

THE
EXCEPTIONAL
SALE 2017

*DIALOGUE AVEC
HERVE VAN DER STRAETEN*

Paris

28 novembre 2017



CHRISTIE'S











THE EXCEPTIONAL SALE 2017

MARDI 28 NOVEMBRE 2017

VENTE AUX ENCHÈRES

Mardi 28 novembre 2017
à 19h00
9, avenue Matignon,
75008 Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

Vendredi	24 novembre	15h - 18h
Samedi	25 novembre	10h - 18h
Dimanche	26 novembre	14h - 18h
Lundi	27 novembre	10h - 18h
Mardi	28 novembre	10h - 18h

COMMISSAIRE-PRISEUR

François de Ricqlès

CODE ET NUMÉRO DE LA VENTE

Pour tous renseignements
ou ordres d'achats, veuillez
rappeler la référence

CANOVA-15055



CHRISTIE'S ON THE GO

Consulter le catalogue
et les résultats de cette vente
en temps réel sur votre iPhone
ou iPod Touch

RÉSULTATS DES VENTES

Paris: +33 (0)1 40 76 83 58
Londres: +44 (0)20 7627 2707
New York: +1 212 703 8080

christies.com

IMPORTANT

La vente est soumise
aux conditions générales
imprimées en fin de catalogue.
Il est vivement conseillé aux
acquéreurs potentiels de
prendre connaissance des
informations importantes, avis
et lexique figurant également
en fin de catalogue.
[30]

Couverture
Lot 714

Deuxièmes de couverture
Lots 719, 718, 714

Sommaire
Hervé Van der Streaten,
Console Pipe Show, 2016 (détail)
Pour tous renseignements :
galerie@vanderstraeten.fr

Troisième de couverture
Lot 722

Quatrième de couverture
Lot 708

CHRISTIE'S

CHAIRMAN'S OFFICE



FRANÇOIS DE RICQLÈS
Président
fdericqlès@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 85 59



GÉRALDINE LENAIN
Directrice Senior
glenain@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 72 52



ÉDOUARD BOCCON-GIBOD
Directeur Général
eboccon-gibod@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 85 64



PIERRE MARTIN-VIVIER
Directeur, Arts du 20e siècle
pemvivier@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 86 27

INTERNATIONAL DECORATIVE ARTS



ORLANDO ROCK
*Co-Chairman
Decorative Arts*
orock@christies.com
+44 (0)20 7389 2031
London



JODY WILKIE
*Co-Chairman
Decorative Arts*
jwilkie@christies.com
+1 212 636 2213
New York



CHARLES CATOR
*Chairman of Group,
Deputy Chairman,
Christie's International*
ccator@christies.com
+44 (0)20 7389 2355
London



ROBERT COPLEY
*Deputy Chairman of Group,
International Head
of Furniture*
rcopley@christies.com
+44 (0)20 7389 2353
London



AMJAD RAUF
*International Director,
Masterpiece & Private Sales*
arauf@christies.com
+44 (0)20 7389 2358
London



JOHN HAYS
*Deputy Chairman,
American Furniture*
jhays@christies.com
+1 212 636 2225
New York



SIMONDE MONICAULT
*Director, Decorative Arts,
Paris*
sdemonicault@christies.com
+33 1 40 76 84 24
Paris



GILES FORSTER
*Director, Decorative Arts,
London*
gforster@christies.com
+44 (0)20 7389 2146
London



LIONEL GOSSET
*Head of Private Collections,
France*
lgosset@christies.com
+33 1 40 76 85 98
Paris



DONALD JOHNSTON
*International
Head of Sculpture*
djohnston@christies.com
+44 (0)20 7389 2331
London



BECKY MACGUIRE
*Senior Specialist,
Chinese Export*
bmacguire@christies.com
+1 212 636 2215
New York



WILL STRAFFORD
*Senior International
Specialist*
wstrafford@christies.com
+1 212 636 2348
New York



**HARRY WILLIAMS-
BULKELEY**
International Head of Silver
hwilliams-bulkeley@
christies.com
+44 (0)20 7389 2666
London



PAUL CUTTS
Global Managing Director
pcutts@christies.com
+44 (0)20 7389 2966
London



KELLY AYERS
Regional Managing Director
kayers@christies.com
+1 212 636 2259
New York



NICK SIMS
Regional Managing Director
nsims@christies.com
+44 (0)20 7752 3003
EMERI

**SPECIALISTES
ET CONTACTS
POUR CETTE
VENTE**



**SIMON
DE MONICAULT**
Directeur,
Mobiliers et objets d'art
sdemonicault@christies.com
+33 (0)1 40 76 84 24



**HIPPOLYTE
DE LA FÉRONNIÈRE**
Spécialiste,
Mobiliers et objets d'art
hdelaferonniere@christies.com
+33 (0)1 40 76 85 73



STÉPHANIE JOACHIM
Spécialiste,
Mobiliers et objets d'art
sjoachim@christies.com
+33 (0)1 40 76 85 67



ISABELLE D'AMÉCOURT
Directrice,
Sculpture et objets d'art
européens
idamecourt@christies.com
+33 (0)1 40 76 84 19



TIPHAINÉ NICOUL
Directrice des ventes
Asie, Spécialiste
tnicoul@christies.com
+33 (0)1 40 76 83 75



LIONEL GOSSET
Directeur, Collections
lgosset@christies.com
+33 (0)1 40 76 85 98



LAETITIA DELALOYE
Directrice,
Antiquités
ldelaloye@christies.com
+44 207 752 3018



FLAVIEN GAILLARD
Spécialiste,
Design
fgaillard@christies.com
+33 (0)1 40 76 84 43



STIJN ALSTEENS
Directeur international,
Dessins anciens
et XIX^e siècle
salsteens@christies.com
+33 (0)1 40 76 73 59



HÉLÈNE RIHAL
Spécialiste,
Dessins anciens
et du XIX^e siècle
hrihal@christies.com
33 (0)1 40 76 86 13



NATHALIE HONNAY
Coordinatrice de vente
nhonnay@christies.com
+33 (0)1 40 76 83 85



ELISA OBER
Coordinatrice de département
eober@christies.com
+33 (0)1 40 76 83 53

MARINE DE CENIVAL
Consultante Orfèvrerie
mdecenival@christiespartners.com
+33 (1)40 76 83 53

HERVÉ DE LA VERRIE
Consultant, Porcelaine européenne et verre
hdelaverrie@christiespartners.com
+33 (1)40 76 83 53

DROITS D'AUTEUR- NOTIFICATION :

Aucune partie de ce catalogue ne peut être reproduite, enregistrée dans un système de récupération des données, ou transmise sous quelque forme ou quelque moyen que ce soit, électronique, mécanique, photocopie, enregistrement ou autre, sans avoir obtenu l'accord préalable de Christie's.
© Copyright, Christie, Manson & Woods Ltd. (2015)

SERVICES

**ORDRES D'ACHAT ET
ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES**

Tél: +33 (0)1 40 76 84 13
Fax: +33 (0)1 40 76 85 51
www.christies.com

RÉSULTATS DES VENTES

Paris: +33 (0)1 40 76 83 58
Londres: +44 (0)20 7627 2707
New York: +1 212 703 8080
www.christies.com

SERVICES À LA CLIENTÈLE

Tél: +33 (0)1 40 76 85 85
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86
clientservicesparis@christies.com

**ABONNEMENT
AUX CATALOGUES**

Tél: +33 (0)1 40 76 83 58
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86

**RELATIONS CLIENTS,
CHAIRMAN'S OFFICE**

Fleur de Nicolay
fdenicolay@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 52

**SERVICES APRÈS-VENTE
POST-SALE SERVICES**

Marie du Mesnil
Coordinatrice d'après-vente
Paiement, Transport
et Retrait des lots
Payment, shipping and collections
Tél: +33 (0)1 40 76 84 10
Fax: +33 (0)1 40 76 84 47
postsaleParis@christies.com



SOMMAIRE

5	INFORMATIONS SUR LA VENTE
7	SPECIALISTS ET SERVICES POUR CETTE VENTE
163	CONDITIONS GÉNÉRALES
166	INFORMATIONS IMPORTANTES POUR LES ACHETEURS
168	SALLE DES VENTES INTERNATIONALES
	BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS ET CONSULTANTS
	DÉPARTEMENTS SPÉCIALISÉS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S
169	ORDRE D'ACHAT

Mon travail est nourri de diverses inspirations telles que l'architecture, l'art contemporain et les arts décoratifs de diverses périodes. Certaines des œuvres surprenantes de la vente Exceptionnal entrent en résonance avec mon travail. Entre mobilier et bijoux ce cabinet sicilien évoque la Méditerranée. Si l'on connaît bien les objets de Trapani du XVII^e siècle, il est rare de trouver des cabinets réalisés dans cette ville. Il est baroque et précieux par son intéressante association de cuivre rehaussé d'émail et de corail rouge. La branche qui couronne le cabinet, finement sculptée, fait apparaître des figures chimériques de satyre ou encore d'aigle et de chouette. Je retrouve également l'Asie, qui m'a beaucoup inspiré à travers la Chine ou le Japon, avec cette rare paire de vases de Sèvres peints par Charles-Nicolas Dodin qui représente cette vision occidentale très XVIII^e d'une Chine idéalisée. Dans le même esprit, certains de mes cabinets réemploient des panneaux de laque de Chine du XVIII^e et revisitent cette manière de créer des pièces modernes avec des éléments anciens. Réemploi toujours -que l'on retrouve tout au long de l'histoire de l'art- illustré parfaitement par le guéridon de Francesco Sibilio. Chef-d'œuvre néoclassique créé au début du XIX^e siècle, le plateau a pour particularité de reprendre des tesselles de verre antique.

Les matériaux avec leurs richesses, leurs contraintes, leurs caractéristiques, sont autant d'éléments d'un vocabulaire au service de la création. On en retrouve tout un panel au fil des œuvres de la vente Exceptional. L'association et la confrontation de ces matériaux créent des contrastes intéressants, magnifiés par la précision technique et le savoir-faire de leurs auteurs. La maîtrise et la fantaisie de l'artiste sont particulièrement illustrées sur ce buste de Joachim Murat réalisé par Canova. La chevelure et l'expression du visage en sont étonnantes. Aussi, l'émail peint de cette rare paire de plaques du talentueux Maître de l'Enéide est à ce titre particulièrement fascinant. La profondeur, l'éclat des couleurs et les rehauts d'or ont été incroyablement conservés jusqu'à nous. Deux autres œuvres m'ont également interpellé pour des raisons différentes. Tout d'abord, les grands panoramas de Carmontelle, ludiques et précurseurs puisqu'ils préfigurent l'image animée. Enfin, le fantasmagorique bronze d'Agathon Léonard illustre les aspects tourmentés et sombres du Symbolisme au tournant des XIX^e et XX^e siècles. En alliant élégance et éclectisme, pureté des lignes et accents baroques, matériaux précieux et maîtrise technique, ces pièces d'exception séduisent par leur force et leur intemporalité.

Hervé Van Der Straeten

Many art forms have inspired my work - architecture, contemporary art and also the decorative arts of different periods. A number of surprising works of art included in this Exceptional Sale resonate with my own work. This Sicilian cabinet, conceived both as a jewel and as a piece of furniture, evokes the Mediterranean. Precious objects made in Trapani in the 18th century are well-known. However, cabinets made in this city are very rare, an interesting association of enameled brass and precious red coral with Baroque design. The finely sculpted branch which forms the cresting of the cabinet reveals figures of a satyr, an eagle and an owl. The pair of Sevres porcelain vases by Charles-Nicolas Dodin recall my associations with Asia, which greatly inspired me when I visited China and Japan; the vases represent the western 18th century vision of an idealized China. In a similar fashion, some of my cabinets re-use Chinese lacquer panels of the 18th century, continuing the tradition of creating a modern piece with earlier elements. Another such example, which has existed throughout art history, is the guéridon by Francesco Sibilio. A neo-classical masterpiece made in the early 19th century, the particularity of the precious top is the re-use of antique glass pieces.

The richness, limitations and characteristics of these materials are all part of their intrinsic vocabulary and a means towards a new creation. In all the works of art in the Exceptional sale, this complexity is represented. The association and confrontation of these materials creates interesting contrasts, magnified by the technical precision and craftsmanship of the artists. The skill and fantasy of the artist are particularly well illustrated by the bust of Joachim Murat by Canova. The execution of the hair and expression of the face are both extraordinary. The enamel of the pair of plaques by the Aeneid master is just as fascinating. The depth and strength of the colours as well as the accents in gold, have been particularly well preserved until this day. Two other works moved me for entirely different reasons. Firstly, the large panoramas by Carmontelle, amusing and visionary as they announce the moving image. Finally, the phantasmagoric bronze by Agathon Leonard illustrates the tormented and sinister aspects of Symbolism at the end of the 19th and beginning of the 20th Century. Combining elegance and eclecticism, pure lines and Baroque accents, precious materials and craftsmanship, these Exceptional pieces are alluring for their strength and timelessness.

Hervé Van Der Straeten



UN MOBILIER DE LA ROCHE GUYON



DR

Château de la Roche-Guyon

COLLECTION ARISTOCRATIQUE FRANCAISE

■ 701

FAUTEUIL ET PAIRE DE CHAISES EN SUITE D'EPOQUE LOUIS XV

PAR JEAN-RENE NADAL DIT NADAL L'AINE, MILIEU DU XVIII^e SIECLE

En bois mouluré, sculpté et relaqué, à châssis, le dossier à la Reine légèrement violonné souligné d'un subtil épaulement centré d'une grenade éclatée appliquée sur des velum, les accotoirs du fauteuil munis de manchettes, les consoles en léger coup de fouet soulignées d'une agrafe de feuillage, la ceinture mouvementée centrée en façade d'une grenade épanouie, les pieds cambrés surmontés de fleurettes, une chaise estampillée à l'arrière de la traverse arrière de la ceinture I NADAL, couverture de soie à motif floral crème et céladon sur fond framboise

Fauteuil: Hauteur: 90 cm. (35½ in.); Largeur: 68 cm. (26¾ in.);

Chaises: Hauteur: 86,5 cm. (34 in.); Largeur: 56 cm. (22 in.)

Jean René Nadal dit Nadal l'Ainé, reçu maître en 1756

(3)

€30,000-50,000

\$36,000-59,000
£27,000-45,000

A LOUIS XV PAINTED ARMCHAIR AND PAIR OF CHAIRS EN SUITE BY JEAN-RENE NADAL CALLED NADAL L'AINE, MID-18th CENTURY, COMMISSIONED FOR THE CHATEAU DE LA ROCHE-GUYON

路易十五扶手椅及椅子一對一組三件
附有讓·雷內·納達爾簽名，十八世紀中製
[CHATEAU DE LA ROCHE-GUYON] 委託製造

PROVENANCE

Château de la Roche-Guyon; quasiment certainement commandés par Alexandre, 5^e duc de la Rochefoucauld (1690-1762);

Collection de la duchesse d'Enville (1716-1797), château de la Roche-Guyon;

Puis par descendance jusqu'au propriétaire actuel.





DR
Château de la Roche-Guyon (vue de la grille de la Cour des Ecuries)



DR
Château de la Roche-Guyon (vue du Grand Salon)

Les sièges proviennent d'un des rares grands ensembles de mobilier de château restés intacts jusqu'au XX^e siècle, celui réuni sur plusieurs générations par la famille de La Rochefoucauld puis par les Rohan-Chabot pour leur château de La Roche-Guyon, qui fut vendu pour la majeure partie voici une trentaine d'années (Sotheby's, Monaco, 6 et 7 décembre 1987). En effet, lors de la Révolution, au moment de l'assassinat du duc Louis-Alexandre de la Rochefoucauld (1743-1792), le château ne fut pas vendu et son mobilier resta en place, la propriétaire, sa mère la duchesse d'Enville n'ayant pas émigré, pas plus que la petite-fille et héritière de cette dernière, Alexandrine-Charlotte de Rohan-Chabot (d.1839). Le château passa alors aux Rohan-Chabot, notamment au cardinal-duc de Rohan Chabot, Louis-François-Auguste. Devenu évêque de Besançon en 1829, il revendit alors le château (avec son mobilier) à François de la Rochefoucauld-Liancourt et le château est ensuite resté dans la famille.

Le château de la Roche-Guyon dresse sa silhouette féodale le long d'une des boucles de la Seine entre Mantes et Vernon. Dominant son village et son ancien jardin, il est adossé à une falaise de craie et surmonté par un donjon en ruines, vestige de la forteresse primitive. Le château médiéval devint au fil des siècles une résidence seigneuriale qui perdit ses créneaux et vit ses murailles percées de nombreuses fenêtres. Il connut trois grandes périodes d'aménagements et trois principales campagnes d'ameublement: si l'ensemble le plus important et le plus connu est le décor néoclassique du grand salon commandé vers 1764-1769 par la duchesse d'Enville (1716-1797), avec les célèbres sièges de Heurtaut du Louvre, les tapisseries de la tenture d'Esther et les tables de Jumel, deux campagnes d'ameublement beaucoup plus importantes l'avaient précédé: à la suite d'un premier ameublement Louis XIV apporté par François VIII, 4^e duc de la Rochefoucauld (1663-1728) et son épouse Charlotte Le Tellier (1664-1735), succéda un ameublement Louis XV commandé par Alexandre, 5^e duc de la Rochefoucauld (1690-1762), arrière petit-fils du mémorialiste. Cet ameublement correspondait aux travaux entrepris dans le château dans les années 1732-1735 qui virent la réalisation des grands appartements et de l'aile de la bibliothèque, avec des décors de boiseries, trumeaux de glaces et plaques de cheminées. Pour l'année 1733, trente-trois plaques de cheminée furent livrées. C'est à cette

époque que fut édifié le bâtiment annexe abritant le salon et la nouvelle bibliothèque. En 1732, des achats considérables de livres furent faits à Paris et en Hollande, ainsi que des globes, cartes et microscopes. En 1737, huit tableaux furent payés pour la même pièce aux peintres Boucher, Vanloo et Trémolière. En même temps, la comptabilité ordinaire du château (en dépôt aux archives de Cergy-Pontoise) révèle qu'entre 1736 et 1743, furent commandées quantités de lits, tables, chaises ordinaires mais aussi du mobilier de luxe pour la chambre de la duchesse et celles de ses filles. L'enrichissement du château se poursuivit pendant la décennie suivante quand Alexandre de la Rochefoucauld – à la suite de l'affaire de Metz – dut s'exiler dans son château en 1744.

NADAL L'AINE

Jean-René Nadal est sans nul doute le maître menuisier le plus talentueux de la prestigieuse dynastie du même nom. Obtenant sa maîtrise en 1756, c'est grâce à ce précieux sésame qu'il débute sa carrière à Paris, en plein apogée du style Louis XV. Fils de Jean Nadal, mais également frère de Jean-Michel, il sut se faire son propre nom au sein de la rue de Cléry, fief des plus grands maîtres de la discipline. C'est sous l'égide du *Lion d'argent* qu'il fit sa brillante carrière, faisant prospérer toujours plus intensément son entreprise.

Notre présent lot est le reflet d'un véritable savoir-faire acquis par Jean-René dès son plus jeune âge. La justesse des proportions mais également le choix judicieux des ornements sculptés démontrent une réelle maturité d'exécution. D'ailleurs, ses talents ne restèrent pas longtemps méconnus des amateurs. En effet, dès 1777 le Comte d'Artois lui commanda des sièges dits «à l'Antique» du plus meilleur goût, notamment destinés au palais prieural du Temple ainsi qu'au château de Saint-Germain-en-Laye. Par la suite Nadal sut parfaitement s'adapter aux évolutions des styles proposant des œuvres Transition extrêmement abouties comme en témoigne le somptueux fauteuil de bureau livré en 1775 pour l'appartement du comte d'Artois à Versailles et aujourd'hui conservé à Paris au musée Nissim de Camondo (Inv. Cam 136).

Nous remercions M. Alexandre Pradère de son aide pour la rédaction de cette notice.

These chairs come from one of the few large suites of castle furniture to have gone untouched since they were conceived. Having passed through several generations of the La Rochefoucauld family and then to the Rohan-Chabot for their chateau at La Roche-Guyon, they were eventually sold at auction thirty years ago in Monaco (Sotheby's, Monaco, 6 and 7 December 1987). During the Revolution, at the time of the assassination of Duc Louis-Alexandre de la Rochefoucauld (1743-1792), the castle and its furniture was inherited by the Duke's mother the Duchesse d'Enville eventually ending up in the possession of her granddaughter and heir, Alexandrine-Charlotte de Rohan-Chabot (d.1839). After being occupied by numerous generations of the Rohan Chabot family, it was Cardinal Louis-Francois-Auguste, Duke of Rohan Chabot who upon becoming bishop of Besançon in 1829, sold the castle along with its contents to François de la Rochefoucauld-Liancourt.

The feudal castle of Roche Guyon perched along a ridge on the Seine between Mantes and Vernon dominates both the village below and its glorious former garden. To its rear is an impressive chalk cliff topped by a ruined keep, an ancient relic of its previous role as a primitive fortress. As the centuries advanced, so did the property which was transformed into a rather more genteel building with its fortifications giving way to more windows and fewer walls. It experienced three major periods of development and with it, three main furniture campaigns:

The most important and well-known of these is of course the neoclassical decoration of the large drawing-room commissioned by the Duchesse d'Enville (1716-1797), with the famous seats by Heurtaut (now in the Louvre), the wonderful tapestries by Esther and the tables by Jumel however it was preceded by two earlier equally important phases in its decoration. The first were the Louis XIV furnishings bought by Francis VIII, 4th Duc de La Rochefoucauld (1663-1728) and his wife Charlotte Le Tellier (1664-1735) which was then promptly succeeded by a commission of Louis XV furniture by Alexander, 5th Duc de la Rochefoucauld (1690-1762), great grandson to the famous writer and memorialist.

It was these furnishings which bore witness to the work undertaken at the castle between 1732 and 1735, in which the large apartments and the library wing with its intricate woodwork panels, over mantel mirrors and impressive fire backs were built. In 1733 alone, 33 fire backs were delivered, the same year that the annex building housing the salon and the new library were erected preceded in 1732 by considerable book purchases made in Paris and Holland, as well as mapamundi, microscopes and maps. In 1737, eight paintings were bought for the same room from Boucher, Vanloo and Trémolière and at the same time, the castle's accounts (to be found in the archives of Cergy-Pontoise) reveal that between 1736 and 1743 large quantities of beds, tables and chairs but also luxury furniture were ordered, the latter specifically for the rooms of the Duchess and those of her daughters. This enrichment of the castle's interiors continued during the following decade when Alexandre de la Rochefoucauld - following l'affaire de Metz - exiled himself to the castle in 1744.

NADAL L'AINE

Jean-René Nadal is undoubtedly the most talented master carpenter of the prestigious Nadal dynasty. Having obtained the status of Maître in 1756, his career took off in Paris when the Louis XV style was at its height. Son of Jean Nadal, but also brother to Jean-Michel, he knew how to make his own name in the rue de Cléry, historic fief of the greatest craftsmen of the time.



It was under the aegis of the Lion d'argent that he forged his brilliant career, which from that moment on went from strength to strength. Our present lot reflects an expertise acquired by Jean-René from an early age. The accuracy of the proportions but also the judicious choice of carved ornamentation demonstrates a real maturity arousing the attention of many collectors so much so that in 1777, the Comte d'Artois ordered some chairs 'After the antique', intended for the Palais du Temple and the castle at Saint-Germain-en-Laye. Subsequently, Nadal was able to adapt perfectly to the stylistic evolutions that came with the Transition period and produced accomplished works such as the sumptuous desk chair delivered to the Comte d'Artois's Versailles apartments in 1775 which are now to be found in the Nissim de Camondo museum in Paris (Inv. Cam 136).

We thank Mr. Alexandre Pradère for his help in the preparation of this text.



LA NYMPHE ANTIQUE DU COMMANDANT WEILLER

COLLECTION DU COMMANDANT WEILLER

■ 702

NYMPHE COUCHEE EN MARBRE

ART ROMAIN, CIRCA II-III^e SIECLE APRES J.-C.

Représentée nue, à l'exception des draperies couvrant ses hanches et ses jambes, le bras droit levé, la main appuyée sur le front, la tête inclinée vers l'arrière, recouverte d'un voile léger, la main gauche retenant le drapé près du cou et de l'épaule gauche; la tête, les bras et les pieds sont des restaurations ultérieures.

Sculpture:

Hauteur: 73 cm. (28 $\frac{3}{4}$ in.); Largeur: 135 cm. (53 in.); Profondeur: 34 cm. (13 $\frac{1}{2}$ in.)

Socle:

Hauteur: 47 cm. (18 $\frac{1}{2}$ in.); Largeur: 137 cm. (54 in.); Profondeur: 35 cm. (14 in.)

€80,000-100,000

\$95,000-120,000
£72,000-90,000

A ROMAN MARBLE RESTING NYMPH, CIRCA 2ND-3RD CENTURY A.D.

大理大理石羅馬仙女臥像
約公元二至三世紀製

PROVENANCE

Avec A. M. Cassandre, Paris.

Acquise auprès de celui-ci par le Commandant Paul-Louis Weiller en 1961;
puis par descendance jusqu'au propriétaire actuel.







DR

Ariane endormie, II^e siècle après J.-C., Vatican, musée Pio-Clementino

La pose est dramatique, avec le bras levé et la tête inclinée. Elle a certainement été inspirée par la célèbre statue en marbre d'Ariane Endormie, copie romaine d'un original grec du II^e siècle avant J.-C., provenant peut-être de Pergame.

L'exemple le plus célèbre de ce type se trouve dans les *Musei Vaticani* (ill. ci-dessus), et avait été initialement identifié comme Cléopâtre, en raison du bracelet en forme de serpent qu'elle porte. C'est Ennio Quirino Visconti qui, à la fin du XVIII^e siècle, l'identifie comme Ariane, abandonnée par son amant Thésée sur l'île de Naxos pendant son sommeil, cf. LIMC, 'Ariadne', vol. III, *Addenda*, no. 118. On peut également trouver d'autres copies de ce type au Musée du Louvre, au Musée du Prado, dans la collection de marbres anciens de Wilton House et au musée archéologique de Florence, cf. M. Bieber, *Sculpture de l'âge hellénistique*, 1981, p. 145, fig. 624. Le pathos de la pose et la richesse des draperies élaborées s'inscrivent dans la plus belle production de la sculpture hellénistique et reflètent le style du temps.

Cependant, si l'on ignore les sections restaurées, la statue actuelle semble plus représentative d'une nymphe au repos, en raison notamment de la position du drapé qui ne recouvre que les hanches et les jambes et laisse tout le haut du corps exposé. Dans les exemples d'Ariane Endormie, la draperie couvre toujours tout le corps, ne révélant que les seins. La position du corps et la draperie sont plus proches d'un exemple énuméré dans Reinach et décrit comme une nymphe, cf. S. Reinach, *Répertoire de la Statuaire Grecque et Romaine*, vol. 5, Paris, 1969, p. 217, no. 9 et p. 218, no. 3.

The dramatic pose with the raised arm and tilted head was certainly inspired by the famous marble statue of Sleeping Ariadne, a Roman copy of a Hellenistic original of the second century B.C. possibly from Pergamon. The most famous example of this type, now in the Vatican Museums, had been initially identified as Cleopatra, due to the snake bracelet she is wearing. Only at the end of the 18th century, Ennio Quirino Visconti identified her as Ariadne, abandoned by her lover Theseus on the island of Naxos whilst asleep, cf. LIMC, 'Ariadne', vol. III, *Addenda*, no. 118. Other copies of this type can also be found in the Louvre, the Museo del Prado, one in the collection of marbles at Wilton House and one in the Archaeological Museum of Florence, cf. M. Bieber, *Sculpture of the Hellenistic Age*, 1981, p. 145, fig. 624. The pathos of the pose and the wealth of elaborate drapery are in line with the finest production of Hellenistic sculpture and reflect the style of the time.

At a closer analysis, however, if we ignore the restored sections the present statue appears more likely to have represented a resting nymph, due in particular to the position of the drapery only covering the hips and legs and leaving the whole upper body exposed. In the examples of Sleeping Ariadne the drapery always covers the entire body, revealing only the breasts. Both the position of the body and the drapery are closer to an example listed in Reinach and described as a nymph, c.f. S. Reinach, *Répertoire de la Statuaire Grecque et Romaine*, vol. 5, Paris, 1969, p. 217, no. 9 and p. 218, no. 3.



VIENNE NEOCLASSIQUE

■ f703

LUSTRE D'ÉPOQUE LOUIS XVI

VIENNE, VERS 1770, ATTRIBUE A ANTON MATTHIAS JOSEPH DOMANEK

En bronze ciselé et doré et acier ciselé, à six bras de lumière aux bassins ajourés de feuillage et composés de deux agrafes feuillagées réunies par un enroulement à la grecque et mêlés de guirlande de feuillage, fleurs et chute de laurier, le fût semi-balustre et piriforme sommé d'un putto et appliqué en partie basse d'un entrelacs ajouré ceint d'un tore de laurier et présentant à l'amortissement une pomme de pin, monté à l'électricité; petits manques et remplacements

Hauteur: 49 cm. (19¼ in.); Diamètre: 53 cm. (20¾ in.)

€80,000-120,000

\$95,000-140,000
£72,000-110,000

A LOUIS XVI ORMOLU AND SILVERED BRONZE SIX-LIGHT CHANDELIER,
ATTRIBUTED TO ANTON MATTHIAS JOSEPH DOMANEK, VIENNESE, CIRCA 1770

路易十六鎏金及鑲銀銅製六燭台吊燈
傳多文諾克製造，維也納，約1770年製

PROVENANCE

Importante collection particulière européenne.







Anton Matthias Domanek, guéridon, 1770.
Château de Versailles

Cet élégant lustre mêlant feuillage et motif à la grecque s'inscrit dans une vogue qui se développe dans l'Europe entière en parallèle du goût néoclassique. Le contraste entre l'or et l'argent séduit ; il stimule la création des ornemanistes et artisans par l'opposition qui le caractérise. Permettant des jeux de contrastes, il donne naissance à la création de véritables chefs-d'œuvre. N'étant pas de manufacture française, on dénote cependant un certain néoclassicisme parisien dans le dessin, nous permettant d'attribuer ce lustre à la ligne élégante à un viennois particulièrement talentueux : Anton Matthias Joseph Domanek - également appelé Domanöck - qui reste encore à découvrir.

L'ENIGME DOMANEK

Chef-d'œuvre parmi les plus emblématiques du génie des artisans sous Louis XVI, meuble parmi les plus singuliers conservés à Versailles, le guéridon à dessus de bois pétrifié (inv. V 4324) nous permet de comprendre davantage l'œuvre de Domanek et de tenter de cerner cet orfèvre viennois.

Entièrement en acier et bronze ciselé et doré, son plateau de bois pétrifié provient de la collection royale de Charles Ier d'Angleterre - collection vendue à la suite de la Révolution en 1648 - puis monté plus d'un siècle plus tard en guéridon. C'est dans une lettre datée du 1er novembre 1770 que l'impératrice Marie-Thérèse annonce à la dauphine de France, sa fille, que sa sœur l'archiduchesse Marie-Christine lui offrirait ce guéridon. Il est installé aux côtés de trois autres guéridons dans le Cabinet de la Méridienne à Versailles, où il est toujours conservé. Le guéridon est saisi sous la Révolution et vendu en l'an II pour 820 livres au citoyen Grincourt, pour passer ensuite dans la collection Watson Taylor et Earl of Normanton au XIX^e siècle ; elle est léguée à Versailles par le comte Niel en 1966. Il est signé en ceinture « An : Domenock inv et Fe 1770 Viennae Aust ». Il s'agit de l'orfèvre viennois Anton Matthias Joseph Domanek (1713-1779), maître depuis 1737. Il a notamment réalisé en 1750 un lustre en acier et cristal de roche offert en cadeau diplomatique par l'impératrice au roi danois. Son travail de l'acier est si remarquable par son poli et sa ciselure qu'il passe alors pour être en argent. Le lustre est aujourd'hui conservé dans les collections royales au palais Christiansborg à Copenhague. Au même moment, il réalise le service de petit-déjeuner en or pour l'impératrice et le nécessaire de toilette également en or pour l'empereur aujourd'hui conservés au Kunsthistorisches Museum de Vienne (Inv. Kunstkammer, 1197 et Kunstkammer, 1202). En effet, les artistes viennois n'étaient pas, contrairement à la France, soumis à un strict système de séparation des corporations leur donnant la possibilité de travailler à leur guise divers métaux : or, argent et bronze.

Parmi les autres artisans viennois travaillant le métal et jouant de l'opposition or-argent, citons Ignaz Joseph Würth, également orfèvre, qui a notamment livré à l'impératrice Marie-Thérèse une très belle paire de vases montés en bois pétrifié portant sa signature sur la base « Jos. Würth Fec. Vienna 1780 ». Joseph II les envoie à la Cour de France comme nous le révèle sa lettre datée du 17 février 1781. La reine Marie-Antoinette ayant un véritable coup de cœur pour ses vases, demande à François Rémond de réaliser une copie - qui est aujourd'hui conservée au musée Nissim de Camondo. Les vases appartiennent aux collections du château de Versailles (inv. T517c). Ils sont notamment illustrés dans P. Verlet, *Les Bronzes dorés français du XVIII^e siècle*, Paris, 1999, p. 237. La monture en bronze doré de ces vases est très parisienne et le traitement des fleurs et feuillage est assez proche de celui de notre lustre. Au nombre des objets qui peuvent lui être attribués, l'atelier d'Ignaz Joseph et Ignaz Sebastian Würth compte un nombre assez important d'ouvriers.

L'INFLUENCE DE PARIS: UNE POLITIQUE INSTITUTIONNELLE

Il est tout à fait probable que l'influence de Paris soit d'autant plus prépondérante à Vienne après l'arrivée de Marie-Antoinette à la Cour de France. Cependant, depuis quelques années l'Empire fait preuve d'une volonté d'excellence de ses artistes. Anton Matthias Joseph Domanek dirige depuis 1767 la *Graveurakademi* à Vienne et est au cœur de la réforme de l'enseignement de l'Académie en marche depuis 1758 où les élèves sont dorénavant fortement sensibilisés aux arts européens. Cette politique artistique menée par l'ancien ambassadeur en France du comte viennois Wenzel von Kaunitz-Rietberg (1711-1794), également soutenue par l'impératrice Marie-Thérèse qui va jusqu'à donner accès aux étudiants aux collections impériales et fusionner toutes les écoles artistiques, a pour but d'ériger le niveau des artistes, artisans et manufactures au niveau de leurs homologues européens, notamment londoniens et parisiens. Domanek, qui a fait ses classes à Paris, connaît par conséquent l'art français et notamment l'ornemaniste-phare du style néoclassique, Jean-Charles Delafosse (1734-1789). Cette influence est particulièrement notable sur le présent lustre avec la forme des bras à motif de grecques.

LE CONTRASTE ACIER-BRONZE DORE EN EUROPE

Il est impossible de parler du contraste or-argent sans évoquer les objets et meubles réalisés en acier poli, ciselé et facetté, qui tout comme le bois pétrifié est l'aboutissement des rêves alchimiques de l'homme. La manufacture impériale russe de Toula a produit un grand nombre d'objets allant du bougeoir à la table en acier. Véritable matériau de luxe, l'impératrice Catherine II - qui règne de 1762 à 1796 - soutient fortement la manufacture créée en 1712 par Pierre Ier le Grand. Ces objets se caractérisent par un travail à facettes de diamant, mêlant incrustations de différents métaux (or, argent, cuivre) à l'acier. Citons deux très rares vases couverts complétant une garniture de toilette vendus dans *An Educated Eye*, Christie's, Paris, 16 mai 2017, lot 17. En France, les artisans d'art travaillent également l'acier. Citons la surprenante suite de consoles en acier avec des dessus et une base en marbre bleu turquin accordé à la profondeur de l'acier et faisant d'autant plus ressortir l'or des bronzes posés en ornement. Elles ont été exécutées vers 1766-1770 très probablement par Pierre II Deumier (1705-1785) d'après les dessins de Victor Louis et de Jean-Louis Prieur pour le château royal de Varsovie de Stanislas Auguste Poniatowski. Deux sont conservées au musée de Nissim de Camondo, Paris (cf. notamment *Musée Nissim de Camondo*, Paris, 1973, p. 43) et figuraient dans l'exposition *18^e Aux sources du Design. Chefs-d'œuvre du mobilier 1650-1790* tenue au château de Versailles en 2014 (cf. le *Cat. Expo., op. cit.*, Dijon, 2014, pp.214-215). Les sept autres sont conservées : une à Versailles, une au J. Paul Getty Museum, une à l'Ermitage, deux anciennement dans la collection du baron Elie de Rothschild et deux autres en collection privée.

Associating foliage and a motif à la grecque, this elegant chandelier manifests a taste which swept across the Europe in parallel to neoclassicism. The contrast between gold and silver was of particular interest to artisans of the period, and gave rise to the creation of true masterpieces. Despite the fact that the present work is not of French manufacture, a certain Parisian neoclassicism is evident in its design as it an elegance of form, permitting an attribution a particularly talented Viennese artisan, Anton Matthias Joseph Domanek – also called Domanöck – about whom little is known.

THE MYSTERY OF DOMANEK

One of the greatest and most emblematic masterpieces of the Louis XVI period and unique pieces of furniture in the collection at Versailles is the guéridon with a petrified wood top by Domanek (inv. V 4324). This spectacular work is a fine manifestation of the Viennese silversmith's talent and œuvre, and offers insight into the artisan, about whom little is known. The table is entirely composed of steel and gilt and chased bronze, with a petrified wood top formerly in the collection of Charles I of England, sold following the Revolution in 1648 and then mounted on this Viennese table over a century later. In a letter dated 1 November 1770, the Empress Maria Theresa announced to her daughter, Marie Antoinette, the Dauphine of France, that her sister the Archduchess Maria Christina was offering her this guéridon. It was placed next to the three other tables in the Cabinet de la Méridienne at Versailles, where it displayed today. The guéridon was seized during the Revolution and sold in An II for 820 livres to Citizen Gricourt. It was then in the collection of Watson Taylor and the Earl of Normanton in the 20th century, before being bequeathed to Versailles by the Comte Niel in 1966.

Signed on the frieze "*An : Domenock inv et Fe 1770 Viennae Aust*", this table is the work of the Austrian silversmith Anton Matthias Joseph Domanek (1713-1779), master from 1737. Among other known works, Domanek created a chandelier in steel and rock crystal in 1750, which was offered as a diplomatic gift by the Empress to the King of Denmark, and which is today in the Royal Collection at the Christiansborg Palace in Copenhagen. Domanek's chasing and polish on the steel in the chandelier are so fine that it could pass for silver. Domanek simultaneously created a breakfast service in gold for the Empress and a nécessaire de toilette in gold for the Emperor, both of which are today in the Kunsthistorisches Museum in Vienna (Inv. Kunstammer, 1197 et Kunstammer, 1202). This diverse output highlights the fact that artisans in Vienna were able to create works in gold, silver and bronze as they pleased, and were not, like their French confrères, confined by the strict guild system to working with only one material.

Among other Viennese artisans who created works which highlighted the fine contrasts between gold and silver was Ignaz Joseph Würth, also a silversmith, who delivered to Empress Maria Theresa a very beautiful pair of mounted vases in petrified wood which bear his signature on the base "*Jos. Würth Fec. Vienna 1780*". Joseph II sent them to the Court of France, as shown by his letter dated 17 February 1781. Queen Marie Antoinette was struck by the beauty of these vases, and asked François Rémond to create a copy, which is today in the Musée Nissim de Camondo. The Würth vases are today in the collections of the Château de Versailles (Inv. T517c) and are notably illustrated in P. Verlet, *Les Bronzes dorés français du XVIII^e siècle*, Paris, 1999, p. 237. The mounts of the vases are very Parisian in nature, and the treatment of flowers and foliage is similar to that on the present chandelier. Owing to the large number of artisans in the ateliers of Ignaz Joseph and Sebastian Würth, a number of works can be attributed to the makers.

PARISIAN INFLUENCE ON THE ARTS OF THE HOLY ROMAN EMPIRE

It is probable that the artistic influence Paris exercised on Vienna was rendered even stronger after Marie Antoinette's arrival at the Court of France. However, the Empire had already produced many works that manifest the excellence of its artists.

Anton Matthias Joseph Domanek, director of the *Graveurakademi* in Vienna from 1767, was at the heart of the overhaul of artistic education at the Academy, which had existed since 1758. Under his leadership, pupils were strongly influenced by European art in their formation. This philosophy was promoted in Austria chiefly by the former Ambassador to France, the Viennese Count Wenzel von Kaunitz-Rietberg (1711-1794), and by Empress Maria Theresa who made the Imperial collections available to students of art, and joined the existing artistic schools in an effort to raise the level of artists, artisans and manufactories of the Empire to that of their European counterparts, notably those in London and Paris. Domanek, who trained in Paris, was, therefore, familiar with French art, and especially with the celebrated visionary neo classical ornemaniste Jean-Charles Delafosse (1734-1789). This artistic interchange is especially noticeable on the present chandelier with its arms formed of Grecian motifs.

CONTRAST STEEL AND GILT-BRONZE IN EUROPE

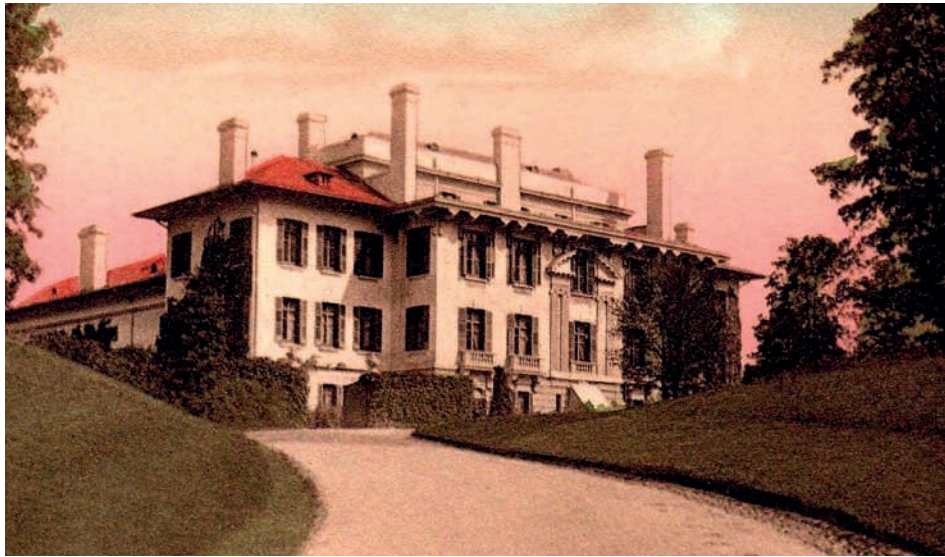
It is impossible to discuss the contrast of silver and gold in the decorative arts without evoking the furniture and objects created in polished steel, which, like those incorporating petrified wood, were among the most sought-after creations of the 18th century, and were the result of alchemic research for patrons who sought to acquire objects in precious metals for their collections.

The Russian Imperial manufactory of Toula produced a great number of objects ranging from candlesticks to tables in steel. The manufactory – the creator of bona fide luxury objects – was created in 1712 by Peter the Great, and heavily supported by Empress Catherine the Great, who reigned from 1762 to 1796. These objects are characterised by diamond faceted patterns which combine incrustations of different metals such as gold, silver and copper with steel. Two particularly rare covered vases completing a garniture de toilette were sold in *An Educated Eye, Chefs-d'œuvre d'une collection privée Suisse*, Christie's, Paris, 16 May 2017, lot 17.

In France, artisans also worked in steel. A series of unusual and celebrated console tables in steel and gilt bronze with marble tops and bases are particularly well known examples of the practice. These were created circa 1766-1770 most probably by Pierre II Deumier (1705-1785) after designs by Victor Louis and Jean-Louis Prieur for the Royal Palace in Warsaw of Stanislas Augusts Poniatowski. Two are in the collections of the Musée Nissim de Camondo, Paris (c.f. notably *Musée Nissim de Camondo*, Paris, 1973, p. 43) and were in the exhibition *18^e Aux sources du Design. Chefs-d'œuvre du mobilier 1650-1790*, held at the Château de Versailles in 2014 (c.f. the *Exhibition catalogue, op. cit.*, Dijon, 2014, pp. 214-215). Seven others are known: one at Versailles, one at the J. Paul Getty Museum, one at The State Hermitage Museum, two formerly in the collections of Baron Elie de Rothschild and two others in private collections.



LES « VASES SOLDATS » PHIPPS



Une vue de Knole, Long Island

COLLECTION PARTICULIERE EUROPEENNE

■ 704

IMPORTANTE PAIRE DE VASES COUVERTS 'SOLDATS' EN PORCELAINE EMAILLEE ROUGE DE FER, GRISAILLE ET OR CHINE, DYNASTIE QING, EPOQUE QIANLONG (1736-1795)

De forme balustre, la panse délicatement ornée de deux phénix perchés sur la terrasse d'un jardin arboré et rocailleux. Entourés de pivoines et prunus épanouis, tenant chacun un petit branchage de *lingzhi* dans leur bec. Le col et l'épaulement agrémentés d'Objets Précieux entrelacés parmi des rinceaux de fleurs stylisés. Le couvercle est surmonté d'une prise en forme de lion bouddhique; fêle sur un vase et petites restaurations aux couvercles, les socles européens en bois doré postérieurs.

Hauteur des vases couverts: 136,5 cm. (53¾ in.)

Hauteur des socles: 43,8 cm (17¼ in.)

(2)

€120,000-180,000

\$150,000-210,000

£110,000-160,000

A MAGNIFICENT PAIR OF CHINESE EXPORT PORCELAIN IRON-RED,
GRISAILLE AND GILT 'SOLDIER' VASES AND COVERS
CHINA, QING DYNASTY, QIANLONG PERIOD (1736-1795)

清乾隆 霽紅描金丹鳳朝陽紋將軍瓶及木漆金底座 一對

PROVENANCE

Probablement acquis par Helen Phipps Martin (1876-1934) et Bradley Martin (1873-1963) pour leur demeure de Knole, Westbury, Long Island.

Collection d'Esmond Bradley Martin (1915-2002), Knole, Westbury, Long Island

Les vases furent acquis lors de la Vente de la Collection d'Esmond Bradley Martin, Sotheby's New York, 30 October 2002, lot 143 par l'actuel propriétaire, un important collectionneur européen.





La rotonde de Knole, circa 1928



Connus sous le nom de 'vases soldats' (*'Dragonervasen'*), cette magnifique paire de vases couverts fait partie des productions les plus remarquables des célèbres fours de Jingdezhen en Chine au XVIII^e siècle. Cette appellation de 'vase soldat' est tirée de l'histoire de Frederick I (1670-1733), prince électeur de Saxe et roi de Pologne, fervent collectionneur de porcelaines asiatiques et fondateur de la fabrique de Meissen, qui échangea un régiment de 600 soldats entièrement équipés contre 151 pièces de porcelaines asiatiques dont 18 vases bleu blanc de taille monumentale.

On peut comparer ces 'vases soldats' à un autre vase, émaillé lui aussi dans des tons subtils de rouge de fer et or, qui fut vendu chez Christie's New York, le 30 mars 1995, lot 23, puis à nouveau le 23 janvier 2001, lot 58 (82 250\$). Ce vase était issu de la collection de Marjorie Merriweather Post. Il était conservé dans sa propriété de Palm Beach, à Mar-a-Lago, et trônait dans le fastueux salon de style vénitien créé par Joseph Urban pour Mlle Post.

Nos vases furent très probablement acquis par Helen Phipps Martin (1876-1934) et Bradley Martin (1873-1963) pour leur demeure de Knole, Westbury, Long Island et conservés par leur fils Esmond jusqu'en 2002.

KNOLE, WESTBURY, LONG ISLAND

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les Etats-Unis connaissent une croissance économique sans précédent grâce au développement rapide des industries pétrolières, métallurgiques, minières et ferroviaires. Bien que Newport (Rhode Island) soit généralement considéré comme le centre névralgique de l'Age d'or, la côte nord de Long Island (dite «Gold Coast») présente également une abondance d'édifices construits entre autres par les Vanderbilt, Frick, Gould, Guggenheim, Morgan et Whitney. Jusqu'à la Grande Dépression, quatorze des vingt-cinq familles les plus riches d'Amérique possédaient des propriétés à Long Island.

Knole fut construit en 1903 pour Herman B. Duryea, éminent navigateur américain et éleveur de purs-sangs, descendant d'une vieille famille huguenote néerlandaise. Pour concevoir cette résidence, Duryea fit appel à la société Carrère and Hastings, architectes de renom à l'origine d'édifices tels que la New York Public Library ou l'ancienne demeure d'Henry Clay Frick devenue le Frick Museum. Pour la propriété de Knole, le cabinet conçut aussi bien les jardins que la maison.

Dans les années 1910, Duryea, qui possédait une écurie d'envergure à Long Island en partenariat avec Harry Payne Whitney, prit la décision de déplacer son affaire en France. Il vendit ainsi Knole à Henry Phipps, et acheta le Haras du Gazon à Maurice Ephrussi pour y installer son élevage.

LA FAMILLE PHIPPS

Henry Phipps Jr (1839-1930) était un ami d'enfance et partenaire d'affaires d'Andrew Carnegie. Sa femme et lui eurent trois fils et deux filles: Amy, qui épousa Frederick Guest (le petit-fils du 7^e duc de Marlborough), et Helen, qui lors de son mariage avec Bradley Martin reçut de la part de son père la propriété de Knole. Helen et Bradley Martin Jr. s'installèrent à Knole et aménagèrent leur intérieur avec d'importantes pièces de mobilier majoritairement anglaises et de nombreux objets d'art. A la mort de Bradley Martin Jr., son fils Esmond reprit la propriété de Knole, où sa femme et lui élevèrent leurs trois enfants. Avec l'aide de ses frères, il perpétua la collection débutée par ses parents. L'aîné Bradley III réunit un immense corpus de rares ouvrages d'ornithologie, dispersés à sa mort en neuf ventes aux enchères. Alastair et sa femme créèrent la Guennol Collection of world art, aujourd'hui conservée en grande partie au Metropolitan Museum of Art et au Brooklyn Museum de New York. Esmond enfin, compléta le mobilier anglais déjà présent à Knole - qui fut dispersé en 2002 au cours d'une vente chez Sotheby's dans laquelle apparaissent nos vases - et il débuta une collection de montres anglaises, françaises et suisses.

Referred to as 'soldier' or 'dragon' vases («*Dragonervasen*»), this pair of massive-scale 'soldier' vases were among the most challenging and the most important output of the famous Jingdezhen kilns of 18th century China. The name came after the story of Frederick Augustus I (1670-1733), Elector of Saxony, King of Poland, avid collector of Asian porcelain and a founder of the Meissen factory, trading 600 fully-equipped dragoons for 151 pieces of Asian porcelain, including 18 massive blue and white vases. A magnificent single soldier vase, also decorated in subtle tones of iron-red and gilt, was in the collection of Marjorie Merriweather Post at her palatial Palm Beach estate, Mar-a-Lago. Once featured in the lavish, double-height, Venetian-style drawing room created by Joseph Urban for Mrs. Post, the vase was sold at Christie's New York, 30 March 1995, lot 23, and again 23 January 2001, lot 58 (\$82,250).

The present pair of vases was probably acquired by Helen Phipps Martin (1876-1934) and Bradley Martin (1873-1963) for their home Knole, Westbury, Long Island and were kept by their son Esmond until 2002.

KNOLE, WESTBURY, LONG ISLAND

A vast amount of wealth was created in America in the second half of the 19th century, through oil, steel, railroads, mining and other rapidly developing industries. While Newport, Rhode Island is perhaps better known as a locus for Gilded Age estates, the north shore of Long Island – Long Island's 'Gold Coast' – featured an abundance, built for Vanderbilts, Fricks, Goulds, Guggenheims, Morgans, Whitneys, and more. By the Great Depression fourteen of the twenty-five richest families in America had Long Island estates. Knole was built in 1903 for Herman B. Duryea, descendant of an old Dutch and Huguenot family and a prominent American yachtsman and thoroughbred owner. Duryea commissioned leading firm Carrère and Hastings, architects of such archetypal Beaux Arts buildings as the New York Public Library and the Henry Clay Frick house (now the Frick Museum), to create Knole, and the firm designed both house and the extensive formal gardens on its thirty-two acre property.

By 1910, Duryea, who had a substantial Long Island racing stable in partnership with Harry Payne Whitney, moved his breeding and training operation to France, acquiring Haras du Gazon from Maurice Ephrussi. With this move of his stables to France he sold Knole to Henry Phipps.

THE PHIPPS FAMILY

Henry Phipps, Jr (1839-1930) was a boyhood friend and eventual business partner of Andrew Carnegie. He and his wife had three sons and two daughters: Amy, who married Frederick Guest (a grandson of the 7th Duke of Marlborough) and Helen, who married Bradley Martin, Jr. Henry Phipps bought Knole as a wedding present for Helen Phipps Martin and Bradley Martin.

Helen and Bradley Martin, Jr. settled into Knole, filling it with grand, mostly English furniture and the appropriate decorative objects. At Bradley Martin, Jr's death, his son Esmond took over Knole, where he and his wife raised their three children. He and his brothers continued the collecting begun by their parents.

Older brother Bradley III amassed an enormous library of rare ornithological works, dispersed at his death in nine auctions. Alastair and his wife created the Guennol Collection of world art, much on view at the Met and the Brooklyn Museum in New York. And Esmond added to the fine English furniture at Knole, dispersed along with our present pair of vases in the 2002 one-owner sale at Sotheby's, while also assembling a staggering collection of English, French and Swiss watches.



DE CORAIL ET D'OR

■ 705

CABINET D'EPOQUE BAROQUE

TRAPANI, FIN DU XVII^e SIECLE

En bois noirci, laiton gravé, ciselé, doré et partiellement émaillé blanc, corail rouge sculpté, à décor de réserves à motif floral dans des encadrements de lames ondulées, les pentures à décor de fleurons ou têtes d'angelot, la façade ouvrant par un tiroir surmonté de deux vantaux découvrant onze tiroirs, la partie supérieure couronnée de branches de corail sculpté notamment de satyres, d'une souris, d'une chouette et d'une tête d'aigle; quelques manques, restaurations et remplacements

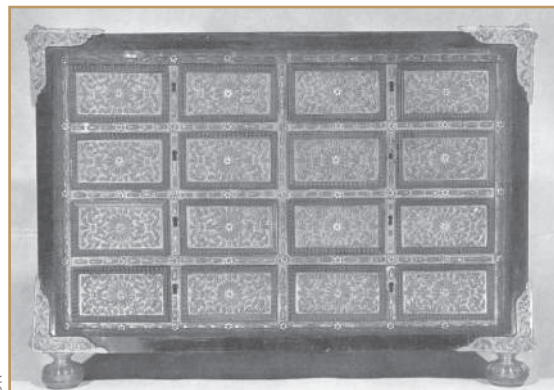
Hauteur: 71 cm. (28 in.); Largeur: 52 cm. (21 in.); Profondeur: 22 cm. (8½ in.)

€80,000-120,000

\$95,000-140,000
£72,000-110,000

A BAROQUE GILT, ENAMELED AND ENGRAVED-BRASS AND CORAL-MOUNTED EBONISED CABINET, TRAPANI, LATE 17th CENTURY

巴洛克風格珊瑚黑檀木櫃
特拉帕尼，十七世紀末製



DR
Cabinet, vers 1700 (collection particulière)

Illustrant à merveille le génie de Trapani, ce rare cabinet emploie ce matériau de luxe recherché qu'est le corail rouge sublimé par des montures de bronze émaillé. Il démontre avec force tout le savoir-faire de ces artisans siciliens, notamment sur cette spectaculaire branche de corail entièrement sculptée couronnant le cabinet, que l'Europe entière enviera.

LE CORAIL ROUGE: UN MATERIAU DE LUXE

Matériau magique, remède médicinal, ornement, le corail rouge venant de la racine *coralium* ou *korallion* en latin et grec ancien, fascine depuis toujours l'homme. On en retrouve traces jusqu'au Néolithique et selon Ovide dans ses *Métamorphoses*, le corail serait finalement le sang pétrifié s'écoulant de la tête de la gorgone Méduse après avoir été décapitée par Persée.

Produit de luxe, le corail rouge circule dès l'Antiquité sur les routes commerciales ouvertes par Alexandre le Grand non seulement à travers l'Europe et l'Afrique mais également en Asie alors que les centres de collecte sont placés tout autour du bassin méditerranéen comme la Sicile, la Sardaigne, la Tunisie ou l'Algérie. Naturellement, on retrouve les ateliers travaillant la matière brute en Italie, en Espagne mais également loin des rives méditerranéennes, comme ceux de Landshut en Bavière.

L'intérêt pour les sciences naturelles explique également cet engouement pour le corail, en tant que matériau animal, et c'est tout naturellement qu'il trouve sa place dans les cabinets de curiosité, à l'instar du vase en argent orné de la métamorphose de Diane en arbre pour le cabinet des électeurs de Saxe à Dresde. Réalisé à la fin du XVI^e siècle par l'orfèvre de Nuremberg Abraham Jamnitzer, ce vase reprend une statuette de Daphné de Wenzel Jamnitzer, son père, réalisé entre 1570 et 1575 et est aujourd'hui conservé au musée national de la Renaissance, château d'Ecouen (Inv. ECL20750).

TRAPANI: UN SAVOIR-FAIRE A LA RENOMMEE EUROPEENNE

Dès le XVI^e siècle, la ville méditerranéenne de Trapani, en Sicile près de Palerme, exploite la richesse de ses fonds marins pour se développer économiquement. Pour cela elle s'appuie sur sa marine marchande et le clergé. Le rôle du clergé en tant que commanditaire, l'installation en 1628 de la guilde des artisans du corail, l'*Arte dei corallari* et le dynamisme des bronziers et orfèvres font de Trapani le centre de manufacture le plus réputé pour le travail du corail et corolairement l'un des ports principaux de la Méditerranée. Le pouvoir en place joue par ailleurs un rôle-clé via les cadeaux diplomatiques faisant l'autopromotion du savoir-faire de Trapani. Le Vice-Roi de Sicile commande en effet aux artisans toutes sortes de fantaisies. La production la plus inventive et la plus fine de Trapani s'étend de la fin du XVI^e jusqu'au XVIII^e siècle.



Les œuvres de Trapani ont la particularité d'associer des éléments sculptés de corail rouge de petite taille, tels des perles, des cabochons mais également des figures, à des supports en bronze et/ou cuivre doré éventuellement émaillé à l'exemple de notre cabinet. La production compte des objets religieux comme les crucifix, monstrances, bénitiers ou encore des crèches – et sont destinés aux trésors des églises. Les objets profanes, essentiellement acquis par les cours européennes et les familles nobles, consistent en des vases, des cadres de miroir, des écritoirs, des coffrets, des coupes et des cabinets.

LES SPECIFICITES DU CABINET DE TRAPANI EN EUROPE

Le cabinet par essence meuble de rangement, évolue dans l'histoire du mobilier pour devenir un meuble d'apparat et un cabinet de curiosité que tout érudit se doit de posséder. A Florence, l'*Opificio delle Pietre Dure* les pare de pierres dures et semi-précieuses ou encore de plaques de paesina; à Trapani, c'est le corail qui élève le cabinet au rang de chef-d'œuvre à l'instar du présent cabinet. Notre cabinet a la rare particularité d'être surmonté d'une étonnante branche de corail sculpté en arbre avec un savoir-faire précis d'où émergent subtilement des satyres, une tête d'aigle, une tête de cerf et autres masques.

On peut rapprocher ce travail d'une autre branche sculptée datée de la seconde moitié du XVII^e siècle représentant saint Sébastien (collection privée) et illustrée dans M. Concetta di Natale (sous la dir. de), *Il corallo trapanese nei secoli XVI e XVII*, Brescia, 2002, p. 78.

