lieu dans un délai de deux mois après la date de la vente.

**Exportation**

L’exportation des biens hors de France ou l’importation dans un autre pays peut nécessiter différentes autorisations. C’est à l’acheteur d’obtenir ces autorisations. Le fait que l’une de ces autorisations soit refusée ou retardée ne pourra justifier une annulation de la vente ou un retard de paiement.

**Les biens culturels**

Un Certificat de bien culturel délivré par la Direction des Musées de France peut être indispensable pour déplacer un bien au sein de la communauté européenne ; il doit s’accompagner d’une Licence pour l’exportation hors de l’Union européenne.

Règlement CEE n° 3911/92, journal officiel n° L395 du 31 décembre 1992. Les définitions de biens culturels et les seuils de valeurs peuvent varier au regard du droit national et au regard du droit communautaire. Une exportation hors de l’Union européenne peut nécessiter des certificats qui n’étaient pas indispensables à la sortie du territoire national, notamment dans les domaines de la bibliophilie.

Liste non exhaustive des catégories d’objets impliqués <span> </span> :	
Objets archéologiques de plus de 100 ans d’âge	Quelle que soit la valeur
Éléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux de plus de cent ans d’âge et provenant du démembrement de ceux-ci.	Quelle que soit la valeur
Incunables et manuscrits, y compris cartes et partitions musicales isolées ou en collection.	Quelle que soit la valeur
Archives de plus de 50 ans d’âge	Quelle que soit la valeur
Aquarelle, gouaches et pastels ayant plus de 50 ans d’âge	30 000 €
Dessins ayant plus de 50 ans d’âge	15 000 €
Peintures et tableaux en tous matériaux tous supports ayant plus de 50 ans d’âge (autres que les aquarelles, gouaches et pastels mentionnés ci-dessus)	150 000 €
Sculptures originales et productions de l’art statuaire originales, et copies produites par le même procédé que l’original ayant plus de 50 ans d’âge.	50 000 €
Livres de plus de 100 ans d’âge, individuels ou par collection	50 000 €
Véhicules de plus de 75 ans d’âge	50 000 €
Estampes, gravures, sérigraphies et lithographies originales avec leurs plaques respectives et affiches originales ayant plus de 50 ans d’âge	15 000 €
Photographies, films et négatifs afférents ayant plus de 50 ans d’âge	15 000 €
Cartes géographiques imprimées ayant plus de 100 ans d’âge	15 000 €
Tout autre objet ancien ayant plus de 50 ans d’âge	50 000 €

**Les espèces protégées**

L’obtention d’un certificat CITES est indispensable à la circulation de tous les biens comportant des éléments d’origine animale protégés par la convention de Washington (ivoires, écailles, coraux, corne de rhinocéros…) quelle que soit leur ancienneté ou leur valeur. Les modalités d’importation diffèrent selon les pays et c’est à l’acheteur de vérifier les législations en vigueur et de prendre les dispositions nécessaires.

**Retrait des lots & transport**

Les achats ne pourront être enlevés qu’après le règlement total du montant d’adjudication de tous les lots avec les frais et taxes afférents.

Les meubles tableaux et objets volumineux sont à retirer en salle à la fin de la vente ou le lendemain matin avant 10h. Ils seront ensuite entreposés au 3<sup>ème</sup> sous-sol de l’hôtel Drouot aux conditions prévues par le magasinage de Drouot.

Les achats de petit volume seront ramenés à l’étude et gardés à titre gracieux pendant deux semaines. Dès le quinzième jour, les objets seront transférés à Drouot Montmartre et des frais de stockage de 5 €HT par jour et par lot seront appliqués. Les lots seront disponibles aux heures d’ouverture de la maison de ventes : du lundi au vendredi de 9h à 12h30 et de 14h à 18h.

Toute expédition d’un bien est à la charge de l’acheteur et sous son entière responsabilité. Nous conseillons dans tous les cas de traiter avec votre transporteur habituel. Si toutefois un acheteur souhaite que nous organisions un transport pour son compte, le choix du mode de transport ainsi qu’une décharge de responsabilité doivent être transmis par écrit à la maison de ventes.