On connaît également un encrier présentant un morceau de corail assez conséquent et entièrement sculpté représentant des chevaux marins et tritons conservé au musée de San Martino, Naples (Inv. 12151) et illustré dans *Cat. Expo. «Mirabilio coralli. Capolavori barocchi in corallo tra maestranze ebraiche e trapanesi»*, palais vallelonga, 20 décembre 2008 – 1^{er} février 2009, p. 39.

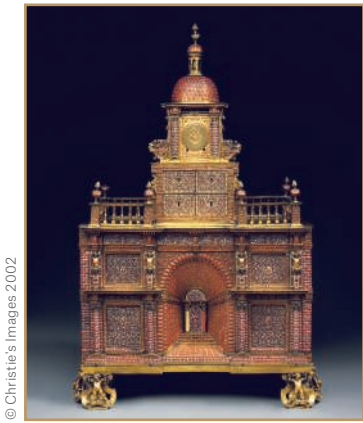
Parmi les cabinets réalisés à Trapani qui nous sont parvenus, citons celui de la collection Terruzzi du début du XVIII^e siècle (vente Christie's, Londres, 13-14 juin 2002, lot 473) et illustré dans A. Daneu, *L'arte trapanese del corallo*, Palerme, 1964, p. 129, n°70 et III, n° 26. Totalement architecturé, il est sommé d'une balustrade et d'un dôme. Il présente également des ornements de bronze et de cuivre émaillé.

Un autre cabinet architecturé de la fin du XVI^e siècle est conservé à la Banca Popolare di Novara et illustré dans V. P. Li Vigni, M. Concetta Di Natale, V. Abbate, *I grandi capolavori del corallo. I coralli di Trapani del XVII e XVIII secolo*, Milan, 2013, p. 68.

Il existe également des cabinets plus simples présentant divers rangs de tiroirs en façade comme celui illustré dans A. Daneu, *L'arte trapanese del corallo*, Palerme, 1964, p. 144, no 171 et pl. VI.







Cabinet, Trapani, vers 1700
(collection particulière)



Lot 705 (détail d'un panneau)

Illustrating the marvel that is the genius of Trapani, this rare cabinet uses the much sought-after luxurious material red coral and is further enhanced by enameled bronze mounts. It very clearly demonstrates all Sicilian artisans technical know-how—notably the spectacular sculpted coral branch crowning the cabinet, which was the envy of all of Europe.

RED CORAL: A LUXURIOUS MATERIAL

Known as a magic substance, medicinal remedy, and ornament, red coral – a member of the *corallium* (or *korallion*) family – has always fascinated man. One can find traces of this material from the Neolithic period, and according to Ovide's *Metamorphosis* coral is petrified blood which flowed from the head of Medusa when it was decapitated by Perseus.

A luxurious product even from the time of Antiquity, red coral circulated not only the commercial routes opened by Alexander the Great in Europe and Africa, but also throughout Asia while areas for collection the coral were placed throughout the Mediterranean basin, in such places as Sicily, Sardinia, Tunisia, and Algeria. Naturally, the ateliers that worked with the raw material were located in Italy and Spain, but could also be found far from the shores of the Mediterranean, such as in Landshut, Bavaria.

Ultimately an animal material, interest in the natural sciences also explains this passion for coral, and it is then entirely expected that it found its place in cabinets of curiosity, following the example of the silver vase decorated with the scene Diana metamorphosing into a tree placed on the cabinet for the electors of Saxony in Dresden. Realized at the end of the sixteenth century by the Nuremberg silversmith Abraham Jamnitzer, the vase is reminiscent of a statue of Daphne by Wenzel Jamnitzer, his father, realized between 1570 and 1575 and is today located in the National Renaissance Museum at Château d'Ecouen (inv. ECL20750).

TRAPANI: THE SAVOIR-FAIRE OF EUROPEAN REKNOWN

From the seventeenth century the Mediterranean town of Trapani, located in Sicily near Palermo, exploited the rich depths of its seas for its economic development. For that reason the town leaned on both its sea merchants and clergy. The role of the clergy as silent partner, the installation of the coral artisans guild in 1628, the *Arte dei corallari* and the dynamism of the bronziers and silversmiths soon made Trapani

the most reputable manufacturing centre of coral and correspondingly one of the principal ports in the Mediterranean. Moreover, the government in power played a key role in their use of diplomatic gifts, which served as self-promotion and added to the world recognition of Trapani craftsmanship. For example, the Viceroy of Sicily commissioned all varieties of fantastical works from the artisans. The finest and most inventive production from Trapani extended from the end of the sixteenth century to the eighteenth century.

The Trapani masterpieces are most closely associated with small elements sculptured in red coral, similar in form to pearls and cabochons, but also with figures with bronze supports and/or gilt copper, which are then enameled like the present example.

Production also included religious works, such as crucifixes, fonts, and crèches—destined to become the treasures of churches. Profane objects, essentially acquired by the European courts and noble families, consisted of vases, mirror frames, writing cases, coffers, goblets, and cabinets.

THE SPECIAL FEATURES OF THE TRAPANI CABINET IN EUROPE

The cabinet was essentially a storage unit, having evolved throughout the history of furniture to become a display piece and cabinet of curiosity that every erudite person had to own. In Florence, the *Opificio delle Pietre Dure* had sheets of hardstone and semi-precious stones, or even paesina plaques; in Trapani it was the coral that elevated the cabinet to the status of a masterpiece, like our present cabinet.

Our cabinet has the rare peculiarity of being surmounted by an astonishing coral branch sculpted as a tree executed with an amazingly precise savoir-faire from which subtly emerge satyrs, an eagle head, and a stag head, and other hidden figures.

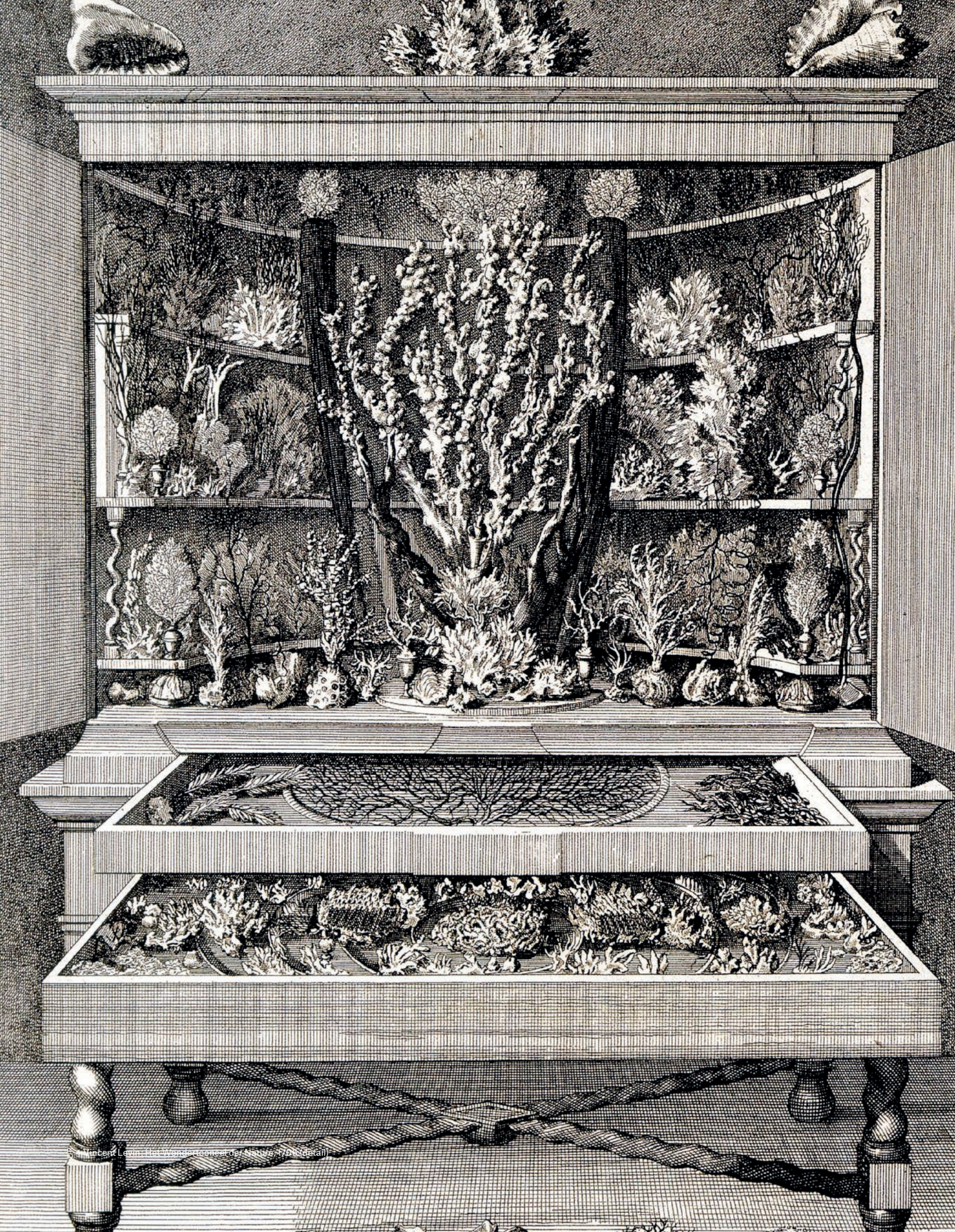
One may compare this work to another sculpted branch dating from the second half of the seventeenth century which depicts Saint Sebastian, which is currently in a private collection and was illustrated in *Il corallo trapanese nei secoli XVI e XVII*, Brescia, 2002, p. 78 (edited by M. Concetta di Natale).

It similarly relates to an inkwell displaying a piece of coral sculpted entirely to resemble hippocamps and tritons, now in the collection of San Martino Museum, Naples, inv. 12151) and illustrated the exhibition catalogue « Mirabilio corallii. Capolavori barocchi in corallo tra maestranze ebraiche e trapanesi », Vallenga Palace, 20 December 2008 – 1 February 2009, p. 39.

Among the cabinets which were made in Trapani and have survived one must also mention the Teruzzi collection of the early eighteenth century (sold Christie's, London, 13-14 June 2002, lot 473) and illustrated in A. Daneu, *L'arte trapanese del corallo*, Palerme, 1964, p. 129, no. 70 et ill. no. 26. Entirely architectural in form, it was surmounted with a balustrade and dome and was similarly decorated with bronze ornaments and enameled copper.

Another architectural cabinet from the end of the sixteenth century is preserved in the Banca Popolare di Novara and illustrated in V. P. Li Vigni, M. Concetta Di Natale, V. Abbate, *I grandi capolavori del corallo. I coralli di Trapani del XVII e XVIII secolo*, Milan, 2013, p. 68.

Other cabinets more simple in form also exist with various rows of drawers to the front, like that illustrated in A. Daneu, *L'arte trapanese del corallo*, Palerme, 1964, p. 144, no 171 and pl. VI.



LES FAUTEUILS DOUCET



DR

Vue de l'hôtel particulier de Jacques Doucet rue Spontini figurant le présent lot

■ f706

PAIRE DE FAUTEUILS D'ÉPOQUE DIRECTOIRE

ATTRIBUÉE À GEORGES JACOB, FIN DU XVIII^e SIÈCLE

En acajou et placage d'acajou, le dossier renversé à décor de palmettes et de palmes, les supports d'accotoir en sphinge, la ceinture à décor de fleurettes dans des cercles, les pieds fuselés, sommés de larges feuilles, couverture de soie jaune

Hauteur: 94 cm. (37 in.); Largeur: 62 cm. (24¼ in.)

€70,000-100,000

\$83,000-120,000

£63,000-90,000

A PAIR OF DIRECTOIRE MAHOGANY ARMCHAIRS, ATTRIBUTED TO GEORGES JACOB, LATE 18th CENTURY

督政時期紅木扶手椅一對
據考由喬治·雅各製造，十八世紀末製

PROVENANCE

Jacques Doucet; sa vente, Paris (Galerie Georges Petit), 7 juin 1912, lot 295.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

E. Dumonthier, *Mobilier National de France. Les Sièges de Georges Jacob*, 1922, p. 38.

G. Janneau, *Le Mobilier français. Les Sièges*, n.d., p. 165 fig. 310.

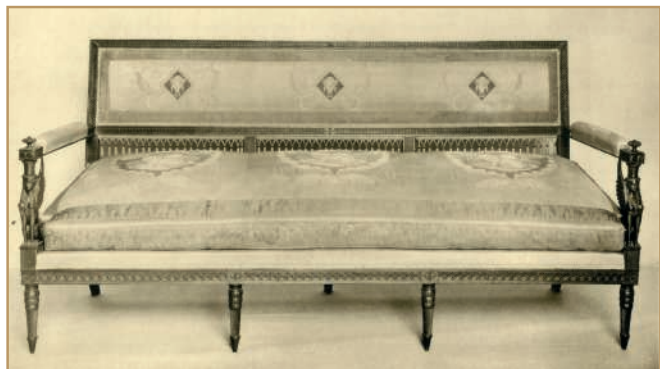


Ces fauteuils se distinguent avant tout par leur remarquable richesse ornementale et leur qualité de sculpture. Signalons que celle-ci est dans un remarquable état de conservation puisque ces sièges n'ont jamais été laqués et décapés. La sculpture garde donc toute sa netteté et sa vivacité.

JACQUES DOUCET ET LA «VENTE DU SIECLE»

Ces remarquables fauteuils ont figuré dans une des collections les plus emblématiques du XX^e siècle, celle du couturier Jacques Doucet (1853-1929). A partir du magasin de mode familial, ce dernier créa l'une des premières maisons parisiennes de haute couture. Son succès rapide à la fin du XIX^e se poursuivit jusque dans les années 1920, la maison parvenant à s'adapter et à lancer les modes. La réussite professionnelle et commerciale de Jacques Doucet lui permit d'acquérir une extraordinaire collection de meubles et objets d'art français du XVII^e siècle attestant de son œil et de son goût très sûrs. En 1912, le couturier décida de se défaire de l'ensemble de ses collections et entreprit par la suite d'acquérir des œuvres et des objets d'art des avant-gardes.

Notre paire de fauteuils est visible sur une photographie ancienne de son hôtel particulier de la rue Spontini (Ill. page précédente). Elle est placée le long des grandes colonnes du vestibule. Dans cette même pièce, Jacques Doucet a fait placer des vases en pierres dures, des bustes d'après l'Antique mais aussi un grand plâtre de Clodion placé dans une niche, *Deux Jeunes Femmes portant un plateau chargé de fruits*, groupe aujourd'hui conservée au Philadelphia Museum of Art. L'hôtel de la rue Spontini, bien documenté, donne un éclairage passionnant sur la collection de Jacques Doucet. Après les avoir logées dans sa maison de la rue de la Ville-l'Evêque, le couturier souhaite donner un écrin plus à la mesure de ses collections. Il fait l'acquisition en 1904 de terrains situés rue Spontini et fait appel à l'architecte Louis Parent (1854-1919) pour édifier son hôtel. Doucet a recours, pour la décoration intérieure, à Georges Hoentschel. La distribution des deux principaux étages est connue par les plans publiés en septembre et octobre 1907 dans la revue *L'Architecture* (cf. A. Forray-Carlier et al., *Jacques Doucet. Collectionneur et mécène*, 2016, p. 72). L'étage noble est le premier étage; les présents fauteuils sont disposés dans le *Vestibule*, pièce centrale qui dessert le salon et la salle à manger. On les reconnaît sur une des photographies, reproduite ici, réalisées à la demande du couturier. Certaines de ces photographies seront employées pour le catalogue de la vente de 1912. La vente Doucet fit l'objet d'un important catalogue illustré en trois volumes dans lequel notre paire de fauteuils figure, sous le lot 295, au sein d'un ensemble plus large comprenant deux canapés, deux



Canapé de l'ancienne collection Jacques Doucet en suite avec le présent lot

bergères et six fauteuils. Seymour de Rici nous apprend que ce lot est vendu 34.100 francs à Marius Paulme.

La vente Doucet, avec un total d'adjudication de 13 884 460 francs pour près de quatre cents lots connut un succès formidable jusqu'à être surnommée la «vente du siècle».

Les *Gil Blas* datés du 6, 7 et 8 juin 1912 restituent l'incroyable atmosphère de ces quatre jours de vente et citent la plupart des personnalités, marchands et collectionneurs présents dans la salle des ventes: David Weill, Ernest Cognacq, Henri de Rothschild, Oscar Stettiner, Jules Ephrussi, etc.

De nombreux musées français ont saisi l'occasion de la vente Doucet afin d'enrichir leurs collections. Ainsi, le Louvre, le Petit-Palais, le musée des Arts Décoratifs ou encore le musée Carnavalet ont pu acquérir des peintures, des dessins ou encore des meubles. Mais malgré ces acquisitions publiques, la vente a cristallisé les critiques à une époque où le projet de loi sur les monuments historiques – votée le 31 décembre 1913 – était soumis aux débats au Parlement. Des hommes politiques et des conservateurs de musées se sont élevés contre la dispersion de chefs-d'œuvre de l'art français et ont émis l'idée d'une protection s'étendant aux biens mobiliers à forte valeur artistique. Le succès de la vente Doucet à l'étranger a ainsi pu accélérer l'adoption d'une loi instaurant le classement de biens mobiliers empêchant leur exportation.

UNE ANTIQUITE REVEE

Très proche de l'œuvre des Jacob, les présents fauteuils constituent un véritable symbole de ce renouveau stylistique qui s'opéra dès la fin du XVII^e siècle. S'inspirant directement de leurs contemporains le peintre Jacques-Louis David mais également de l'ornemaniste Charles Percier, il sortit de l'imaginaire des Jacob un *corpus* d'œuvres qui marqua l'histoire de la menuiserie en siège au temps des Lumières. «*La décoration extérieure et intérieure des bâtiments, les meubles, les étoffes, les bijoux de toute espèce, tout est à Paris à la grecque*» constatait dès les années 1760 le célèbre journaliste et philosophe Frédéric-Melchior Grimm dans sa *Correspondance Littéraire*. Tant dans la forme que dans le choix du vocabulaire ornemental, le modèle de ces fauteuils reprend avec délicatesse le répertoire antiquisant dans une construction où les proportions et les lignes restent parfaitement maîtrisées. Le dossier enroulant dit «à la turque», le jeu très subtil des frises de rosaces et de cœurs stylisés ainsi que les deux pieds arrière en sabre sont autant de caractéristiques de cette Antiquité gréco-romaine rêvée par les artistes et stimulée par la découverte d'Herculanum et de Pompéi. Ce sont tout particulièrement les consoles d'accotoir prenant la forme de sphinges ailées qui font ici l'élégance de cette paire de fauteuils. Ce motif typique de cette période sera à de nombreuses reprises décliné par les Jacob tant sur des sièges que sur des consoles. Dumonthier dans son célèbre ouvrage *Les Sièges de Georges Jacob* de 1922, référence un somptueux fauteuil aujourd'hui conservé dans les collections du Mobilier National présentant de très nombreuses similitudes avec notre présent lot dans sa structure mais aussi dans le choix des sculptures. Nous y retrouvons ces frises caractéristiques mais également des supports d'accotoir en sphinges très semblables. De plus, ce modèle eu une forte résonance chez les Jacob comme en témoignerait le fameux ensemble meublant l'appartement de Madame Récamier de la rue de Sèvres à Paris, ensemble pouvant aujourd'hui être admiré au musée du Louvre (Inv. AO 11383-11391).

La version intégrale de cette notice est disponible sur christies.com

JACQUES DOUCET AND THE SALE OF THE CENTURY

These remarkable fauteuils were part of the collection of the couturier Jacques Doucet, one of the most celebrated and iconic collectors of the 20th Century. His professional and commercial success enabled him to acquire an extraordinary collection of French 18th Century furniture and works of art, a testimony to his knowledge, taste and discerning eye. In 1912, he decided to separate himself from this collection and to start again by collecting Avantgarde works of art.

This present pair of fauteuils is visible in an old photograph of Doucet's hôtel in the rue Spontini, where they were placed along large columns in the hall. In the same space, he had placed vases in pietra dura, Antique busts but also, in a niche, the sculpture *Deux Jeunes Femmes portant un plateau chargé de fruits*, now in the Philadelphia Museum of Art. The well-documented hôtel in rue Spontini, gives a fascinating insight into the collection of Jacques Doucet. After having been housed in his residence in the rue de la Ville-l'Évêque, he decided to create a setting more worthy of his collections. He turned to the architect Louis Parent (1854-1912) to build the new mansion. For the interiors, he employed Georges Hoentschel. The *étage noble* was the first floor; the present fauteuils were placed in the hall. One can recognise them in one of the photographs illustrated here.

The Doucet sale, with a total of 13 884 460 francs for nearly four hundred lots, was called *vente du siècle*. For the first time, American buyers featured on the international art market, who were to become greatly attracted by the French 18th Century. The sale on 6, 7 and 8 June 1912 saw a concentrated gathering of celebrities, dealers and collectors in the room including: David Weill, Ernest Cognacq, Henri de Rothschild, Oscar Stettiner, Jules Ephrussi, etc.

ANTIQUITY REVISITED

Very close to the oeuvre of the Jacob family of chair-makers, the present fauteuils demonstrate the powerful stylistic development in the late 18th Century. The arm supports modelled as sphynxes, a typical motif of this period, are perhaps their most notably refined feature. This motif appears frequently in the oeuvre of Jacob, particularly his fauteuils and consoles. In his publication *Les Sièges de Georges Jacob* of 1922, Dumonthier makes reference to a superb fauteuil now in the Mobilier National, which has many similarities with the present fauteuil including the construction but also the choice of carving. On the latter, one finds his characteristic friezes but also similar sphynx arm supports. Furthermore, this particular model appeared to be well established in the Jacob workshop judging from the celebrated suite belonging to Mme Recamier, now in the Louvre (Inv. AO 11383-11391).

The whole version of this note is available on christies.com



DR

G. Jacob, fauteuil de la fin de l'époque Louis XVI.
Paris, Mobilier National



ANDRE-CHARLES BOULLE, BRONZIER ET EBENISTE



© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

Attribuée à A.-C. Boulle, paire de bras de lumière. Paris, musée du Louvre

707

PAIRE D'APPLIQUES D'EPOQUE REGENCE

ATTRIBUEE A ANDRE-CHARLES BOULLE, VERS 1715

En bronze ciselé et doré, à deux bras de lumière en enroulement feuillagé tenu dans chacune des mains d'une jeune fille pour l'une et d'un jeune garçon pour l'autre, tous deux en terme vêtus d'une draperie, la console ornée d'une guirlande de feuillage; ancienne restauration à une applique

Hauteur: 62 cm. (24¼ in.); Largeur: 30 cm. (11¼ in.)

€70,000-100,000

\$83,000-120,000
£63,000-90,000

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

G. Mabille, *Le style Louis XV*, 1978, p. 173 fig. 6

H. Ottomeyer et P. Pröschel, *Vergoldete Bronzen. Die Bronzarbeiten des Spätbarock und Klassizismus*, 1986, p. 62 fig. 1.9.10.

P. Verlet, *Les bronzes dorés français du XVIII^e siècle*, 1999, p. 89 fig. 92.

D. Alcouffe et al., *Les bronzes d'ameublement du Louvre*, 2004, p. 40 no. 10.

A PAIR OF REGENCE ORMOLU TWIN-BRANCH WALL-LIGHTS, CIRCA 1715,
ATTRIBUTED TO ANDRE-CHARLES BOULLE

攝政時期鍍金雙燭台壁燈 一對
據考由安德烈·夏爾·布爾製造
約1715年製



Les présentes appliques se distinguent par leur aspect sculptural sublimé par leur échelle et par la qualité de leur technique -et notamment de leur éblouissante ciselure-. Elles sont d'autant plus remarquables qu'elles sont aisément attribuables à la figure majeure des arts décoratifs français des XVII^e et XVIII^e siècles.

L'ATTRIBUTION A ANDRE-CHARLES BOULLE

Ces superbes appliques semblent dériver directement de celles attribuées par Daniel Alcouffe à André-Charles Boulle et conservées au musée du Louvre (Inv. OA 5098; Ill. notamment dans P. Verlet, *Les bronzes dorés français du XVIII^e siècle*, 1999, fig. 92). Elles se distinguent de ces dernières par un mouvement un peu plus marqué et par une fantaisie plus manifeste. Signalons également la paire d'appliques identiques à celles du Louvre qui est conservée au musée Jacquemart-André (Ill. dans G. Mabile, *Le style Louis XV*, 1978, p. 173 fig. 6).

Elles peuvent également, notamment par le traitement de leurs bras, être rapprochées d'un lustre et d'une paire d'appliques attribués l'un et l'autre à Boulle. Le lustre est le modèle surmonté d'une Renommée qui est conservé au musée du Louvre (Inv. OA 10601; Ill. notamment dans H. Ottomeyer et P. Pröschel, *Vergoldete Bronzen. Die Bronzarbeiten des Spätbarock und Klassizismus*, 1986, p. 51 fig. 1.6.4). Les appliques sont également conservées au Louvre (Inv. OA 10516; Ill. dans D. Alcouffe et al., *Les bronzes d'ameublement du Louvre*, 2004, p. 38 no. 9).

UNE MAITRISE DU DESSIN ET DE LA TECHNIQUE

Ces spectaculaires appliques sont d'un dessin tout à fait remarquable, chef-d'œuvre d'équilibre entre asymétrie et symétrie, entre similitudes et confrontations. Prenons ainsi l'exemple des bras de lumière; s'ils illustrent une véritable homogénéité stylistique, il n'en demeure pas moins que chacun des éléments qui les composent présentent des variantes entre le bras droit et le bras gauche: binet à décor de lambrequins / de feuillages stylisés, bobèche à pourtour godronné / uni, bras souligné d'une frise de perles / d'une long godron uni etc. Le talent de Boulle est manifeste avec cette maîtrise des ornements parfaitement domptés dans leur dimension tridimensionnelle et dans leur (a)symétrie.

Les présentes appliques illustrent le rôle majeur du ciseleur dans la création des chefs-d'œuvre. Le modèle semble presque avoir été conçu pour permettre le plein épanouissement du talent de ces artisans. Où que l'œil se pose, il est saisi par la virtuosité du grain de ciselure et par la netteté du travail de l'outil. Prenons pour exemple le rendu du drapé très finement amati sur le torse des enfants qui contraste avec le bruni des chairs. Citons également le réalisme et la vivacité des arêtes des feuillages.

ANDRE-CHARLES BOULLE ET L'ART DU BRONZE

Sans nul doute le plus grands des ébénistes français, et de surcroît le plus influent, André-Charles Boulle jouit dès 1672 d'une pré-éminence indiscutée lorsque Colbert le recommande à Louis XIV comme le plus habile de Paris dans son métier. Nommé *Ebéniste, Ciseleur, Doreur et Sculpteur du Roi*, il bénéficie d'un statut particulièrement favorable qui lui permet d'établir ses ateliers au Louvre. C'est ce qui lui permet d'échapper aux strictes règles des jurandes qui l'aurait alors empêché de combiner ses talents d'ébéniste et de bronzier. Ses bronzes dorés, qu'ils soient ou non destinés à l'ornementation de meubles, illustrent son génie du dessin et de la ligne, mais également sa parfaite maîtrise technique.

The present appliques are distinguished by their sublime sculptural quality, their scale and by the mastery of technique they exhibit, notably their dazzling chasing. They are rendered even more remarkable by their strong attribution to a major figure of the French Decorative Arts of the seventeenth and eighteenth centuries.

THE ATTRIBUTION TO ANDRE-CHARLES BOULLE

These superb appliques seem to derive from those attributed by Daniel Alcouffe to André-Charles Boulle and in the collection of the Louvre (Inv. OA 5098; illustrated notably in P. Verlet, *Les bronzes dorés français du XVIII^e siècle*, 1999, fig. 92). The present lot is distinguished from those in the Louvre by a slightly more marked movement and imaginative design. Another pair identical to those in the Louvre is in the Musée Jacquemart-André (illustrated in G. Mabile, *Le style Louis XV*, 1978, p. 173, fig. 6).

On the basis of the treatment of their arms, the present appliques can also be related to a chandelier and to a pair of appliques both attributed to Boulle. The chandelier is the model surmounted by a figure of Fame and is in the Louvre (Inv. OA 10691 and illustrated in H. Ottomeyer and P. Pröschel, *Vergoldete Bronzen. Die Bronzarbeiten des Spätbarock und Klassizismus*, 1986, p. 51 fig. 1.6.4). The appliques are also in the Louvre (Inv. OA 10516 and illustrated in D. Alcouffe et al., *Les bronzes d'ameublement du Louvre*, 2004, p. 38, no. 9).

A MASTERY OF DESIGN AND TECHNIQUE

These spectacular appliques are of remarkable design and are a masterpiece of balance between asymmetry and symmetry, similitudes and harmonious contrasts. For example, the arms of the appliques are a study of stylistic unity and diversity of form. While the left and right arms are of a singular style, they present variations between their decorations including the sockets decorated with lambrequins or stylised leaves, the drip pans with gadrooned or moulded edges, and the arms enriched with a frieze of pearls or a long gadroon. Boulle's talent is here evidenced by a mastery of ornament perfectly manifest in three-dimensional asymmetry.

The present appliques illustrate the major role of the chaser in the creation of these masterpieces. The model seems almost to have been conceived to showcase the full talent of the chaser. Indeed, the exceptionally sharp and detailed chasing is of uniformly high quality throughout the appliques and demonstrates a complete mastery of form. The drapery to the torsos of the putti is especially finely rendered, and with its matte surface presents a fine contrast with the burnished rendering of skin. The ends of the leaf tips are further examples of the chaser's virtuoso skill.

ANDRE-CHARLES BOULLE AND THE ART OF THE BRONZE

Without question the greatest French cabinetmaker, and moreover the most influential, André-Charles Boulle enjoyed from 1672 an unchallenged pre-eminence when Colbert recommended him to Louis XIV as the most capable in Paris in his discipline. Named *Ebéniste, Ciseleur, Doreur et Sculpteur du Roi*, he benefitted from a particularly favourable status, which allowed him to establish his ateliers at the Louvre. This distinction also allowed him to evade the strict guild rules which would have otherwise prohibited his simultaneous activities as cabinetmaker and bronzier. Boulle's gilt bronzes, independent of whether they were destined to ornament furniture, illustrate his exceptional capabilities in design and study of form, as well as his perfect mastery of technique.



LE MAITRE DE L'ENEIDE

ANCIENNE COLLECTION MONSIEUR ET MADAME KAHN-SRIBER

f708

MAITRE DE L'ENEIDE, LIMOGES, VERS 1530-1535

PAIRE DE PLAQUES REPRESENTANT LES FUNERAILLES DE MISENE
ET LES PRODIGES ANNONCANT AU ROI LATINUS L'ARRIVEE D'ENEE

En émail peint polychrome; enchâssées dans un cadre en chêne et bronze doré d'époque postérieure

Hauteur: 22,5 cm. (8¾ in.); Largeur: 20,4 cm. (8 in.)

Hauteur totale: 24,8 cm. (9.8 in.); Largeur totale: 27 cm. (10.6 in.)

(2)

€200,000-300,000

\$240,000-350,000
£180,000-270,000

A PAIR OF PAINTED POLYCHROME ENAMELS REPRESENTING SCENES
FROM BOOK VI AND VII OF THE AENEID: THE FUNERAL OF MISENUS AND THE PRODIGIES
ANNOUNCING KING LATINUS THE ARRIVAL OF AENEAS,
THE AENEID MASTER, CIRCA 1530-535

彩色琺瑯飾板 一對
埃涅阿斯紀大師，約1530至1535年製

PROVENANCE

Ancienne collection Demidoff, Florence à la villa San Donato;

Vente collection Demidoff, Paris, le 3 mars 1870, les *funérailles de Misène* (lot n°461) vendue pour 560 francs et *l'arrivée d'Enée au Latium (les Prodiges annonçant au roi Latinus l'arrivée d'Enée)* (lot n°467) vendue pour 1000 francs;

La baronne James de Rothschild (1805-1886) a acquis les plaques au cours de cette vente;

Ancienne collection Monsieur et Madame Kahn-Sriber, et par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

J.-J. Marquet de Vasselot, *Une Suite d'Émaux Limousins. A sujets tirés de l'Énéide*, Paris, *Ecole des Chartes*, 1912.

S. Baratte, Musée du Louvre, *Les émaux peints de Limoges*, Paris, 2000, pp. 56-62.

S. Baratte, «La série de Plaques du Maître de l'Énéide», A. Erlande-Brandenburg, J.-M. Leniaud and X. Dectot, *Études d'histoire de l'art offertes à Jacques Thirion. Des premiers temps chrétiens au XX^e siècle*, Paris, *Ecole des Chartes*, 2001, pp. 144-146.

P. Verdier, *The Walters Art Gallery, Catalogue of the Painted Enamels of the Renaissance*, 1967, pp. 75-89.





Des prodiges annoncent au roi Latinus l'arrivée d'Enée, Virgile de Grüninger, 1502, livre VII, fol. 289, p. CCLXXXIX.

UNE IMPORTANTE REDECOUVERTE

Nos deux plaques en émail peint polychrome font partie du célèbre ensemble de l'Enéide, relatant l'épopée du troyen Enée fuyant en Italie après la destruction de Troie, d'après l'œuvre de Virgile (70 avant J.C. - 19 avant J.C.). Nos plaques sont données à l'artiste limousin identifié comme le Maître de l'Enéide, actif vers 1530-1535 et représentent les *funérailles de Misène* et les *prodiges annonçant au roi Latinus l'arrivée d'Enée*.

La connaissance de cet ensemble homogène fut rendue possible lors de l'Exposition Universelle de 1867 dans laquelle plusieurs plaques furent présentées et rapprochées des gravures précitées. Depuis l'article de Jean-Joseph Marquet de Vasselot de 1912 paru



Le revers de la plaque

dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, identifiant soixante-trois plaques dont les nôtres, la connaissance de l'ensemble s'est améliorée (n°35 et n°46; *loc. cit.*). D'après Sophie Baratte quatre-vingt-deux plaques du maître de l'Enéide sont connues de nos jours (*loc. cit.* pp. 56-62). La majorité de ces plaques émaillées est aujourd'hui conservée dans les principaux musées d'Europe et d'Amérique du Nord: le Louvre en conserve onze, quinze sont au Metropolitan Museum, sept à la Walters Art Gallery de Baltimore, deux au Victoria & Albert Museum, une au Musée National de la Renaissance d'Ecouen, etc.

La réapparition sur le marché de l'art de deux plaques de ce formidable ensemble constitue une opportunité de mieux connaître l'œuvre de ce remarquable émailleur.

LE CONTEXTE DE LA CREATION DE NOS EMAUX

Le *corpus* du maître de l'Enéide est pour le moment limité à cette série de plaques illustrant les aventures d'Enée. La source iconographique directe de nos plaques est issue des gravures sur bois accompagnant l'ouvrage de Sébastien Brant (1457-1521), *Virgile*, imprimé à Strasbourg en 1502 par Jean Grüninger. Dans cet ouvrage, l'auteur commente l'œuvre de Virgile et les planches gravées accompagnent son commentaire. L'ensemble de l'Enéide est exceptionnel par la volonté de reproduire un grand nombre des planches publiées dans cet ouvrage. Dans le *Virgile*, l'épisode de l'Enéide comporte treize livres et 143 illustrations, il semblerait que le maître de l'Enéide se soit arrêté au livre IX. Il est possible que la mort du maître de l'Enéide ait eu raison de la poursuite d'une telle entreprise.

Bien que l'ampleur de l'œuvre soit sans comparaison dans l'émaillerie limousine, l'identité du maître de l'Enéide, tout comme celle du possible commanditaire des émaux, demeurent mystérieuses. Les tentatives d'attribution de cet ensemble à un émailleur connu sont toujours sujet à discussion et l'identité du maître de l'Enéide reste inconnue jusqu'à ce jour. Il est probable qu'une telle série ait été destinée à un *studiolo* pour s'intégrer à un ensemble de boiseries. A la différence des gravures sur bois de l'ouvrage de Grüninger, encore marqué par le style gothique, les figures de nos plaques sont idéalisées selon les canons de la Renaissance et les compositions sont plus claires et moins touffues.

L'ICONOGRAPHIE ET LA TECHNIQUE DE NOS DEUX PLAQUES

Notre première plaque représente les *Prodiges annonçant au roi Latinus l'arrivée d'Enée*, scène tirée du livre VII. Sur le rivage au premier plan figure le roi Latinus et sa fille Lavinia, identifiés par leurs phylactères, devant un autel. Devant eux est représenté le laurier au feuillage sacré sur lequel un essaim d'abeilles vient se poser permettant au devin d'annoncer l'arrivée prochaine d'Enée au Latium. Enée est lui-même visible dans son vaisseau approchant du rivage. Au second-plan, le roi Latinus est couché au pied de la statue de Faunus, un des rois mythiques du Latium et père de Latinus.

La seconde plaque figure les *funérailles de Misène*, scène tirée du livre VI du *Virgile* de Grüninger. Au premier plan à droite, deux vaisseaux troyens sont au mouillage tandis qu'à gauche, trois personnages portent le corps de Misène, ce dernier, un des compagnons d'Enée, était réputé pour sa maîtrise de la trompette lors des combats. Le bruit de son clairon fût perçu comme un défi pour les dieux à tel point que Triton, jaloux, le précipita dans les flots au port de Cumès. Enée, après avoir trouvé le corps sans vie de Misène sur le rivage, souhaite lui rendre les honneurs. Sur notre plaque sont visibles à l'arrière-plan les préparatifs des funérailles, avec la préparation d'une fosse et d'un bûcher.



LAVINIA

LATINVS

LATINVS

AMATA

LAVINIA

ENEAS



HORINEVS

ACHATES

ENEAS

MUSEVS

AMOR

Par rapport aux gravures de l'ouvrage de Grüninger, les *funérailles de Misène* sont légèrement simplifiées, un des bûcherons n'a pas été représenté et l'ensemble présente moins de profondeur. Dans les *prodiges annonçant au roi Latinus l'arrivée d'Enée*, l'émailleur a été globalement plus fidèle au bois gravé.

Nos deux plaques faisaient partie de la prestigieuse collection Demidoff conservée à Florence à la villa San Donato. Plusieurs ventes furent organisées lorsque la villa fut vendue dont une vente en plusieurs vacations au 26 boulevard des Italiens à Paris entre le 21 février et le 3 mars 1870. Une plaque conservée au Louvre, *Apparition de Créüse à Enée* (inventaire OA 7554) possède la même provenance. Nos deux plaques figurent dans la 2^e partie de cette vente du mercredi 30 mars 1870 parmi un ensemble de douze plaques du maître de l'Enéide. Elles étaient alors attribuées à «Colin Noylier». Les *funérailles de Misène* (lot n°461) fut vendue 560 francs et *l'arrivée d'Enée au Latium* (lot n°467) fut vendue 1000 francs. La baronne James de Rothschild (1805-1886) a acquis les plaques au cours de cette vente.

Les deux plaques comportent toutes les spécificités du maître de l'Enéide, relevées notamment par Baratte, dans la manière de représenter les flots avec de nombreux traits parallèles sur un émail bleu-gris, une prédominance des tons brun et jaune, la couleur des carnations blanc-rosé est particulière tout comme l'abondance des rehauts dorés. De plus, le feu est souvent représenté par de grandes volutes (cf. *Enée offrant un sacrifice aux dieux du monde souterrain*, de la Walters Collection). D'un point de vue technique, le maître de l'Enéide utilise le fondant sur la face rendant visible la couleur du cuivre, de la même manière que Léonard Limosin (vers 1505-1575/1577), autre grand émailleur de Limoges, contemporain du maître de l'Enéide.

Les deux plaques ici présentes provenant de la célèbre collection Demidoff sont non seulement un jalon important dans l'histoire de l'art, elles comptent en effet parmi les premières scènes profanes représentées en émail peint, et leur réapparition sur le marché de l'art est également un événement majeur pour les collectionneurs, amateurs et experts.

Parmi les plaques encore en mains privées, deux sont passées en vente chez Christie's, Londres, le 16 avril 1991, lot 22, une à l'hôtel Drouot, le 9 décembre 1992, lot 60, deux chez Sotheby's, New-York, The Keir Collection of Medieval Works of Art, le 20 novembre 1997, lots 125 et 126, et six chez Sotheby's, Londres, Treasures including selected works from the Collections of the Dukes of Northumberland, le 9 juillet 2014, lot 2 (vendues 1.538.500£).



Le revers de la plaque



© BnF

Les *funérailles de Misène*, Virgile de Grüninger, 1502, livre VI, fol. 260, p. CCLX

AN IMPORTANT REDISCOVERY

Our two present enamel plaques are part of the famous Aeneid series, depicting the epic of the Trojan hero Aeneas after the fall of Troy, a masterpiece by the Latin poet Virgil (70-19BC). Attributed to a master from Limoges named *The Aeneid Master*, working around 1530-1535, our plaques represent the *Funeral of Misenus* and the *Prodigies announcing the arrival of Aeneas to King Latinus*.

A first group of these enamels was studied in 1867, on the occasion of the Paris *Exposition Universelle*, as stated on the *Catalogue Général* of the exhibition. The playwright and bibliophile Victorien Sardou saw the twelve enamels on view and recognized the similarity of the compositions to the illustrations in a sixteenth century edition of Virgil's work in his possession. One year later, Alfred Darcel discovered that the woodcuts in Sardou's edition were originally prepared for a previous edition and eventually pointed out the iconographic source of the panels (Caroselli, *op. cit.*, p. 77). The attribution of the *Aeneid* enamels was much-debated by early scholars. Our knowledge about this series has improved since Jean-Joseph Marquet de Vasselot published an article in the *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* in 1912, in which he identified sixty-three plaques from this series, including ours (n°35 and n°46; loc. cit.). Most of these enamels can be found today in important European and North American museum collections: eleven are preserved at the Louvre, fifteen at the Metropolitan Museum of Art, New York, seven can be found at the Walters Art Gallery of Baltimore, two at the Victoria & Albert Museum, and one at the Musée National de la Renaissance d'Ecouen, among other institutions. The reappearance on the art market of two plaques belonging to this magnificent group offers the opportunity to know more about the work of this outstanding enameller.



THE CONTEXT OF THE CREATION OF OUR ENAMELS

This artist's work is currently confined to this series of plaques illustrating the adventures of Aeneas.

The iconographic source of the panels originates from woodcut illustrations of Virgile, a publication by the master printer Johann Grüninger in 1502 in Strasbourg, edited by Sébastien Brandt (1457-1521). In Virgile, each engraved plate accompanies the author's comments on Virgil's work. The series of enamels is exceptional due to the ambition of depicting so many of the plates published in Brandt's work. In this publication, the episode of the Aeneid comprises thirteen books and 143 illustrations, however, it would seem that the master of the Aeneid stopped his illustrations at book IX, perhaps due to the event of his own death.

Although the Master of the Aeneid was one of the greatest of Renaissance enamellers, the identity of the artist, as well as a possible patron for his work, remains unknown to this day. Many attempts to attribute the Aeneid enamels to famous enamellers have been made and remain a topic for discussion today. It is likely that such a set was intended for a studiolo integrated within wood paneling. Unlike the wood engravings from Grüninger's publication, in which elements of a gothic style remain, the figures in our plaques are idealized according to Renaissance canons and the compositions are clearer and simplified.

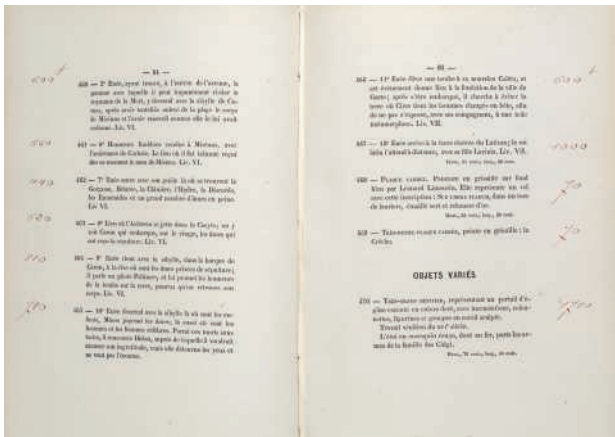
THE ICONOGRAPHY AND THE TECHNIQUE OF OUR PLAQUES

Our first Aeneid enamel represents the funeral of Misenus, a scene from book VI of the Virgile of Grüninger. Misenus, a companion of Aeneas, was known for his mastery of the trumpet before battle. The sound of his clarion call was perceived as a challenge by the gods, to the point that Triton drowned him in the sea. When Aeneas discovers Misenus' body on the shore he wishes to honour his friend and, as illustrated in our plaque, a funeral is being prepared by his companions. On the shore in the center, three characters take the corpse, and farthest, other companions dig a grave and prepare a pyre. On the left, a large pot is on the stove and at the forefront, the vessels of the Trojans can be seen.

The second plaque represents the Prodigies announcing the arrival of Aeneas to King Latinus. This scene is taken from book VII, when Aeneas arrives at Latium. At the forefront, King Latinus and his daughter Lavinia, are represented standing next to an altar. In front of them is the sacred laurel tree on which a swarm of bees has settled, allowing the soothsayer to announce Aeneas' impending arrival at



Catalogue de vente, collection Demidoff, Paris 1870



Lots 461, 467 de la collection Demidoff mentionnant nos plaques

Latium. On the shore, Aeneas approaches the land of King Latinus in a vessel, and upstage, King Latinus is lying at the feet of the statue of King Faunus, one of the mythical kings of Latium and his father.

These two plaques were part of the prestigious Demidoff collection, preserved in Florence at the villa San Donato. Many sales were organised over the villa was sold, including a sale at 26 Boulevard des Italiens in Paris, which occurred from the 21st of February until the 3rd March 1870. Among the plaques preserved at the Louvre, the one representing the *Appearance of Creusa to Aeneas* (inventory OA 7554), has this same provenance. Our two enamels were included in the second part of this sale, on Wednesday 30th March 1870, among an ensemble of twelve enamels by the master of the Aeneid. They were at the time attributed to a «Colin Noyller». The *Funeral of Misenus* (lot n°461) was sold for 560 French francs, and the *Arrival of Aeneas to Latium* (lot n°467) was sold for 1000 francs. It is probable that the Baroness James de Rothschild (1805-18836) acquired the plaques during this sale.

In comparison with the engravings from the 1502 edition of Grüninger, the plaque depicting the *funeral of Misenus* is slightly simplified, as one pyre is not represented and the whole is less profound. However, in the second plaque, the enameller followed the engraved woodcut more faithfully.

As noted by Baratte, both of our plaques display all the characteristics of the Aeneid Master. His style is characterized by a roundness of form coupled with a sketchiness of drawing, particularly in passages of *enlevage*, a preponderance of brown and yellow tones, a pinkish-white flesh colour and a lavish use of gold surface decoration. His way of representing waves with blue-grey enamels or fire with vigorous curling smoke (cf. *Aeneas Offers Sacrifice to the Gods of the Lower World*, Walters Collection) are clearly observable on these plaques. From a technical point of view, the Aeneid Master, like his contemporary Léonard Limosin (circa 1505-1575/1577), another great enameller from Limoges, also frequently uses a transparent flux which allows the colour of the copper to show through.

Our two enamel plaques from this outstanding master, formerly from the famous Demidoff collection, are not only an important milestone for art history, as they are among the first scenes of profane life displayed in painted enamel, but also a major event for collectors, amateurs and experts, as they represent a rare reappearance in the art market. Among the plaques remaining in private hands, two were sold by Christie's, London on April 16th 1991, lot 22, one at the hotel Drouot on December 9th 1992, lot 60, two at Sotheby's, New York, The Keir Collection of Medieval Works of Art on November 20th 1997, lot 125 and 126, and six plaques, part of the Treasures including selected works from the Collections of the Dukes of Northumberland were sold by Sotheby's, London on July 9th 2014 (lot 2 sold for £1,538,500).



UN MOMENT DE L'HISTOIRE DU SIEGE

■ 709

FAUTEUIL A LA REINE D'EPOQUE TRANSITION

ATTRIBUE A FRANCOIS-TOUSSAINT FOLIOT, VERS 1775

En bois mouluré, sculpté et redoré, le dossier surmonté d'une agrafe feuillagée symétrique flanquée de guirlandes de feuillages, l'épaulement souligné de feuillages, les accotoirs rejoignant le dossier dans une volute feuillagée et reposant sur des consoles galbées soulignées d'acanthé, la ceinture moulurée soulignée de rameaux fleuris noués par un ruban, reposant sur des pieds galbés surmontés de feuillages et prolongés par un enroulement, couverture à coussin amovible de damas de soie bleu souligné d'un galon or; quelques restaurations

Hauteur: 106 cm. (41¾ in.); Largeur: 78 cm. (30¾ in.)

€60,000-100,000

\$71,000-120,000

£54,000-90,000

A LATE LOUIS XV GILTWOOD FAUTEUIL A LA REINE,
ATTRIBUTED TO FRANCOIS-TOUSSAINT FOLIOT, CIRCA 1775

路易十五晚期鑲金木扶手椅
據考由弗朗索瓦·圖桑·弗里奧製作
約1775年製

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

D. T. Owsley, «A rare French 'Transitional' Fire Screen», *Carnegie Magazine*, mai 1972, pp. 194-195.



UN CHEF-D'ŒUVRE DU STYLE TRANSITION

Véritable tour de force de sculpture, ce fauteuil illustre un moment passionnant dans l'histoire de la menuiserie en siège au XVIII^e siècle. Le style rocaille est maintenant symétrisé, les lignes et les moulures sont sages et redeviennent régulières à l'image de ces guirlandes de fleurs élancées et fines. Les paquets d'ornements viennent ponctuer l'ensemble du siège de manière réfléchie, attirant le regard sur les points stratégiques de la structure.

Le cartel au centre du dossier s'habille de fins rangs de perlés qui viennent rejoindre des feuilles d'acanthe beaucoup plus profondes, soulignant ainsi le galbe des épaulements. Les chutes des consoles d'accotoirs reçoivent de délicates fleurettes grimpanes. La partie supérieure des pieds se garnit d'un profond bouquet feuillagé. De manière très luxueuse, même les parties les moins visibles semblent avoir été pensées. Les chutes du dossier, parties bien qu'habituellement peu travaillées, reçoivent un traitement privilégié avec l'apparition de délicates rosaces à la jonction.

UN ENSEMBLE REDECOUVERT

La virtuosité du modèle et la qualité d'exécution trahissent la main d'un des plus grands menuisiers en sièges de l'époque. Des modèles particulièrement proches, véritables splendeurs de création, portent la marque de la prestigieuse famille Foliot et permettent une attribution.

Un mobilier en suite avec notre présent fauteuil semble avoir été identifié. Citons deux chaises de Foliot, provenant d'une collection particulière et présentant un décor sculpté quasiment identique à notre présent lot (coll. particulière). De plus, l'écran à feu de François-Toussaint Foliot, aujourd'hui conservé au Carnegie Museum of Art de Pittsburg (Inv. 71.44) viendrait compléter ce fabuleux ensemble redécouvert. Provenant de l'ancienne collection d'Anna Thomson Dodge cet écran (cf. Bibliographie comparative) était présenté dans sa splendide maison Rose Terrace de Grosse Pointe Farms.

Un autre rapprochement s'impose. Nous retrouvons ces silhouettes élégantes et raffinées ainsi que ces motifs naturalistes déliés, caractéristiques de la production Foliot, sur des sièges comparables. Citons notamment la paire de fauteuils ayant appartenu à la collection R. Carlhian puis à celle de Mme. Hamilton Rice vendue, Christie's, New York, 24 octobre 2013, lot 641.

Véritable chef-d'œuvre de ce style rocaille symétrisé, il est fort probable que le présent fauteuil inspira quelques années plus tard François Toussaint Foliot pour l'une de ses commandes les plus emblématiques de sa carrière: une suite de vingt-quatre chaises Transition imaginée d'après les dessins de Jacques Gondoin (1737-1818) et dont il fut le sculpteur. Cette suite fut commandée en 1774 puis livrée en 1775 pour le salon des Jeux du Roi à Versailles (Inv. F 1028 C.5; Ill. dans P. Kjellberg, *Le mobilier français du XVIII^e siècle*, Paris, 1989, p. 312).

UNE DYNASTIE INCONTOURNABLE

La dynastie des Foliot reste une des familles de menuisiers mais également de sculpteurs les plus prospères du siècle des Lumières. Elle se succèdera sur quatre générations dont deux se transmettront le fameux titre de *Menuisier du Garde-Meuble du Roi*, consécration ultime pour un artisan de cette époque. Ils fourniront tant Versailles, Fontainebleau, Compiègne que de grands marchands de tous horizons, fidélisant une clientèle prestigieuse de génération en génération.

Notre présent fauteuil serait vraisemblablement l'œuvre de François-Toussaint également appelé François II Foliot, reçu maître en 1773. Succédant à son père François 1^{er} Foliot, il reprend non seulement son atelier du *Duc de Bretagne* mais également son estampille comme cela était habituellement le cas. De plus, nous savons aujourd'hui qu'il était également soumis à l'influence de son oncle Nicolas-Quinibert, maître en 1729, posant parfois quelques problèmes d'attributions. Notre œuvre d'un style Transition encore marqué serait une création de jeunesse de François II Foliot, alors encore influencé par les œuvres de son père.



DR

F.-T. Foliot, écran en suite avec le présent lot. Carnegie Museum of Art, Pittsburg



© Christie's Images 2013

Paire de fauteuils par François Foliot (ancienne collection Mrs. A. Hamilton Rice)



A MASTERPIECE OF THE STYLE TRANSITION

A *tour de force* of sculpture, the present fauteuil is illustrative of a fascinating moment in the history of the production of seat furniture in the 18th century. In the present lot, the *rocaille* style is employed in a symmetrical fashion and the silhouette and mouldings are tamed, in keeping with the slender and fine garlands of flowers by which they are embellished. In addition, the sculpted ornaments are interspersed throughout the fauteuil, especially on the important structural points of the chair.

The cartouche to the centre of the top of the back is composed of fine rows of pearls joining acanthus leaves sculpted in relief, which serve to highlight the depth of the sculpture of the rounded angles of the back. The arm supports are carved with delicate climbing flowers and the tops of the legs are embellished with finely sculpted floral bouquets. In a further manifestation of its luxury, even the less visible portions of the fauteuil have been embellished. The lower supports to the back at the joint with the seat rail – portions of chairs usually lacking in the decoration – are here finely sculpted with beautifully rendered roses.

A REDISCOVERED ENSEMBLE

The exceptional form and fine quality of execution of the present fauteuil bespeak one of the greatest chairmakers of the era. Closely related chairs, true splendours of creation, are stamped by the celebrated Foliot family, and suggest a similar attribution for the present fauteuil.

An ensemble of seat furniture closely tied to the present lot can be identified. Two chairs by Foliot from a private collection are sculpted with a decoration nearly identical to those on the present lot. In addition, a fire screen by François-Toussaint Foliot, today in the Carnegie Museum of Art in Pittsburgh (Inv. 71.44) completes this rediscovered ensemble. This fire screen was formerly in the collection of Anna Thomson Dodge (c.f. Comparative literature) and was displayed in the splendid house, Rose Terrace, in Grosse Pointe Farms.

Further comparisons can be drawn to an additional group of chairs on the basis of their related elegant silhouettes and fine naturalistic details, all characteristic of the production of the Foliot family. A particularly fine example from this group is the pair of chairs formerly in the collections of R. Carlhian, and then Mrs. Hamilton Rice, and sold Christie's, New York, 24 October 2013, lot 641.

A true masterpiece of the symmetrical *rocaille* style, the present chair could very likely have served as a source of inspiration to François-Toussaint Foliot several years later for one of the greatest commissions of his career: a suite of twenty-four chaises after designs by Jacques Gondoin (1737-1818) and sculpted by Foliot. This suite was commissioned in 1774 and delivered in 1775 to the Salon des Jeux du Roi at Versailles (Inv. F 1028 C.5; ill. P. Kjellberg, *Le mobilier français du XVIII^e siècle*, Paris, 1989, p. 312).

A CELEBRATED DYNASTY

The Foliot dynasty of chairmakers and sculptors remains one of the most celebrated and prosperous of the *Siècle des Lumières*. The Foliot family created chairs over four generations, and two held the celebrated title of *Menuisier du Garde-Meuble du Roi*, the highest distinction for an artisan of the era. They created furniture for Royal residences including Versailles, Fontainebleau and Compiègne, worked for great international dealers, and drew to themselves a prestigious clientele generation after generation.

The present fauteuil must certainly be the work of François-Toussaint – also called François II Foliot – who received his *maîtrise* in 1773. Succeeding his father, François I Foliot, François-Toussaint both assumed the duties of the former's workshop – known as the *Duc de Bretagne* – and continued to use his stamp, as was often the case in families of furniture makers of the eighteenth century. In addition, François-Toussaint was heavily influenced by the work of his uncle, Nicolas-Quinibert, *maître* in 1729, which leads, on occasion, to questions of attribution. The present chair – clearly of the *Transition* style – could, therefore, be the creation of a young François II Foliot, still very much influenced by the work of his celebrated father.

LE VASE SAINTE-FOY



© Bibliothèque Nationale de France

Jean-Baptiste Lallemand, vue de l'hôtel Radix de Sainte-Foy, rue Basse-du-Rempart

f710

VASE MONTE D'ÉPOQUE LOUIS XVI

VERS 1770

En porcelaine de la famille verte, Chine, dynastie Qing, époque Kangxi (1662-1722), la monture de bronze ciselé et doré, le corps à décor de papillons voletant au-dessus de bambous et de prunus en fleurs, la bordure ornée de canaux, les anses formées de mufles de lion, le piédoche formé de cannelures alternées de feuilles, la base à section carrée

Hauteur: 51 cm. (20 in.); Largeur: 44 cm. (17½ in.)

€150,000-250,000

\$180,000-300,000
£140,000-220,000

A LOUIS XVI ORMOLU-MOUNTED CHINESE PORCELAIN VASE, VERS 1770

路易十六鍍金中式瓷瓶，約1770年製

PROVENANCE

Claude-Pierre-Maximilien Radix de Sainte-Foy (1736-1810); sa vente: Paris, 22 avril 1782, lot 134, adjugé 490 livres à Langlier;

Jacques Langlier (ou Lenglier) (1730-1814); sa vente: Paris, 24 avril 1786, lot 192, adjugé 400 livres à Dulac;

Antoine-Charles Dulac (1729-1811);

Ancienne collection Giuseppe Rossi.





Vase monté d'époque Louis XVI acquis par Louis XVI en 1782 à la vente du duc d'Aumont. Château de Versailles

En 2016, l'apparition sur le marché d'un catalogue inédit d'une vente aux enchères de 1782, a permis d'identifier la prestigieuse collection à laquelle appartenait le présent vase. La provenance prestigieuse de notre vase et ses ventes successives illustrent la vitalité des collections et du commerce des objets d'art à la fin du XVIII^e siècle.

Chef-d'œuvre associant porcelaine de Chine et ornements de bronze ciselé et doré parisiens, ce vase apparaît en effet dans le catalogue de la vente d'une partie de la collection de Claude-Pierre-Maximilien Radix de Sainte-Foy, le 22 avril 1782 à Paris (ce catalogue: vente Christie's, Paris, 22 avril 2016, lot 46). Précisons que ce catalogue est rédigé sous la direction de Jean-Baptiste-Pierre Le Brun (1748-1813), marchand de tableaux, expert réputé et par ailleurs époux du peintre Elisabeth Vigée Le Brun.

Il figure dans la section du catalogue consacrée aux «Porcelaines de la Chine de couleurs» sous le lot 134 et est ainsi décrit: «Un vase forme d'urne ouverte fond blanc, à dessins de plantes et de papillons colorés, enrichi de gorge à cannelure, de têtes de lions portant anneaux, de culots, panneaux brettés et piédouche à feuilles de soleil sur son socle carré. Hauteur 19 pouces [soit 51,4 cm], largeur 15 pouces [soit 40,6 cm]». De nombreux lots du catalogue sont accompagnés d'annotations et de dessins illustrant les objets réalisés par Charles Germain de Saint-Aubin (1721-1786), c'est le cas de notre vase reproduit à côté de sa description. Dans ses annotations, Saint-Aubin note également le prix d'adjudication, 490 livres, ainsi que l'adjudicataire, Langlier.