**Règlement des vendeurs et invendus**

Le produit de la vente sera réglé en euros au vendeur après le paiement complet de ses biens par les adjudicataires. Seront déduits du montant total des adjudications la commission de vente, mais également les taxes (droit de suite, plus-value, droit de garantie…) et tous les frais relatifs à la vente de ses lots (publicité, illustration, transport…).

Les lots restés invendus doivent être retirés à notre entrepôt de Drouot Montmartre par le vendeur dans les deux semaines suivant la vente. Au-delà du quatorzième jour, des frais de stockage de 5 € HT seront appliqués par lot.

**DROUOT MONTMARTRE :**  
**23 rue d’Oran 75018 PARIS**  
**Tél : +33 (0)1 48 00 20 99**

**Folle enchère**

En cas de défaut de paiement de l’adjudicataire, et conformément à l’article 14 de la loi n° 2000-642 du 10 juillet 2000, après mise en demeure infructueuse, le bien est remis en vente sur demande du vendeur sur folle enchère de l’adjudicataire défaillant ; si le vendeur ne formule pas cette demande dans un délai d’un mois à compter de l’adjudication, la vente est résolue de plein droit, sans préjudice de dommages et intérêts dus par l’adjudicataire défaillant.

Dans l’hypothèse d’une remise en vente sur folle enchère, toute différence de prix en moins par rapport à l’adjudication initiale restera à la charge de l’acheteur défaillant, ainsi que tous les frais liés à la remise en vente du lot.

<b>Création<span> </span>: Laurent SOUGY</b>
<b>Photographies<span> </span>: Studio SÉBERT / Michel Bury / Studio Blow up / Roberto Gobbo</b>
<b>Impression<span> </span>: VALBLOR Groupe Graphique</b>

# CONDITIONS OF SALE

All property is being offered under French Law and under the conditions printed in this catalogue. Anyone who makes a bid agrees these terms and conditions.

**BEFORE THE SALE**

**Estimates & Reserve price**

All the estimates mentioned in the catalogue are in Euros, and are given for reference only. These estimates do not include taxes or Buyer’s premium. Estimates may be subject to change until the beginning of the auction, any change being announced either in a saleroom notice or by the auctioneer.

Lots generally have a reserve price; it is the confidential minimum below which the lot will not be sold, it cannot be higher than low estimate. Lots offered without reserve may be mentioned in the catalogue.

**Condition of lots**

Each lot is offered in its condition at the moment of the sale. Details mentioned in the catalogue such as minor restorations or small damages, and approximate dimensions are given for reference only. Interested buyers should make their own assessment during the public exhibition prior to the sale. In the case of a buyer who cannot come to the viewing, we may provide a condition report. In any case, no claim will be accepted.

**DURING THE SALE**

**Auctioning**

The auctioneer is entitled to conduct the sale the way he thinks most appropriate. He has the right to take or refuse any bid, to join or separate one or several lots, to change an estimate, to withdraw a lot from the sale, to start again taking bids on a lot if there is a dispute.

**Absentee bid form & telephone bids**

Any person bidding at an auction is personally liable for his bids, and will have to pay the final purchase price (hammer price plus commissions, taxes, and other expense that may be due).

If you cannot attend the auction, you can leave an absentee bid form. Bid forms are available at the end of the catalogue and shall be submitted before 6 PM the day before the sale with your bank references and a copy of your ID card. Absentee bid form instructions will be followed at the buyer’s best interest. In case of two similar orders, the first received will prevail. You shall make sure your absentee bid form has been registered until the morning of sale day.

Bid forms may be:

given to the staff during the exhibition

sent by fax at : +33 (0)1 40 15 99 56

sent by email at: HYPERLINK «mailto:contact@artemisias-auctions.com» contact@artemisias-auctions.com filled in on our website HYPERLINK «http://www.artemisias-auctions.com» www.artemisias-auctions.com and directly submitted

This is a free of charge service provided by ARTEMISIA AUCTIONS, and the company shall not be liable in case of omission or error.

**Pre-emption right**

The French state may use its pre-emption right on certain kinds of works of arts. In the case of a pre-emption, the French state takes the place of the last buyer and has 15 days to confirm the purchase and subrogate the initial buyer.

**AFTER THE SALE**

As soon as the hammer falls, each lot is under the responsibility of its buyer.

**Payment**

Payment is in Euros and buyers are expected to pay for purchases immediately after the sale.

Payments may be made:

by French checks (showing an ID card)

by Visa card or Mastercard

by bank transfer

by cash up to 3000 € (commissions & tax included) for French residents, private and professionals

by cash up to 15 000 € (commissions & tax included) for non French residents

French checks have to be made at the account of ARTEMISIA AUCTIONS. No foreign checks will be accepted.

Bank transfer s should be made to:

Artemisia Auctions Dépôt Client  
BNPPARIBAS PARIS A CENTRALE –  
1, boulevard Haussmann 75009 Paris, France  
IBAN : FR76 3000 4008 2800 0107 1933 276  
BIC : BNPAFRPPAC

Bank commissions and expenses have to be paid by the buyer; and the order must mention the buyer’s name and the date of the sale.

Lots cannot be withdrawn until the complete payment of the invoice.

**Buyer’s premium & taxes**

Buyer’s premium

A buyer’s premium will be added to the hammer price and is part of the purchase price. The buyer’s premium (excluding tax) is 23%. VAT will be applied on this buyer’s premium at the applicable rate.

**VAT**

VAT is 5,5% for books and manuscripts, and 19,6 % for all other kind of items. In general, auctions are conducted under the margin scheme. VAT on the margin and on the buyer’s premium will not appear on invoices. In the case of properties sold outside the margin scheme, applicable VAT will be charged on both hammer price and buyer’s premium.

**VAT refund**

VAT charged on buyer’s premium may be refunded to non EU resident buyers who are exporting items outside the EU. They should contact the accounting service by the end of the sale and then provide the custom export document n°3 within six weeks after the date of the sale (the export must be effective within two months after the sale for valid custom papers).

**Export**

Specific licences may be compulsory to export items out of France and European Union and to import into other countries. It is the buyer’s responsibility to obtain the relevant licences, and there will be no delay of payment or cancellation of the sale accepted.

**Passport**

A passport of “cultural goods” is delivered by the French Reunion des Musees Nationaux. The definition of “cultural goods” and the threshold above which a licence is compulsory may differ according to EU regulation or French law.

Selection of the main categories:	
Archaeology pieces of more than 100 years old	Whatever the value is
Part of Historical, Religious, Architectural monuments of more than 100 years old	Whatever the value is
Incunabula and manuscripts including maps and musical scores, single or in collection	Whatever the value is
Archives of more than 50 years old	Whatever the value is
Watercolours, gouaches and pastels of more than 50 years old	30 000 €
Drawings of more than 50 years old	15 000 €
Pictures entirely made by hand on any support of any material of more than 50 years old	150 000 €
Original sculptures and copies produces by the same process as the original of more than 50 years old	50 000 €
Books of more than 100 years old singly or in collection	50 000 €
Vehicles of more than 50 years old	50 000 €
Original prints, engravings, serigraphs and lithographs with their respective plates and original posters of more than 50 years old	15 000 €
Photographs, films and negatives of more than 50 years old	15 000 €
Printed maps of more than 100 years old	15 000 €
Any other antique item of more than 50 years old	50 000 €

**Endangered species**

According to The Washington Convention, all export of items containing animal material (ivory, tortoiseshell, corals, rhino horns…) require a CITES licence. Buyers who wish to import to other countries should also check local policies about endangered species import.