Tout dans ce catalogue de vente permet d'assurer une identification formelle de notre vase: aussi bien la description très détaillée de l'objet, que ses dimensions ou que le dessin de Saint-Aubin.

RADIX DE SAINTE-FOY

Claude-Pierre-Maximilien Radix de Sainte-Foy (1736-1810) commence une carrière diplomatique comme attaché d'ambassade à Vienne puis obtient un poste plus rémunérateur en tant que Trésorier de la Marine. A l'accession au trône de Louis XVI, Charles Gravier de Vergennes (1719-1787) devient Secrétaire d'Etat des Affaires étrangères; il s'entoure de collaborateurs compétents dont Claude-Pierre-Maximilien Radix de Sainte-Foy pour étoffer le corps diplomatique. Radix de Sainte-Foy est envoyé à la cour du duc des Deux-Ponts dans l'actuelle Rhénanie.

Il reprend cependant rapidement ses activités de financiers en devenant dès 1776 Surintendant des finances du comte d'Artois (1757-1836). Le futur Charles X est très dépensier, comme l'illustre à merveille Bagatelle construit en deux mois dans le bois de Boulogne à la suite d'un pari avec Marie-Antoinette. Ses différentes charges et les faveurs de Vergennes permettent à Sainte-Foy de s'enrichir rapidement, il achète le château de Neuilly ainsi qu'un hôtel particulier rue Basse-du-Rempart à Paris dont il confie la décoration intérieure à l'architecte Jean-François Chalgrin (1739-1811). La rue Basse-du-Rempart est aujourd'hui disparue en raison de l'élargissement des grands boulevards sous Napoléon III. Sa fortune rapide ainsi que son rôle de financier auprès d'un Prince aussi dépensier lui attire beaucoup d'inimitié; Louis Petit de Bachaumont écrira que «ce financier a le luxe insolent». Accusé de détournement par Necker (1732-1804), directeur général des Finances depuis 1777, il est contraint de s'enfuir à Londres en 1782 et doit vendre une grande partie de ses collections. Il se racheta, jouant un rôle actif dans la contre-révolution, en devenant chef du cabinet secret des Tuileries à l'époque où Louis XVI y était retenu. Incarcéré un temps sous la Révolution il fut néanmoins libéré et acheta en 1798 l'ancienne abbaye d'Ourscamp devenue bien national. Il meurt en 1810. Son hôtel particulier de la rue Basse-du-Rempart construit par Alexandre-Théodore Brongniart (1739-1813) pour Bouret de Vézelay était particulièrement luxueux. Ses collections comprenaient des meubles en marqueterie Boulle mais aussi de nombreuses porcelaines de Chine et du Japon. D'autres vases de ses collections sont aujourd'hui dans les collections royales britanniques comme une paire de vases en porcelaine turquoise de Chine, à décor d'écaillés de poisson (Inv. RCIN 478.1-2), ou encore une garniture de trois vases en porcelaine de Sèvres à fond bleu et à décor de soldats (Inv. RCIN 2289.1, 2289.2 et 2290). Il fit probablement connaissance du bronzier Pierre Gouthière (1732-1813) par l'intermédiaire de la duchesse de Mazarin, sa maîtresse, elle-même grande collectionneuse.

JACQUES LANGLIER

Jacques Langlier (vers 1730-1814) est connu comme marchand bonnetier, mais il fut surtout un important marchand de tableaux et d'objets de curiosités. Installé quai de la Mégisserie il déménage son commerce rue Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie et devient connu en 1786 comme Marchand-Mercier et marchand de tableaux. Comme nombre de marchands-merciers de l'époque il s'approvisionne dans les ventes publiques. En 1777, il acquiert des dessins à la vente du Prince de Conti et en 1782 à la vente de Radix de Sainte-Foy. A la suite de difficultés financières il est contraint à son tour de revendre le 24 avril 1786 une grande partie de ses œuvres et objets d'art, parmi les tableaux et mobilier figurent également dix-sept lots de porcelaines d'Extrême Orient.

Parmi ces lots figure encore une fois notre vase au numéro 192 de la vente du 24 avril 1786 dont la direction du catalogue est encore confiée à Jean-Baptiste-Pierre Le Brun. Le vase est alors adjugé à Antoine-Charles Dulac pour 400 livres.

ANTOINE-CHARLES DULAC

Antoine-Charles Dulac (1729-1811) est un peintre membre de l'académie de Saint-Luc depuis 1758 mais il a largement élargi son activité puisqu'il est surtout connu aujourd'hui comme marchand-mercier. Il apparaît très actif dans les ventes publiques jusque fort tard puisqu'il achète des tableaux en 1803 lors de la vente de François-Louis-Joseph de Laborde-Méréville, le 10 août 1803. Il est particulièrement connu pour avoir donné son nom aux vases dits Dulac, symbole de la créativité des marchands-merciers parisiens de l'Ancien Régime illustrant le courant néo-classique des années 1760-70 et le nouveau goût dit à la Grecque.

UN CORPUS REDUIT

Notre vase en porcelaine de Chine a été créé sous la dynastie Qing et plus précisément à l'époque Kangxi (1661-1722). Il appartient au groupe de la famille verte et illustre le goût naissant en Chine pour des émaux de couleurs qui se développeront encore par la suite sous les autres Empereurs Qing.

La monture de bronze est caractéristique du goût à la Grecque des années 1760-70. Ce goût fait appel au répertoire de l'antiquité et tranche par sa sévérité avec la légèreté rocaille du style précédent. Les anses à têtes de lion tenant un anneau, les godrons, le culot à bandes brettées sont directement tirés des ornements classiques. Le présent vase peut être rapproché de plusieurs autres vases montés comme un vase en grès Fahua de la dynastie Ming possédant une monture très proche avec quelques variantes au niveau des anses. Ce vase est aujourd'hui conservé au château de Versailles (Inv. T 423-C) et provenait de l'illustre collection du duc d'Aumont (1709-1782).

Un second vase assez proche, mais sans les anses à têtes de lion, a été vendu par Sotheby's, Paris, 15 décembre 2010, lot 93. Les bronzes de notre vase comme ceux des deux précédemment cités pourraient être l'œuvre du même bronzier, encore anonyme aujourd'hui.

In 2016, the provenance for the present vase was identified thanks to the appearance on the market of a previously unseen auction catalogue for the sale of a prestigious collection in 1782. The celebrated provenance of this work, and its successive sales, are a fine manifestation of the important collections and the dynamic trade in works of art at the end of the eighteenth century.

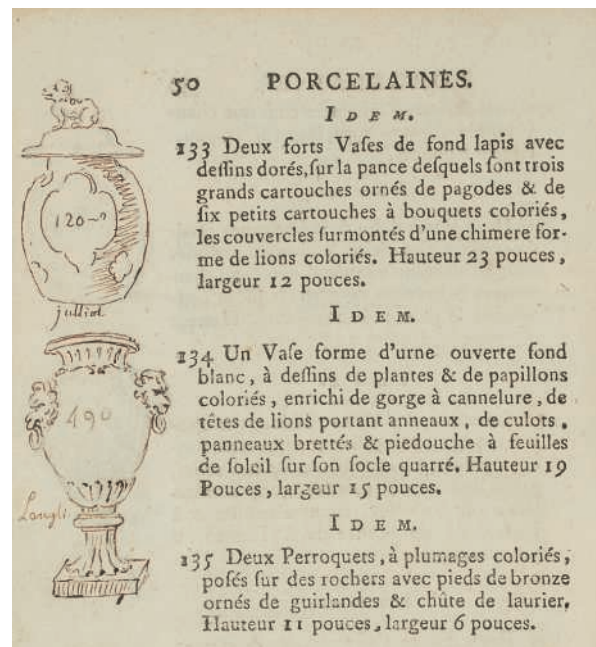
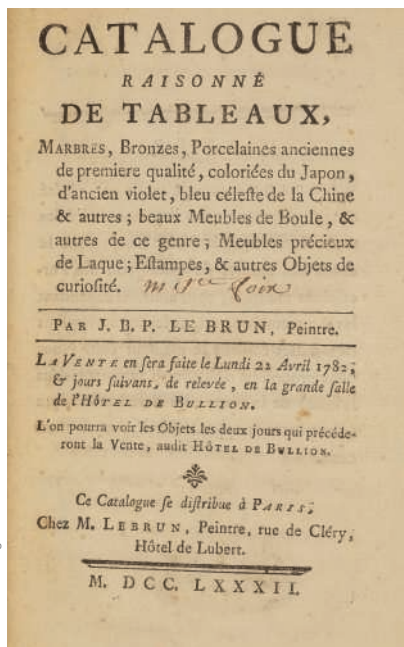
A masterpiece associating Chinese porcelain and Parisian gilt-bronze ornaments, this vase appeared in the sale catalogue of part of the collection of Claude-Pierre-Maximilien Radix de Sainte-Foy, held on 22 April 1782 in Paris (this catalogue sold Christie's, Paris, 22 April 2016, lot 46). It is notable that this catalogue was written under the direction of Jean-Baptiste-Pierre Le Brun (1748-1813), the picture dealer, celebrated expert and husband of the painter Elisabeth Vigée Le Brun.

The present vase is included in the section of the catalogue dedicated to "Coloured Chinese porcelains" as lot 134 and is described as follows: "An open urn-form vase with a white background, with designs of foliage and coloured butterflies, enriched with a fluted neck, with heads of lions holding rings, the bottom of the body with cut panels and a socle with sunflower leaves, on a square plinth. Height 19 inches [54,4 cm.], length 15 inches [40,6 cm.]" Numerous lots in the catalogue are accompanied by annotations and designs illustrating the objects by Charles Germain de Saint-Aubin (1721-1786), including the present vase, reproduced next to its lot number. In his annotations, Saint-Aubin also noted the hammer price of 490 livres, as well as the purchaser of the vase, Langlier. These details permit a firm identification of the present lot.

RADIX DE SAINTE-FOY

Claude-Pierre-Maximilien Radix de Sainte-Foy (1736-1810) began his diplomatic career as the attaché of the Embassy in Vienna, and was then promoted to the more lucrative post of Treasurer of the Navy. Upon the accession of Louis XVI to the throne, Charles Gravier de Vergennes (1719-1787) became Secretary of State of Foreign affairs. He surrounded himself with competent colleagues including Claude-Pierre-Maximilien Radix de Sainte-Foy, to develop the diplomatic corps. Radix de Sainte-Foy was then sent to the court of the Duke of Zweibrücken in present-day Rhineland.

However, Radix de Sainte-Foy quickly returned to finance, and became from 1776, Surintendant des finances for the Comte d'Artois (1757-1836). The future Charles X was a spendthrift, as is marvellously illustrated in Bagatelle, his home in the Bois de Boulogne, constructed in two months as a result of a bet with Marie Antoinette. Thanks to his various responsibilities and to his connection to Vergennes, Sainte-Foy rapidly built a considerable personal fortune, with which he purchased the Château de Neuilly as well as a hôtel particulier on the rue Basse-du-Rempart in Paris, for which he commissioned Jean-François Chalgrin (1736-1811) to complete the interior decoration. The rue Basse-du-Rempart is no longer extant, on account of the reconfiguration and enlargement of Paris' grand boulevards during the reign of Napoléon III.



C.-G. de Saint-Aubin, catalogue annoté de la vente Radix de Sainte-Foy, 1782 (décrivant et illustrant le présent lot).



Radix de Sainte-Foy's rapid rise in fortune and close connection to an extravagant Prince gained for him a great deal of enmity. Louis Petit de Bachaumont wrote, "this financier is impertinent in his luxury". Accused of embezzlement by Necker (1732-1804), directeur général des Finances from 1777, he was forced to flee to London in 1782 and to sell a large part of his collection. Radix de Sainte-Foy was, however, eventually able to make amends, and played an important role in the counter-Revolution, becoming chef du cabinet secret des Tuileries when Louis XVI was detained there. Though incarcerated during the Revolution, he was subsequently liberated, and in 1798, purchased the former Abbaye d'Ourcamp, which had become national property. Radix de Sainte-Foy died in 1810.

Radix de Sainte-Foy's hôtel particulier on the rue Basse-du-Rempart was constructed by Alexandre-Théodore Brongniart (1739-1813) for Bouret de Vézelay, and was exceptionally luxurious. Its collections included furniture in Boulle marquetry but also numerous Chinese and Japanese porcelains. Other vases from Radix de Sainte-Foy's collection are today in the British Royal Collection including a pair of Chinese turquoise porcelain vases with fish scale decoration (Inv. RCIN 478.1-2) and a garniture of three vases in Sèvres blue-ground porcelain decorated with soldiers (Inv. RCIN 2289.1, 2289.2 and 2290). Radix de Sainte-Foy likely met the bronzier Pierre Gouthière (1732-1813) through his mistress, the Duchesse de Mazarin, a great collector in her own right.

JACQUES LANGLIER AND ANTOINE-CHARLES DULAC

Langlier (*circa* 1730-1814) was a dealer in paintings and objects of curiosity and became known in 1786 as a marchand-mercier and a picture dealer. In 1782, he was a buyer in the sale of Radix de Sainte-Foy. Following financial difficulties, Langlier was forced to sell a considerable part of his collection on 24 April 1786, including pictures, furniture and seventeen lots of porcelain from the Far East. Among these lots, the present vase can be identified as number 192 in the sale of 24 April 1786. Notably, the catalogue for this auction was also produced under the direction of Jean-Baptiste-Pierre Le Brun. The vase was sold to Antoine-Charles Dulac for 400 livres.

Dulac (1729-1811) was a painter and member of the Académie de Saint-Luc from 1758, and is best known today as a marchand-mercier. Dulac was very active in public sales. Dulac was also known for giving his name to the vases called Dulac.

A SELECT BODY OF WORK

The present vase in Chinese porcelain was created during the Qing dynasty and more precisely in the Kangxi period (1661-1722). It belongs to a group from the famille verte period, and illustrates the nascent taste in China for coloured enamels, which would continue to develop under the other Qing Emperors.

The bronze mounts are characteristic of the fashionable style à la Grecque of the 1760s and 1770s. The handles in the form of lions' heads holding rings, the gadroons and the banded lower body, are directly taken from classical ornament.

The present vase can be compared to many others with bronze mounts. A notable example is one in grey Fahua porcelain from the Ming dynasty, enriched with mounts very similar to those on the present lot, and differing from them only by minor variations in the handles. This vase is today in the Château de Versailles (Inv. T 423-C) and was formerly in the celebrated collection of the Duc d'Aumont (1709-1782). A second similar vase, without lions' head mounts, was sold Sotheby's, Paris, 15 December 2010, lot 93. The bronzes of the present lot are very closely related to those on the aforementioned vases, and all could be the work of the same bronzier, whose identity remains a mystery today.

The whole version of this note is available on christies.com



LES BIBLIOTHEQUES BASSES « GRIMOD DE LA REYNIERE »



© Christie's Images 2005

Vue de l'Hôtel Grimod de la Reynière, place Royale par P.-A. Demachy et son atelier (détail)

■ ~711

PAIRE DE MEUBLES A HAUTEUR D'APPUI DU DEBUT DE L'EPOQUE LOUIS XVI

ESTAMPILLE DE JEAN-LOUIS-FAIZELOT DELORME, VERS 1770-1780,
REEMPLOYANT DES ELEMENTS DE MARQUETERIE D'EPOQUE LOUIS XIV

En marqueterie Boulle en *contrepartie*, d'écaïlle de tortue caret et cuivre, placage d'ébène, ornementation de bronze ciselé et doré, le plateau de forme rectangulaire à ressaut central, la façade ouvrant par trois vantaux dont un vantail central orné de la figure de l'Abondance et d'attributs musicaux sur un fond de rinceaux et de vrilles, et deux vantaux latéraux en partie vitrés, les entrées de serrure en pelte à têtes de coq et les angles à équerre en volute, chaque vantail comprenant des compartiments dans la partie inférieure, reposant sur une base reposant sur six pieds peut-être associés, l'un estampillé J.L.F. DELORME sous la traverse latérale gauche; quelques rosettes associées

Hauteur: 98 cm. (38½ in.); Largeur: 147 cm. (58 in.); Profondeur: 40 cm. (15¾ in.)

Jean-Louis-Faizelot Delorme, reçu maître en 1763

(2)

€300,000-500,000

\$360,000-590,000
£270,000-450,000

A PAIR OF LOUIS XVI ORMOLU-MOUNTED TORTOISESHELL AND COPPER BOULLE MARQUETRY AND EBONY MEUBLES-A-HAUTEUR-D'APPUI STAMPED BY JEAN-LOUIS-FAIZELOT DELORME, CIRCA 1770-1780, REUSING SOME LOUIS XIV MARQUETRY ELEMENTS

路易十六鍍金紅木櫃一對
附有讓·費澤羅·德羅爾姆簽名，約1770至1780年製

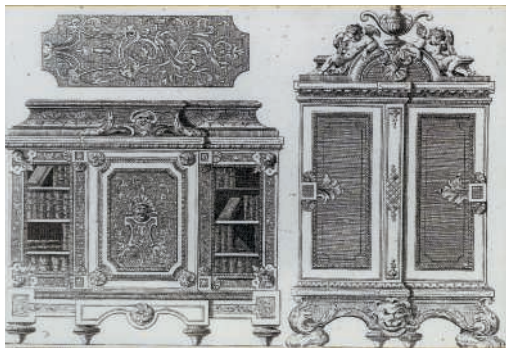
PROVENANCE

Très probablement Laurent Grimod de la Reynière (1734-1793), inventoriée dans le Petit Salon de son hôtel, Paris, 22 Germinal An 4 (11 avril 1796); très probablement sa vente 21 août 1797, lot 110. Ancienne collection Boni de Castellane et Anna Gould, Palais Rose, Paris, puis par descendance jusqu'au propriétaire actuel.

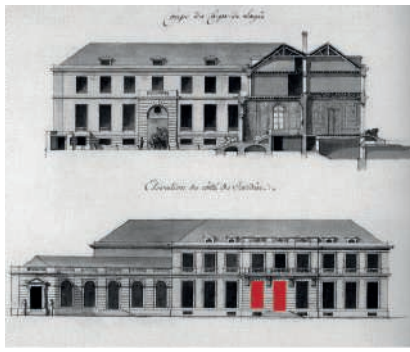




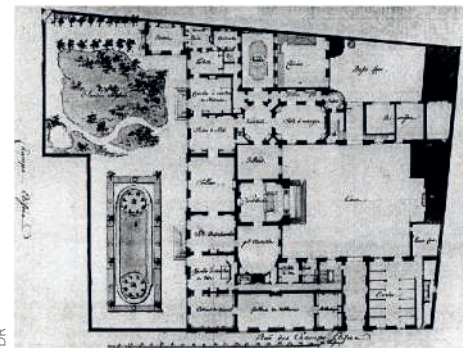




DR Nouveaux Deissens de meubles d'A.-C. Boulle, vers 1727-1732



DR Élévation de l'hôtel Grimod de la Reynière, Bibliothèque de l'Université de Cracovie



DR Plan de l'hôtel Grimod de la Reynière, Bibliothèque de l'Université de Cracovie

Ces spectaculaires bibliothèques basses associent un modèle remarquable, inventé par A. C. Boulle, à un moment passionnant dans l'histoire des arts décoratifs, le renouveau pour ses créations lors de la vague néoclassique. Elles conjuguent également des provenances particulièrement prestigieuses, tant au XVIII^e qu'au XX^e siècle, associant Grimod de La Reynière et Boni de Castellane.

UN MODELE CREE PAR ANDRE-CHARLES BOULLE

Ce type de bibliothèque basse muni de trois portes est une invention du célèbre *ébéniste du Roi* André-Charles Boulle qui développa en France et porta à un degré d'excellence la technique de marqueterie découpée d'écaïlle de tortue, d'ébène, d'étain et de laiton. On trouve dans la livraison complémentaire à son *Nouveaux dessins de Meubles* publié par Jean Mariette vers 1727-1732 une planche présentant un bas d'armoire aux portes latérales vitrées. En 1715, dans l'acte de cession du fonds de commerce entre Boulle et ses fils, un meuble de ce type est mentionné: «une armoire de 6 pieds de long [198 cm.] en marqueterie et de bronze à trois portes, faite à la réserve de quelques bronzes et preste à dorer, commandée valant 1.000 livres. Une pareille armoire qui est la contrepartie de celle mentionn cy-dessus tait galement commande valant 850 livres» (cité par J.P. Samoyault, *André-Charles, Boulle et sa famille*, Genève, 1979, pp. 65-66).

La première commande de ce type de meuble aujourd'hui historiquement traçable est la paire en *première partie* exécutée par Boulle en 1720 pour la Galerie des Conquêtes des princes de Condé au château de Chantilly. Ces bibliothèques sont d'ailleurs visibles sur une aquarelle de l'album dit *Album du comte du Nord* réalisé lors de la venue du futur Paul 1^{er} de Russie à Chantilly (musée Condé, Chantilly, Inv. 1930-1-1-PL). Elles sont aujourd'hui conservées au musée du Louvre (Inv. OA 5461 et OA 5466). Deux autres paires sont également conservées au Louvre (Inv. OA 5462, 5465, 5459 et 5460) et proviennent également de saisies révolutionnaires.

Ce modèle de meuble inventé par Boulle sous le règne de Louis XIV connut un vif regain d'intérêt durant la fin du règne de Louis XV. Le succès était tel que nombre d'ébénistes de cette période, souvent pour faire suite à la commande de marchands-merciers tel que Claude-François Julliot, produisirent des meubles identiques, certains réemployant même des éléments de meubles d'époque Louis XIV. La présente paire, exécutée par l'ébéniste Jean-Louis Delorme vers 1770, est une parfaite illustration de cet engouement.

Aujourd'hui seulement une quinzaine de paires de ces bibliothèques basses à trois portes sont répertoriées, certaines créées dans les années 1720-1730, d'autres durant le troisième quart du XVIII^e siècle, la différence entre ces deux groupes n'étant visible que dans la construction et la finition des bronzes.

En plus des six paires d'époque Louis XIV du musée du Louvre citées auparavant, mentionnons deux autres paires conservées à la Wallace Collection de Londres (Inv. F 386-387), toutes deux en *première partie*. Elles sont estampillées par Jean-Louis Faizelot-Delorme et datent de l'époque Louis XV. Une autre paire en *première partie*, anciennement dans les collections d'Helena Rubinstein est reproduite dans A. Pradère, *Les Ebénistes Français de Louis XIV à la Révolution*, Paris, 1989, p. 73, fig. 9. Cette paire provient des collections de Quentin Craufurd (vente le 20 novembre 1820, lot 466), puis du baron d'Ivry (vente le 8 mars 1841, lot 168) et de Léopold, 2^e baron d'Ivry (vente le 7 mai 1884, lot 268). Ces deux meubles étaient conçus en suite avec une autre paire en *première partie* vendue chez Osenat, Fontainebleau, 29 juin 2008, lot 76.

LA PROVENANCE GRIMOD DE LA REYNIERE

Au XVIII^e siècle, on trouve avec certitude la trace de ces bibliothèques basses en marqueterie Boulle chez les grands collectionneurs des années 1770-1790. Parmi les exemplaires en marqueterie en *première partie*, citons une paire chez le baron de Besenval en 1795 (vente le 10 août 1795, lots 186 et 187) et un exemplaire seul dans la vente Rohan-Chabot (vente le 8 décembre 1807, lot 93 à dessus de marbre griotte). Trois exemplaires seuls en contre-partie et avec un dessus de marbre griotte sont décrits dans la collection du marquis de Marigny (vente du 18 mars au 6 avril 1782, lot 585), du comte de Merle (vente le 1^{er} mars 1784, lot 208), et du duc de Choiseul-Praslin (vente le 18 février 1793, lot 242). Seulement deux paires de bibliothèques en *contre-partie* sans marbre sont mentionnées dans les ventes de cette époque: la première paire, formant pendant d'une autre paire en *première partie*, est décrite dans une vente anonyme le 9 avril 1793: «218. Deux autres armoires semblables de forme [de marqueterie à trois portes dont deux en glaces] et aussi très richement garnies; elles sont seconde partie; hauteur 36 pouces, longueur 54 pouces [H. 97 x L. 146 cm.] ... 1601 livres à Paillet». La seconde paire, de même dimension et probablement la même que la précédente, est décrite dans la vente de Monsieur de la Reynière le 21 août 1797. Sa description plus précise correspond à la paire de la collection Castellane ici présentée: «110. Deux autres meubles de marqueterie, genre de Boule, et seconde partie, forme de bas d'armoire à hauteur d'appui; ils sont divisés chacun en 3 parties, dont celle du milieu est pleine, les 2 autres fermant à clefs, sont garnies en verre blanc. Ces meubles de forme agréable sont ornés de cadres, moulures, égières [équerres] et autres fontes dorées d'or moulu. Longueur 54 pouces [environ 146 cm.] profondeur 14 pouces [environ 38 cm.]». Cette paire fut inventoriée un an plus tôt, le 11 avril 1796, dans le Petit Salon de l'important hôtel du fermier général Laurent Grimod de La Reynière (1733-1793): «deux meubles de Marquetrie genre de Boulle seconde partie nommés bas d'armoire à trois vantaux dont deux à panneaux de verre le tout enrichi de fontes dorées prisés ensemble cent livres 100 l.»



L'HOTEL GRIMOD

L'hôtel Grimod de La Reynière se situait à Paris, à l'angle de l'avenue Gabriel et de la rue Boissy d'Anglas alors rue de la Bonne-Morue. Il fut construit en 1775 par l'architecte Jean-Benoît-Vincent Barré (1732-1824) pour Laurent Grimod de La Reynière, considéré comme l'un des créateurs du style architectural néoclassique en France et bâtisseur d'une immense fortune, notamment grâce à sa position de fournisseur de l'armée du maréchal de Soubise durant la guerre de Sept-Ans.

La distribution des appartements de l'hôtel Grimod de La Reynière est connue par un relevé de l'architecte Kamsetzer conservé à Cracovie (publié par Louis Réau, «La décoration de l'Hôtel Grimod de la Reynière d'après les dessins de l'architecte polonais Kamsetzer», in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Paris, 1937, pp. 7-17). Dans cet hôtel, les peintres Charles-Louis Clérisseau (1721-1820) et Étienne de La Vallée Poussin exécutèrent le premier décor à l'antique inspiré des découvertes archéologiques faites à Pompéi et Herculaneum. Ce décor a été vendu vers 1850 et se trouve en partie au Victoria & Albert Museum à Londres (Inv. W.2-1957).

Bien que l'essentiel du mobilier fût en bois d'acajou, le mobilier était constitué d'environ treize meubles Boulle dont un important cabinet aujourd'hui conservé à l'Ermitage de Saint-Petersbourg (Inv. 1702-1703). Le petit Salon était quant à lui décoré d'un ensemble de pastels d'après Greuze, Vigée-Lebrun, Boucher, de la main de Grimod de la Reynière lui-même, et d'un groupe de six sculptures de marbre blanc dont Apollon et Vénus posés sur des colonnes de granit rose, et deux figures étendues du dieu Fleuve et d'une Nymphé probablement alors disposées sur la paire de bibliothèques basses. La baronne d'Oberkirch (1754-1803) y fut accueillie en compagnie de son amie Maria Feodorovna et de son mari – le futur tsar Paul 1^{er} de Russie – en 1783. Dans ses mémoires, elle nous livre les détails de sa visite de l'hôtel Grimod: «*On ne peut se figurer sans les avoir vus ce que sont ces appartements. Quelle recherche! quelle coquetterie! Les cabinets de toute sorte, les niches, les draperies, les porcelaines, enfin une véritable curiosité. Nous y restâmes deux heures et nous n'en avons pas vu la moitié*» (*Mémoires de la baronne d'Oberkirch sur la cour de Louis XVI et la société française avant 1789*, Paris, 1989, p. 288).

Ce n'est que plus de cent soixante ans après la vente Grimod, lors de l'inventaire estimatif du Palais Rose après le décès d'Anna Gould, que l'on retrouve ces deux bas d'armoire sous le numéro 711: «*Paire de meubles à hauteur d'appui, ouvrant chacun à une porte pleine centrale, et deux portes vitrées latérales, en marqueterie de Boulle, garniture de bronzes dorés. XVIII^e siècle prisee 28,000 francs*».

BONI DE CASTELLANE

Boniface de Castellane est une figure majeure de la Belle Epoque, il appartient à l'une des familles les plus anciennes de France, arrière-petit-fils du maréchal de Castellane et de la duchesse de Dino, arrière-petit-neveu de Talleyrand. Il fut un Dandy célèbre, qui mena une carrière politique et inaugura l'ère de ce que nous appelons « la peoplésation » comme l'indique Eric Mension-Rigaud, auteur de *Boni de Castellane* (Perrin, 2008). Il se marie en 1895 à Anna Gould, fille d'un milliardaire américain ayant fait fortune dans les chemins de fer, lui apportant ainsi une dot considérable.

Le 20 avril 1896 est posée la première pierre de ce qui sera l'une des dernières grandes demeures du XIX^e siècle: le Palais Rose. Il est construit par les architectes Paul-Ernest Sanson et René Sergent, qui auront pour source d'inspiration le Grand Trianon de Versailles. Le plus impressionnant reste certainement la copie conforme du grand escalier d'honneur dit «des ambassadeurs» de Versailles décoré par Charles Le Brun et détruit par Louis XV en 1752. L'inauguration de la demeure intervient en 1902, on y donne les plus belles réceptions de Paris du début du siècle. Pendant sept ans, le Palais Rose est le théâtre d'un incessant défilé de personnalités: toute l'aristocratie parisienne, la reine de Naples, la reine Isabelle II d'Espagne, le Maharadjah de Kapurthala, ou encore les souverains espagnols et portugais en 1905. Boniface de Castellane dira du Palais Rose: «*Notre Palais demeurera un spécimen de l'art de notre temps et assurera, je l'espère, une gloire durable à Sanson, son excellent architecte*» (Boni de Castellane, *L'Art d'être pauvre*, Paris, 2009, p. 171). Prenant exemple sur Louis XIV, Boniface conçoit la fête comme une mise en scène de la notoriété sociale. Le 2 juillet 1896 il donne une réception dans le bois de Boulogne pour les vingt-et-un ans de sa femme, la fête est somptueuse. Pour l'occasion, Boni fait venir 200 musiciens et orne le lieu de 80.000 lanternes et de 15 kilomètres de tapis. Décors de fausses ruines, feux du Bengale, orchestres sur des embarcations aux allures antiques, la fête détrône même dans la presse le récit du couronnement du Tsar Nicolas II. Cependant le rêve sera de courte durée, le 20 janvier 1906, son épouse demande la séparation de corps, les dépenses colossales de Boniface et son interprétation toute personnelle de la fidélité étant les raisons principales de ce divorce. Tel un seigneur déchu, Boni sera dans l'obligation de travailler pour vivre, il devient courtier en objets d'art et décide de commercialiser son goût. Par son raffinement et son influence, Boni a incité de riches Américains à acquérir des chefs d'œuvre français et a joué un rôle important dans la création de grandes collections outre-Atlantique.



DR La façade du Palais Rose



DR Le vestibule du Palais Rose



DR Boni de Castellane et son chien Bouboule

These spectacular bibliothèques basses associate a remarkable model – invented by André-Charles Boulle – with an important moment in the history of the decorative arts: the renewal of Boulle’s creations in the second half of the eighteenth century in response to the neoclassical taste of the era. These cabinets also join two particularly prestigious provenances of the 18th and 19th centuries: Grimod de La Reynière and Boni de Castellane.

A MODEL CREATED BY ANDRE-CHARLES BOULLE

This form of bibliothèque basse – a low bookshelf – set with three doors is an exceptional invention of the celebrated *Ébéniste du Roi* André-Charles Boulle, who developed to a superlative degree the marquetry technique associating cut tortoiseshell, ebony, tin and brass in France. This model – invented by Boulle under the reign of Louis XIV – was the object of a considerable renewal of interest during the end of the reign of Louis XV. Its renown was so great that a number of cabinetmakers of the period produced identical models, often to satisfy commissions by marchands-merciers such as Claude-François Julliot. Several of these cabinets reemployed elements of cabinetry of the Louis XIV period. The present pair, executed by the ébéniste Jean-Louis Delorme circa 1770, is a perfect illustration of the enduring fascination for the model.

Another pair of bibliothèques basses in première partie was formerly in the collections of Helena Rubenstein and is illustrated in A. Pradère, *Les Ebénistes Français de Louis XIV à la Révolution*, Paris, 1989, p. 73, fig. 9. The above-referenced pair was in the collections of Quentin Crauford (sold 20 November 1820, lot 466), then the Baron d’Ivry (sold 8 March 1841, lot 168), and then Léopold, 2nd Baron d’Ivry (sold 7 May 1884, lot 268). These two cabinets were conceived en suite with another pair in première partie sold Osenat, Fontainebleau, 29 June 2008, lot 76.

THE PROVENANCE GRIMOD DE LA REYNIERE

A number of bibliothèques basses in Boulle marquetry are documented in important collections of the 1770’s through the 1790’s. Examples in première partie marquetry include a pair in the collection of the Baron de Besenval in 1795 (sold 10 August 1795, lots 186 and 187) and an example in the Rohan-Chabot sale (8 December 1807, lot 93 with a rouge griotte marble top). Only two pairs of bibliothèques in contre-partie without marble tops are mentioned in sales of the period: the first pair, the pendant to another in première-partie is described in an anonymous sale of 9 April 1793 (Pallet expert, including some pieces of MM. de Ségur, de Clesle, etc.): “218. Two other armoires similar in form [of marquetry in three doors of which two are glazed] and also very richly decorated; they are in seconde partie; height of 36 inches, length of 54 inches [97 cm high and 146 cm. wide] ... 1601 livres to Paillet”.

The second documented pair, of the same dimension, and probably the same as those in the aforementioned 1793 sale, is described in the auction of Monsieur de La Reynière of 21 August 1797. Its more precise description corresponds to the pair from the Castellane collection presented here: “110. Two other pieces of furniture of marquetry, in the manner of Boule, in second-partie, form of a bas d’armoire à hauteur d’appui; they are each divided in three parts, the middle of which is solid, the two others are secured with keys and enriched with clear glass. These cabinets of an agreeable form are decorated with frames, mouldings and brackets and other gilt cast objects of ormolu. Length of 54 inches [approximately 146 cm.] depth of 14 inches [approximately 38 cm.]”

This pair was inventoried one year beforehand, on 11 April 1796, in the Petit Salon of the important town home of the fermier général Laurent Grimod de La Reynière (1733-1793): “two cabinets in Marquetry in the manner of Boulle seconde partie named bas d’armoire with three doors and two with panels of glass the whole enriched with gilt casts valued together 100 livres 100 l.”

L’HOTEL GRIMOD

The Hôtel Grimod de La Reynière was located in Paris, at the angle of the Avenue Gabriel and the rue Boissy d’Anglas. It was constructed in 1775 for Laurent Grimod de la Reynière by the architect Jean-Benoît-Vincent Barré (1732-1824).

The arrangement of the apartments of the *Hôtel Grimod de La Reynière* is known from an elevation by the architect Kamsetzer conserved in Krakow (published by Louis Réau, “La décoration de l’Hôtel Grimod de la Reynière d’après les dessins de l’architecte polonais Kamsetzer” in the *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Français*, Paris, 1937, pp. 7-17).

Despite the fact that the majority of the furniture was in mahogany, the town home was also furnished with a group of approximately 13 pieces of Boulle furniture, including an important cabinet today in the State Hermitage Museum in St. Petersburg (Inv. 1702-1703). The Barrone d’Oberkirch (1754-1803) was hosted there in the company of her friend Maria Feodorovna and her husband, the future Tsar Paul I of Russia, in 1783. In her memoirs, she described the details of her visit to the Hôtel Grimod: “One cannot imagine these apartments without having seen them. How refined! How elegant! The cabinets of all types, the niches, the draperies, the porcelain, in short, it is a true curiosity. We stayed there for two hours and didn’t even see half of the residence” (*Mémoires de la baronne d’Oberkirch sur la cour de Louis XVI et la société française avant 1789*, Paris, 1989, p. 288). It was only in the inventory of the Palais Rose after the death of Anna Gould – over 160 years after the Grimod sale – that trace of these cabinets could once again be found under number 711: “Pair of meubles à hauteur d’appui, each opening with one central door and two lateral glazed doors, in Boulle marquetry, decoration in gilt bronze, 18th century, valued at 28,000 francs.”

BONI DE CASTELLANE

Boniface de Castellane was one of most important figures of the Belle Epoque, issued from one of the oldest families in France. Castellane was a celebrated Dandy, who had a political career and who inaugurated the era described as ‘la peoplésation’ by Eric Mension-Rigaud, author of Boni de Castellane (Perrin, 2008). In 1895, he married Anna Gould – the daughter of an American millionaire who made a fortune in the railroads – who provided him with a considerable dowry.

On 20 April 1896, the cornerstone was laid for what would be one of the grandest residences of the 19th century: the Palais Rose. It was constructed by the architects Paul-Ernest Sanson and René Sergent, who were inspired by the Grand Trianon at Versailles. Inaugurated in 1902, the Palais Rose served as the setting for the most sumptuous receptions of the early 20th century in Paris. For seven years, the *Palais Rose* saw a never-ending parade of celebrated individuals including the whole of the Parisian aristocracy, the Queen of Naples, Queen Isabella II of Spain, the Maharaja of Kapurthala, and the Spanish and Portuguese sovereigns in 1905.

On 2 July 1896, in honour of his wife’s twenty first birthday, Boni gave a sumptuous reception in the Bois de Boulogne. For the occasion, he brought in 200 musicians and decorated the setting with 80,000 lanterns and 15 kilometres of carpets. The press dubbed this fete as even more sumptuous than that given in honour of the coronation of Tsar Nicolas II. However, the dream would be a fleeting one as on 20 January 1906, his wife asked for a separation, with Boni’s colossal expenditures and of his very personal interpretation of marital fidelity being the ultimate reasons for their subsequent divorce. Like a fallen Lord, Boni would then be obligated to work, and became a broker for works of art. Thanks to his refinement and influence, Boni encouraged Americans to acquire French masterpieces, and played an important role in the creation of American collections.

The whole version of this note is available on christies.com

L'AVANT-GARDE DE L'IMAGE ANIMÉE

COLLECTION ARISTOCRATIQUE EUROPEENNE

■ 712

LOUIS CARROGIS, DIT CARMONTELLE (PARIS 1717-1806)

ENSEMBLE DE CINQ TRANSPARENTS REPRESENTANT
LES «CAMPAGNES DE FRANCE»

certaines feuilles numérotées '11', '12', '13', '14', puis '15', '16', '20'
(au verso à la plume et encre brune)

pierre noire, plume et encre noire, aquarelle et gouache; le plus grand sur six
feuilles de papier, deux sur quatre feuilles de papier avec de petits ajouts le
long des bords, filigrane 'J. WHATMAN' (sur certaines feuilles)

43 x 221 cm. (16 $\frac{7}{8}$ x 87 in.) (I); 42 x 152 cm. (16 $\frac{1}{2}$ x 59 $\frac{7}{8}$ in.) (II);
42 x 161 cm. (16 $\frac{1}{2}$ x 63 $\frac{3}{8}$ in.) (III); 40 x 39 cm. (15 $\frac{3}{8}$ x 15 $\frac{3}{8}$ in.) (IV);
41 x 35,5 cm. (16 $\frac{1}{8}$ x 14 in.) (V)

(5)

€150,000-250,000

\$180,000-300,000
£140,000-220,000

A SET OF FIVE LANDSCAPE TRANSPARENCIES FROM THE 'CAMPAGNES
DE FRANCE', BLACK CHALK, PEN AND BLACK INK, WATERCOLOUR AND
BODYCOLOUR, ON JOINED SHEETS OF PAPER, BY CARMONTELLE

一套五幅風景幻燈片畫
卡蒙泰勒

PROVENANCE

Collection aristocratique européenne.

BIBLIOGRAPHIE

L. Chatel de Brancion, *Carmontelle au jardin des illusions*,
Château de Saint-Rémy-en-l'Eau, 2003, pp. 204-205.

L. Chatel de Brancion, *Carmontelle's Landscape Transparencies*.
Cinema of the Enlightenment, Los Angeles, 2008, ill. pp. 7, 34, 36, 42, 44,
51, 54, 59, 63, 72, 73, 75, 76, 77.

Louis Carrogis est avant tout célèbre pour ses portraits dessinés et aquarellés, plus de six cents, représentant toutes les personnalités influentes de l'époque: militaires, littéraires, artistiques, à commencer par la famille d'Orléans dont il devient le premier gentilhomme en 1753 et le grand ordonnateur des fêtes du duc. Esprit curieux et inventif, créateur de jardins et brillant organisateur de fêtes et de spectacles, il se voit confier par le duc de Chartres, dans les années 1772-1773, l'agencement de l'actuel parc Monceau. C'est au même moment qu'il développe l'art du transparent dont les cinq aquarelles que nous présentons ici font partie. Les propriétaires actuels avaient installé les panneaux décoratifs, rétroéclairés par un système de lumière intégrées au verso des cadres, sur les murs d'une salle à manger d'un appartement parisien (ill.1).

Au XVIII^e siècle, ces créations originales sont appelées *rouleaux transparents* et se déroulent sur plusieurs mètres: l'exemplaire le plus long, *Les Quatre saisons*, est aujourd'hui conservé au musée de l'Île-de-France à Sceaux et mesure plus de quarante-deux mètres (legs La Caze, 1982; *Les Quatre saisons de Carmontelle. Divertissement et illusions au siècle des Lumières*, cat. exp., Sceaux, musée de l'Île-de-France, 2008). La vente après-décès de Carmontelle, du 17 avril 1807, présente un lot de 11 «boîtes de rouleaux transparents» titrées *Campagnes de France ornées de ses jardins pittoresques appelés jardins anglais*, dont le présent ensemble faisait certainement partie. Ces divertissements artistiques et avant-gardistes sont nés dans le contexte du vaste mouvement intellectuel des salons au siècle des Lumières. L'optique, la perspective et la lumière sont au cœur des préoccupations des scientifiques, mais aussi des artistes. D'autres inventeurs, décorateurs et peintres issus de toute l'Europe travaillent également sur ces effets lumineux, dont Jean-Nicolas Servandoni (1695-1766), Sir William Hamilton (1730-1803), Philippe-Jacques de Louthembourg (1740-1812) ou encore Charles Wilson Peale (1741-1827) (*op. cit.*, pp. 28-29).

Ce système d'images en mouvement étonne et émerveille encore aujourd'hui. À l'origine, la longue bande de papier filigrané J. Whatman légèrement transparent, se déroulait d'un cylindre pour s'enrouler sur l'autre à l'intérieur d'une boîte lumineuse en bois appelée aussi lanterne magique. Ces vues successives, qui préfigurent en quelque sorte le cinéma des temps modernes, se déroulaient l'une après l'autre pour apprécier l'effet de surprise et l'impression d'une histoire contée. Il est possible de voir, au verso des présents dessins, la numérotation à la plume et encre brune, probablement de la main de l'artiste, qui a permis d'assembler entre elles les différentes feuilles mesurant 51 x 74 cm. Les jointures des feuilles de papier sont habilement cachées grâce à la composition d'ensemble et correspondent généralement à l'emplacement d'un tronc d'arbre de couleur brune, d'un obélisque ou d'une colonne.

Détail du lot (IV)





(ii)



(iii)





(l) Le cinquième dessin de cet ensemble est illustré pp 2-3

Dans un précieux *Mémoire sur les tableaux transparents du citoyen Carmontelle* (1794-1795), conservé à la bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art à Paris (autographe, carton 8, Fonds Doucet; *op. cit.*, p. 20), l'artiste explique l'importance primordiale du rétroéclairage «pour voir l'effet des nuances des couleurs à mesure que l'on travaille; car si l'on peignait ce papier à plat sur une table, comme on dessine ordinairement, on serait surpris du peu d'effet que ferait cet ouvrage, au lieu que de l'autre manière on y arrive très sûrement. [...] On n'emploie que des couleurs gommées qui sont le bleu de Prusse, le carmin, l'encre de Chine, l'indigo, la laque verte [...]. Pour les ombres, du noir d'ivoire, du brun rouge ou du bistre, pour les tons rougeâtres du vermillon plus ou moins fort». À l'image des présentes aquarelles, l'iconographie de ces *rouleaux transparents* s'apparente souvent à une promenade fictive, avec entrée et sortie d'une calèche ou d'une barque dans des jardins pittoresques et des campagnes ensoleillées, ponctués de maisons en colombages, châteaux et autres constructions éphémères des environs de Paris. Geneviève Lagardère et Gérard Rousset-Charny, dans un essai sur le panorama conservé à Sceaux, ont rassemblés de nombreuses vues aquarellées de la fin du XVIII^e siècle représentant des monuments existants et dont Carmontelle s'inspire grandement, sans pour autant nous permettre de les identifier (*op. cit.*, pp. 166-184). En revanche, certaines constructions représentées ici ne sont pas sans évoquer le Belvédère du Petit Trianon ou le Moulin à eau du Hameau de la Reine à Versailles.

Certains éléments peuvent se retrouver d'un panorama à l'autre comme cette barque jaune et bleue en habits de fêtes, à la voile repliée, ornée d'un drapeau à l'arrière et d'un second flottant élégamment dans les airs en haut du mât. Cette même embarcation se retrouve sur le transparent du musée du Louvre acquis en 2015 (Inv. n° RF55317; ill. 2), sur celui du musée de l'Île-de-France à Sceaux et enfin sur celui du J. Paul Getty Museum de Los Angeles (Inv. n° 96.GC.20; ill. 3).

Cet ensemble de cinq aquarelles, dont trois de plus d'un mètre et demi de long, est probablement l'un des rares exemples connus de cet art délicat de la transparence encore en mains privées aujourd'hui. C'est également un précieux témoignage de l'élégance de la haute société de l'époque avec ses costumes, ses fêtes éphémères et ses promenades dans des jardins verdoyants. Enfin, le système du rétroéclairage offre une vivacité des couleurs sans pareil dans tout l'art de l'aquarelle de la fin du XVIII^e siècle en France.

Louis Carrogis' fame is primarily based on his coloured portrait drawings, of which more than six hundred survive representing many of the major military, literary and artistic personalities of his day, beginning with the Orléans family, in whose service he was from 1753 as 'premier gentilhomme' and organizer ('grand ordonnateur') of the duke's feasts. An inquisitive and inventive mind, a garden architect as well as a brilliant organizer of all kinds of spectacles, during 1772-1773, he was in charge of the development of the Parc Monceau in Paris as it is still known today, having been commissioned by the duc de Chartres. It is during these same years that he starts working on 'transparencies', including the five watercolours presented here. Framed by the current owners in such a fashion that they could be lit artificially from behind, they decorated four walls of the dining room of their Paris apartment (ill. 1).

Known in the 18th century as *rouleaux transparents*, these works, meant to be mounted on a roll, were originally of considerable length: the longest known example, representing the Four Seasons, is today in the Musée de l'Île-de-France in Sceaux and measures 42 meters



ill. 1



(La Caze bequest, 1982; see *Les Quatre saisons de Carmontelle. Divertissement et illusions au siècle des Lumières*, exhib. cat., Sceaux, Musée de l'Île-de-France, 2008). The artist's posthumous sale on 17 April 1807 included eleven lots of 'boxes of transparent rolls', titled *Campagnes de France ornées de ses jardins pittoresques appelés jardins anglais* (Views of the French countryside, with picturesque gardens known as English gardens); the drawings included in the present lot undoubtedly were part of one of these rolls. The origins of these artistic experiments must be seen in the intellectual context of the Age of Enlightenment, when optics, perspective and light were at the centre of attention of scientists and artists alike. Among those who shared an interest in the effects of light were Jean-Nicolas Servandoni (1695-1766), Sir William Hamilton (1730-1803), Philippe-Jacques de Louthembourg (1740-1812), and Charles Wilson Peale (1741-1827) (*op. cit.*, pp. 28-29).

This way of presenting images in movement can still surprise and enchant today. Originally, the long roll of transparent sheets of Whatman paper was mounted on two cylinders and rolled out inside a wooden lighting box, or magic lantern. The succeeding scenes, which in a certain way prefigure modern cinema, were enjoyed one after the other, delighting the viewers during the recitation of an accompanying story. On the verso of the sheets, numbers written in pen and brown ink, probably by the artist, allowed to assemble the individual sheets of 51 by 74 cm in their original order. The joints of the paper are skillfully concealed by tree trunks, obelisks or columns incorporated in the composition.

In Carmontelle's manuscript *Mémoire sur les tableaux transparents du citoyen Carmontelle* (1794-1795) in the library of the Institut National d'Histoire de l'Art, Paris (carton 8, Fonds Doucet; *op. cit.*, p. 20), the artist explains the great importance for his transparencies of being lighted from behind 'to see the effect of the colour nuances while working; because if one would paint on this paper on a table, as one does normally, one would be surprised how little effect the drawing makes, while it does if one does it in the other way [...] One should use colours mixed with gum arabic: Prussian blue, carmine, Chinese ink, indigo, green lacquer [...]. For the shadows, ivory black, brown-red pigment or bister, for reds, vermilion in varying concentrations'.

The iconography of the *rouleaux transparents* recalls a stroll in the countryside, depicting the arrival and departure of carriages or boats in picturesque gardens and sunny clearings, punctuated by houses with dovecotes, châteaux and ephemeral constructions in the surroundings of Paris. In their essay on the roll at Sceaux, Geneviève Lagardère and Gérard Rousset-Charny have identified numerous watercolour views of the late eighteenth century representing existing monuments which seem to have inspired Carmontelle, although none can be recognized with certainty. Some of the buildings remind one of the Belvédère of the Petit Trianon, or the water mill of the Queen's Hameau, both at Versailles (*op. cit.*, pp. 166-184).

Certain elements of the compositions are repeated back in the different rolls, such as the boat in yellow and blue, festively decorated with its flags. This motive can be seen, for instance in the transparency acquired by the Louvre in 2015 (Inv. no. RF55317; ill. 2), on that in Sceaux, and that of the J. Paul Getty Museum in Los Angeles (Inv. no. 96.GC.20; ill. 3).

This group of five watercolours, including three more than 1.5 m long, is probably the only example of Carmontelle's subtle art in this medium remaining in private hands. It also shows in a delightful way the elegance of the high society of his time, with its clothes, feasts and outdoor pleasures. Finally, the lighting from behind offers a liveliness of colour unlike any other in eighteenth-century French art.

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado



ill. 2 - Carmontelle, *Campagnes de France* (détail). Paris, musée du Louvre

Courtesy of the Getty's Open Content Program



ill. 3 - Carmontelle, *Campagnes de France* (détail). Los Angeles, J. Paul Getty Museum

LA BERGERE « PENTHIEVRE »

■ f713

BERGERE D'EPOQUE LOUIS XVI

DERNIER QUART DU XVIII^e SIECLE

En acajou mouluré et sculpté, le dossier en anse de panier, à décor de cannelures, les accotoirs terminés par des mufles de bélier et reposant sur des consoles cannelées et rudentées de tiges de jonc, la ceinture ornée d'une dépouille de lion et reposant sur des pieds fuselés, cannelés, rudentés de tiges de jonc et appliqués en partie supérieure de feuilles d'acanthé, portant deux marques au fer A4 encadrant une ancre marine et deux fleurs de lys

Hauteur: 100 cm. (39¼ in.); Largeur: 62 cm. (29½ in.)

€150,000-250,000

\$180,000-300,000
£140,000-220,000

A LOUIS XVI MAHOGANY BERGERE, LAST QUARTER 18th CENTURY

路易十六紅木扶手椅
十八世紀末製

PROVENANCE

Peut-être commandée pour Louis-Jean-Marie de Bourbon (1725-1793), duc de Penthièvre.

Garrick Stephenson; sa vente, Christie's, New York, 29 octobre 1993, lot 179.

BIBLIOGRAPHIE

P. Jullian, *Le style Louis XVI*, n.d., p. 181 fig. 6.



© Christie's Images 2016

J.-B. Charpentier Le Vieux,
Portrait du duc de Penthièvre (détail)

Avec ses lignes puissantes, son dessin d'une audace inouïe et la maîtrise de la sculpture de l'acajou qu'elle incarne, cette spectaculaire bergère est à la fois un véritable témoignage de l'histoire des arts décoratifs en France et une passionnante énigme quant à l'identité de son commanditaire.

LE TRIOMPHE DE L'ANGLOMANIE

Véritable *unicum*, ce siège est le parfait reflet de ce goût de l'anglomanie très en vogue à la fin du règne de Louis XVI. De grands noms de l'artisanat symbolisèrent cette période riche d'influences. Citons notamment Adam Weisweiler, Pierre Garnier, Joseph Canabas et l'incontournable Geroges Jacob, tous inspirés par les dessins et les matériaux appréciés outre-Manche.

Ce goût ambiant provoqua l'émergence d'œuvres d'un grand dépouillement. Les profondes réserves moulurées viennent ici structurer notre bergère. L'utilisation de l'acajou, bois précieux par excellence, se fait plus systématique et marque un réel changement de style dans l'histoire de la menuiserie entre les deux siècles. Cet engouement tant intellectuel que culturel pour son voisin anglais, Madame de Genlis le déplora par ailleurs dans son célèbre *Dictionnaire des étiquettes* de 1818 remarquant qu'«ils [les menuisiers], n'ont point perfectionné cet art, mais [...] ont fait passer la mode de la dorure par leurs bois des Indes» Elle rajouta de manière très intéressante «les bois unis ont rendu aussi gothiques, parmi nous les sculptures en bois, art dans lequel nous excellions». Comme le souligne si bien Madame de Genlis, l'esprit des ornements sculptés évolue également de manière franche. Il est d'ailleurs intéressant de rapprocher ces fameuses têtes de bélier faisant office de bouts d'accotoir aux modèles beaucoup plus antérieurs tout droit issus de l'art de la Renaissance.

UN ENIGMATIQUE COMMANDITAIRE

Notre bergère possède au revers une marque gravée figurant une ancre marine encadrée de la lettre A et du chiffre 4. Cette marque pourrait être celle de Louis-Jean-Marie de Bourbon (1725-1793), duc de Penthièvre, petit fils de Louis XIV.

Le père du duc de Penthièvre, Louis-Alexandre de Bourbon (1678-1737) est l'un des enfants légitimés de Louis XIV et de Madame de Montespan. Il reçoit le titre d'amiral de France lequel fut transmis à sa mort à son fils unique alors âgé de seulement douze ans. En plus de sa charge d'amiral de France, le duc de Penthièvre est également Grand Veneur de France en charge des Chasses royales. Ses positions à la cour et divers héritages font de lui un des Princes les plus riches du Royaume, il possédait plusieurs dizaines de propriétés ainsi qu'un formidable patrimoine mobilier. En raison de l'amour de la chasse de Louis XVI, il lui offrit son château de Rambouillet en 1783. Le duc meurt en 1793, quelques mois après l'exécution de Louis XVI, dans son château de Bizy.





Sa marque à l'ancre marine apposée sur ses meubles fait référence à sa position de Grand Amiral. Les marques sont différentes selon la résidence où les meubles étaient placés. Le duc de Penthièvre possédait notamment les châteaux de Sceaux, Anet, Chanteloup, Amboise, Châteauneuf... L'ancre était donc encadrée des lettres faisant référence à ses propriétés: AT pour Anet, CP pour Chanteloup ou encore SX pour Sceaux. Mais l'ancre pouvait également être encadrée d'une lettre et d'un chiffre comme l'illustre la marque pleine d'esprit de C9 pour Châteauneuf.

UN TEMOIGNAGE PENTHIEVRE A ANET

Notre marque A4 pourrait faire référence à l'une des propriétés du duc commençant par la lettre A: Amboise, Anet, Arc-en-Barrois, Armainvilliers ou encore le château d'Aumale. Une autre possibilité consisterait à voir dans cette marque celle d'une dépendance de l'une de ses propriétés, dépendance suffisamment importante pour justifier un inventaire séparé. Parmi ces hypothèses, le pavillon du Carré, situé près du château d'Anet dans la forêt domaniale de Dreux est la plus probable. Après le don de son château de Rambouillet à Louis XV, Anet devint le domaine de prédilection du duc. Ce pavillon du Carré (en réalité octogonal) était doté d'une grande pièce au rez-de-chaussée, de plusieurs pièces au premier étage et d'une plateforme d'observation à son sommet. Aussi, peut-être le A de notre siège ferait ainsi référence à Anet tandis que le 4 ferait référence au Pavillon carré de la forêt.

L'ancre marine apparaît parfois de façon inattendue dans des meubles par commande exceptionnels. Une chaise réalisée par François II Foliot en 1780-1781 pour le salon circulaire de la Chaumière édifée dans le parc de son château de Rambouillet (aujourd'hui conservée à Chantilly, Inv. OA 323) présente un décor aquatique d'algues et de coquillages, mais aussi un dossier surprenant en forme d'ancre marine. Tout comme ce siège exceptionnel commandé pour un usage précis, notre bergère est incontestablement un meuble de commande.

LA COLLECTION STEPHENSON

Le présent siège figurait dans la célèbre collection de Garrick Stephenson, puis dans la vente de cette dernière (vente Christie's, New-York, 29 octobre 1993). Le décorateur américain Garrick C. Stephenson (1927-2007) était un véritable collectionneur à l'œil instinctif et un arbitre du goût.

Après des études à Yale et à la *Parsons School of Design* il rejoint comme décorateur l'agence new-yorkaise *McMillen & Co.* avant de fonder en 1959 sa propre agence. Parmi ses clients figurent rapidement les plus grands collectionneurs américains.

Les œuvres mises en vente en 1993 permettent de mettre en avant son goût particulier pour le néoclassicisme et plus spécifiquement pour le mobilier en acajou.

On trouve dans la collection Stephenson de nombreux témoignages de ce moment passionnant dans l'histoire du goût, à l'exemple d'un autre lot majeur de la vente, une paire de chaises en acajou (lot 145). Ces dernières, créées par Georges Jacob pour le Pavillon Chinois de l'hôtel de la Princesse de Kinsky rue Saint Dominique à Paris, possèdent des pieds antérieurs à l'imitation du bambou. Livrées en 1790, elles illustrent parfaitement le goût de l'anglo-chinoiserie de la fin du siècle, qui conduit à des commandes spécifiques et des meubles particulièrement originaux.

This spectacular chair, which is a testimony to a particular moment in the history of French decorative arts, embodies a powerful audacity and mastery of mahogany through its powerful lines and design, while also presenting an exciting puzzle surrounding the identity of its patron.

THE TRIUMPH OF ANGLOMANIA

Truly one of a kind, this bergère is a perfect reflection of the English taste that was in fashion at the end of the reign of Louis XVI. The surrounding taste provoked the emergence of works of great refinement. The deep moulded reserves come here to structure our bergère. The use of mahogany becomes more systematic and marks a real change of style in the history of chair making or menuiserie between the two centuries. This intellectual and cultural fascination for its English neighbour, bemoaned Madame de Genlis in her famous Dictionary of Labels of 1818 who noticed that « they [the carpenters] have not perfected this art, but [...] have made unfashionable the gilding of the woods ».

AN ENIGMATIC PATRON

Our bergère shows a mark underneath the seat depicting a naval anchor framed by the letter A and the number 4. This mark could be that of Louis-Jean-Marie de Bourbon (1725-1793), Duke of Penthièvre, grandson of Louis XIV.

The father of the Duke of Penthièvre, Louis-Alexandre de Bourbon (1678-1737) is one of the legitimated children of Louis XIV and Madame de Montespan. He received the title of Admiral of France which passed on his death to his only son, then twelve years old. In addition to his title as Admiral of France, the Duke of Penthièvre was also the Grand Veneur of France, in charge of the Royal hunts. His Court positions and various legacies made him one of the wealthiest Princes, possessing dozens of properties as well as a moveable inheritance. Because of his love of hunting, Louis XVI offered him his château de Rambouillet in 1783. The Duke died in 1793, a few months after the execution of Louis XVI, at his château de Bizy.