**Withdrawal of property & shipping**

Properties can only be withdrawn after the complete payment of the invoice. Furniture and bulky items must be taken in the auction room at the end of the sale, or the following day before 10AM. After 10 AM they will be stored at sub level three under the conditions of Drouot warehouse. Smaller items will be brought back at our office and kept, free of charge, during two weeks. On the 15th day, items will be transferred to our warehouse of Drouot Montmartre, and a daily fee of 5 € excl. VAT per lot will be applied. Items will be available during our usual business hours, from Monday to Friday 9 to 12.30 AM and 2 to 6 PM.

We generally advise you to use your usual shipping company. As a service, we may organise shipping upon written request and under your responsibility.

**Seller’s settlement & unsold lots**

The settlement of the sale will be paid in Euros after the complete payment of the buyer. All commissions, taxes (French droit de suite, plus-value…) and expenses (advertising, transport…) will be deduced from the hammer price.

Unsold lots must be withdrawn by the seller within two weeks after the sale. A storage daily fee of 5 € exclVAT will be applied after the 14th day.

**DROUOT MONTMARTRE:**  
**23 rue d’Oran 75018 PARIS**  
**Tel: +33 (0)1 48 00 20 99**

**Payment default**

In the event of payment default by a buyer, in accordance with French Law (Article 14 Act n° 2000-642 of July 10th 2000) and following unsuccessful requests and formal notices, the property will be re-offered for sale on the seller’s demand following the “folle enchère” process. If the seller does not make a request within a month following the date of the sale, the sale will be cancelled without prejudice to the legal rights.

If the property is re-offered for sale on “folle enchère ” process, the difference between the re-sale hammer price and the original hammer price will be charged to the defaulting buyer, and so will be all the expenses caused by the re-auctioning of the property.

# ORDRE D'ACHAT ABSENTEE BID FORM



Maison de ventes  
Agrément n°2003-470  
RCS PARIS - B.449.151.869  
46, rue Laffitte - 75009 Paris  
Tél. : +33 (0)1 40 15 99 55 Fax : +33 (0)1 40 15 99 56  
contact@artemisia-auctions.com

VENTE DU .....  
DROUOT - SALLE .....

ORDRE D'ACHAT / ABSENTEE BID FORM     ENCHÈRES PAR TÉLÉPHONE / TELEPHONE BID

Nom, Prénom / Name, First name : \_\_\_\_\_  
Adresse / Address : \_\_\_\_\_  
Email : \_\_\_\_\_  
Téléphone Domicile / Evening Telephone : \_\_\_\_\_ Téléphone Bureau / Daytime Phone : \_\_\_\_\_

LOT N°	DESCRIPTION DU LOT LOT DESCRIPTION	LIMITE(S) EN EUROS À L'ENCHÈRE TOP LIMIT OF BID IN EUROS

L'ORDRE D'ACHAT OU L'ENCHÈRE TÉLÉPHONIQUE NE SERONT PRIS EN COMPTE QU'APRÈS REMISE D'UNE PIÈCE D'IDENTITÉ ET D'UN DES MOYENS SUIVANTS GARANTISSANT LE PAIEMENT DE L'ACHAT ÉVENTUEL.  
AN ID CARD AND A PAYMENT GUARANTEE ARE ASKED FOR THE REGISTRATION OF ABSENTEE OR TELEPHONE BID, SUCH AS :

CHÈQUE                       LETTRE DE CRÉDIT : MERCI DE FOURNIR UNE LETTRE DE CRÉDIT DE VOTRE BANQUE ET SES COORDONNÉES  
 BANK SWIFT : PLEASE PROVIDE A CREDIT LETTER FROM YOUR BANK AND ITS DETAILS AS FOLLOWING :

BANQUE / BANK'S NAME : \_\_\_\_\_ ADRESSE / ADDRESS : \_\_\_\_\_

PERSONNE À CONTACTER / CONTACT : \_\_\_\_\_ TÉLÉPHONE : \_\_\_\_\_

Code banque :       Code guichet :       Numéro de compte :

CARTE BANCAIRE VISA OU MASTERCARD / CREDIT CARD (NO AMEX) :