The naval anchor mark affixed to his furniture refers to his position as Grand Admiral of France. Marks depend on where the furniture was placed. The Duke of Penthièvre possessed several châteaux: Sceaux, Anet, Chanteloup, Amboise, Chateauneuf ... The anchor was

thus framed by two letters referring to its properties : AT for Anet, CP for Chanteloup or SX for Sceaux. But the anchor could also be framed by a letter and a number as illustrated by the witty mark of C9 for Chateauneuf.

PENTHIEVRE AND ANET

Our mark A4 would reference one of the properties of the Duke beginning with the letter A : Amboise, Arc-en-Barrois, Armainvilliers or château d'Aumale. Among these assumptions, the pavilion du Carre, located near the château d'Anet in the forest of Dreux is quite possible. After the gift of his château de Rambouillet to Louis XV, Anet became the favoured property of the Duke. The pavilion of Carre (in reality octagonal) had a large room on the ground floor, several rooms on the first floor and an observation deck at the top. Also, maybe the A of our piece references Anet while the 4 refers to the pavilion of the forest.

The anchor appears sometimes unexpectedly in exceptional pieces of furniture. A chair made by Francois II Foliot in 1780-1871 for the circular living room of Chaumière built in the park of his château de Rambouillet (today at Chantilly, inv. OA 323) presents an aquatic decoration of algae and shells, but also a surprising feature in the form of an anchor. Just like this exceptional seat ordered for a specific use, our bergère is undoubtedly a highly special commission.

THE STEPHENSON COLLECTION

The present bergère appeared in the collection of Garrick Stephenson, and later in the single owner sale of his collection (Christie's, New York, 29 October 1993). The American designer Garrick C. Stephenson (1927-2007) was a true collector with an instinctive eye and arbiter of taste. After studying at Yale and the Parsons School of Design, he joined the New York firm McMillen & Co. before founding his own company in 1959. The greatest American collectors quickly counted among his clients. Pieces of his collection sold in 1993 highlight his particular taste for neoclassicism and more specifically for mahogany furniture. The Stephenson Collection featured many pieces of this exciting moment in the history of taste, for example another major lot of the 1993 sale, a pair of mahogany chairs (lot 145) created by Georges Jacob for the Chinese Pavilion of the hôtel particulier of the Princess de Kinsky on rue Saint Dominique in Paris, have front feet imitating bamboo.

The whole version of this note is available on christies.com



UN CHEF-D'ŒUVRE DE CANOVA



© Christie's Images 2013

D'après le Baron Gérard, *Portrait de Joachim Murat*

COLLECTION DES PRINCES MURAT

714

ANTONIO CANOVA (1757-1822), 1813

JOACHIM MURAT (1767-1815)

Buste en marbre de carrare; la tête légèrement tournée à gauche, reposant sur un piédouche en marbre
Hauteur: 50 cm. (19.7 in.); Hauteur totale: 66 cm. (26 in.)

Estimation sur demande

Estimation on request

A CARVED MARBLE BUST OF JOACHIM MURAT (1767-1815), BY ANTONIO CANOVA (1757-1822), 1813

若阿尚·繆拉(1767-1815)大理石半身像
安東尼奧·卡諾瓦(1757-1822), 1813年作

PROVENANCE

Collection Prince Murat;
Puis par descendance au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- E. Bassi, *Antonio Canova a Possagno*, Edizioni Canova Treviso, 1972, n. 232, pp.91-2.
Musée Marmottan Monet, Paris, *Les sœurs de Napoléon, Trois destins italiens*, exposition du 3 octobre 2013 au 26 janvier 2014, M. T. Caraccioli, Hazan, Paris, 2013.
G. Cunial et M. Guderzo, *Antonio Canova, A l'origine du mythe*, 13 juin - 11 oct. 2015, Silvana Editoriale, 2015.
Palais Fesch-musée des Beaux-Arts, Ajaccio, *Caroline sœur de Napoléon, Reine des Arts*, M. T. Caracciolo et J. Lazaj, 30 juin - 2 oct. 2017, Silvana Editoriale, 2017.
F. le Bars, Caroline Murat et les arts: de l'Elysée à Naples, in *Cavalier et Roi* n° 39, Année 2008.
Giancarlo Cunial, Massimilian Pavan, *Antonio Canova, Museum and Gipsoteca*, Donazione Canova Onlu, Possagno, 2009.
M. Guderzo, Antonio Canova. *Sculture, dipinti e incisioni dal Museo e dalla Gipsoteca di Possagno presentati ad Assisi*. Ediz., 2013.
G. Hubert and G. Ledoux-Lebard, *Napoleon: Portraits contemporains*, Paris, 1999.
M. Praz, *L'opera completa del Canova*, Milan, 1979, pl. 247, pp. 121-122.





En février-mars 1813, Antonio Canova fit le voyage de Rome à Naples pour rendre visite à Joachim Murat et son épouse Caroline, sœur de l'Empereur Napoléon Bonaparte. Le fruit de cette rencontre fut un portrait de chacun en marbre, médium favori du grand sculpteur. Des sources permettent de confirmer que Canova modela sur place les bustes en plâtre de chacun d'eux et retourna à Rome pour exécuter les marbres. On sait que les bustes furent terminés cette même année mais aucune source ne permet de connaître leur réel devenir ni même de savoir si Joachim Murat pu les admirer avant son exécution en 1815.

La redécouverte de ce buste conservé par les descendants de la famille Murat laisse supposer que celui-ci de même que le buste de Caroline Murat furent bien livrés à Joachim entre 1813 et 1815 puis transmis par descendance. Le buste en plâtre qui servit de modèle au portrait de Joachim Murat a quant à lui toujours été conservé à la Gipsoteca Canoviana du Musée Canova à Possagno (Inv. 81970) et correspond en tous points à notre modèle en marbre.

Il s'agit donc d'une redécouverte de la plus grande importance à la fois artistique et historique. Le buste est un merveilleux souvenir de l'amitié entre deux des grandes figures de l'épopée Napoléonienne: l'artiste favori de l'Empereur et son général préféré, lequel devint son beau-frère.

ANTONIO CANOVA (1757-1822)

Antonio Canova est né en Italie du nord dans la petite ville de Possagno en 1757. Son père Pietro Canova, tailleur de pierre décède en 1761 et Antonio est alors confié à son grand-père paternel Pasino Canova, lui aussi tailleur de pierre et propriétaire d'une carrière. Spécialisé dans la réalisation d'autels ornés de statues et de bas-reliefs dans un style Baroque tardif. Antonio Canova est ainsi initié dès son plus jeune âge au dessin, à l'architecture, la sculpture et réalise ses premières œuvres à l'âge de neuf ans. Il travaille auprès du sculpteur Torretti à Pagnano près d'Asolo, et à quatorze ans devient l'apprenti du sculpteur Giuseppe Bernardi, toujours à Pagnano.

A la mort de Bernardi en 1774, Canova intègre l'atelier du neveu de Bernardi, Giovanni Ferrari. À Venise, Canova fut extrêmement influencé par les œuvres antiques, particulièrement celles conservées dans la collection de Filippo Farsetti, pour lequel il a réalisé son premier travail indépendant (deux *Paniers de Fruits*, 1774; Museo Correr, Venise). Il ouvre en 1775 son propre atelier et réalise ses premières œuvres figuratives plus grandes, indépendantes comme *Euridice et Orphée*, exécutée pour le Sénateur Giovanni Falier en 1776 et *Dédale et Icare*, en 1779 pour le Procureur Pietro Pisani.

En 1779, Canova entreprend son premier voyage à Rome où il réalisera ses œuvres les plus importantes. Durant les années 1780-1790, la réputation de Canova ne cesse de croître. Il reçoit un grand nombre de commandes dans un genre très varié allant de monuments funéraires des papes Clément XIII (1783-92) et Clément XIV (1783-87), de sujets religieux, de portraits et enfin, de déités mythologiques et héros inspirés de l'antiquité classique.

A partir de 1800, Canova est l'artiste le plus célèbre en Europe, il reçoit des commandes de souverains, princes, papes et empereurs du monde entier. Il soutient systématiquement sa réputation en publiant les gravures de ses œuvres et en gardant des versions de marbre des moulages en plâtre réalisées dans son atelier.

C'est en 1801, que la première œuvre d'art moderne exécutée par Canova intègre les Collections du Vatican. Il reste très proche et fidèle aux Etats pontificaux principalement à partir de 1802 par sa collaboration à la rédaction de l'édit de Pie VII sur la conservation des œuvres et monuments. En 1802, en reconnaissance de la collaboration et de la stature de Canova, le pape Pie VII le désigne comme inspecteur général des Antiquités et des Beaux-arts de l'État pontifical, une position autrefois tenue par Raphaël. Lorsque les français occupent Rome en 1798, Canova retourne dans sa ville natale de Possagno durant deux années. L'arrivée de Napoléon sur la scène politique européenne ouvre une période artistique très prospère pour Canova. Il compte alors parmi ses



grands commanditaires Napoléon et la famille Bonaparte produisant ainsi plusieurs sculptures et des bustes entre 1803 et 1809. Caroline et Joachim Murat sont d'ailleurs les introducteurs de Canova en France. Joachim se rend en 1798 à Rome dans son atelier et lui achète le groupe en marbre *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour*, et probablement en 1800 lors d'une visite au pape Pie VII son pendant le groupe *Amour et Psyché debout*. Avec l'installation des groupes de l'Amour et Psyché et *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour* dans leur château de Villiers-la-Garenne près de Neuilly, aujourd'hui conservés au musée du Louvre (MR1776 et MR1777), les Murat participent à la renommée de Canova en France.

Après la chute de l'Empire français en 1815, l'activité tant économique que culturelle a connu un nouvel essor. Les sept dernières années de la vie de Canova ont été dominées par des commandes de mécènes principalement britanniques. Durant l'été 1815, Canova réussit à ramener en Italie les chefs-d'œuvre de sculpture et peinture que Napoléon avait soustraits lors de la campagne d'Italie de 1796-1799 (Cunial, *op. cit.*, p. 51).

Canova développe un nouveau style artistique qui deviendra très influent; abandonnant la tradition baroque, il se rallie au néo-classicisme archéologique de la pureté grecque. Partant d'observations aiguës, de croquis et d'ébauches, il fixe des attitudes maniérées qui correspondent à son attirance profonde pour un monde utopique où la beauté plastique s'allie au bizarre. Il coule ensuite, autant qu'il le peut, ses rêves dans le moule antique et parvient ainsi à créer des formes neuves, avant tout féminines, où se mêlent froideur et volupté, grâce et langueur.

Antonio Canova est considéré comme le plus grand sculpteur néoclassique de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle. Il a accompagné le mouvement vers une nouvelle esthétique de forme claire et renouant avec le calme repos inspiré par des antiquités classiques. Il est aussi renommé pour ses capacités de taille et le poli de ses surfaces de marbre, qui semblent aussi souples que la chair réelle.

Canova comme on peut le constater sur le buste de Joachim Murat se concentre sur l'expression du visage, la forme du crâne apportent un soin particulier à la mise en œuvre plastique des théories physionomiques alors en vogue. La pureté de la ligne, la recherche de la beauté idéale mais aussi sa 'technique vigoureuse et puissante', nerveuse, expressive, indiquent un esprit ardent et ouvert aux aspirations des romantiques. Canova est un créateur d'une grande sensibilité, attentif à la nature et en quête d'une beauté idéale intemporelle.

Artiste fort attaché aux traditions, amoureux de l'Antique et partisan convaincu du Beau idéal.

JOACHIM MURAT (1767-1815)

La destinée de Joachim Murat est celle des plus fulgurantes de l'ensemble des Maréchaux de l'Empire.

BIOGRAPHIE

D'un milieu modeste – fils d'aubergiste de La Bastide-Fortunière dans le Lot – Joachim est né le 25 mars 1767. En tant que cadet de la famille, il est rapidement orienté vers une carrière ecclésiastique mais son renvoi en 1787 du séminaire de Toulouse l'éloigne définitivement de la prêtrise. Il s'engage alors dans l'armée et dans le 12^e régiment de chasseur à cheval de Champagne. Ayant atteint le grade de maréchal des logis, il quitte l'armée en 1789, retourne dans le Lot à Saint-Céré et adhère aux idées révolutionnaires et participe directement à la fête de la Fédération du 14 juillet 1791 sur le Champ de Mars à Paris. Dès 1791, il réintègre l'armée, après un bref passage dans la garde constitutionnelle de Louis XVI qu'il critique pour son antipatriotisme, il rejoint alors son ancien régiment et en gravit rapidement les échelons: maréchal des logis, sous-lieutenant, capitaine aide de camp puis chef d'escadron.

Sa première rencontre décisive avec le général de brigade Napoléon, a lieu le 5 octobre 1795 lorsque la Convention est menacée



Estampe, Buste de Joachim Murat de profil tourné vers la gauche, 1808-1814.

par l'insurrection royaliste. Après cet épisode dans lequel il s'illustre Napoléon fait de lui son aide de camp. Il participe aux principales campagnes du futur empereur dont la campagne d'Italie. Joachim Murat séjourne à cette occasion à Rome en 1797 lorsque la République romaine est proclamée. Murat participe également à la campagne d'Égypte, à la célèbre bataille des Pyramides mais aussi à la bataille d'Aboukir au cours de laquelle il réussit à repousser les Turcs grâce à une charge téméraire lui permettant ainsi de devenir général de division. Murat participe au coup d'état des 18 et 19 Brumaire au cours duquel le Conseil des Cinq-Cents est dissous.

LA RENCONTRE AVEC CAROLINE BONAPARTE

Sa bravoure et sa fidélité à Napoléon lui permettent d'épouser la troisième sœur du premier Consul, Caroline Bonaparte (1782-1839), le 20 février 1800. A peine son mariage célébré, il participe à la seconde campagne d'Italie puis signe la paix avec le roi de Naples.

Murat est associé à l'ensemble des grandes batailles contre la Prusse et la Russie: Austerlitz, Iéna, Stettin, Eylau, etc. Il s'y fait remarquer pour sa bravoure, ses manœuvres audacieuses, ses talents de cavalier mais aussi par ses tenues extraordinaires. En 1806, à la suite des brillantes campagnes d'Allemagne Murat devient grand-duc de Berg et de Clèves. Enfin, il participe à la difficile campagne d'Espagne et aux répressions des madrilènes.

ROI DE NAPLES ET DE SICILE

Son destin bascule une nouvelle fois lorsque Napoléon le nomme Roi de Naples par le traité du 15 juillet 1808. Une fois sur le trône, Joachim Murat modernise l'administration, abolit le système féodal et mieux que ses prédécesseurs gagne le cœur des Napolitains par ses manières directes, sa prestance à cheval et la splendeur de sa cour. Il s'attache également à embellir la ville de Naples et relance les fouilles de la ville d'Herculanum découverte en 1738. Il affirme de plus en plus son indépendance envers Napoléon jusqu'à provoquer des tensions entre les deux hommes mais c'est la signature d'une paix séparée avec l'Autriche après la défaite de l'armée impériale à Leipzig en octobre 1813 qui marque la rupture avec Napoléon.

Murat, qui s'appuie depuis longtemps sur les nationalistes italiens, profite du retour soudain de Napoléon de l'île d'Elbe pour provoquer un soulèvement de la Péninsule afin de lutter contre la prédominance autrichienne et anglaise, devenant ainsi un précurseur du Risorgimento. Joachim Murat est cependant battu à Tolentino et contraint à retourner en France. Après la défaite de Waterloo, bataille à laquelle Murat ne participe pas, il s'embarque pour la Corse d'où il souhaite rejoindre l'Italie. Le débarquement désespéré à Pizzo di Calabria ne se passe pas comme prévu, Murat y est accueilli par une population hostile qui s'empare de lui. Emprisonné, il est condamné à mort à l'issue d'un simulacre de procès. Lors de son exécution le 13 octobre 1815 il fait preuve d'une grande maîtrise et prononce la célèbre phrase à l'intention de son peloton d'exécution: «Soldats, respectez le visage et visez le cœur... Tirez!».

LE COUPLE MURAT ET LES ARTS EN FRANCE

Le 15 janvier 1804, Murat est nommé gouverneur de Paris, Joachim et Caroline deviennent le couple à la mode et reçoivent à l'hôtel Thélusson ou dans leur château de Villiers.

Après le sacre de Napoléon du 2 décembre 1804, Murat reçoit tous les honneurs dont le titre de Maréchal d'Empire, Caroline quant à elle obtient le titre d'Altesse Impériale. Ils achètent le 6 août 1805 l'hôtel de l'Elysée, ancienne résidence de la Marquise de Pompadour. Après d'importants travaux, Caroline et Joachim Murat y organisent des bals, réceptions et fêtes mémorables et y installent une partie de leurs collections d'œuvres et d'objets d'art. Pour l'ameublement du palais de l'Elysée, Joachim et Caroline Murat font réaliser un ensemble de meubles au goût du jour confectionné par les plus grands artistes et artisans de l'époque, notamment l'ébéniste Jacob-Desmalter, le tapissier Boulard ou encore le bronzier Ravrio. Le salon Murat ou le Boudoir d'argent, parvenus jusqu'à nous, illustrent le raffinement et le goût du couple. Toujours à l'Elysée, des œuvres de Véronèse, Léonard de Vinci, Guido Reni, Fra Bartolomeo parachèvent la décoration.

Au château de Villiers, leur propriété de Neuilly, les Murat possèdent une somptueuse collection de vases étrusques, des tableaux de l'Ecole italienne mais aussi deux groupes en marbre réalisés par Antonio Canova (1757-1822) *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour* et son pendant, *Amour et Psyché debout*, lesquels sont placés dans une galerie aménagée spécialement pour les accueillir. Acheté en 1798 lors du séjour de Murat à Rome et lors d'une visite dans l'atelier du sculpteur, le groupe de *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour* fait de Joachim le véritable introducteur de Canova en France.





Plâtre original par Antonio Canova représentant Joachim Murat, 1813 *in situ* au museo Canova di Possagno, Italie

LE COUPLE MURAT ET LES ARTS EN ITALIE

En 1808, Murat nommé roi de Naples doit abandonner ses biens à l'Empire, Napoléon décide d'affecter une bonne partie de leur collection à l'Impératrice Joséphine pour la Malmaison. Entretemps Caroline a cependant eu le temps de soustraire certaines œuvres pour les envoyer à Naples.

A Naples, le couple installé dans le Palais royal peut développer son goût pour l'antique. La collection de céramiques grecques s'étoffe, Jean Auguste Dominique Ingres séjournant à Naples de février à mai 1814 admire la collection et se met lui-même à rassembler des antiques. Le Palais royal est décoré de toiles du Corrège dont *l'Ecce Homo* et *l'Education de l'Amour*, ou de *Sassoferrato*. Le mobilier est largement de style Empire, des bronzes de Thomire ou des pendules Bréguet sont commandées par le couple. Les autres résidences royales à Caserte, Capodimonte ou encore Portici, résidence préférée de Caroline à Naples, sont également décorées et meublées suivant leur goût sûr et leur œil exercé. Le couple a une réelle politique artistique et culturelle pour leur royaume. Murat débute des chantiers urbains comme l'aménagement de la place du Plebiscito, la refonte de l'Académie de dessin, ou encore la création en 1811 d'un musée d'Histoire naturelle. C'est cependant

à Pompéi que le couple engage son plus important chantier en relançant et rationalisant les fouilles. Caroline visite fréquemment le site, s'implique personnellement dans l'organisation du chantier et propose des améliorations des opérations de fouilles dans une optique scientifique précurseur. La mention d'une visite du site de Pompéi de Caroline accompagnée de Canova le 17 mars 1813 est conservée dans les archives.

Naples devient une destination incontournable pour de nombreux collectionneurs et artistes du monde entier lors du fameux «Grand Tour». Le couple soutient et passe de nombreuses commandes à des artistes comme le portraitiste François Gérard, les peintres paysagistes Alexandre-Hyacinthe Dunouy, Jean-Joseph-Xavier Bidault, Benjamin Rolland ou encore le sculpteur Antonio Canova. Ingres peint un portrait de Caroline en 1814 et Joachim lui achète dès 1809 la *Dormeuse de Naples* (aujourd'hui disparue) et la *Grande Odalisque*.

Après la mort de Murat et l'effondrement de l'Empire, Caroline sur le chemin de l'exil, doit abandonner une seconde fois l'ensemble de ses collections.

MURAT ET CANOVA

Les œuvres *l'Amour et Psyché* et *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour* de Canova furent à l'origine commandées en 1787 par le colonel écossais John Campbell, futur lord Cawdor. Ce dernier n'ayant jamais honoré sa commande, Canova les vend à Joachim Murat en 1801, qui les avait admirés dès 1797 en rendant visite à l'artiste dans son atelier.

Les deux groupes furent envoyés en France et exposés dans la galerie du château de Villiers-la-Garenne près de Neuilly lors de la fête que Murat donna en l'honneur du premier Consul au début du mois d'avril 1802. Les deux chefs d'œuvre attirent l'attention de Joséphine et de tout le clan Bonaparte. On date l'amitié des Murat pour Canova de ces achats et cette amitié se renforcera dès 1808 lorsque le couple arrive sur le trône de Naples. Le couple Murat fut probablement conseillé dans ses premiers achats en Italie par François Cacaault, ambassadeur du Premier consul à Rome ou encore par Jean-Baptiste Wicar, élève de David et lui-même collectionneur.

Napoléon en 1802 charge Canova d'exécuter son portrait en buste de Premier Consul ainsi que celui de l'impératrice Joséphine, autre instigatrice de mode qui réalise aussi des achats et des commandes auprès du sculpteur. De nombreux travaux de Canova sont réalisés pour la famille impériale, souvent représentée par le prisme de modèles antiques: Napoléon en Mars pacificateur ou encore Pauline Borghèse en Vénus victorieuse. Canova est particulièrement inspiré par l'antiquité dans son travail, son groupe de *Psyché* et de *l'Amour* dérive lui-même d'une peinture de Pompéi représentant un Faune renversant et embrassant une bacchante. Canova partage avec les Murat la passion pour l'antiquité, qu'il fréquente à Rome puis à Naples.

Considérant la relation très proche entre les Murat et Antonio Canova, il n'est pas surprenant qu'ils aient fait appel à lui pour la réalisation de leurs portraits en marbre.

Lors de son invitation à Naples, Canova exécuta les plâtres des portraits entre février et mars 1813. A son retour à Rome, il sculpta les versions en marbre, celles devant être livrées à Joachim et Caroline. Malgré le fait que les plâtres des bustes du couple royal soient aujourd'hui conservés dans les collections du Museo Canova de Possagno près de Trévise, les historiens d'art ignoraient où se



trouvaient les marbres. Si le buste en marbre de la reine Caroline demeure non localisé, il apparaît aujourd'hui évident que le buste de Joachim Murat fût bien livré au roi de Naples et qu'il fût transmis en ligne directe à ses descendants jusqu'à nos jours.

Le portrait créé par Canova représente de façon saisissante l'un des plus charismatiques soldats de Napoléon. L'inclinaison du menton et les boucles de cheveux luxuriantes rendent parfaitement compte du caractère fier du modèle et de sa réputation d'élégant légèrement excentrique. Canova s'est visiblement surpassé dans ce portrait afin d'impressionner et de remercier l'un de ses principaux et premiers mécènes. Le travail minutieux de la chevelure, profondément sculptée, contraste avec la délicatesse du costume en léger relief, tandis que le rendu de la peau suggère par le poli du marbre une souplesse et une douceur à l'opposé des qualités minérales.

La réapparition de ce buste après plus de 200 ans et dans un remarquable état de préservation est un événement majeur dans l'appréciation de l'œuvre du plus célèbre sculpteur néoclassique d'Europe.

In February-March 1813 Antonio Canova travelled down to Naples from Rome to visit Joachim Murat and his wife Caroline, sister of the Emperor Napoleon Bonaparte. The result of this meeting was a portrait of each in marble, the great sculptor's favourite medium. The sculptor began this important work, creating models of the busts in plaster and then returning to the Eternal City to execute the marbles. These two busts were known to have been completed and prepared for shipping this same year 1813, but no further record has ever been made of them, and there has never been any confirmation that they were delivered to Joachim Murat from Canova's workshop before Joachim's execution in 1815.

The bust presented here has been hidden in the private collection of the direct descendants of the Murat family and was only recently discovered. It is here argued that the shipment was completed, and that the present bust was delivered to Joachim Murat as planned, and descended within his family until the present day. Canova's portrait from life of Joachim Murat, executed in plaster in 1813, is the example now in the Gipsoteca Canoviana in Possagno (Inv. 81970) and it corresponds in every detail to the marble offered here.

This is therefore a discovery of the utmost importance both artistically and historically. Lost since the death of Joachim Murat in 1815, the bust is an exquisite record of a friendship between two of the great figures of Napoleonic Europe, the Emperor's favourite artist and his favourite general, who became his brother-in-law.

ANTONIO CANOVA (1757-1822)

Antonio Canova was born in 1757 in the small northern Italian town of Possagno. His father, the stone cutter, Pietro Canova, died in 1781, at which point Antonio was entrusted to the care of his paternal grandfather, Pasino Canova. Pasino was also a stone cutter, owned a quarry, and specialized in the creation of altars decorated with statues and bas-reliefs in the late Baroque style. From a young age, Antonio Canova was exposed to drawing, architecture and sculpture, and created his own works from the age of nine. He worked under the auspices of the sculptor Torretti in Pagnano near Asolo, and from the age of 14 was the apprentice to sculptor Giuseppe Bernardi, also

based in the same town. Upon the death of Bernardi in 1774, Canova joined the atelier of the former's nephew, Giovanni Ferrari. In Venice, Canova was greatly influenced by works from Antiquity, especially those in the collection of Filippo Farsetti, for whom he created his first independent works (two *Baskets of Fruit*, 1774; Museo Correr, Venice). In 1775, Canova opened his own atelier and created his first independent figural works including *Orpheus and Eurydice* for Senator Giovanni Falier in 1776, and *Daedalus and Icarus* in 1779 for Procurator Pietro Pisani.

In 1779, Canova made his first voyage to Rome, where he would create his most important works. In the 1780s and '90s, Canova's reputation went from strength to strength. The sculptor received important commissions of a varied nature, from the funerary monuments for Popes Clement XIII (1783-92) and Clement XIV (1783-87), to religious subjects, portraits and mythological figures inspired by Classical Antiquity.

In the first decade of the 19th century, Canova was the most celebrated artist in Europe, receiving commissions from sovereigns, princes, Popes and emperors from around the world. Canova also systematically reinforced his reputation by publishing engravings of his works and by keeping plaster casts of his final marble sculptures in his atelier.

In 1801, the Vatican acquired its first work by Canova, marking the beginning of a significant and close relationship between the sculptor and the Papal States. The following year, Canova collaborated with Pope Pius VII in the production of an edict on the conservation of works of art and monuments. In 1802, in gratitude for Canova's collaboration and in recognition of his status, Pope Pius VII named him Inspector General of Antiquities and Fine Arts for the Papal States, a position once held by Raphael.

When the French occupied Rome in 1798, Canova returned to his hometown, Possagno, for two years. The arrival of Napoleon on the European political scene opened a period of immense artistic prosperity for Canova, during which he counted Bonaparte and his family – for whom he created many sculptures and busts between 1803 and 1809 – among his most important clients. However, it was Caroline and Joachim Murat who introduced Canova to France. Joachim travelled to the sculptor's atelier in Rome in 1798 and acquired the marble group, *Psyche revived by Cupid's kiss*, and, probably in 1800 during a visit to Pope Pius VII, its pendant, *Cupid and Psyche standing*. When they installed these two groups in the Château de Villiers-la-Garenne, their property near Neuilly, the Murat family established Canova's reputation in France.

After the fall of the Empire in 1815, voyages and commerce began anew across the continent. The last seven years of Canova's life were largely dominated by commissions from British patrons. During the summer of 1815, Canova succeeded in repatriating to Italy the masterpieces of sculpture and painting which Napoleon had taken during his Italian campaign of 1796-99 (Cunial, *op. cit.*, p. 51).

Antonio Canova is considered the greatest neoclassical sculptor of the late 18th and early 19th centuries. He was at the forefront of the movement of a new aesthetic of clear form and a renewed connection to the beauty of the human form, as inspired by classical antiquities. He was famed for his chiselling and for the high polish of his marble surfaces, which were as supple as real skin. Canova developed a new artistic style that was to become enormously influential; abandoning the Baroque tradition, Canova advocated





archaeological neoclassicism of Grecian purity. Beginning with close observation, sketches and preparatory models, Canova captured subtle attitudes and appearances which manifested his yearning for a utopia where man-made works of beauty verged on the bizarre. Canova then channelled these ideas using Antique ideals, but creating new forms, first and foremost feminine, at once cold and voluptuous, gracious and languorous.

As can be seen in the present bust of Joachim Murat, Canova was particularly interested in facial expressions, and the form of the skull, which, according to the theories of physiognomy that were fashionable in the late eighteenth century, bespoke the character of the sitter. Canova's sculptures exhibit a purity of line and quest for ideal beauty as well as the sculptor's 'vigorous and powerful technique' of exceptional liveliness and expression. Canova's sculptures attest to his ardent spirit, which was ever-open to romantic aspirations. A creator of great sensibility, Canova was strongly rooted in tradition, enamoured with the antique and ideal beauty, attentive to nature and in a constant search for beauty which transcended epochs.

JOACHIM MURAT (1767-1815)

Joachim Murat's career path was one of the most dazzling of all the *Maréchaux* of the Empire. Born into modest circumstances on 25 March 1767 – the son of an innkeeper of La Bastide-Fortunière in the Lot region – Joachim was the youngest of the family, and quickly oriented towards the priesthood. However, his expulsion from the seminary of Toulouse in 1787 deterred him from the religious life, and he was then engaged in the army, in the 12th regiment de chasseur à cheval of Champagne. Having attained the rank of *maréchal des logis*, he left the army in 1789, returned to Saint-Céré in his native Lot region, embraced the revolutionary ideals and participated in the celebration of the Federation of 14 July 1791 on the Champ de Mars in Paris.

From 1791, he returned to the army, and after a brief passage in the constitutional guard of Louis XVI, whom he critiqued for his lack of patriotism, he re-joined his former regiment and rapidly scaled the military echelons, becoming a *maréchal des logis*, *sous-lieutenant*, *capitaine aide de camp* and, finally, *chef d'escadron*.

Murat's first decisive meeting with the *général de bridage*, Napoléon, occurred on 5th October 1795 when the Convention was threatened by royalist insurrection. Napoleon was impressed by his abilities and made him his *aide de camp*. Murat subsequently partook in the principal military campaigns of the future Emperor. During the Italian campaign, Murat sojourned in Rome in 1797, when the Roman Republic was declared. Murat also participated in the Egyptian campaign at the celebrated battle of the Pyramids and at the battle of Aboukir, during which he succeeded in pushing back the Turks thanks to an audacious charge, and these successes won him a promotion to *général de division*. Murat was also part of the *coup d'état* of 18 and 19 Brumaire, during which the *Conseil des Cinq-Cents* was dissolved.

MEETING CAROLINE BONAPARTE

Murat's bravery and loyalty won him the hand in marriage of the third sister of the first Consul, Caroline Bonaparte (1782-1839), on 20 February 1800. Almost immediately after their marriage, Joachim Murat participated in the second Italian campaign, and then signed the peace accord with the King of Naples. Murat played an

important role in all the great Napoleonic battles against Prussia and Russia, including Austerlitz, Iéna, Stettin, and Eylau, in which he was recognized for his bravery, his audacious manoeuvres, his equestrian talents and his exceptional outfits. In 1806, on the heels of the brilliant campaigns in Germany, Murat became the *grand-duc de Berg et de Clèves*. Finally, he partook in the difficult Spanish campaign, and in the Madrilenian repressions.

KING OF NAPLES AND SICILY

Murat's destiny changed again when Napoléon named him King of Naples in the treaty of 15 July 1808. Once on the Neapolitan throne, Joachim Murat modernized the administration, abolished the feudal system and won the hearts of his subjects in a manner which surpassed his predecessors, through his direct manners, his presence on horseback and the splendour of his court. Murat also endeavoured to embellish the city of Naples and relaunched the archaeological digs at Herculaneum, discovered in 1738. Murat simultaneously asserted, with increasing vigour, his independence from Napoléon, which provoked tensions between them. Afterwards Murat signed a separate peace agreement with Austria after the defeat of the Imperial army at Leipzig in October 1813, which marked a rupture with Napoléon.

Murat, who had long depended on Italian nationalists, seized upon the sudden return of Napoleon from the Isle of Elba to provoke an uprising on the peninsula against the Austrian and English forces, thereby becoming a precursor of the *Risorgimento*. However, Murat was defeated at Tolentino, and forced to return to France. After the defeat at Waterloo – a battle in which Murat was not active – he left for Corsica, and he hoped to return to Italy. His despondent arrival at Pizzo in Calabria, however, did not go as planned, as he was met by a hostile population, who captured him. Murat was then imprisoned and condemned to death after a sham trial. At the moment of his execution on 13 October 1815, he showed great composure and uttered a celebrated phrase to the squad of executioners: "Soldiers, respect the face and aim at the heart...Fire!"

THE MURATS AND THE ARTS IN FRANCE

On 15 January 1804, Murat was named governor of Paris, and he and his wife quickly became a very fashionable couple, receiving guests in their town home, the *hôtel Thélusson* or at their country property, the *Château de Villiers*. After the coronation of Napoléon on 2 December 1804, Murat received all the honours to which he was entitled as a *Maréchal d'Empire*. Caroline, in turn, received the title of Imperial Highness. On 6 August 1805, they purchased the *hôtel de l'Elysée*, the former residence of the *Marquise de Pompadour*. After considerable renovations, the Murats organised balls, receptions and memorable parties in the *hôtel de l'Elysée*, which also served as the home to part of their art collection.

To furnish their Parisian town home, Joachim and Caroline Murat commissioned an ensemble of furniture and works of art in the most fashionable styles of the day by its greatest artisans, including the cabinetmaker Jacob-Desmalter, the upholsterer Boulard and the bronzier Ravrio. The Murat salon, or the *Silver boudoir*, still extant, illustrate the couple's refined taste. In addition, works by Veronese, Leonardo da Vinci, Guido Reni and Fra Bartolomeo, which are today still in the *Palais de l'Elysée*, completed their sumptuous interior decoration.

THE MURATS AND THE ARTS IN ITALY

When Murat was named King of Naples in 1808, he was required to leave his belongings to the Empire. Napoléon subsequently decided to transfer a considerable part of the Murats' collection to Malmaison for the Empress Joséphine's use. Caroline, however, had the opportunity to take a few of these works beforehand, and send them to Naples.

Once installed in the Palace of Naples, the royal couple developed their taste for the Antique, notably by considerably expanding the collection of Greek ceramics. Jean Auguste Dominique Ingres, who stayed in Naples from February to May 1814 admired it and subsequently created his own collection of Antiquities. The Royal palace was decorated with pictures by Correggio – including *Ecce Homo* and *the Education of Cupid* – and by Sassoferrato. Decorating their residences with furniture largely of the Empire style, the couple further commissioned bronzes from Thomire and clocks from Bréguet. The other royal residences at Caserta, Capodimonte and Portici – Caroline's favourite – were also decorated and furnished with the same discerning taste and refined eye.

The King and Queen of Naples also set in place ambitious artistic and cultural programmes for their kingdom. Murat undertook large-scale urban renewal projects including the construction of the Piazza del Plebiscito, the restoration of the Academy of Drawing, and the creation of a museum of natural history in 1811. The re-initiation of the archaeological digs at Pompeii were, however, the most significant cultural project in which the Neapolitan monarchs engaged. Caroline frequently visited the site, was actively involved in the organisation of the dig, and proposed innovative improvements for the overall operation. Archival records mention a joint visit between Caroline Murat and Canova to the archaeological site at Pompeii on 17 March 1813.

Naples became an indispensable destination for many international artists and collectors during the celebrated "Grand Tour." In this spirit, the royal couple supported and commissioned works from numerous artists including the portraitist François Gérard, the landscape painters Alexandre-Hyacinthe Dunouy, Jean-Joseph-Xavier Bidault, and Benjamin Rolland, and the sculptor, Antonio Canova. Ingres painted a portrait of Caroline Murat in 1814, and Joachim purchased numerous works from the artist from 1809 including the *Sleeping woman in Naples* (whereabouts currently unknown) and *La Grande Odalisque*. After the death of Joachim Murat and the collapse of the Empire, Caroline was forced, for a second time, to abandon the entirety of her collection when going into exile.

MURAT AND CANOVA

Canova's *Cupid and Psyche* and *Psyche revived by Cupid's kiss* was originally commissioned in 1787 by the Scottish Colonel John Campbell, the future Lord Cawdor. Because Campbell never paid for the commission, Canova sold these works in 1801 to Joachim Murat, who had admired them in the sculptor's atelier in Rome in 1797.

The two groups were sent to France and shown in the gallery of the Château de Villiers-la-Garenne near Neuilly during the party Murats gave in honour of the First Consul at the beginning of April 1802. Canova's masterpieces were there admired by Joséphine and the Bonaparte set. These acquisitions initiated an important and admiring relationship between the Murats and Canova, a rapport further reinforced in 1808 when the Murats acceded to the Neapolitan throne. The Murats were likely advised in their first acquisitions in Italy by François Cacault, the ambassador of the First Consul to Rome, or by Jean-Baptiste Wicar, pupil of David, and a collector in his own right.

In 1802, Napoléon commissioned Canova to create his portrait bust as Premier Consul, as well as one of his wife, the Empress Joséphine, the great taste maker of the Empire period, who would also become an important patron of the sculptor. Canova would go on to create numerous works for the Imperial family, whom he frequently represented in the antique style including Napoléon as Mars the Peacemaker and Pauline Borghese as Venus Victorious. Canova was heavily influenced by Antiquity in the production of his sculpture, his group *Psyche and Cupid* being directly derived from a painting in Pompeii representing a Faun surprising and embracing a bacchant. Canova, therefore, shared the Murat's passion for the antique and was frequently present in Rome and, later, Naples.

Considering the depth of the relationship between the Murats and Antonio Canova, it is not surprising therefore, that they should decide to commission their own portraits from him in marble. Canova was invited to Naples and, during the course of February and March 1813, he executed these in plaster. As detailed above, Canova was to return to Rome to carve the marble versions which would then be sent to Joachim and Caroline. However, despite the fact that the compositions of the busts of the king and queen are recorded in the plasters held by the museum in Possagno, the location of the marbles was not known to modern art historians. Today, the marble bust of Queen Caroline remains unlocated. However, it is clear that the bust of the king at least was delivered to Joachim and has remained among the possessions of his direct descendants.

The portrait created by Canova is a powerful characterisation of one of Napoleonic Europe's most charismatic soldiers and politicians. Murat's pride is evident in the tilt of his chin, and his reputation as a dandy comes through in the luxuriantly rendered curls of hair. Canova has clearly gone to the greatest lengths to impress – and perhaps thank – one of his most important patrons by employing all his talent as a marble-carver. The minute attention to the deeply carved hair contrasts with the delicacy of the shallow relief decoration of his costume, and the passages of skin are polished to suggest a suppleness not normally associated with stone. That this bust should emerge after more than two hundred years in such a remarkable state of preservation is an extraordinary addition to the oeuvre of Europe's most celebrated neo-classical sculptor.



■ 715

LUSTRE D'EPOQUE DIRECTOIRE

ATTRIBUE A CLAUDE GALLE, VERS 1790-1800

En bronze ciselé et doré, tôle laquée et partiellement doré et cristal, composé d'une sphère à décor d'étoiles soutenant huit bras de lumière en enroulement soulignés de feuillages et retenant des guirlandes, le fût à cannelures torsées décoré à sa base de feuillages stylisés, la couronne ornée de palmettes stylisées; manques à la décoration de la tôle, quelques accidents

Hauteur: 104 cm. (41 in.); Diamètre: 77 cm. (30½ in.)

€100,000-200,000

\$120,000-240,000
£90,000-180,000

A DIRECTOIRE ORMOLU AND PARCEL-GILT PAINTED-TOLE EIGHT-BRANCH CHANDELIER, ATTRIBUTED TO CLAUDE GALLE, CIRCA 1790-1800

督政時期鍍金彩繪八燭台吊燈，據考由蓋里製造，十八世紀末製

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

M. Shapiro, «Monsieur Galle, Bronzier et Doreur» in *The J. Paul Getty Museum Journal*, volume 6-7, 1978-1979, pp. 57-74.

Cet élégant lustre illustre parfaitement le passage du XVIII^e au XIX^e siècle, qui malgré l'abolition des corporations en 1791 avec la loi Le Chapelier, voit perdurer le savoir-faire des bronziers sous l'Empire débouchant sur une maîtrise parfaite de la technique du bronze doré. Claude Galle appartient à cette génération et démontre à travers ce lustre rare la perfection du dessin d'époque Empire avec ses palmettes et ses palmes, lui-même retranscrit par une ciselure précise mise en valeur par les brunis et amatis de l'or.

LES GALLE: UNE DYNASTIE DE BRONZIERS

Claude Galle (1759-1815) accède à la maîtrise de bronzier doreur à la fin des années 1780. Il collabore avec Jean Hauré qui pour sa part travaille pour le Garde-Meuble de la Couronne de 1785 à 1788, ou encore avec Ravrio. Hauré joue un rôle déterminant dans la carrière de Galle lui permettant à son tour de livrer pour la Couronne et de jouir d'une clientèle prestigieuse. Galle livre des bronzes notamment pour les châteaux de Versailles et Saint-Cloud. Il fournit par ailleurs des bronzes d'ornement pour certains meubles de Benneman destinés à la Cour. Après la Révolution, Galle fournira le Garde-Meuble impérial, notamment pour le château de Saint-Cloud pour lequel il livrera plus de 65.000 francs de bronzes d'ameublement, ou encore les palais de Fontainebleau et de Compiègne, du Quirinal à Rome et Stupinigi à Turin. Comme beaucoup de ses pairs, il n'a malheureusement pas apposé de signature sur ses œuvres mais il compte cependant parmi les bronziers les plus doués et les plus influents de la fin du XVII^e – début du XIX^e siècle; il est considéré aujourd'hui comme l'un des concurrents directs de Thomire. On estime que Galle employait environ 400 ouvriers pour son atelier, indiquant le volume conséquent de commandes à traiter. Parmi ces enfants, certains rejoignent son atelier, dont Gérard-Jean Galle (1788-1846) qui reprend l'atelier prestigieux et prolifique de son père en 1813. A défaut de signature, il est intéressant de noter que Galle fils signait sur ses courriers «Sr GALLE / Fabt. De Bronzes et de Dorures Rue Vivienne n°9 et rue de Colbert n°1». Cependant, la chute de l'Empire freine les commandes officielles et également privées. Galle est confronté à une baisse vertigineuse de commandes et d'achats. Pour relancer son activité, Galle participe à l'*Exposition des Produits de l'Industrie Française* de 1819 où il expose quelques-unes de ses créations; il reçoit une médaille d'argent. Cette exposition n'a pas l'effet escompté; il n'a procédé à aucune vente et en ressort très affaibli financièrement. Afin de sauver son atelier, il va jusqu'à solliciter, mais en vain, auprès du roi Louis XVIII le 24 juillet 1820 une aide financière. Suite à ce refus d'achat royal, il est cependant nommé Fournisseur de sa majesté reconnaissant cependant la qualité de ses bronzes. Parallèlement, comme nombre d'artisans, il est également accablé par l'accumulation des commandes non réglées et malgré le prestige de ces divers titre et récompense, Gérard-Jean Galle se voit dans l'obligation de réduire drastiquement ses effectifs de la moitié après la Révolution de 1830. Il meurt dans la pauvreté en 1846.





A. Galle, lustre, vers 1818-1819. Los Angeles, J. Paul Getty Museum

Claude Galle réalisait ses lustres sur commande puisqu'aucun lustre ne figure dans son inventaire après décès.

Le globe céleste est assez rarement employé dans les lustres; on le retrouve généralement sur les lustres suédois. Les ornemanistes ont en effet souvent privilégié le lustre en corbeille ou à couronne ou encore les lanternes pour les luminaires suspendus.

La sphère bleue dérive très probablement comme certains historiens d'art l'affirment, du motif de montgolfière. On retrouve un globe bleu étoilé sur un imposant lustre à 24 lumières livré pour le salon particulier de l'Impératrice au palais de l'Élysée appartenant aujourd'hui aux collections nationales (Inv. GML 1272) et illustré dans M.-F. Dupuy-Baylet, *L'heure, le feu, la lumière. Les bronzes du Mobilier National 1800-1870*, Dijon, 2010, pp. 102-103.

Pierre-Victore Ledure a réalisé vers 1810 un lustre à globe céleste très proche du notre avec cependant un système de suspension simplifié. Il est illustré dans H. Ottomeyer et P. Pröschel, *Vergoldete Bronzen*, Munich, t. I, Munich, 1986, p. 359, fig. 5.II.4.

Le motif de sphère étoilée mais entièrement en bronze doré se retrouve également sur deux lustres livrés par Lucien-François Feuchère en 1810 pour le château de Meudon. Toutefois la sphère est également appliquée de branches de laurier. Ils font aujourd'hui partie des collections du Mobilier National (Inv. GML 26/1 et 26/2) et l'un d'eux est illustré dans M.-F. Dupuy-Baylet, *op. cit.*, p. 93.

Notre lustre avec sa sphère bleue étoilée n'est pas sans rappeler celui conservé au Getty Museum de Los Angeles (Inv. 73.DH.76), exécuté par Gérard-Jean Galle vers 1818-1819. La sphère est ici ceinte des douze signes du zodiaque. L'autre particularité notable de ce lustre est qu'il comporte en partie basse une coupe en verre destinée à contenir des poissons rouges et leur eau, celle-ci pouvant s'évacuer à l'aide d'un bouchon en bronze doré; d'où le nom original et pour le moins surprenant de lustre à poisson. Galle expose à l'Exposition des Produits de l'Industrie de 1819 ce lustre «dont le mouvement continu [des poissons] récréé l'œil agréablement». Malgré de multiples sollicitations auprès de Louis XVIII, Galle n'arrive pas à le lui vendre. L'argument qui lui est avancé est l'impossibilité pour le gouvernement de procéder à des achats de ce type compte tenu du contexte social et politique de la Restauration monarchique.

On connaît un autre lustre à poisson de la collection du Royal Rail Pension Fund présentant également une demi-sphère étoilée, vendu en 1977 (Sotheby Parke Bernet, Monte Carlo).

La version intégrale de cette notice est disponible sur christies.com

This elegant chandelier perfectly captures the transition from the 18th to 19th Century, a time in which continued to see the expertise of bronziers and mastery of gilded bronze technique, despite the 1791 abolition of corporations (Le Chapelier law).

THE GALLE: A DYNASTY OF BRONZIERS

Claude Galle (1759-1815) became a master of bronzier doreur at the end of the 1780s. He collaborated with Hauré who for his part worked with the Garde-Meuble de la Couronne from 1785-1788, or with Ravrio. Hauré played an important role in Galle's career, allowing him to deliver for la Couronne and enjoy a prestigious clientele. Galle delivered bronzes especially made for the palaces of Versailles and Saint-Cloud. He also supplied ornamental bronzes for the furniture made by Benneman intended for the Royal Court. After the Revolution, Galle supplied the Imperial Garde-Meuble, most notably the Château de Saint-Cloud, for which he delivered more than 65,000 francs of bronze mounts for furniture. He also worked for the palaces of Fontainebleau and Compiègne, the Quirinal in Rome and Stupinigi in Turin.

Like many of his peers, he unfortunately did not affix a signature to his works but is nevertheless among the most talented and influential bronziers of the late 18th – early 19th century, considered today as one of the direct competitors of Thomire. It is estimated that Galle employed 400 workers at his workshop, indicating the large volume of orders being processed.

Among his children, some joined his workshop, including Gérard-Jean Galle (1788-1846) who took over the prestigious and prolific workshop of his father in 1813. However, the fall of the Empire slows both official and private commissions, causing Galle to face an immediate decline in orders and purchases as a result. To revive his activity, Galle participated in the Exposition des Produits de l'Industrie Française of 1819 where he exhibited some of his creations; he received a silver medal. This exposition did not have the desired effect; he made no sale and became financially weak.

Claude Galle created his chandeliers on commission since no chandelier appears in his inventory after his death.

The 'globe celeste' is rarely used in chandeliers; it is generally found on Swedish chandeliers.

Our chandelier is very close to the one kept in the Getty Museum, Los Angeles (inv. 73.DH.76), executed by Gerard-Jean Galle circa 1818-1819. The particularly notable characteristic of the chandelier is that it includes in the lower part a glass cup a section designed to contain goldfish and water; hence the original and, to say the least, surprising name of the 'fish chandelier' (lustre a poisson). Galle exhibited in 1819 this chandelier «whose continuous movement [fish] pleased the eye». Despite multiple solicitations from Louis XVIII, Galle could not sell to him.

The whole version of this note is available on christies.com



UN CHEF-D'ŒUVRE DE HAUPT

■ f716

SECRETAIRE EN CABINET D'EPOQUE NEOCLASSIQUE

SIGNATURE DE GEORG HAUPT, SUEDE, DATE 1779

En placage d'amarante, marqueterie d'érable, de charme, de houx, d'épine-vinette et de buis, filets d'ébène, ornementation de bronze ciselé et doré, le dessus de marbre blanc veiné gris associé, la façade ouvrant en partie haute par un abattant orné d'une frise d'entrelacs habités de fleurons dont l'un dissimulant l'entrée de serrure, surmontant un cartouche de quartefeuilles centré d'un profil féminin à l'antique dans un médaillon retenu par un nœud de ruban et des guirlandes de laurier, l'intérieur en placage de bois citron, espenille et érable, découvrant dix tiroirs et quatre casiers, la partie basse en léger ressaut présentant deux tiroirs également ornés d'une marqueterie de quartefeuilles, les côtés décorés d'une guirlande de laurier nouée dans un encadrement, les montants à pan coupé appliqués d'une chute composée d'une guirlande et feuilles d'acanthe et prolongés par des pieds en gaine légèrement évidés à l'avant pour laisser place à une frise de piastres, les sabots à section carrée, le tiroir intérieur central du haut inscrit «*fait Chez Georg Haupt / Ebeniste du Roy / l'an 1779 / Stockholm*»

Hauteur: 120 cm. (47¼ in.); Largeur: 82 cm. (32¼ in.); Profondeur: 41 cm. (16/1.4 in.)

€250,000-400,000

\$300,000-470,000
£230,000-360,000

A NEOCLASSICAL ORMOLU-MOUNTED AMARANTH, MAPPLE-WOOD AND MARQUETRY SECRETAIRE SIGNED BY GEORG HAUPT, SWEDISH, DATED 1779

新古典風格鍍金紅木櫃
附有喬治·豪普特簽名，瑞典，1779年

PROVENANCE

Anna Edelstam-Hierta (1848-1922), Stockholm, en 1901;
Sten Westerberg (1884-1956);
Importante collection particulière européenne.

BIBLIOGRAPHIE

M. Lagerquist, *Georg Haupt Ebeniste du Roi*, Stockholm, 1979, cat. 27, pp. 142-143.





Ce remarquable secrétaire en marqueterie est signé par George Haupt, le plus célèbre des ébénistes suédois, actif à la fin du XVIII^e siècle. Ses créations, ornées de somptueuses marqueteries, le rapprochent de son contemporain J.-H. Riesener; comme lui, il a bénéficié du soutien royal tout au long de sa carrière.

GEORG HAUPT

Georg Haupt (1741-1784), ébéniste incontournable de la période Gustavienne en Suède, est un des artisans et designers à qui on peut véritablement attribuer la création du style Gustavien en mobilier. La plupart de ses créations sont des secrétaires et des commodes, marquetés avec des ornements néoclassiques tels que guirlandes, médaillons, urnes... et ornés de délicats bronzes dorés. Illustrant sa parfaite maîtrise technique, le mobilier de Haupt est toujours exécuté avec des bois d'une grande qualité, tant pour le placage que pour la construction.

Notons que le père de Haupt, Elias Haupt, ainsi que son grand-père, Georg Haupt l'Ancien, étaient ébénistes de la Cour à Stockholm. Elias Haupt décède alors que son fils n'a que trois ans; ce dernier, dès 1754, débute son apprentissage auprès du maître ébéniste Johan Conrad Eckstein. Il commence probablement à y produire des meubles dans le style rococo alors en vogue et reste cinq années auprès de Eckstein avant de devenir compagnon. Tout au long de ses sept années de compagnonnage à travers l'Europe, Haupt apprend l'art de la marqueterie et est le témoin de l'évolution progressive entre le style rococo et le style néoclassique. Il voyage d'abord à Amsterdam, en 1763, puis à Paris, probablement en 1764. En 1766, on retrouve Haupt dans l'atelier de Simon Oeben aux Gobelins. Durant l'hiver 1766-67 il travaille au château de Chanteloup, probablement pour le compte d'Oeben, et réalise un grand bureau d'acajou pour le duc de Choiseul. La dernière destination de Haupt est Londres, où il arrive fin 1767 ou début 1768. Il y travaille tout d'abord pour John Linell qui dirigeait un des plus grands ateliers londoniens et qui bénéficiait d'une importante et prestigieuse clientèle.

Mais Haupt quitte rapidement cet atelier afin d'établir le sien. La première des pièces identifiées de Haupt exécutée dans son propre style, avec une marqueterie gravée, est une petite table carrée conservée au Victoria & Albert Museum. Elle est signée de Haupt, datée du 4 février 1769 et possède une dédicace à Sir William Chambers, un des architectes britanniques majeurs de cette époque, lequel avait commandé et dessiné cette table, destinée à son propre usage.

LE RETOUR EN SUEDE

Le 17 juillet 1769, Georg Haupt est nommé *Ébéniste du Roi* auprès d'Adolphe Frédéric de Suède. C'est peut-être Chambers qui l'avait recommandé pour ce poste. En effet, Chambers, né à Gothenburg, était resté proche de la cour suédoise. Dès son retour à Stockholm, il reçoit la commande du roi d'un bureau destiné à la reine Louisa Ulrika. Ce bureau est peut être le premier meuble néoclassique réalisé en Suède; il est livré au roi en 1770, quelques semaines avant Noël. Il s'agissait probablement du cadeau de Noël du monarque à son épouse.

La jurande des maîtres ébénistes de Stockholm accepte ce bureau comme chef-d'œuvre de maîtrise lors de sa réunion de décembre 1770. Cela permet à Haupt d'établir son propre atelier en 1771 et de recevoir des commandes, tant de la famille royale que d'autres clients. Son atelier était d'une surprenante modestie; Haupt employait généralement trois ou quatre compagnons et autant d'apprentis. Certes, la famille royale était son principal client; néanmoins il développa parallèlement une clientèle d'aristocrates, d'hommes affaires fortunés et de diplomates en poste à Stockholm. La plupart de ses commandes royales étant privées, il est malheureusement très difficile d'identifier les meubles en question, la plupart des registres ayant disparu.





Parmi ses pièces les plus célèbres et les plus élaborées figure son cabinet de minéralogie réalisé d'après les dessins de l'architecte Jean Eric Rehn et commandé par Gustave III en 1773 comme cadeau pour le prince de Condé. Il est aujourd'hui conservé au château de Chantilly. A la suite de cette commande monumentale, le roi resta le principal client d'Haupt. La plupart des pièces les plus luxueuses de l'ébéniste sont d'ailleurs toujours conservées dans les collections royales suédoises, au Palais Royal de Stockholm, à Drottningholm, Gripsholm, Haga, Tullgarn et au palais de la princesse Sophie-Albertine. L'influence de Simon Oeben, ébéniste du Roi, de son successeur Riesener et de leurs émules parisiens sont évidentes dans le travail de Haupt. Cependant, il existe aussi des influences anglaises avec les œuvres qu'il a pu réaliser dans l'atelier de John Linnell à Londres. Haupt produisait une large typologie de mobilier et il est possible de lui attribuer l'introduction en Suède de la forme française du secrétaire à abatant reposant sur de hauts pieds. Notre meuble, qui appartient à un corpus très restreint (cf. exemplaires cités ci-après), est un formidable exemple de son grand talent de marqueteur. Le secrétaire allait rapidement devenir un meuble très populaire et plusieurs autres ébénistes en déclinèrent leurs propres versions. Pour ses marqueteries, Haupt lui-même resta proche de la tradition de la marqueterie française à la fois exubérante et naturaliste. Il utilisa plusieurs types de motifs; ses plus anciens, de la première moitié des années 1770, représentèrent de larges trophées ou des natures mortes. Parmi les motifs plus tardifs, les rubans et les guirlandes de feuilles de laurier en association avec un médaillon sont fréquents. A l'intérieur des panneaux de marqueterie, Haupt utilisait une technique de placage de bois exotiques gravés de détails et colorés en noir. Il utilisait en général le bouleau, bois indigène, pour le fond des marqueteries, parfois teinté en noir, alternative au bois satiné en usage en Angleterre.

HISTORIQUE

En 1901, notre meuble appartenait à Madame Anna Edelstam (1848-1922), une des filles du baron Carl Hierta et principale dame d'honneur de la reine Sophie de Suède. Il fut acquis, probablement à la mort d'Anna Edelstam, par l'illustre collectionneur, ingénieur et industriel Sten Westerberg (1884-1956), propriétaire du manoir de Beatelund dans les environs de Stockholm.

La provenance antérieure n'est pas complètement connue mais plusieurs des aïeux du baron Hierta furent membres de la cour, ils ont pu acquérir le secrétaire directement auprès de Haupt, soit le recevoir en cadeau d'un membre de la famille royale. La baronne Hedvig Ridderstolpe, grand-mère du baron Hierta, fût par exemple dame de compagnie de la reine douairière Sophie-Madeleine, veuve de Gustave III.

LES SECRETAIRES DE GEORG HAUPT

Notre présent secrétaire est le comparable le plus proche de la paire réalisée en 1778 pour le Prince Adolphe Frédéric de Suède, toujours conservée dans sa résidence d'été de Tullgarn. Neuf autres secrétaires sont connus ainsi que quelques exemplaires non estampillés.

Parmi les autres secrétaires de Georg Haupt figurent:

Une paire réalisée pour le prince Adolphe Frédéric, Tullgarn Palace, l'un avec un profil masculin dans un médaillon, le second avec un profil féminin, daté 1778. Ils sont similaires à notre secrétaire.

Un autre secrétaire proche, avec un médaillon contenant le profil d'une femme, signé et daté 1779, provenant de la collection du baron Gustave Tamm (1838-1925). Il l'aurait acquis au manoir Iggesund dans les années 1870. En 1952, le meuble était en possession de son fils, l'amiral Fabian Tamm (mort en 1955). Il fut vendu par la maison de vente Bukowskis à Stockholm en 1963.

Le secrétaire de la collection du Nationalmuseum de Stockholm, il possède un médaillon central de taille plus réduite orné du portrait d'une femme assise. Il était noté comme dans la collection d'Ida Fischerström, née Aminoff (1835-1917) en 1901.

Celui à Övedskloster appartenant au baron Ramel possède un petit médaillon central marqueté d'un profil de femme. Il provient de la collection de la baronne Ulla Ramel, née comtesse Lewenhaupt (1787-1869).

Un autre secrétaire avec une guirlande de laurier plaquée sur l'abatant appartenait au Colonel Otto Ulfsparre af Broxvik (1794-1889) au manoir Gräfsnäs. Sa petite-fille Ottonia Ugglä le mit en vente et sa localisation est inconnue.

Le secrétaire dans la collection du musée Nordiska à Stockholm, également orné de guirlandes, est signé et daté 1780, sa provenance est inconnue.



This superb marquetry secretaire is signed by Georg Haupt, the most celebrated Swedish cabinet-maker active in the late 18th Century. His beautiful marquetry furniture relates to that of his celebrated contemporary Jean-Henri Riesener; both artists enjoying Royal patronage throughout their careers.

GEORG HAUPT

Georg Haupt (1741-1784), the leading cabinet-maker during the Gustavian period in Sweden, is one of the craftsmen and designers that can be credited for creating the Gustavian style of furniture. The most important pieces executed by Haupt were secretaires and commodes, inlaid with superb marquetry garlands, medallions, urns and other classical motifs and embellished with fine ormolu mounts. Technically also very gifted, his furniture was made using superior veneers and fine construction woods to the interior.

It is interesting to note that both Haupt's father, Elias Haupt, and his grandfather, Georg Haupt the Elder, were court cabinet-makers in Stockholm. His father Elias died when Haupt was only three years old and in 1754, he became apprenticed to the master cabinet-maker Johan Conrad Eckstein, where he probably started to produce pieces in the rococo style then in fashion. Haupt stayed with Eckstein for five years before becoming a journeyman himself.

During the seven years he trained as a journeyman throughout Europe, he learnt the art of parquetry and he witnessed the transition from the Rococo style to neoclassicism. He first travelled to Amsterdam in 1763 and then on to Paris, probably in 1764. In 1766 Haupt is found working in the atelier of Simon Oeben at the Gobelins manufactory. During the winter 1766-67 he worked at Château de Chanteloup, probably sent there by Oeben, making a large mahogany desk for the Duc de Choiseul.

Haupt's last destination was London where he arrived late in 1767 or early 1768. Here he first worked for the cabinetmaker and designer John Linnell, who had one of the largest workshops in London as well as an important private clientele. Haupt soon left and set up on his own as a cabinetmaker. The first piece known to have been made by Haupt in his personal style with engraved inlays is a small square table now in the collection of the Victoria & Albert Museum. It is signed by Haupt and dated 4 February 1769 and has a dedication to Sir William Chambers, one of Britain's leading architects at the time. It was Chambers who had designed and commissioned this table for himself.

RETURNING TO SWEDEN

On 17 July 1769 Georg Haupt was appointed court cabinet-maker, 'Ébeniste du Roi', to King Adolph Fredric of Sweden. It is possible that Chambers had recommended him for this position. Chambers had been born in Gothenburg and maintained good contacts with the Swedish Court. On Haupt's arrival in Stockholm he was immediately commissioned by the King to make a desk for Queen Lovisa Ulrika. The desk, perhaps the first neoclassical piece of furniture made in Sweden, was delivered to the King a few weeks before Christmas 1770. It is presumed to have been given to the Queen that year as a Christmas gift from her indulgent husband.

The Cabinet Maker's Guild in Stockholm approved Haupt's desk as his masterpiece at their meeting in December 1770, the first such piece to be accepted. This meant that Haupt could set up his own workshop in 1771 and receive commissions not only from the royal family but from the public as well.

His workshop was surprisingly small and he usually had three to four journeymen and as many apprentices employed. The Royal family were his most important clients, but soon also leading aristocrats, wealthy businessmen and foreign diplomats in Stockholm became his clients. As most of his Royal commissions were private it is very difficult to identify individual pieces as most of the accounts are missing.

One of Haupt's most famous and elaborate pieces is a mineral-cabinet made to a design by the architect Jean Eric Rehn, commissioned by Gustaf III in 1773 as a gift for the Prince de Condé, now at Château de Chantilly. Following this monumental commission, the King remained Haupt's most important client. Many of Haupt's most luxurious pieces are in fact still in the Swedish Royal collections at the Royal palace in Stockholm, Drottningholm, Gripsholm, Haga, Tullgarn and at Princess Sophia Albertina's Palace (now the Foreign Office).

The influence of Royal cabinet-makers Jean-François Oeben, his successor Jean-Henri Riesener and their circle in Paris, is evident in Haupt's work, but there are also English influences from pieces made in John Linnell's workshop in London. Haupt had a broad repertoire of furniture types and can be credited by introducing the French type of *secrétaire à abattant* on tall legs to Sweden; the present lot and a small group of related examples listed below are all superb examples of his meticulous skills as a gifted marqueteur. The *secrétaire* was to become a very popular model and several other Stockholm cabinet makers soon made their own more simplified versions. Haupt himself stayed close to the traditions of exuberant and naturalistic French marquetry and used several types of inlaid decorations. His earlier motifs of the first half of the 1770's featured large figured trophies or still-lives. Other popular motifs he used later were ribbons and garlands of laurel leaves in combination with a central medallion. The medallions often had a profile of a head or a flute-playing cherub (generally on the commodes) as a central motif. Within the marquetry panels, Haupt used a technique of complementing the inlays of exotic woods with engraved details that were coloured black. He generally used indigenous blond flame birch for the background veneers, sometimes stained dark. This was an alternative to satinwood he had seen used in England.

SECRETAIRES BY HAUPT

The present *secrétaire* is closest related to a pair made in 1778 for Prince Fredric Adolph of Sweden that still are at his summer palace Tullgarn. Nine other signed *secrétaires* are known as well as a few unsigned examples. In 1901, the present *secrétaire* was owned by Mrs Anna Edelstam (1848-1922), a daughter of Baron Carl Hierta. She was a senior lady-in-waiting to Queen Sophie of Sweden. It was acquired (presumably after her death) by the legendary Swedish collector, civil engineer and industrialist Sten Westerberg (1884-1956), the owner of Beatelund Manor outside Stockholm. The earlier provenance is not fully documented but several of Baron Hierta's ancestors were courtiers and they had possibly acquired the piece directly from Haupt or either had received it as a gift from a member of the royal family. The Baron's grandmother Baroness Hedvig Ridderstolpe had been a lady-in-waiting to the Dowager Queen Sophia Magdalena, Gustaf III's widow.

OTHER SECRETAIRES BY GEORG HAUPT

- A pair made for Prince Fredric Adolph, Tullgarn Palace, one with male profile in a medallion as a central motif, the other with a female head, dated 1778. These are comparable to the present *secrétaire*.



G. Haupt, *secrétaire à abattant*, 1779. (Ancienne coll. Österby Bruk)



G. Haupt, *secrétaire à abattant*, 1779 (détail de la signature). (Ancienne coll. Österby Bruk)

- Another similar *secrétaire*, with a medallion inlaid with the profile of a lady, signed and dated 1779, has the provenance Baron Gustaf Tamm (1838-1925). He is said to have bought it from the Iggesund Manor in the 1870s. In 1952, this piece was owned by his son Rear Admiral Fabian Tamm (d. 1955). It was sold at Bukowskis Auction in Stockholm in 1963.
- The *secrétaire* in the collection of the Nationalmuseum in Stockholm which has a central smaller medallion with a portrait of seated lady. This is listed in the collection of Ida Fischerström, née Aminoff (1835-1917) in 1901.
- The one at Övedskloster belonging to Baron Ramel has a small central medallion inlaid with a profile of a lady. This originates from the collection of Baroness Ulla Ramel, née Countess Lewenhaupt (1787-1869)
- A further *secrétaire* with a garland of laurel leaves inlaid on the writing flap as décor belonged to Colonel Otto Ulfsparre af Broxvik (1794-1889) at Gråfsnäs Manor. His granddaughter Ottonia Uggla later sold it and whereabouts are unknown.
- The *secrétaire* in the collection of the Nordiska museet in Stockholm, also with garlands, is signed and dated 1780; this example has no known provenance.

LA VAISSELLE D'OR DU COMMANDANT WEILLER



COLLECTION DU COMMANDANT WEILLER

717

ENSEMBLE DE PLATS ET ASSIETTES EN OR

XX^e SIECLE

Modèle à contours filets, gravé sur le marli d'un crêt, comprenant deux plats ovales, deux plats circulaires et vingt-quatre assiettes à dessert, au revers 18K (750) et poids
Longueur plat ovale: 40,5 cm. (16 in.); Diamètre des plats: 29,8 cm. (11¼ in.);
Diamètre des assiettes: 22 cm. (8⅝ in.). 18742 gr. (602.55 oz.)

(28)

€450,000-650,000

\$530,000-770,000
£405,000-590,000

A SET OF GOLD DISHES AND PLATES, 20th CENTURY
SHAPED CIRCULAR AND OVAL WITH A REEDED BORDER, ENGRAVED WITH A CREST,
COMPRISING TWO OVAL DISHES, TWO CIRCULAR DISHES AND TWENTY-FOUR DESSERT PLATES,
STAMPED ON REVERSE WITH 18K (750) AND WEIGHT

純金餐碟一套一組二十八件
二十世紀製

PROVENANCE

Commandé par le Commandant Paul-Louis Weiller; puis par descendance
jusqu'au propriétaire actuel.



Reprenant la tradition de la vaisselle en or des rois de France, ce service a été commandé par Louis-Paul Weiller, le *Commandant*, collectionneur et mécène, qui mena mille vies à la fois et parmi celles-ci une existence mondaine et culturelle exaltante

PAUL-LOUIS WEILLER (1893-1993)

Fils de l'industriel et homme politique Lazare Weiller (1858-1928), ingénieur de l'École Centrale diplômé en 1914, Paul-Louis est passionné d'aéronautique et s'engage dans le conflit mondial d'abord dans l'artillerie puis dans l'aviation. Pilote dès 1915, il est à l'origine de l'utilisation de la photographie aérienne. Plusieurs fois abattu et blessé il collectionne les décorations dont la Légion d'Honneur en 1918 reçue des mains du Maréchal Foch. A la tête d'un groupement et grâce à son courage, il est surnommé « Commandant », titre qui ne le quittera plus.

Rendu à la vie civile, dès 1922, il devient industriel tout naturellement dans les moteurs d'avion et dirige la société Gnome et Rhône qui deviendra la SNECMA lors de sa nationalisation en 1945. Il développe également des lignes aériennes, fonde Air Afrique et achète le capital de la compagnie aérienne CIDNA ensuite nommée Air France en 1933 et dont il est le premier administrateur. Arrêté en 1940 par le gouvernement de Vichy il est déchu de la nationalité française et placé sous surveillance à Marseille d'où il s'enfuit pour rejoindre Cuba puis le Canada auprès du général la Flèche. Il retourne en Europe en 1947, rétabli de ses droits et de ses biens, pour développer ses activités dans l'énergie, la finance et les arts.

Mécène dans l'âme, il aide à la rénovation du château de Versailles et mène une vie mondaine exaltante auprès des grands du monde tels Aristote Onassis, Jean-Paul Getty et les familles royales européennes. En remerciement de son engagement il est nommé *Commandeur des Arts et des Lettres* puis est élu à l'Académie des Beaux-Arts dès 1965. Souhaitant renouer avec le Paris capitale des arts, il soutient le monde du spectacle comme Robert Hossein ou Maurice Béjart mais reçoit également ses amis autour de fêtes somptueuses. Menant grand train, il collectionne les maisons et les décore avec du mobilier, des objets d'art des tableaux et orfèvrerie d'exception.

Le service de plats en or gravé du crêt de Paul-Louis Weiller, renoue parfaitement avec la tradition royale de la vaisselle d'or sous la monarchie française.

En effet Louis XIV a commandé une vaisselle en or pour Versailles, dont on ne connaît malheureusement que des dessins, dont une magnifique nef exécutée par Jean Gravet en 1664, que Marie-Antoinette installa par la suite dans ses appartements mais qui fut détruite sous le Directoire. Le reste de cette orfèvrerie exceptionnelle devait être fondue pour financer les campagnes militaires successives.

Dès son avènement Louis XV souhaite renouer avec les fastes de son bisaïeul et commande également une vaisselle en or à Nicolas Delaunay, puis Thomas Germain, livrée entre 1724 et 1727 comportant entre autres un cadenas, des assiettes, des saucières et une cuillère à olives mais dont là encore il ne reste que des descriptions, les œuvres ayant été fondues.

Surnommé par Greta Garbo « Paul-Louis XIV », Weiller a donc souhaité recevoir tel un monarque ses amis lors de réceptions fastueuses où ce service en or devait faire l'admiration de tous.

Reprising the tradition of the gold table services of the Kings of France, this service was commissioned by Louis-Paul Weiller, known as the "*Commandant*" (the Major), a celebrated collector and patron, who led an extremely diverse life, notably as a highly-cultured socialite.

PAUL-LOUIS WEILLER (1893-1993)

Son of the industrialist and politician Lazare Weiller (1858-1928), Paul-Louis trained as an engineer at the *Ecole Centrale* from which he was granted a degree in 1914. Weiller was passionate about aeronautics and was engaged in World War I, first in the artillery and later in aviation. A pilot from 1915, he was the first to utilise aerial photography. Weiller was shot down and injured many times, and awarded decorations and honours including the Légion d'Honneur in 1918, presented to him by Maréchal Foch. At the head of a mission, and owing to his courage, he was nicknamed the "*Commandant*" (the Major), an epithet which would stay with him for the rest of his life.

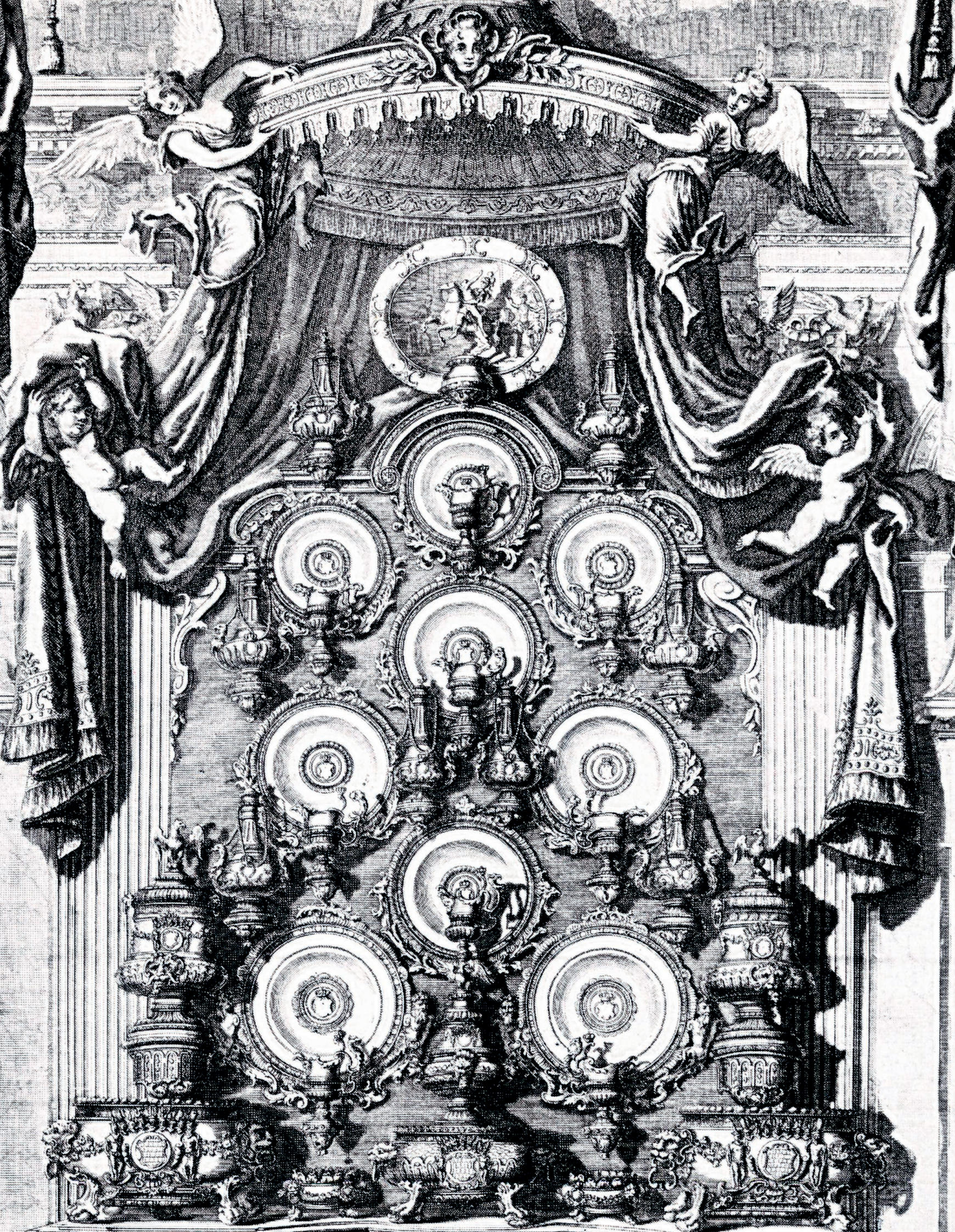
Weiller then returned to civilian life. From 1922, he became an industrialist, naturally working in airplane engines, and directed the company Gnome et Rhône, which became SNECMA during the nationalisation of 1945. Weiller also developed airlines, founded *Air Afrique*, and purchased the capital of the airline company CIDNA, later named *Air France* in 1933, of which he was the first administrator. Arrested in 1940 by the Vichy government, he was stripped of his French nationality and placed under surveillance in Marseille, from whence he managed to escape to Cuba and then Canada thanks to Général la Flèche. He returned to Europe in 1947 – restored of his rights and property – in order to develop his activities in energy, finance and the arts.

A patron at heart, Weiller supported the renovation of the Château de Versailles and led an exhilarating life in the most elevated social circles, frequenting Aristotle Onassis, John Paul Getty and the European Royal families. In recognition of his engagement, he was named *Commandeur des Arts et des Lettres*, and elected to the Académie des Beaux-Arts from 1965. Wishing to restore Paris as the capital of the arts, he supported the cinema and theatre, including the productions of Robert Hossein and Maurice Béjart. Weiller also lived lavishly, entertained his friends at grand parties, and collected homes which he decorated with furniture, works of art, pictures and silver of exceptional quality, much of which was sold at auction in Paris in 2011.

The service of gold plates engraved with the crest of Paul-Louis Weiller is inspired by the tradition of gold services ordered by the French Crown. Louis XIV commissioned a table service in gold for Versailles, of which, sadly, only the designs are known. This superb service included a magnificent nef created by Jean Gravet in 1664, which Marie-Antoinette subsequently installed in her suite of apartments, but which was destroyed during the Directoire. The rest of this exceptional service was melted down to finance successive military campaigns.

Once he acceded to the throne, Louis XV wished to revive the splendour of his great grandfather's court, and so commissioned a gold table service from Nicolaus Delaunay, then Thomas Germain, delivered between 1724 and 1727 and including a *cadenas*, plates, sauceboats, and an olive spoon. Sadly, only descriptions of these works remain as this service was, like that created for Louis XIV, also melted down.

Nicknamed by Greta Garbo "Paul-Louis XIV", Weiller sought to entertain his friends as a monarch would, and during his sumptuous receptions this service must have been the admiration of all.



DE LAQUE ET DE CARBONE

■ +718

GAN ERKE (NE EN 1955), SHANG XIA

TABLE «DA TIAN DI» (CIEL ET TERRE), PIECE UNIQUE, 2017

En fibre de carbone et laque naturelle traditionnelle de Chine, à décor noir et or «Bo Luo», le plateau de forme rectangulaire, reposant sur quatre pieds évasés, le sommet des pieds présentant des ajours en arc de cercle; marqué à l'or Shang Xia, signature gravée et dorée Gan Erke, datée *ding you nian*, avec un poème inscrit

Hauteur: 74 cm. (29 in.); Largeur: 185,5 cm. (72¾ in.);

Profondeur: 91 cm. (35¾ in.)

Le plateau:

Largeur: 180,5 cm. (70¾ in.); Profondeur: 85,6 cm. (33½ in.)

€100,000-150,000

\$120,000-180,000
£90,000-130,000

"DA TIAN DI" (SKY AND EARTH) TABLE, A BLACK 'BO LUO' WITH GOLD LACQUER AND CARBON FIBER TABLE, GAN ERKE, SHANG XIA, UNIQUE PIECE, 2017

黑色菠蘿金漆炭纖維長桌
甘而可, 「上下」, 2017年製

TRADITION ET MODERNITE

Chef-d'œuvre de la main de l'homme, cette spectaculaire table associe un dessin et un matériau des plus contemporains - la fibre de carbone - à un matériau et une technique on ne peut plus traditionnels comme la laque naturelle. Elle est un véritable pont entre les siècles. Shang Xia, filiale d'Hermès créée en 2010 par Jiang Qiong Er (née en 1976). Elle a pour vocation de produire du mobilier et des objets ancrés dans l'héritage chinois par le recours à des techniques traditionnelles comme la porcelaine coquille d'œuf, le mobilier en bois ou encore l'usage du bambou. Les créations sont cependant résolument contemporaines et permettent un dialogue entre Orient et Occident, un dialogue entre tradition et modernité, comme l'illustrent les meubles « Da Tian Di ». Shang Xia met en avant les savoir-faire traditionnels et accompagne les artisans dans leur création d'objets adaptés à notre vie contemporaine.

GAN ERKE

Si la laque moderne est souvent associée à des artisans japonais des Années Trente tels que Seizo Sugawara (1884-1937) ou Katsu Hamanaka (1895-1982), la laque est originellement une technique chinoise et des artistes contemporains chinois réinventent avec succès ce matériau vivant.



春色映瑶席，飛花滿座生

Quelle scène printanière radieuse et enchantresse au soleil sur cette merveilleuse table artisanale. *What a radiant and enchanting spring scene while sunshine on this marvelous craft-table.*





© Christie's Image 2014

Gan Erke, Shang Xia, bureau «Da Tian Di», 2014



© Christie's Images 2015

Gan Erke, Shang Xia, table «Dan Tian Di», 2015. Paris, musée des Arts Décoratifs

Le laqueur Gan Erke (né en 1955), originaire de la province de l'Anhui dans l'Est de la Chine, a intégré en 1979 la *Tunxi Lacquerware Arts and Crafts Factory* puis en 1985 le *Tunxi Arts and Crafts Institute*. Gan Erke a redécouvert les traditionnelles techniques à partir d'anciens traités et après de nombreuses années de perfectionnement. Parmi ces techniques figurent la laque « peau de rhinocéros » ou *Bo Luo*, dénommée ainsi en raison de son aspect. La qualité de sa production lui a valu en 2006 une reconnaissance nationale d'artisan d'art et certaines de ses pièces sont conservées dans des musées chinois, comme cette boîte couverte en laque rouge conservée au Palais impérial à Pékin ainsi qu'au British Museum.

UN CORPUS RESTREINT

Cette table est à rapprocher de celle figurant dans les collections du musée des Arts décoratifs, à Paris (Inv. 2016.72.1). Elle avait été acquise, vente Christie's, Shanghai, 24 octobre 2014, lot 12. Par ailleurs, avec sa somptueuse laque «Bo Luo», cette table peut être rapprochée du bureau en *zitan* «Da Tian Di», vente Christie's, Shanghai, 24 octobre 2014, lot 11.

TRADITION AND MODERNITY

This spectacular table is a masterpiece of contemporary craftsmanship. The unique combination of cutting edge material of carbon fiber, modern design and the traditional technique of lacquerwork serves as a bridge between the centuries.

A subsidiary of Hermès, Shang Xia, created in 2010, in partnership with Jiang Qiong Er (b. 1976), has created a line of decorative arts. Although clearly modern creations, their furniture and objects are anchored in Chinese history and incorporate traditional techniques and materials like eggshell porcelain and bamboo. Their creations continue the centuries old dialogue between East and West.

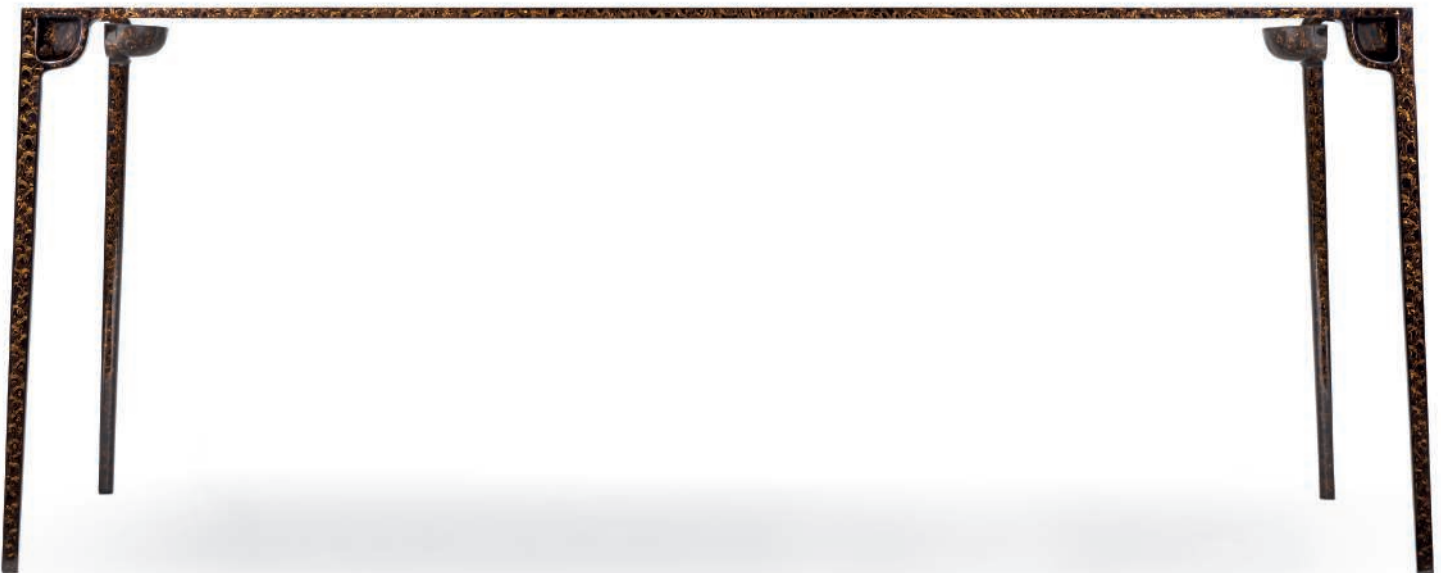
GAN ERKE

Although modern lacquer is frequently associated with Japanese artisans in the 1930's such as Seizo Sugawara (1884-1937) or Katsu Hamanaka (1895-1982), lacquer is originally a Chinese technique which modern Chinese artisans continue to develop. Gan Erke (b. 1955), originally from Anhui province in Eastern China, joined in 1979 the *Tunxi Lacquerware Arts and Crafts Factory* and the *Tunxi Arts and Crafts Institute* in 1985.

Gan Erke rediscovered traditional lacquer techniques from old treatises and perfected his skills over a number of years. One in particular is vividly described as 'rhinoceros skin' or *Bo Luo*. By 2006, the quality of his work has earned him national recognition as an artisan and some of his pieces are now part of the collections of Chinese museums such as a red lacquered box in the Imperial Palace in Beijing, or another one in the British Museum.

RELATED EXAMPLES

The present table can be compared to one sold at Christie's, Shanghai, 24 October 2014 (lot 12) now in the collection of the Musée des Arts décoratifs, in Paris (Inv. 2016.72.1). Another related example, made of *zitan*, with *Bo Luo* lacquer was also sold at Christie's, Shanghai, 24 October 2014 (lot 11).





UN CADEAU DE LOUIS XVI

COLLECTION ARISTOCRATIQUE FRANCAISE

■ 719

TAPISSERIE ROYALE D'EPOQUE LOUIS XVI

MANUFACTURE DES GOBELINS,
ATELIERS D'AUDRAN ET DE COZETTE, VERS 1772-1780
D'APRES UN CARTON DE CHARLES-ANTOINE COYPEL (1694-1752)

En laine et soie, représentant *Le repas de Sancho dans l'île de Barataria*, inscrit DONNE PAR LE ROY A JB DE MACHAULT GARDE DES SCEAUX DE FRANCE EN 1783, le tableau sommé des armes de France appliquées en 1783, sur un *alentour* à motif de damas pourpre souligné de guirlandes de fleurs et de fruits retenus, la bordure à motifs de croisillons, signée AUDRAN. en bas à droite et signée et datée dans le galon bleu AUDRAN.1772

Hauteur: 372 cm. (146½ in.); Largeur: 545 cm. (214½ in.)

€150,000-250,000

\$180,000-300,000
£140,000-220,000

A ROYAL LOUIS XVI TAPESTRY, GOBELINS, WORKSHOPS OF AUDRAN AND COZETTE, CIRCA 1772-1780,
AFTER A DESIGN BY CHARLES-ANTOINE COYPEL (1694-1752)

路易十六皇室掛毯
法國國王賜贈

PROVENANCE

Offerte par Louis XVI à Jean-Baptiste de Machault d'Arnouville (1701-1794) en 1783;
Puis par descendance jusqu'à son arrière-petite-fille, Henriette de Machault (1808-1864);
Puis par descendance à son petit-fils Louis de Vogüé (1868-1948);
Puis par descendance jusqu'au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

S. de Monicault, «Léonce de Vogüé, un collectionneur de meubles Boule à la fin du XIX^e siècle»,
in *L'Estampille - L'Objet d'Art*, no. 478 (avril 2012), pp. 80-83 (non ill.).
V. Pruchnicki, *Arnouville. Le château des Machault au XVIII^e siècle*, 2013, pp. 82-86 (ill. p. 83).

ARCHIVES

Arch. nat. OI1075, f° 41.
Fond Thoiry, *Don d'une tenture de six pièces de tapisserie des Gobelins*, Arch. nat. OI1141
Arch. nat. OI2050
Nous remercions M. Christian Baulez et M. Vincent Pruchnicki.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

C. Bremer-David, *French Tapestries & Textiles in the J. Paul Getty Museum*, 1997, pp. 40-53.
E. Standen, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1985, vol. I, pp. 369-375.



Chef-d'œuvre de la tapisserie du XVIII^e siècle, le présent lot se distingue par son appartenance à une tenture majeure de l'histoire de la tapisserie, par sa provenance royale, par son historique passionnant tout au long des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles et par son remarquable état de conservation.

UNE TENTURE MAJEURE

Cette tapisserie appartient à la tenture de *l'Histoire de Don Quichotte*, tirée de l'œuvre de Cervantès publiée en 1605 et en 1615. Cette tenture a été tissée d'après des cartons exécutés vers 1 par Charles-Antoine Coypel (1694-1752), *Peintre du Roy*.

Cette tenture fut conçue sous la direction de Robert de Cotte (1656-1735), premier architecte du Roi, directeur des Gobelins (1699-1735) et du duc d'Antin, Surintendant des Bâtiments du Roi (1708-1736). Elle fut tissée pour la première fois en 1717 pour le duc d'Antin lui-même (cette tenture fut vendue par Christie's à Londres, le 10 juin 1993, lot 110). Elle marque le début d'une nouvelle mode aux Gobelins. Avec ce sujet vif et frivole, nous sommes loin de la sobriété des thèmes classiques et militaires, en faveur sous Louis XIV. D'un dessin novateur, le spectaculaire fond -ou *alentour*- qui apparaît ici pour la première fois, est traité avec la même précision et le même soin que la scène elle-même.

La tenture de l'histoire de Don Quichotte, très populaire tout au long du XVIII^e siècle, sera tissée au moins neuf fois, ornée de six *alentours* différents, entre 1717 et 1780. La présente tapisserie fait partie de la huitième tenture à *alentour* de damas cramoisi exécutée aux Gobelins par les ateliers d'Audran et de Cozette entre 1776 et 1780.

UN PRESENT ROYAL

Notre tapisserie provient d'une tenture accordée en 1783 par le roi Louis XVI à Monsieur de Machault, Garde des Sceaux sous le règne de Louis XV de 1750 à 1757. L'histoire de ce présent royal est tout à fait passionnante; ces tapisseries avaient en effet été offertes dans des conditions quelque peu inhabituelles au Garde des Sceaux, plus d'un quart de siècle après sa disgrâce.

Comme le précise d'Angivilliers dans son courrier du 2 mai 1783 adressé au roi: «Il est d'usage que soit donnée une tenture des Gobelins à ceux qui ont rempli la place de Chancelier ou de Garde des Sceaux. M. de Machault (...) n'a point reçu la tenture dont il s'agit. Sa famille m'en a fait l'observation et, quoique M. de Machault ignore cette démarche, la demande faite pour lui m'a paru de toute justice. Je supplie en conséquence Votre Majesté de vouloir bien m'autoriser à lui faire délivrer cette tenture ou une équivalente».





LE REPAS DES ANCHO, DANS
CILS DE BABATARIA

ORDRE DU ROI, A L'OCASION DE LA MORT DE M. DE LAUNAY, LE 1779

ALBRAND 1779

Le Roi répondit favorablement à cette demande et d'Angivilliers peut écrire à Machault: «*Sa Majesté m'a même ordonné d'avoir l'honneur de vous écrire et de vous proposer, soit la tapisserie ordinaire du sceau, soit une tenture de tapisserie de celles qu'on fabrique à sa manufacture. (...) Si cela peut vous plaire, j'aurai l'honneur de vous proposer une tenture de six pièces de tapisserie de l'Histoire de l'Ancien Testament par le Poussin, ou du Nouveau par Jouvenet. (...) Si d'autres sujets vous plaisent davantage, vous serez le maître du choix. Si la tenture ordinaire du sceau vous est plus agréable, je la ferai exécuter. Le désir de vous faire jouir plus tôt m'a fait proposer au roi cette alternative à votre choix, vu le long temps qu'entraîne l'exécution.*» Après de nombreuses visites aux Gobelins, Machault porte son choix sur la tenture de l'*Histoire de Don Quichotte*; le 28 mai 1783 est enregistré le don des six tapisseries retenues: *Le Bal, Don Quichotte chez les filles de l'hôtellerie, le Départ de Sancho pour l'île de Barataria, Don Quichotte servi par les dames, la Dorothee, le Repas de Sancho.*

Le dernier chapitre de ce présent rocambolique concerne les armes de France et celles du Garde des Sceaux. Le fils de Machault sollicite en effet leur application sur les six tapisseries; cette requête est facilement acceptée le 22 décembre 1783. On appose alors, sur le paon des cartons de Coypel, les armes de France tandis que les armes de Machault «à trois têtes de corbeaux de sable, arrachées de gueules», tissées par l'atelier de Cozette, sont placées en-dessous du tableau.

Ces modifications effectuées, la tenture est livrée en 1784. Elle est divisée en deux ensembles de trois tapisseries, l'un destiné au château d'Arnouville et l'autre à l'hôtel de la rue du Grand-Chantier.

JEAN-BAPTISTE DE MACHAULT D'ARNOUVILLE

Jean-Baptiste de Machault d'Arnouville (1701-1794) connaît une prolifique carrière sous le règne de Louis XV, accumulant les différentes charges et distinctions, d'Intendant de la province du Hainaut à Garde des Sceaux du Royaume en 1754. Cependant, sa carrière est cependant brutalement stoppée par sa disgrâce en 1757 sur l'initiative de Madame de Pompadour.

Lors de sa charge de contrôleur général des finances, d'Arnouville tente d'harmoniser l'imposition des sujets du Royaume par la création du Vingtième. Cet impôt, devant s'appliquer aux trois ordres de la société, fut cependant abandonné en raison des violentes oppositions de la noblesse et du clergé.

Après sa disgrâce Jean-Baptiste de Machault d'Arnouville vit sur ses terres à Arnouville-lès-Gonesse puis au château de Thoiry chez son fils Charles de Machault d'Arnouville.

UNE COLLECTION MYTHIQUE

En 1826, avec le mariage de Henriette de Machault, arrière-petite-fille de Jean-Baptiste de Machault comte d'Arnouville (1701-1794), avec le marquis Léonce de Vogüé (1805-1877), la présente tapisserie et les autres pièces de la tenture gagnent une des collections mythiques de la seconde moitié du XIX^e siècle, dont un certain nombre de pièces maîtresses sont aujourd'hui dans les collections du J. Paul Getty Museum, du château de Versailles et de l'Art Institute de Chicago.

Cette collection est majeure puisqu'outre les œuvres héritées par Henriette de Machault, elle comprend celles héritées par Léonce de Vogüé provenant des collections de son aïeul le fermier général Etienne Perrinet de Jars (1670-1762). Signalons que la collection est plus que la simple juxtaposition d'héritages prestigieux de ces deux familles puisqu'elle va être complétée par des acquisitions majeures.

LÉONCE DE VOGÜÉ (1805-1877)

Après des débuts dans les armes où il participe à la campagne de Catalogne de 1823 et au siège d'Alger de 1830, Léonce de Vogüé se tourne vers la vie civile par fidélité aux Bourbons. Il gère de front une carrière politique - il siègera à l'Assemblée constituante - et ses affaires industrielles et agricoles. Passionné par le progrès technique et les améliorations sociales, il est aussi à l'aise dans la gestion des affaires publiques que privées. Ainsi, il écrit à sa femme en 1848: «*J'ai passé une bonne partie de ma journée loin des préoccupations de la vie politique, au milieu de la fumée de mes mouleurs, du mouvement de mon bel atelier. J'ai été de poste en poste visiter mes ouvriers, faisant du socialisme à ma manière, m'informant de leurs familles et recevant d'eux des remerciements sur l'ouvrage qui ne leur a pas manqué toute l'année, pendant qu'on chômait tant ailleurs.*» Malgré ces activités menées parallèlement, il trouve le temps d'ajouter, aux trois châteaux dont il a hérité, ceux de Vogüé, de Rochecolombe et de la Verrerie.

Léonce de Vogüé habite l'hôtel de Jarnac, au 92 rue de Lille. Mais la demeure familiale est victime des travaux d'Haussmann dans les années 1860: elle se trouve précisément à l'endroit du percement du boulevard Saint-Germain qui coupe cette rue en deux tronçons inégaux. Léonce de Vogüé décide alors d'élire domicile de l'autre côté de l'esplanade des Invalides et de faire bâtir un hôtel rue Fabert, à l'angle du quai d'Orsay, à l'emplacement d'un chantier de bois. Il avait auparavant hésité avec un autre terrain, de l'autre côté de la Seine, avenue de Marigny, à l'emplacement actuel de l'hôtel construit par le baron Gustave de Rothschild.

Rue Fabert, il souhaite abriter les collections familiales dans un cadre digne d'elles tout en regroupant sa famille sous un même toit. Il confie la construction de cet hôtel à Joseph Michel Anne Lesoufaché qui a achevé, quatre ans auparavant, son œuvre phare, le château de Sceaux pour le duc de Trévise. L'architecte est alors au sommet de son art et de sa notoriété, travaillant pour les Koenigswarter, les Sormier, les Beaumont ...

L'HÔTEL DE LA RUE FABERT

Les travaux sont menés très rapidement. Alors que l'achat est effectué en mai et juin 1866, l'hôtel est inauguré dès 1868. Discret et harmonieux, l'hôtel de Vogüé ne se singularise pas par son architecture extérieure. Caractéristique de la sobriété de son style - que l'on qualifierait aujourd'hui d'haussmannien - l'hôtel, comme les autres constructions de Lesoufaché sur les deux rives de la Seine, se fond dans le paysage parisien. La sculpture de la façade est réduite au minimum; tout juste peut-on voir des guirlandes de feuillages surmonter les fenêtres de l'étage noble.

Si l'architecture extérieure est sobre et discrète, le décor intérieur en revanche, également œuvre de Lesoufaché, est beaucoup plus

somptueux. Il nous est connu grâce à l'ensemble de photographies -illustrées dans le présent catalogue - qui nous permet d'appréhender volumes et décor. L'architecture et le décor intérieurs de l'hôtel illustrent le talent de Lesoufaché et sa parfaite maîtrise des XVII^e et XVIII^e siècles français qu'il a su développer durant ses années passées à Versailles et à Dampierre. Ainsi, en poussant la porte de l'hôtel Vogüé, on découvre un décor bien éloigné de la sobriété de ses façades.

Avec son décor de lambris de marbres, la cage d'escalier Louis XIV est magistrale. Ses dimensions ont été calculées afin qu'elle puisse abriter quatre des six tapisseries de la tenture. En gravissant les marches, on peut suivre les aventures du héros de Cervantes et découvrir *Le Curé et Cardenio rencontrent Dorothée habillée en Berger*, *Le départ de Sancho pour l'île de Barataria*, *Le Repas de Sancho dans l'île de Barataria*. Leurs spectaculaires couleurs répondent aux tons chaleureux des marbres.

Sur le palier, Léonce de Vogüé a fait disposer, sur une monumentale console Louis XIV en bois doré, le groupe en bronze par Giovanni Francesco Susini de *l'Enlèvement d'Hélène*. Les armes ornant la base en bronze doré de ce groupe répondent à celles de la présente tapisserie, alors disposée juste au-dessus. Le bronze de Susini figure aujourd'hui dans les collections du J. Paul Getty Museum à Malibu (Inv. 90.SB.32).

LE DESTIN DES COLLECTIONS VOGÜÉ

Respectant le vœu de sa femme décédée quelques années auparavant, alors que l'hôtel de la rue Fabert n'était qu'un projet prenant peu à peu forme, Léonce de Vogüé lègue la totalité de sa collection à son petit-fils Louis de Vogüé (1868-1948) afin d'en éviter la dispersion. Son testament le rappelle: «*Toute cette collection, provenant de sa famille [Machault] et de la mienne, et en particulier celle des meubles de Boule et porcelaine montées, aura d'autant plus d'intérêt qu'elle restera réunie*».

Quelques années après le décès de Louis de Vogüé, la collection est partagée et l'hôtel démoli en 1961. De nombreuses œuvres provenant des collections de la rue Fabert apparaissent sur le marché de l'art au fil des années. La présente tapisserie est restée dans les collections familiales depuis 1783.

Tentons enfin de préciser la localisation ou les apparitions des pièces de la tenture:

Le départ de Sancho pour l'île de Barataria a été vendue, Sotheby's, Paris, 18 décembre 2001, lot 327;

Don Quichotte reçu chez les filles de l'hôtellerie a figurée dans la vente Christie's, Paris, 21 juin 2007, lot 258; elle est illustrée dans V. Pruchnicki, *op. cit.*, p. 82;

Dom Quichotte étant à Barcelone, danse au bal que lui donne Dom Antonio est conservée au château de Thoiry; elle est notamment illustrée dans *Connaissance des Arts*, no. 191 (jan. 1968) p. 83 et dans V. Pruchnicki, *op. cit.*, p. 84-86;

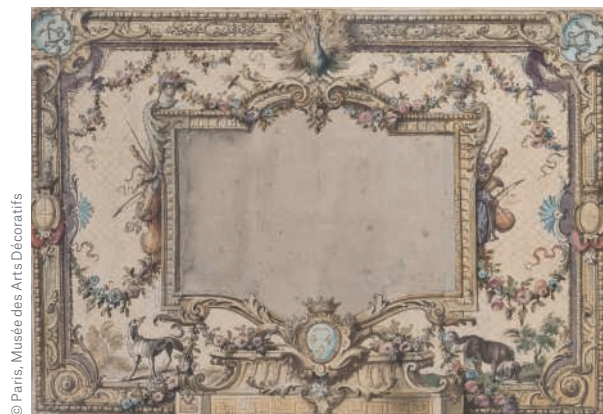
La Dorothee déguisée en berger et trouvée dans la montagne par le barbier et le curé qui cherchaient Don Quichotte a été préemptée le 14 mars 1983 et est conservée au Palais de Chaillot.



C.-A. Coypel, *Le Repas de Sancho dans l'île de Barataria*. Château de Compiègne



Don Quichotte reçu chez les filles de l'hôtellerie. Collection particulière



P.-J. Perrot, *Dessin d'alentour*, 1735. Paris, musée des Arts Décoratifs



Le Repas de Sancho dans l'île de Barataria, J. Paul Getty Museum

An exceptional example of eighteenth-century tapestry, the present lot further distinguishes itself with its significant ties to the history of tapestry weaving, royal provenance, enthralling history throughout the eighteenth, nineteenth, and twentieth centuries, and consequently by the remarkable condition in which it remains today.

AN IMPORTANT TAPESTRY SERIES

This tapestry belongs to the series of wall hangings entitled *The Story of Don Quixote*. The set, or tenture, is inspired by Cervantes' seminal work published in 1605 and 1615, woven after the cartoons by Charles-Antoine Coypel (1694-1752), *Peintre du Roi*, executed circa 1715, and executed under the direction of Robert de Cotte (1656-1735), the first Architecte du Roi, director of the Gobelins, and Duc d'Antin, the Superintendent of the Bâtiments du Roi (1708-1736).

First woven in 1717 for the Duc d'Antin himself, the series established a new fashion at Gobelins (this tapestry was later sold Christie's London, 10 June 1993, lot 110). For the lively and frivolous subject was a marked change from the restrained classical and military themes that were popular during the reign of Louis XIV. Furthermore, the spectacular background, or alentour, which appears here for the first time, was in itself an innovative design and was treated with the same precision and care as the main scene itself.

The tapestry series of *The Story of Don Quixote* was popular throughout the eighteenth century. Between 1717 and 1780 the tenture was woven at least nine times and ornamented with six variant *alentours*. The present tapestry is a part of the eighth series woven with a crimson damask alentour executed at Gobelins by the studios of Audran and Cozette between 1776 and 1780.

A ROYAL PRESENT

The tenture, of which the present tapestry is a part, was bestowed in 1783 by Louis XVI unto Monsieur de Machault, who had served as the Keeper of Seals, or Garde des Sceaux, under the reign of Louis XV from 1750-1757. The story of this royal gift is an enthralling one as the tapestries were in effect offered to the Garde des Sceaux, under unusual conditions more than a quarter century after the Keeper's disgrace.

As the incredibly precise Keeper of the King's Household, d'Angivilliers, writes to the king in his letter date 2 May 1783: *"It is customary to give a series of Gobelins tapestries to those who take on the role of Chancellor or Keeper of the Seals. M. de Machault (...) did not receive said series of tapestry hangings. His family made this observation to me and, although M. de Machault is unaware of this appeal, the request made on his behalf appears entirely just. Consequently, I implore you Your Majesty to provide me with the authority to deliver this series of tapestries to him, or an equivalent."* The king responded favourably to this request. As d'Angivilliers writes to Machault: *"His majesty has given me the honour of writing to you and offering you either the tapestry that is traditional of the Keeper of the Seal or a series of tapestries that can be made at his majesty's factory. (...) If this pleases you, I would have the honour of offering to you the series of tapestries depicting scenes from the Old Testament by le Poussin, or of those depicting the New Testament by Jouvenet. (...) If other subjects please you more, the choice is yours. If the series of tapestries traditional for the Keeper of the Seal is more agreeable to you, I will have it made. The desire to have you enjoy the work sooner is what lead me to ask the king for these various alternatives, considering how long the execution of such a piece may take."*

After numerous visit to Gobelins, Machault decided on the tapestries depicting The Story Don Quixote. On 28 May 1783 the gift of the following six tapestries was recorded: *The Dance, Don Quixote at the Ladies' Hotel, Sancho's Departure for Barataria Island, Don Quixote Being Served by the Women, Dorotea, and Sancho's Meal.*

The last piece of this extraordinary story concerns the armorial bearings of France and those of the Garde des Sceaux. Machault's sons requested that these arms be applied to the tapestries, a demand which was agreed on 22 December 1783. Thus, the French arms, as well as the Machault arms of "three raven sable heads, erased," were woven over Coypel's masterful original design by the Cozette atelier beneath each Don Quixote scene.

With these modifications in place, the series of tapestries was delivered in 1784. The tenture was then divided into two groups of three tapestries, one for the Château d'Arnouville, the other for a hôtel particulier on rue du Grand-Chantier, Paris.

JEAN-BAPTISTE DE MACHAULT D'ARNOUVILLE

Jean-Baptiste de Machault d'Arnouville (1701-1794) had a prolific career under the reign of Louis XV. During his tenure he accumulated various responsibilities and distinctions, such as Quartermaster of the Hainaut region, and finally being granted the role of the Kingdom's Garde des Sceaux in 1754. However, his disgrace in 1757 brought an abrupt end to his career, a termination was initiated by Madame de Pompadour.

During his tenure as Financial Minister, d'Arnouville attempted to standardize the taxation of royal subjects with the creation of the "Vingtième." However the tax, which was to be applied to the three tiers of society, was abandoned following violent opposition by the clergy and nobility. After his disgrace, Jean-Baptiste de Machault d'Arnouville retreated, living off his land at Arnouville-lès-Gonesse and later at Château de Thoiry with his son Charles de Machault d'Arnouville.

A LEGENDARY COLLECTION

The fascinating story of the tenture continues into the following century. Following the 1826 marriage of M. Machault's great-granddaughter, Henriette de Machault, to the Marquis Léonce de Vogüé (1805-1877), the tapestries became a part of one of the most legendary collections of the second-half of the nineteenth century, of which many significant pieces are now in such prestigious collections as the J. Paul Getty Museum, the Château de Versailles, and the Art Institute of Chicago.

The collection of Léonce de Vogüé was important even before his marriage into the Machault family and the inclusion of the masterful tapestries, as it was comprised of works inherited by Léonce de Vogüé from the collection of his ancestor—the Tax Collector General Etienne Perrinet de Jars (1670-1762). However, this collection was more than a simple juxtaposition of prestigious family heritage as the collection, once combined, was later further complimented with major additional acquisitions.

LÉONCE DE VOGÜÉ (1805-1877)

After his debut in the army where he participated in the 1823 Catalonia campaign and the 1830 Invasion of Algiers, Léonce de Vogüé turned towards a life of civil service in fidelity to the Bourbons. He managed not only a political career, sitting on the Constitutional Assembly, but also his own industrial and agricultural affairs. Passionate about technological progress and social improvements, he was just as comfortable governing public affairs as he was private ones. As he wrote to his wife in 1848: *"I spent a good part of my day far from the preoccupations of political life, in the centre of the smoke of my moulds, in the movement of my beautiful workshop. I was in my office visiting staff, practicing my own form of socialism, learning about their families and receiving their thanks for the work which have not been without throughout the entire year, while they were so idle previously."* Despite these two parallel lives he lead, he also found time to add to his collections to the three châteaux he inherited: Vogüé, Rochecolombe, and la Verrerie.



© Christie's Images 2017

Vues de la cage d'escalier de l'hôtel Vogüé, rue Fabert (figurant le présent lot)



© Christie's Images 2017

Léonce de Vogüé had lived at hôtel de Jarnac, at 92 rue de Lille. However, the family home was victim to Haussmann's works in the 1860's; the house was located exactly where the opening of boulevard Saint-Germain was spliced into two unequal parts. Léonce de Vogüé consequently decided to select a home on the other side of the Invalides esplanade, building an hôtel on rue Fabert, at an angle to quai d'Orsay. He had apparently hesitated with another site located on avenue de Marigny on the other side of the Seine, the exact spot where Baron Gustave de Rothschild later constructed his home. It was at rue Fabert where he dreamed of housing the family collections in a dignified space, regrouping the two collections and his family under the same roof. He entrusted the construction of the hôtel to Joseph Michel Anne Lesoufaché who had four years earlier completed his masterpiece, the Château de Sceaux for the Duc of Trévisé. The architect was thus at the height of his artistic achievement and notoriety, working for the Koenigswarters, the Sommier, the Beaumonts.

L'HÔTEL DE LA RUE FABERT

Although the house was purchased in May and June of 1866 and the work was quickly undertaken, the house was not inaugurated until 1868. Discreet and harmonious, the Hôtel de Vogüé did not distinguish itself by its architectural exterior. Characteristic of his sober style – which one today might characterize as Haussmannien – the house, like Lesoufaché's other constructions on either side of the Seine, melted into the Parisian landscape. The sculpture on the exterior was reduced to a minimum, so that one can just barely make out the foliate garlands surmounting the windows of the first floor. If the exterior architecture was sober and discreet, the interior decoration was, by comparison, much more sumptuous and a Lesoufaché masterpiece. We are able to view the original interior thanks to a series of photographs – illustrated in the present catalogue – which allows us to understand the space and the décor. The architecture and decoration of the hôtel interior illustrate the talent of Lesoufaché and his perfect understanding of both seventeenth and eighteenth century French styles, which he was able to develop during his time spent at Versailles and at Dampierre. Consequently, when one opened the doors to the Vogüé home one discovered a décor far from the sobriety of the façade.

With its marble panelling, the Louis XIV staircase is particularly remarkable. Its dimensions were perfectly designed so that it could house six of the tapestries from the series and their spectacular colours corollate to the warm tones of the marble. When climbing up the stairs once could follow the adventures on Cervantes' heroes and discover *The Vicar and Cardenio meet Dorotea Dressed as Shepards*, *Sancho's Departure for the Island of Barataria*, and *Sancho's Meal on the Island of Barataria*.

On the landing, Léonce de Vogüé arranged on a monumental Louis XIV giltwood console a bronze group by Giovanni Francesco Susini of the *Abduction of Helen*. The ormolu heraldic arms ornamenting the base of the group directly corresponded to those on the tapestry placed just above the sculpture. Today the Susini bronze figure is in the J. Paul Getty Museum in Malibu (Inv. 90.SB.32).

THE FATE OF THE VOGÜÉ COLLECTIONS

Respecting the wishes of his wife who had passed away several years previously when the rue Fabert home was only just taking form, Léonce de Vogüé bequeathed the entire collection to his grandson Louis de Vogüé (1868-1948) in order to avoid it being dispersed. His will read: "*The whole collection, coming from the [Machault] family and mine, and in particular the Boule furniture and the mounted porcelain, above all other interests should remain together.*"

Several years after the death of Louis de Vogüé the collection was divided and the house was demolished over a decade later in 1961. In the following years numerous masterpieces from the rue Fabert collection appeared on the art market, however the present tapestry has stayed in the family collection since 1783.

Below is an attempt to trace or determine the location of each piece from the tapestry series:

Sancho's Departure for the Island of Barataria was sold, Sotheby's, Paris, 18 December 2001, lot 327;

Don Quixote at the Ladies Hotel appeared in a sale at Christie's, Paris, 21 June 2007, lot 258 ; it was illustrated in V. Pruchnicki, op. cit., p. 82 ;

The Dance is preserved at the Château de Thoiry ; it was illustrated in *Connaissance des Arts*, no. 191 (Jan. 1968) p. 83 and in V. Pruchnicki, op. cit., p. 84-86 ;

The Vicar and Cardenio meet Dorotea Dressed as Shepards was pre-empted 14 Mars 1983 and is preserved in the Palais de Chaillot.

TILLIARD, UN GENIE DU SIEGE

COLLECTION DU COMMANDANT WEILLER

■ 720

CANAPE D'ALCOVE D'EPOQUE TRANSITION

ESTAMPILLE DE JEAN-BAPTISTE II TILLIARD, VERS 1770

En bois mouluré, sculpté, doré et anciennement rechapé gris-vert, la traverse supérieure du dossier légèrement en cabriolet ornée d'un tore de laurier appliqué au centre d'une large agrafe composée de trois feuilles d'acanthé enroulées retenant une guirlande de roses, les montants ornés d'une chute de branchage fleuri, les accotoirs munis de manchettes et garnis en plein, la console agrémentée d'une frise de piastres en partie recouverte d'une large feuille d'acanthé, la ceinture légèrement cintrée en son centre présentant une frise de piastres appliquée de branches de laurier nouées, les huit pieds fuselés et cannelés, estampillé à l'intérieur de la traverse arrière de la ceinture TILLIARD, couverture usée d'un damas de soie crème et ivoire à motif de putti; importants manques et usures à la dorure

Hauteur: 96 cm. (37¾ in.); Largeur: 148 cm. (58¼ in.)

Jean-Baptiste II Tilliard, reçu maître en 1752

€60,000-100,000

\$70,000-120,000
£55,000-90,000

A LATE LOUIS XV GILTWOOD SOFA STAMPED BY JEAN-BAPTISTE II TILLIARD, CIRCA 1770

路易十五晚期木漆金沙發

附有讓·巴蒂斯特·提利德二世簽名，約1770年製

PROVENANCE

Collection du Commandant Paul-Louis Weiller; puis par descendance jusqu'au propriétaire actuel.







Jacques Jean-Baptiste Tilliard, surtout connu sous le nom de Jean-Baptiste II Tilliard qui le différencie de son père, fit ses armes dans l'atelier familial *Aux Armes de France* où il reçut une formation longue et complète. Bien que maître dès 1752, ce n'est que quatorze ans plus tard qu'il prendra véritablement son envol. En effet, en 1766, récupérant l'entreprise paternelle ainsi que son titre de « Menuisier du Garde-Meuble du Roi », il abandonne définitivement la menuiserie en bâtiment pour se tourner vers la menuiserie en sièges. C'est entouré des plus grands artisans de son époque tels que François-Marie Chaillou, Nicolas François Valois mais encore Toussaint Foliot, que Jean-Baptiste II Tilliard répondra à une demande toujours plus intense de la prestigieuse et non moins exigeante clientèle récupérée de son défunt père. En 1777, au sommet de son art, il sera sollicité par le célèbre marchand-mercier Charles Darnault qui lui fera sans doute une des commandes les plus notables de sa carrière: un fameux ensemble de sièges destiné au Garde-Meuble privé des tantes de Louis XVI Mesdames Victoire et Elizabeth. Contrairement à un certain nombre de ses confrères, la Révolution ne sera pas fatale à Tilliard qui réussira à vivre de ses rentes malgré les événements tragiques de la fin du siècle.

TILLIARD: UN MAÎTRE DU STYLE TRANSITION.

Jean-Baptiste II Tilliard (1723-1788) sera de ceux qui auront tout au long de la seconde moitié du XVIII^e siècle une évolution stylistique à la fois prudente et réfléchie. Comme en témoigne notre présent canapé, dans les années 1770, Tilliard ne sera jamais en rupture totale avec les formes chantournées propre au style Louis XV des décennies passées. Ses assises par exemple, s'adaptent lentement au nouveau goût néoclassique, ses lignes se raidissent mais la construction conserve sa délicate ondulation. En revanche, les ornements sculptés déjà d'inspiration Louis XVI tels que les dés de raccordement carrés viennent subtilement s'intégrer sur ces traverses cintrées. Jouant de ces nouvelles possibilités Tilliard oscillera entre les styles Louis XV et Louis XVI proposant des combinaisons de constructions et de sculptures parfaitement reconnaissables. Notons la traverse du dossier rectiligne présentant en son centre cette double feuilles d'acanthé toute enguirlandée qui lui est propre. Notre présent canapé est d'ailleurs sans aucun doute le pendant du canapé d'alcôve de l'ancienne collection Giuseppe Rossi, proposé à la vente chez Christie's à New York le 22 mai 2002, lot 345.

Le Getty Museum possède au sein de ses collections un très bel ensemble de mobilier de cette époque Transition composé de quatre fauteuils et d'un canapé (Inv. 78.DA.99.1-5) en suite avec un écran et une paire de fauteuils du Cleveland Museum of Art (Inv. 1927.423). Dans une démarche similaire à notre présent lot, Tilliard y associe harmonieusement les lignes mouvementées du dossier et de l'assise à certains éléments déjà très néoclassiques tels que des pieds fuselés et cannelés. Sur une structure identique, ce décor très naturaliste ainsi que ces frises d'entrelacs se retrouvent sur le somptueux canapé aujourd'hui conservé à Versailles, qui provenait de l'ancien fond du Garde-Meuble et qui fut transporté au cabinet de toilette de l'Impératrice Eugénie à Saint-Cloud (Inv. GMT 1409).

Jacques Jean-Baptiste Tilliard, mainly known as Jean-Baptiste II Tilliard, thus differentiating him from his father, was trained in the family atelier, *Aux Armes de France*, where he had a long all-round training. Whilst he had been master from 1752 he only became active as such fourteen years later. In fact, in 1766, he took the reins of his father's atelier as well as receiving the title « Menuisier du Garde-Meuble du Roi »; from this date he abandons 'la menuiserie en bâtiment', instead focusing on 'la menuiserie en sièges'.

Surrounded by the greatest artists of his time such as François-Marie Chaillou and Nicolas François Valois but also Toussaint Foliot, Jean-Baptiste II Tilliard responded to the ever growing and intense demand from a prestigious and discerning clientèle already formed by his father. In 1777, at the height of his powers, he was approached by the celebrated marchand-mercier Charles Darnault for one of the most notable commissions of his career: the famed suite of seat-furniture executed for the aunts of Louis XVI, Mesdames Victoire and Elizabeth. After the French Révolution he was able to live relatively comfortably from rental income.

TILLIARD: A MASTER OF THE 'STYLE TRANSITION'

Jean-Baptiste II Tilliard (1723-1788) maintained a prudent and reflective style throughout the stylistic evolution of the second half of the 18th Century. As demonstrated by the present canapé, executed in the 1770s, Tilliard never completely broke with the curved shapes of the Louis XV style which had been employed in the preceding decades. His seats, for instance, slowly adopt the new neoclassical style, but maintain a light undulation to the stiffened forms. However, carved ornament of Louis style as well as square corner rosettes to the legs and seat-rail joins feature gradually more prominently. Playing with these new possibilities between the Louis XV and Louis XVI styles, Tilliard develops methods of construction and ornamental vocabulary which are perfectly recognisable, to the present canapé one sees the rectangular back headed by garlanded acanthus so characteristic for him. The pendant canapé was sold from the Collection of Giuseppe Rossi, sold Christie's New York, 22 May 2002, lot 345.