Numéro de carte :       Date d'expiration :       Cryptogramme / CVV2-CVC2 code :

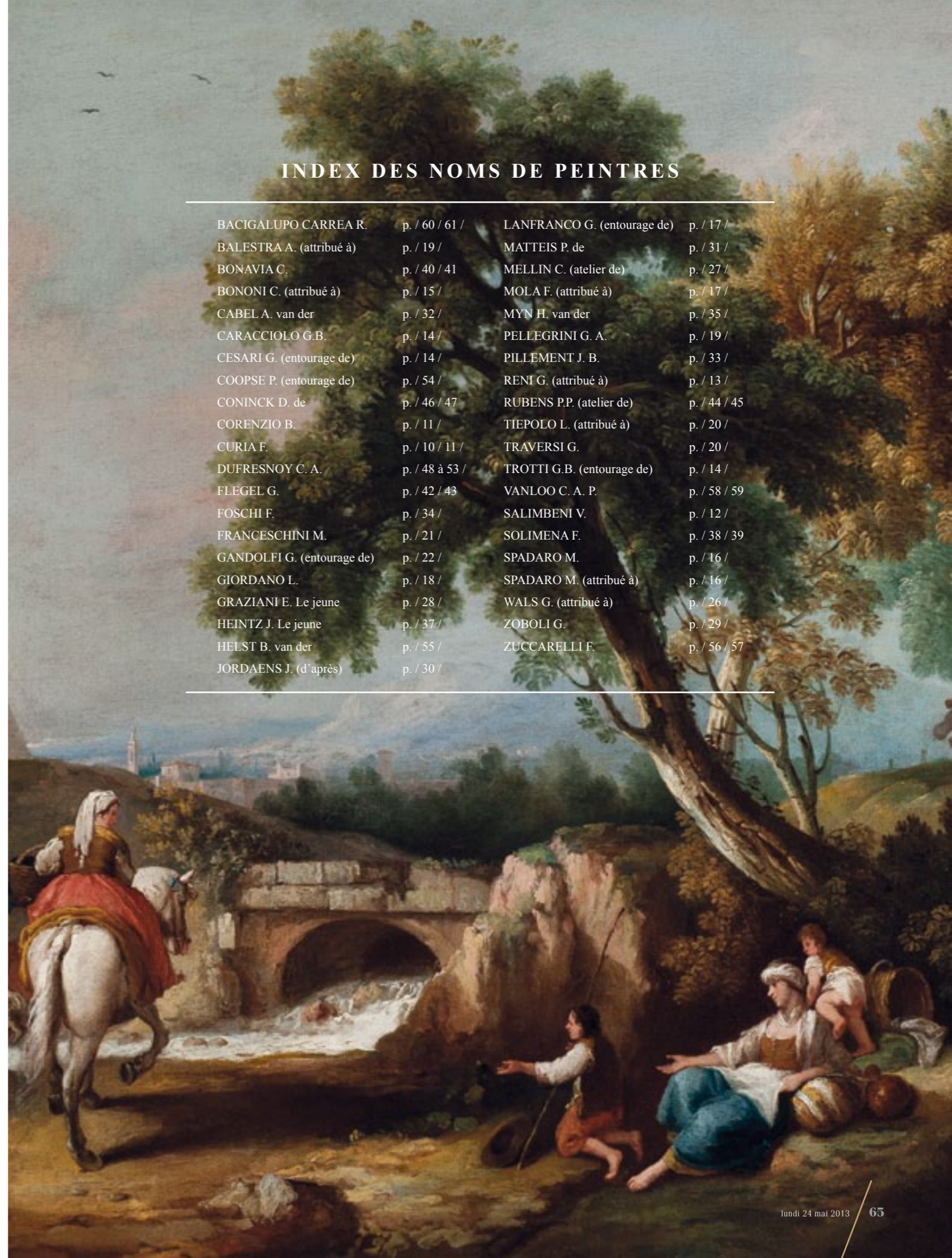
Après avoir pris connaissance des conditions de vente, je déclare les accepter et vous prie d'acquiescer pour mon compte personnel aux limites indiquées en euros, les lots que j'ai désignés ci-dessus.  
(Les limites ne comprenant pas les frais légaux). Je donne mon accord pour être débité du montant adjudgé, augmenté des frais, si je suis adjudicataire. / I have read the conditions of sale and agree to abide by them. I grant your permission to purchase on my behalf the following items within the limits indicated in euros. (These limits do not include the buyer's premium and taxes.  
I allow to debit my account of the amount due taxes and fees, if I'm the successful bidder only.