The J. Paul Getty Museum possesses a superb Transitional suite including four fauteuils and a canapé (Inv. 78.DA.99.1-5) which is en suite with a screen and a pair of fauteuils in the Cleveland Museum of Art (Inv. 1927.423). In a similar vein to execution of the present canapé, Tilliard harmoniously combines the light movement of the seat and back with certain neoclassical elements such as the fluted tapering legs. On an identical structure, the naturalistic decoration and the entrelac friezes can be found on a sumptuous canapé at Versailles, originating from the Garde-Meuble and transferred to the 'cabinet de toilette de l'Impératrice Eugénie à Saint-Cloud' (Inv. GMT 1409).



Le canapé en suite avec le présent lot, estampillé Tilliard

LE CHEF-D'ŒUVRE DE NAST

■ f721

MONUMENTALE PAIRE DE VASES ETRUSQUES EN PORCELAINE DE PARIS (NAST) A FOND ROUGE ET VERT DU DEBUT DU XIX^e SIECLE

VERS 1806-1819, SUR LA BASE INSCRIT *MANUFACTURE DE PORCELAINE /
DE NAST A PARIS*

Dans le style néoclassique, de forme ovoïde muni d'anses en enroulement terminé par un masque de lionne et gainé de motifs feuillagés, le bord évasé à décor de godrons et moulé sur l'envers d'une frise de palmettes alternées de feuilles de palme, le haut col appliqué de putti musiciens en reliefs sur fond vert, encadrés de double enroulements feuillagés et alternés de torchère, le corps à décor en haut relief de figures mythologiques, feuilles d'acanthé et palmes sur le bas, le piédouche à décor de palmettes et bordure godronnée, sur plinthe carrée unie; sur des gaines de style néoclassique d'époque postérieure à décor de godrons et de guirlandes retenues
(chgt à faire dans JDE)

Hauteur: 150 cm. (60 in.)

Socle:

Hauteur: 85 cm. (33.½ in.); Section: 52,5 cm. (20.½ in.)

(4)

€500,000-800,000

\$600,000-950,000
£450,000-720,000

AN EARLY 19th CENTURY MONUMENTAL PAIR OF ETRUSCAN-SHAPE PARIS PORCELAIN (NAST) VASES,
CIRCA 1806-1819

十九世紀初法式瓷瓶(NAST)一對

EXPOSITION

Paris, *Exposition des produits de l'industrie française* de 1819.

BIBLIOGRAPHIE

Annales de l'Industrie Nationale et étrangère ou Mercure technologique, La description du musée des produits de l'industrie française exposés au Louvre en 1819, Tome Troisième, Paris, 1820, p. 52-54, Pl. 37 et 38.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

R. de Plinval de Guillebon, *La porcelaine à Paris sous le Consulat et l'Empire*, Genève, 1985

R. de Plinval de Guillebon, *La porcelaine de Paris 1770-1850*, Fribourg, 1972

R. de Plinval de Guillebon, *Faïence et porcelaine à Paris XVIII^e-XIX^e siècles*, Dijon, 1995

Estampille/Objet d'Art N°303, juin 1996, «*Les Nast porcelainiers*» p. 55-62

Estampille/Objet d'Art N°147, septembre 1982, p. 32-44

Catalogue des produits de l'industrie française qui seront exposés, pendant les derniers jours de Septembre 1806, p.32.

Exposition de 1806. Rapport du jury sur les produits de l'industrie française, 1806, volume 1 et 2 p. 199.

Notices sur les objets envoyés à l'exposition des produits de l'industrie française, 1806, p. 261 et 262.

L. Prudhomme, *Miroir Historique, Politique et Critique de l'Ancien et du Nouveau Paris et du Département de la Seine*, Troisième édition, Tome VI, Paris, 1807, p. 28-32.





Cette monumentale paire de vases en biscuit peint et doré est une prouesse technologique et stylistique de la manufacture Nast, qui n'a pas été vue par le public depuis presque 200 ans. Présentée à l'Exposition des Produits de l'Industrie de 1819, elle contribue à l'obtention de la seule médaille d'or jamais décernée à la section Céramique et aux louanges du roi:

«Je vois avec plaisir le talent passer de père en fils: je vous engage à le cultiver» (*Les Annales de l'Industrie Nationale et étrangère ou Mercure Technologique*, 1820, p. 55).

LA MANUFACTURE DE PORCELAINE DE NAST À PARIS

La manufacture de Nast ouvre en 1783 rue Popincourt sous la direction de Jean Népomucène Herman Nast qui l'a reprise à son ancien directeur Lemaire, avant de la transférer dans de nouveaux locaux plus grands, rue des Amandiers. La manufacture se développe rapidement et en 1810 compte dix magasins pour les porcelaines cuites et décorées, des ateliers pour la pâte crue, l'émaillage, le tour à molette, l'encastage, la peinture, le brunissage et les moules, et emploie presque vingt-trois ouvriers. En plus de cette impressionnante infrastructure, Nast sait aussi s'entourer des meilleurs collaborateurs, sculpteurs, peintres et chimistes. Il reste aussi à l'affût des dernières inventions susceptibles de faire baisser le coût de ses œuvres, tel que le procédé de bordure à la molette, breveté en 1810, qui permet de faire rapidement des reliefs parfaits et décorativement plus riches. Sa production est variée, comme le décrit Prudhomme en 1807 dans son *Miroir Historique* "on trouve dans ses immenses magasins toute sorte de vaisselle, biscuits, pendules, vases, assiettes, soupières etc à des prix modérés et dans les plus hauts prix" (p.23).

Nast décède en 1817 succédé par ses fils Henri et François associés à leur père depuis 1811 et qui se concentrent surtout sur le perfectionnement de la fabrication et de la dorure. Ils perdurent aussi le goût de leur père surtout pour les pièces d'apparat tels que les grands vases, et leurs efforts seront dûment récompensés aux Expositions des Produits de l'Industrie mais aussi par les commandes d'une clientèle prestigieuse et internationale.

MANUFACTURE DE PORCELAINE
DE NAST; A PARIS.

Lot 721 (détail de la signature)





Prud'hon, *La Justice et la Vengeance Divine poursuivent le Crime*, 1808



Figures de la fontaine de la place du Chatelet sculptées par Louis Simon Boizot, in *Monuments de Sculpt. Anciens et Mod.*, juin 1809, cahier I, pl. 6.

1806 ET 1819

Ce type de vases monumentaux semble n'avoir été fabriqué que par la Manufacture Nast. Ainsi dès l'*Exposition des Produits de l'Industrie* de 1806, J.N.H. Nast présente «deux grands vases ornés de bas-reliefs d'environ un mètre en trois parties et du meilleur goût» (*Notices sur les objets envoyés à l'exposition des produits de l'industrie française de 1806*, p. 261 et 262).

De nouveau en 1819, ses fils présentent un «grand vase de quatre pieds trois pouces de haut, dont toute la sculpture ainsi que les anses sont dans la plus grande richesse; tout est en porcelaine, aucun ornement n'est en bronze doré. Le sujet qui est très bien peint représente d'un côté «la Paix soutenant le Commerce et les Arts» et de l'autre «la Victoire couronnant la Force et la Sagesse». Des vases de cette nature méritèrent à M. Nast père une médaille d'argent de première classe, à l'exposition de 1806» (*Les Annales*, pp. 53-54).

Prudhomme donne plus de détails sur ces vases dans son *Miroir Historique* de 1807 lorsqu'il raconte lors de sa visite de la manufacture Nast «avoir admiré deux superbes vases en porcelaine de la hauteur de 4 pieds et 2 pouces, et de 2 pieds 7 pouces de diamètre. L'un de ces vases est blanc, et l'autre décoré de fonds de couleur mate et or. Les anses imitent tellement le bronze métal, qu'un célèbre fabricant de bronze qui nous accompagnait, soutenait qu'ils n'étaient pas de porcelaine» et d'ajouter que «ces vases sont enrichis de sculpture et bas-reliefs, dessinés par M. Boizot, artiste célèbre. M. Nast a été obligé de vaincre beaucoup de difficulté pour parvenir à la perfection de ces deux vases, qui sont les seuls à ce jour en France» (p.30 et 31).

Peut-être s'agit-il des mêmes vases ou d'une seconde version? Quoiqu'il en soit les Nast obtiennent une médaille d'argent en 1806 et une médaille d'or en 1819 pour leur stand qui présentent alors



non seulement un de ces vases mais aussi une colonne de cinq pieds et six pouces longuement admirée par le jury et illustrée sur la planche 37 fig. 3 des Annales (L. Costaz, p. 301) et qui rejoint dès la fin du XIX^e siècle les collections du musée national Adrien Dubouché à Limoges (Inv. 9892). Certainement tout ceci prouve que ce genre de vase était indubitablement une spécialité dans laquelle les Nast père comme fils excellaient et qui ne leur fut jamais contestée par aucune autre manufacture parisienne.

LES VERTUS CARDINALES

Ces vases sont ornés en haut relief sur chaque face de quatre scènes figurant les vertus cardinales sous les traits de déités mythologiques: sur l'un, la Force représentée par une Victoire couronnant Héraclès et Athéna, et la Tempérance flanquée d'Hermès et d'Aphrodite. Sur le deuxième vase figure d'un côté, la Prudence avec Hadès et Perséphone et de l'autre la Justice avec Némésis et Hybris. Cette thématique mythologique revient en force au début du XIX^e siècle même si elle tend à devenir un simple prétexte décoratif. Ici cette combinaison entre mythologie grecque et vertus cardinales relève de l'imaginaire créatif plutôt que d'une copie d'une œuvre existante d'autant plus si on note les titres très imaginatifs donnés à deux des scènes à l'Exposition de 1819.

Pour ses modèles, la manufacture Nast faisait régulièrement appel aux plus grands sculpteurs de l'époque dont notamment Augustin Pajou (1730-1809) ou encore Louis-Simon Boizot (1743-1809), tous deux contemporains de J.N.H. Nast, ou encore plus tard à Jean-Baptiste-Jules Klagmann (1810-1867). Boizot en particulier, semble avoir affectionné ce thème des vertus cardinales qu'il utilise pour la fontaine du palmier sur la place du Châtelet bâtie entre 1806 et 1808 et ornée aux quatre coins de la colonne de femmes symbolisant ces vertus.

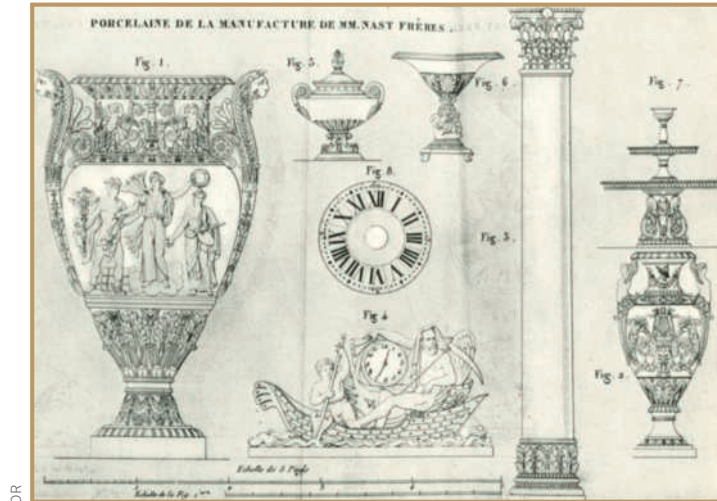
DE PRUD'HON À BOIZOT

La représentation s'intègre bien dans l'esprit historiciste qui enflamme le début du XIX^e, on y décèle une certaine rigidité typique de l'Antiquité mais en même une certaine liberté dans la thématique. Ainsi la scène illustrant la Justice, la représente brandissant l'attribut de Zeus, la foudre, alors que Némésis incarne la vengeance et Hybris le crime. Cette allégorie telle qu'elle est montrée sur ce vase fût imaginée et peinte par Pierre-Paul Prud'hon en 1804 dans un tableau intitulé «la Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime» commandé par le préfet de la Seine pour orner la tribunal criminel (l'actuelle cour d'assises) du palais de Justice de Paris. Ce tableau (aujourd'hui au Louvre inv.7340) achevé en 1806 puis exposé au Salon de 1808 fit sensation et influença tous les jeunes artistes de l'époque tel que Géricault qui le copia mais aussi les futurs romantiques dont les Nast qui surent toutefois l'adapter à la porcelaine probablement sur un dessin de Boizot.

Il est intéressant de saluer ici l'esprit novateur des Nast qui ont su s'approprier un sujet popularisé par la peinture pour le mettre en scène de façon tout aussi extraordinaire.

Que ces vases soient l'œuvre de Nast père ou de ses fils, qu'ils furent exposés d'abord en 1806 ou seulement en 1819, n'enlève rien au fait qu'ils restent une œuvre exceptionnelle et remarquable techniquement de par leur taille et leur ingéniosité mais aussi stylistiquement de par leur modernité en ce début du XIX^e siècle.

Nous souhaitons remercier Mme Régine de Plinval de Guillebon pour son aide dans la confirmation de la provenance de ses vases.



DR L.-S. Le Normand et J.-G.-V. de Moleon, *Annales de l'Industrie Nationale (...)* Recueil de mémoires sur les arts et métiers, les manufactures (...) renfermant La description du Musée des Produits de l'Industrie Française exposés au Louvre en 1819, Paris, 1820.

To the best of our knowledge, the present pair of monumental painted and gilt biscuit porcelain vases - a tour de force of modelling, firing and decoration from the house of Nast - has not been seen publicly since 1819 when their inclusion on the firm's stand at the prestigious *Exposition des Produits de l'Industrie* helped it win a gold medal - the only gold medal awarded ceramics - and a commendation from the king (*Les Annales de l'Industrie Nationale et étrangère ou Mercure Technologique*, 1820, p. 55): "Je vois avec plaisir le talent passer de père en fils: je vous engage à le cultiver"

THE NAST PORCELAIN MANUFACTORY OF PARIS

Jean Népomucène Herman Nast opened his first manufacture in 1783, bought from his old employer Lemaire. Located initially rue Popincourt, it was later transferred nearby, rue des amandiers, into much larger premises.

The manufacture grew rapidly, and by 1810 comprised ten porcelain shops, workshops for shaping, glazing, and decoration, and employed over twenty staff. Nast also worked with the best chemists, sculptors and painters and kept up with the latest technical innovations that could lower his manufacturing cost. Thus in 1810, he patented a new technique for the application of gold porcelain in high bas-relief which allowed for quickly made rich and intricate motifs. His production was varied as described by Prudhomme in 1807 in his *Miroir Historique* "one finds in his shops all sorts of tableware, biscuits, clocks, plates, tureens etc for moderate prices to the highest" (p.23).

Nast died in 1817 and was succeeded by his sons Henri and François, partners in the company since 1811, who focused especially on improving manufacturing and gilding techniques. They continued working in their father's taste especially for large display pieces like these vases. Their efforts were rewarded by numerous prizes and praises at exhibitions as well as commissions from a prestigious and international clientele.

1806 AND 1819

This type of monumental vase seems to have been made only by the Nast manufacture. Thus, at the 1806 *Exposition des Produits de l'Industrie*, J.N.H. Nast presented "two large vases decorated with bas-reliefs and measuring about one meter and half, made up of three parts and in the best taste" (*Notices sur les objets envoyés à l'exposition des produits de l'industrie française de 1806*, p. 261 et 262). Again in 1819, his sons exhibited "a large vase four feet and three thumbs high adorned with rich sculpture and handles, all in porcelain and with not a single element in bronze. The well painted design features on one side 'Peace supporting the Commerce and the Arts' and on the other 'Victory crowning Strength and Wisdom'. Nast received a first class silver medal for these vases at the 1806 exhibition (*Les Annales*, pp. 53-54).

In his *Miroir Historique* of 1807, Prudhomme gives more details on these vases seen during his visit of the manufacture, adding that "he greatly admired two superb porcelain vases 4 feet and 2 thumbs high and 2 feet and 7 thumbs wide. One of this vase is white while the other is decorated with matt colours and gilt. The handles resembled bronze to such an extent that even a well-known bronzier was adamant they could not be in porcelain". Prudhomme added that "the vases were decorated with sculpted elements and bas-reliefs designed by the well-known artist, M. Boizot. Nast had to overcome much difficulty to achieve such perfection and these vases are the only ones of their kind to this day in France" (pp. 30-31).

Whether the 1806 vases were also presented in 1819 does not detract from the fact that the Nast received first a silver medal and then a gold medal for their stand which presented the vases along with a five-foot six-inch high column praised by the jury, also illustrated on plate 37 fig. 3 in the *Annales* (L. Costaz, p. 301), and acquired at the end of the 19th century by the Adrien Dubouché Museum in Limoges (Inv. 9892) - confirmation that this type of vase was the manufactory's specialty for which they were never challenged by any other Paris manufacturer.



MANUFACTURE DE PORCELAINE
DE NASSY, A PARIS.

MANUFACTURE DE PORCELAINE
DE NASSY, A PARIS.



THE CARDINAL VIRTUS

The four scenes applied in haut relief on each side of the two vases depict the Cardinal Virtus disguised as mythological deities: Courage is featured as Victory crowning Heracles and Athena, Temperance is flanked by Hermès and Aphrodite, Prudence with Hades and Persephone while Justice is with Nemesis and Hybris.

These mythological themes were revived at the beginning of the 19th century although mainly as a decorative excuse; such a combination of deities and Cardinal Virtus is an artistic creation rather than a copy of an original design.

The Nast Manufacture used the best sculptors of the time to create their design such as Agustin Pajou (1730-1809) and Louis-Simon Boizot (1743-1809) both contemporaries of J.N.H. Nast while his sons worked with Jean-Baptiste-Jules Klagmann (1810-1867).

Boizot in particular provided many models and liked this theme of the Cardinal Virtus which he used on the Palmier fountain on the place du Châtelet in Paris adorned at each corner with a symbolic female figure and built between 1806-1808.

FROM PRUD'HON TO BOIZOT

The depiction is in fact quite typically historicist 19th century, slightly formal as reminiscent of Antiquity, though equally more liberal in the interpretation of the themes. For example, in the scene featuring Justice, the female figure hold Zeus' attribute, a thunder bolt, while Nemesis represent Vengeance and Hybris, Crime. This unusual allegory was successfully created and painted by Pierre-Paul Prud'hon in 1804 in a work entitled 'Justice and divine Vengeance pursuing Crime'. It was commissioned by the Préfet of the Seine to hang in the criminal tribunal of the Paris court rooms, and is kept today in the Louvre Museum (Inv. 7340). Completed in 1806 and presented at the Salon of 1808 where it was acclaimed by the public and the critics, it had a huge impact on the young generation of Romantic artists such as Géricault who made a copy. This work undoubtedly also impressed Nast who almost certainly asked Boizot to adapt the scene as decoration for the present vases.

The present pair of vases are a testament to the Nast's innovative spirit in adapting a subject made popular by painting to create an original three-dimensional work of art. Whether made by Jean Népomucène Herman Nast or by his sons Henri and François, whether first exhibited in 1806 or in 1819, this pair of vases remains a tour de force of technique and style – in short, exceptional.

Our thanks to Régine de Plinval de Guillebon for her assistance in confirming the provenance of these vases.



■ 722

GUERIDON D'EPOQUE NEOCLASSIQUE

ITALIE, LE PLATEAU SIGNE FRANCESCO SIBILIO ET DATE 1824

Le plateau circulaire en marqueterie de tesselles de pâte de verre, encastré dans du marbre blanc de Carrare, centré d'un médaillon floral au sein d'une étoile formée de chutes de draperies, dans un triple encadrement de torsades, postes et motifs géométriques, le piétement à plateau tournant, la ceinture godronnée reposant sur un fût en corolle surmonté de feuilles d'acanthé en applique, la base à section carrée ceinte d'une frise de feuilles d'acanthé elle-même supportée par des patins à section carrée, le plateau signé *F. Sibilio..24*

Hauteur totale: 82 cm. (32¼ in.); Hauteur du plateau: 2,5 cm. (1 in.); Diamètre: 71,5 cm. (28¼)

€100,000-150,000

\$120,000-180,000
£90,000-130,000

A NEOCLASSICAL ITALIAN GUERIDON, THE TOP WHITE MARBLE AND POLYCHROME GLASS MOSAIQUE SIGNED BY FRANCESCO SIBILIO AND DATED 1824

意大利新古典風格圓桌
桌面附有弗朗切斯科·希比利歐簽名，1824年



Ce spectaculaire guéridon se singularise par son remarquable plateau, œuvre de Francesco Sibilio, un des artisans italiens les plus talentueux et créatifs du début du XIX^e siècle. Ce plateau se distingue par son matériau, dans la maîtrise duquel Sibilio excella, mais aussi par ses dimensions (nombre des autres plateaux de Sibilio sont de diamètres bien inférieurs).

FRANCESCO SIBILIO

On connaît peu de chose sur ce brillant artisan romain. Les publications consacrées à cet artiste du verre sont trop rares; citons néanmoins l'article écrit par Alvar González-Palacios, publié dans *Casa Vogue Antiques* en mars 1991 et un chapitre de son remarquable ouvrage *L'Armadio delle Meraviglie, Personaggi, vicende, oggetti: un invito all'arte, una lezione di stile*, Milan, 1997, pp. 97-100.

Francesco Sibilio était à la fois artisan marbrier mais également antiquaire et marchand de marbres et de pâte de verre antique. Il a très probablement été formé auprès du très renommé *Studio del mosaico dell Reverenda Fabbrica di San Pietro* (signant sous les initiales R.F.S.P.) créé vers 1576 sous la protection du Pape et qui prend son indépendance en 1727 sur décision du pape Benoît XIII. L'atelier introduit la technique de la micromosaïque en 1795 - redécouverte vingt-cinq ans auparavant par les mosaïstes Giacomo Raffaelli et Cesare Agnati.

Le succès des objets en micromosaïque a été fulgurant pour des objets tels que bijoux et boîtes de toutes sortes mais également des petits tableaux. Notons que ces objets ont souvent pour sujet l'antiquité comme les *capricci*, les ruines romaines, le Colisée, la place du Capitole, l'Arc de Titus, le temple de Vesta, le Panthéon ... Au début du XIX^e siècle, Francesco Sibilio a participé au développement du goût pour la collection des échantillons de marbres et des incrustations de pierres semi-précieuses sur des objets ou des meubles. Citons par exemple, deux colonnes de

Trajan et de Marc Aurèle plaquées de lapis-lazuli pour l'une et de malachite pour l'autre. Elles sont signées, datées 1833 et témoignent de la qualité de lapidaire et de d'une grande finesse d'exécution (cf. Gonzalez-Palacios, *op. cit*, 1991, p. 84, ill.).

La première moitié du XIX^e siècle correspond à l'âge d'or de l'étude et de la collection des échantillonnages de marbres. Un voyageur et archéologue anglais, Edward Dodwell (mort en 1832) a formé l'une des plus importantes collections de marbres anciens et modernes, qu'il a offerte à l'*Universita della Sapienza*. Cette collection fut complétée par Faustino Corsi et deux frères, Tommaso et Francesco Belli. Lors de la vente de la collection Francesco Belli au Comte Stefano Karolyi en 1842, le catalogue cite fréquemment Sibilio comme fournisseur important.

UNE COMBINAISON SPECTACULAIRE

Francesco Sibilio ne s'est pas uniquement intéressé aux marbres mais également aux Antiquités au sens large. Il sera également le premier artisan à combiner l'échantillonnage de marbres, de pierres semi-précieuses et de tesselles de verre antique, comme c'est le cas sur notre spectaculaire plateau. Sibilio collectait des fragments de verre antique pour les repolir et exploiter la richesse de leurs couleurs. Son génie permet de donner au verre un aspect et une profondeur qui s'apparentent à celui d'un camée ou même à une pierre précieuse. Ces fragments de verre sont généralement datables, pour la majeure partie, du 1^{er} siècle avant J.-C. au 1^{er} siècle après J.-C. Comme l'a démontré Martine S. Newby (« Francesco Sibilio and the Re-use of Ancient Roman Glass in the 19th century », *Annales du 16e Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre*, 2003) dans son article, un examen approfondi révèle que les fragments de verre sont maintenus avec du métal qui possède l'avantage de refléter la lumière et de donner un effet irisé au verre. Cette caractéristique technique particulièrement intéressante a été mise au firmament par Francesco Sibilio.

Une autre prouesse technique de notre plateau réside dans le fait que le marbre blanc a été creusé pour accueillir la mosaïque. Ce procédé permet d'en accentuer la profondeur. La dimension et l'harmonie des couleurs font de ce témoignage un fabuleux exemple de la préciosité et de la qualité du travail de Francesco Sibilio.



UN CORPUS RESTREINT

Parmi les rares exemples de plateaux comparables de Francesco Sibillo, nous pouvons citer:

- Plateau signé F. Sibilio et daté 1824, d'un diamètre de 85 cm.; il est illustré dans Alvar González-Palacios, «Lavori di Sibilio», dans *L'Armadio Delle Meraviglie*, Milan, 1991, ill. 52.
- Plateau signé F. Sibilio et daté 1823, d'un diamètre de 64 cm.; il a notamment figuré dans les ventes: Christie's, Londres, 15 décembre 1994, lot 244 et Christie's, Londres, 30 septembre 1999, lot 128; il est illustré in Alvar González-Palacios, «Lavori di Sibilio», in *L'Armadio Delle Meraviglie*, Milan, 1991, ill. 51.
- Plateau attribué à Francesco Sibilio, vers 1825, d'un diamètre de 85 cm.; figurant dans la collection Edric Van Vredenburg, il apparaît vente Sotheby's, Londres, 6 juin 2006, lot 96.
- Plateau attribué à Francesco Sibilio, vers 1825, d'un diamètre de 83 cm; il figure dans la vente Christie's, Londres, 1992, lot 143.
- Plateau attribué à Francesco Sibilio, vers 1825, d'un diamètre de 28 cm.; provenant de la collection des princes von Hohenzollern-Gechingen, il est ensuite dans la collection de Rainer Zeitz, Londres; il est illustré dans *16^e congrès de l'Association Internationale pour L'Histoire du Verre*, pl. 131.

Evoquons un instant les suiveurs de Francesco Sibilio, et plus spécifiquement Giovanni Rossagni. Une de ses œuvres, exposée à l'Exposition Universelle de Paris en 1867, a gagné les collections du Corning Museum of Glass (Inv. No. 97.3.10). Elle a été abondamment publiée; citons notamment *16^e congrès de l'Association Internationale pour L'Histoire du Verre*, pl. 132.

This spectacular guéridon is distinguished by its remarkable top, the work of Francesco Sibilio, one of the most talented and creative Italian artisans of the early nineteenth century. The wonderful top is exceptional in its fine combination of materials – a technique Sibilio mastered – and in its large dimensions. While a number of other table-tops by Sibilio are known, they are often of significantly smaller size.

FRANCESCO SIBILIO

Very little is known about this brilliant Roman artisan, and publications dedicated to his exceptional work in glass are rare. Notable references include an article by Alvar González-Palacios, published in *Casa Vogue Antiques* in March 1991 and a chapter in his remarkable work, *L'Armadio delle Meraviglie, Personaggi, vicende, oggetti: un invito all'arte, una lezione di stile*, Milan, 1997, pp. 97-100.

Francesco Sibilio was at once an artisan working in marble and a dealer in antiques, marbles and antique glass fragments. He was almost certainly trained in the celebrated *Studio del mosaico dell' Reverenda Fabbrica di San Pietro* (which signs with the initials R.F.S.P.), created in 1576 under the protection of the Pope, and which was accorded independence in 1727 by a decision of Pope Benedict XIII. In 1795, the atelier began creating micromosaics, a technique rediscovered twenty-five years earlier by the mosaicists Giacomo Raffelli and Cesare Aguatti.

Micromosaics became extremely fashionable and, as a result, many were created in the form of small plaques to be incorporated into



© 2011 Edric van Vredenburg



Attr. à F. Sibilio, plateau en mosaïque de marbres et verres, vers 1825. Ancienne collection Edric Van Vredenburg

© Christie's Images 1987



Plateau en mosaïque de marbres et verres, vers 1830

© Christie's Images 2000



F. Sibilio, plateau en mosaïque de marbres et verres (signé et daté 1823)

jewels and boxes of all sorts, as well as small plaques in imitation of paintings. Subjects depicted were often based on Antiquity, and included *capricci*, Roman ruins, the Colosseum, the Capitoline Hill, the Arch of Titus, the Temple of Vesta and the Pantheon. In the early 19th century, Francesco Sibilio encouraged the vogue for objects and furniture made with samples of diverse marbles and incrustated with semiprecious stones. Two notable examples include models of the columns of Trajan and Marcus Aurelius, veneered in lapis lazuli and malachite, respectively. These are signed and dated 1833, and exhibit a fine quality of stonework and finesse of execution (c.f. González-Palacios, *op. cit.*, 1991, p. 84, ill.).

The first half of the 19th century was something of a golden age for the study and collection of samples of marble. One English traveller, Edward Dodwell (d. 1832) formed one of the most important collections of antique and modern marbles, which he offered to the *Universita della Sapienza*. When Francesco Belli's collection was sold to the Count Stefano Karolyi in 1842, the catalogue made frequent mention of Sibilio as an important supplier of marbles.

A SPECTACULAR COMBINATION

Francesco Sibilio was not only interested in marbles but also in Antiquities in a more general sense. He was the first artisan to combine specimens of different marbles, semi-precious stones, and tesserae of ancient glass into new works of art, with the spectacular top to the present guéridon serving as a fine example. Sibilio collected fragments of antique glass in order to re-polish them and highlight the richness of their colours. His genius and virtuoso skill gave the glass a depth similar to that in a cameo or a precious stone. These glass fragments are generally dated to the period between the 1st century B.C. and the 1st century A.D. As Martine S. Newby has shown in her article, "Francesco Sibilio and the Re-use of Ancient Roman Glass in the 19th century," published in *Annales du 16^e Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre*, 2003, an in-depth analysis reveals that these fragments held metals which had the added advantage of reflecting light and giving

an iridescent surface to the glass. This particularly interesting technique was mastered by Francesco Sibilio.

Another technical feat of the present table is that its mosaic pattern top was inset into a white marble base, accentuating the depth of the work. The dimension and harmony of the colours make the table-top to the present guéridon an extraordinary example of the rare and jewel-like quality of Francesco Sibilio's work.

A SELECT BODY OF WORK

The following are among the rare examples of comparable table-tops by Francesco Sibilio:

- A table-top signed F. Sibilio and dated 1824, with a diameter of 85 cm. is illustrated in Alvar González-Palacios, "Lavori di Sibilio", in *L'Armadio Delle Meraviglie*, Milan, 1991, ill. 52.
- A table-top signed F. Sibilio and dated 1823, with a diameter 64 cm., sold Christie's, London, 15 December 1994, lot 244 and Christie's, London, 30 September 1999, lot 128 and illustrated in Alvar González-Palacios, "Lavori di Sibilio", in *L'Armadio Delle Meraviglie*, Milan, 1991, ill. 51.
- A table-top attributed to Francesco Sibilio, circa 1825, with a diameter of 85 cm. formerly in the collection of Edric Van Vredenburg, sold Sotheby's, London, 6 June 2006, lot 96.
- A table-top attributed to Francesco Sibilio, circa 1825, with a diameter of 83 cm., sold Christie's, London, 1992, lot 143.
- A table-top attributed to Francesco Sibilio, circa 1825, with a diameter of 28 cm., originally in the collection of the Princes von Hohenzollern-Gechingen and later in the collection of Rainer Zeitz, London, and illustrated in *16^e congrès de l'Association Internationale pour L'Histoire du Verre*, pl. 131.

Mention must also be made of the followers of Francesco Sibilio, especially Giovanni Rossagni. One of his works, shown at the Paris Exposition universelle of 1867 entered the collections of the Corning Museum of Glass (inv. No. 97.3.10). It has been widely published; notably in the *16^e congrès de l'Association Internationale pour L'Histoire du Verre*, pl. 132.



LA CHINOISERIE A SEVRES

f723

PAIRE DE VASES A OIGNON A DECOR CHINOISANT PAR CHARLES-NICOLAS DODIN EN PORCELAINE DE SEVRES DU XVIII^e SIECLE

MARQUES EN BLEU AUX DEUX L ENTRELACES ET LETTRE DATE K POUR 1763,
MARQUE DE PEINTRE K POUR CHARLES-NICOLAS DODIN

Sur plan carré terminé par une ouverture ronde évidée et agrémentée d'un col amovible ajouré, le corps balustre à décor polychrome sur les faces de personnages dans des paysages chinoisants, les revers et les côtés de larges bouquets de fleurs stylisées dans des réserves bordées d'un galon or regravé se détachant sur un fond bleu nouveau enrichi de points d'or; restauration, petits éclats, quelques usures à la dorure

Hauteur totale: 15,5 cm. (6¼ in.)

(4)

€60,000-100,000

\$71,000-120,000

£54,000-90,000

A 18th CENTURY PAIR OF SEVRES PORCELAIN CHINOISERIE BULB POTS

十八世紀塞弗爾中國風格瓷瓶一對

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

R. Savill, *The Wallace Collection, Catalogue of Sèvres Porcelain*, London, 1988: C230-1.

S. Eriksen, *The James A. d Rothschild, Collection at Waddesdon Manor, Sèvres porcelain*, Fribourg, 1968, pp.18-19.

M-L de Rochebrune, *Splendeur de la Peinture sur Porcelaine au XVIII^e Siècle, Charles-Nicolas Dodin et la Manufacture de Vincennes-Sèvres*, Paris, 2012.

MNS archives F6; I6; I7; I2; Vy3, 122, 123.

M-L de Rochebrune, «La manufacture de Vincennes-Sèvres, Charles Nicolas Dodin et l'épopée de la porcelaine», *L'estampille / L'objet d'art*, juin 2012, pp. 67-74.

M-L de Rochebrune, *Les Carnets de Versailles*, mai-sept. 2012, «Dodin peintre sur porcelaine».

A. Gruber, «Chinoiseries», *L'Art décoratif en Europe, Classique et Baroque*, Paris, 1992, pp. 225-323.

P. Stein, 'Repacking China for France: The collaboration of François Boucher and Gabriel Huquier', *The French Porcelain Society Journal*, Volume IV, 2011, pp. 50-67.

D. Gage, 'Masterpieces of Sèvres Porcelain', *The Antique Collector*, 6/84, pp. 88-93.



Inconnus jusqu'à aujourd'hui, cette paire de vase appelés «piédestaux à oignon», en porcelaine de Sèvres à fond bleu nouveau pointillé et décor de chinoiserie et fleurs d'Indes par le grand peintre Charles-Nicolas Dodin, faisait probablement partie d'une importante garniture comptant sept vases, acquise en 1763 par l'un des plus importants marchand-mercier en porcelaine de l'époque, Simon-Philippe Poirier.

PIÉDESTAUX À OIGNONS

Ces vases à la forme inhabituelle étaient destinés à la présentation des bulbes à fleurs tels que les jacinthes, narcisses ou tulipes dont la mode commencée au XVII^e siècle perdure au XVIII^e, sans doute stimulée par l'intérêt pour la botanique et les jardins. Les fleurs envahissent donc les décors et les formes vases se multiplient. A Sèvres, c'est surtout à Jean-Claude Duplessis que l'on doit l'introduction de nouveaux modèles de vases, dont ces pots à oignons.

Ces vases appelés dans les archives de la Manufacture «piédestaux à oignons» ou simplement «piédestaux» (épelé *pied d'esteaux*), s'apparentent aux «vases à oignon» ou «caraffe à oignons» qui n'avaient pas de porte-bulbe amovible. Fabriqué dans une seule grandeur, ce modèle apparaît vers 1756 et perdure jusqu'en 1773 même s'il ne semble pas avoir été fabriqué en grande quantité par la manufacture: ainsi l'inventaire général annuel de 1762 liste dans les «pièces existant au magasin en blanc» «17 pots à pied d'Esteaux, prix unitaire 10 livres» et celui de 1763, «4 pied d'Esteaux» dont le prix unitaire est passé à 12 livres (MNS I.7).

DODIN ET LA CHINOISERIE

La valeur de ces vases réside donc dans leur rareté, Rosalind Savill en répertorie environ dix paires à l'exclusion de la nôtre (*The Wallace Collection*, p.106), mais surtout dans leur décor de chinoiserie. Ce décor est le travail de Charles-Nicolas Dodin, peintre virtuose de la Manufacture de Sèvres pendant quarante-huit ans où il se spécialise dans la peinture de figures. Il se démarque par la qualité de son trait, la subtilité de sa palette et de ses effets d'ambiance. Son répertoire est aussi très riche puisqu'il utilise de nombreuses sources d'inspiration et sera l'un des seuls à travailler directement à partir de tableaux plutôt que de gravures. Certainement son talent et la qualité indubitable de ses œuvres lui vaudra une clientèle fidèle et assidue de collectionneurs français et étrangers.

De 1760 à 1763, Dodin se consacre à l'exécution de ces décors chinois qu'il semble être le seul à avoir exécuté (*Splendeur de la Peinture sur Porcelaine au XVIII^e siècle, Charles-Nicolas Dodin et la Manufacture de Vincennes-Sèvres*, Paris, 2012, p. 79).



La chinoiserie connaît alors en France comme dans le reste de l'Europe un immense succès depuis le XVII^e siècle. Elle trouve essentiellement sa source dans des descriptions fantaisistes de la Chine lointaine et s'inspire accessoirement des produits importés depuis la fin du Moyen Age. Pourtant elle relève plus de l'imaginaire que de l'imitation de modèles existants. Dodin s'inspire ainsi beaucoup pour ces décors des gravures de Gabriel Huquier l'Ainé exécutées d'après François Boucher, probablement aussi du *Livre de desseins chinois, tirés d'après des originaux de Perse, des Indes et du Japon* de Jean-Antoine Fraysse publié en 1735 pour Chantilly, mais aussi et surtout directement de sources orientales originales telles que des porcelaines de Chine ou des émaux de Canton.

On compte à ce jour vingt-neuf pièces (avec nos vases) décorées de Chinoiserie dont cinq ont appartenu à Louis XV et quinze à Mme de Pompadour.

Malheureusement toutes les sources iconographiques de Dodin n'ont pu être encore identifiées. Une comparaison de ces pièces révèle des différences stylistiques qui pourraient aider à indiquer l'origine des modèles; ainsi les pièces dont le modèle est attribué à Boucher montrent plus de subtilité et de richesse dans les détails alors que celles dont le modèle n'a pu être identifié semblent plus formelles; Dodin réutilise aussi les mêmes personnages, ainsi la femme dans la scène avec l'enfant se retrouve sur un plateau carré à fond rose et à décor chinois daté 1761 (*Splendeur de la Peinture sur Porcelaine au XVIII^e siècle*, Charles-Nicolas Dodin et la Manufacture de Vincennes-Sèvres, Paris, 2012, ill. n° 29 p. 89). Il est donc possible de suggérer ici que Dodin a amalgamé plusieurs sources dont certains thèmes chers à François Boucher tel que le petit chien savant illustré dans «Dame Chinoise» pour créer ses propres modèles.

GARNITURE

Ces piédestaux à oignons faisaient souvent partie d'une garniture de vases pour bulbe et semblent en l'occurrence assortis à un ensemble qui comprenait au moins une paire de *vases hollandois nouveau* aujourd'hui au Rijksmuseum et une paire de vases à dauphins connus comme les «Firle Vases» du nom de la propriété dans l'East Sussex de l'Angleterre. Toutes ces pièces portent les mêmes marques, le «k» de 1763 et le «K» pour Charles-Nicolas Dodin.; toutes présentent aussi les mêmes scènes «*chinoisantes*» et les mêmes «*fleurs de Indes*», le tout sur le même fond «*bleu nouveau*» réhaussé de cercles en pointillé doré. Malheureusement les archives de Sèvres ne font pas clairement mention d'un tel ensemble.

Il n'est fait mention qu'une seule fois d'une paire de «*piéds d'Esteaux a oignons*» dans les registres de ventes au comptant (MNS Vy 3, 122 et 123): en 1763, livrés à Mr Lemaitre probablement un marchand-mercier, le 30 mars pour la somme de 120 livres pièce.

Malheureusement ces vases sont à décor de mosaïque et en suite avec une paire de caisses carrées et un vase Hollandois formant une garniture de cinq pièces.

En revanche, il est fort possible que ce genre d'objet n'ait pas été expressément nommé dans les registres mais tombait dans la catégorie des «vases ou pièces d'ornements» livrés en vaste quantité par la manufacture pour des prix très variables à Louis XV mais aussi à des marchands-merciers dont Simon-Philippe Poirier en 1763 (MNS Vy3, F°156). David Peters a grâce à sa connaissance du système de tarification utilisé à Sèvres nous a permis de voir la possibilité que ces vases en suite avec ceux de Firle et du Rijksmuseum sont probablement ceux mentionnés dans les registres de vente pour la période d'octobre 1763 à janvier 1764, acquis par le marchand-mercier Poirier:

Poirier:

2 à 198 livres pièce [peut être notre paire de *piéds d'Esteaux a oivgnons*],

2 à 288 livres pièce [peut être la paire de *vases Hollandois nouveau* de la collection de John Cockshut, vendue chez Christie's Londres 11 mars 1913, lot 64 et aujourd'hui dans la collection du Rijksmuseum, BK-17510-A, B],

2 à 432 livres pièce [peut être la paire de vases à Dauphin aujourd'hui à Firle Place, East Sussex, certainement acquise par le 1^{er} vicomte de Melbourne avant son décès en 1828],

2 à 528 livres pièce,

1 à 600 livres [peut-être pour un vase qui aurait formé en suite avec les trois autres paires de grandeur variable une garniture de sept pièces]

Cette interprétation des registres n'est bien entendu qu'une hypothèse et il ne sera peut-être jamais possible de confirmer que cet achat de Poirier fait référence à ces différentes pièces complémentaires de par leur forme et leur taille, qui présentent toutes le même décor peint par le même artiste, Charles-Nicolas Dodin sur le même fond de couleur très distinctif *bleu nouveau* réhaussé de *pointillé or*, qui portent toutes la même lettre-date pour 1763. Tous ces éléments ne peuvent pourtant être de simples coïncidences, surtout lorsque l'on sait combien la manufacture s'appliquait à ces subtiles différences de décor à l'or (pas toujours évidentes à l'œil nu) afin de différencier les services. Tout tend à conclure que ces vases appartenaient à une garniture composée de sept pièces dont la pièce centrale plus importante et plus coûteuse n'a pu encore être identifiée.

Livré séparément ou dans une garniture, ces piédestaux à oignons sont un témoignage unique et rare de la mode pour les bulbes mais aussi pour la Chinoiserie et surtout de l'exceptionnel talent et créativité d'un des plus grands peintres à Sèvres, Dodin.



Paris, Novembre 2017



Rijksmuseum



Firle Place



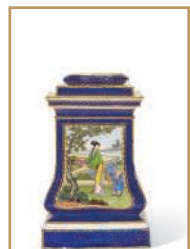
Localisation inconnue



Firle Place



Rijksmuseum



Paris, Novembre 2017



© Amsterdam, Rijksmuseum (BK-17510 B)

Vase Hollandois nouvelle forme, Sèvres, 1763, peint par Charles Nicolas Dodin (d'une paire)



© Amsterdam, Rijksmuseum (BK-17510 A)

Vase Hollandois nouvelle forme, Sèvres, 1763, peint par Charles Nicolas Dodin (d'une paire)

Previously unknown, the present pair of Sèvres *bleu nouveau pointillé* vases known as '*piédestaux à oignons*' with chinoiserie and flower decoration by the master painter Charles-Nicholas Dodin, is possibly from a rare seven-vase garniture acquired from the factory in 1763 by the renowned *marchand mercier* Simon-Philippe Poirier.

'PIÉDESTAUX À OIGNONS'

These unusually-shaped vases were used for displaying flower bulbs such as hyacinth, narcissus and tulips, a fashion started in the 17th century and stimulated in the 18th century by the growing interest for gardening and botany. Flowers invaded the interiors and vases were made in all sorts of new shapes. In Sèvres, most of the new shapes including these bulb pots were designed by J.-C. Duplessis. The archives of the Manufacture refer to this new shape as '*piédestaux à oignons*' or simply '*pedestal*' (spelled *ped d'esteaux*). Similar to '*vases à oignon*' or '*caraffes à oignons*', the *piédestaux* have a separate bulb holder. Made in one size, they were made between 1756 and 1773, although not in huge quantity: the '*pieces existants au magasin en blanc*' in the Manufacture's inventory for 1762 list 17 '*pots à pied d'Esteaux*' each sold 10 *livres* and 4 in 1763 (the price having increased to 12 *livres* each) (MNS I.7).

DODIN AND THE CHINOISERIE

The value of these vases certainly lies in their rarity (Rosalind Savill recorded 10 similar pairs excluding ours, *The Wallace Collection*, p.106) but especially in their decor of Chinoiserie scenes. These are the work of Charles-Nicholas Dodin, one of the most talented and revered painter at the Sèvres Manufacture where he worked for forty-eight years. Specialised in figure painting, he was especially renowned for his brush stroke, his range of colours, his shading and the richness of details. His repertoire is as vast as his sources of inspiration, he was also one of the only painter to work directly on paintings rather than engravings. His talent and the quality of his work certainly earned him a loyal clientele of French and international collectors.

Dodin worked with Chinoiserie from 1760 to 1763 and seems to have been the only one to do so in Sèvres (*Splendeur de la Peinture sur Porcelaine au XVIII^e siècle, Charles-Nicholas Dodin et la Manufacture de Vincennes-Sèvres*, Paris, 2012, p. 79). Chinoiserie had been in fashion since the 17th century and inspired from fanciful descriptions of China or from goods imported to Europe since the Middle Ages. Whatever the sources, it was all mainly invented and Europeanised. Dodin worked especially with Gabriel Huquier the eldest's engravings after François Boucher, also probably Jean-François Fraysse's *Livre de desseins chinois, tirés d'après des originaux de Perse, des Indes et du Japon* published in 1735 for Chantilly, and especially with oriental works of art such as Chinese porcelain and Canton enamels.

Twenty-nine pieces with Chinoiserie decoration (including ours) are recorded to this day including five delivered to Louis XV and fifteen to Mme de Pompadour.

Sadly, all of Dodin's iconographic sources have yet to be identified. However, an analytical comparison of the different models reveals some stylistic differences possibly indicative of the origins of his sources. Thus, the pieces known to be based on Boucher's designs are richer in details and somehow more European in their composition, while other models display more formality and a certain stiffness found in original Chinese models. Dodin also re-used some elements and figures such as the woman in the scene with the child which can also be found on a square tray with pink ground dated 1761 (*Splendeur de la Peinture sur Porcelaine au XVIII^e siècle, Charles-Nicholas Dodin et la Manufacture de Vincennes-Sèvres*, Paris, 2012, ill. n°29, p. 89).



Therefore, it is more than likely that Dodin combined various iconographic sources (some borrowed from Boucher such as the small show dog seen in the 'Dame Chinoise') to create his own models.

GARNITURE

These pedestal vases were often part of a larger garniture made up of different sizes and shapes of vases. In this instance, our vases are identical in dates (letter k for 1763), in painter (letter K for Dodin), and in design, Chinoiserie and 'fleurs d'Indes' on fond bleu nouveau with gilt dotted motifs, to a pair of vases *Hollandois nouveau* (today in the Rijksmuseum) and a pair of *vases aux dauphins* known as the 'Firle vases' from the name of the property in East Sussex where they are currently held.

However, such pedestal vases are only mentioned once in the Sèvres archives - in 1763 as part of a delivery to Mr Lemaitre, probably a dealer and sold for 120 *livres* each (MNS Vy 3, 122 and 123). Unfortunately, this mention refers not to 'our' vases but to a pair with *mozaïque* decoration that together with the pair of *caisse carrée* and the vase *Hollandois* listed just above form a six-vase garniture.

It is more than likely that these types of vases are not always called by their proper name but often fall in the category of 'vases or *pieces d'ornements*' delivered in larger quantity in 1763 with variable price tags to the king and also to the *marchands-merciers* and especially Simon-Philippe Poirier (MNS Vy3, F°156).

Through his intimate knowledge of the price structure used at Sèvres, David Peters has helped confirm that a sale to Poirier of just such a group, listed in the sales records under dealer returns between October 1763 and January 1764 and itemized as follows, may well refer to the previously mentioned vases at the Rijksmuseum and Firle Place.

Poirier:

- 2 at 198 *livres* each [these possibly the present pair of vases *pieds d'Esteaux a oignons*],
- 2 at 288 *livres* each [these possibly the pair of vases *Hollandois nouveau* from the collection of John Cockshut, sold Christie's London 11 March 1913, lot 64 and now in the collection of the Rijksmuseum, BK-17510-A,B],
- 2 at 432 *livres* each [these possibly the pair of vases à Dauphin at Firle Place, East Sussex, likely acquired by the 1st Viscount Melbourne prior to his death in 1828],
- 2 at 528 *livres* each,
- 1 at 600 *livres* [possibly the unknown central vase that would have formed a garniture with the three pair vases in graduated size in the same order]
- 1 at 720 *livres*

This interpretation of the sales records is speculative, and one may never be able to confirm with 100% certainty that the purchase refers to this distinctive group of flower vases of variant form and graduated size, each with the same date letter for 1763, the same painter's mark for Charles-Nicolas Dodin, the same *bleu nouveau* ground embellished with gilt *pointillé* circllets, similar chinoiserie scenes, similar flowers, and with the same tooling pattern enriching the gilt ribbons surrounding the painted scenes. But this level of sameness will not have been arbitrary, particularly given the factory's tradition of using subtle differences in gilding patterns to help differentiate between vases and services that at first glance appear identical. Rather, it points strongly in favour of the six vases having been conceived to form a seven-vase garniture along with a larger (more expensive) single vase made at the same time.

Whether delivered on their own or as part of a garniture, the bulb pots are a true and unique testimony to the fashion for bulbs but especially to the success of the Chinoiserie achieved by one of the most exceptional painters of the Sèvres Manufacture, Dodin.

LES TORCHERES DU METROPOLITAN

■ f724

PAIRE DE CANDELABRES MONUMENTAUX D'EPOQUE EMPIRE

DEBUT DU XIX^e SIECLE, LES GAINES D'EPOQUE RESTAURATION, VERS 1830

En bronze ciselé et doré, serpentine, figurant Diane et Apollon brandissant chacun un bouquet à quinze bras de lumière, tous deux vêtus d'une robe aux fins drapés soulignés d'une ceinture et chaussés de sandales, à hautes lanières pour Diane tenant également une tazza, la base cylindrique présentant respectivement mais en inversé Diane et Apollon sur leur char sous des chutes de laurier retenues par des rubans reposant sur une base en plinthe à section octogonale, les gaines d'époque Restauration en placage de marbre vert de mer souligné d'un tore de laurier en partie haute et d'une double frise d'entrelacs

Candélabres:

Hauteur: 184 cm. (72½ in.); Largeur: 60 cm. (23¾ in.); Profondeur: 35 cm. (14 in.)

Bases:

Hauteur: 89 cm. (35 in.); Section: 47 cm. (18½ in.)

(2)

€150,000-250,000

\$180,000-300,000
£140,000-220,000

A PAIR OF MONUMENTAL EMPIRE ORMOLU AND GREEN MARBLE FIFTEEN-BRANCH CANDELABRA,
EARLY 19TH CENTURY, THE STANDS RESTAURATION, CIRCA 1830

巨型帝國時期鑲金銅及青大理石燭台一對
十九世紀初製

PROVENANCE

Seligmann, Paris; auprès duquel achetés en 1919 par le Metropolitan Museum of Art, New York;
Metropolitan Museum of Art, New York, 1919-1994 (Inv. 19.182.1-2);
Vente Christie's, New York, 26 avril 1994, lot 139;
Vente Paris (Hôtel Drouot), 31 mars 1995, lot 158;
Vente Christie's, Monaco, 13 décembre 1998, lot 431; où acquis par le propriétaire actuel.

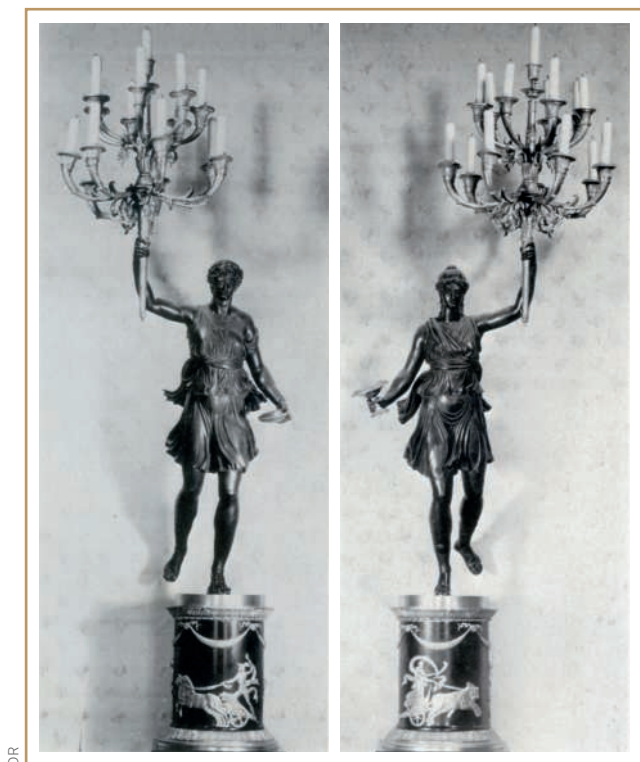
BIBLIOGRAPHIE

MMA [Metropolitan Museum of Art] Bulletin, vol. XV, 1920, pp. 40-41 (non ill.).

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

G. de Bellaigue *et al.*, *Buckingham Palace and its treasures*, 1968, p. 194.
H. Ottomeyer et P. Pröschel, *Vergoldete Bronzen: Die Bronzearbeiten des Spätbarock und Klassizismus*, 1986, figs. 5.2.5 et 5.2.6 p. 330.
Le Quai d'Orsay, Paris, 1991, p. 107.





Des candélabres identiques, Paris, vers 1805. Château de Ludwigsburg



C. Normand, *Projet de candélabre*, vers 1819

Ces spectaculaires candélabres illustrent parfaitement ce moment de perfection dans le travail du bronze doré à Paris au tournant des XVIII^e et XIX^e siècle, lorsque le génie des artisans ayant travaillé sous l'Ancien Régime est stimulé par le renouveau stylistique.

UN DESSIN IDENTIFIÉ

Une gravure de l'architecte, dessinateur et graveur Charles Pierre Joseph Normand (1765-1840) vers 1819, reproduisant le modèle de ces girandoles, tirée de *Recueil d'ornements* est conservée à la bibliothèque Doucet, Paris (IV B 28). Lors de l'Exposition des produits de l'industrie de 1819, cette gravure fut publiée dans le catalogue. Quant aux figures de Diane et Apollon conduisant leur char figurant sur le socle, elles sont issues d'un dessin de Percier et Fontaine, illustré dans le célèbre *Recueil de décorations intérieures*, Paris, 1801, pl. III.

UN CORPUS RESTREINT

Quatre autres paires de candélabres identiques à la présente paire sont aujourd'hui identifiées :

- une paire, achetée par le comte Schwarzenberg au marchand André Coquille en 1805. Elle a été exposée en 1819 à l'*Exposition Industrielle de Paris* et est aujourd'hui conservée au palais Schwarzenberg à Vienne. Sur la facture datée du 17 janvier 1805, toujours conservée dans les archives Schwarzenberg, ces candélabres, achetés pour 14.000 francs, sont désignés sous l'appellation « les Camilles ».
- une paire, conservée au château de Ludwigsburg (Inv. TRGT 5502 et 5503) et illustrée dans le présent catalogue.
- une paire, conservée au Ministère des Affaires Etrangères, illustrée dans *Le Quai d'Orsay*, 1991, p. 107.
- une paire conservée dans les collections de la reine d'Angleterre à Buckingham Palace; elle est illustrée dans G. de Bellaigue et al., *Buckingham Palace and its treasures*, 1968, p. 194.

SELIGMANN, UNE DYNASTIE D'ANTIQUAIRES

Ces spectaculaires candélabres ont été achetés pour le *Metropolitan Museum of Art* de New York au lendemain de la seconde guerre mondiale, chez Seligmann. Jacques Seligmann (1858-1923) fut l'un des grands marchands et antiquaires de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, période marquée par l'internationalisation du marché de l'art. Né à Francfort, Jacques Seligmann émigre en France à l'âge de seize ans et ouvre dès 1880 sa première galerie rue des Mathurins. Il déménage en 1900 sur la place Vendôme et ses frères, Simon et Arnold (1870-1932), le rejoignent en tant qu'associés. En 1904, Jacques Seligmann ouvre une branche de sa galerie à New York pour se rapprocher de sa clientèle américaine. A la suite d'un désaccord en 1912, les frères Seligmann se séparent, André restant à l'adresse de la place Vendôme tandis que Jacques s'installe à l'hôtel de Sagan. En 1920, Germain Seligmann (1893-1978), le fils de Jacques devient associé, l'entreprise prend alors le nom de *Jacques Seligmann et Fils*. Jean Seligmann (1903-1941), le fils d'Arnold, fut également associé à l'entreprise paternelle *Arnold Seligmann & Cie*. Avec d'autres personnalités comme Boni de Castellane (1867-1932), Jacques Seligmann sera l'un des passeurs du goût pour le XVIII^e siècle français aux Etats-Unis. Parmi les clients de l'antiquaire figurent les plus grands collectionneurs français comme Moïse de Camondo (1860-1935) ou Edmond de Rothschild (1845-1934) mais aussi de riches entrepreneurs américains comme Henry Clay Frick (1849-1919), William Randolph Hearst (1863-1951) ou encore John Pierpont Morgan (1837-1913). Mentionnons que les présents candélabres auraient pu faire partie de la collection Hertford - Wallace puis de celle du secrétaire de Lady Wallace, John Murray Scott (1847-1912). Lady Sackville hérita de la collection de ce dernier et la vendit *en bloc* aux Seligmann. C'est ainsi qu'une partie des œuvres de la collection Hertford - Wallace ont pu gagner de nombreux musées et collections particulières à travers le monde. Néanmoins, on ne reconnaît pas les présents candélabres dans les différents documents publiés relatifs à la collection de John Murray Scott (cf. P. Hughes, *The Wallace Collection. Catalogue of Furniture*, III, 1996, pp. 1535-1577).

THE DRAWING BY NORMAND

An engraving by the architect, draftsman and engraver Charles Pierre Joseph Normand (1765-1840) 1819, reproducing the design of these candelabra, drawn from *Recueil d'ornements* is stored at the Doucet Library, Paris (IV B 28). This print was published in the catalogue that was produced for the 1819 Exhibition of Industrial Products. As for the figures of Diana and Apollo driving their chariot to be found on the base of the candelabra, they are from a drawing by Percier and Fontaine, illustrated in the famous *Recueil de décorations intérieures*, Paris, 1801, p. III.

A SELECT BODY OF WORK

There are only four known models this candelabra in existence: a pair was purchased by Count Schwarzenberg from the dealer André Coquille in 1805 after being exhibited in 1819 at the *Exposition Industrielle de Paris* and are still housed at the Schwarzenberg Palace in Vienna. From the invoice dated January 17, 1805, still kept in the Schwarzenberg archives, we can see that these candelabra were bought for 14,000 francs and are catalogued in the archives under the name "les Camilles": a pair, kept at Ludwigsburg Castle (Inv.TRGT 5502 and 5503) and illustrated in this catalogue; a pair, kept at the Ministry of Foreign Affairs, illustrated in *Le Quai d'Orsay*, 1991, p. 107; a pair kept in the collections of Her Majesty the Queen of England at Buckingham Palace; illustrated in G. de Bellaigue *et al.*, *Buckingham Palace and its treasures*, 1968, p. 194.