Date : \_\_\_\_\_  
Signature Obligatoire / required signature : \_\_\_\_\_

Les ordres d'achat doivent être transmis au plus tard à 18h la veille de la vente / Absentee bid forms should be received before 6 pm the day before the sale.

## INDEX DES NOMS DE PEINTRES

BACIGALUPO CARREA R.	p. / 60 / 61 /	LANFRANCO G. (entourage de)	p. / 17 /
BALESTRA A. (attribué à)	p. / 19 /	MATTEIS P. de	p. / 31 /
BONAVIA C.	p. / 40 / 41	MELLIN C. (atelier de)	p. / 27 /
BONONI C. (attribué à)	p. / 15 /	MOLA F. (attribué à)	p. / 17 /
CABEL A. van der	p. / 32 /	MYN H. van der	p. / 35 /
CARACCILO G.B.	p. / 14 /	PELLEGRINI G. A.	p. / 19 /
CESARI G. (entourage de)	p. / 14 /	PILLEMENT J. B.	p. / 33 /
COOPSE P. (entourage de)	p. / 54 /	RENI G. (attribué à)	p. / 13 /
CONINCK D. de	p. / 46 / 47	RUBENS P.P. (atelier de)	p. / 44 / 45
CORENZIO B.	p. / 11 /	TIEPOLO L. (attribué à)	p. / 20 /
CURIA F.	p. / 10 / 11 /	TRAVERSI G.	p. / 20 /
DUFRESNOY C. A.	p. / 48 à 53 /	TROTTI G.B. (entourage de)	p. / 14 /
FLEGEL G.	p. / 42 / 43	VANLOO C. A. P.	p. / 58 / 59
FOSCHI F.	p. / 34 /	SALIMBENI V.	p. / 12 /
FRANCESCHINI M.	p. / 21 /	SOLIMENA F.	p. / 38 / 39
GANDOLFI G. (entourage de)	p. / 22 /	SPADARO M.	p. / 16 /
GIORDANO L.	p. / 18 /	SPADARO M. (attribué à)	p. / 16 /
GRAZIANI E. Le jeune	p. / 28 /	WALS G. (attribué à)	p. / 26 /
HEINTZ J. Le jeune	p. / 37 /	ZOBOLI G.	p. / 29 /
HELST B. van der	p. / 55 /	ZUCCARELLI F.	p. / 56 / 57
JORDAENS J. (d'après)	p. / 30 /		



# Tableaux anciens

D É C E M B R E 2 0 1 3

---

**VENTE EN PRÉPARATION**

---

POUR INCLURE VOS ŒUVRES  
DANS CETTE VENTE  
CONTACTEZ NOUS

+33 (0)1 40 15 99 55

[contact@artemisia-auctions.com](mailto:contact@artemisia-auctions.com)



# Ventes de collections

**Pour procéder à l'inventaire  
de vos dessins et tableaux  
anciens en vue d'une vente,  
contactez nos spécialistes :**

**Vittorio Preda**

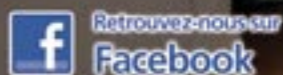
**+ 33 (0)1 40 15 99 55**

**preda@artemisia-auctions.com**

**Christophe Castandet**

**+ 33 (0)1 40 15 99 55**

**castandet@artemisia-auctions.com**



**DROUOT**LIVE





[www.artemisia-auctions.com](http://www.artemisia-auctions.com)