THE SELIGMANN FAMILY: A DYNASTY OF ART DEALERS

These spectacular candelabra were bought for the *Metropolitan Museum of Art* in New York after the Second World War, from Seligmann. Jacques Seligmann (1858-1923) was one of the great merchants and antique dealers of the late nineteenth and early twentieth centuries, a period marked by a frantic internationalization of the art market. Born to German parents in Frankfurt, Seligmann emigrated to France at the tender age of sixteen and opened his first gallery on rue des Mathurins in 1880, later moving to the Place Vendôme in 1900 where he formed a partnership with his brothers Simon and Arnold (1870-1932). In 1904, Seligmann opened a New York branch of his gallery to move closer to his ever-growing list of American clients. However, following an explosive argument in 1912, the Seligmann brothers went their separate ways with André remaining at the Place Vendôme address and Jacques moving to the Hotel Sagan which they had purchased together in 1909. In 1920, Jacques son Germain Seligmann (1893 -1978) joined the family business changing the company's name to *Jacques Seligmann et Fils*. Jean Seligmann (1903-1941), Arnold's son, did the same by joining his father's business too, creating *Arnold Seligmann & Cie*. Together with other celebrities such as Boni de Castellane (1867-1932), Jacques Seligmann was to become one of the principle tastemakers for French 18th century decorative arts in the United States. Please note that the present pair of candelabra could well have been part of the Hertford - Wallace collection and later of that which belonged to John Murray Scott (1847-1912), secretary to Lady Wallace. When Lady Sackville inherited the latter's collection it was sold lock, stock and barrel to the Seligmanns allowing many of the works from the Hertford - Wallace collection to join both public and private collections around the world. It must however be made clear that there is no record of the present candelabra in the various published documents relating to the collection of John Murray Scott (see P. Hughes, *The Wallace Collection, Catalog of Furniture III*, 1996, pp. 1535-1577).



UN ENVOÛTANT ET SENSUEL VAMPIRE, CHEF-D'ŒUVRE DE L'ART SYMBOLISTE FRANÇAIS

■ 725

AGATHON LÉONARD 1841-1923

LE VAMPIRE OU LA CHAUVE-SOURIS, VERS 1903

Bronze patiné et doré, partiellement peint (usures)

Hauteur: 84 cm (33 $\frac{1}{8}$ in.)

Signé *Léonard* et portant l'inscription *8 P* sur le pourtour de la base

€100,000-150,000

\$120,000-180,000
£90,000-130,000

'VAMPIRE' OR 'BAT', A GILT, PATINATED AND PARTLY PAINTED BRONZE,
BY AGATHON LEONARD, CIRCA 1903

阿加頓·里歐納，約1903年製
吸血鬼或蝙蝠女立像

PROVENANCE

Collection privée française.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

M. Rheims, *La sculpture au XIX^e siècle*, Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1972, p. 133, fig. 12.

A. Duncan, *Fin de siècle Masterpieces from the Silverman Collection*, Abbeville Press inc., New York, 1989, p. 176, fig. 87.

V. Arwas, *Art Nouveau, the French Aesthetic*, Andreas Papadakis, Londres, 2002, p. 246.

Agathon Léonard, Le geste Art Nouveau, catalogue d'exposition, La Piscine—Musée d'art et d'Industrie André Diligent, 11 mars-9 juin 2003, Roubaix, p. 78 à 79.





Dominant un rocher, une jeune femme aux mouvements lascifs et diaboliques déploie ses bras vers le ciel. Ses ailes maléfiques protègent son corps nu. À sa taille une lourde et large ceinture maintient une robe brodée d'étoiles qui la fige dans la roche. Ni humain, ni hybride, rien ne semble rattacher ce vampire à notre monde. C'est une vision exaltée et profondément unique d'une féminité sombre et mélancolique. Chef-d'œuvre de l'art nouveau, *Le Vampire* ou *La chauve-souris* demeure une sculpture mystérieuse, synthèse des œuvres d'Agathon Léonard.

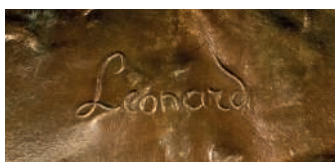
En 1900, le sculpteur Agathon Léonard est déjà célèbre pour son *Jeu de l'écharpe*, une exceptionnelle série de statues mettant en scène la danse endiablée de la fameuse Loïe Fuller et rappelant l'enchantement, la transparence des danses de Salomé, célébrée dans la pièce du même nom d'Oscar Wilde en 1891 ou dans l'opéra de Richard Strauss en 1905. Par sa virginité, sa candeur, le *Jeu de l'écharpe* enflamme la virevoltante féminité de sa danseuse. Le succès commercial est immédiat et de nombreuses éditions sont réalisées durant les neuf mois de l'Exposition Universelle où il fut présenté en 1900.

Le vampire est quant à lui, exposé pour la première fois dans une version en plâtre à la *Société nationale des beaux-arts* en 1902, puis en bronze polychrome en 1903 et en bronze doré en 1904. Signe de son succès, des réductions de la sculpture sont fondues à partir de 1903.

La grande version du modèle en revanche restera rare. A ce jour, outre l'œuvre présentée ici, on n'en connaît que trois exemplaires. Le premier est illustré dans l'ouvrage de référence de Maurice Rheims, *La sculpture au XIX^e siècle* (1972). Un autre est référencé dans la *Silverman Collection* et appartenait initialement à la famille d'Agathon Léonard avant d'être acquis par le marchand parisien Jean-Claude Brugnot en 1979. Le dernier exemplaire a été vendu chez Christie's le 1^{er} mai 2013 (lot 8) réalisant le record pour l'artiste.

Provocante et sensuelle, l'interprétation de cette figure fantastique répond à l'imaginaire de l'avant-garde artistique et culturelle du XIX^e siècle qui nourrit une fascination morbide pour les étranges fruits nés du royaume des rêves, de l'imagination et de l'occulte. Comme en réaction à l'industrialisation galopante, la soif d'un ailleurs se fait prégnante.

Ainsi, en 1897 Bram Stoker triomphe avec son *Dracula* et la grande comédienne Sarah Bernhardt (1844-1923) captive l'attention des foules en dormant dans un cercueil. Certains suggèrent d'ailleurs qu'Agathon Léonard entretenait une relation avec l'actrice, qui rappelons-le fût également sculpteur, et se représenta sous la forme d'un encrier en bronze mi-femme, mi-chauve-souris en 1880. Si l'on espère déceler dans les traits de notre vampire ceux de l'actrice, il semble que le modèle qui posa pour Agathon Léonard fut une certaine Augustine. Une autre interprétation suggère que le visage de notre sculpture aurait été inspiré par la célèbre danseuse Cléo de Mérode, qui fut tout comme Sarah Bernhardt une icône du symbolisme.





© Atelier Nadar

Cléopâtre-Diane de Mérode, danseuse de l'Opéra de Paris, 1894



© Christie's Images 2010

Encrier fantastique, représentant Sarah Bernhardt, fondu par Thiebaut frères, Paris, 1880

Dominating the rock on which she sits, sensual and diabolical in her posture, a young woman raises her arms skyward, her evil wings encasing her half naked body. Around her waist a broad, heavy chain encircles her star-embroidered robe, tying her to the rock. She is not human nor is she a hybrid. Nothing seems to link this vampire to our world yet she offers an exalted and quite unique vision of dark and melancholic femininity. A masterpiece of the Art Nouveau style, *Le Vampire* or *La chauve-souris* [The Vampire or The Bat] remains a mysterious sculpture, typical of Agathon Léonard's work.

In 1900, the sculptor Agathon Léonard was already well known for his exceptional series of statues *Le Jeu de l'écharpe* [The Scarf Dance] depicting the devilish dance of the famous Loïe Fuller and the fascination surrounding the transparent dresses she adorned during the dances of Salome, celebrated in Oscar Wilde's play of the same name in 1891 and in the opera by Richard Strauss in 1905. Through its purity and candour, *Le Jeu de l'écharpe* sets the whirling femininity of its dancer ablaze. Its commercial success was immediate and many versions were produced during the nine months of the Universal Exhibition where it was presented in 1900.

A plaster version of *Le vampire* was exhibited for the first time in 1902 at the Société nationale des beaux-arts, followed by a gilt-bronze version in 1903 and 1904. A sign of his success was that reduced versions of his sculptures were cast as early as 1903.

However, apart for the work presented here, only three full-size versions are known of to date. The first is illustrated in the reference work by Maurice Rheims, *La sculpture au XIX^e siècle* [Sculpture in the 19th Century] (1972). Another is mentioned in the Silverman Collection and had originally belonged to Agathon Léonard's family before the Parisian art dealer Claude Brugnot acquired it in 1979. The third was sold at Christie's on 1st May 2013 (lot 8), achieving a record price for a work by the artist.

The provocative and sensual interpretation of this fantasy figure appealed to the imaginative taste of the 19th century cultural and artistic avant garde with its morbid fascination for strange fruits from the realm of dreams, the imagination and the occult. As if reacting to the unstoppable nature of industrialisation, the thirst for a different world grew with it at the same frenetic pace.

Thus, Bram Stoker triumphed in 1897 with his *Dracula* and the great actress Sarah Bernhardt (1844-1923) drew in the crowds by sleeping in a coffin. It has been suggested that Agathon Léonard maintained a liaison with the actress who, let us remember, was also a sculptor, depicting herself as a bronze inkwell, half woman, half bat, in 1880. Although we may try to detect Bernhardt's features in those of our vampire, it seems that the model who posed for Agathon Léonard was a certain Augustine. Another interpretation suggests that the face of our sculpture was inspired by the famous dancer Cléo de Mérode, who, like Sarah Bernhardt, was an icon of the symbolist movement.



NELUSKO ET SELIKA

■ f726

PAIRE DE BUSTES REPRESENTANT NELUSKO ET SELIKA EN MARBRE ITALIEN ET BRONZE PATINE

PAR LUIGI PAGANI (1829-1904), MILAN, 1871

Nelusko:

Hauteur: 97,8 cm. (38½ in.)

Selika:

Hauteur: 87,6 cm. (34½ in.)

Reposant sur un piedouche; chacun signé *Pagani Luigi / fece 1871 Milano* et gravé
NELUSKO et *SELIKA*

(2)

€200,000-300,000

\$240,000-350,000
£180,000-270,000

A PAIR OF ITALIAN MARBLE AND PATINATED-BRONZE BUSTS, ENTITLED 'NELUSKO' AND 'SELIKA',
BY LUIGI PAGANI (1829-1904), MILAN, 1871

意大利大理石及銅半身像一對
路易吉·帕加尼，米蘭，1871年製

PROVENANCE

Anciennes collections de Peter Glenville et Hardy William Smith;
Christie's, New York, 28 octobre 2003, lot 170;
Christie's, Londres, 9 juillet 2015, lot 115.

EXPOSITION

Royal Academy, Londres, 1872, n°1509 (Nelusko) et 1510 (Selika).

BIBLIOGRAPHIE

V. Vicario, *Gli Scultori Italiani dal Neoclassicismo al Liberty*, Lodi, 1990, pp. 474-5.
A. Panzetta, *Dizionario degli Scultori Italiani dell'Ottocento*, Turin, 1989, p. 177.
C. Sharpe, *El escultor Pietro Calvi (1833-1884): El Otelo y otros bustos policromos, Copia e invención*, Valladolid, 14-16 February 2013, p. 537.





Les majestueuses représentations de Nelusko et Selika en marbre italien et bronze patiné comptent parmi les meilleurs exemples de sculptures polychromes, revenues à la mode durant la deuxième moitié du XIX^e siècle. L'utilisation de cette technique sculpturale remonte à l'Antiquité, il s'agissait de mélanger des pierres dures de couleurs différentes et des métaux afin de créer des figures humaines particulièrement vivantes grâce au contraste des teintes et des surfaces des matériaux. Cette technique fut particulièrement appréciée par les sculpteurs du XIX^e siècle, les bustes de Luigi Pagani constituent un formidable témoignage de ce goût.

UN OPÉRA À SUCCÈS

En 1865 se joue à Paris l'opéra *L'Africaine*, écrit par Giacomo Meyerbeer sur un livret d'Eugène Scribe. L'œuvre est centrée sur la vie librement inspirée de l'explorateur portugais Vasco da Gama. Dans cet opéra, le chef Nelusko et la princesse Selika, sont ramenés au Portugal comme preuve de la découverte d'une nouvelle terre exotique à l'Est. Dans une intrigue complexe, Selika tente de se marier avec Vasco de Gama mais en est finalement empêchée par Inès, l'ancien amour du navigateur, laquelle réapparaît de façon dramatique dans le dénouement final. Devant cette union impossible, Selika se suicide en inhalant les vapeurs de fleurs toxiques, Nelusko amoureux depuis longtemps de la princesse, la rejoint peu après dans son acte. Reconnue pour sa mise en scène spectaculaire, la production parisienne fut rapidement suivie par des représentations en Angleterre et aux États-Unis. Les bustes de Pagani représentent deux figures de grande noblesse dont les couronnes élaborées, les quelques bijoux exotiques et les capes délicatement sculptées leur apportent une dignité royale. D'autre part, les visages finement détaillés en bronze patiné sont contrebalancés par les blanches plumes de marbre décorant leur coiffure.

LE XIX^e SIÈCLE ET LA SCULPTURE POLYCHROME

Ces figures sont indubitablement le reflet de la grande popularité de *L'Africaine*, l'une des grandes productions de cette époque, mais également le témoignage de l'attrait pour l'exotisme et les portraits quasi-ethnographiques chez les sculpteurs contemporains. Parmi ces sculpteurs se trouve le français Charles Henri Joseph Cordier (1827-1905), auteur de la célèbre série de bustes ethnographiques comme le *Nègre du Soudan* (vers 1856-57) et la *Capresse des colonies* (1861), aujourd'hui conservés au Musée d'Orsay (RF 2997 et RF 2996). Cordier utilise fréquemment le bronze et l'onyx veiné. Un autre buste de Cordier, sculpté plus tardivement, *L'Arabe d'El Aghouat en burnous*, représente une figure voilée caractérisée par un visage en bronze finement détaillé et entièrement enveloppée de denses draperies en onyx blanc (Musée d'Orsay RF 3598). Ce buste, exposé au Salon de 1857, semble annoncer la création de nos bustes de Luigi Pagani, en particulier de Nelusko.

Outre Cordier en France, des sculpteurs italiens suivent également cette tendance, comme Pietro Calvi (1833-1884), contemporain de Pagani qui fréquenta comme lui l'Accademia di Brera et habitait dans la même rue à Milan. Tôt dans sa carrière, Calvi visita le salon de 1857 à Paris où il a probablement vu *L'Arabe d'El Aghouat en burnous* de Charles Cordier. Cette œuvre a pu lui inspirer son buste d'*Othello* produit peu après. Avec son visage de bronze finement ciselé et ses draperies de pierre sculptées, Othello est également très proche de notre paire de buste de Luigi Pagani.

Par ailleurs, Pietro Calvi produisit également une figure de Selika juste avant son suicide, tenant la fleur mortelle, qui fut exposée au Salon de 1872. Basé sur les similitudes entre les deux bustes, Sharpe a suggéré que Calvi tout comme Pagani aient été influencés par le même modèle pour leurs représentations de Selika. Cela permettrait d'établir une connexion entre les œuvres italiennes de Calvi, Pagani et celles du

français Cordier dans ce regain d'intérêt pour la sculpture polychrome utilisant bronze, marbres et pierres dures.

Les bustes de Nelsuko et de Selika furent d'abord présentés en 1872 à la Royal Academy de Londres (nos 1509 et 15010). Compte tenu de la datation de nos bustes (1871), il est fort probable que nos bustes aient été exposés à la Royal Academy. Une paire de bustes fut également montrée à la *Exposicion de Bellas Artes* de Madrid en 1878 et à la *Promotrice di Belle Arti* de Turin en 1880.

Outre notre paire, deux autres paires de ces bustes sont connues, la première est à la Russel-Cotes Art Gallery & Museum de Bournemouth, anciennement donnée à Calvi mais aujourd'hui bien attribuée à Pagani (SC20 et SC22), et la seconde est supposée avoir été donnée par l'Empereur d'Ethiopie Hailé Selassié à la famille Krupps, fut vendue par Christie's, Londres, le 3 avril 1985 (lot 246). Enfin, un buste de Selika fut vendu par Bonhams, à Londres, le 5 juillet 2012, lot 157 (£97,250). Le fait qu'aucun de ces bustes ne soit daté plus tôt que les nôtres, renforce la vraisemblance que notre paire constitue la première et donc celle publiquement exposée dès 1872 à Londres.

LUIGI PAGANI

Luigi Pagani, né à Bergame, se forma à l'Accademia di Brera à Milan où il gagna le prix de sculpture avec son *Gesù nel orto* (*Jésus dans le Jardin*). Pagani réalisa ensuite de nombreuses sculptures religieuses dont le *Chemin de Croix* pour le Duomo de Bergame et, à partir du début des années 1860, il participa régulièrement aux grandes expositions artistiques en Italie et à l'étranger. Comme notre paire de bustes le suggère, une des grandes forces de Pagani résida dans son travail de la sculpture polychrome. Témoignage de l'intérêt de la période dans les territoires extra-occidentaux et dans l'association de matériaux précieux et rares, ces bustes sont un parfait exemple de la sculpture de la seconde moitié du XIX^e siècle et du goût alors luxueux et excentrique.

Grand in scale and supremely regal, these magnificent busts of Nelsuko and Selika are among the finest examples of polychrome sculpture created in the second half of the 19th century. First employed in Antiquity, this sculptural technique of combining rare stones and metals to create rich representations of the human form resulted in figures rendered vividly life-like by the contrasting hues of the materials. It was especially prized by 19th century sculptors, including Luigi Pagani, whose busts are a fine manifestation of the grandeur of the era.

A SUCCESSFUL OPERA

The present sculptures represent two of the central characters in an opera first performed in Paris in 1865: *L'Africaine* written by Eugène Scribe, with score by Giacomo Meyerbeer. In this opera – centred on the life of Portuguese explorer, Vasco da Gama – Nelsuko, a chieftan, and Selika, a princess, are brought back to the Portuguese court by the explorer as evidence of a newly discovered, exotic land in the East. In a plot rife with intrigue, Selika attempts to marry da Gama but is ultimately prevented from doing so when Inez, da Gama's former love, dramatically re-appears at the opera's climax. As a result, the desolate Selika commits suicide by inhaling the vapours of deadly flowers, and is followed shortly thereafter by Nelsuko, who had long pined for her. Noted for its headlining performances and spectacular scenery, the Paris production was quickly followed by openings in Britain and the United States later that same year.

Faithful to their librettist precedent, Pagani's busts represent two resolute figures of remarkable nobility, dressed in the regal splendour of elaborate crowns, exotic jewels and exquisitely carved capes. Their finely detailed visages in bronze are splendidly offset





by the gleaming white marble plumes of their headdresses and tumbling draperies. While Pagani's sculptures reflect the great popularity of the opera – no doubt one of the grandest productions of its day – they also manifest a trend amongst contemporary sculptors who created so-called 'ethnographic' portraits of figures from non-Western lands.

POLYCHROME SCULPTURE DURING THE 19th CENTURY

Chief among these sculptors was the Frenchman, Charles Henri Joseph Cordier (1827-1905) who created a celebrated series of ethnographic busts including *Nègre du Soudan* (circa 1856-1857) and *Capresse des colonies* (1861), which beautifully combine bronze with richly veined onyx. Today these are in the Musée d'Orsay in Paris (RF 2997 and RF 2996, respectively). A further bust by Cordier in the Musée d'Orsay, *Arabe d'El Aghouat en burnous*, depicts a veiled figure with a finely detailed bronze visage surrounded entirely by thick folds of drapery rendered in white onyx (RF 3598). Cordier's bust was shown at the Salon of 1857 and, in many ways, presages the present busts, particularly *Nelusko*.

Sculptors in Italy created works in this vein including Pagani's contemporary, Pietro Calvi (1833-1884) who also trained at the Accademia di Brera and lived on the same street in Milan (C. Sharpe, 'El escultor Pietro Calvi (1833-1884): El *Otello* y otros bustos policromos,' *Copia e invención*, Valladolid, 14-16 February 2013, p. 537). Early in his career, Calvi visited Paris during the 1857 Salon where he may have seen Cordier's *Arabe d'el Aghouat en burnous* which could have inspired his polychrome bust of *Othello*, produced shortly thereafter (C. Sharpe, *op. cit.* p. 533). With its finely detailed bronze elements and richly carved stone draperies, Calvi's *Othello* is also closely related to the present busts by Pagani.



Calvi also created a polychrome figure representing Selika clutching a flower in the moments before her suicide, which was exhibited in the Paris Salon of 1872. Based on the similarities between the two busts, Sharpe has suggested that both Calvi and Pagani may have been inspired by the same model in their representations of Selika (C. Sharpe, *op. cit.*, p. 538, illustrated fig. 4, p. 544). This would thereby establish a connection between the *œuvres* of Calvi, Pagani and Cordier, linking the preeminent French sculptor in this artistic vein with his Italian *confrères*.

Pagani's *Nelusko* and *Selika* were first shown in 1872 at the Royal Academy in London (nos. 1509-10). Owing to the dating on the present busts (1871), they are almost certainly those displayed at the Royal Academy. A pair of busts was also shown at the *Exposicion de Bellas Artes* in Madrid in 1878 and at the *Promotrice di Belle Arti* in Torino in 1880. Today, in addition to the present lot, two further pairs of busts are known: the first in the Russell-Cotes Art Gallery & Museum in Bournemouth, formerly ascribed to Calvi but today attributed to Pagani (SC20 and SC22); and the second, thought to have been presented by the Emperor of Ethiopia, Haile Selassie, to the Krupps family, Glensanda House, Rhyl, later sold Christie's, London, 3 April 1985, lot 246. A single bust of *Selika* sold Bonhams, London, 5 July 2012, lot 157 (£97,250). That none of the other known busts are dated further reinforces the likelihood that the present pair were the first created and, therefore, the first to be publically exhibited in London in 1872.

LUIGI PAGANI

Luigi Pagani was born in Bergamo and, after an initial formation in the Accademia di Brera in Milan, won the institution's sculpture competition with his *Gesù nel-orto* (*Jesus in the garden*). Pagani would go on to complete a number of ecclesiastical sculptures including *Via crucis* (*The Way of the Cross*) for the Duomo in Bergamo and, from the early 1860s forward, showed regularly at the great art exhibitions of the period both in Italy and abroad. As the present pair of busts suggests, one of the artist's greatest strengths was his work in the field of polychrome sculpture. Evocative of both the period's interest in non-Western lands and the combination of fine and rare materials, these busts are exemplary of 19th century sculpture and a fine manifestation of the luxurious and eccentric taste of the time.



CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie's

CONDITIONS DE VENTE

Les présentes Conditions de vente et les Avis importants et explication des pratiques de catalogage énoncent les conditions auxquelles nous proposons à la vente les **lots** indiqués dans ce catalogue. En vous enregistrant pour participer aux enchères et/ou en enchérissant lors d'une vente, vous acceptez les présentes Conditions, aussi devez-vous les lire attentivement au préalable. Vous trouverez à la fin un glossaire expliquant la signification des mots et expressions apparaissant en caractères gras.

À moins d'agir en qualité de propriétaire du **lot** (symbole Δ), Christie's agit comme mandataire pour le vendeur.

A. AVANT LA VENTE

1. Description des lots

- (a) Certains mots employés dans les descriptions du catalogue ont des significations particulières. De plus amples détails figurent à la page intitulée « Avis importants et explication des pratiques de catalogage », qui fait partie intégrante des présentes Conditions. Vous trouverez par ailleurs une explication des symboles utilisés dans la rubrique intitulée « Symboles employés dans le présent catalogue ».
- (b) Notre description de tout **lot** figurant au catalogue, tout **rapport de condition** et toute autre déclaration faite par nous (que ce soit verbalement ou par écrit) à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**, de l'artiste qui en est l'auteur, de sa période, de ses matériaux, de ses dimensions approximatives ou de sa **provenance**, sont des opinions que nous formulons et ne doivent pas être considérés comme des constats. Nous ne réalisons pas de recherches approfondies du type de celles menées par des historiens professionnels ou des universitaires. Les dimensions et les poids sont donnés à titre purement indicatif.

2. Notre responsabilité liée à la description des lots

Nous ne donnons aucune **garantie** en ce qui concerne la nature d'un **lot** si ce n'est notre **garantie d'authenticité** contenue au paragraphe E2 et dans les conditions prévues par le paragraphe I ci-dessous.

3. Etat des lots

- (a) L'**état des lots** vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l'âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation et l'usure. Leur nature fait qu'ils seront rarement en parfait **état**. Les **lots** sont vendus « en l'état », c'est-à-dire tels quels, dans l'**état** dans lequel ils se trouvent au moment de la vente, sans aucune déclaration ou **garantie** ni prise en charge de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à l'**état** de la part de Christie's ou du vendeur.
- (b) Toute référence à l'**état** d'un **lot** dans une notice du catalogue ou dans un **rapport de condition** ne constituera pas une description exhaustive de l'**état**, et les images peuvent ne pas montrer un **lot** clairement. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran par rapport à la façon dont elles ressortent lors d'un examen physique. Des rapports de condition peuvent être disponibles pour vous aider à évaluer l'**état** d'un **lot**. Les rapports de condition sont fournis gratuitement pour aider nos acheteurs et sont communiqués uniquement à titre indicatif. Ils contiennent notre opinion mais il se peut qu'ils ne mentionnent pas tous les défauts, vices intrinsèques, restaurations, altérations ou adaptations car les membres de notre personnel ne sont pas des restaurateurs ou des conservateurs professionnels. Ils ne sauraient remplacer l'examen d'un **lot** en personne ou la consultation de professionnels. Il vous appartient de vous assurer que vous avez demandé, reçu et pris en compte tout **rapport de condition**.

4. Exposition des lots avant la vente

- (a) Si vous prévoyez d'enchérir sur un **lot**, il convient que vous l'inspectiez au préalable en personne ou par l'intermédiaire d'un représentant compétent afin de vous assurer que vous en acceptez la description et l'**état**. Nous vous recommandons de demander conseil à un restaurateur ou à un autre conseiller professionnel.
- (b) L'exposition précédant la vente est ouverte à tous et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Nos spécialistes pourront être disponibles pour répondre à vos questions, soit lors de l'exposition préalable à la vente, soit sur rendez-vous.

5. Estimations

Les **estimations** sont fondées sur l'**état**, la rareté, la qualité et la **provenance** des **lots** et sur les prix récemment atteints aux enchères pour des biens similaires. Les **estimations** peuvent changer. Ni vous ni personne d'autre ne devez vous baser sur des **estimations** comme prévision ou **garantie** du prix de vente réel d'un **lot** ou de sa valeur à toute autre fin. Les **estimations** ne comprennent pas les **frais de vente** ni aucune taxe applicable.

6. Retrait

Christie's peut librement retirer un **lot** à tout moment avant la vente ou pendant la vente aux enchères. Cette décision de retrait n'engage en aucun cas notre responsabilité à votre égard.

7. Bijoux

- (a) Les pierres précieuses de couleur (comme les rubis, les saphirs et les émeraudes) peuvent avoir été traitées pour améliorer leur apparence, par des méthodes telles que la chauffe ou le huilage. Ces méthodes sont admises par l'industrie mondiale de la bijouterie mais peuvent fragiliser les pierres gemmes et/ou nécessiter une attention particulière au fil du temps.
- (b) Tous les types de pierres précieuses peuvent avoir été traités pour en améliorer la qualité. Vous pouvez solliciter l'élaboration d'un rapport de gemmologie pour tout **lot**, dès lors que la demande nous est adressée au moins trois semaines avant la date de la vente, et que vous vous acquitiez des frais y afférents.
- (c) Nous ne faisons pas établir de rapport gemmologique pour chaque pierre gemme mise à prix dans nos ventes aux enchères. Lorsque nous faisons établir de tels rapports auprès de laboratoires de gemmologie internationalement reconnus, lesdits rapports sont décrits dans le catalogue. Les rapports des laboratoires de gemmologie américains décrivent toute amélioration ou tout traitement de la pierre gemme. Ceux des laboratoires européens décrivent toute amélioration ou tout traitement uniquement si nous le leur demandons, mais confirment l'absence d'améliorations ou de traitements. En raison des différences d'approches et de technologies, les laboratoires peuvent ne pas être d'accord sur le traitement ou non d'une pierre gemme particulière, sur l'ampleur du traitement ou sur son caractère permanent. Les laboratoires de gemmologie signalent uniquement les améliorations ou les traitements dont ils ont connaissance à la date du rapport.
- (d) En ce qui concerne les ventes de bijoux, les **estimations** reposent sur les informations du rapport gemmologique ou, à défaut d'un tel rapport, partent du principe que les pierres gemmes peuvent avoir été traitées ou améliorées.

8. Montres et horloges

- (a) Presque tous les articles d'horlogerie sont réparés à un moment ou à un autre et peuvent ainsi comporter des pièces qui ne sont pas d'origine. Nous ne donnons aucune **garantie** que tel ou tel composant d'une montre est **authentique**. Les bracelets dits « associés » ne font pas partie de la montre d'origine et sont susceptibles de ne pas être **authentiques**. Les horloges peuvent être vendues sans pendules, poids ou clés.
- (b) Les montres de collection ayant souvent des mécanismes très fins et complexes, un entretien général, un changement de piles ou d'autres réparations peuvent s'avérer nécessaires et sont à votre charge. Nous ne donnons aucune **garantie** qu'une montre est en bon **état** de marche. Sauf indication dans le catalogue, les certificats ne sont pas disponibles.
- (c) La plupart des montres-bracelets ont été ouvertes pour connaître le type et la qualité du mouvement. Pour cette raison, il se peut que les montres-bracelets avec des boîtiers étanches ne soient pas waterproof et nous vous recommandons donc de les faire vérifier par un horloger compétent avant utilisation.

Des informations importantes à propos de la vente, du transport et de l'expédition des montres et bracelets figurent au paragraphe H2(h).

B. INSCRIPTION A LA VENTE

1. Nouveaux enchérisseurs

- (a) Si c'est la première fois que vous participez à une vente aux enchères de Christie's ou si vous êtes un enchérisseur déjà enregistré chez nous n'ayant rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années, vous devez vous enregistrer au moins 48 heures avant une vente aux enchères pour nous laisser suffisamment de temps afin de procéder au traitement et à l'approbation de votre enregistrement. Nous sommes libres de refuser votre enregistrement en tant qu'enchérisseur. Il vous sera demandé ce qui suit :

(i) *pour les personnes physiques* : pièce d'identité avec photo (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile (par exemple, une facture d'eau ou d'électricité récente ou un relevé bancaire) ;

(ii) *pour les sociétés* : votre certificat d'immatriculation (extrait Kbis) ou tout document équivalent indiquant votre nom et votre siège social ainsi que tout document pertinent mentionnant les administrateurs et les bénéficiaires effectifs ;

(iii) *Fiducie* : acte constitutif de la fiducie ; tout autre document attestant de sa constitution ; ou l'extrait d'un registre public + les coordonnées de l'agent/représentant (comme décrits plus bas) ;

(iv) *Société de personnes ou association non dotée de la personnalité morale* : Les statuts de la société ou de l'association ; ou une déclaration d'impôts ; ou une copie d'un extrait du registre pertinent ; ou copie des comptes déposés à l'autorité de régulation ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(v) *Fondation, musée, et autres organismes sans but lucratif non constitués comme des trusts à but non lucratif* : une preuve écrite de la formation de l'entité ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(vi) *Indivision* : un document officiel désignant le représentant de l'indivision, comme un pouvoir ou des lettres d'administration ainsi qu'une pièce d'identité de l'exécuteur testamentaire ;

(vii) *Les agents/représentants* : Une pièce d'identité valide (comme pour les personnes physiques) ainsi qu'une lettre ou un document signé autorisant la personne à agir OU tout autre preuve valide de l'autorité de la personne (les cartes de visite ne sont pas acceptées comme des preuves suffisantes d'identité).

- (b) Nous sommes également susceptibles de vous demander une référence financière et/ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Pour toute question, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

2. Client existant

Nous sommes susceptibles de vous demander une pièce d'identité récente comme décrit au paragraphe B1(a) ci-dessus, une référence financière ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Si vous n'avez rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années ou si vous souhaitez dépenser davantage que les fois précédentes, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

3. Si vous ne nous fournissez pas les documents demandés

Si nous estimons que vous ne répondez pas à nos procédures d'identification et d'enregistrement des enchérisseurs, y compris, entre autres, les vérifications en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux et/ou contre le financement du terrorisme que nous sommes susceptibles de demander, nous pouvons refuser de vous enregistrer aux enchères et, si vous remportez une enchère, nous pouvons annuler le contrat de vente entre le vendeur et vous.

4. Enchère pour le compte d'un tiers

Si vous enchérissez pour le compte d'un tiers, ce tiers devra au préalable avoir effectué les formalités d'enregistrement mentionnées ci-dessus, avant que vous ne puissiez enchérir pour son compte, et nous fournir un pouvoir signé vous autorisant à enchérir en son nom. Tout enchérisseur accepte d'être tenu personnellement responsable du paiement du prix d'adjudication et de toutes les autres sommes dues, à moins d'avoir convenu par écrit avec Christie's avant le début de la vente aux enchères qu'il agit en qualité de mandataire pour le compte d'un tiers nommé et accepté par Christie's. Dans ce cas Christie's exigera le paiement uniquement auprès du tiers nommé.

5. Participer à la vente en personne

Si vous souhaitez enchérir en salle, vous devez vous enregistrer afin d'obtenir un numéro d'enchérisseur au moins 30 minutes avant le début de la vente. Vous pouvez vous enregistrer en ligne sur www.christies.com ou en personne. Si vous avez besoin de renseignements, merci de bien vouloir contacter le Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

6. Services/Facilités d'enchères

Les services d'enchères décrits ci-dessous sont des services offerts gracieusement aux clients de Christie's, qui n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

(a) Enchères par téléphone

Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques, sous réserve d'en avoir été informé par vous dans un délai minimum de 24 heures avant la vente. Nous ne pourrions accepter des enchères téléphoniques que si nous avons suffisamment de salariés disponibles pour prendre ces enchères. Si vous souhaitez enchérir dans une langue autre que le français, nous vous prions de bien vouloir nous en informer le plus rapidement possible avant la vente. Nous vous informons que les enchères téléphoniques sont enregistrées. En acceptant de bénéficier de ce service, vous consentez à cet enregistrement. Vous acceptez aussi que votre enchère soit émise conformément aux présentes Conditions de vente.

(b) Enchères par Internet sur Christie's Live

Pour certaines ventes aux enchères, nous acceptons les enchères par Internet. Veuillez visiter <https://www.christies.com/livebidding/index.aspx> et cliquer sur l'icône « Bid Live » pour en savoir plus sur la façon de regarder et écouter une vente et enchérir depuis votre ordinateur. Outre les présentes Conditions de vente, les enchères par Internet sont régies par les conditions d'utilisation de Christie's LIVE™ qui sont consultables sur www.christies.com.

(c) **Ordres d'achat**

Vous trouverez un formulaire d'ordre d'achat à la fin de nos catalogues, dans tout bureau de Christie's ou en choisissant la vente et les **lots** en ligne sur www.christies.com. Nous devons recevoir votre formulaire d'ordre d'achat complété au moins 24 heures avant la vente. Les enchères doivent être placées dans la devise de la salle de vente. Le commissaire-priseur prendra des mesures raisonnables pour réaliser les ordres d'achat au meilleur prix, en tenant compte du **prix de réserve**. Si vous faites un ordre d'achat sur un **lot** qui n'a pas de **prix de réserve** et qu'il n'y a pas d'enchère supérieure à la vôtre, nous enchèrerons pour votre compte à environ 50 % de **l'estimation** basse où, si celle-ci est inférieure, au montant de votre enchère. Dans le cas où deux offres écrites étaient soumises au même prix, la priorité sera donnée à l'offre écrite reçue en premier.

C. PENDANT LA VENTE

1. Admission dans la salle de vente

Nous sommes libres d'interdire l'entrée dans nos locaux à toute personne, de lui refuser l'autorisation de participer à une vente ou de rejeter toute enchère.

2. Prix de réserve

Sauf indication contraire, tous les **lots** sont soumis à un **prix de réserve**. Nous signalons les **lots** qui sont proposés sans **prix de réserve** par le symbole • à côté du numéro du **lot**. Le **prix de réserve** ne peut être supérieur à **l'estimation** basse du **lot**.

3. Pouvoir discrétionnaire du commissaire-priseur

Le commissaire-priseur assure la police de la vente et peut à son entière discrétion :

- (a) refuser une enchère ;
- (b) lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon lui semble, ou changer l'ordre des **lots** ;
- (c) retirer un **lot** ;
- (d) diviser un **lot** ou combiner deux **lots** ou davantage ;
- (e) rouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé ; et
- (f) en cas d'erreur ou de litige, et ce pendant ou après la vente aux enchères, poursuivre les enchères, déterminer l'adjudicataire, annuler la vente du **lot**, ou reposer et vendre à nouveau tout **lot**. Si un litige en rapport avec les enchères survient pendant ou après la vente, la décision du commissaire-priseur dans l'exercice de son pouvoir discrétionnaire est sans appel.

4. Enchères

Le commissaire-priseur accepte les enchères :

- (a) des enchérisseurs présents dans la salle de vente ;
- (b) des enchérisseurs par téléphone et des enchérisseurs par Internet sur Christie's LIVE™ (comme indiqué ci-dessus en section B6) ; et
- (c) des ordres d'achat laissés par un enchérisseur avant la vente.

5. Enchères pour le compte du vendeur

Le commissaire-priseur peut, à son entière discrétion, enchérir pour le compte du vendeur à hauteur mais non à concurrence du montant du **prix de réserve**, en plaçant des enchères consécutives ou en plaçant des enchères en réponse à d'autres enchérisseurs. Le commissaire-priseur ne les signalera pas comme étant des enchères placées pour le vendeur et ne placera aucune enchère pour le vendeur au niveau du **prix de réserve** ou au-delà de ce dernier. Si des **lots** sont proposés sans **prix de réserve**, le commissaire-priseur décidera en règle générale d'ouvrir les enchères à 50 % de **l'estimation** basse du **lot**. À défaut d'enchères à ce niveau, le commissaire-priseur peut décider d'annoncer des enchères descendantes à son entière discrétion jusqu'à ce qu'une offre soit faite, puis poursuivre à la hausse à partir de ce montant. Au cas où il n'y aurait pas d'enchères sur un **lot**, le commissaire-priseur peut déclarer ledit **lot** vendu.

6. Paliers d'enchères

Les enchères commencent généralement en dessous de **l'estimation** basse et augmentent par palier (les paliers d'enchères). Le commissaire-priseur décidera à son entière discrétion du niveau auquel les enchères doivent commencer et du niveau des paliers d'enchères. Les paliers d'enchères habituels sont indiqués à titre indicatif sur le formulaire d'ordre d'achat et à la fin de ce catalogue.

7. Conversion de devises

La retransmission vidéo de la vente aux enchères (ainsi que Christie's LIVE) peut indiquer le montant des enchères dans des devises importantes, autres que l'euro. Toutes les conversions ainsi indiquées le sont pour votre information uniquement, et nous ne serons tenus par aucun des taux de change utilisés. Christie's n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

8. Adjudications

À moins que le commissaire-priseur décide d'user de son pouvoir discrétionnaire tel qu'énoncé au paragraphe C3 ci-dessus, lorsque le marteau du commissaire-priseur tombe, et que l'adjudication est

prononcée, cela veut dire que nous avons accepté la dernière enchère. Cela signifie qu'un contrat de vente est conclu entre le vendeur et l'adjudicataire. Nous émettons une facture uniquement à l'enchérisseur inscrit qui a remporté l'adjudication. Si nous envoyons les factures par voie postale et/ou par courrier électronique après la vente, nous ne sommes aucunement tenus de vous faire savoir si vous avez remporté l'enchère. Si vous avez enchéri au moyen d'un ordre d'achat, vous devez nous contacter par téléphone ou en personne dès que possible après la vente pour connaître le sort de votre enchère et ainsi éviter d'avoir à payer des frais de stockage inutiles.

9. Législation en vigueur dans la salle de vente

Vous convenez que, lors de votre participation à des enchères dans l'une de nos ventes, vous vous conformerez strictement à toutes les lois et réglementations locales en vigueur au moment de la vente applicables au site de vente concerné.

D. COMMISSION ACHETEUR, ET TAXES

1. Commission acheteur

En plus du prix d'adjudication (« **prix marteau** ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 25% H.T. (soit 26.375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres **lots**) sur les premiers €150.000 ; 20% H.T. (soit 21.10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres **lots**) au-delà de €150.000 et jusqu'à €2.000.000 et 12,5% H.T. (soit 13.1875% T.T.C. pour les livres et 15% T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de €2.000.000. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 17,5% H.T. (soit 21% T.T.C.).

Des frais additionnels et taxes spéciales peuvent être dus sur certains **lots** en sus des frais et taxes habituels. Les **lots** concernés sont identifiés par un symbole spécial figurant devant le numéro de l'objet dans le catalogue de vente, ou bien par une annonce faite par le commissaire-priseur habilité pendant la vente. Vous trouverez des informations détaillées sur la manière dont la TVA et les récupérations de TVA sont traitées dans la section intitulée « Symboles et explications de la TVA ». Les frais de TVA et les remboursements dépendent des circonstances particulières de l'acheteur, de sorte que cette section, qui n'est pas exhaustive, ne devrait être utilisée qu'à titre de guide général.

Dans tous les cas, le droit de l'Union européenne et du Royaume-Uni s'applique en priorité.

Si vous avez des questions concernant la TVA, vous pouvez contacter le département TVA de Christie's au +44 (0) 20 7389 9060 (email: VAT_London@christies.com, fax: +44 (0) 20 3219 6076). Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

TAXE SUR LES VENTES EN CAS D'EXPORTATION AUX ETATS-UNIS

Pour les lots que Christie's expédie aux Etats-Unis, une taxe d'Etat ou taxe d'utilisation peut être due sur le prix d'adjudication ainsi que des frais acheteurs et des frais d'expédition sur le lot, quelle que soit la nationalité ou la citoyenneté de l'acheteur.

Christie's est actuellement tenue de percevoir une taxe sur les ventes pour les lots qu'elle expédie vers l'Etat de New York. Le taux de taxe ainsi applicable sera déterminé au regard de l'Etat, du pays, du comté ou de la région où le lot sera expédié. Les adjudicataires qui réclament une exonération de la taxe sur les ventes sont tenus de fournir les documents appropriés à Christie's avant la libération du lot.

Pour les envois vers les Etats pour lesquels Christie's n'est pas tenue de percevoir une taxe sur les ventes, l'adjudicataire peut être tenu de verser une taxe d'utilisation aux autorités fiscales de cet Etat. Pour toute autre question, Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

2. TVA

L'adjudicataire est redevable de toute taxe applicable, y compris toute TVA, taxe sur les ventes ou d'utilisation compensatoire ou taxe équivalente applicable sur le **prix marteau** et les **frais de vente**. Il incombe à l'acheteur de vérifier et de payer toutes les taxes dues.

En règle générale, Christie's mettra les **lots** à la vente sous le régime de la marge. Légalement, ce régime implique que la TVA n'apparaît pas sur la facture et n'est pas récupérable.

Sur demande des entreprises assujetties à la TVA formulée immédiatement après la vente, Christie's pourra facturer la TVA sur le prix total (prix d'adjudication augmenté des frais à la charge de l'acheteur). Ceci permettra à l'acheteur assujéti de récupérer la TVA ainsi facturée, mais ces **lots** ne pourront pas être revendus sous le régime de la marge.

REMBOURSEMENT DE LA TVA EN CAS D'EXPORTATION EN DEHORS DE L'UNION EUROPEENNE

Toute TVA facturée sera remboursée aux personnes non-résidentes de l'Union Européenne à condition qu'elles en fassent la demande écrite au service comptable dans un délai de 3 mois après la vente, et sur présentation de l'exemple 3 du document douanier d'exportation (DAU en statut « ECS Sortie ») sur lequel Christie's devra figurer comme expéditeur et l'acheteur comme destinataire. L'exportation doit intervenir

dans les délais légaux et un maximum de 3 mois à compter de la date de la vente. Christie's déduira de chaque remboursement €50 de frais de gestion. Nous vous précisons que Christie's ne délivre pas de bordereaux de détaxe.

REMBOURSEMENT DE LA TVA AUX PROFESSIONNELS DE L'UNION EUROPEENNE

Toute TVA facturée sera remboursée aux acheteurs professionnels d'un autre Etat membre de l'Union Européenne, à condition qu'ils en fassent la demande par écrit au service transport dans un délai d'un mois à compter de la date de la vente et qu'ils fournissent leur numéro d'identification à la TVA et la preuve de l'expédition des **lots** vers cet autre Etat dans le respect des règles administratives et dans un délai d'un mois à compter de la vente. Christie's déduira €50 de frais de gestion sur chaque remboursement.

Pour toute information complémentaire relative aux mesures prises par Christie's, vous pouvez contacter notre département Comptabilité au +33 (0)1 40 76 83 77. Il est recommandé aux acheteurs de consulter un conseiller spécialisé en la matière afin de lever toute ambiguïté relative à leur statut concernant la TVA.

3. Taxe forfaitaire

Si vous êtes fiscalement domicilié en France ou considéré comme étant fiscalement domicilié en France, vous serez alors assujéti, par rapport à tout **lot** vendu pour une valeur supérieure à €5.000, à une taxe sur les plus-values de 6,5% sur le prix d'adjudication du **lot**, sauf si vous nous indiquez par écrit que vous souhaitez être soumis au régime général d'imposition des plus-values, en particulier si vous pouvez nous fournir une preuve de propriété de plus de 22 ans avant la date de la vente.

E. GARANTIES

1. Garanties données par le vendeur

Pour chaque **lot**, le vendeur donne la **garantie** qui luit :

- (a) est le propriétaire du **lot** ou l'un des copropriétaires du **lot** agissant avec la permission des autres copropriétaires ou, si le vendeur n'est pas le propriétaire ou l'un des copropriétaires du **lot**, a la permission du propriétaire de vendre le **lot**, ou le droit de ce faire en vertu de la loi ; et
- (b) a le droit de transférer la propriété du **lot** à l'acheteur sans aucune restriction ou réclamation de qui que ce soit d'autre.

Si l'une ou l'autre des **garanties** ci-dessus est inexacte, le vendeur n'aura pas à payer plus que le **prix d'achat** (tel que défini au paragraphe F1(a) ci-dessous) que vous nous aurez versé. Le vendeur ne sera pas responsable envers vous pour quelque raison que ce soit en cas de manques à gagner, de pertes d'activité, de pertes d'économies escomptées, de pertes d'opportunités ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'autres **dommages** ou de dépenses. Le vendeur ne donne aucune **garantie** eu égard au **lot** autres que celles énoncées ci-dessus et, pour autant que la loi le permette, toutes les **garanties** du vendeur à votre égard, et toutes les autres obligations imposées au vendeur susceptibles d'être ajoutées à cet accord en vertu de la loi, sont exclues.

2. Notre garantie d'authenticité

Nous garantissons, sous réserve des stipulations ci-dessous, l'authenticité des **lots** proposés dans nos ventes (notre « **garantie** d'authenticité »). Si, dans les 5 années à compter de la date de la vente aux enchères, vous nous apportez la preuve que votre **lot** n'est pas **authentique**, sous réserve des stipulations ci-dessous, nous vous rembourserons le **prix d'achat** que vous aurez payé. La notion d'authenticité est défini dans le glossaire à la fin des présentes Conditions de vente. Les conditions d'application de la **garantie d'authenticité** sont les suivantes :

- (a) la **garantie** est valable pendant les 5 années suivant la date de la vente. A l'expiration de ce délai, nous ne serons plus responsables de l'authenticité des **lots**.
- (b) Elle est donnée uniquement pour les informations apparaissant en caractères **MAJUSCULES** à la première ligne de la **description du catalogue** (« **Intitulé** »). Elle ne s'applique pas à des informations autres que dans **l'Intitulé** même si ces dernières figurent en caractères **MAJUSCULES**.
- (c) La **garantie d'authenticité** ne s'applique pas à tout **Intitulé** ou à toute partie d'**Intitulé** qui est formulé « **Avec réserve** ». « **Avec réserve** » signifie défini à l'aide d'une clarification dans une **description du catalogue** du **lot** ou par l'emploi dans un **Intitulé** de l'un des termes indiqués dans la rubrique **Intitulés Avec réserve** sur la page du catalogue « **Avis importants** et explication des pratiques de catalogue ». Par exemple, l'emploi du terme « **TRIBUTÉ A...** » dans un **Intitulé** signifie que le **lot** est selon l'opinion de Christie's probablement une œuvre de l'artiste mentionné mais aucune **garantie** n'est donnée que le **lot** est bien l'œuvre de l'artiste mentionné. Veuillez lire la liste complète des **Intitulés Avec réserve** et la description complète du catalogue des **lots** avant d'enchérir.
- (d) La **garantie d'authenticité** s'applique à **l'Intitulé** tel que modifié par des **Avis en salle de vente**.

- (e) La **garantie d'authenticité** est formulée uniquement au bénéfice de l'acheteur initial indiqué sur la facture du **lot** émise au moment de la vente et uniquement si l'acheteur initial a possédé le **lot**, et en a été propriétaire de manière continue de la date de la vente aux enchères jusqu'à la date de la réclamation. Elle ne peut être transférée à personne d'autre.
- (f) Afin de formuler une réclamation au titre de la **garantie d'authenticité**, vous devez :
- (1) nous fournir des détails écrits, y compris toutes les preuves pertinentes, de toute réclamation dans les 5 ans à compter de la date de la vente aux enchères ;
 - (2) si nous le souhaitons, il peut vous être demandé de fournir les opinions écrites de deux experts reconnus dans le domaine du **lot**, mutuellement convenus par Christie's et vous au préalable, confirmant que le **lot** n'est pas **authentique**. En cas de doute, nous nous réservons le droit de demander des opinions supplémentaires à nos frais ; et
 - (3) retourner le **lot** à vos frais à la salle de vente où vous l'avez acheté dans l'état dans lequel il était au moment de la vente.
- (g) Votre seul droit au titre de la présente **garantie d'authenticité** est d'annuler la vente et de percevoir un remboursement du **prix d'achat** que vous nous avez payé. En aucun cas nous ne serons tenus de vous reverser plus que le **prix d'achat** ni ne serons responsables en cas de manques à gagner ou de pertes d'activité, de pertes d'opportunités ou de valeur, de pertes d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'autres **dommages** ou de dépenses.

F. PAIEMENT

1. Comment payer

- (a) Les ventes sont effectuées au comptant. Vous devrez donc immédiatement vous acquitter du **prix d'achat** global, qui comprend :
- i. le prix d'adjudication ; et
 - ii. les frais à la charge de l'acheteur ; et
 - iii. tout montant dû conformément au paragraphe D3 ci-dessus ; et
 - iv. toute taxe, tout produit, toute compensation ou TVA applicable.

Le paiement doit être reçu par Christie's au plus tard le septième jour calendrier qui suit le jour de la vente (« la **date d'échéance** »).

- (b) Nous n'acceptons le paiement que de la part de l'enchérisseur enregistré. Une fois émise, nous ne pouvons pas changer le nom de l'acheteur sur une facture ou réémettre la facture à un nom différent. Vous devez payer immédiatement même si vous souhaitez exporter le **lot** et que vous avez besoin d'une autorisation d'exportation.
- (c) Vous devrez payer les **lots** achetés chez Christie's France dans la devise prévue sur votre facture, et selon l'un des modes décrits ci-dessous :
- (i) *Par virement bancaire :*
Sur le compte 58 05 3990 101 - Christie's France SNC - Barclays Corporate France - 34/36 avenue de Friedland 75383 Paris cedex 08 Code BIC : BARCFRPC - IBAN : FR76 30588 00001 58053990 101 62.
- (ii) *Par carte de crédit :*
Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines conditions et dans la limite de 40 000 €. Les détails des conditions et des restrictions applicables aux paiements par carte de crédit sont disponibles auprès de nos services Caisses, dont vous trouverez les coordonnées au paragraphe (d) ci-dessous.
- (iii) *En espèces :*
Nous avons pour politique de ne pas accepter les paiements uniques ou multiples en espèces ou en équivalents d'espèces de plus de €1.000 par acheteur s'il est résident fiscal français (particulier ou personne morale) et de €7.500 pour les résidents fiscaux étrangers.
- (iv) *Par chèque de banque :*
Vous devez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC et nous fournir une attestation bancaire justifiant de l'identité du titulaire du compte dont provient le paiement. Nous pourrions émettre des conditions supplémentaires pour accepter ce type de paiement.
- (v) *Par chèque :*
Vous devez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC. Tout paiement doit être effectué en euro.

- (d) Lors du paiement, vous devez mentionner le numéro de la vente, votre numéro de facture et votre numéro de client. Tous les paiements envoyés par courrier doivent être adressés à : Christie's France SNC, Département Caisse, 9, Avenue Matignon, 75008 Paris.
- (e) Si vous souhaitez de plus amples informations, merci de contacter nos Caisses au +33 (0)1 40 76 84 35.

2. Transfert de propriété en votre faveur

Vous ne possédez pas le **lot** et sa propriété ne vous est pas transférée tant que nous n'avons pas reçu de votre part le paiement intégral du **prix d'achat** global du **lot**.

3. Transfert des risques en votre faveur

Les risques et la responsabilité liés au **lot** vous seront transférés à la survenance du premier des deux événements mentionnés ci-dessous :

- (a) au moment où vous venez récupérer le **lot**
- (b) à la fin du 14^e jour suivant la date de la vente aux enchères ou, si elle est antérieure, la date à laquelle le **lot** est confié à un entrepôt tiers comme indiqué à la partie intitulée « Stockage et Enlèvement », et sauf accord contraire entre nous.

4. Recours pour défaut de paiement

Conformément aux dispositions de l'article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien sera remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant; si le vendeur ne formule pas sa demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, il donne à Christie's France SNC tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l'effet, au choix de Christie's France SNC, soit de poursuivre l'acheteur en annulation de la vente, soit de le poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes justifiées.

En outre, *Christie's France SNC se réserve, à sa discrétion, de :*

- (i) percevoir des intérêts sur la totalité des sommes dues et à compter d'une mise en demeure de régler lesdites sommes au plus faible des deux taux suivants :

- Taux de base bancaire de la Barclay's majoré de six points
- Taux d'intérêt légal majoré de quatre points

- (ii) entamer toute procédure judiciaire à l'encontre de l'acheteur défaillant pour le recouvrement des sommes dues en principal, intérêts, frais légaux et tous autres frais ou dommages et intérêts;

- (iii) remettre au vendeur toute somme payée à la suite des enchères par l'adjudicataire défaillant ;

- (iv) procéder à la compensation des sommes que Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » pourrait devoir à l'acheteur, au titre de toute autre convention, avec les sommes demeurées impayées par l'acheteur ;

- (v) procéder à la compensation de toute somme pouvant être due à Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou liée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » au titre de toute transaction, avec le montant payé par l'acheteur que ce dernier l'y invite ou non ;

- (vi) rejeter, lors de toute future vente aux enchères, toute offre faite par l'acheteur ou pour son compte ou obtenir un dépôt préalable de l'acheteur avant d'accepter ses enchères ;

- (vii) exercer tous les droits et entamer tous les recours appartenant aux créanciers gagistes sur tous les biens en sa possession appartenant à l'acheteur ;

- (viii) entamer toute procédure qu'elle jugera nécessaire ou adéquate ;

- (ix) dans l'hypothèse où seront revendus les biens préalablement adjugés dans les conditions du premier paragraphe ci-dessus (folle enchère), faire supporter au fol enchérisseur toute moins-value éventuelle par rapport au prix atteint lors de la première adjudication, de même que tous les coûts, dépenses, frais légaux et taxes, commissions de toutes sortes liés aux deux ventes ou devenus exigibles par suite du défaut de paiement y compris ceux énumérés à l'article 4a.

- (x) procéder à toute inscription de cet incident de paiement dans sa base de donnée après en avoir informé le client concerné.

Si Christie's effectue un règlement partiel au vendeur, en application du paragraphe (iii) ci-dessus, l'acquéreur reconnaît que Christie's sera subrogée dans les droits du vendeur pour poursuivre l'acheteur au titre de la somme ainsi payée.

5. Droit de rétention

Si vous nous devez de l'argent ou que vous en devez à une autre société du **Groupe Christie's**, outre les droits énoncés en F4 ci-dessus, nous pouvons utiliser ou gérer votre bien que nous détenons ou qui est détenu par une autre société du **Groupe Christie's** de toute manière autorisée par la loi. Nous vous restituons les biens que vous nous avez confiés uniquement après avoir reçu le complet paiement des sommes dont vous êtes débiteur envers nous ou toute autre société du **Groupe Christie's**. Toutefois, si nous le décidons, nous pouvons également vendre votre bien de toute manière que nous jugeons appropriée. Nous affecterons le produit de la vente au paiement de tout montant que vous nous devez et nous vous reverserons les produits en excès de ces sommes. Si le produit de la vente est insuffisant, vous devrez nous verser la différence entre le montant que nous avons perçu de la vente et celui que vous nous devez.

G. STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

1. Enlèvement

Une fois effectué le paiement intégral et effectif, vous devez retirer votre **lot** dans les 7 jours calendaires à compter de la date de la vente aux enchères.

- (a) Vous ne pouvez pas retirer le **lot** tant que vous n'avez pas procédé au paiement intégral et effectif de tous les montants qui nous sont dus.
- (b) Si vous avez payé le **lot** en intégralité mais que vous ne le retirez pas dans les 90 jours calendaires après la vente, nous pouvons le vendre, sauf accord écrit contraire. Si nous le vendons, nous vous reverserons le produit de la vente après prélèvement de nos frais de stockage et de tout montant que vous nous devez et que vous devez à toute société du **Groupe Christie's**.
- (c) Les renseignements sur le retrait des **lots** sont exposés sur une fiche d'informations que vous pouvez vous procurer auprès du personnel d'enregistrement des enchérisseurs ou auprès de nos Caisses au +33 (0)1 40 76 84 35.

2. Stockage

- (a) Si vous ne retirez pas le **lot** dans les 7 jours à compter de la date de la vente aux enchères, nous pouvons, ou nos mandataires désignés peuvent :
 - (i) facturer vos frais de stockage tant que le **lot** se trouve toujours dans notre salle de vente ; ou
 - (ii) enlever le **lot** et le mettre dans un entrepôt et vous facturer tous les frais de transport et de stockage ;
- (b) les détails de l'enlèvement du **lot** vers un entrepôt ainsi que les frais et coûts y afférents sont exposés au dos du catalogue sur la page intitulée « Stockage et retrait ». Il se peut que vous soyez redevable de ces frais directement auprès de notre mandataire.

H. TRANSPORT ET ACHÈMEMENT DES LOTS

1. Transport et acheminement des lots

Nous incluons un formulaire de stockage et d'expédition avec chaque facture qui vous sera envoyée. Vous devez prendre toutes les dispositions nécessaires en matière de transport et d'expédition. Toutefois, nous pouvons organiser l'emballage, le transport et l'expédition de votre bien si vous nous le demandez, moyennant le paiement des frais y afférents. Il est recommandé de nous demander un devis, en particulier pour les objets encombrants ou les objets de grande valeur qui nécessitent un emballage professionnel. Nous pouvons également suggérer d'autres manutentionnaires, transporteurs ou experts si vous nous en faites la demande.

Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter le département transport de Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17.

Nous ferons preuve de diligence raisonnable lors de la manutention, de l'emballage, du transport et de l'expédition d'un **lot**. Toutefois, si nous recommandons une autre société pour l'une de ces étapes, nous déclinons toute responsabilité concernant leurs actes, leurs omissions ou leurs négligences.

2. Exportations et importations

Tout **lot** vendu aux enchères peut être soumis aux lois sur les exportations depuis le pays où il est vendu et aux restrictions d'importation d'autres pays. De nombreux pays exigent une déclaration d'exportation pour tout bien quittant leur territoire et/ou une déclaration d'importation au moment de l'entrée du bien dans le pays. Les lois locales peuvent vous empêcher d'importer ou de vendre un **lot** dans le pays dans lequel vous l'importez.

- (a) Avant d'enchérir, il vous appartient de vous faire conseiller et de respecter les exigences de toute loi ou réglementation s'appliquant en matière d'importation et d'exportation d'un quelconque **lot**. Si une autorisation vous est refusée ou si cela prend du temps d'en obtenir une, il vous faudra tout de même nous régler en intégralité pour le **lot**. Nous pouvons éventuellement vous aider à demander les autorisations appropriées si vous nous en faites la demande et prenez en charge les frais y afférents. Cependant, nous ne

pouvons vous en garantir l'obtention. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter le Département Transport d'œuvres d'art de Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17. Voir les informations figurant sur www.christies.com/shipping ou nous contacter à l'adresse shippingparis@christies.com.

(b) **Lots** fabriqués à partir d'espèces protégées

Les **lots** faits à partir de ou comprenant (quel qu'en soit le pourcentage) des espèces en danger et d'autres espèces protégées de la faune et de la flore sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Il s'agit, entre autres choses, de matériaux à base d'ivoire, d'écaillés de tortues, de peaux de crocodiles, de cornes de rhinocéros, d'ailerons de requins, de certaines espèces de coraux et de palissandre du Brésil. Vous devez vérifier les lois et réglementations douanières qui s'appliquent avant d'encherir sur tout **lot** contenant des matériaux provenant de la faune et de la flore si vous prévoyez d'importer le **lot** dans un autre pays. Nombreux sont les pays qui refusent l'importation de biens contenant ces matériaux, et d'autres exigent une autorisation auprès des organismes de réglementation compétents dans les pays d'exportation mais aussi d'importation. Dans certains cas, le **lot** ne peut être expédié qu'accompagné d'une confirmation scientifique indépendante des espèces et/ou de l'âge, que vous devrez obtenir à vos frais. Si un **lot** contient de l'ivoire d'éléphant, ou tout autre matériau provenant de la faune susceptible d'être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammoth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque), veuillez vous reporter aux autres informations importantes du paragraphe (c) si vous avez l'intention d'importer ce **lot** aux États-Unis. Nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat et de vous rembourser le **prix d'achat** si votre **lot** ne peut être exporté ou importé ou s'il est saisi pour une quelconque raison par une autorité gouvernementale. Il vous incombe de déterminer quelles sont les exigences des lois et réglementations applicables en matière d'exportation et d'importation de biens contenant ces matériaux protégés ou réglementés, et il vous incombe également de les respecter.

(c) Interdiction d'importation d'ivoire d'éléphant africain aux États-Unis

Les États-Unis interdisent l'importation d'ivoire d'éléphant africain. Tout **lot** contenant de l'ivoire d'éléphant ou un autre matériau de la faune pouvant facilement être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammoth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque) ne peut être importé aux États-Unis qu'accompagné des résultats d'un test scientifique rigoureux accepté par Fish & Wildlife, confirmant que le matériau n'est pas de l'ivoire d'éléphant africain. Si de tels tests scientifiques rigoureux ont été réalisés sur un **lot** avant sa mise en vente, nous l'indiquerons clairement dans la description du **lot**. Dans tous les autres cas, nous ne pouvons pas confirmer si un **lot** contient ou pas de l'ivoire d'éléphant africain et vous achèterez ce **lot** à vos risques et périls et devrez prendre en charge les frais des tests scientifiques ou autres rapports requis pour l'importation aux États-Unis. Si lesdits tests ne sont pas concluants ou confirment que le matériau est bien à base d'éléphant africain, nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat ni de vous rembourser le **prix d'achat**.

(d) **Lots** d'origine iranienne

Certains pays interdisent ou imposent des restrictions à l'achat et/ou à l'importation d'œuvres d'artisanat traditionnels d'origine iranienne (des œuvres dont l'auteur n'est pas un artiste reconnu et/ou qui ont une fonction, tels que des tapis, des bols, des aiguères, des tuiles ou carreaux de carrelage, des boîtes ornementales). Par exemple, les États-Unis interdisent l'importation de ce type d'objets et leur achat par des ressortissants américains (où qu'ils soient situés). D'autres pays, comme le Canada, ne permettent l'importation de ces biens que dans certaines circonstances. À l'attention des acheteurs, Christie's indique sous le titre des **lots** s'ils proviennent d'Iran (Perse). Il vous appartient de veiller à ne pas acheter ou importer un **lot** en violation des sanctions ou des embargos commerciaux qui s'appliquent à vous.

(e) Or

L'or de moins de 18 ct n'est pas considéré comme étant de l'« or » dans tous les pays et peut être refusé à l'importation dans ces pays sous la qualification d'« or ».

(f) Bijoux anciens

En vertu des lois actuelles, les bijoux de plus de 50 ans valant au moins €50.000 nécessiteront une autorisation d'exportation dont nous pouvons faire la demande pour vous. L'obtention de cette licence d'exportation de bijoux peut prendre jusqu'à 8 semaines.

(g) Montres

(i) De nombreuses montres proposées à la vente dans ce catalogue sont photographiées avec des bracelets fabriqués à base de matériaux issus d'espèces animales en danger ou protégées telles que l'alligator ou le crocodile. Ces **lots** sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Ces bracelets faits d'espèces en danger sont présentés uniquement à des fins d'exposition et ne sont

pas en vente. Christie's retirera et conservera les bracelets avant l'expédition des montres. Sur certains sites de vente, Christie's peut, à son entière discrétion, mettre gratuitement ces bracelets à la disposition des acheteurs des **lots** s'ils sont retirés en personne sur le site de vente dans le délai de 1 an à compter de la date de la vente. Veuillez vérifier auprès du département ce qu'il en est pour chaque **lot** particulier.

(ii) L'importation de montres de luxe comme les Rolex aux États-Unis est soumise à de très fortes restrictions. Ces montres ne peuvent pas être expédiées aux États-Unis et peuvent seulement être importées en personne. En règle générale, un acheteur ne peut importer qu'une seule montre à la fois aux États-Unis. Dans ce catalogue, ces montres ont été signalées par un F. Cela ne vous dégage pas de l'obligation de payer le **lot**. Pour de plus amples renseignements, veuillez contacter nos spécialistes chargés de la vente.

En ce qui concerne tous les symboles et autres marquages mentionnés au paragraphe H2, veuillez noter que les **lots** sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue, mais nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

I. NOTRE RESPONSABILITE ENVERS VOUS

(a) Les déclarations faites ou les informations données par Christie's, ses représentants ou ses employés à propos d'un **lot**, excepté ce qui est prévu dans la **garantie** d'authenticité, et sauf disposition législative d'ordre public contraire, toutes les **garanties** et autres conditions qui pourraient être ajoutées à cet accord en vertu de la loi sont exclues.

Les **garanties** figurant au paragraphe E1 relèvent de la responsabilité du vendeur et ne nous engagent pas envers vous.

(b) (i) Nous ne sommes aucunement responsables envers vous pour quelque raison que ce soit (que ce soit pour rupture du présent accord ou pour toute autre question relative à votre achat d'un **lot** ou à une enchère), sauf en cas de fraude ou de fausse déclaration de notre part ou autrement que tel qu'expressément énoncé dans les présentes Conditions de vente ; ou

(ii) nous ne faisons aucune déclaration, ne donnons aucune **garantie**, ni n'assumons aucune responsabilité de quelque sorte que ce soit relativement à un **lot** concernant sa qualité marchande, son adaptation à une fin particulière, sa description, sa taille, sa qualité, son **état**, son attribution, son authenticité, sa rareté, son importance, son support, sa **provenance**, son historique d'exposition, sa documentation ou sa pertinence historique. Sauf tel que requis par le droit local, toute **garantie** de quelque sorte que ce soit est exclue du présent paragraphe.

(c) En particulier, veuillez noter que nos services d'ordres d'achat et d'enchères par téléphone, Christie's LIVE™, les rapports de condition, le convertisseur de devises et les écrans vidéo dans les salles de vente sont des services gratuits et que nous déclinons toute responsabilité à votre égard en cas d'erreurs (humaines ou autres), d'omissions ou de pannes de ces services.

(d) Nous n'avons aucune responsabilité envers qui que ce soit d'autre qu'un acheteur dans le cadre de l'achat d'un **lot**.

(e) Si, malgré les stipulations des paragraphes (a) à (d) ou E2(i) ci-dessus, nous sommes jugés responsables envers vous pour quelque raison que ce soit, notre responsabilité sera limitée au montant du **prix d'achat** que vous avez versé. Nous ne serons pas responsables envers vous en cas de manques à gagner ou de pertes d'activité, de pertes d'opportunités ou de valeur, de pertes d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages ou de dépenses.

J. AUTRES STIPULATIONS

1. Annuler une vente

Outre les cas d'annulation prévus dans le présent accord, nous pouvons annuler la vente d'un **lot** si nous estimons raisonnablement que la réalisation de la transaction est, ou pourrait être, illicite ou que la vente engage notre responsabilité ou celle du vendeur envers quelqu'un d'autre ou qu'elle est susceptible de nuire à notre réputation.

2. Enregistrements

Nous pouvons filmer et enregistrer toutes les ventes aux enchères. Toutes les informations personnelles ainsi collectées seront maintenues confidentielles. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d'exercice de son activité et notamment pour des opérations commerciales et de marketing. Si vous ne souhaitez pas être filmé, vous devez procéder à des enchères téléphoniques, ou nous délivrer un ordre d'achat, ou utiliser Christie's LIVE. Sauf si nous donnons notre accord écrit et préalable, vous n'êtes pas autorisé à filmer ni à enregistrer les ventes aux enchères.

3. Droits d'Auteur

Nous détenons les droits d'auteur sur l'ensemble des images, illustrations et documents écrits produits par ou pour nous concernant un **lot** (y compris le contenu de nos catalogues, sauf indication contraire). Vous ne pouvez pas les utiliser sans notre autorisation écrite préalable. Nous ne donnons aucune **garantie** que vous obtiendrez des droits d'auteur ou d'autres droits de reproduction sur le **lot**.

4. Autonomie des dispositions

Si une partie quelconque de ces Conditions de vente est déclarée, par un tribunal quel qu'il soit, non valable, illégale ou inapplicable, il ne sera pas tenu compte de cette partie mais le reste des Conditions de vente restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

5. Transfert de vos droits et obligations

Vous ne pouvez consentir de sûreté ni transférer vos droits et responsabilités découlant de ces Conditions de vente et du contrat de vente sans notre accord écrit et préalable. Les dispositions de ces Conditions de vente s'appliquent à vos héritiers et successeurs, et à toute personne vous succédant dans vos droits.

6. Traduction

Si nous vous donnons une traduction de ces Conditions de vente, nous utiliserons la version française en cas de litige ou de désaccord lié à ou découlant des présentes.

7. Loi informatique et liberté

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d'encherir ou de proposer des biens à la vente, Christie's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur destinées aux sociétés du **Groupe Christie's**. Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur habituel chez Christie's France. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d'exercice de son activité, et notamment pour des opérations commerciales et de marketing.

8. Renonciation

Aucune omission ou aucun retard dans l'exercice de ses droits et recours par Christie's, prévus par ces Conditions de vente n'emporte renonciation à ces droits ou recours, ni n'empêche l'exercice ultérieur de ces droits ou recours, ou de tout autre droit ou recours. L'exercice unique ou partiel d'un droit ou recours n'emporte pas d'interdiction ni de limitation d'aucune sorte d'exercer pleinement ce droit ou recours, ou tout autre droit ou recours.

9. Loi et compétence juridictionnelle

L'ensemble des droits et obligations découlant des présentes Conditions de vente seront régis par la loi française et seront soumis, en ce qui concerne leur interprétation et leur exécution, aux tribunaux compétents de Paris. Avant que vous n'engagiez ou que nous n'engagions un recours devant les tribunaux (à l'exception des cas limités dans lesquels un litige, un différend ou une demande intervient en liaison avec une action en justice engagée par un tiers et où ce litige peut être associé à ce recours) et si nous en convenons, chacun de nous tentera de régler le litige par une médiation conduite dans le respect de la procédure relative à la médiation prévue par le Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris (39 avenue F.D. Roosevelt - 75008 Paris) avec un médiateur inscrit auprès du Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris et jugé acceptable par chacun de nous. Si le litige n'est pas résolu par une médiation, il sera exclusivement tranché par les tribunaux civils français. Nous aurons le droit d'engager un recours contre vous devant toute autre juridiction. En application des dispositions de l'article L321-17 du Code de commerce, il est rappelé que les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques se prescrivent par 5 ans à compter de l'adjudication.

10. Prémption

Dans certains cas, l'Etat français peut exercer un droit de préemption sur les œuvres d'art mises en vente publique, conformément aux dispositions des articles L123-1 et L123-2 du Code du Patrimoine. L'Etat se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l'Etat formule sa déclaration juste après la chute du marteau auprès de la société habilitée à organiser la vente publique ou la vente de gré à gré après-vente. La décision de préemption doit ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's n'est pas responsable du fait des décisions administratives de préemption.

11. Trésors nationaux

Des certificats d'exportation pourront être nécessaires pour certains achats. L'Etat français a la faculté de refuser d'accorder un certificat d'exportation si le **lot** est réputé être un trésor national. Nous n'assumons aucune responsabilité du fait des décisions administratives de refus de certificat pouvant être prises, et la demande d'un certificat d'exportation ou de tout autre document administratif n'affecte pas l'obligation de

paiement immédiat de l'acheteur ni le droit de Christie's de percevoir des intérêts en cas de paiement tardif. Si l'acheteur demande à Christie's d'effectuer les formalités en vue de l'obtention d'un certificat d'exportation pour son compte, Christie's pourra lui facturer ses débours et ses frais liés à ce service. Christie's n'aura pas à rembourser ces sommes en cas de refus dudit certificat ou de tout autre document administratif. La non-obtention d'un certificat ne peut en aucun cas justifier d'un retard de paiement ou l'annulation de la vente de la part de l'acheteur. Sont présentées ci-dessous, de manière non exhaustive, les catégories d'œuvres ou objets d'art accompagnés de leur seuil de valeur respectif au-dessus duquel un Certificat de bien culturel (dit CBC ou « passeport ») peut être requis pour que l'objet puisse sortir du territoire français. Le seuil indiqué entre parenthèses est celui requis pour une demande de sortie du territoire européen, dans le cas où ce dernier diffère du premier seuil.

• Peintures et tableaux en tous matériaux sur tous supports ayant plus de 50 ans d'âge	150.000 €
• Meubles et objets d'ameublement, tapis, tapisseries, horlogerie, ayant plus de 50 ans d'âge	50.000 €
• Aquarelles, gouaches et pastels ayant plus de 50 ans d'âge	30.000 €
• Sculptures originales ou 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	50.000 €
• Véhicules de plus de 75 ans d'âge	50.000 €
• Dessins ayant plus de 50 ans d'âge	15.000 €
• Estampes, gravures, sérigraphies et lithographies originales et affiches originales ayant plus de 50 ans d'âge	15.000 €
• Photographies, films et négatifs ayant plus de 50 ans d'âge	15.000 €
• Cartes géographiques imprimées ayant plus de cent ans d'âge	15.000 €
• Incunables et manuscrits, y compris cartes et partitions (UE : quelle que soit la valeur)	1.500 €
• Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge provenant directement de fouilles	(1)
• Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge ne provenant pas directement de fouilles	1.500 €
• Éléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux (ayant plus de 100 ans d'âge)	(1)
• Archives de plus de 50 ans d'âge (UE : quelle que soit la valeur)	300 €

12. Informations contenues sur www.christies.com
 Les détails de tous les lots vendus par nous, y compris les descriptions du catalogue et les prix, peuvent être rapportés sur www.christies.com. Les totaux de vente correspondent au **prix marteau** plus les **frais de vente** et ne tiennent pas compte des coûts, frais de financement ou de l'application des crédits des acheteurs ou des vendeurs. Nous sommes désolés mais nous ne pouvons accéder aux demandes de suppression de ces détails de www.christies.com.

K. GLOSSAIRE

authentique : un exemplaire véritable, et non une copie ou une contrefaçon :

- (i) de l'œuvre d'un artiste, d'un auteur ou d'un fabricant particulier, si le **lot** est décrit dans l'**Intitulé** comme étant l'œuvre dudit artiste, auteur ou fabricant ;
- (ii) d'une œuvre créée au cours d'une période ou culture particulière, si le **lot** est décrit dans l'**Intitulé** comme étant une œuvre créée durant cette période ou culture ;
- (iii) d'une œuvre correspondant à une source ou une origine particulière si le **lot** est décrit dans l'**Intitulé** comme étant de cette origine ou source ; ou
- (iv) dans le cas de gemmes, d'une œuvre qui est faite à partir d'un matériau particulier, si le **lot** est décrit dans l'**Intitulé** comme étant fait de ce matériau.

garantie d'authenticité : la **garantie** que nous donnons dans le présent accord selon laquelle un **lot** est **authentique**, comme décrit à la section E2 du présent accord.

frais de vente : les frais que nous paie l'acheteur en plus du **prix marteau**.
description du catalogue : la description d'un **lot** dans le catalogue de la vente aux enchères, éventuellement modifiée par des **avis en salle de vente**.

Groupe Christie's : Christie's International Plc, ses filiales et d'autres sociétés au sein de son groupe d'entreprises.

état : l'état physique d'un **lot**.

date d'échéance : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

estimation : la fourchette de prix indiquée dans le catalogue ou dans tout **avis en salle de vente** dans laquelle nous pensons qu'un **lot** pourrait se vendre. **Estimation** basse désigne le chiffre le moins élevé de la fourchette et **estimation** haute désigne le chiffre le plus élevé. L'**estimation** moyenne correspond au milieu entre les deux.

prix marteau : le montant de l'enchère la plus élevée que le commissaire-priseur accepte pour la vente d'un **lot**.

Intitulé : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2.

lot : un article à mettre aux enchères (ou plusieurs articles à mettre aux enchères de manière groupée).

autres dommages : tout dommage particulier, consécutif, accessoire, direct ou indirect de quelque nature que ce soit ou tout dommage inclus dans la signification de «particulier», «consécutif» «direct», «indirect», ou «accessoire» en vertu du droit local.

prix d'achat : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

provenance : l'historique de propriété d'un **lot**.

Avec réserve : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2 et **Intitulés Avec réserve** désigne la section dénommée **Intitulés Avec réserve** sur la page du catalogue intitulée « Avis importants et explication des pratiques de catalogue ».

prix de réserve : le montant confidentiel en dessous duquel nous ne vendrons pas un **lot**.

avis en salle de vente : un avis écrit affiché près du **lot** dans la salle de vente et sur www.christies.com, qui est également lu aux enchérisseurs potentiels par téléphone et notifié aux clients qui ont laissé des ordres d'achat, ou une annonce faite par le commissaire-priseur soit au début de la vente, soit avant la mise aux enchères d'un **lot** particulier.

caractères MAJUSCULES : désigne un passage dont toutes les lettres sont en MAJUSCULES.

garantie : une affirmation ou déclaration dans laquelle la personne qui en est l'auteur garantit que les faits qui y sont exposés sont exacts.

rapport de condition : déclaration faite par nous par écrit à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**.

AVIS IMPORTANTS

et explication des pratiques de catalogue

SYMBOLES EMPLOYÉS DANS NOS CATALOGUES

La signification des mots en caractères gras dans la présente section se trouve à la fin de la rubrique du catalogue intitulée « Conditions de vente »

- Lot transféré dans un entrepôt extérieur. Retrouver les informations concernant les frais de stockage et l'adresse d'enlèvement en page 174.
- Christie's a un intérêt financier direct dans le **lot**. Voir « Avis importants et explication des pratiques de catalogue ».
- Le vendeur de ce **lot** est l'un des collaborateurs de Christie's.

△ Détenu par Christie's ou une autre société du **Groupe Christie's** en tout ou en partie. Voir « Avis importants et explication des pratiques de catalogue ».

◇ Christie's a un intérêt financier direct dans le **lot** et a financé tout ou partie de cet intérêt avec l'aide de quelqu'un d'autre. Voir « Avis importants et explication des pratiques de catalogue ».

• **Lot** proposé sans **prix de réserve** qui sera vendu à l'enchérisseur faisant l'enchère la plus élevée, quelle que soit l'**estimation** préalable à la vente indiquée dans le catalogue.

~ Le **Lot** comprend des matériaux d'espèces en danger, ce qui pourrait entraîner des restrictions à l'exportation. Voir section H2(b) des Conditions de vente.

F **Lot** ne pouvant pas être expédié vers les États-Unis. Voir section H2 des Conditions de vente.

Des frais additionnels de 5,5 % TTC du prix d'adjudication seront prélevés en sus des frais habituels à la charge de l'acheteur. Ces frais additionnels seront remboursés à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union Européenne dans les délais légaux (Voir la Section « TVA » des Conditions de vente).

+ La TVA au taux de 20% sera due sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Elle sera remboursée à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union européenne dans les délais légaux (voir la section "TVA" des Conditions de vente).

++ La TVA au taux de 5,5% sera due sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Elle sera remboursée à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union européenne dans les délais légaux (voir la section "TVA" des Conditions de vente).

Veillez noter que les lots sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue. Nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

RAPPORTS DE CONDITION

Veillez contacter le Département des spécialistes pour obtenir un **rapport de condition** sur l'état d'un **lot** particulier (disponible pour les **lots** supérieurs à 3 000 €). Les rapports de condition sont fournis à titre de service aux clients intéressés. Les clients potentiels doivent prendre note que les descriptions de propriété ne sont pas des **garanties** et que chaque **lot** est vendu « en l'état ».

TOUTES LES DIMENSIONS ET LES POIDS SONT APPROXIMATIFS.

OBJETS COMPOSÉS DE MATÉRIEAUX PROVENANT D'ESPÈCES EN VOIE DE DISPARITION ET AUTRES ESPÈCES PROTÉGÉES

Les objets composés entièrement ou en partie (quel que soit le pourcentage) de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, sont généralement marqués par le symbole ~ dans le catalogue. Ces matériaux sont notamment l'ivoire, l'écaille de tortue, la peau de crocodile, la corne de rhinocéros, les ossements de baleine et certaines espèces de corail, ainsi que le bois de rose du Brésil. Les acheteurs sont avisés que de nombreux pays interdisent l'importation de tout bien contenant de tels matériaux ou exigent un permis (i.e., un permis CITES) délivré par les autorités compétentes des pays d'exportation et d'importation du bien. Par conséquent, les acheteurs sont invités à se renseigner auprès des autorités compétentes avant d'enchérir pour tout bien composé entièrement ou en partie de tels matériaux dont ils envisagent l'importation dans un autre pays. Nous vous remercions de bien vouloir noter qu'il est de la responsabilité des acheteurs de déterminer et de satisfaire aux exigences de toutes les lois ou règlements applicables à l'exportation ou l'importation des biens composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées. L'impossibilité pour un acheteur d'exporter ou d'importer un tel bien composé des matériaux provenant d'espèces en voie de disparition et/ou protégées ne serait en aucun cas être retenue comme fondement pour justifier une demande d'annulation ou de la rescision de la vente. Par ailleurs, nous attirons votre attention sur le fait que le marquage des lots

entièrement ou en partie composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, au moyen notamment de l'utilisation du symbole - dans les catalogues, et qui font potentiellement l'objet d'une réglementation spécifique, est effectué à titre purement facultatif et indicatif pour la commodité de nos clients, et qu'en conséquence, Christie's ne pourra en aucun cas être tenue responsable pour toute erreur ou omission quelle qu'elle soit.

À PROPOS DES PIERRES DE COULEUR

Les acheteurs potentiels se voient rappeler que nombre de pierres précieuses de couleur ont été historiquement traitées pour améliorer leur apparence. Certaines méthodes d'amélioration, comme le chauffage, sont couramment utilisées pour améliorer la couleur ou la transparence, plus particulièrement pour les rubis et les saphirs. D'autres méthodes, comme l'huilage, améliorent la clarté des émeraudes. Ces traitements ont été généralement admis par les négociants internationaux en joaillerie. Bien que le traitement par chauffage pour améliorer la couleur soit largement réputé être permanent, il peut avoir un certain impact sur la durabilité de la pierre précieuse et une attention spécifique peut être nécessaire au fil des ans. Les pierres qui ont été huilées, par exemple, peuvent nécessiter un nouvel huilage après quelques années pour conserver au mieux leur apparence. La politique de Christie's est d'obtenir des rapports gemmologiques en provenance de laboratoires gemmologiques jouissant d'une renommée internationale qui décrivent certaines des pierres précieuses vendues par Christie's. La disponibilité de tels rapports apparaîtra dans le catalogue. Les rapports de laboratoires gemmologiques américains utilisés par Christie's mentionneront toute amélioration par chauffage ou autre traitement. Les rapports de laboratoires gemmologiques européens détailleront uniquement le traitement par chauffage sur demande mais confirmeront l'absence de tout traitement ou traitement par chauffage. En raison des variations d'approche et de technologie, il peut n'y avoir aucun consensus entre les laboratoires quant à savoir si une pierre spécifique a été traitée, la portée ou le degré de permanence de son traitement. Il n'est pas possible pour Christie's d'obtenir un rapport gemmologique pour chaque pierre que la maison offre. Les acheteurs potentiels doivent être conscients que toutes les pierres peuvent avoir été améliorées par un traitement ou un autre. Pour de plus amples détails, nous renvoyons les acheteurs potentiels aux États-Unis à la fiche d'informations préparée par la commission des normes gemmologiques (Gemstones Standards Commission), disponible à la rubrique de visualisation. Les acheteurs potentiels peuvent demander des rapports de laboratoires pour tout article non certifié si la demande est effectuée au moins trois semaines avant la date prévue de la vente aux enchères. Ce service fait l'objet d'un paiement par avance par la partie requérante. Du fait que l'amélioration affecte la valeur de marché, les estimations de Christie's refléteront les informations communiquées dans le rapport ou, en cas d'indisponibilité dudit rapport, l'hypothèse que les pierres précieuses ont pu être améliorées. Des rapports sur l'état sont généralement disponibles pour tous les lots sur demande et les experts de Christie's seront heureux de répondre à toute question.

AUX ACHETEURS POTENTIELS D'HORLOGES ET DE MONTRES

La description de l'état des horloges et des montres dans le présent catalogue, notamment les références aux défauts et réparations, est communiquée à titre de service aux acheteurs potentiels mais une telle description n'est pas nécessairement complète. Bien que Christie's communique à tout acheteur potentiel à sa demande un rapport sur l'état pour tout lot, un tel rapport peut également être incomplet et ne pas spécifier tous les défauts ou remplacements mécaniques, par conséquent, toutes les horloges et les montres doivent être inspectées personnellement par les acheteurs potentiels afin d'évaluer l'état du bien offert à la vente. Tous les lots sont vendus « en l'état » et l'absence de toute référence à l'état d'une horloge ou d'une montre n'implique pas que le lot est en bon état et sans défaut, réparation ou restauration. En théorie, toutes les horloges et les montres ont été réparées au cours de leur vie et peuvent aujourd'hui inclure des pièces non originales. En outre, Christie's ne fait aucune déclaration ou n'apporte aucune garantie quant à l'état de fonctionnement d'une horloge ou d'une montre. Les montres ne sont pas toujours représentées en taille réelle dans le catalogue. Il est demandé aux acheteurs potentiels de se référer à la description des lots pour connaître les dimensions de chaque montre. Veuillez noter que la plupart des montres bracelets avec boîtier étanche ont été ouvertes afin d'identifier le type et la qualité de leur mouvement. Il ne doit pas être tenu pour acquis que ces montres demeurent étanches. Il est recommandé aux acheteurs potentiels de faire vérifier l'état des montres par un horloger compétent avant leur utilisation. Veuillez également noter que certains pays ne considèrent pas l'or de moins de 18 ct comme de « l'or » et peuvent en refuser l'importation. En cas de refus d'importation, Christie's ne peut en aucun cas être tenu pour responsable. Veuillez également noter que toutes les montres Rolex du catalogue de cette vente Christie's sont vendues en l'état. Christie's ne peut être tenu garant de l'authenticité de chacun des composants de ces montres Rolex. Les bracelets décrits comme associés ne sont pas des éléments d'origine et peuvent ne pas être authentiques. Il revient aux acheteurs potentiels de s'assurer personnellement de la condition de l'objet. Des rapports sur l'état des lots peuvent être demandés à Christie's. Ils sont donnés en toute objectivité selon les termes des conditions de vente imprimées à la fin du catalogue.

Néanmoins, ces rapports sont communiqués aux acheteurs potentiels seulement à titre indicatif et ne détaillent pas tous les remplacements de composants effectués ainsi que toutes les imperfections. Ces rapports sont nécessairement subjectifs. Il est précisé aux acheteurs potentiels qu'un certificat n'est disponible que s'il en est fait mention dans la description du lot. Les montres de collection contenant souvent des mécanismes complexes et d'une grande finesse, il est rappelé aux acheteurs potentiels qu'un examen général, un remplacement de la pile ou une réparation plus approfondie - à la charge de l'acheteur - peut être nécessaire.

CONCERNANT LES ESTIMATIONS DE POIDS

Le poids brut de l'objet est indiqué dans le catalogue. Les poids des pierres précieuses ont pu être estimés par mesure. Ces chiffres sont censés être des directives approximatives et ne doivent pas être considérés comme exacts.

POUR LA JOAILLERIE

Les termes utilisés dans le présent catalogue revêtent des significations qui leur sont attribuées ci-dessous. Veuillez noter que toutes les déclarations dans le présent catalogue quant à leur paternité sont effectuées sous réserve des dispositions des conditions de vente de restriction de garantie.

NOM DES JOAILLIERS DANS LE TITRE

1. Par Boucheron. Quand le nom du créateur apparaît dans le titre cela signifie, selon l'opinion raisonnable de Christie's, que le bijou est de ce fabricant.

LES JOAILLIERS SONT SOUS LA DESCRIPTION

2. Signé Boucheron. Le bijou porte une signature qui, selon l'opinion raisonnable de Christie's, est authentique.
3. Avec le nom du créateur pour Boucheron. Le bijou revêt une marque mentionnant un fabricant qui, selon l'opinion raisonnable de Christie's, est authentique.
4. Par Boucheron, selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie par le joaillier malgré l'absence de signature.
5. Monté par Boucheron, selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie que le sertissage a été créé par le joaillier qui a utilisé des pierres initialement fournies par son client.
6. Monté uniquement par Boucheron, selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie que le sertissage a été créé par le joaillier mais que les pierres précieuses ont été remplacées ou que le bijou a été modifié d'une certaine manière après sa fabrication.

PERIODES

1. ANTIQUITE - PLUS DE 100 ANS
2. ART NOUVEAU - 1895-1910
3. BELLE ÉPOQUE - 1895-1914
4. ART DÉCO - 1915-1935
5. RÉTRO - ANNÉES 1940

CERTIFICATS D'AUTHENTICITÉ

Certains fabricants ne fournissent pas de certificat d'authenticité, Christie's n'a aucune obligation d'en fournir aux acheteurs, sauf mention spécifique contraire dans la description du lot au catalogue de la vente. Excepté en cas de contrefaçon reconnue par Christie's, aucune annulation de vente ne saurait être prononcée pour cause de non-délivrance d'un certificat d'authenticité par un fabricant.

MÉTAUX PRÉCIEUX

Certains lots contenant de l'or, de l'argent ou du platine doivent selon la loi être présentés au bureau de **garantie** territorialement compétent afin de les soumettre à des tests d'alliage et de les poinçonner. Christie's n'est pas autorisée à délivrer ces **lots** aux acheteurs tant qu'ils ne sont pas marqués. Ces marquages seront réalisés par Christie's aux frais de l'acheteur, dès que possible après la vente. Une liste de tous les **lots** nécessitant un marquage sera mise à la disposition des acheteurs potentiels avant la vente.

INTERET FINANCIER DE CHRISTIE'S SUR UN LOT

De temps à autre, Christie's peut proposer un **lot** qu'elle possède en totalité ou en partie. Ce bien est signalé dans le catalogue par le symbole Δ à côté du numéro de **lot**.

Parfois, Christie's a un intérêt financier direct dans des **lots** mis en vente, tel que le fait de garantir un prix minimum ou faire une avance au vendeur qui n'est **garantie** que par le bien mis en vente. Lorsque Christie's détient un tel intérêt financier, les **lots** en question sont signalés par le symbole ∞ à côté du numéro de **lot**.

Lorsque Christie's a financé tout ou partie de cet intérêt par l'intermédiaire d'un tiers, les **lots** sont signalés dans le catalogue par le symbole √. Lorsqu'un tiers accepte de financer tout ou partie de l'intérêt de Christie's dans un **lot**, il prend tout ou partie du risque que le **lot** ne soit pas vendu, et sera rémunéré en échange de l'acceptation de ce risque sur la base d'un montant forfaitaire.

Lorsque Christie's a un droit réel ou un intérêt financier dans chacun des **lots** du catalogue, Christie's ne signale pas chaque **lot** par un symbole, mais indique son intérêt en couverture du catalogue.

INTITULÉS AVEC RÉSERVE

*« attribué à... » à notre avis, est probablement en totalité ou en partie, une œuvre réalisée par l'artiste.

*« studio de.../atelier de... » à notre avis, œuvre exécutée dans le studio ou l'atelier de l'artiste, peut-être sous sa surveillance.

*« entourage de... » à notre avis, œuvre de la période de l'artiste et dans laquelle on remarque une influence.

*« disciple de... » à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais pas nécessairement par l'un de ses élèves.

*« à la manière de... » à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais d'une date plus récente.

*« d'après... » à notre avis, une copie (quelle qu'en soit la date) d'une œuvre de l'auteur.

« signé... »/ « daté... »/ « inscrit... » à notre avis, l'œuvre a été signée/ datée/dotée d'une inscription par l'artiste. L'addition d'un point d'interrogation indique un élément de doute.

« avec signature... »/ « avec date... »/ « avec inscription... » à notre avis, la signature/la date/l'inscription sont de la main de quelqu'un d'autre que l'artiste.

La date donnée pour les gravures de maîtres anciens, modernes et contemporains, est la date (ou la date approximative lorsque précédée du préfix « vers ») à laquelle la matrice a été travaillée et pas nécessairement la date à laquelle l'œuvre a été imprimée ou publiée.

* Ce terme et sa définition dans la présente explication des pratiques de catalogage sont des déclarations réservées sur la paternité de l'œuvre. Si l'utilisation de ce terme repose sur une étude attentive et représente l'opinion de spécialistes, Christie's et le vendeur n'assument aucun risque ni aucune responsabilité en ce qui concerne l'authenticité de la qualité d'auteur de tout **lot** du présent catalogue décrit par ce terme, la **Garantie d'authenticité** ne s'appliquant pas en ce qui concerne les **lots** décrits à l'aide de ce terme.



Property from a Private French Collection

REMBRANDT BUGATTI (1884-1916)

Le grand éléphant du Muséum "Rachel"

signed, dated, inscribed and stamped with foundry mark 'R Bugatti 1903 (3) Paris A.A. HÉBRARD CIRE PERDUE' (on the top of the base)

bronze with dark brown patina

Height: 24 in. (61 cm.)

Length: 18 ½ in. (47 cm.)

Conceived *circa* 1903-1904

\$500,000-700,000

**IMPRESSIONIST AND MODERN ART
DAY SALE**

New York, 14 November 2017

VIEWING

November 2017
20 Rockefeller Plaza
New York, NY 10020

CONTACT

Vanessa Fusco
+1 212 636 2050

CHRISTIE'S



Ancienne collection de Monsieur et Madame Kahn-Sriber
Paire de pendants d'oreilles diamants
1,000,000-1,500,000 €

FINE JEWELS

Paris, 5 décembre 2017

EXPOSITION

2-5 décembre 2017
9 avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT

Marie-Laurence Tixier
mltixier@christies.com
+33 (0)1 40 76 85 81w

CHRISTIE'S



An Imperial Chinese Automaton 'Fishing Boy And His Catch' With Clockwork Mechanisms
QIANLONG PERIOD (1736-1795)
Sold The Exceptional Sale New York, 28 April 2017
Estimates: \$60,000-\$100,000
Price Realized: \$319,500

THE EXCEPTIONAL SALE

New York, 20 April 2018

VIEWING

14 - 19 April 2018
20 Rockefeller Plaza
New York, NY 10020

CONTACT

Becky MacGuire
bmacguire@christies.com

CHRISTIE'S



A SUPERB 18TH-CENTURY SOLID GOLD AND JEWELLED PAGODA FOR THE CHINESE ELITE
A George III jewelled gold and hardstone nécessaire and watch, London, circa 1760,
the watch signed on the movement 'Robert Allam, London, no. 396', made for the Chinese market
Estimate on request

MAGNIFICENT JEWELS

New York, 6 December 2017

VIEWING

1 – 5 December
20 Rockefeller Plaza
New York, NY 10020

CONTACT

David McLachlan
dmclachlan@christies.com
+44 (0)20 7389 2650
www.christies.com/jewellery

TOURING EXHIBITION

10 – 13 November
Four Seasons Hotel des Bergues
33 Quai des Bergues
1201 Geneva

24 – 27 November
Hong Kong Convention
and Exhibition Centre
1 Harbour Drive, Wanchai
+33 (0)1 40 76 ?? ??

CHRISTIE'S

SALLES DE VENTES INTERNATIONALES, BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS, CONSULTANTS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S

**ARGENTINE
BUENOS AIRES**
+54 11 43 93 42 22
Cristina Carlisle

**AUSTRALIE
SYDNEY**
+61 (0)2 9326 1422
Ronan Sulich

**AUSTRICHE
VIENNE**
+43 (0)1 533 881214
Angela Baillou

**BELGIQUE
BRUXELLES**
+32 (0)2 512 88 30
Roland de Lathuy

**BRÉSIL
SÃO PAULO**
+5511 3061 2576
Nathalie Lenci

**CHILI
SANTIAGO**
+56 2 2 2631642
Denise Ratinoff
de Lira

**COLOMBIE
BOGOTA**
+571 635 54 00
Juanita Madrinan

**DANEMARK
COPENHAGUE**
+45 3962 2377
Birgitta Hillingsø
(Consultant)
+ 45 2612 0092
Rikke Juel Brandt
(Consultant)

**FINLANDE
ET ETATS BALTES
HELSINKI**
+358 40 5837945
Barbro Schauman
(Consultant)

**FRANCE
DÉLÉGÉS RÉGIONAUX
CENTRE, AUVERGNE,
LIMOUSIN ET BOURGOGNE**
+33 (0)6 10 34 44 35
Marine Desproges-Gotteron

**BRETAGNE, PAYS DE LA
LOIRE & NORMANDIE**
+33 (0)6 09 44 90 78
Virginie Gregory

GRAND EST
+33 (0)6 07 16 34 25
Jean-Louis Janin Daviet

NORD-PAS DE CALAIS
+33 (0)6 09 63 21 02
Jean-Louis Brémilts

-PARIS
+33 (0)1 40 76 85 85

**POITOU-CHARENTE
AQUITAINE**
+33 (0)5 56 81 65 47
Marie-Cécile Moueix

**PROVENCE -
ALPES CÔTE D'AZUR**
+33 (0)6 71 99 97 67
Fabienne Albertini-Cohen

RHÔNE ALPES
+ 33 (0) 6 30 73 67 17
Françoise Papapietro

**ALLEMAGNE
DÜSSELDORF**
+49 (0)21 14 91 59 352
Arno Verkade

FRANCFORT
+49 170 840 7950
Natalie Radziwill

HAMBOURG
+49 (0)40 27 94 073
Christiane Gräfin
zu Rantzau

MUNICH
+49 (0)89 24 20 96 80
Marie Christine Gräfin Huyn

STUTTGART
+49 (0)71 12 26 96 99
Eva Susanne
Schweizer

**INDE
MUMBAI**
+91 (22) 2280 7905
Sonal Singh

**INDONESIE
JAKARTA**
+62 (0)21 7278 6268
Charmie Hamami

**ISRAËL
TEL AVIV**
+972 (0)3 695 0695
Roni Gilat-Baharaff

**ITALIE
-MILAN**
+39 02 303 2831
Cristiano De Lorenzo

ROME
+39 06 686 3333
Marina Cicogna

ITALIE DU NORD
+39 348 3131 021
Paola Gradi
(Consultant)

TURIN
+39 347 2211 541
Chiara Massimello
(Consultant)

VENISE
+39 041 277 0086
Bianca Arrivabene Valenti
Gonzaga (Consultant)

BOLOGNE
+39 051 265 154
Benedetta Possati Vittori
Venenti (Consultant)

GÈNES
+39 010 245 3747
Rachele Guicciardi
(Consultant)

FLORENCE
+39 055 219 012
Alessandra Niccolini di
Camugliano (Consultant)

**CENTRE &
ITALIE DU SUD**
+39 348 520 2974
Alessandra Allaria
(Consultant)

**JAPON
TOKYO**
+81 (0)3 6267 1766
Chie Banta

**MALAISIE
KUALA LUMPUR**
+65 6735 1766
Nicole Tee

**MEXICO
MEXICO CITY**
+52 55 5281 5546
Gabriela Lobo

MONACO
+377 97 97 11 00
Nancy Dotta

**PAYS-BAS
-AMSTERDAM**
+31 (0)20 57 55 255
Arno Verkade

**NORVÈGE
OSLO**
+47 949 89 294
Cornelia Svedman
(Consultant)

**REPUBLIQUE POPULAIRE
DE CHINE
PÉKIN**
+86 (0)10 8583 1766

-HONG KONG
+852 2760 1766

-SHANGHAI
+86 (0)21 6355 1766

**PORTUGAL
LISBONNE**
+351 919 317 233
Mafalda Pereira Coutinho
(Consultant)

**RUSSIE
MOSCOU**
+7 495 937 6364
+44 20 7389 2318
Zain Talyarkhan

**SINGAPOUR
SINGAPOUR**
+65 6735 1766
Nicole Tee

**AFRIQUE DU SUD
LE CAP**
+27 (21) 761 2676
Juliet Lomborg
(Independent Consultant)

**DURBAN &
JOHANNESBURG**
+27 (31) 207 8247
Gillian Scott-Berning
(Independent Consultant)

CAP OCCIDENTAL
+27 (44) 533 5178
Annabelle Conyngham
(Independent Consultant)

**CORÉE DU SUD
SÉOUL**
+82 2 720 5266
Jun Lee

**ESPAGNE
MADRID**
+34 (0)91 532 6626
Carmen Schjaer
Dalia Padilla

**SUÈDE
STOCKHOLM**
+46 (0)73 645 2891
Claire Ahman (Consultant)
+46 (0)70 9369 201
Louise Dylhén (Consultant)

**SUISSE
-GENÈVE**
+41 (0)22 319 1766
Eveline de Proyart

-ZURICH
+41 (0)44 268 1010
Jutta Nixdorf

**TAIWAN
TAIPEI**
+886 2 2736 3356
Ada Ong

**THAÏLANDE
BANGKOK**
+66 (0)2 652 1097
Benjawan Uraipraivan

**TURQUIE
ISTANBUL**
+90 (532) 558 7514
Eda Kehale Argün
(Consultant)

**ÉMIRATS ARABES UNIS
-DUBAI**
+971 (0)4 425 5647

**GRANDE-BRETAGNE
-LONDRES**
+44 (0)20 7839 9060

NORD
+44 (0)20 3219 6010
Thomas Scott

**NORD OUEST ET PAYS DE
GALLE**
+44 (0)20 7752 3033
Jane Blood

SUD
+44 (0)1730 814 300
Mark Wrey

ÉCOSSE
+44 (0)131 225 4756
Bernard Williams
Robert Lagneau
David Bowes-Lyon
(Consultant)

ÎLE DE MAN
+44 (0)20 7389 2032

ÎLES DE LA MANCHE
+44 (0)20 7389 2032

IRLANDE
+353 (0)87 638 0996
Christine Ryall (Consultant)

**ÉTATS UNIS
CHICAGO**
+1 312 787 2765
Catherine Busch

DALLAS
+1 214 599 0735
Caperia Ryan

HOUSTON
+1 713 802 0191
Jessica Phifer

LOS ANGELES
+1 310 385 2600
Sonya Roth

MIAMI
+1 305 445 1487
Jessica Katz

-NEW YORK
+1 212 636 2000

SAN FRANCISCO
+1 415 982 0982
Ellanor Notides

SERVICES LIÉS AUX VENTES

**COLLECTIONS
INSTITUTIONNELLES**
Tel: +44 (0)20 7389 2548
Email: norchard@christies.com

SERVICES FINANCIERS
Tel: +44 (0)20 7389 2624
Fax: +44 (0)20 7389 2204

HÉRITAGE ET TAXES
Tel: +44 (0)20 7389 2101
Fax: +44 (0)20 7389 2300
Email: rcornett@christies.com

**COLLECTIONS PRIVÉES ET
"COUNTRY HOUSE SALES"**
Tel: +44 (0)20 7389 2343
Fax: +44 (0)20 7389 2225
Email: awaters@christies.com

**MUSÉES, GRANDE-
BRETAGNE**
Tel: +44 (0)20 7389 2570
Email: llindsay@christies.com

INVENTAIRES
Tel: +44 (0)20 7389 2464
Fax: +44 (0)20 7389 2038
Email: mwrey@christies.com

**AUTRES SERVICES
CHRISTIE'S EDUCATION
LONDRES**
Tel: +44 (0)20 7665 4350
Fax: +44 (0)20 7665 4351
Email: london@christies.edu

NEW YORK
Tel: +1 212 355 1501
Fax: +1 212 355 7370
Email: newyork@christies.edu

HONG KONG
Tel: +852 2978 6768
Fax: +852 2525 3856
Email: hongkong@christies.edu

**CHRISTIE'S FINE ART
STORAGE SERVICES
NEW YORK**
+1 212 974 4570
Email: newyork@cfass.com

SINGAPOUR
Tel: +65 6543 5252
Email: singapore@cfass.com

**CHRISTIE'S INTERNATIONAL
REAL ESTATE
NEW YORK**
Tel: +1 212 468 7182
Fax: +1 212 468 7141
Email: info@christiesrealestate.com

LONDRES
Tel: +44 20 7389 2551
Fax: +44 20 7389 2168
Email: info@christiesrealestate.com

HONG KONG
Tel: +852 2978 6788
Fax: +852 2973 0799
Email: info@christiesrealestate.com

• Indique une salle de vente

Renseignements – Merci de bien vouloir appeler la salle de vente ou le bureau de représentation email – info@christies.com
La liste exhaustive de nos bureaux se trouve sur christies.com

06/10/17

THE EXCEPTIONAL SALE

MARDI 28 NOVEMBRE 2017,
À 19H

9, avenue Matignon, 75008 Paris
CODE VENTE : CANOVA

(Les coordonnées apparaissant sur la preuve d'exportation doivent correspondre aux noms et adresses des professionnels facturés. Les factures ne pourront pas être modifiées après avoir été imprimées.)

LAISSER DES ORDRES D'ACHAT EN LIGNE
SUR CHRISTIES.COM

INCREMENTS

Les enchères commencent généralement en dessous de l'estimation basse et augmentent par paliers (incrément) de jusqu'à 10 pour cent. Le commissaire-priseur décidera du moment où les enchères doivent commencer et des incréments. Les ordres d'achat non conformes aux incréments ci-dessous peuvent être abaissés à l'intervalle d'enchères suivant.

de 100 à 2 000 €	par 100 €
de 2 000 à 3 000 €	par 200 €
de 3 000 à 5 000 €	par 200, 500, 800 €
de 5 000 à 10 000 €	par 500 €
de 10 000 à 20 000 €	par 1 000 €
de 20 000 à 30 000 €	par 2 000 €
de 30 000 à 50 000 €	par 2 000, 5 000, 8 000 €
de 50 000 à 100 000 €	par 5 000 €
de 100 000 à 200 000 €	par 10 000 €
au dessus de 200 000 €	à la discrétion du commissaire-priseur habilité.

Le commissaire-priseur est libre de varier les incréments au cours des enchères.

- Je demande à Christie's d'enchérir sur les lots indiqués jusqu'à l'enchère maximale que j'ai indiquée pour chaque lot.
- En plus du prix d'adjudication (« **prix marteau** ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 25% H.T. (soit 26.375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres **lots**) sur les premiers €150.000 ; 20% H.T. (soit 21.10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres **lots**) au-delà de €150.000 et jusqu'à €2.000.000 et 12,5% H.T. (soit 13.1875% T.T.C. pour les livres et 15% T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de €2.000.000. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 17,5% H.T. (soit 21% T.T.C.).
- J'accepte d'être lié par les Conditions de vente imprimées dans le catalogue.
- Je comprends que si Christie's reçoit des ordres d'achat sur un lot pour des montants identiques et que lors de la vente ces montants sont les enchères les plus élevées pour le lot, Christie's vendra le lot à l'enchérisseur dont elle aura reçu et accepté l'ordre d'achat en premier.
- Les ordres d'achat soumis sur des lots « sans prix de réserve » seront, à défaut d'enchère supérieure, exécutés à environ 50 % de l'estimation basse ou au montant de l'enchère si elle est inférieure à 50 % de l'estimation basse. Je comprends que le service d'ordres d'achat de Christie's est un service gratuit fourni aux clients et que, bien que Christie's fasse preuve de toute la diligence raisonnable possible, Christie's déclinera toute responsabilité en cas de problèmes avec ce service ou en cas de pertes ou de dommages découlant de circonstances hors du contrôle raisonnable de Christie's.

Résultats des enchères : +33 (0)1 40 76 84 13

FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

Christie's Paris

Les ordres d'achat doivent être reçus au moins 24 heures avant le début de la vente aux enchères.

Christie's confirmera toutes les enchères reçues par fax par retour de fax. Si vous n'avez pas reçu de confirmation dans le délai d'un jour ouvré, veuillez contacter le Département des enchères.

Tél. : +33 (0) 1 40 76 84 13 - Fax : +33 (0) 1 40 76 85 51 - en ligne : www.christies.com

15055

Numéro de Client (le cas échéant)

Numéro de vente

Nom de facturation (en caractères d'imprimerie)

Adresse

Code postal

Téléphone en journée

Téléphone en soirée

Fax (Important)

Email

Veuillez cocher si vous ne souhaitez pas recevoir d'informations à propos de nos ventes à venir par e-mail

J'AI LU ET COMPRIS LE PRESENT FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT ET LES CONDITIONS DE VENTE - ACCORD DE L'ACHETEUR

Signature

Si vous n'avez jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre des copies des documents suivants. Personnes physiques : Pièce d'identité avec photo délivrée par un organisme public (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile récent, par exemple une facture d'eau ou d'électricité ou un relevé bancaire. Sociétés : Un certificat d'immatriculation. Autres structures commerciales telles que les fiducies, les sociétés off-shore ou les sociétés de personnes : veuillez contacter le Département Conformité au +33 (0)1 40 76 84 13 pour connaître les informations que vous devez fournir. Si vous êtes enregistré pour enchérir pour le compte de quelqu'un qui n'a jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre les pièces d'identité vous concernant ainsi que celles de la personne pour le compte de qui vous allez prendre part aux enchères, ainsi qu'un pouvoir signé par la personne en question. Les nouveaux clients, les clients qui n'ont pas fait d'achats auprès d'un bureau de Christie's au cours des deux dernières années et ceux qui souhaitent dépenser plus que les fois précédentes devront fournir une référence bancaire.

VEUILLEZ ÉCRIRE DISTINCTEMENT EN CARACTÈRES D'IMPRIMERIE

Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)	Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)
---------------------------------	--	---------------------------------	--

Si vous êtes assujéti à la VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS intracommunautaire,
Veuillez indiquer votre numéro :



Entreposage et Enlèvement des Lots

Storage and Collection

TABLEAUX ET OBJETS PETIT FORMAT

Tous les lots vendus seront conservés dans nos locaux au 9, avenue Matignon, 75008 Paris.

TABLEAUX GRAND FORMAT, MEUBLES ET OBJETS VOLUMINEUX

Tous les lots vendus seront transférés chez Transports Monin :

Mercredi 29 novembre 2017

Transports Monin se tient à votre disposition le lendemain suivant le transfert, du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h30 et 13h30 à 17h00.

215, rue d'Aubervilliers,
niveau 3, Pylône n° 33
75018 Paris

Téléphone magasinage: +33 (0)6 27 63 22 36

Téléphone standard: +33 (0)1 80 60 36 00

Fax magasinage: +33 (0)1 80 60 36 11

TARIFS

Le stockage des lots vendus est couvert par Christie's pendant 14 jours ouvrés. Tout frais de stockage s'applique à partir du 15ème jour après la vente. A partir du 15ème jour, la garantie en cas de dommage ou de perte totale ou partielle est couverte par Transports Monin au taux de 0,6% de la valeur du lot et les frais de stockage s'appliquent selon le barème décrit dans le tableau ci-dessous.

Transports Monin offre également aux acheteurs la possibilité de faire établir un devis pour l'emballage, le montage, l'installation, l'établissement des documents administratifs et douaniers ainsi que pour le transport des lots en France ou à l'étranger. Ce devis peut être établi sur simple demande.

PAIEMENT

• A l'avance, contacter Transports Monin au +33 (0)1 80 60 36 00 pour connaître le montant dû. Sont acceptés les règlements par chèque, transfert bancaire et carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express)

• Au moment de l'enlèvement: chèque, espèces, carte de crédit, travellers chèques.

Les objets vous seront remis sur simple présentation du bon d'enlèvement. Ce document vous sera délivré par le caissier de Christie's, 9 avenue Matignon 75008 Paris.

SMALL PICTURES AND OBJECTS

All lots sold, will be kept in our saleroom at 9 avenue Matignon, 75008 Paris.

LARGE PICTURES, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

All the sold lots will be transferred to Transports Monin :

Wednesday 29 November 2017

215, rue d'Aubervilliers,
niveau 3, Pylône n° 33
75018 Paris

Telephone Warehouse: +33 (0)6 27 63 22 36

Telephone standard: +33 (0)1 80 60 36 00

Fax Warehouse: +33 (0)1 80 60 36 11

STORAGE CHARGES

Christie's provides storage during 14 business days. From the 15th day, all lots will be under the guarantee of Transports Monin, at 0,6% of lot value (hammer price plus buyer's premium). Storage charges will be applicable as per the rates described in the chart below.

Transports Monin may assist buyers with quotation for handling, packing, and customs formalities as well as shipping in France or abroad. A quotation can be sent upon request.

You may contact Transports Monin the day following the removal, Monday to Friday, 9am to 12.30am & 1.30pm to 5pm.

PAYMENT

• Please contact Transports Monin in advance regarding outstanding charges. Payment can be made by cheque, bank transfer, and credit card (Visa, Mastercard, American Express)

• When collecting: cheque, cash, credit card and travellers cheques. Lots shall be released on production of the Release Order, delivered by Christie's cashiers, 9 avenue Matignon 75008 Paris.



TABLEAUX GRAND FORMAT, MOBILIER ET OBJETS VOLUMINEUX

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
71€ + TVA	5€ + TVA

TABLEAUX ET OBJETS PETIT FORMAT

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
71€ + TVA	2€ + TVA

LARGE PICTURES, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

Handling and administration charges per lot	Storage charges per lot and per business day
71€ + VAT	5€ + VAT

SMALL PICTURES AND OBJECTS

Handling and administration charges per lot	Storage charges per lot and per business day
71€ + VAT	2€ + VAT

CHRISTIE'S

CHRISTIE'S INTERNATIONAL PLC

François Pinault, Chairman
Patricia Barbizet, Deputy Chairwoman
Guillaume Cerutti, Chief Executive Officer
Jussi Pykkänen, Global President
Stephen Brooks, Deputy Chief Executive Officer
François Curiel, Chairman, Europe & Asia
Loïc Brivezac, Gilles Erulin, Gilles Pagniez
Héloïse Temple-Boyer
Sophie Carter, Company Secretary

INTERNATIONAL CHAIRMEN

Stephen Lash, Chairman Emeritus, Americas
The Earl of Snowdon, Honorary Chairman, EMERI
Charles Cator, Deputy Chairman, Christie's Int.
Xin Li, Deputy Chairwoman, Christie's Int.

CHRISTIE'S EUROPE, MIDDLE EAST, RUSSIA AND INDIA (EMERI)

François Curiel, Chairman
Prof. Dr. Dirk Boll, President
Bertold Mueller, Managing Director,
Continental Europe, Middle East, Russia & India

SENIOR DIRECTORS, EMERI

Zoe Ainscough, Simon Andrews,
Mariolina Bassetti, Ellen Berkeley, Jill Berry,
Giovanna Bertazzoni, Edouard Boccon-Gibod,
Peter Brown, Olivier Camu, Karen Carroll,
Sophie Carter, Karen Cole, Robert Copley,
Paul Cutts, Isabelle de La Bruyere,
Roland de Lathuy, Eveline de Proyart,
Leila de Vos, Julia Delves Broughton,
Harriet Drummond, Adele Falconer,
David Findlay, Margaret Ford, Edmond Francey,
Daniel Gallen, Roni Gilat-Baharaff,
Philip Harley, James Hastie, Karl Hermanns,
Rachel Hilderley, Nick Hough, Michael Jeha,
Donald Johnston, Erem Kassim-Lakha,
Nicholas Lambourn, William Lorimer,
Catherine Manson, Jeremy Morrison,
Nicholas Orchard, Francis Outred, Henry Pettifer,
Steve Phipps, Will Porter, Paul Raison,
Christiane zu Rantzau, Tara Rastrick, Amjad Rauf,
François de Ricqlès, William Robinson,
Orlando Rock, Matthew Rubinger,
Andreas Rumbler, Francis Russell,
Tim Schmelcher, John Stainton, Nicola Steel,
Aline Sylla-Walbaum, Sheridan Thompson,
Alexis de Tiesenhausen, Jay Vincze, Andrew Ward,
David Warren, Andrew Waters, Nicholas White,
Harry Williams-Bulkeley, Mark Wrey,
André Zlattinger

CHRISTIE'S ADVISORY BOARD, EUROPE

Pedro Girao, Chairman,
Arpad Busson, Kemal Has Cingillioglu,
Hélène David-Weill, Genevra Elkann,
I. D. Fürstin zu Fürstenberg,
Laurence Graff, H.R.H. Prince Pavlos of Greece,
Marquesa de Bellavista Mrs Alicia Koplowitz,
Robert Manoukian, Rosita, Duchess of Marlborough,
Countess Daniela Memmo d'Amelio,
Usha Mittal, Polissena Perrone, Çiğdem Simavi

CHRISTIE'S FRANCE

CHAIRMAN'S OFFICE, FRANCE

François de Ricqlès, Président,
Edouard Boccon-Gibod, Directeur Général
Géraldine Lenain
Pierre Martin-Vivier

DIRECTORS, FRANCE

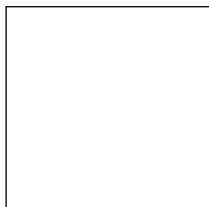
Stijn Alsteens, Laëtitia Bauduin,
Bruno Claessens, Tudor Davies,
Isabelle d'Amécourt, Sonja Ganne,
Lionel Gosset, Anika Guntrum, Olivier Lefevre,
Pauline De Smedt, Simon de Monicault,
Élodie Morel, Marie-Laurence Tixier

COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS

François Curiel,
Camille de Foresta,
Victoire Gineste,
Lionel Gosset,
Adrien Meyer,
François de Ricqlès,
Marie-Laurence Tixier

CONSEIL DE CHRISTIE'S FRANCE

Jean Gueguinou, Président,
José Alvarez, Patricia Barbizet,
Jeanne-Marie de Broglie, Florence de Botton,
Béatrice de Bourbon-Siciles,
Isabelle de Courcel, Jacques Grange,
Terry de Gunzburg, Hugues de Guitaut,
Guillaume Houzé, Roland Lepic,
Christiane de Nicolay-Mazery,
Hélie de Noailles, Christian de Pange,
Maryvonne Pinault, Sylvie Winckler









CHRISTIE'S

9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS