



ARTS D'AFRIQUE,
D'OCÉANIE
ET D'AMÉRIQUE
DU NORD

10 avril 2019, Paris

CHRISTIE'S







ARTS D'AFRIQUE, D'OCÉANIE ET D'AMÉRIQUE DU NORD

VENTE

10 avril 2019, 16h

9, avenue Matignon
75008 Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

Vendredi 05 avril 2019	10h-18h
Samedi 06 avril 2019	10h-18h
Dimanche 07 avril 2019	14h-18h
Lundi 08 avril 2019	10h-18h
Mardi 09 avril 2019	10h-17h

COMMISSAIRE-PRISEUR

François de Ricqlès

CODE ET NUMÉRO DE VENTE

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

17505 - TOPAZE

COUVERTURE lot 63
DEUXIÈME DE COUVERTURE lot 26
PAGE 1 lot 28
PAGE 2 lot 34
PAGE 216 lot 97
TROISIÈME DE COUVERTURE lot 39

CONDITIONS OF SALE

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.

The sale is subject to the Conditions of Sale printed at the end of the catalogue. Prospective buyers are kindly advised to read as well the important information, notices and explanation of cataloguing practice also printed at the end of the catalogue.

Consultez nos catalogues et laissez
des ordres d'achat sur christies.com

CHRISTIE'S

Participez à cette vente avec

CHRISTIE'S  LIVE™

Cliqué, Adjudé ! Partout dans le monde.

Enregistrez-vous sur www.christies.com

jusqu'au 10 avril à 8h30



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

CHRISTIE'S FRANCE SNC

Agrément no. 2001/003

CONSEIL DE GÉRANCE

François de Ricqlès, *Président*
Edouard Boccon-Gibod, *Directeur Général*
Jussi Pylkkänen, *Gérant*
François Curiel, *Gérant*

CHAIRMAN'S OFFICE

Christie's France



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



GÉRALDINE LENAIN
Directrice Internationale, Arts d'Asie
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 International, Arts du 20^e siècle
pemvivier@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 86 27

SERVICES POUR CETTE VENTE, PARIS

ORDRES D'ACHAT
ET ENCHÈRES
TÉLÉPHONIQUES
ABSENTEE AND
TELEPHONE BIDS

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

SERVICES À LA CLIENTÈLE
CLIENTS SERVICES
clientservicesparis@christies.com
Tél: +33 (0)1 40 76 85 85
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86

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

RÉSULTATS DES VENTES
SALES RESULTS
Paris : +33 (0)1 40 76 84 13
Londres : +44 (0)20 7627 2707
New York : +1 212 452 4100
christies.com

ABONNEMENT
AUX CATALOGUES
CATALOGUE SUBSCRIPTION
Tél: +33 (0)1 40 76 85 85
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86
christies.com

SERVICES APRÈS-VENTE
POST-SALE SERVICES
Rosie Oria
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

INFORMATIONS POUR LA VENTE

Spécialistes et coordinatrices



SUSAN KLOMAN
Directrice internationale
skloman@christies.com
Tél: +1 212 484 4898



VICTOR TEODORESCU
Spécialiste, responsable
des ventes
vteodorescu@christies.com
Tél: +33 1 40 76 83 86



RÉMY MAGUSTEIRO
Catalogueur
rmagusteiro@christies.com
Tél: +33 1 40 76 86 12



BRUNO CLAESSENS
Directeur européen
bclaessens@christies.com
Tél: +33 1 40 76 84 06



AGATHE TESSIER
Coordinatrice de département
atessier@christies.com
Tél: +33 1 40 76 82 67



CHLOÉ BEAUVAIS
Coordinatrice de ventes
cbeauvais@christies.com
Tél: +33 1 40 76 84 48



PIERRE AMROUCHE
Consultant international
pamrouche@christies.com
Tél: +44 77 6055 3957

Remerciements

Jean-Philippe Beaulieu,
Bertrand Goy,
Steven Hooper,
Michel Orliac,
et Hermione Waterfield.

Département international

WILLIAM ROBINSON
International Head of Group
Tél: +44 (0)207 389 2370

G. MAX BERNHEIMER
International Head of
Antiquities Department
Tél: +1 212 636 2247

SUSAN KLOMAN
International Head of
African & Oceanic Art Department
Tél: +1 212 484 4898

DEEPANJANA KLEIN
International Head of
Indian and Southeast Asian
Art Department
Tél: + 1 212 636 2189

CHARLOTTE LIU
Global Managing Director
Tél: +852 2978 9982

JULIA GRANT
Regional Business Manager
Tél: +1 212 636 2483

MARIE FAIOLA
Business Manager Paris
Tél: +33 1 40 76 86 10

COLLECTION ANTOINE TZAPOFF

L'ART D'AMÉRIQUE DU NORD



Ci-dessus, photographie à l'occasion du potlatch à Sitka, le 9 septembre 1904, Rickenbach, J., *Tlingit: Alte Indianische Kunst aus Alaska*, Zurich, 2001, p. 174

Fasciné depuis l'enfance par les peuples d'Amérique du Nord, Antoine Tzapoff rencontra, au début des années 1960, Maurice Derumeaux, collectionneur passionné d'art du Grand Nord et qui lui transmettra son intérêt pour cet art. C'est grâce à ce dernier qu'il commencera lui-même à collectionner, en chinant au début les brocantes et les marchés aux puces qui promettaient encore de belles découvertes dans les années 1960-1970. A en croire une chronique, la grande exposition *Chefs-d'œuvre des arts indiens et esquimaux du Canada* qui se tint en 1969 au Musée de l'Homme fut « la plus vaste manifestation du genre » (*Vie des arts*, n° 55, été 1969, pp. 12-19) et marqua profondément son esprit. Plus tard, il deviendra un habitué de la Galerie Robert Duperrier, la seule

à l'époque à présenter régulièrement des objets d'Amérique du Nord. C'est d'ailleurs dans cette galerie que sera organisée, en 1978, la première exposition signée Antoine Tzapoff. L'ensemble de la collection se constituera par la suite grâce aux différentes rencontres, auprès des collectionneurs privés, tel que l'Allemand Hermann Vonbank, ou encore auprès de divers marchands américains que M. Tzapoff aura l'occasion de visiter lors de ses nombreux séjours sur le continent américain. Absout en 1964 de l'Ecole des Arts Appliqués, Antoine Tzapoff travaillera pendant douze ans aux côtés du maître de l'art optique, Victor Vasarely, avant de se consacrer entièrement à son sujet favori, les peuples d'Amérique du Nord. Ce leitmotiv reste central dans son œuvre. Il vit et crée à Paris.



1

CHAPEAU CÉRÉMONIEL TLINGIT

A TLINGIT CEREMONIAL HAT
ALASKA

Hauteur : 28.5 cm. (11¼ in.)

€15,000-20,000

\$18,000-23,000

PROVENANCE

Sotheby's, New York, *Fine American Indian Art*,
22 et 24 octobre 1983, lot 350
Collection Walter M. Banko, Montréal
Collection Antoine Tzapoff, Paris

EXPOSITION

La Rochelle, Musée du Nouveau Monde, *Les fils
de Grand Corbeau, Indiens de la côte Nord-Ouest*,
11 décembre 2015 - 13 juin 2016

BIBLIOGRAPHIE

Notter, A. et Ehrmann-Curat, Q., *Les fils de Grand
Corbeau, Indiens de la côte Nord-Ouest*,
La Rochelle, 2015, p. 40, n° 1

Il s'agit ici d'un type de chapeau bien spécifique,
dont on retrouve l'usage surtout chez les Tlingits,
mais aussi parmi les Nootkas, les Haïdas ou

encore les Chugachs (Yup'ik du Pacifique). Bien
que la technique de tissage de ces chapeaux
et leur aspect conique soient à l'origine une
invention Tlingit, leur usage s'est répandu
ensuite grâce aux relations commerciales
entretenuës par ces derniers avec leurs voisins.
Tissés en écorce de bouleau ou en fibres de racine
d'épinettes et colorés par la suite de différents
motifs, ils sont généralement coniques au
sommet chez les Nootkas, plats chez les Tlingits,
les Haïdas ou encore les Chugachs.
La colonne de cylindres tressés ornant le
sommet du chapeau est une caractéristique
des Tlingits. Ce détail est considéré par ces
derniers comme le signe d'une longue et noble
ascendance et reflétait le haut rang social de son
propriétaire.



Portrait du chef Klotean et de sa femme,
peint par Mikhaïl Tikhanov, en 1816

2

BOÎTE TLINGIT

A TLINGIT BOX

ARCHIPEL HAIDA GWAI,
ALASKA

Hauteur : 24.5 cm. (9½ in.)

€5,000–7,000

\$5,700–8,000

PROVENANCE

Collection Antoine Tzapoff, Paris

EXPOSITION

La Rochelle, Musée du Nouveau Monde, *Les fils de Grand Corbeau, Indiens de la côte Nord-Ouest*, 11 décembre 2015 - 13 juin 2016

BIBLIOGRAPHIE

Notter, A. et Ehrmann-Curat, Q., *Les fils de Grand Corbeau, Indiens de la côte Nord-Ouest*, La Rochelle, 2015, p. 70, n° 3



3

HOCHET NOOTKA

A NOOTKA RATTLE

COLOMBIE-BRITANNIQUE, CANADA

Hauteur : 32.5 cm. (12¾ in.)

€10,000–15,000

\$12,000–17,000

PROVENANCE

George Economou, Athènes

Billy A. Pearson (1920–2002), La Jolla, San Diego

John et Valerie Arieta, Londres

Collection privée hawaïenne

Collection Antoine Tzapoff, Paris

EXPOSITION

Hawaii, Honolulu Academy of Arts, *Of Pride and Spirit: North American Indian Art from a Private Collection in Hawaii*, 12 septembre - 25 octobre 1981

Dinard, Palais des Arts et du Festival, *On les appelait sauvages...*, 24 janvier - 8 mars 2009

La Rochelle, Musée du Nouveau Monde, *Les fils de Grand Corbeau, Indiens de la côte Nord-Ouest*, 11 décembre 2015 - 13 juin 2016

BIBLIOGRAPHIE

Arieta, J. et V., *Of Pride and Spirit: North American Indian Art from a Private Collection in Hawaii*, Honolulu, 1981, p. 71, fig. 82

Mallet, S., *On les appelait sauvages...*, Dinard, 2009, p. 146

Notter, A. et Ehrmann-Curat, Q., *Les fils de Grand Corbeau, Indiens de la côte Nord-Ouest*, La Rochelle, 2015, p. 93, n° 5

En Colombie-Britannique, les hochets faisaient autrefois partie des objets rituels les plus importants des chamans. On les retrouve principalement chez les Tlingits, les Haïdas, les Tsimshians ou encore les Nootkas, souvent de forme ronde, en référence à la forme du crâne humain et représentant un visage orné de différents motifs animaliers. Toutefois, cette forme est moins courante chez les Nootkas où la représentation dominante reste celle de l'oiseau. L'exemplaire présent est donc une exception et se rattache plutôt au style connu des Tlingits et des Haïdas.

Cf. pour des hochets analogues Tlingits ou Haïdas, voir Wardwell, A., *Tangible Visions: Northwest Coast Indian Shamanism and Its Art*, New York, 1996, fig. 354–392. Un hochet similaire attribué aux Nootkas, à la composition très proche de la notre se trouve actuellement au Museum of Fine Arts, Boston, inv. n° 1989.135.







4 COUVERTURE TLINGIT

A TLINGIT BLANKET
ALASKA

Hauteur : 130 cm. (51 $\frac{1}{8}$ in.)

€20,000–30,000

\$23,000–34,000



Les 75 ans d'André Masson, 23 juillet 1971

PROVENANCE

Collection André Masson (1896-1987), Paris
Collection Antoine Tzapoff, Paris

EXPOSITION

Dinard, Palais des Arts et du Festival, *On les appelait sauvages...*, 24 janvier - 8 mars 2009
La Rochelle, Musée du Nouveau Monde, *Les fils de Grand Corbeau, Indiens de la côte Nord-Ouest*, 11 décembre 2015 - 13 juin 2016

BIBLIOGRAPHIE

Mallet, S., *On les appelait sauvages...*, Dinard, 2009, p. 144
Notter, A. et Ehrmann-Curat, Q., *Les fils de Grand Corbeau, Indiens de la côte Nord-Ouest*, La Rochelle, 2015, p. 72, n° 1

Dans la culture Tlingit, les couvertures *Chilkat* étaient des objets hautement convoités. Leur haut degré de raffinement en faisait des symboles de pouvoir et de richesse et seuls les membres les plus importants du clan en possédaient une. Appelées ainsi car produites en majorité par les femmes Chilkats-Tlingits, ces couvertures présentent un système complexe de motifs souvent difficile à interpréter. Le visage central était généralement associé à la représentation d'un orque et des différentes parties de son corps. Il s'agit ici d'un très bel exemplaire de couverture *Chilkat*, très bien conservée, d'une qualité de tissage exceptionnelle et présentant un système de motifs particulièrement riche et complexe.

~ 5

MASQUE INUIT

AN INUIT MASK

ALASKA

Il porte, à l'arrière, un numéro d'inventaire incomplet écrit à l'encre noire: 2585/

Hauteur : 19.5 cm. (7 $\frac{7}{8}$ in.)

€6,000–8,000

\$6,900–9,100



PROVENANCE

Collection Hermann Vonbank, Munich
Collection Antoine Tzapoff, Paris

Par sa simplicité formelle ce masque se rapproche de certains masques chamaniques de l'aire culturelle Inupiaq limitrophe à l'aire culturelle du bas Yukon.

Cf. pour deux masques analogues provenant de Point Hope, voir Rousselot, J.L. *et al.*, *Masques Eskimo d'Alaska*, Genève, 1991, pp. 100 et 102. Un autre masque similaire provenant de l'île King se trouve actuellement dans la collection du Carrie M. McLain Memorial Museum, Nome.

6

MASQUE YUP'IK

A YUP'IK MASK

RÉGION DU BAS KUSKOKWIM, ALASKA

Hauteur : 14.5 cm. (5¾ in.)

€3,000–5,000

\$3,500–5,700



PROVENANCE

Collection Antoine Tzapoff, Paris

Il porte, à l'arrière, un numéro d'inventaire écrit à l'encre noire : 843/94.

*Cf. pour un masque miniature très similaire au nôtre décorant le sommet d'un masque de chaman Yup'ik de la collection du Smithsonian National Museum of Natural History, Washington, voir Rousselot, J.L. et al., *Masques Eskimo d'Alaska*, Genève 1991, p. 244.*



7

MASQUE YUP'IK

A YUP'IK MASK

RÉGION DU BAS YUKON, ALASKA

Hauteur : 19 cm. (7½ in.)

€8,000-12,000

\$9,100-14,000

PROVENANCE

Collection J.E. Stanley, Seattle
National Museum of the American Indian,
The Heye Foundation, New York, 1916,
inv. n° 5/7933

Julius Carlebach (1909-1964), New York, 4 mars
1946

Collection Hermann Vonbank, Munich
Collection Antoine Tzapoff, Paris

Cf. pour des masques similaires provenant de la région Old Hamilton à l'embouchure du fleuve Yukon et représentant soit un loup soit un renard rouge, voir Fienup-Riordan, A., *The Living Tradition of Yup'ik Masks: Agayuliyarput, Our Way of Making Prayer*, Washington, 1996, pp. 236-237 et 243. Pour l'attribution géographique, voir notamment les exemplaires collectés par Otto Geist pour le University of Alaska Museum of the North, Fienup-Riordan, *Ibid.*, pp. 241-248.

8

MASQUE YUP'IK

A YUP'IK MASK

RÉGION DU BAS YUKON, ALASKA

Hauteur : 25 cm. (9⁷/₈ in.)

€10,000–15,000

\$12,000–17,000



PROVENANCE

National Museum of the American Indian,
The Heye Foundation, New York, 1921,
inv. n° 10/8238

Julius Carlebach (1909-1964),
New York, janvier 1945

Collection Hermann Vonbank, Munich
Collection Antoine Tzapoff, Paris

Il s'agit ici d'un rare type de masque représentant probablement un caribou. L'exemplaire ici présent se distingue par sa qualité plastique exceptionnelle. Les cornes souvent amovibles font ici partie intégrante de la sculpture, lui conférant ainsi un caractère extrêmement compact. Cf. pour un masque « caribou » similaire provenant d'Old Hamilton à l'embouchure du fleuve Yukon, voir la collection de l'University of Alaska Museum of the North, inv. n° 64-7-19, reproduit dans Fienup-Riordan, *Ibid.*, p. 246.

■~9

PARKA INUIT

AN INUIT PARKA

SEVUCKUK, ÎLE SAINT-LAURENT, ALASKA

Hauteur : 118.5 cm. (46% in.)

€3,000-5,000

\$3,500-5,700

£2,600-4,300

PROVENANCE

Collection Antoine Tzapoff, Paris

Cf. pour un exemple analogue provenant de l'ancienne collection Norman Potosky et de la collection du Denver Museum of Art, inv. n° 1949.191, voir Conn, R., *Native American Art in the Denver Art Museum*, Denver, 1979, p. 344, n° 486.



DIVERS AMATEURS

f 10

MASQUE YUP'IK, TUNGHAK

A YUP'IK MASK
DELTA DU FLEUVE YUKON,
ALASKA

Hauteur : 37 cm. (14½ in.)

€25,000–35,000



\$29,000–40,000

PROVENANCE

Collection privée anglaise
Collection privée américaine

De tels masques étaient dansés au cours de cérémonies. Ils étaient, pour les chamans, un moyen d'intercession auprès des esprits des créatures afin d'apporter la nourriture nécessaire à la survie du village.

Selon la vision Yup'ik, toutes les créatures animées possèdent un esprit. L'un des rôles essentiels du chaman est l'entremise auprès des esprits dispensateurs de gibier, les *Tunghaks*, afin de les rendre généreux envers les Hommes. Il s'agit donc ici d'une double représentation : celle de l'esprit de l'animal, un poisson dans le cas présent, et de l'esprit protecteur du chasseur et propriétaire du

masque, figuré par le visage central. Grâce à la simplicité de leur aspect, couplée à la représentation onirique de formes-symboles, les masques d'assemblage Yup'ik ont fasciné les artistes surréalistes qui reconnaissaient en eux les traits essentiels de leur propre art. Cf. pour des masques comparables, voir Brown, S.C., *Spirits of the Water: Native Art Collected on Expeditions to Alaska and British Columbia, 1772-1910*, Washington, 2000, fig. 117-120.

~ 11

STATUE INUIT

AN INUIT FIGURE
ALASKA

Hauteur : 14 cm. (5½ in.)

€2,000–3,000

\$2,300–3,400

PROVENANCE

Collection privée américaine



12

HOCHET CÉRÉMONIEL TLINGIT

A TLINGIT CEREMONIAL RATTLE

ALASKA

Longueur : 33.5 cm. (13¼ in.)

€2,000-3,000

\$2,300-3,400

PROVENANCE

Collection William Downing Webster (1868-1913),

Londres, inv. n° 3692.L

Collection Yves Berger (1931-2004), Paris

Millon & Associés, Paris - Drouot, *Art des Indiens*

d'Amérique du Nord, Collection Yves Berger,

15 avril 2002, lot 33

Collection Mme et M. F., Paris



13

BOUCLIER *WUNDA*

A *WUNDA* SHIELD
AUSTRALIE

Hauteur : 68 cm. (26¾ in.)

€3,000–5,000

\$3,500–5,700



PROVENANCE

Collection Jean-Marcel Gayraud, Paris
Maine Durieu (1941-2015), Paris
Collection Mme et M. F., Paris

14

STATUE MOKUY

A MOKUY FIGURE
PEUPLE YOLNGU, RÉGION NORD-EST
DE LA TERRE D'ARNHEM, AUSTRALIE

Hauteur : 77 cm. (30 $\frac{3}{8}$ in.)

€7,000-9,000

\$8,000-10,000



PROVENANCE

Sotheby & Co., Londres, 2 décembre 1968, lot 115A
Collection privée française

Dans la conception du peuple Yolngu, ces statues funéraires incarnent l'esprit du défunt. Elles sont recouvertes de motifs claniques spécifiques, notamment chez les groupes sociaux Dhuwa ou Yirritja.

Notre exemplaire se rapproche de certaines sculptures attribuées à l'artiste Lipundja Gupapuyngu (c. 1912-1968).

~ 15

CHARME DE GUERRE

A WAR CHARM

**ÎLE LOU, ÎLES DE L'AMIRAUTÉ, ARCHIPEL
BISMARCK, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 50 cm. (19% in.)

€25,000-35,000

\$29,000-40,000



DR. Photographie de Friedrich Fülleborn

Homme *matankol* portant un charme de guerre

PROVENANCE

Collection privée française

De tels charmes faisaient autrefois partie de la parure indispensable des guerriers dans toute l'aire culturelle des Îles de l'Amirauté. Fixés à la nuque de ces derniers de manière à ce que le visage sculpté soit orienté vers les autres, leur fonction était de renforcer le courage du guerrier et de le protéger au cours d'une bataille.

Cf. pour un exemplaire très similaire, voir celui du Linden-Museum de Stuttgart provenant d'Augustin Krämer, inv. n° 84703 et reproduit dans Kaufmann, C. *et al.*, *Admiralty Islands. Art from the South Seas*, Zurich, 2002, p. 193, fig. 121.



~ 16

ORNEMENT DE PROUE DE CANOË, NGUZUNGUZU

A CANOE PROW ORNAMENT

NOUVELLE-GÉORGIE, ÎLES SALOMON

Hauteur : 25 cm. (9⁷/₈ in.)

€30,000–50,000

\$35,000–57,000

PROVENANCE

Collection privée française

EXPOSITION

Paris, Musée Dapper, *Signes du corps*,
23 septembre 2004 – 3 avril 2005

BIBLIOGRAPHIE

Falgayrettes-Leveau, C. et al., *Signes du corps*,
Paris, 2004, p. 201

Accroché à la proue d'une pirogue lors d'expéditions de chasse aux têtes, « le *nguzunguzu* était censé observer, intercepter, réagir et interagir avec n'importe quel esprit malveillant rencontré au cours du voyage. Ces petites figures étaient indispensables à la réussite des expéditions de chasses aux têtes menées dans les îles voisines, qui jouaient un rôle central dans la vie religieuse mais aussi économique et politique des Îles Salomon occidentales avant la pacification des îles par les Anglais, au tournant du XX^e siècle. » (Hviding, E., "Les vies des *nguzunguzu*. Figures de proue de Nouvelle-Géorgie", *L'Éclat des ombres, l'art en noir et blanc des Îles Salomon*, Paris, 2014, p. 124). Plus important encore, le *nguzunguzu* servait à protéger les individus contre *Kesoko*, omniprésent lors des voyages en mer : cet esprit malveillant

empêchait toute action humaine, et son pouvoir destructeur s'activait seulement si quelqu'un clignait des yeux. Les grands yeux toujours ouverts et le regard fixe et intense du *nguzunguzu* garantissaient ainsi une protection totale. Cette figure de proue constitue un bel exemple de ce type d'ornements. La comparaison de cette pièce avec d'autres exemplaires connus suggère qu'elle a pu être produite sur l'île de la Nouvelle-Géorgie, très probablement dans la région du lagon de Roviana. Si dans l'ensemble elle présente des caractéristiques communes aux sculptures originaires de cette région, l'aspect épuré et la qualité exceptionnelle des incrustations de nacre qui ornent le visage sont ici remarquables. Cf. pour un exemple analogue, voir Hooper, J.T. et Burland, C.A., *The Art of Primitive Peoples*, Londres, 1953, p. 115, pl. 28.





17

ORNEMENT DE PROUE DE PIROGUE NAHO

A CANOE PROW ORNAMENT
**ÎLE ATCHIN OU VAO, NORD-EST
DE DE L'ÎLE MALEKULA, VANUATU**

Hauteur : 55 cm. (21 $\frac{5}{8}$ in.)

€6,000–9,000

\$6,900–10,000

PROVENANCE

Acquise *in situ* en 1954

Collection Paul Gardissat (1939-2013),
Vanuatu, 1968

Collection Prof. Rik Van Aerschot (1928-2012),
Liedekerke, Belgique, 2010

Collection privée belge

Cette sculpture en bois ornait la proue d'une pirogue à balancier, appelée *naho* ; elle provient de l'îlot de Vao, au nord-est de l'île Malekula. Sur l'îlot voisin d'Atchin, à 5 km seulement au sud-est de Vao, ce genre de proue est appelé *solip* ou *solüb*. Les cultures des petites îles au nord-est de Malekula – Vao, Atchin, Wala, Rano, Uripiv et Uri (Small Islands) – sont les seules du Vanuatu à avoir des figures de proue détachables, qui indiquent le statut social du propriétaire ou d'un groupe d'hommes rituellement liés au sein du « Maki » (le système de grades pour les hommes des petites îles).

Pour un objet analogue, voir la collection du Musée Barbier-Mueller (inv. n° 4611) in *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller*, Genève, 2007, p. 350 et in *Arts des Mers du Sud. Insulinde, Mélanésie, Polynésie, Micronésie, collections du Musée Barbier-Mueller*, 1998, p. 287, fig. 4.

~ 18

HACHE OSTENSOIR KANAK, *O KONO*

A KANAK CEREMONIAL AXE
NOUVELLE-CALÉDONIE

Hauteur : 64.5 cm. (25½ in.)

€3,000–5,000

\$3,500–5,700

PROVENANCE

Collection Jef van der Straete, Lasne, Belgique
Collection Odette et René Delenne (1901-1998),
Bruxelles, 1959

Daniel Voigt - Galerie l'Oeil, Bruxelles
Collection Guillaume Vranken-Hoet, Bruxelles,
1990
Collection privée belge



■ f 19

MASQUE TAMI, TAGO

A TAMI MASK

ÎLES TAMI, GOLFE HUON,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

Hauteur : 86 cm. (33⁷/₈ in.)

€60,000–80,000

\$69,000–91,000



Masques de danse de l'île Tami
Chauvet, S., *Les Arts Indigènes en Nouvelle-Guinée*,
Paris, 1995, p. 96

PROVENANCE

Collection Dr. Rolf Lévy, Neuchâtel
Collection Mme Lilemore-Lévy, Neuchâtel
Mme et M. Galitch, Neuchâtel
Collection Michel Egloff, Neuchâtel
Collection privée suisse

De tels masques évoquent les esprits *tago* dont l'existence mythologique est étroitement liée à la création de l'île Tami, où chaque clan en possédait un exemplaire. Les esprits *tago* faisaient leur apparition de manière cyclique tous les 10 ou 12 ans, et dans l'année consacrée aux cérémonies *tago* une période de paix s'instaurait sur l'île, les habitant étant obligés de reporter tous leurs conflits jusqu'à la fin des cérémonies. Une fois l'année cérémonielle achevée, les masques retournaient à leur lieu de conservation : des maisons spéciales, érigées dans la forêt et auxquelles seuls les hommes initiés avaient accès. Les masques *tago* semblent être la version en rotin des masques *nausung* sculptés en bois par les Kilenge de la côte ouest de Nouvelle-Bretagne. L'origine de ces masques est attribuée par les Kilenge aux Siassi tandis que ces derniers l'attribuent aux habitants de l'île Tami. Ces derniers considèrent toujours qu'ils proviennent de Nouvelle-Bretagne, démontrant ainsi l'étendue des échanges entre ces deux aires culturelles : la région du Golfe de Huon et celle de la Nouvelle-Bretagne (pour une discussion approfondie de la

création artistique de l'aire déterminée par le nord-est de la Nouvelle-Guinée et l'ouest de Nouvelle-Bretagne, voir Dark, J.C., *Kilenge Art and Life. A look at a New Guinea People*, Londres, 1974).

Il s'agit ici d'un masque *tago* d'une typologie rare, car, en plus de ses caractéristiques régulières, – le visage plat et blanc, le nez en relief, les yeux et la bouche encadrés de bandes rouges et noires –, il est orné de la représentation d'un poisson lui « traversant la tête », élément à l'attrait surréel, qui est sans doute une référence à un motif clanique. Cf. pour un exemplaire similaire présentant un crocodile traversant le front du masque, collecté en 1911 et actuellement dans la collection du Field Museum de Chicago, voir Dark, P., "The Art of the Peoples of Western New Britain and their Neighbors", *Exploring the visual art of Oceania: Australia, Melanesia, Micronesia, and Polynesia*, Honolulu, p. 152, fig. 6-15. Des exemplaires comparables dépourvus d'un motif animalier ornant le front du masque se trouvent dans plusieurs collections publiques, voir celui provenant de la collection du Völkerkundemuseum der Archiv-und Museumsstiftung Wuppertal, inv. n° NG/NO R 22 et reproduit dans Menter (2003), fig. 72. On note également le masque *tago* collecté en 1987 par Biro, L., provenant de la collection du Musée d'Ethnographie de Budapest, inv. n° 64.277 et reproduit dans *Art Papou* (2000), fig. 48.



■ 20

MASQUE ELEMA, EHARO

AN ELEMA MASK
GOLFE DE PAPOUASIE,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

Hauteur : 75 cm. (29½ in.)

€15,000-25,000

\$18,000-28,000



PROVENANCE

Carel van Lier (1897-19450), Amsterdam
Leendert van Lier (1910-1995), Blaricum, Pays-Bas
Christie's, Amsterdam, *African, Oceanic
and Indonesian Art from the Van Lier Collection*,
15 avril 1997, lot 123
Collection privée allemande

BIBLIOGRAPHIE

Tichelman, G.L. et de Gruyter, W.J.,
Nieuw-Guineesche Oerkunst, Deventer, 1944,
p. 54, première de couverture et pl. VIII

Parmi les Elema, les masques *eharo* constituaient un des trois principaux types de masques. Ils étaient conçus pour divertir le public et animer de manière comique les cérémonies *hevehe* qui se tenaient de manière cyclique en l'honneur des esprits de la mer (Lewis-Harris, J., *Art of the Papuan Gulf*, The Saint Louis Art Museum Bulletin, New Series, vol. 22, n° 1, Saint Louis, hiver 1996, p. 30). Porteurs de symboles totémiques tels que des oiseaux, des poissons, ou autres animaux, leur forme s'inspirait probablement d'un mythe.

Très souvent, elle était également le fruit d'une vision induite de l'artiste dans ses rêves par un esprit *aululari*. Pour un exemplaire similaire, voir la collection du Metropolitan Museum of Art, inv. n° 1979.206.1489.

Carel Van Lier est né en 1897, quatrième enfant d'une famille juive vivant à La Haye. Il travailla dans diverses entreprises liées à l'art avant d'ouvrir finalement une petite galerie en mars 1921. Van Lier a été le premier marchand d'art néerlandais à collectionner et à exposer de l'art ethnographique d'Afrique et d'Asie. En 1924, il s'installe à Laren, dans le nord de la Hollande, où il ouvre sa propre galerie : *Kunstzaal Van Lier*. En 1927, sa collection, soit près de 150 objets, est exposée au Stedelijk Museum. Peu de temps après l'exposition, la galerie *Kunstzaal Van Lier* est délocalisée à Amsterdam. De nouvelles expositions ont lieu tous les mois et présentent des œuvres d'artistes contemporains de toute l'Europe (Carel Willink, Henri Van de Velde, Tsuguharu Fujita, George Grosz ou encore Marc Chagall).



Ci-dessus, Carel van Lier





21

PLANCHE VOTIVE KEREWA, TITI EBIHA

A KEREWA VOTIVE BOARD
ÎLE GOARIBARI, GOLFE DE PAPOUASIE,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

Hauteur : 147 cm. (57 $\frac{7}{8}$ in.)

€12,000–15,000

\$14,000–17,000

PROVENANCE

Collection Rosalind et Philip Goldman
(1922–2012), Londres

Collection Jolika de Marcia et John Friede, Rye,
New York

Sotheby's, Paris, 5 décembre 2007, lot 167

Collection Murray Frum (1931–2013), Toronto

Sotheby's, Paris, *Trésors. Collection Frum*,

16 septembre 2014, lot 7

Collection privée belge

Communément appelées *gope* parmi les peuples Kerewa de l'île d'Urama, les planches votives de ce type sont identifiées sur l'île de Goaribari par l'appellation *titi ebiha*, signifiant « motif de l'esprit du crocodile ». Afin d'éviter la compétition parmi les clans au sein de la maison de rencontre, leur particularité est d'être dépourvues de motifs claniques spécifiques et de représenter toutes, à quelques variations près, le même motif figuratif : une figure centrale présentant un grand visage, les yeux retombant sur les joues.

Cf. pour une planche de style très comparable, collectée en 1912 sur l'île de Goaribari et conservée au Hood Museum of Art, à Hanover, voir Welsh, R.L., *Coaxing the Spirits to Dance, Art and Society in the Papuan Gulf of New Guinea*, Washington, 2006, p. 42.

■ 22

PLANCHE VOTIVE WAPO, GOPE

A WAPO BOARD
**RIVIÈRE WAPO,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 145 cm. (57 in.)

€15,000-20,000

\$18,000-23,000

PROVENANCE

Collection Robert Rousset (1901-1981), acquise
entre 1920 et 1930

Transmise par descendance à l'actuel propriétaire

Cf. pour une planche très similaire présentant
des motifs comparables se déployant sur l'axe
central et la même particularité, un visage orné
d'une chevelure stylisée, attribuée au peuple
Wapo, voir Webb, V.L., *Esprits incarnés*.

Planches votives du Golfe de Papouasie, Milan,
2015, p. 220, fig. 80.



COLLECTION ROBERT ROUSSET (1901-1981)



© Famille Rousset



© Famille Rousset

À gauche, Robert Rousset
À droite, Compagnie de la Chine et des Indes, 1935

A l'origine Officier Radio de la marine marchande, Robert Rousset est aujourd'hui reconnu comme l'un des grands pionniers du marché d'art asiatique à Paris. C'est grâce à son père, assureur installé près de l'Hôtel Drouot, qu'il débutera très tôt à chiner. Sa véritable passion pour les antiquités asiatiques est née dans les années 1920 lors d'une mission qui l'a conduit dans la Cité Interdite, après la chute du régime impérial, accompagné du grand expert suédois Osvald Sirén. Il devient alors le fournisseur principal de la *Compagnie de la Chine et des Indes*, fondée par les frères Blazy au début du XX^e siècle. Principalement spécialisée dans la

vente d'objets décoratifs, il finira par acquérir la galerie en 1935. Selon la tradition familiale, cet ensemble d'objets de Nouvelle-Irlande fut acquis par Robert Rousset dans les années 1920-1930. Robert Rousset, en tant que marchand, côtoyait sans doute ses contemporains spécialisés en « art primitif » comme par exemple Pierre Loeb ou encore Charles Ratton, deux figures incontournables de l'art d'Océanie à cette époque à Paris. Plus tard, dans les années 1940, au moment de la naissance d'une antenne new-yorkaise éphémère de la galerie, Robert Rousset aurait été en contact avec la Galerie Durand-Ruel de New York, à qui il prêta la figure *uli* pour une exposition encore non identifiée.



~ 23

ORNEMENT DE BOUCHE MALANGAN

A MALAGAN MOUTH ORNAMENT
**NOUVELLE-IRLANDE,
PAPOUSIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Société par Kichizô Inagaki (1876-1951)

Longueur : 36.5 cm. (14 $\frac{3}{8}$ in.)

€8,000-12,000

\$9,100-14,000

PROVENANCE

Collection Robert Rousset (1901-1981), acquis
entre 1920 et 1930

Transmis par descendance à l'actuel propriétaire

De tels attributs représentant de manière réaliste
la tête d'un calao adulte, étaient tenus entre
les dents au cours de certaines cérémonies
malangan. Cet ancien et élégant exemplaire
conserve encore à l'arrière sa ligature en rotin.

Cf. pour un exemplaire similaire acheté en 1887
au capitaine Thomas Farrell et actuellement dans
la collection de l'Australian Museum, inv. n° E. 593,
voir Gunn, M. et Peltier, P., *Nouvelle Irlande, Arts
du Pacifique Sud*, Paris, 2006, p. 244, pl. 104.

24

MASQUE MALANGAN, TATANUA

A TATANUA MASK
**NOUVELLE-IRLANDE,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 32 cm. (12 $\frac{5}{8}$ in.)

€30,000–50,000

\$35,000–57,000

PROVENANCE

Collection Robert Rousset (1901-1981), acquis entre 1920 et 1930
Transmis par descendance à l'actuel propriétaire

Utilisés pour la commémoration des morts lors de cérémonies *malagan*, les masques *tatanua* sont des masques de danse et d'amusement, réutilisés pour plusieurs cérémonies.

Parkinson est le premier à souligner leur caractère festif et social. Il y voit la manifestation de l'idéal Néo-Irlandais de la beauté masculine (Parkinson, R., *Dreissig Jahre in der Südsee*, Stuttgart, 1907, p. 647). La caractéristique principale de ces masques est avant tout leur grande chevelure en crête appelée *a mulai* (Peekel, *ibid.*). Celle-ci imiterait la coiffure adoptée autrefois pour figurer le deuil : « cette coiffure particulière était obtenue alors que les parents du défunt se laissaient pousser des longs cheveux

que l'on enduisait ensuite avec de la chaux brûlée et que l'on colorait en jaune. Lors de la cérémonie funéraire on se rasait les cheveux sur les côtés tout en laissant une crête au milieu jusqu'à la nuque [...] on enduisait ensuite les côtés avec une épaisse couche de calcaire et on y produisait différents ornements...» (Parkinson, *Ibid.*) Selon Peekel, les masques *tatanua* évoquaient de réelles personnes, car souvent lors d'une danse les masques étaient appelés par le nom du défunt (Peekel, P.G., "Die Ahnenbilder von Nord-Neu-Mecklenburg. Eine kritische und positive Studie", *Anthropos*, vol. 22, janvier-avril 1927, p. 33). Cet ancien exemplaire est d'une qualité exceptionnelle : l'attention apportée par l'artiste à la réalisation du moindre détail, la décoration des oreilles, du nez ou encore de la bouche ainsi que le riche ensemble de motifs finement peints recouvrant le visage en entier en sont des preuves.



MASQUE MALANGAN, KEPONG

A KEPONG MASK

**NOUVELLE-IRLANDE,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 46 cm. (18 1/8 in.)

€20,000-30,000

\$23,000-34,000

PROVENANCE

Acquis *in situ* par Otto Finsch (1839-1917) au Nord de la Nouvelle-Irlande entre 1879-1882 Ethnologisches Museum, Berlin, 1883, inv. n° VI 6197

Arthur Speyer II (1894-1958), Berlin, 1936
Collection Robert Rousset (1901-1981), acquis dans les années 1930-1940
Transmis par descendance à l'actuel propriétaire

Le Dr. Otto Finsch qui collecta ce masque *Kepong* est un personnage singulier de l'histoire de l'archipel Bismarck. Ancien conservateur des collections d'histoire naturelle et d'ethnographie du musée de Brème il participa entre 1879 et 1882 à un voyage scientifique d'exploration des mers du sud financé par la fondation Humboldt. Explorateur chevronné, ornithologue passionné et conservateur de musée, Finsch a acquis un certain nombre d'objets sur la côte Nord-Est de la Nouvelle-Irlande. Ils ont été confiés au musée de Berlin en 1883. Le numéro d'inventaire de notre masque est le VI 6197, au milieu de la série de 4 masques (VI6196, VI6199, VI6200, VI6201) et un ornement de bouche VI6198, tous collectés entre Nusa et Kapsu. Ce masque a été

par la suite donné à Arthur Speyer, en 1936, en échange d'autres objets.

Ces masques font partie des plus anciens collectés en Nouvelle-Irlande, plusieurs années avant l'annexion du Nord de la Nouvelle-Guinée, de la Nouvelle-Bretagne et de la Nouvelle-Irlande par l'empire germanique en novembre 1884. Ils ont été collectés à une époque où les contacts étaient très sporadiques voire même dangereux pour les voyageurs.

Ce masque VI 6197, connu dans sa zone d'origine sous le nom de *Kipong*, était probablement utilisé pour lever les tabous avant une cérémonie funéraire *Malagan*. Des masques partageant ces caractéristiques sont connus du nord de la Nouvelle-Irlande jusqu'au village d'Hamba, aux contreforts du pays Mandak. On peut citer deux masques publiés par Helfrich en 1973. Ils ont été collectés entre Fissoa et Hembra en 1905 (pl. 83) et 1887 (pl. 85).

Plusieurs masques de ce type ont été répertoriés comme *kepong* dans les collections muséales, terminaison employée pour la première fois par Parkinson, R., "Schnitzereien

und Masken vom Bismarck Archipel und Neu Guinea", *Publicationen aus dem Königlichen Ethnologischen Museum zu Dresden*, n° 10, Dresde, 1895. Provenant soit du nord de la Nouvelle-Irlande ou de l'île Tabar, et appartenant à une typologie moins courante, ces masques se caractérisent par un visage aux traits naturalistes, noircis et surmodelés à l'aide d'une pâte à base de résine. Comme dans le cas présent, ils sont souvent surmontés de planches latérales ornées de motifs figurant un poisson et un *Kap Kap*. Il s'agit ici d'un exemplaire particulièrement bien abouti, comme en atteste la décoration de la seule planche latérale qu'il conserve encore. Le motif du poisson, très graphique, englobe ici de manière exceptionnelle celui du *kap kap*; finement gravée en relief et colorée en blanc, rouge et noir, elle est d'une rare beauté et d'une très belle qualité plastique. Cf. l' Ethnologisches Museum de Berlin possède plusieurs exemplaires dont un très similaire, inv. n° 7327 collecté entre 1879 et 1885, et reproduit dans Helfrich, K., *Malanggan 1. Bildwerke von Neuirland*, Berlin, 1973, n° 80.

par Jean-Philippe Beaulieu





■ 26

STATUE D'ANCÊTRE *ULI*

AN *ULI* ANCESTOR FIGURE
NOUVELLE-IRLANDE,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

Hauteur : 117 cm. (46 in.)

€120,000-180,000

\$140,000-200,000

PROVENANCE

Collection Robert Rousset (1901-1981), acquise entre 1920 et 1930

Transmise par descendance à l'actuel propriétaire

Symboles de puissance et de fertilité ainsi que reflet de la dynamique sociale d'une région entière, notamment celle du plateau montagneux du Centre-Nord de la Nouvelle-Irlande, les figures *uli* fascinent les esprits depuis leur découverte au début du XX^e siècle. L'anthropologue allemand Augustin Krämer fournit les premières informations précises sur leur fonction. Depuis la publication des informations recueillies à posteriori par Krämer sur une cérémonie *uli* qui se tint en 1904-1905 (Krämer, A., *Die Malanggane von Tombara*, Munich, 1925), on considère que les sculptures *uli* représentaient les images des grands chefs. Objets de grande sacralité, les statues étaient utilisées lors de rites funéraires et de cérémonies de commémoration, durant lesquelles leur présence assurait de manière symbolique le renouvellement de l'entière matrice sociale. Seul Gerhard Peekel, qui assista à l'une des dernières cérémonies *uli* en 1927, leur attribua plus tard une dimension culturelle différente, en considérant qu'elles constituaient plutôt des symboles



lunaires faisant partie d'un culte pan-océanien dédié à la vénération de la lune (Peekel, G., "Uli und Ulifeier oder vom Mondkultus auf Neu Mecklenburg", *Archiv für Anthropologie*, vol. 23, Brunswick, 1932, pp. 41-75).

Suivant la classification proposée par Krämer, cette ancienne figure *uli* peut être identifiée comme du huitième type appelé *lembankakat egilampe* dont la posture des bras repliés au niveau du torse et formant au milieu une sorte de ceinture

gravée, autrefois ornée au centre d'un opercule, est typique. Un exemplaire analogue, potentiellement du même atelier, autrefois dans la collection du marchand d'art moderne Alfred Flechtheim, est reproduit dans le catalogue de l'exposition *Südsee Plastiken*, organisée par A. Flechtheim à Berlin, en mai 1926 (fig. ci-contre). Plusieurs figures, très similaires à notre exemplaire, provenant des collections publiques allemandes, sont reproduites dans Gifford, P.C., *The iconology of the Uli figure of central New Ireland*, New York, 1974, dont celle du Rautenstrauch-Joest-Museum, Cologne, inv. n° 47-349, ou encore celle de la collection du Weltkulturen Museum de Francfort-sur-le-Main, inv. n° N.S. 24.576. Voir également Gifford, *Ibid.*, n° 11 et 51.



27

TAMBOUR À FRICTION MALANGAN, LIVIKA

A MALAGAN FRICTION DRUM
**NOUVELLE-IRLANDE,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 48 cm. (18⁷/₈ in.)

€60,000–80,000

\$69,000–91,000

PROVENANCE

Collection privée australienne
Collection privée belge

Communément appelés *livika*, mais aussi connus sous l'appellation de *lunuwat* (Krämer, 1925), les idiophones à friction, tel que l'exemplaire présent, font partie des objets les plus emblématiques de la Nouvelle-Irlande. Utilisés durant les cérémonies funéraires, leur son était obtenu par le frottement des mains enduites de résine sur la tige de bois de façon à faire résonner les cavités ménagées à l'intérieur. Tenu secret des yeux des femmes, il était joué lorsqu'un décès survenait et accompagnait la veillée et les funérailles. Le son caractéristique rappelait la voix du défunt se lamentant sur son sort (sa mort) et provoquait l'effroi auprès des femmes qui pensaient qu'un oiseau-messager

était venu incarner l'esprit du défunt. L'utilisation du *livika* avait pour but d'exprimer sa présence durant les cérémonies en son honneur.

Cette volonté d'en faire un instrument secret et caché a rendu rare sa préservation. En effet, il était d'usage de le détruire une fois son propriétaire décédé. De plus, le savoir de sa fabrication, si bien dissimulé, s'est perdu et son utilisation n'est donc plus courante. Il est donc rare de croiser le chemin d'un tel objet aujourd'hui.

Cf. pour un exemplaire similaire à celui-ci, voir celui provenant de la collection du Niedersächsisches Landesmuseum, Hanovre, inv. n° 7028 et reproduit dans Menter, U., *Ozeanien. Kult und Visionen*, Munich, 2003, fig. 143. Voir également un autre exemplaire comparable dans la collection du Musée Barbier-Mueller, Genève, inv. n° 4342.



28

MASQUE MALANGAN, TATANUA

A TATANUA MASK
**NOUVELLE-IRLANDE,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 39 cm. (15½ in.)

€50,000–80,000

\$57,000–91,000

PROVENANCE

Collection privée française

En suivant la classification proposée par Helfrich, K., *Malanggan 1, Bildwerke von Neuirland*, Berlin, 1973, p. 62, ce masque correspond au type 1-A par lequel il identifie sept autres masques comparables (1, 2, 3, 4, 5, 6 et 8) de la collection du Ethnologisches Museum de Berlin, pour la plupart collectés à Lavongai, entre 1875 et 1883, au nord de la Nouvelle-Irlande. L'une des caractéristiques principales de ces masques est la largeur de leur bouche arrondie et leur

mâchoire prognathe. Pour un autre exemplaire comparable, également décoré à l'aide de bogues et portant une riche coiffe similaire, voir celui de la collection Sainsbury de Norwich, inv. n° UEA 939, collecté entre 1875-1880, reproduit dans Gunn, M. et Peltier, P., *Nouvelle-Irlande, Arts du Pacifique Sud*, Paris, 2007, p. 261, pl. 116. Il s'agit ici d'un exemplaire de masque *tatanua* très ancien et particulièrement abouti, qui se distingue par son visage richement embelli de différents motifs géométriques, ayant conservés toute la fraîcheur des couleurs, et par son impressionnante parure.



■ 29

LE ULI/FRIEDRICH WIELD

THE FRIEDRICH WIELD ULI FIGURE
**NOUVELLE-IRLANDE,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 133 cm. (52% in.)

€300,000-500,000

\$350,000-570,000

PROVENANCE

Collection Friedrich Christian Anton « Fritz » Lang
(1890-1976), Berlin

Collection Friedrich Ernst Martin Wield
(1880-1940), Hambourg

Transmis par descendance à Lore Kegel

(1901-1980), Hambourg

Transmis par descendance à l'actuel propriétaire

Collection privée allemande



© Hamburger Persönlichkeiten

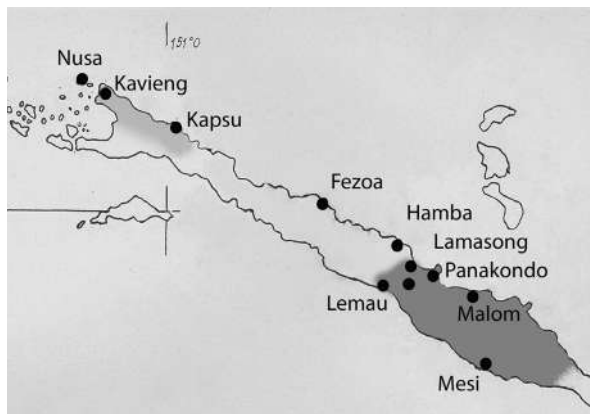


DR

Ci-dessus, Friedrich Wield
A gauche, Lore Kegel dans sa galerie, 1959



Cette carte du Nord de la Nouvelle-Irlande montre le pays Mandak où se déroulaient les cérémonies *Ulis* (couleur brune). Des *Ulis* lembankákak lakós ont été collectés à Lémau, Malom, et dans des hameaux des collines de Lamasong et Panakondo. Nous avons indiqué en jaune la zone de collecte du masque *Kepong* d'Otto Finsch, entre Kavieng et Kapsu. Ce type de masque était également présent jusqu'à Hamba.



LE *ULI* DE FRIEDRICH ERNST MARTIN WIELD

Les *Ulis* sont des représentations d'ancêtres, trapus, les épaules larges, dardant une poitrine pointue et un sexe épais, campés sur des jambes courtes avec une large tête barbus surmontée d'une crête. Contrairement aux autres statues sculptées du Nord de la Nouvelle-Irlande qui étaient détruites ou abandonnées après les rites funéraires *Malangan*, les *Ulis* étaient soigneusement conservés dans les charpentes de la maison des hommes avant de participer à de nouvelles cérémonies. Les *Ulis* n'étaient présents que chez les locuteurs Mandak du centre de la Nouvelle-Irlande (voir carte) et ont été, pour leur immense majorité, collectés entre 1904 et 1914. Le corpus d'environ deux cent cinquante *Ulis* connus à ce jour se répartit en douze types principaux décrits par Augustin Krämer suite à ses enquêtes de terrain dans le pays Mandak début 1909. Il décrit le quatrième type, *lembankákak lakós* comme un grand et massif *Uli* aux bras levés, debout sur les épaules d'un plus petit personnage étendu sur le sol qui essaye de redresser la tête. Le grand *Uli* laisse pendre son pénis jusqu'à toucher le front de l'autre figure. Krämer complète la description par un mythe : « On dit que Sokokokau du village de Paranu s'était tenu sur son enfant Liu pour prendre des œufs dans le nid de l'oiseau avensik et que l'enfant s'était effondré pendant ce temps ». Seulement dix *Ulis* de ce type sont connus à ce jour, dont trois en collection privée¹.

Nous connaissons les villages de collecte pour quatre d'entre eux à savoir Lemau, Malom, Tanla/Lamasong et dans les collines derrière Panakondo. On souligne que ces quatre villages sont proches et au nord du pays Mandak, à

moins de huit heures de marche. On note des variations dans le style de la sculpture pour le visage, les mains, la ceinture de corail et la petite figure, mais tous les *Ulis* ont un sourire provocateur, portent des brassards, ont un grand peigne comme cimier. Neuf sur dix ont « une corde épaisse pendante autour du cou. Les deux extrémités se terminent à hauteur de la taille. C'est une corde que l'on passe autour du cou d'une personne pour l'étrangler ou pour l'empêcher de s'échapper » (Augustin Krämer). Cette corde renvoie aux étranglements rituels, indispensables pour activer une statue et la charger de magie lors des cérémonies. La remarque de Krämer donne donc une lecture bien différente du mythe d'un homme essayant de saisir des œufs dans un nid debout sur les épaules de son enfant. Traditionnellement ce sont des porcs qui sont sacrifiés lors de cérémonies *Malangan* mais certains mythes invoquent parfois des sacrifices humains pour des rituels anciens et puissants. Notre *Uli* est le seul à ne pas avoir la corde posée sur les épaules. Une autre singularité est que le petit personnage n'essaie pas de relever la tête et les bras contrairement aux autres du même type. Il est face contre terre, les bras écartés, à l'abandon.

Ce *Uli* a été sculpté probablement dans un bois d'*Alstonia Scholaris*, comme la majorité des *Ulis* et des *Malangans*. A différents endroits, on distingue différentes couches de pigments, soulignant une vie rituelle riche avant sa collecte. La patine noire de fumée sur son dos fut déposée alors qu'il était stocké dans la charpente d'une maison des hommes entre deux rituels. Le tracé noir courant des yeux au menton est décoré de points blancs, ce qui est observé sur une dizaine de *Ulis*. La face était autrefois recouverte d'un aplat de chaux, qui a été retiré.

PROVENANCE

Né à Hambourg en 1880, Friedrich Wield fut un sculpteur allemand et l'un des membres fondateurs du mouvement *Hamburger Sezession*. Ses années d'apprentissage l'ont conduit dans différents pays, notamment la France, à Paris, où il tint un atelier, entre 1905 et 1914, Rue Vercingétorix, et côtoya Auguste Rodin. Il gardera une profonde affection pour la culture française tout le reste de sa vie. A Hambourg, l'appréciation de son œuvre tout au long des années 1920 lui apporta de nombreuses commandes publiques mais suscita par la suite la méfiance des autorités nazies qui n'hésitèrent pas à le mettre à l'écart. Il s'en suivit l'isolement progressif de l'artiste, et une longue souffrance morale. Ce qu'il perçut comme l'invasion des barbares, l'imminente occupation nazie de Paris le désespéra profondément, il ne résistera pas, et le 10 juin 1940, le jour-même où il apprit la nouvelle du départ de Paris du gouvernement français, il mettra fin à ses jours.

Quand et comment Friedrich Wield avait-il acquis son *Uli* ? Dans les années 1920, Julius Konietzko et Johann Friedrich Gustav Umlauff étaient deux figures importantes du marché des arts lointains à Hambourg. Tous deux achetaient des objets aux musées, aux voyageurs de retour des mers du Sud, et tous deux ont vendu des *Ulis* à l'époque. Friedrich Wield était lié d'amitié avec Julius Konietzko, son épouse Lore, Johann Umlauff mais aussi le réalisateur de cinéma Fritz Lang. Ce dernier empruntait régulièrement des objets à Konietzko et faisait parfois appel à Friedrich Wield pour enrichir les décors de ses films. La tradition familiale rapporte que ce *Uli* aurait fait l'objet d'un échange entre Fritz Lang et Friedrich Wield, peut-être en reconnaissance des services

1. On citera le grand *Uli* de Jacques Kerchache actuellement en collection privée (ex-Linden Museum inv. n° 55781) et celui de la Fondation Beyeler inv. n° 171

(ex-Linden Museum), celui du musée Riemer (ex-Berlin inv. n° V134275, ex Walter Bondy), le *Uli* inv. n° 502i du musée de Hambourg, le très ancien

Uli inv. n° 57395 du musée de Berlin, le *Uli* inv. n° ME-10203 du musée d'Osaka, le *Uli* inv. n° 34808 du musée de Dresde, le *Uli* inv. n° 51.234

du musée de Brooklyn, le *Uli* inv. n° 09.649 anciennement du musée de Munich, actuellement en collection privée et notre *Uli*.





rendus pour la participation aux décors de certains films. Par la suite, Wield conserva son *Uli* dans son atelier.

Lore Konietzko a suivi une formation à l'académie des beaux-arts de Düsseldorf. Elle ouvrit sa galerie en 1935 à Hambourg, « Lore Konietzko - Exotische Kunst » (art exotique), qui devint « Lore Kegel - Exotische Kunst » après son mariage avec le Dr. Georg Kegel en 1939.

Grande admiratrice du mouvement *Hamburger Sezession*, et notamment de l'œuvre de Wield, Lore Kegel se lia d'une amitié profonde avec ce dernier, qui la désigna comme héritière de tous ses biens. Pendant la période d'isolation et d'abandon, Lore Kegel fut l'une des seules personnes à lui rester proche, et n'hésitera pas à l'aider financièrement grâce à l'acquisition régulière de plusieurs de ses sculptures. Après le décès de Wield, Lore Kegel se chargea de mettre à l'abri dans une maison de Schmalfeld à 50 km au Nord de Hambourg l'ensemble des œuvres de Wield et la collection ethnographique, ce qui évita leur destruction.

Un court film de 1959 sur la galerie montre le visage du *Uli*, dans une condition identique à aujourd'hui. Lore Kegel, puis son fils Boris Kegel-Konietzko perpétuèrent la mémoire de Friedrich Wield. Le monument pour Heinrich Hertz, une allégorie de l'Esprit de la Recherche et de la Matière était la dernière œuvre importante de Wield. Les travaux avaient été interrompus par les nazis, mais elle fut terminée en 2015 sous les auspices de Boris Kegel-Konietzko. Le *Uli* est resté dans la famille Kegel depuis le décès de Friedrich Wield jusqu'à aujourd'hui.

« Les rites funéraires Uli sont particulièrement respectés pour leur ancienneté et leur caractère sacré. On les appelle, les grandes cérémonies ou Malanggan Vuruk ».

par Jean-Philippe Beaulieu

30

MASQUE MALANGAN, KEPONG

A *KEPONG* MASK
NOUVELLE-IRLANDE, ARCHIPEL BISMARCK,
PAOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

Longueur : 67 cm. (26 $\frac{3}{8}$ in.)

€15,000–25,000

\$18,000–28,000



PROVENANCE

Collection Dr. Hans Heinrich Josef Meyer
(1858-1929), Leipzig
Collection Museum für Völkerkunde, Vienne, 1901,
inv. n° 101.262
Christie's, New York, 16 novembre 1995, lot 38
Wayne Heathcote, Londres
Collection privée française

Ce masque composite sculpté dans le style du Nord de la Nouvelle-Irlande correspond avec sa frise horizontale à une typologie bien spécifique et très rare. Le Ethnologisches Museum de Berlin conserve un groupe de masques comparables, tous collectés entre 1879 et 1900, sur la côte nord-ouest entre Nusa et Kapsu et reproduits dans Helfrich, K., *Malanggan 1, Bildwerke von Neuirland*, Berlin, 1973, pl. 128-132.



31
TÊTE IATMUL

AN IATMUL HEAD
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

Hauteur : 33 cm. (13 in.)

€3,000–5,000

\$3,500–5,700

PROVENANCE

Collection Robert Rousset (1901-1981), acquise
entre 1920 et 1930

Transmise par descendance à l'actuel propriétaire

*Cf. il s'agit ici très probablement de la tête
d'une statue colossale représentant l'esprit
d'un ancêtre, dont un exemplaire comparable
se trouvait dans la collection Serge Brignoni,
Lugano, inv. n° OC/Mel. 1.124 Br., reproduit dans
Culture extraeuropee. Collezione Serge e Graziella
Brignoni, Lugano, 1989, fig. 124.*

■ 32

PUPITRE D'ORATEUR IATMUL, KAWA TEGET

AN IATMUL ORATOR'S STOOL
**RÉGION DU MOYEN SEPIK, PAPOUASIE-
NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 90 cm. (35½ in.)

€80,000–120,000

\$91,000–140,000

PROVENANCE

Collection privée belge

EXPOSITION

Bruxelles, Espace culturel ING, *Océanie. Signes de rites, symboles d'autorité*, 23 octobre 2008 – 15 mars 2009

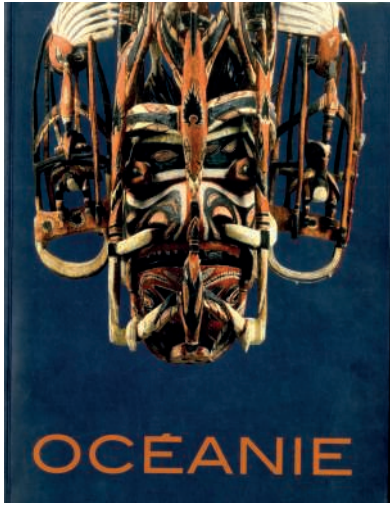
Rotterdam, Wereldmuseum, *Oceanië. Tekens van riten, symbolen van gezag*, 10 décembre 2009 – 24 mai 2010

BIBLIOGRAPHIE

Herreman, F., *Océanie. Signes de rites, symboles d'autorité*, Bruxelles, 2008, p. 57, n° 40

Herreman, F., *Oceanië. Tekens van riten, symbolen van gezag*, Bruxelles, 2009, p. 57, n° 40





Au sein de la grande variété d'œuvres d'art de Papouasie-Nouvelle-Guinée, les pupitres d'orateurs latmul se distinguent comme certains des objets culturels les plus fascinants et complexes qui soient. Ces productions et leur utilisation reflètent une pratique unique que l'on ne trouve que parmi les latmul et les Chambri qui leur sont apparentés, leur apparence fascinante témoigne de la maîtrise artistique des latmul. Il n'y a pas de chefs stables parmi les latmul, un homme parvient à s'imposer dans la communauté par ses exploits guerriers, par la sorcellerie et son savoir ésotérique, par le chamanisme, par sa richesse, et dans une certaine mesure, par son âge. De plus, il gagne en popularité en jouant avec le public. Les hommes les plus influents recourent librement soit à la vitupération, soit à la farce lorsqu'ils sont au centre de l'attention et réservent leur sérieux pour les occasions où ils sont en retrait (Bateson, 1958 : 124-125). Le spectacle de l'orateur décrit par Bateson est une activité qui se déroule dans une maison de cérémonies où les hommes débattent de questions importantes concernant la communauté. Bateson explique qu'un pupitre spécial est présent au centre de la pièce, différent des pupitres ordinaires, dont le « dos » est gravé et représente des ancêtres totémiques (Bateson 1958 : 125). Ces pupitres sont appelés *kawa teget* en référence aux grappes de feuilles de *Dracaena (teget)* que l'orateur ramasse avant de commencer son discours et avec lesquelles il donne des coups répétés au pupitre dans l'espoir de recevoir les conseils d'un ancêtre. Comme Bateson l'a très bien décrit, le discours implique un débat entre deux clans ou deux partis : les débats sont bruyants, colériques et surtout ironiques. Les orateurs s'efforcent d'atteindre un haut niveau d'excitation, tout en tempérant leur violence par des gestes exagérés et en alternant dans leur ton dureté et bouffonnerie. Le style oratoire varie beaucoup d'un participant à l'autre et le plus

admiré peut tendre vers l'érudition ou la violence ou vers un mélange des deux. D'une part se trouvent des hommes qui possèdent entre dix et vingt mille noms polysyllabiques et dont l'érudition est source de fierté pour le village. D'autre part se trouvent des orateurs dont le talent repose sur la gestuelle et la justesse du ton du discours qui sont également appréciés. Outre ces deux types – les érudits et les comédiens – il existe aussi les intervenants nerveux et apologétiques qui sont dédaignés lors du débat.

Au fur et à mesure que le débat avance, les partis deviennent plus agités et certains hommes sautent et dansent avec leurs lances et menacent de recourir à la violence puis s'apaisent après un certain temps et le débat continue (Bateson, 1958 : 126-127).

Malgré de multiples expéditions scientifiques, principalement allemandes, dans la région du Sepik au début du XX^e siècle, des échanges intensifs et un vaste rassemblement de matériels ethnographiques, seuls quelques pupitres d'orateurs, sont entrés dans les collections publiques avant les années 1950. Cela est sans aucun doute dû à leur importance culturelle profondément enracinée et à leur appartenance communautaire. En tant qu'aspect essentiel de la culture latmul, les pupitres d'orateurs n'ont jamais été abandonnés lors du déclin de la culture traditionnelle, mais les exemples comme celui présenté ici sont extrêmement rares.

Le détail iconographique marquant de ce lot est le motif à deux têtes avec un menton prolongé sculpté à l'arrière du pupitre. Il est lié au même élément décoratif présent sur plusieurs crochets de suspension recueillis par Paul Wirz sur le territoire des latmul de l'Est. Cela peut donc être indicatif d'une attribution géographique plus précise de ce pupitre à l'intérieur de l'aire culturelle des latmul. Un pupitre d'orateur de la collection du Musée ethnographique de Berlin présente des éléments décoratifs très similaires.



GOURDE À CHAUX IATMUL

AN IATMUL GOURD LIME CONTAINER
**RÉGION DU MOYEN SEPIK,
PAPOUSIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Soclée par Kichizô Inagaki (1876-1951)

Hauteur : 75 cm. (29½ in.)

€30,000-50,000

\$35,000-57,000

PROVENANCE

Charles Ratton (1895-1986), Paris
Collection privée française

EXPOSITION

Paris, Galerie du Théâtre Pigalle, *Exposition d'Art Africain et d'Art Océanien*, 28 février - 1^{er} avril 1930

Paris, Villa Guibert (chez Louis Carré), *Sculptures et objets, Afrique noire, Amérique ancienne, Polynésie et Mélanésie*, 5 - 20 juillet 1933

New York, Pierre Matisse Gallery, *Oceanic Art: Polynesia - Melanesia*, 29 octobre - 17 novembre 1934

Paris, Musée Dapper, *Vision d'Océanie*, 22 octobre 1992 - 15 mars 1993

Paris, Musée Dapper, *L'Art d'être un homme. Afrique, Océanie*, 15 octobre 2009 - 11 juillet 2010

BIBLIOGRAPHIE

Marquetty, V., *Exposition d'Art Africain et d'Art Océanien*, Paris, 1930, p. 24, n° 340 (non ill.)

Pierre Matisse Gallery, *Oceanic Art: Polynesia - Melanesia*, New York, 1934, n° 16 (non ill.)

Rubin, W., *Primitivism in 20th Century Art. Affinities of the Tribal and the Modern*, New York, 1984, p. 115

Bounoure, V., *Vision d'Océanie*, Paris, 1992, p. 143

Falgayrettes-Leveau, C. et al., *L'Art d'être un homme. Afrique, Océanie*, Paris, 2010, p. 250

Hourdé, C.-W. et Rolland, N., *Galerie Pigalle, Afrique, Océanie*, Paris, 2018, pp. 89 et 294, n° 341

Vers la fin de la période de réclusion - inévitable - dans le parcours initiatique des jeunes garçons, on leur offrait ces gourdes à chaux qu'ils montraient par la suite publiquement au village. Notre exemplaire est particulièrement élégant se démarquant par sa somptueuse décoration figurative.

Cf. l'Ethnologisches Museum de Berlin possède plusieurs objets de ce type parmi lesquels on compte deux gourdes similaires dont les extrémités sont également représentées par un visage humain : inv. n° VI 49333 (Kelm, H., *Kunst vom Sepik*, vol. III, Berlin, 1968, fig. 478), collectée au village de Kararau par la Sepik Expedition de 1912-1913, et inv. n° VI38 584, collectée à Palimbei par la même expédition (Kelm, *Ibid.*, vol. I, fig. 423).

Cependant, dans ce cas présent, le visage se prolonge en une palette ajourée, sculptée et colorée, à la différence des deux exemplaires berlinois qui présentent simplement les visages encadrés par une légère structure en rotin ligaturé.

L'exposition à la Galerie Pigalle, 1930

Cet événement emblématique, voire mythique, a marqué l'esprit d'une génération entière de marchands, d'artistes et de collectionneurs d'arts premiers. L'exposition qui se tint à la galerie du théâtre Pigalle en 1930 reste sans doute l'une des plus importantes rétrospectives sur les arts premiers de la première moitié du XX^e siècle. Charles Ratton, devenu au cours des années 1920 une personnalité incontournable en matière d'arts premiers, et proche des artistes surréalistes, était le fournisseur de premier choix de nombreux collectionneurs. Il compte, avec Pierre Loeb, André Level ou encore Paul Guillaume, parmi les prêteurs les plus importants de l'exposition. Il dirigera davantage à côté de Tristan Tzara et de Pierre Loeb l'organisation et la scénographie de cette célèbre exposition (pour une discussion détaillée à ce sujet voir Hourdé, C.-W., « Galerie Pigalle : Afrique, Océanie, les coulisses d'une exposition », *Galerie Pigalle. Afrique Océanie. 1930. Une exposition mythique*, Paris, 2018, pp. 52-69).



Objets océaniques appartenant à Charles Ratton
Photographie de Marc Vaux, 1934



Vue de l'exposition d'art premier de la galerie Ratton
au Théâtre Pigalle. Paris, 29 mars 1930



Exposition d'Art d'Océanie à la Pierre Matisse Gallery,
New-York, 1934. Objets fournis par Charles Ratton



BOUCLIER

A SHIELD
**RIVIÈRE KERAM,
 PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 168 cm. (66½ in.)

€40,000–60,000

\$46,000–68,000

PROVENANCE

Collection Paul Eluard (1895-1952), Paris
 Charles Ratton (1895-1986), Paris
 Collection privée française

EXPOSITION

Paris, Galerie du Théâtre Pigalle, *Exposition d'Art Africain et d'Art Océanien*, 28 février - 1^{er} avril 1930
 Paris, Galerie Andrée Olive, *Océanie*, juin - juillet 1948
 Cannes, Palais Miramar, *Première Exposition rétrospective Internationale des Arts d'Afrique et d'Océanie*, 6 juillet - 29 septembre 1957
 Saint-Étienne, Musée d'Art et d'Industrie, *Armes Offensives et Défensives d'Afrique noire, d'Océanie et d'Amérique du Nord*, 1966

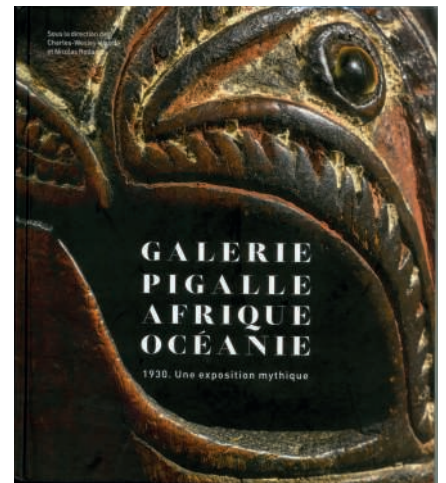
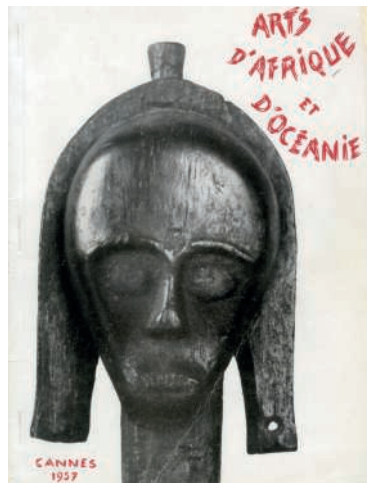
BIBLIOGRAPHIE

Marquetty, V., *Exposition d'Art Africain et d'Art Océanien*, Paris, 1930, p. 23, n° 317 (non ill.)
 Portier, A. et Poncetton, F., *Décoration océanienne*, Paris, 1931, pl. II
 Breton, A. et Lem, F., *Océanie*, Paris, 1948, pl. 7
 Kamer, H. et al., *Première Exposition rétrospective Internationale des Arts d'Afrique et d'Océanie*, Cannes, 1957, n° 322
 Scholler, A., *Armes Offensives et Défensives d'Afrique noire, d'Océanie et d'Amérique du Nord*, Saint-Etienne, 1966, fig. 52
 Hourdé, C.-W. et Rolland, N., *Galerie Pigalle, Afrique, Océanie*, Paris, 2018, p. 286, n° 317

Objet d'utilité martiale, typique de la vallée du Keram, ce beau bouclier de guerre transcende sa fonction immédiate par sa beauté ornementale. Il présente un motif de quatre visages superposés dont la vivacité des couleurs et son caractère graphique sont remarquables. Les yeux du visage supérieur sont ornés de perles de verre, probablement d'importation allemande, témoignant des vifs échanges commerciaux qui avaient lieu autrefois le long du fleuve Sepik. Cf. voir le Museum für Völkerkunde de Dresde pour un exemplaire très similaire, collecté en 1917 par Richard Thurnwald, inv. n° 34526 et reproduit dans Peltier, P., *Sepik, Arts de Papouasie Nouvelle-Guinée*, Paris, 2015, fig. 197.



Planche tirée de Portier, A. et Poncetton, F., *Décoration océanienne*, Paris, 1931, pl. II





~ 35

MASQUE

A MASK

EMBOUCHURE DU SEPIK, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

Hauteur : 36 cm. (14 1/8 in.)

€70,000-100,000

\$80,000-110,000

PROVENANCE

Charles Ratton (1895-1986), Paris
Collection privée française

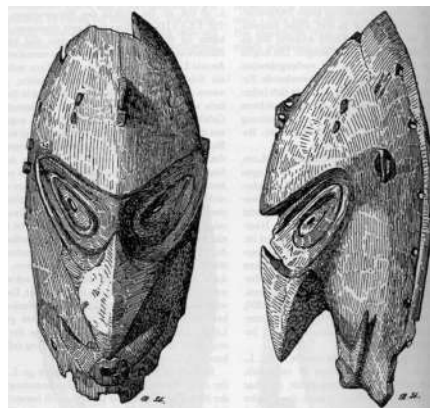
EXPOSITION

Paris, Musée Dapper, *Vision d'Océanie*, 22 octobre
1992 - 15 mars 1993

BIBLIOGRAPHIE

Bounoure, V., *Vision d'Océanie*, Paris, 1992, p. 130

Cet ancien et très beau masque se rattache au style appelé par Heinz Kelm (*Kunst vom Sepik*, vol. III, Berlin, 1966, p. 15) le « Schnabelstil » pour désigner le « style du nez en bec », typique des régions du bas Sepik, du lagon de Murik, du fleuve Ramu et de certaines régions côtières limitrophes à l'embouchure du Sepik. Cependant,



il s'agit ici d'un masque dont l'aspect se constitue en un sous-style particulier, et correspond à un corpus de masques très restreint et rare.

Il appartient notamment avec quatre autres masques connus, dont la plupart se trouve actuellement dans différentes collections publiques, à un ensemble remarquable et très bien défini.

Dans ce contexte, nous pouvons noter le masque collecté en 1900 par un employé de la Neu Guinea Compagnie au village Watam, à 5 kilomètres au sud de l'embouchure du Sepik, et actuellement dans la collection du Ethnologisches Museum de Berlin, inv. n° VI 21428 (voir Peltier, P. et al., *Sepik. Arts de Papouasie-Nouvelle-Guinée*, Paris, 2015, p. 229, cat. 111). Un autre masque similaire fut collecté au village de Singarin par Friedrich Fülleborn pendant la Hamburger-Südsee-Expedition 1908-1910, publié par Otto Reche dans ses *Ergebnisse der Südsee-Expedition 1908-1910*, Hambourg, 1913, pp. 408-409 et conservé aujourd'hui au Hamburgisches Museum für Völkerkunde (inv. n° 1820 I, figure ci-contre). A ces deux masques s'ajoutent celui de l'ancienne collection André Lefèvre, redécouvert récemment (Christie's, Paris, 4 avril 2017, lot 96), et le masque de la collection Jolika, anciennement collection Tristan Tzara (voir *New Guinea Art. Masterpieces from the Jolika Collection of Marcia and John Friede*, San Francisco, 2005, p. 82, fig. 56) et actuellement conservé au De Young Museum à San Francisco. Quant au lieu de collecte des masques de Berlin et d'Hambourg, les informations connues nous permettent d'attribuer

l'ensemble à l'aire culturelle délimitée par les villages Watam et Singarin situés à l'embouchure du Sepik.

Un air de famille unit ces cinq masques : en dehors de l'épaisse patine croûteuse et rougeâtre qu'ils possèdent tous, ils présentent le même type de scarifications figurant un « V » en haut relief aux coins de la bouche presque tubulaire. La même expression d'agressivité se dégage de cette composition sculpturale à relief prononcé, marquée par un front bombé et nettement délimité, un nez replié et le contour des yeux en champlévé se prolongeant jusqu'aux narines. A la différence des autres, notre exemplaire est le seul dont le septum nasal est figuré et doublement percé. Il se distingue principalement des autres par sa taille, étant le plus petit de l'ensemble. Ceci explique vraisemblablement la fonction rituelle qu'il put avoir. Les quatre autres masques, appelés *murup* en vertu de leur grande taille, étaient les personnifications des esprits tutélaires du clan. En se référant au masque du Musée d'Hambourg et en se basant sur les informations obtenues à Kopar, Otto Reche explique notamment que ces masques étaient utilisés dans les cérémonies *singsing*. En ce qui concerne notre masque, il se peut qu'à l'instar de certains masques de taille similaire appartenant à l'aire culturelle de l'embouchure du Sepik, il était animé par l'esprit que l'on souhaitait invoquer lorsqu'il était dansé. Souvent ornés de feuillage ou de plumes, ces masques étaient attachés à de très hautes structures que les danseurs portaient sur leurs têtes.



ORNEMENT DE FLÛTE SACRÉE, MASQUE BIWAT

A FLUTE ORNAMENT, A BIWAT MASK
RIVIÈRE YUAT, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

Hauteur : 49 cm. (19¼ in.)

€100,000-150,000

\$120,000-170,000

PROVENANCE

Charles Ratton (1895-1986), Paris
Collection privée française

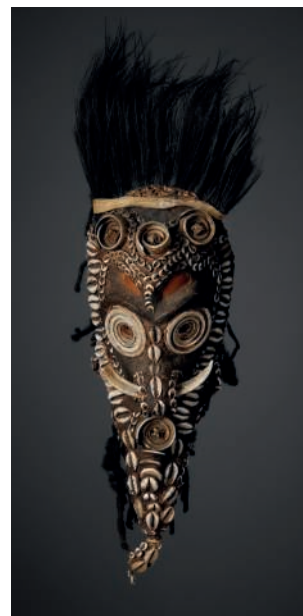
EXPOSITION

Paris, Musée Dapper, *Vision d'Océanie*,
22 octobre 1992 - 15 mars 1993
Paris, Musée Dapper, *Signes du corps*,
23 septembre 2004 - 3 avril 2005

BIBLIOGRAPHIE

Breton, A., *L'Art magique*, Paris, 1957, p. 130
Bounoure, V., *Vision d'Océanie*, Paris, 1992, p. 120
Falgayrettes-Leveau, C. et al., *Signes du corps*,
Paris, 2004, p. 305

De tels masques étaient importés par les groupes habitant la vallée de la Yuat, dont les Biwat, de la région entre les rivières Yuat et Keram. Le masque surmodelé était assemblé sur un cadre de fibres de bois tressées et par la suite incrusté de coquillages, et parfois orné de dents de phacochère (comme notre exemplaire). Ils étaient fixés sur des bambous courts à deux trous de jeux et étaient des éléments ornementaux de flûtes sacrées. Utilisées lors des cérémonies d'initiation des jeunes garçons, ces flûtes étaient supposées être les voix d'esprits féminins dits *maindjini*. Ces masques témoignent des échanges culturels et commerciaux complexes entre les différents peuples du Sepik et incarnent les puissants symboles rituels. Leur extrême rareté



© Photographie Musée du quai Branly - Jacques Chirac
Dist. RMN-Grand Palais / Patrick Gries / Bruno Descoings

Inv. n° 72.1983.1.1

est sans doute due à leur fragilité mais aussi à l'importance et à la rareté même des flûtes sacrées en règle générale. Très peu de ces masques ont été conservés dans les collections publiques ou privées.

Cf. pour un exemplaire très ressemblant, voir le masque de l'ancienne collection Félix Fénéon, actuellement dans la collection du musée du Quai Branly-Jacques Chirac (ci-dessus). Différents musées ethnographiques possèdent des exemplaires similaires dont le Museum der Kulturen de Bâle, le Museum für Völkerkunde de Munich, inv. n° 16.36.164, reproduit dans Peltier, P. et al., *Sepik, Arts de la Papouasie-Nouvelle-Guinée*, Paris, 2015, p. 269, fig. 151, ou encore le De Young Museum de San Francisco.





À LA SOURCE DE LA BEAUTÉ

L'ART SEPIK D'UNE COLLECTION NÉERLANDAISE





Dès le début de ses études d'histoire à l'Université d'Amsterdam, P. L. fut attiré par l'Art qui lui fit découvrir les vestiges tangibles d'une époque révolue. Un stage à la maison de ventes aux enchères Mak van Waay à Amsterdam lui permit de commencer une carrière dans le monde de l'art. Courtier en peintures européennes du XIX^e et du début du XX^e siècle, il fit régulièrement la navette entre La Haye, Paris et New York. C'est dans la seconde moitié de sa carrière qu'il entra fortuitement en contact avec les arts non occidentaux. Il y a trente ans, un ami lui offrit une statue de l'île de Pâques lui ouvrant ainsi de nouvelles perspectives. Un nouveau chapitre de sa vie de collectionneur s'ouvrait. Ce premier objet d'Art d'Océanie a marqué le début de trois décennies d'exploration de l'art de la région.

Les dix premières années furent principalement consacrées à affiner ses connaissances et son œil, tout en définissant lentement son propre goût. Progressivement, il s'est senti attiré par l'art de la région du Sepik. L'intérêt précoce pour l'art polynésien se déplaça vers la Mélanésie, où la sculpture était beaucoup plus abondante. De plus, P. L. apprit que la région de la rivière Sepik demeurait l'une des rares régions où l'on trouvait encore de superbes sculptures archaïques sur le marché de l'art, dont l'originalité du langage formel était inégalée et incomparable à tout autre. Avec l'aide de quelques marchands respectés, une recherche active d'objets Sepik débuta. Il n'acquiesça que les meilleurs exemples de statues, crochets et masques définissant le type. Il n'acheta jamais un objet uniquement

pour sa provenance qu'il considérait seulement comme un « plus ». P. L. a toujours conservé un dessin de Man Ray représentant un œil, « l'unique outil du collectionneur », selon lui. C'est sa vision singulière et ses propres choix esthétiques qui guidèrent sa collection. La présente sélection est le fruit de plusieurs décennies de recherches et d'études, d'acquisitions, d'amitiés, de longs déjeuners et de diners conviviaux. Elle est également et surtout le fruit d'une immense passion. Une page se tourne. P. L. est prêt à se séparer de ces merveilleuses œuvres d'art d'Océanie. Après tout, nous ne sommes que les propriétaires temporaires d'œuvres d'art intemporelles. *Panta rei*, comme il aime à dire. Tout comme la rivière Sepik.



37

STATUE *KANDIMBONG*

A *KANDIMBONG* FIGURE
**FLEUVE RAMU, RÉGION DU BAS SEPIK,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 23 cm. (9 in.)

€25,000–35,000

\$29,000–40,000

PROVENANCE

Collectée in situ par le Dr. Arthur Baessler (1857-1907), inv. n° S0296-3

Collection Linden-Museum, Stuttgart

Collection Dr. Edmund Müller (1898-1976),

Beromünster, Suisse (inv. n° 3302)

Sotheby's, New York, *Property from the Foundation*

Dr. Edmund Müller, 22 novembre 1998, lot 30

Galerie Meyer Oceanic Art, Paris

Collection P. L., Pays-Bas

La représentation de ces figures de petite taille

renvoie au monde des esprits et des ancêtres.

Ici, cette belle et ancienne statue présente un

ornement nasal et une haute coiffe que les

hommes portaient dans cette région. Un motif

clanique est sculpté en relief sur la coiffe.

38

CHARME DE CHASSE
ALAMBLAK, PEUPLE
YIMAR, YIPWON

A YIPWON HUNTING CHARM
RÉGION DE LA RIVIÈRE KOREWORI,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

Hauteur : 35 cm. (13¾ in.)

€15,000-25,000

\$18,000-28,000



PROVENANCE

Collection Mark H. Lissauer (1923-2016),
Melbourne

Collection privée américaine, acquis auprès de ce
dernier en 1981

Jonathan Hope, Londres

Collection P. L., Pays-Bas

Cette version miniature des larges figures à
crochets *yipwon* incarne l'esprit gardien d'un
guerrier-chasseur. Généralement, ces sculptures
reposent sur un pied ou comportent une base.
L'absence de ces derniers font de cette sculpture
un exemplaire rare.

Cf. pour un exemple très similaire, voir Newton, D.
et. al., *The Art of the Pacific Islands*, Washington,
1979, p. 311, fig. 22.29 ou encore celui de la
collection Jolika, reproduit dans *New Guinea Art:
Masterpieces of the Jolika Collection from Marcia
And John Friede*, New York, 2005, fig. 265.



39

MASQUE *BRAG SEBUG*

A *BRAG SEBUG* MASK

**LAGON DE MURIK, RÉGION DU BAS SEPIK,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 31.5 cm. (12½ in.)

€15,000–25,000

\$18,000–28,000

PROVENANCE

Christine Valluet, Paris
Collection P. L., Pays-Bas

Ce beau masque au nez crochu en forme de bec d'oiseau est typique du style de l'aire culturelle du Bas Sepik et du lagon de Murik. Comme souvent, ces masques sont décorés de motifs claniques. Le notre est quant à lui surmonté, en guise de coiffure, d'une rare représentation d'une figure anthropomorphe se prolongeant sur son large front. Il se distingue surtout par son aspect compact et finement traité au niveau de la bouche -des lèvres- et des joues.

Ces masques étaient généralement enduits d'une sous-couche de pigment rouge-hématite sombre recouverte de poudre de pigment ocre-rouge. Chaque exemplaire recevait un nom et représentait un être mythique ou un esprit ancestral invoqué lors de cérémonies spéciales. Il s'agit ici d'un exemplaire particulièrement bien abouti.

40

STATUE

A FIGURE

**RÉGION DU BAS SEPIK,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 38 cm. (15 in.)

€25,000–35,000

\$29,000–40,000

PROVENANCE

Collection privée américaine
Galerie Bruce Frank Primitive Art, New York
Collection P. L., Pays-Bas

On connaît de nombreux récits d'ancêtres créateurs féminins dans la mythologie des peuples vivant le long du Sepik. Cependant leur représentation reste peu courante et leur usage très secret. C'est notamment dans la région du Bas Sepik que les femmes occupent une place plus importante lors des cérémonies. C'est également dans cette même région que les sculptures d'ancêtres féminins, plus fréquentes, semblent avoir revêtu un rôle plus important.





41

MASQUE WANDAM

A WANDAM MASK

**FLEUVE RAMU, RÉGION DU BAS SEPIK,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 43 cm. (17 in.)

€30,000–50,000

\$35,000–57,000

PROVENANCE

Collecté *in situ* dans le village d'Awar, Hansa Bay
Galerie Voyageurs et Curieux, Paris
Collection P. L., Pays-Bas

Cet ancien et impressionnant masque, à en juger par sa taille et sa qualité sculpturale, est vraisemblablement originaire d'une maison des hommes. Chez les peuples habitant la région du bas Sepik et les zones côtières, ces grands masques, tel que celui-ci, étaient associés autrefois aux puissants esprits protecteurs des clans. Utilisés au cours de cérémonies qui se tenaient à des occasions exceptionnelles, ils apportaient au clan toute la force nécessaire au combat en temps de guerre.

Cf. pour un masque très similaire provenant du village de Singrin, voir la collection du Musée royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, inv. n° 79.1.1299 et reproduit dans Nicolas, A., *Art papou : Austronésiens et Papous de Nouvelle-Guinée*, marseille, 2000, p. 253, fig. 248. Pour un autre masque analogue, voir la collection du Ethnologisches Museum de Berlin, inv. n° VI 19316 et reproduit dans Peltier, P. et al., *Sepik : Arts de Papouasie-Nouvelle-Guinée*, Paris, 2015, p. 251, fig. 130.





■ 42

CROCHET DE SUSPENSION IATMUL

AN IATMUL SUSPENSION HOOK
**RÉGION DU MOYEN SEPIK,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 71 cm. (28 in.)

€45,000–60,000

\$52,000–68,000

PROVENANCE

Collection privée française
Collection Pierre et Claude Vérité (1928-2018),
Paris
Collection P. L., Pays-Bas

Il s'agit ici d'un crochet de suspension de nourriture, associé au culte des ancêtres. Dans la variété des crochets issus de la production artistique des latmul, l'exemplaire présent se distingue par la représentation naturaliste de l'être humain ; le visage aux traits bien définis est peint de volutes noires sur fond blanc rappelant la manière dont les hommes latmul se peignaient les visages ou encore celle dont on décorait les crânes surmodelés. Cf. pour un crochet similaire collecté à Yentchemangoua au cours de la Sepik-Expedition 1912-1913, voir celui de la collection du Ethnologisches Museum de Berlin, inv. n° VI47.977 et reproduit dans Kelm, H., *Kunst vom Sepik*, vol. I, Berlin, 1968, fig. 7 (figure ci-contre).





43 MASQUE MINIATURE

A MINIATURE MASK
**LAGON DE MURIK, RÉGION DU BAS SEPIK,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 15 cm. (5 $\frac{7}{8}$ in.)
€5,000–7,000
\$5,700–8,000

PROVENANCE
Galerie Michael Hamson Oceanic Art, Palos
Verdes Estates, États-Unis
Collection P. L., Pays-Bas

Cf. pour un autre masque miniature très similaire et du même type, voir celui de la collection du Musée Barbier-Mueller, inv. n° 4063-A et reproduit dans Peltier, P. et Morin, F., *Ombres de Nouvelle-Guinée, Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, Paris, 2006, p. 120, fig. 58.

44 STATUE

A FIGURE
**LAGON DE MURIK OU FLEUVE RAMU,
RÉGION DU BAS SEPIK,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 19 cm. (7 $\frac{1}{2}$ in.)
€20,000–30,000
\$23,000–34,000

PROVENANCE
Collection Jolika de Marcia et John Friede, Rye,
New York
Collection P. L., Pays-Bas

BIBLIOGRAPHIE
Frank, B., *Powerful Magic. Miniature Sculptures from the Sepik River Region*, New York, pp. 13-14, n° 2

Cette belle statuette était sans doute dévolue à un usage privé. Elle était probablement accrochée à un grand sac tressé ou à un filet utilisé par les hommes pour le transport de divers objets personnels, telles que les noix d'aréquier et la chaux destinées à la chique. Ils ne les quittaient donc jamais. Bon nombre d'entre elles jouaient également le rôle de charme d'amour. Parmi les Murik, la danse constituait notamment un contexte rituel important dans lequel les jeux de séduction prenaient une place prépondérante. Le personnage semble être ici représenté en position de danse, le visage recouvert d'un grand masque. Pour un exemple analogue, voir celui de la collection du Metropolitan Museum, inv. n° 65.18 et reproduit dans Newton, D., *New Guinea Art in the Collection of the Museum of Primitive Art*, New York, 1967, n° 32 (figure ci-dessous).







■ 45

CROCHET DE SUSPENSION IATMUL, SAMBAN

AN IATMUL SUSPENSION HOOK
**RIVIÈRE BLACKWATER,
RÉGION DU MOYEN SEPIK,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 81 cm. (31 $\frac{7}{8}$ in.)

€30,000–50,000

\$35,000–57,000



PROVENANCE

Collection Max et Berthe Kofler-Erni
(1914-2016), Riehen, Bâle
Transmis par descendance
Galerie Entwistle, Paris
Collection P. L., Pays-Bas

Otto Reche décrit plusieurs crochets similaires dans son ouvrage de référence *Der Kaiserin - Augusta - Fluss Expedition*, p. 171, fig. 112 et 114 (ci-contre). Un cliché datant de 1930, pris par le père Kirschbaum, de l'intérieur d'une maison des hommes dans la région du Moyen Sepik, très probablement en aire latmul, aide à comprendre l'importance accordée à ces objets dont la fonction était double : utilitaire et cérémonielle. La photographie montre notamment trois crochets similaires au notre, surplombant la réunion des hommes au milieu d'un important ensemble d'objets rituels (Stöhr, W., *Kunst und Kultur aus der Südsee*, Cologne, 1987, p. 41, pl. 29).





46

MASQUE IATMUL, MWAÏ

AN IATMUL MASK
**RÉGION DU MOYEN SEPIK,
PAPOUSIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 41 cm. (16½ in.)

€15,000-25,000

\$18,000-28,000

PROVENANCE

Collection Enrico Donati (1909-2008), Milan
Sotheby's, New York, *Important American Indian,
African, Oceanic and Other Works of Art from the
Studio of Enrico Donati*, 14 mai 2010, lot 28
Collection P. L., Pays-Bas

Il s'agit ici d'un rare et ancien exemplaire de masque considéré probablement comme à "l'origine" des autres masques *mwai*, qui sont généralement plus longiformes et plus aplatis (voir Newton, D., 1979, p. 318). Utilisés lors de cérémonies d'initiation, les masques *mwai* de ce type étaient fixés sur un cône de vannerie placé au sommet du vêtement en fibres qui dissimulait le corps du danseur.

Cf. pour un masque très similaire, voir l'ancienne collection Pierre Loeb, puis collection R. et L. Wielgus, Tucson et reproduit dans Newton, D. *et. al.*, *The Art of the Pacific Islands*, Washington, 1979, p. 318, fig. 22.41. Pour un autre masque analogue, voir celui de la collection du Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, inv. n° 71.1939.127.20 et publié dans Peltier, P., *Sepik, Arts de Papouasie-Nouvelle-Guinée*, Paris, 2015, fig. 144.

47

MASQUE

A MASK
RÉGION DU MOYEN SEPIK,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

Hauteur : 42 cm. (16½ in.)

€20,000–30,000

\$23,000–34,000

PROVENANCE

Christine Valluet, Paris, 1996

Collection P. L., Pays-Bas

Il est très probable qu'à l'instar des masques *mwai* ce masque était fixé sur une structure portante plus large, comme en témoignent les restes de ligatures en fibres, à l'arrière. Les motifs peints et le détail de la langue tirée le rattachent à l'aire culturelle latmul ou Chambri.





■ 48

CROCHET DE SUSPENSION IATMUL, SAMBAN

AN IATMUL SUSPENSION HOOK
**RÉGION DU MOYEN SEPIK,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 135 cm. (53 $\frac{1}{8}$ in.)

€20,000–30,000

\$23,000–34,000

PROVENANCE

Collection Rosalind et Philip Goldman
(1922-2012), Londres
Sotheby's, Londres, 5 décembre 2007, lot 137
Collection P. L., Pays-Bas

Cet imposant crochet, dont le type est plutôt connu de l'aire culturelle de la rivière Blackwater, rappelle par certains traits, tels que sa grande taille, sa riche décoration, sa structure jouant sur les courbes et contre-courbes et notamment par

son large visage dominant l'ensemble sculptural, les planches *malu* produites dans l'aire culturelle Sawos. Il présente à l'arrière l'image d'un serpent ou d'une anguille.

Cf. Le Linden-Museum de Stuttgart possède un exemplaire similaire, lui aussi richement décoré, à l'avant comme à l'arrière, et de taille presque identique, inv. n° 83890, et reproduit dans Peltier, P. *et al.*, *Sepik, Arts de Papouasie-Nouvelle-Guinée*, 2015, Paris, p. 196, fig. 80.





~ 49

SPATULE À CHAUX IATMUL

AN IATMUL SPATULA
**RÉGION DU MOYEN SEPIK,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 87.5 cm (34½ in.)

€10,000–15,000

\$12,000–17,000



PROVENANCE

Collection Robert Bouchard (1920-1995),
Montreuil
Galerie Bruce Frank Primitive Art, New York
Collection Jolika de Marcia et John Friede, Rye,
New York
Collection P. L., Pays-Bas

BIBLIOGRAPHIE

Friede, J.A., *New Guinea Art. Masterpieces from
the Jolika Collection of Marcia and John Friede*,
San Francisco, 2005, pp. 229 (vol. 1) et 114 (vol. 2),
n° 197

Cette belle spatule est décorée du motif
shotkaman-agwi des trois enfants animaux :
le serpent descendant du sommet et les deux
oiseaux *gandju*. Les plumes attachées témoignent
du succès du guerrier lors des chasses aux têtes.
Cf. pour un exemplaire similaire, voir celui collecté
par Alfred Bühler entre 1955 et 1956 et conservé
aujourd'hui au Museum der Kulturen, Bâle,
inv. n° WB 14934 et illustré dans Kaufmann, C.,
*Tanz der Ahnen : Kunst vom Sepik in
Papua-Neuguinea*, Munich, 2015, fig. 186.

50

MASQUE IATMUL

AN IATMUL MASK
**RÉGION DU MOYEN SEPIK,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

La statue porte au dos une inscription peinte en blanc provenant de l'ancienne collection Augustin Krämer "L.1 / 4 Neu Guinea Geisterfigur."

Hauteur : 33,5 cm. (13¼ in.)

€40,000–60,000

\$46,000–68,000



PROVENANCE

Collection Augustin Krämer (1861-1941), Stuttgart
Harvey T. Menist (1930-1982), Amsterdam
Collection Bernard (Ben) Tursch, Bruxelles
Galerie Entwistle, Paris
Collection P. L., Pays-Bas

Il reste difficile de spécifier le contexte cérémoniel dans lequel ce masque de petite taille était utilisé mais il est possible qu'il s'agisse ici de l'incarnation d'un esprit tutélaire.

Ce masque se distingue par sa forme compacte et son long nez recourbé vers le bas se prolongeant en deux cercles concentriques.

Stylistiquement, il est à situer dans la région du Moyen ou du Bas Sepik.

Cf. pour un groupe de trois masques similaires collectés durant la Sepik-Expedition (1912-1913), voir la collection du Ethnologisches Museum de Berlin, inv. n° VI 41783, 42024 et 42008 et reproduits dans Kelm, H., *Kunst vom Sepik*, vol. III, Berlin, 1968, fig. 147-149.



■ 51

CROCHET DE SUSPENSION

A SUSPENSION HOOK
**VILLAGE DE KARARAU,
RÉGION DU MOYEN SEPIK,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 81 cm. (31 $\frac{7}{8}$ in.)

€40,000–60,000

\$46,000–68,000

PROVENANCE

Collection Übersee-Museum Bremen, Brême,
Allemagne
Collection privée
Collection P. L., Pays-Bas

BIBLIOGRAPHIE

Fuhrmann, E., *Neu-Guinea*, Hagen, 1922, p. 70

Les crochets figuratifs évoquent souvent la représentation d'un ancêtre ou d'un esprit, leur fonction étant autant de nature profane que sacrée. Les plus imposants d'entre eux, comme notre exemplaire, faisaient partie d'un ensemble d'objets de culte déposés dans la maison des hommes. Il évoque probablement l'esprit *waken*, esprit tutélaire dont les hommes cherchaient la faveur avant une opération de guerre en accrochant des offrandes telles que la viande et les noix de bétel. Par sa forme, ce crochet pourrait être attribué à l'aire culturelle Chambri.

Cf. pour un crochet très similaire, collecté au village de Kararau au cours de la Sepik-Expedition 1912-1913, voir celui de la collection du Ethnologisches Museum de Berlin, inv. n° VI 39 313 et reproduit dans Kelm, H., *Kunst vom Sepik*, vol. I, Berlin, 1968, fig. 19 (figure ci-contre). L'exemplaire berlinois ne comporte que deux crochets d'attache.

Pour un autre exemplaire très similaire, non biface, voir celui de la collection du Rautenstrauch-Joest-Museum de Cologne, inv. n° 39781, et reproduit dans Menter, U., *Ozeanien, Kult und Visionen: Verborgene Schätze aus deutschen Völkerkundemuseen*, Munich, 2003, fig. 33.



52

LE MASQUE BONDY EPSTEIN

THE BONDY ESPTEIN MASK
**RIVIÈRE YUAT, RÉGION DU MOYEN SEPIK,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 27 cm. (10 3/8 in.)

€80,000-120,000

\$91,000-140,000



© Collection Camille Bertron Bondy

PROVENANCE

Collection Walter Bondy (1880-1940), Berlin /
Paris, vers 1920
Sotheby's, Londres, 30 avril 1930, lot 42
Collection Sir Jacob Epstein (1880-1959), Londres
Christie's, Londres, 15 décembre 1961, lot 128
Collection Carlo Monzino (1931-1996), Lugano /
Milan
Sotheby's, Paris, 30 décembre 2002, lot 13
Galerie Entwistle, Paris
Collection P. L., Pays-Bas

EXPOSITION

Londres, The Arts Council of Great Britain,
*The Epstein Collection of Primitive and Exotic
Sculpture*, 25 mars - 23 avril 1960

BIBLIOGRAPHIE

Fagg, W., *The Epstein Collection of Primitive
and Exotic Sculpture*, Londres, 1960, n° 161
Bassani, E. et McLeod, M.D., *Jacob Epstein
Collector*, Milan, 1989, p. 131, n° 433



DR

Ci-dessus, *Walter Bondy*, Saint-Cloud, 1908
Ci-contre, *Adrian Allinson*, *Epstein Doubting
the Authenticity of a South Seas Idol*, 1914.





L'arrière plat de ce masque et la présence de points d'attache aux deux extrémités, en haut et en bas, suggèrent qu'il aurait pu servir de masque d'esprit décorant une flûte sacrée utilisée lors des cérémonies d'initiation des jeunes garçons. D'une qualité plastique exceptionnelle, ce masque de petite taille est tout à fait unique en son genre, d'où la difficulté considérable, à défaut d'informations complémentaires quant à l'endroit de collecte, de lui attribuer avec certitude une fonction ou une origine géographique précise. Stylistiquement, il s'inscrit sans doute dans l'ensemble des objets artistiques issus de l'aire culturelle de la région du Moyen Sepik. La décoration de pigments blanc, noir et orange, la présence de joues saillantes ou encore le jeu de volutes s'entrecroisant en relief permettent de rapprocher notre exemplaire de certains masques connus des peuples Sawos ou Chambri. Il se

distingue toutefois de la plupart de ces masques, plus grands et plus aplatis, par l'attention particulière apportée par l'artiste à la réalisation d'une sculpture volumétrique aux formes pleines et arrondies. On peut mentionner le bouclier *malu* de l'ancienne collection Frieda et Milton Rosenthal (Sotheby's, New York, 2008, lot 64, figure ci-contre), décoré au sommet d'un visage presque identique au notre. Il se peut donc que le masque Bondy-Epstein soit également de la même aire culturelle, Sawos.

Cf. pour un autre masque de taille et de style analogues, considéré par Christian Kaufmann comme un masque de flûte, et attribué au peuple Sawos, voir la collection du musée Barbier-Mueller, inv. n° 4094 (Peltier, P. et al., *Ombres de Nouvelle-Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, 2006, p. 100, fig. 37).



© Landesarchiv Berlin

La salle des sculptures dans l'appartement de Walter Bondy à Berlin, vers 1925



53

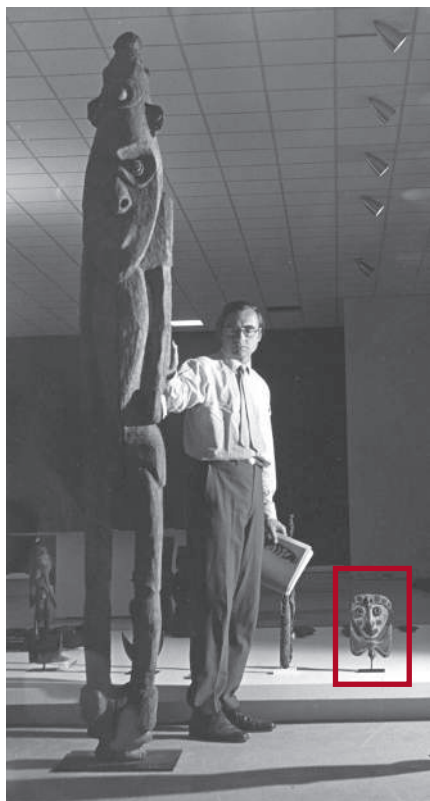
CROCHET DE SUSPENSION JANUS IATMUL

AN IATMUL JANUS SUSPENSION HOOK
**RÉGION DU MOYEN SEPIK,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 29 cm. (11½ in.)

€30,000–50,000

\$35,000–57,000



DR

PROVENANCE

Collection Serge Brignoni (1903-2002), Lugano, Suisse
Collection Laura et Raymond Wielgus (1920-2010), Chicago
Collection Allan Frumkin (1927-2002), New York
Collection Jolika de Marcia et John Friede, Rye, New York
Collection P. L., Pays-Bas

EXPOSITION

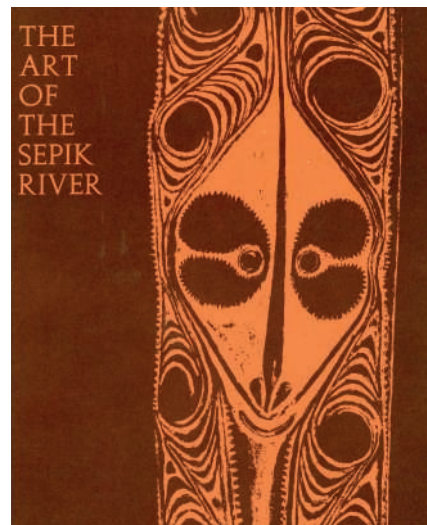
Chicago, The Art Institute of Chicago, *Primitive Art from Chicago Collections*, 16 novembre - 30 décembre 1960
Chicago, The Art Institute of Chicago, *The Art of the Sepik River*, 16 octobre - 28 novembre 1971

BIBLIOGRAPHIE

Wardwell, A., *Primitive Art from Chicago Collections*, Chicago, 1960, n° 83
Wardwell, A., *The Art of the Sepik River*, Chicago, 1971, p. 63, n° 121
Friede, J.A., *New Guinea Art. Masterpieces from the Jolika Collection of Marcia and John Friede*, San Francisco, 2005, pp. 186 (vol. 1) et 107 (vol. 2), n° 154

Ci-contre, Allen Wardwell, durant l'exposition *The Art of the Sepik River*, à Chicago

Ce rare crochet biface se distingue par son caractère extrêmement graphique : réduit à la représentation d'un visage humain, il présente des yeux tubulaires, perforés des deux côtés, des sourcils arqués prolongés par une longue arête nasale se terminant au dessus d'une bouche en relief. L'extrémité inférieure de ce crochet s'achève par une tête d'oiseau ou de chauve-souris.





54

BOUCHON DE FLûTE BIWAT, WUSEAR

A BIWAT FLUTE STOPPER
**RIVIÈRE YUAT, RÉGION DE L'EST SEPIK,
PAPOUSIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 53 cm. (20 $\frac{7}{8}$ in.)

€80,000–120,000

\$91,000–140,000

PROVENANCE

Acquis *in situ* par Paul Wirz (1892-1955)
Collection Georges F. Keller (1899-1981),
Davos / New York / Paris
Collection Paolo Morigi (1939-2017),
Lugano / Magliaso, Suisse, 1989
Collection P. L., Pays-Bas

EXPOSITION

Berne, Kunstmuseum, *Raccolta di un amatore d'arte primitiva*, 22 août - 2 novembre 1980
Milan, Palazzo Reale, *La terra dei Moai. Dalla Polinesia all'Isola di Pasqua*, Venise, 7 mars - 28 mai 1995

BIBLIOGRAPHIE

Morigi, P., *Raccolta di un amatore d'arte primitiva*,
Berne, 1980, pp. 378-379, pl. 324-A
Ligabue, G. et Orefici, G., *La terra dei Moai. Dalla Polinesia all'Isola di Pasqua*, Venise, 1995, p. 182, fig. 16

Symboles remarquables de la complexité d'un tissu social, les bouchons des longues flûtes sacrées jouaient autrefois un rôle central dans la vie rituelle des villages Biwat. Propriété des hommes détenant le plus haut rang dans la hiérarchie sociale (pour une discussion à ce sujet voir Mead, M., 1935), ils constituaient un pivot principal autour duquel tout échange clanique

important était fait, notamment les arrangements matrimoniaux : la future épouse devait fournir une flûte pour sa cérémonie de mariage, qui était transmise par la suite à son fils, lui permettant ainsi de conserver un haut statut social.

Ce puissant et très ancien exemplaire, ayant perdu sa parure et ses ornements d'autrefois, conserve encore des traces de pigment rouge dont ces figures étaient habituellement colorées. Cf. pour un exemplaire très similaire, voir celui de la collection du Peabody Essex Museum, Salem, Massachusetts, inv. n° E73 677, et reproduit dans Nicoals, A., *Art Papou. Austronésiens et Papous de Nouvelle-Guinée*, Marseille, 2000, fig. 261.



DR

Paul Wirz, vers 1932



DR

Georges F. Keller dans son appartement à Davos, 1980



DR

Paolo Morigi







■ 55

STATUE INYAI-EWA, ARIPA

AN INYAI-EWA FIGURE
**RÉGION DE LA RIVIÈRE KOREWORI,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 159 cm. (62½ in.)

€15,000–25,000

\$18,000–28,000

PROVENANCE

Collection privée américaine
Galerie Bruce Frank Primitive Art, New York
Collection P. L., Pays-Bas

Associées à la représentation des femmes-ancêtres qui façonnèrent les montagnes et les vallées, considérées comme les maîtresses des différentes espèces et jouant un rôle primordial dans la préparation cérémonielle de la chasse, les figures *aripa*, comme l'exemplaire présent, sont souvent marquées par une bidimensionalité plastique, qui leur confère un aspect hautement graphique.

Conservées dans la partie sacrée de la maison des hommes, elles étaient déposées après la mort de leur propriétaire, avec ses ossements, dans une grotte funéraire. La plupart des figures *aripa* remontent à 200 voire 400 ans. Les plus récentes datent du XIXe siècle.

Cf. pour un exemple analogue, voir Friede, J.A., *New Guinea Art. Masterpieces from the Jolika Collection of Marcia and John Friede*, San Francisco, 2005, pp. 303 (vol. 1) et 126 (vol. 2), n° 272.



■ 56

STATUE ABELAM, NGGWALNDU

AN ABELAM FIGURE
**RÉGION DU MOYEN SEPIK,
PAPOUSIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur : 132 cm. (52 in.)

€35,000–50,000

\$40,000–57,000

PROVENANCE

Christie's, Los Angeles, 14 février 1981, lot 70

Collection Ruth et Georges C. Kennedy

(1919-1980), Los Angeles

Sotheby's, New York, 14 novembre 1995, lot 281

Collection Norman Lear, Los Angeles

Collection P. L., Pays-Bas

Provenant très probablement de l'aire culturelle habitée par les Abelam de l'est, cette belle et ancienne statue faisait partie d'un ensemble d'objets cérémoniels liés au culte des ancêtres. Polychromes et riches d'une puissante iconographie, réceptacles des esprits du clan ou êtres surnaturels, les figures de ce type étaient utilisées lors de cérémonies et leur identité n'était révélée aux initiés qu'au terme d'une longue "pratique". Il s'agit ici d'un exemplaire particulièrement abouti et ancien.

Cf. pour une statue très similaire, voir Hamson, M., *Art of the Abelam*, Los Angeles, 2015, fig. 7.





57

STATUE INYAI-EWA, ARIPA

AN INYAI-EWA FIGURE
RÉGION DE LA RIVIÈRE KOREWORI,
PAPOUSIE-NOUVELLE-GUINÉE

Hauteur : 96 cm. (37¾ in.)

€10,000–20,000

\$12,000–23,000



La statue porte, à la base, inscrit à l'encre blanche, le numéro d'inventaire dans la Collection du Museum Haus Völker und Kulturen (71.6.9).

PROVENANCE

Collection Museum Haus Völker und Kulturen,
Sankt Augustin, Allemagne, inv. n° 71.6.9
Collection P. L., Pays-Bas

Les effigies figuratives de ce type étaient identifiées par les Inyai-Ewa et leurs voisins comme la « mère » spirituelle d'un animal et utilisées par les hommes comme des objets propitiatoires à la chasse.

La datation au Carbone 14 réalisée par le laboratoire Ralf Kotalla le 10 septembre 2001 est disponible sur demande et certifie que la sculpture date entre 1730 et 1814.



58

COUPE CÉRÉMONIELLE,
UMETE

A CEREMONIAL BOWL
**ÎLE RAIVAVAE, ÎLES AUSTRALES,
POLYNÉSIE**

Longueur : 58 cm. (22 $\frac{7}{8}$ in.)

€6,000-9,000

\$6,900-10,000

PROVENANCE

Collection privée néerlandaise

Collection privée française



f 59

PLAT À HUILE *SEDRE* *NI WAIWAI*

A FIJI ISLANDS BOWL
ÎLES FIDJI, POLYNÉSIE

Longueur : 31.5 cm. (12½ in.)

€6,000–8,000

\$6,900–9,100

PROVENANCE

Collection Ernst von Sieglin (1848-1927), Stuttgart
Collection Linden-Museum Stuttgart. Staatliches
Museum für Völkerkunde, Stuttgart, inv. n° 49844
Loed van Bussel (1935-2018), Amsterdam
Collection privée suisse

De tels plats étaient réservés pour l'usage exclusif des prêtres. Ils évoquent, par leur élégant aspect en forme de feuille, le fruit *leba* (*Syzygium neuroclayx*). Ils servaient de récipient pour l'huile parfumée de noix de coco dont le prêtre s'embaumait le corps avant d'invoquer les divinités. Les plats à *yaqona*, plus communs, s'inspirent notamment de cette forme.

Cf. pour des exemplaires comparables voir celui de la collection du Fiji Museum, inv. n° 96.30, et reproduit dans Clunie, F., *Yalo i Viti. Shades of Viti*, Suva, 1986, p. 90, fig. 136. Pour d'autres exemplaires, voir Hooper, S., *Fiji: Art & Life in the Pacific*, Norwich, 2016, pp. 238-239, fig. 205-207.





■ ~60

MASSUE VANIKAU
BULIBULI

A FIJI ISLANDS CLUB
ÎLES FIDJI

Hauteur : 101 cm. (39 $\frac{3}{4}$ in.)

€6,000–8,000

\$6,900–9,100

PROVENANCE

Collection privée américaine

Collection privée belge



■ 61

MASSUE SALI

A FIJI ISLANDS CLUB
ÎLES FIDJI

Hauteur : 105 cm. (41 $\frac{1}{2}$ in.)

€10,000-15,000

\$12,000-17,000

PROVENANCE

Collection privée américaine

Collection privée belge



■ 62

LANCE AKATARA

AN AKATARA POLE CLUB
ÎLE ATIU, ÎLES COOK, POLYNÉSIE

Hauteur : 221 cm. (87 in.)

€60,000-90,000

\$69,000-100,000

PROVENANCE

Collection privée française

De telles lances aux bords dentés semblent trouver leur origine sur l'île d'Atiu plutôt qu'à Rarotonga. Selon les différences que l'on peut observer dans leur ornementation, Steven Hooper identifie au moins trois typologies (Hooper, S., *Pacific Encounters: Art & Divinity in Polynesia 1760-1860: Art and Divinity in Polynesia, 1760-1860*, Londres, 2006, p. 222). La partie centrale est ici agrémentée non pas par des « yeux » comme c'est souvent le cas mais par des « colliers ».



f 63

LA STATUE MOAI/ KAVAKAVA HOOPER

THE HOOPER MOAI KAVAKAVA FIGURE
RAPA NUI, ÎLE DE PÂQUES, POLYNÉSIE

Hauteur : 44 cm. (17 $\frac{3}{8}$ in.)

€700,000-900,000

\$800,000-1,000,000

PROVENANCE

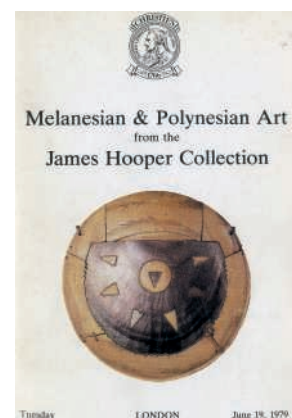
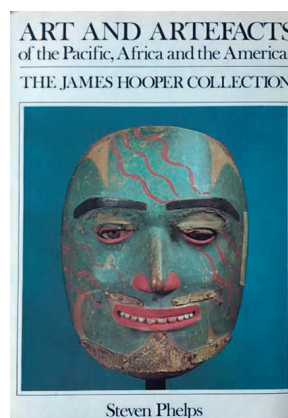
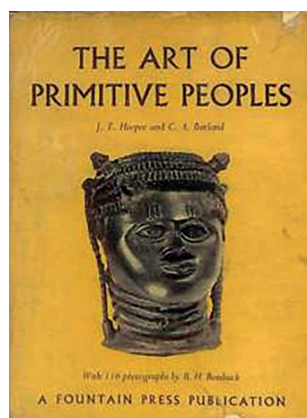
Acquise *in situ* par J. G. Kell - Lieutenant de la frégate *H.M.S Topaze* - lors de l'escale sur l'Île de Pâques, entre le 31 octobre et le 8 novembre 1868
Collection J. G. Kell
E. N. Baker, Esq.
The Royal United Service Institution, Londres, inv. n° 7780, acquise auprès de ce dernier
Collection James Thomas Hooper (1897-1971), Arundel, Royaume-Uni, inv. n° 371
Christie's, Londres, *Melanesian & Polynesian Art from the James Hooper Collection*, 19 juin 1979, lot 189
Collection privée suisse

EXPOSITION

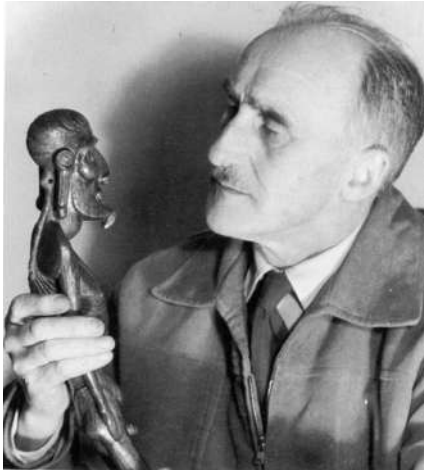
Yverdon-les-Bains, Maison d'Ailleurs,
L'Île de Pâques sans dessus dessous,
21 octobre 2011 - 19 février 2012

BIBLIOGRAPHIE

Hughes, E.L., *Official Catalogue of The Royal United Service Museum*, 8ème édition, Londres, 1932, p. 318, n° 7780 (non ill.)
Hooper, J.T. et Burland, C.A., *The Art of Primitive Peoples*, Londres, 1953, p. 95, pl. 17(b)
Phelps, S., *Art and Artefacts of the Pacific, Africa and the Americas. The James Hooper Collection*, Londres, 1976, p. 87, fig. 371
Kaeppeler, A.L., "Sculptures of Barkcloth and Wood from Rapa Nui: Symbolic Continuities and Polynesian Affinities", *RES: Anthropology and Aesthetics*, The University Of Chicago Press on behalf of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, n° 44, automne 2003, p. 61, fig. 55
Wenger, D et Duflon, C.E., *L'Île de Pâques est Ailleurs*, Genève, 2011, pp. 46-49







James Hooper et sa statue d'Île de Pâques

LE MOAI KAVAKAVA HOOPER

Rapa Nui, aujourd'hui île de Pâques, est l'une des îles les plus isolées de Polynésie, à quelques 3 000 kilomètres de la surface terrestre la plus proche. Depuis qu'elles ont été découvertes par les Occidentaux, les statues en bois provenant de l'île ont été considérées comme l'une des représentations les plus énigmatiques du corps humain – non seulement dans l'art polynésien ou océanien, mais également dans toute l'histoire de l'art. Ces représentations d'hommes émaciés, parfois presque squelettiques, sont connus sous le nom de *moai kavakava* – du mot *moai*, statues anthropomorphes monumentales en pierre trouvées sur l'île de Pâques, et du mot *kavakava* signifiant « côtes » et se référant à la cage thoracique au sternum proéminent. La posture générale du *moai kavakava* Hooper suit un canon fixe, avec un torse et une tête inclinés vers l'avant et un corps flanqué de longs bras déliés. L'étirement des membres et du torse accentue cette courbure du corps. L'étroitesse du visage, la forte mâchoire, le cou longiligne, les épaules enroulées et les jambes sveltes, légèrement fléchies, renforcent son allure gracile. Le caractère émacié de la statue est

accentué par des vertèbres saillantes sculptées le long de l'épine dorsale et épousant la courbe du dos. L'échine s'achève sur un motif rappelant le noeud circulaire du pagne réservé à l'élite, le *hami*. La maîtrise du sculpteur de la statue Hooper s'exprime pleinement dans les traits exceptionnels du visage. Les pupilles des yeux sont serties d'obsidiennes et cerclées d'os conférant au *moai kavakava* une expression puissante, quasi-hypnotique. Les yeux sont cernés de pommettes saillantes et couronnés par des sourcils hachurés. Le nez allongé présente des narines évasées. La courbe concave de l'arête nasale contraste avec la forme convexe de la partie inférieure du visage. La bouche aux lèvres charnues, méticuleusement sculptée et grimaçante, laisse apparaître des dents incisées. L'étroitesse du menton laisse place, à son extrémité, à un bouc tombant (indiquant très probablement la représentation d'un aîné). L'oreille supérieure est sculptée en spirale et les lobes sont distendus – représentant l'ancienne tradition du peuple *Rapa Nui* consistant à agrandir les oreilles par l'insertion d'objets tels que des bouchons d'os taillés. Le front découvert se prolonge par un crâne orné et incisé de glyphes emplis autrefois d'un important symbolisme.

La carence d'informations fiables sur

l'interprétation de ces œuvres et de leur apparence physique singulière a donné lieu à de nombreuses spéculations. En 1934, Stéphen Chauvet, par exemple, a associé le caractère émacié et écharné du *moai kavakava* à la famine et à la cachexie (*L'Île de Pâques et ses mystères*, Paris, 1934, pp. 62-67). Michel et Catherine Orliac ont cependant suggéré que ces figures représentaient des cadavres d'ancêtres, « mutant vers un état immatériel » (2008, pp. 104-106). Des études menées par Adrienne L. Kaeppeler ont apporté une signification hautement symbolique, bien plus importante que celle qu'on imaginait jusqu'alors. Le rachis saillant et détaillé ainsi que la cage thoracique surdéveloppée sont deux caractéristiques essentielles du *moai kavakava* liées probablement aux traditions des autres sociétés polynésiennes. Dans la sculpture hawaïenne, la colonne vertébrale semble être un symbole important lié à la filiation ; on retrouve, chez les Maoris, les *whakapapa*, objet longiforme parsemé de divers renflements représentant les générations successives d'ancêtres. A. Kaeppeler a suggéré, bien que nous ayons peu de preuves directes de la signification et de l'usage fait des figures en bois *Rapa Nui*, comme celles





Paul-Émile Miot (1868), pièces collectées et photographées sur le pont de l'H.M.S. Topaze

probablement des représentations de lignage. Elles étaient plausiblement utilisées dans des contextes particuliers liés à la famille, la fertilité et l'agriculture. Honorées et invoquées en l'honneur de la fécondité, ces statues étaient les garantes de l'ascendance et du pouvoir transmis par les ancêtres aux propriétaires de ces dernières. Les fonctions précises du *moai kavakava* restent mystérieuses. Dans une des traditions orales *Rapa Nui*, le premier *moai kavakava*, fut sculpté par Tuu Ko Ihu, l'un des premiers colons de l'île; elle représentait deux dangereux esprits (*akuaku*) que ce grand héros aurait rencontrés au cours d'une promenade. Quelques visiteurs occidentaux de l'île ont été témoins de l'utilisation de ces statues. Le capitaine Geiseler de la frégate *Hyena*, ayant visité l'île de Pâques en 1882, témoigne d'un événement au cours duquel ces figures ont été exposées (*L'Île de Pâques: Une Enigme*, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1990, p. 177). Il rapporte que pendant les moments importants comme la récolte, le ramassage des œufs, et la pêche, la population se rassemblait et les hommes les plus influents portaient des sculptures en bois, suspendues à leur corps (jusqu'à vingt pour certains, le nombre et la qualité sculpturale dépendant du statut social). En effet, l'arrière du cou de la plupart des *moai kavakava* est percé d'un trou probablement de suspension. De cette façon,

son propriétaire l'arborait pendant les fêtes et les rituels, la statue ne pouvant pas tenir debout, toute seule. Lorsqu'ils n'étaient pas pratiqués, les *moai kavakava* étaient enveloppés dans une étoffe de tapa et soigneusement confinés dans les chevrons d'une maison. La statue Hooper est sculptée dans le *toromiro*, bois à partir duquel les sculptures sacrées *Rapa Nui* étaient sculptées (espèce aujourd'hui disparue). La structure compacte de ce bois permet d'exécuter des détails minutieux; sa dureté et son imputrescibilité se prêtait parfaitement au travail d'objets importants pour résister au temps. Les *moai kavakava* sont considérés par Kaepler comme l'une des formes classiques de l'art de l'île de Pâques et dont le style semble s'être développé vers la fin des années 1820 (Kaepler, 2003, pp. 10-69). Collectée en 1868, la statue Hooper avait déjà eu une longue vie rituelle. Il est d'ailleurs possible à cet égard, de dater sa création au début des années 1800, voire même avant. Parmi les créations les plus extraordinaires de la Polynésie, cette statue exceptionnelle reflète à la fois des conceptions naturalistes et stylisées du corps humain. Avec ses traits faciaux vigoureux et son imposante stature et présence, la statue transcende l'image du corps affaibli par une poignante vitalité.

LE KAVAKAVA DE J. G. KELL, LIEUTENANT SUR LE H.M.S. TOPAZE (1868)

par Michel Orliac

Les savants voyageurs du XVIII^e siècle pratiquaient avec excès la collecte des « curiosités naturelles et artificielles » exotiques. Ainsi, le capitaine Cook, au cours de son exploration du Pacifique (1768-1788), réglementa drastiquement la place allouée à chaque officier pour entasser ses récoltes. L'escale de Cook à l'île de Pâques (1774), révéla aux insulaires l'attrait de leurs œuvres sur les étrangers : les savants, les officiers et le jeune Polynésien qui les accompagnait acquirent des sculptures en bois; non seulement ils en appréciaient la qualité, mais il y avait un marché pour ces nouveaux trésors. En 1789, les chasseurs de cétacés pénétrèrent dans le Grand Océan; ils n'étaient plus vraiment les philosophes du Siècle des Lumières... Désormais des centaines de baleiniers, phoquiers, santaliers, collecteurs de nacre et de perles sillonnaient le Pacifique. Quelques-uns relâchaient une journée à l'île de Pâques où il n'y avait rien, pas même d'eau : des bananes, des patates douces, des poules, des caresses... et des bois sculptés.

Tout cela contre du tissu, du tabac, des clous, des haches... Rapidement, le comportement brutal des nouveaux hôtes empêche leur débarquement : mais les échanges amicaux ne cessèrent jamais ; ils eurent lieu sur les vaisseaux à l'ancre.

Le passage d'au moins une cinquantaine de navires, provenant surtout de la côte nord-est des Etats-Unis, est enregistré à l'île de Pâques entre 1795 et 1862, soit mille à deux mille « clients » potentiels. C'est ainsi qu'un nombre inconnu de statuette en bois fut acquis au hasard de ces brèves rencontres.

En 1866, la congrégation des Sacrés-Cœurs de Jésus et de Marie, basée à Tahiti, s'installa à l'île de Pâques. En 1868, la conversion des Pascuans était totale. Les prêtres commencèrent à rassembler les bois sculptés, supports matériels de la religion et de l'aristocratie.

Ces trophées prouvaient la victoire du Christ sur un paganisme aux images « grossières ». Par ailleurs leur vente aux visiteurs alimentait les maigres ressources de la mission.

C'est alors que la frégate britannique *H.M.S. Topaze* fit escale (31 octobre au 8 novembre 1868). Deux Français, le père Roussel et le capitaine Dutrou Bornier, accueillirent les Britanniques qui, dès leur débarquement, furent entourés par une foule de *Rapa Nui* ; en proposant à leurs visiteurs des statuette et des *rapa*, ils les suivirent jusqu'à la maison toute proche de Dutrou Bornier. Ce dernier, installé sur l'île depuis huit mois avait sans doute commencé à réunir des bois sculptés pour les troquer ou les vendre. Ensuite, la petite troupe se rendit dans les locaux de la mission, où les officiers furent mis en présence d'une foule de statuette et d'insignes de rang.

Ainsi de nombreux bois sculptés parvinrent entre les mains des officiers (entre autres celles de l'amiral Gibson, des lieutenants R. Sainthill, M.G. Harrison, Boyes, J. G. Kell et R.S. Newall). Ces œuvres furent ensuite conservées précieusement dans les familles ou offertes aux musées de Grande-Bretagne (British Museum, Cambridge University, Edinburgh Royal Scottish museum, Exeter Albert Memorial Museum) puis des USA (Bernice Pauai Bishop museum Honolulu).

Le chirurgien de bord, John Linton Palmer déplore la perte d'un grand nombre de ces œuvres : « A la suite d'une méprise, toute la collection envoyée aux Officiers par les Pères fut mise en vente par la coopérative du navire ; ainsi fut perdu un ensemble exquis de très vieilles [statuette], que les hommes gardèrent pour les marchander et les vendre dans les bars de Valparaiso ». Echappé à cette dispersion, un *kavakava* acquis par le matelot G. Harvey, fut vendu à Paris en 2010

Le *kavakava* du lieutenant J. G. Kell, au style « classique », est un des rares témoins de cette unique et prodigieuse collecte.





JAMES THOMAS HOOPER (1897-1971)

« Préserver le passé pour l'avenir »

Dans son livre *Provenance*, Hermione Waterfield surnomme James Hooper « le dernier Anglais à édifier une grande collection privée d'art d'Afrique et d'Océanie » (Paris, 2006, p. 111). Dès son plus jeune âge, Hooper était obsédé par la découverte d'objets. Après la guerre, James a obtenu un emploi à la Thames Conservancy comme inspecteur adjoint de la région d'Oxford. Son intérêt pour les artefacts n'avait pas diminué et il s'est rapidement rendu compte que le mode de vie de la plupart des gens qui les avaient fabriqués changeait rapidement ; il s'empressa de préserver ce qu'il pouvait trouver. Il était déterminé à former une collection d'art provenant des îles du Pacifique, d'Afrique et des Indiens d'Amérique du Nord. La Polynésie demeura néanmoins son principal centre d'intérêt. Bien qu'il soit plus jeune et financièrement moins aisé que d'autres grands collectionneurs privés anglais de son temps – tels que William Oldman, Harry Beasley et Alfred Fulle, il réussit tout de même à acquérir une collection de qualité et de portée comparable. Dès les années 1930, Hooper commença à cibler les musées et autres institutions, dont la Royal United Service Institution.

La RUSI avait vu le jour en 1831 à l'instigation du duc de Wellington. Bien que consacré principalement à l'exposition d'objets militaires et navals, un grand nombre d'objets historiques et ethnographiques ainsi que des spécimens zoologiques et botaniques, étaient inclus

dans les collections. La 8^e édition du catalogue officiel du Royal United Service Museum de 1932 indique que le *moai kavakava* est répertorié au n° 7780 de la page 318. Il est décrit comme une « figure d'homme en bois curieusement sculptée » et « collectée par le lieutenant J.G. Kell, R.N., H.M.S. *TOPAZ*, novembre 1868, sur l'île de Pâques ». Il a été offert au musée par E.N. Baker, Esq. En 1935, Hooper publia un livre intitulé *The Art of Primitive Peoples* pour lequel Cottie Burland du British Museum écrivit la première partie. Il s'agit d'un long préambule qui comprend un court chapitre sur son ami qui « se sentait le devoir de préserver quelque chose du passé pour l'avenir. C'est une collection d'objets d'une beauté qui ne sera plus jamais produite et dont la source d'inspiration est tarie." Hooper a pris sa retraite de Thames Conservancy en 1957 et a ouvert « The Totems Museum » à Arundel, Sussex. En 1971, Hooper est décédé *ab intestat*, de sorte que la collection fut dispersée pour régler la succession. Avant cet événement, Peter Chance, le président de Christie's à qui la collection avait été confiée, avait chargé le petit-fils de James Hooper, Steven Phelps, d'écrire un livre sur la collection de son grand-père, qui reste un livre de référence à ce jour. Steven Phelps a énuméré tout la collection, en indiquant la provenance pour chaque pièce dont le numéro d'inventaire (commençant par un "H"). Sur la note est inscrit « H.371 » sous le pied droit. La collection a ensuite été dispersée chez Christie's au cours de cinq ventes entre les années 1976-1980.



L'ÎLE DE PÂQUES « L'ATHÈNES MODERNE DE L'OcéANIE »



DR



DR

« Océanie – de quel prestige jouissait ce mot auprès des surréalistes ! [...] L'art océanien a inspiré notre convoitise comme aucun autre. Il régnait en maître en toutes choses sur tous les trésors du monde... Dès le début, le parcours du surréalisme est inséparable du pouvoir de séduction, de fascination, que les objets océaniques ont exercé sur nous. »

André Breton, *Océanie. La Clef des Champs*, Paris, 1948, pp. 275 - 81

Les efforts, créatifs et destructeurs, des artistes Dada pour remodeler l'ensemble du paysage artistique de leur époque, ont conduit au début des années 1920 à la naissance du mouvement surréaliste qui regroupe un large cercle d'artistes et de poètes d'avant-garde dont la principale préoccupation est la redéfinition de l'esthétique, de l'art et de la beauté. André Breton, leader du mouvement, était convaincu que ce type de transformation était conditionné par la recherche d'une voie appropriée pour libérer la créativité humaine, ce qui n'était possible que si l'on débloquent le riche répertoire d'images de l'inconscient. Sa conviction était que seule une forme d'art convulsive, non conservée et entièrement libre, pouvait déclencher cet effet. Dans ce contexte, lui et les surréalistes pensaient que les œuvres d'art d'Océanie comptaient parmi les meilleures représentations de cette forme d'art en raison de leur caractère onirique. Ainsi, l'art océanien a été édifié au cœur de l'esthétique surréaliste pour devenir l'une de leurs principales sources d'inspiration.

L'art des îles du Pacifique était perçu comme surréaliste par essence et, alimenté par la croyance des membres du mouvement, vecteur d'une puissance et d'un esprit ; la plupart d'entre eux possédant des objets d'art océanien. Parmi les meilleures collections figurent celles d'André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Tristan Tzara, Max Ernst, Roberto Matta ou Roland Penrose (pour une discussion à ce sujet, voir Cowling, E., "L'oeil sauvage": *Oceanic Art and the Surrealists*, in *Art of Northwest New Guinea*, in S. Greub (ed.), New York, 1992, pp. 177 - 189). Le lien étroit entre la création océanienne et surréaliste se manifestera explicitement dans toutes les expositions surréalistes où, à partir de 1926, lors de l'ouverture de la Galerie Surréaliste à Paris, les objets océaniques furent exposés au côté des œuvres surréalistes.

Le monde surréaliste et l'île de Pâques

L'implication surréaliste pour placer l'Océanie au cœur de la transformation culturelle qu'elle poursuit est probablement la mieux représentée par la carte surréaliste du monde, publiée en juin 1929 dans la revue surréaliste belge *Variétés*. Ici, les îles du Pacifique sont placées sans équivoque au centre

de ce monde surréaliste, tout en submergeant totalement l'hémisphère sud du globe. Dans ce réaménagement géographique, l'île de Pâques est magnifiée de la manière la plus évidente de toutes, étant représentée presque à la taille de l'ensemble du continent sud-américain. Ce n'est par hasard, car l'île de Pâques a joué un rôle central dans l'imagerie surréaliste. Dans le cas de Breton, c'est une passion de toute une vie qui a très probablement commencé avec sa première acquisition d'un objet « primitif » : un personnage de l'île de Pâques qu'il a acheté en 1908 à l'âge de douze ans (L. Tythacott, *A 'Convulsive Beauty': Surrealism, Oceania and African Art*, *Journal of Museum Ethnography*, n° 11, 1999, pp. 43 -54). En appelant l'île de Pâques *'Athènes moderne de l'Océanie*, Breton installait finalement, de façon emblématique, non seulement sa passion, mais aussi sa vision et sa perception de l'île de Pâques comme un lien fondamental avec la réalité surréaliste.

Outre des artistes comme André Masson, Wilfredo Lam ou Roland Penrose, Max Ernst fut sans aucun doute l'artiste du groupe surréaliste qui incorpora systématiquement l'art de l'île de Pâques dans ses propres créations. Tout au long de sa carrière d'artiste, il a trouvé l'imagerie de l'île de Pâques stimulante, et a illustré, avec une touche pascuane, des thèmes comme la naissance, la mort ou l'identité de l'individu. Ernst y est parvenu en se référant essentiellement à l'aspect principal de la religion de l'île de Pâques qui impliquait le culte de sa divinité primordiale *Makemake*, qui était représentée par des personnages aux caractéristiques à la fois aviaires et humaines.

Les représentations les plus remarquables se trouvent dans sa série produite en 1925, de forme ovoïde, représentant des figures anthropomorphes d'oiseaux, toutes inspirées du mythe de l'homme-oiseau de l'île de Pâques ; ou encore en 1929, par son autre série intitulée « The Interior of Sight » : L'oeuf. En 1934, il publie le célèbre roman de collage « *Une semaine de bonté* » dans lequel chaque jour est placé sous le signe d'un élément, d'un animal ou d'un symbole. Dans le cadre de la série, la page consacrée au jeudi comporte deux thèmes, dont le premier s'intitule *Le Rire du coq*, avec des coqs attachés au corps de l'homme, semblables aux formes humaines des oiseaux de l'île de Pâques. La seconde porte le titre de *l'île de Pâques* et montre la figure centrale munie de la tête typique qui a fait la renommée de l'île de Pâques : celle des personnages monumentaux des *moai* en pierre, emblématiques de la culture mégalithique de l'île.

For the English translation of this text, see p. 198.

En haut,
André Breton, dans son atelier 42 rue Fontaine
Ci-dessus,
Max Ernst, *Une Semaine de Bonté*, 1934





■ 64

BÂTON DE COMBAT MAORI, TAIAHA

A MAORI LONG WAR CLUB
NOUVELLE-ZÉLANDE

Hauteur : 196 cm. (77½ in.)

€8,000–12,000

\$9,100–14,000

PROVENANCE

Collection Odette et René Delenne (1901-1998),
Bruxelles, 1970

Daniel Voigt - Galerie l'Oeil, Bruxelles

Collection Guillaume Vranken-Hoet, Bruxelles,
1992

Collection privée belge

EXPOSITION

Bruxelles, Espace Culturel ING, *Océanie*.

Signes de rites, symboles d'autorité,

23 octobre 2008 - 15 mars 2009

Rotterdam, Wereldmuseum, *Oceanië*.

Tekens van riten, symbolen van gezag,

10 décembre 2009 - 24 mai 2010

BIBLIOGRAPHIE

Herreman, F., *Océanie. Signes de rites, symboles d'autorité*, Bruxelles, 2008, p. 166, n° 179

Herreman, F., *Oceanië. Tekens van riten, symbolen van gezag*, Rotterdam, 2009, p. 166, n° 179

De tels bâtons servaient d'armes dans les combats rapprochés. Ils se distinguent par les deux extrémités richement décorées et dont la représentation évoque une langue tirée, une allusion directe au geste rituel par lequel les guerriers Maori lançaient un défi.

Il s'agit ici d'un exemplaire particulièrement élégant.

65

STATUE MAORI, POUTOKOMANAWA

A MAORI FIGURE
NOUVELLE-ZÉLANDE

Hauteur : 50.5 cm. (19 $\frac{3}{8}$ in.)

€10,000–20,000

\$12,000–23,000

PROVENANCE

Carel Van Lier (1897-1945), Amsterdam

Bernard Dulon, Paris

Collection Mme et M. F., Paris

BIBLIOGRAPHIE

Van Baaren, T.P., *Bezielend beelden. Inleiding tot de beeldende kunst der primitieve volken*, Amsterdam, 1962, p. 115

Des figures similaires sont associées au portrait d'un ancêtre de clan et ornaient autrefois les sommets de poteaux décorant la maison d'un membre de haut rang.

Les musées néo-zélandais possèdent plusieurs exemplaires comparables, d'époque *Te Huringa*. Plusieurs sont reproduites dans Mead, S.M., *Te Maori: Maori Art from New Zealand Collections*, New York, 1984, fig. 118, 125 et 126.





■ 66

CHAMBRANLE DE PORTE DE CASE MAORI, WHAKAWAE

A MAORI DOOR JAMB
NOUVELLE-ZÉLANDE

Hauteur : 72 cm. (28 $\frac{3}{8}$ in.)

€120,000-180,000

\$140,000-200,000

PROVENANCE

Collection privée belge

EXPOSITION

Bruxelles, *BRUNEAF: Brussels Non European Art Fair XXV*, 10-14 juin 2015

Bruxelles, *BRAFA: Brussels Antiques & Fine Arts Fair LXI*, 23-31 janvier 2016

BIBLIOGRAPHIE

Claes, D., *Uzuri wa Dunia: Belgian Treasures*, BRUNEAF: Brussels Non European Art Fair XXV, Bruxelles, 2015, pp. 200-201

Schoffel, S., *Art en premier*, Bruxelles, 2016, pp. 66-73

De tels encadrements ornaient autrefois l'unique passage des *whare runanga*, les grands foyers communautaires Maori. Située dans l'axe direct menant au *marae*, le temple Maori, la porte de ces grandes maisons de rencontre reliait l'espace publique à l'espace clos consacré à la vénération des ancêtres. Dans la représentation Maori ce

passage était accompagné de la transformation spirituelle de celui qui y pénétrait. L'importance de ce passage était notamment marquée et symbolisée par la beauté plastique et la décoration complexe des *whakawae*. Ce chambranle présente deux figures de *tiki* superposées qui émergent d'entrelacs et de volutes enchevêtrées. Ces figures qui incarnent le plus souvent des figures ancestrales revêtent ici des attributs féminins. Cette pièce est exceptionnelle tant par sa qualité sculpturale que par son ancienneté et son extrême rareté. La datation au C14 certifie que le bois date du XVI^e siècle. Il est donc très probable que cet objet ait été sculpté à l'aide de pierres *toki* dans la plus pure tradition Maori, par un maître sculpteur. Cf. un *whakawae* similaire de l'ancienne collection W. Oldman, conservé actuellement dans la collection du Weltkulturen Museum, Francfort-sur-le-Main, inv. n° N.S. 25016.



Δf 67

INSTRUMENT MAORI

A MAORI IMPLEMENT
NOUVELLE-ZÉLANDE

Hauteur : 68.6 cm. (27 in.)

€180,000-220,000

\$210,000-250,000



PROVENANCE

Collection Emily et Paul Wingert,
Montclair, New Jersey, avant 1974
Christie's, Paris, 23 juin 2016, lot 205
Collection privée

Lorsque Roger Neich découvrit les photographies de cette sculpture en 2007, il la jugea « incroyable » et la plus ornementée qu'il n'avait jamais vue (communication personnelle). Il attribua la provenance de l'objet à la côte orientale de la Nouvelle-Zélande et la data de la fin du XVIII^e ou début du XIX^e siècle. C'est une prouesse remarquable, pratiquement sans égal, d'un maître sculpteur maori.

Roger Neich a souligné la similitude de la sculpture avec le groupe phallique des figures ajourées de l'expédition russe Bellingshausen-Lazarev de 1819-20. Les deux navires de Bellingshausen, le *Vostok* et le *Mirnyy*, pris dans une tempête le 18 mai 1820, dérivèrent vers l'est en direction de la Nouvelle-Zélande où ils jetèrent l'ancre dans le détroit de la Reine Charlotte. L'expédition rassembla de nombreux objets : armes, vêtements, sculptures

et ornements aujourd'hui présents dans les musées russes. Une sculpture visible au Musée d'Anthropologie et d'Ethnographie Pierre le Grand (inv. n° MAE 736-120), fig. ci-contre, ressemble par sa forme et ses détails à la sculpture présentée ici, avec un groupe élaboré de personnages très finement entremêlés (Gunn, M., *Atua: Sacred Gods from Polynesia*, National Gallery of Australia, 2014, pp. 214-215). Comme pour la sculpture présentée ici, sa fonction reste floue. Sa superbe qualité sculpturale et la composition recherchée sembleraient indiquer une fonction cérémonielle importante qui reste inconnue à ce jour. Attraper des oiseaux était une activité où le rituel et le *tapu* étaient importants. Pendant la chasse, le chasseur était *tapu*, c'est-à-dire sacré, s'abstenant de manger jusqu'à la fin de la journée. Un grand nombre des oiseaux non tués étaient offerts lors de cérémonies importantes et la similitude de cette sculpture de cérémonie avec un piège – source de nourriture abondante pendant les saisons de disette – ne peut être le fruit du hasard.







■ 68

PROUE DE PIROGUE DE GUERRE MAORI, *TAUIHU*

A MAORI WAR CANOE PROW
NOUVELLE-ZÉLANDE

Longueur : 74 cm. (29 $\frac{1}{8}$ in.)

€80,000-120,000

\$91,000-140,000

PROVENANCE

Sotheby's & Co., Londres, 14 juillet 1970, lot 64
Charles Ratton (1895-1986), Paris
Collection du Baron Frederic (Freddy) Rolin (1919-
2001), Bruxelles / New York
Christie's, Amsterdam, *African and Oceanic Art
from the Estate of the Late Baron Freddy Rolin*, 2
juillet 2002, lot 123
Collection privée belge

EXPOSITION

Bruxelles, *BRAFA: Brussels Antiques & Fine Arts
Fair LXI*, 23-31 janvier 2016

BIBLIOGRAPHIE

Mack, C.W., *Polynesian Art at Auction 1965-1980*,
Northboro, 1982, p. 115, pl. 43, n° 1
Schoffel, S., *Art en premier*, Bruxelles, 2016, pp.
74-81

Ce type de proue illustre le point culminant
dans l'évolution historique de la décoration de la
waka taua, le canoë de guerre Maori. A l'origine,

la proue était une simple planche horizontale
positionnée en travers de la poupe, se terminant
par une tête de *manaia*. Ce schéma a évolué
dans le temps et s'est enrichi de formes et de
motifs, porteurs d'un symbolisme ancestral.
Cette forme évolua donc vers un ensemble
très complexe dans lequel le motif coutumier
du *manaia* fut remplacé par une figure complète
et dont notre exemplaire en est une très belle
illustration. L'espace vide entre la figure et
l'arrière présente une planche perpendiculaire
décorée de figures et de deux spirales *pītau*.
Des sculptures de *tiki* sont ensuite travaillées
sur les bords.

La figure centrale, souvent la représentation d'un
ancêtre porteur de *mana*, était censée conférer
courage et endurance dans l'opération navale.
Nous ignorons la signification précise de
l'ensemble iconographique mais les différents
motifs sont certainement en lien avec l'identité
de la famille ou du clan.









f 69

BOÎTE À TRÉSOR MAORI, WAKA HUIA

A MAORI TREASURE BOX
NOUVELLE-ZÉLANDE

Longueur : 50.5 cm. (19 $\frac{7}{8}$ in.)

€70,000-90,000

\$80,000-100,000

PROVENANCE

Collection Harry Geoffrey Baesley (1881-1939),
Kent, Royaume-Uni, inv. n° 1055
Collection privée suisse

EXPOSITION

Genève, Galerie Témoin, *Bijoux d'Océanie*, 29
octobre-14 novembre 2009

BIBLIOGRAPHIE

Wenger, D. et Duflon, C.E., *Bijoux Polynésiens*,
Genève, 2009, p. 21

De telles boîtes servaient notamment à garder hors de portée des personnes de rang inférieur tout objet ornemental du chef, tels que les plumes, peignes, boucles d'oreilles ou encore les *hei tiki*.

Cette belle boîte d'époque *Te Huringa* est ornée du motif *rauponga* dont les lignes obliques en faisceau séparées par une bande en est la caractéristique ; elle présente également des poignées latérales en forme de figures de *tiki*. Ce motif, inspiré de la feuille de fougère, symbolise les côtes des ancêtres. On le retrouve principalement parmi les Ngati Porou, Ngati Kahungunu, les Te Arawa et les Waikato.





70
**MASSUE MAORI
 KOTIATE**

A MAORI HAND CLUB
NOUVELLE-ZÉLANDE

Hauteur : 32.5 cm. (12¾ in.)
 €3,000-5,000
 \$3,500-5,700

PROVENANCE
 Acquis *in situ* par un officier de la Navy
 au début des années 1900
 Transmise par descendance familiale
 Collection privée belge

71
BOL MAORI, KUMETE

A MAORI BOWL
NOUVELLE-ZÉLANDE

Longueur : 50 cm. (19¼ in.)
 €15,000-25,000
 \$18,000-28,000

PROVENANCE
 Collection privée anglaise

Ce bol à nourriture d'époque *Te Huringa* est, avec ses deux figures humaines soutenant le bol, d'une typologie peu courante et faiblement représentée dans les collections publiques. De plus, l'asymétrie aux extrémités, typique des *kumete* les plus anciens, et la représentation exceptionnelle de figures *tiki* sur les flancs, le distinguent des autres exemplaires connus.

Les traces de pigments noir et rouge (*kokowai*) attestent sa vie cérémonielle active.

Cf. pour un bol similaire attribué à l'artiste Ngati Kahungunu, provenant de l'ancienne collection Webster, K.A., voir le Musée Te Papa Tongarewa de Wellington et Doig, F. et Davidson, J., *Taonga Maori. Treasures of the New Zealand People*, Sydney, 2000, p. 78. Pour un autre exemplaire, voir Sotheby's, Londres, 30 novembre 1981, lot 231.





72

STATUE BAMANA, NYELENIUO

A BAMANA FIGURE

MALI

Hauteur : 52 cm. (20½ in.)

€30,000-50,000

\$35,000-57,000

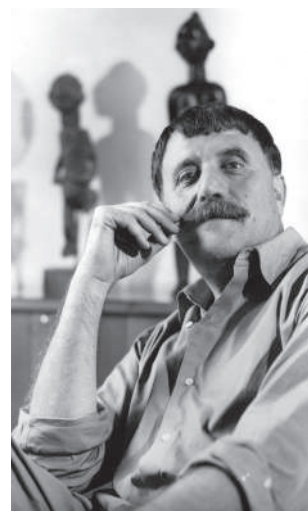
PROVENANCE

Collection Carlo Cardazzo (1908-1963), Milan
Transmise par descendance familiale à l'actuel
propriétaire

Cette magistrale statue féminine était utilisée au cours des célébrations de la société initiatique *Jo* pour hommes et femmes existant au sein des Bamana du sud. Appelée *nyeleniou* (« petit Nyele », « jolie petite » ou « petit ornement »), nom fréquemment donné à une fille qui atteint l'âge adulte, ces statues représentent les critères de beauté idéale des filles nubiles. Le torse mince à l'abdomen gonflé, les fesses proéminentes et les seins en saillie font allusion à la fertilité. Les décorations précisément incisées sur le corps représentent les marques de scarifications traditionnelles portées par des adolescentes Bamana. En affichant une telle figure, un initié annonce son désir de rencontrer des épouses potentielles pendant des danses après son rite de passage.

Carlo Cardazzo (1908-1963) était un mécène, collectionneur, éditeur et galeriste italien.

Né d'une famille d'entrepreneurs vénitiens, il commence, à l'âge de dix-huit ans, une activité de collectionneur en achetant des œuvres d'artistes de l'avant-garde italienne. Tout au long des années 1930 et 1940, il enrichit sa collection avec des peintures de De Chirico, Morandi, Sironi et des sculptures de Marini et Martini. En 1935, il fonde *Edizioni del Cavallino* à Venise et publie les premières éditions italiennes de Guillaume Apollinaire, Paul Eluard, Paul Valéry, et le premier manifeste du surréalisme d'André Breton. Toujours à Venise, il ouvre en 1942 la Galleria del Cavallino, qui accueille dans ses salles les œuvres des grands artistes de l'art moderne, organisant souvent leurs premières expositions personnelles en Italie. En 1946, il s'installe à Milan et fonde la Galleria del Naviglio. Il est devenu un ami de Peggy Guggenheim, qui a commencé à lui acheter des œuvres d'artistes destinés à devenir célèbres. Correspondant avec son esprit avant-gardiste, dans les années 1950, Cardazzo fut l'un des premiers à exposer l'Art Africain dans ses galeries, à Venise ou encore à Milan. Cette merveilleuse et inédite statue Bamana provient de sa collection privée et demeure l'une des plus belles de son genre.



Carlo Cardazzo





73
MASQUE BAULÉ
GOLI, KPLE KPLE

A BAULE GOLI MASK
CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 33.5 cm. (13¼ in.)

€4,000-6,000

\$4,600-6,800

PROVENANCE

Collection Gilbert Bochet (1923-2003), Paris
Christie's, Paris, *Art tribal*, 15 juin 2002, lot 100
Collection privée française

Les masques Goli d'une véritable ancienneté sont rares.

Gilber Bochet, major de promotion 1947 de l'Ecole Nationale de la France d'Outre-mer, sera Commandant de Man puis de Bouafé en Côte d'Ivoire. Nommé Commandeur de l'Ordre National de la Côte d'Ivoire, c'est comme conseiller à la Présidence d'Abidjan qu'il terminera sa carrière Ivoirienne.

f 74

STATUE SÉNOUFO

A SENUFO FIGURE
CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 20 cm. (7 $\frac{7}{8}$ in.)

€15,000–25,000

\$18,000–28,000

PROVENANCE

Thomas Alexander, Saint Louis

Merton Simpson (1928-2013), New York

Collection Robert Ziering, New York, acquise

auprès de ce dernier





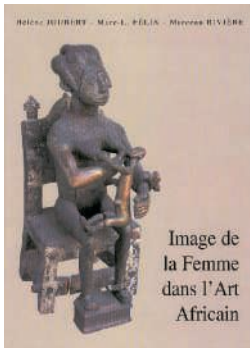
STATUE GOURO ATTRIBUÉE AU « MAÎTRE DE GOHITAFLA »

A GURO FIGURE ATTRIBUTED TO THE "MASTER OF GOHITAFLA"
CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 46 cm. (18 1/8 in.)

€150,000-250,000

\$180,000-280,000



© Musée du quai Branly - Jacques Chirac

PROVENANCE

Antony Innocent Moris, dit le « Père Moris » (1866-1951), Paris
Charles Ratton (1895-1986), Paris
Collection Lucien Van de Velde, Anvers
Collection privée belge

EXPOSITION

Tours, Château de Tours, *Image de la Femme dans l'Art Africain*, 21 octobre - 3 décembre 2000
Nogent-le-Rotrou, Château Saint-Jean, *Image de la Femme dans l'Art Africain*, 9 décembre 2000 - 29 janvier 2001
Zurich, Museum Rietberg, *Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste*, 14 février - 1^{er} juin 2014
Bonn, Bundeskunsthalle, *Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste*, 28 juin - 5 octobre 2014
Amsterdam, De Nieuwe Kerk, *Magisch Afrika. Maskers en beelden uit Ivoorkust - De kunstenaars ontdekt*, 25 octobre 2014 - 15 février 2015
Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, 13 avril - 26 juillet 2015

BIBLIOGRAPHIE

Lehuard, R., « La Collection du Père Moris », *Arts d'Afrique Noire*, n° 46, Arnouville, été 1983, p. 37
Joubert, H., Félix, M.L. et Rivière, M., *Image de la Femme dans l'Art Africain*, Tours, 2000, fig. 23
Eerhart, F. et Weerts, J., « Lucien Van de Velde, een mensenleven in etnografica », *Vereniging Vrienden Etnografica Jaarboek*, Amstelveen, 2013, p. 11
Fischer, E. et Homberger, L., « Guro-Bildhauer », *Afrikanische Meister Kunst der Elfenbeinküste*, Zurich, 2014, p. 50, fig. 49
Baarspul, M. et Bijl, A., *Magisch Afrika. Maskers en beelden uit Ivoorkust - De kunstenaars ontdekt*, Amsterdam, 2014, p. 41, fig. 14
Fischer, E. et Homberger, L., *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Paris, 2015, p. 50, fig. 49

Eberhard Fischer a attribué cette exceptionnelle statue au maître de Gohitafla dans la catalogue de l'exposition *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire* (Musée Rietberg, 2014, pp. 50-52), la comparant avec une statue dans la collection du Musée Rietberg de l'ancienne collection

Han Coray. Elles sont taillées dans le même bois lourd, teinté de noir et brillant. Toutes deux se caractérisent par un modelé puissant du corps. Elles reposent sur deux grands pieds dotés d'entailles pour marquer les orteils, les genoux sont à peine esquissés, les mollets sont extrêmement développés (signe de grande beauté chez les Gouro) et les cuisses sont rattachées à des fesses tout en rondeur. L'une et l'autre ont une belle poitrine juvénile dans un corps de femme peut-être gravide. Ces formes brutes et généreuses contrastent avec la colonne vertébrale cambriée et les découpes des omoplates. Les bras pliés se terminent par des mains bien définies. Au-dessus du cou cylindrique, le visage à l'ovale pointu est dénué de scarifications : le front bombé vient s'étirer en dessous d'un bonnet asymétrique marqué de chevrons. Les paupières fermées sont horizontales, les arêtes du nez long et mince sont bien dessinées, les oreilles décollées sont faites de demi-lunes percées



pour y fixer des boucles en perles de verre. La bouche classique Gouro, avec l'arrondi de ses lèvres minces et surplombe un menton fuyant à peine esquissé.

Fischer parle du "Maître de Gohitafla", puisque dès les années 1920 et 1930, le village de Gohitafla était une importante place de marché située sur la vieille route reliant Zuénoula et Bouaké. Cependant, rien n'indique que l'artiste a vécu à Gohitafla et vu plusieurs différences morphologiques (dents, mains, épaules, etc.). Il n'est pas impossible que la statue Morris soit plus vieille que la statue Rietberg. Fischer a également attribué un masque *gou* de la collection Richman à cet atelier (*op. cit.*, p. 50, fig. 48); en effet la tête de notre statue présente de nombreux éléments communs (bouche, oreille, etc.). Ce type de statue féminine pourrait bien avoir été une sculpture

utilisée par un devin, tout comme elle pourrait avoir été honorée sur un autel dédié aux ancêtres et aux esprits tutélaires. La représentation d'une jeune fille, les mains posées sur le ventre dans une attitude puissante, insiste sans aucun doute sur la force de la fécondité en jeu et l'espoir d'une descendance.

Cette statue fut photographiée dans la galerie de Anthony Innocent Morris (1866-1951) dans les années 30 (fig. ci-dessus). Morris est considéré comme l'un des premiers collectionneurs et marchands d'Art Africain à Paris. Après avoir effectué une courte carrière militaire en Indochine, il décida d'ouvrir une galerie en 1914 qu'il dédia aux antiquités. C'est seulement après avoir fait la connaissance de William Oldman, marchand à Londres, qu'il se passionna pour l'Art Africain et Océanien. Il compta parmi ses clients Paul

Guillaume, Charles Ratton (qui devient un ami proche) et des collectionneurs avant-garde. Des Colons vinrent également dans sa galerie afin de vendre des objets qu'ils avaient rapportés de leurs voyages. Son appartement, situé derrière sa boutique, devint rapidement saturé d'objets. L'art dit « primitif » intéressa de plus en plus et ses affaires devinrent florissantes. Anthony Morris fut ainsi reconnu comme un marchand incontournable de Paris. Peu de temps après la fin de la Seconde Guerre Mondiale, il décida de se retirer du monde du marché de l'art et de prendre sa retraite, il vendit alors sa collection à Charles Ratton. Ratton, en effet, était réputé pour avoir déniché les plus beaux objets Gouro. Cette statue peut être considérée comme une des plus belles connues à ce jour, valorisant la beauté du corps féminin correspondant au canon de beauté Gouro.



f 76

STATUE D'AUTEL BAGA, A-TSHOL

A BAGA ALTAR FIGURE

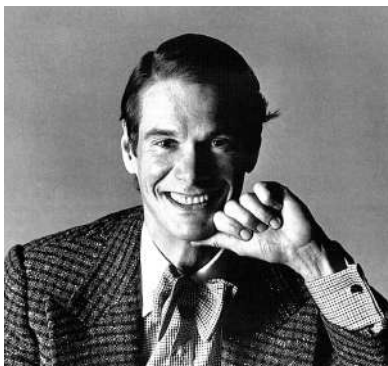
GUINÉE

Hauteur : 60 cm. (23 $\frac{5}{8}$ in.)

€15,000-25,000

\$17,000-28,000

Photographie: Victor Skrebneski



William A. McCarty-Cooper

PROVENANCE

Collection privée

Sotheby's, Londres, 2 décembre 1985, lot 27
Collection William A. McCarty-Cooper
(1937-1991), Los Angeles

Christie's, New York, *Important Tribal Art and
Antiquities from the Collection of William A.*

McCarty-Cooper, 19 mai 1992, lot 58
Collection privée américaine

Par leur aspect singulier combinant des traits humains dans un ensemble de formes géométriques et zoomorphes, les autels *a-tshol* font partie des objets les plus emblématiques des Baga. Ils représentent notamment une tête

humaine stylisée prolongée d'un bec et montée ensuite sur un socle cylindrique. Utilisés lors des initiations des jeunes garçons mais aussi dans la divination ou les actes de justice, ils étaient réservés aux plus anciens membres d'un lignage et incarnaient symboliquement le lignage lui-même. Leur fonction était de repousser les mauvais esprits et de protéger la famille ou encore la communauté toute entière. Cette belle et ancienne sculpture d'autel, de facture classique, se distingue des autres exemplaires de ce type par l'équilibre esthétique de l'ensemble, la puissante géométrie de la tête, la finesse des modelés et les motifs de la coiffure réalisés par l'artiste.



HOMMAGE À MAINE DURIEU

Elle avait une ferme en Afrique...

Étrangement, ma première rencontre avec Maine Durieu n'eut pas lieu à Abidjan, où nous résidions tous les deux à la fin des années 1970, mais dans une boutique parisienne. Son propriétaire y trônait, retranché derrière un bureau protégé par un rempart de vieilleries exotiques parmi lesquelles on caressait l'espoir de dénicher la perle rare ; quand je passai le seuil, il tortillait frénétiquement sa moustache, marque d'une fébrilité habituellement réservée aux statuettes babembé de rapport qualité-prix avantageux. La cause de son émoi se déplaçait avec une nonchalante élégance entre la dernière livraison d'armes de jet et le tas des masques du Népal. Je tombai instantanément sous le charme de cette apparition en veste cavalière pied-de-poule et pantalon de whipcord, très « retour à Manderley ». Quand la séduisante cliente ouvrit la bouche pour délivrer un commentaire très judicieux, d'une voix inclassable et inoubliable, tout en décochant un irrésistible sourire, je compris que, s'il m'était donné de la revoir, je ferai définitivement partie de ses admirateurs inconditionnels. L'antiquaire, décidément subjugué, manquant au devoir le plus élémentaire de sa charge, avait omis de relever les coordonnées d'une éventuelle acheteuse, quelle ne fut ma surprise de la rencontrer, à nouveau dans une galerie – du nom d'Akagni – rue du Commerce, sur le Plateau d'Abidjan. Elle avait toutefois troqué son rôle de cliente pour celui de marchande et sa tenue parisienne pour une autre plus légère, mais toujours aussi seyante, genre Deborah Kerr dans *Les mines du roi Salomon*. Elle triait consciencieusement un lot de bracelets d'ivoire qu'un camelot haoussa était venu lui proposer. Des statuettes de colons baoulé côtoyaient du mobilier malinké récemment acquis en Guinée, des *avélé*, des poulies de métier à tisser et, déjà, tout ce que la culture matérielle des Lobi peut offrir. L'ensemble témoignait d'un discernement très professionnel, à cent lieues

de l'éphémère et désolant amateurisme d'épouses d'expatrié désœuvrées, s'essayant au négoce de l'art pour tromper l'ennui. Flatté que madame Durieu me reconnaisse, j'échangeais avec elle quelques mots. J'appris qu'elle s'était lancée dans l'aventure commerciale après 15 ans d'un apprentissage continu sur le terrain qui avait renforcé ses connaissances et affirmé sa vocation. Abidjan était sa dernière étape africaine en date après Niamey, le Dahomey et le Zaïre de l'époque où elle avait couru les brousses, écouté les vieux et marchandé dans les arrière-cours des antiques.

Je découvrais alors, ornant les murs, une autre de ses passions, les flamboyantes peintures d'artistes locaux pour lesquels la galeriste, en véritable précurseur, organisait des accrochages dans les salons du Novotel où se pressait le tout Abidjan. Cette rencontre fut brève, je quittai en effet définitivement la Côte d'Ivoire mais, ce n'était que partie remise, Maine reprit elle aussi le chemin de la métropole peu de temps après. Dans sa galerie, ouverte en 1987 à Paris, quai des Grands Augustins, pendant de longues années, nous avons partagé un égal enthousiasme pour les bronzes de notre région de prédilection, avec une préférence marquée pour ceux provenant du territoire des Gan. Maine me montrait ses dernières trouvailles, exhumées de terre par le coup de *daba* d'un agriculteur chanceux ou l'attirail d'un orpailleur, en échange je l'initiais aux charmes secrets de la cybernétique appliquée. Bien que je n'eusse à lui offrir qu'une forte conviction et l'aplomb du débutant, Maine me fit confiance et, non sans affronter quelques orages, nous surmontâmes ensemble les difficultés éditoriales qui jalonnèrent la publication du premier ouvrage consacré aux bronzes Gan : *la spirale du serpent*. Il accompagnait sa superbe et inoubliable exposition qui marquera un tournant dans la connaissance de cette riche culture jusque-là ignorée. Deux décennies plus tard, rejoignant le centre du quartier où bat le cœur des arts primitifs,

rue Visconti, Maine, avec talent et originalité, continuera à initier une clientèle amicale et fidèle à la beauté et au mystère de la sculpture des Lobi, Birifor, Dagari, Gan et autres Dorossié, sans toutefois négliger d'autres civilisations du monde qu'elle célébrait dans des expositions thématiques. Maine Durieu était partout chez elle, provençale sur la côte méditerranéenne, montagnarde dans le Vercors, femme du monde à Paris, aventurière à Banfora. Toutefois, j'ai le sentiment que son âme reposera là-bas, au centre de l'Afrique, dans la sérénité de cette annexe du paradis, au carrefour des trois pays dont elle a défendu sans relâche la culture ; là-bas, où les lieux savent conserver son souvenir et les habitants sa mémoire parce que le temps y prend le temps de durer. Tout y parle d'elle : la maison de plein pied, accueillante, à sa souriante image, à la fois simple et recherchée, les rôniers dans la plaine, à perte de vue, qu'on ne se lasse d'admirer depuis le point stratégique où le réseau est accessible, les champs de canne à sucre où l'on taquine le francolin avec un vieux calibre 12 Manufrance, en compagnie du chef de village qui n'a que son nom à la bouche, la baignade dans les cascades, le barbecue où rôtit le mouton après lequel on cavalait encore l'après-midi même dans les rues de la bourgade. Puis la piste rouge, magnifique, large comme un boulevard, qui rejoint Loropeni en traversant le pays dorossié, suivie de l'épreuve du chemin cabossé vers Obiré afin de solliciter une audience auprès de son ami, le roi des Gan. Et enfin Gaoua pour saluer une autre de ses proches, la conservatrice du musée du Poni, Claire Farma, boire une bière chez Hala sous des nuées d'anophèles et négocier une amulette de bronze avec l'acariâtre Oumarou, qui, indicible surprise, demande également de ses nouvelles...

Personne ici n'oubliera la belle dame de Banfora.

par Bertrand Goy





77
PENDENTIF ATTIE

AN ATTIE PENDANT
CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 9 cm. (3½ in.)
€6,000-9,000
\$6,900-10,000

PROVENANCE
Maine Durieu (1941-2015), Paris
Collection Mme et M. F., Paris



78
**PENDENTIF
BAOULÉ**

A BAULE PENDANT
CÔTE D'IVOIRE

Diamètre : 7.5 cm. (3 in.)
€6,000-9,000
\$6,900-10,000

PROVENANCE
Maine Durieu (1941-2015), Paris
Collection Mme et M. F., Paris

79

BRACELET GAN

A GAN BRACELET
BURKINA FASO

Hauteur : 21.5 cm. (8½ in.)

€10,000-15,000

\$12,000-17,000

PROVENANCE

Maine Durieu (1941-2015), Paris
Collection Mme et M. F., Paris

Quand Tom Phillips a publié un bracelet du même type en 1995 dans *Africa: The Art of a Continent* (p. 519, n° 6.35e, identifié comme Lorhon), son origine était encore inconnue. C'est grâce au travail de Maine Durieu et sa publication de 2005, *Bronzes gan. La spirale du serpent*, où elle y publie un autre bracelet similaire (p. 77), que la culture Gan est finalement reconnue comme créatrice prodigieuse de ces bronzes énigmatiques. Durieu écrit : « L'art du métal est l'expression artistique de prédilection du peuple Gan. C'est pour eux un art majeur étroitement lié à l'expression du pouvoir royal. La force d'expression de ces objets se trouve dans l'harmonie et la rigueur d'une forme aboutie au plus haut point. Les objets Gan se caractérisent par un soin particulier dans l'expression du détail, dans l'élégance et la finesse du trait. » La qualité exceptionnelle et la taille imposante de ce majestueux bracelet en forme de couronne laissent penser qu'il appartenait aux objets de la cour qui servaient à glorifier la fonction royale. La famille royale et les dignitaires attachaient ainsi beaucoup d'importance à la majesté des objets et à la qualité de la fonte. La patine verte du bronze démontre en outre une grande ancienneté. Par sa taille imposante, sa forme élégante et sa facture exceptionnelle, ce bracelet d'apparat s'impose comme un objet d'exception qui témoigne de la qualité exceptionnelle de l'art de cour chez les Gan.



80

COUPLE LOBI

A LOBI COUPLE
BURKINA FASO

Hauteurs : 57 et 59 cm. (22½ et 23¼ in.)

€15,000-25,000

\$18,000-28,000

PROVENANCE

Maine Durieu (1941-2015), Paris
Collection Mme et M. F., Paris

Aucun hommage à Maine Durieu ne peut être complet sans parler de l'art Lobi. Née dans un environnement épris d'art, avec la fameuse sculpteuse Germaine Richier comme tante, Durieu a très vite développé une préférence et une sensibilité pour la sculpture Lobi, « avant tout une sculpture vérité avec le regard qui porte toujours au loin et son allure infiniment digne ». En effet, la statuaire Lobi a été l'une des grandes passions de Maine Durieu. En 1987, elle organisait la première exposition française entièrement consacrée à l'art Lobi à l'occasion de l'inauguration de sa nouvelle galerie parisienne,

Galerie Akagni. Cette exposition consacrée aux arts du peuple Lobi, encore largement méconnu à l'époque, témoignait avec force de la richesse et de la créativité de ces artistes établis à la jonction du Burkina Faso, de la Côte d'Ivoire et du Ghana. Par les nombreuses expositions qu'elle a dédiées aux Lobi, Maine Durieu a contribué à la reconnaissance de cette culture fascinante dont le présent couple est un magnifique exemple. Ces deux personnages – l'un féminin, l'autre masculin – adoptent une pose identique : debout sur des jambes semi-fléchies, les bras attachés au corps et déployés le long du buste droit. Homme et femme sont représentés dans la même position audacieuse et immuable, avec une expression faciale intimidante afin de

dissuader les forces maléfiques. Le bois dur recouvert d'une patine croûteuse, indique que le couple a eu une longue vie rituelle. La statuaire des Lobi est couramment interprétée comme la personnification ou la manifestation des *thila*, esprits conçus par le dieu créateur pour venir en aide aux Hommes. Ces représentations de couples sont interprétées comme des statues d'ancêtres *bùthiba thilkōtina*, personnifiant le défunt et son épouse principale – « les doubles des conjoints, à force de se côtoyer, de s'unir, de s'imprégner, deviennent indissociables, comme 'deux éléments bien ajustés l'un à l'autre' » (Fiéloux, M., 1993, p. 425 in Baeke, V., *Les bois qui murmurent*, Bruxelles, 2016, p. 89)





81

STATUE BAOULÉ

A BAULE FIGURE
CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 35.5 cm. (14 in.)

€7,000-9,000

\$8,000-10,000

PROVENANCE

Maine Durieu (1941-2015), Paris
Collection Mme et M. F., Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie Maine Durieu, *Sacrés Baoulé*,
9 septembre - 11 octobre 2014

BIBLIOGRAPHIE

Galerie Maine Durieu, *Sacrés Baoulé*, Paris,
2014, n.p.

Dans son dernier catalogue d'exposition, Maine Durieu décrit cette statue : « Cette jeune femme, au regard doux et profond, semble avoir capté toute l'énergie et la quiétude qui l'aident à surmonter les obstacles de la vie. La sérénité de son beau visage rehaussé d'or, l'élégance des scarifications en demi-cercles autour du nombril et le raffinement de sa coiffure pourraient indiquer qu'elle incarnait une épouse de l'au-delà ». Susan Vogel considère que les « époux de l'au-delà » illustrent un idéal de beauté tant physique que moral. L'esprit-époux est un double idéal, de sexe opposé, qui accompagne l'autre tout au long de sa vie et contribue à son épanouissement physique, social, moral et intellectuel.

82

TABOURET BAULÉ, UMIEN BIA

A BAULE STOOL
CÔTE D'IVOIRE

Longueur : 35.5 cm. (14 in.)

€15,000-25,000

\$18,000-28,000

PROVENANCE

Maine Durieu (1941-2015), Paris
Collection Mme et M. F., Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie Maine Durieu, *Sacrés Baoulé*,
9 septembre - 11 octobre 2014

BIBLIOGRAPHIE

Galerie Maine Durieu, *Sacrés Baoulé*, Paris,
2014, n.p.

Ce siège, dont la tête magnifiquement sculptée supporte l'assise, est remarquable par son architecture et la patine sacrificielle qui le recouvre. Il fut certainement la propriété d'un grand devin ou d'une personnalité importante. En effet, le pouvoir d'un individu comme d'un devin se manifesterait à travers les objets qui

l'entourent. Ce siège a été préservé après la mort de cet individu et est devenu son « conteneur ». Parmi les Baoulés, les ancêtres étaient des esprits actifs, protégeant les vivants mais prenant ombrage lorsqu'ils étaient négligés. Ils étaient honorés par leurs sièges personnels, transformés en « autels » après leur mort et conservés dans une pièce spéciale. Ils étaient fréquemment sortis et parsemés du sang d'animaux sacrifiés afin de célébrer le défunt. Une famille pouvait posséder plusieurs tabourets et personne, pas même le fils de l'aîné, n'oserait s'asseoir sur eux. Seuls deux autres sièges Baule avec une tête cariatide et basé sur un modèle Akan sont connus, un publié dans *Precious*, Chesne, G., 2011, n° 132, et un autre exposé à Bruxelles en 2015 (*BRUNEF XXV*, p. 18 - Galerie Ambre Congo).





83

MARTEAU DE GONG BAOULÉ, LAWLE

A BAULE GONG BEATER
CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 25 cm. (9 $\frac{7}{8}$ in.)

€4,000–6,000

\$4,600–6,800

PROVENANCE

Maine Durieu (1941-2015), Paris
Collection Mme et M. F., Paris

EXPOSITION

Bruxelles, *BRUNEAF: Brussels Non European Art Fair XXII*, 6 - 10 juin 2012

BIBLIOGRAPHIE

BRUNEAF: Brussels Non European Art Fair XXII,
Bruxelles, 2012, p. 68

Ce marteau est constitué d'un bâtonnet en bois sculpté muni d'un coussinet destiné à adoucir le son, relié anciennement à une cloche plate en fer forgé. La baguette de bois, finement torsadée, s'impose comme une forme sculpturale qui atteste de la virtuosité des sculpteurs Baoulé. Utilisé au cours des cérémonies du culte de la divinité protectrice *Goli*, cet instrument bénéficie d'un grand soin dans la décoration. Pour un marteau similaire, voir Galerie Valluet-Ferrandin, *Arts anciens de Côte-d'Ivoire et régions limitrophes*, Paris, 2002, p. 32. Le fessier du personnage est également posé sur un siège baoulé classique.

84

CIMIER TOUSSIAN, KABLÉ

A TOUSSIAN HEADDRESS
BURKINA FASO

Hauteur : 52 cm. (20½ in.)

€15,000–25,000

\$18,000–28,000

PROVENANCE

Maine Durieu (1941-2015), Paris
Collection Mme et M. F., Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie Maine Durieu, "Art de l'Afrique de l'ouest", *Parcours des Mondes*, 12 - 16 septembre 2007

BIBLIOGRAPHIE

Kaos - Parcours des Mondes, Paris, 2007, p. 65
Galerie Maine Durieu, *Art de l'Afrique de l'ouest*, Paris, 2007, carton d'invitation

Les Toussian sont installés au sud-ouest du Burkina Faso et vivent au contact des Sénoufo à l'Ouest et des Bobo au Nord. Ce masque incarne un esprit puissant de la brousse. Il apporte prospérité et fertilité à la famille et éloigne les esprits malveillants. Le masque présenté ici est un des plus beaux connus du genre, par la rigueur de son exécution et son ancienneté remarquable. Sa force expressive vient de la simplification des lignes et de la puissance des volumes. Sur un casque semi-circulaire, se dresse, hiératique, la représentation du buffle stylisé. Les quatre jambes verticales de l'animal créent, par ses jeux de vides et de pleins, une sculpture remarquablement présente dans l'espace. A l'arrière du masque, se dresse une ligne d'oiseaux, représentant des pics-bœufs, qui confère à cet objet un charme poétique. La tête rectangulaire stylisée à l'extrême est surmontée d'une paire de cornes arrondies et pleines, pareilles à des bras levés vers le ciel. Ces cornes s'étirant harmonieusement, adoucissent ainsi la géométrie rigoureuse du masque. La patine noire et glacée montre l'ancienneté du masque. Un masque comparable de l'ancienne collection Félix Féneon se trouve au Metropolitan Museum of Art (inv. n° 1979.206.47).





85

STATUE BAOULÉ ATTRIBUÉE AU « MAÎTRE D'ESSANKRO »

A BAULE FIGURE ATTRIBUTED TO
"THE ESSANKRO MASTER"

CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 42 cm. (16½ in.)

€50,000–70,000

\$57,000–80,000

PROVENANCE

Maine Durieu (1941-2015), Paris
Collection Mme et M. F., Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie Maine Durieu, *Sacrés Baoulé*,
9 septembre - 11 octobre 2014

BIBLIOGRAPHIE

Galerie Maine Durieu, *Sacrés Baoulé*, Paris,
2014, n.p.

En 2014, Maine Durieu décrit cette statue :
« elle représente un homme Baoulé assis sur
un tabouret, dans une attitude hiératique et
majestueuse. Signe de pouvoir, ce tabouret, dont
la forme renvoie aux traditions Akan, indique le
prestige et la puissance du personnage représenté.
L'usure du bois dur, utilisé ici, ainsi que l'épaisse
patine coûteuse attestent de la grande ancienneté
de cette œuvre imposante. Le traitement
particulier des yeux ronds, sculptés avec un relief
accentué, ainsi que la coiffure en chignon, relevé
au sommet de la tête, permettent de rapprocher
cette œuvre de la célèbre statue féminine aux
mains croisées dans le dos, conservée au musée
Dapper (inv. n° 0012, publiée dans *Femmes dans
les arts d'Afrique*, Musée Dapper, 2008, p. 108).
L'originalité de cette sculpture réside dans la
légère asymétrie des jambes qui crée, en contraste
avec le traitement frontal du buste, une tension
dynamique particulièrement intéressante. Le
bas atrophié correspond, selon les Baoulé, à la
représentation d'un roi manchot.
Cette œuvre, pleine de majesté et de mystère,
serait donc le portrait d'un ancêtre royal que

les Baoulé ont longtemps honoré avec ferveur. » Cette statue est le premier exemple assis qui peut être attribué au Maître d'Essankro. En effet, plus d'une dizaine de statues furent associées à cet artiste, masculines et féminines, et jusqu'ici toujours en pied. Cette statue est une découverte importante de Maine Durieu. Cet artiste fut premièrement décrit par Susan Vogel en 1999 comme « Atelier de Nzipri » sur la base d'une statue photographiée dans la région de Nzipri. En 2001, Bernard de Grunne propose "l'atelier des Maîtres de Sakassou" du nom du village de Sakassou, où une statue analogue de cet atelier fut découverte (*Mains de maîtres*, Bruxelles, 2001, pp. 67-79). Tous deux partagent l'opinion que l'ensemble des statues connues fut le travail d'un atelier de plusieurs contemporains ayant vécu au XIX^e siècle et qui se sont influencés mutuellement. En 2015, dans *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Bernard de Grunne propose finalement le nom de Maître d'Essankro et de son atelier sur la base de nouvelles informations obtenues *in situ* par Susan Vogel (*op. cit.*, pp. 88-91). La statue Maine Durieu a toutes les caractéristiques formelles qui définissent ce style : une projection asymétrique sur le sommet de la tête représentant un chignon stylisé, une position des bras croisés dans le dos et un corps allongé. Le ventre est légèrement gonflé, le visage concave est en forme de cœur et présente des yeux globulaires exorbités et une bouche proéminente. Bernard de Grunne considère ce style comme une des réalisations les plus abouties de l'art Baoulé, utilisant les canons propres du style tout en les dépassant par des innovations formelles remarquables.



SINGE BAULÉ ATTRIBUÉ « AU MAÎTRE DE LA DOUBLE AURICULE »

A BAULE MONKEY ATTRIBUTED TO
"THE MASTER OF THE DOUBLE-C AURICLE"

CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 52.5 cm. (20¾ in.)

€60,000–90,000

\$69,000–100,000

PROVENANCE

Maine Durieu (1941-2015), Paris
Collection Mme et M. F., Paris

Cette exceptionnelle statue représente un singe porteur de coupe qui incarne, chez les Baoulé, un esprit qui protège le village et qui joue un rôle majeur dans la pratique de la divination. Objet sacré, cette statue est généralement conservée à l'abri des regards indiscrets dans le village et on l'emmenait dans la brousse pour l'utiliser. L'esprit du singe est régénéré par le sang des sacrifices, d'où la présence d'une croûte sacrificielle. L'épaisseur de cette patine sacrificielle témoigne de nombreuses libations faites au cours de la vie de cet objet et atteste de son ancienneté. La coupe était destinée à recevoir des offrandes en l'honneur de cet esprit puissant. Cette sculpture appartient à la catégorie des *amuin* qui incarnent des esprits de la brousse. Elle se caractérise par un traitement géométrisé,

puissant et dynamique des volumes du corps qui soulignent le caractère dangereux des esprits de la brousse. Leur pouvoir, s'il n'est pas canalisé par les rites appropriés, peut s'avérer dangereux et avoir une action néfaste sur les cultures, la chasse ou encore la santé. Pour apaiser les *amuin* et s'attirer leur bienveillance, les Baoulé les amadouent par des offrandes ou des sacrifices.

Des similitudes formelles permettent d'attribuer ce singe inédit à un atelier connu. Dans *Singes Baule* (Bruxelles, 2016, pp. 149-152), Bruno Claessens et Jean-Louis Danis ont identifié le Maître de la Double Auricule. L'archétype de ce style est un porteur de coupe du Metropolitan Museum of Art (inv. n° 1978.412.468) de l'ancienne collection Rockefeller. Plusieurs figures, partageant l'élément idiosyncratique d'une oreille formée par un double 'C', peuvent être attribuées à ce sculpteur. La deuxième

caractéristique du travail de ce maître sont les saillies cylindriques sur les fesses, représentant probablement les callosités fessières du babouin, également présentes sur le singe Durieu. D'autres particularités de cette main sont les abajoues basses, les larges sourcils, les yeux ovales protubérants, la langue visible, les pouces recourbés touchant l'index, et enfin, une rangée de chéloïdes évoquant la colonne vertébrale sur le dos. Un autre singe couvert d'une patine sacrificielle présente aussi toutes ces caractéristiques (*op. cit.*, p. 151, fig. 99) et peut être attribué au même sculpteur. Voir Christie's, New York, 12 mai 2016, lot 604, pour une troisième figure simiesque probablement produite par le même artiste. Le singe Durieu, précédemment inconnu, est une redécouverte importante dans l'œuvre de cet artiste baoulé, l'un des plus talentueux jamais connus.





87

CUILLER BIDJOGO

A BIDJOGO SPOON
**ARCHIPEL DES BISSAGOS,
GUINÉE-BISSAU**

Hauteur : 56.5 cm. (22¼ in.)

€5,000–7,000

\$5,700–8,000

PROVENANCE

Maine Durieu (1941-2015), Paris
Collection Mme et M. F., Paris

Le manche de cette cuiller cérémonielle représente un buste de femme remarquable par sa finesse d'exécution. L'usage rituel de l'objet, destiné à présenter les offrandes faites aux esprits, nous permet d'identifier la femme comme une grande prêtresse. Son ventre est orné de motifs géométriques qui évoquent les scarifications portées par les prêtresses Bidjogo et attestent de leur initiation religieuse. Signe de ses hautes fonctions rituelles, la prêtresse arbore un collier dont le large pendentif circulaire vient s'inscrire entre ses seins dénudés. Le visage, encadré par une coiffure à étages, très raffinée, est empreint de douceur et de spiritualité.

88

POULIE GOURO

A GURO HEDDLE PULLEY
CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 25.5 cm. (10 in.)

€3,000–5,000

\$3,500–5,700

PROVENANCE

Maine Durieu (1941-2015), Paris
Collection Mme et M. F., Paris

EXPOSITION

Bruxelles, *BRUNEAF: Brussels Non European Art Fair XVIII*, 4 - 8 juin 2008

BIBLIOGRAPHIE

BRUNEAF: Brussels Non European Art Fair XVIII,
Bruxelles, 2008

Le peuple Gouro vit dans le centre de la Côte d'Ivoire et est apparenté aux peuples Yaouré et Bété. Cette poulie représente une majestueuse tête de femme dont le traitement s'inscrit parfaitement dans l'esthétique Gouro classique. La puissance des volumes et le raffinement des détails contribuent à faire de cette poulie une œuvre exceptionnelle. L'implantation très haute de la coiffe laisse apparaître un large front bombé. La découpe étoilée des cheveux au niveau du front est caractéristique du style méridional des Gouro. La coiffure se termine par une longue tresse tombant harmonieusement, pour venir toucher le cou. La patine sombre et grumeleuse atteste de l'ancienneté de cette poulie.



89

STATUE FON

A FON LEOPARD FIGURE
RÉPUBLIQUE DU BÉNIN

Longueur : 48.5 cm. (19 in.)

€30,000–50,000

\$35,000–57,000



PROVENANCE

Ann de Pauw et Luc Huysveld, Anvers
Collection privée belge, acquise auprès
de ces derniers

EXPOSITION

Bruxelles, BRAFA Art Fair, *Vodun Fon. Entre Art et
Matière*, 25 janvier - 2 février 2014

BIBLIOGRAPHIE

Schoffel, S., *Vodoun Fon. Entre Art et Matière*,
Bruxelles, 2014, pp. 72-73

Cette magnifique sculpture, qui provient des descendants du roi Glélé, a servi d'objet de pouvoir et de prestige appartenant à un souverain du royaume Fon du Dahomey dans l'actuelle République du Bénin. Elle a vraisemblablement été réalisée par les forgerons de la famille Hountondji qui travaillaient exclusivement pour la cour royale d'Abomey. Les rois Fon étaient d'importants mécènes qui engageaient des artistes pour créer des objets qui renforçaient leur statut. Au cours des festivités annuelles appelées *huetantu*, des sculptures et textiles étaient montrés dans la capitale pour célébrer la richesse du royaume et la puissance militaire. La léopard est l'ancêtre mythique des premiers rois d'Abomey. Cette œuvre a probablement un rapport avec Glélé, dont le signe divinatoire accorde une grande importance

au léopard. En effet, les souverains Fon étaient supposés être capables de prendre la forme de certains animaux pour combattre leurs ennemis. L'artiste a trouvé un équilibre entre naturalisme et stylisation. Des plaques martelées en alliage d'aluminium sont fixées à une structure en bois. L'aluminium fut importé d'Europe dès la seconde moitié du XIX^e siècle et était considéré comme rare et précieux, ainsi que l'ambre utilisée pour les yeux. L'excellent savoir-faire de l'artisan a permis de créer une sculpture d'une spontanéité et d'un enjouement surprenant. Une statue anthropomorphe en aluminium de ce même atelier se trouve actuellement dans la collection du Indianapolis Museum of Art (inv. n° 1989.683) ; un buffle de même taille se trouve également dans la collection du Metropolitan Museum of Art (inv. n° 2002.517.1)



90

STATUE FON

A FON PARROT FIGURE
RÉPUBLIQUE DU BÉNIN

Hauteur : 19 cm. (7½ in.)

€4,000-6,000

\$4,600-6,800



PROVENANCE

Ann de Pauw et Luc Huysveld, Anvers
Collection privée belge, acquise auprès de ces
derniers

Cette sculpture a vraisemblablement été réalisée par les forgerons de la famille Hountondji, qui travaillaient exclusivement pour la cour royale d'Abomey, pour être placée sur un autel *asen*. L'oiseau représenté est vraisemblablement un perroquet. En raison de la capacité du perroquet à reproduire le langage humain, il était supposé posséder des facultés de mémoire extraordinaire.

On pensait également que le perroquet était capable de communiquer avec le monde animal, humain et spirituel. Par conséquent, les perroquets sont identifiés avec les pouvoirs du *vodun* (Blier, S.P., *African Vodun*, Chicago, 1995, p. 236) Les perroquets étaient gardés dans le palais royal Fon : selon la tradition, ils informaient le roi si un ennemi, dans le royaume, complotait contre lui (*op. cit.*, p. 421). Voir Schoffel, S., *Vodoun Fon. Entre Art et Matière*, Bruxelles, 2014, p. 83 pour un vautour Fon de même qualité et qui a autrefois orné un autel *asen*.



91

MASQUE WUM

A WUM MASK

ROYAUME D'OKU, CAMEROUN

Hauteur : 33 cm. (13 in.)

€15,000–25,000

\$18,000–28,000

PROVENANCE

Collection privée allemande
Alfons Bermel, Berlin
Collection Lucien Van de Velde, Anvers
Bernard Dulon, Paris, 2006
Collection privée belge

EXPOSITION

Galerie Bernard Dulon, *Cameroun. Arts Traditionnels*, Paris, 16 juin - 30 septembre 2006

BIBLIOGRAPHIE

Von Lintig, B. et Dulon, B., *Cameroun. Arts Traditionnels*, Montreuil, 2006, pp. 64-65

Cet imposant masque, remarquable par la puissance de son expression, avant attribué aux chefferies Bamenda ou Tikar, est vraisemblablement d'origine Wum. Un masque très comparable dans la Menil Collection à Houston (inv. n° 71-03 DJ ; voir Harter, P., *Arts anciens du Cameroun*, Arnouville, 1986, p. 50, fig. 38) a ainsi été attribué à cette chefferie par Pierre Harter (Van Dyke, K., *African Art from The Menil Collection*, New Haven, 2008, p. 151, n° 69). Les deux masques ont des sourcils en saillie et une bouche protubérante, avec une coiffure distincte comprenant plusieurs animaux stylisés (vraisemblablement des crapauds, symboles de

la fécondité royale). L'élément morphologique le plus impressionnant dans ces deux masques sont évidemment les joues gonflées. Dans le royaume du Grassland, le chef, gardien du bien-être du peuple, était réputé posséder une force de vie, perçue comme un souffle de renouveau, présent dans les joues et émis sous forme de discours, de bénédictions et apportant fertilité sur les champs, les animaux, et les Hommes. La représentation des joues pleines et de la bouche ouverte de ce masque symbolise ainsi le pouvoir et la puissance du souverain – le gardien est l'émetteur de cette force de vie divine -.



92

MASQUE IGBO AFIKPO, *ISIJ*

AN IGBO AFIKPO MASK
NIGERIA

Hauteur : 89 cm. (35 in.)

€4,000-6,000

\$4,600-6,800

PROVENANCE

Alain Dufour, Saint-Maur-des-Fossés
Collection Lucien Van de Velde, Anvers
Collection privée belge

EXPOSITION

New York, Museum for African Art, *Material Differences. Art and Identity in Africa*, 10 avril - 6 octobre 2003
Ottawa, National Gallery of Canada, *Material Differences. Art and Identity in Africa*, 17 septembre 2004 - 2 janvier 2005
Californie, Sacramento, Crocker Art Museum, *Material Differences. Art and Identity in Africa*, 2 avril - 19 juin 2005

BIBLIOGRAPHIE

Herreman, F., *Material Differences: Art and Identity in Africa*, New York, 2003, p. 120, fig. 111

Isiji est un masque fabriqué à partir d'une demi-calabasse ovale, comportant huit fentes horizontales. Il a été utilisé lors d'une cérémonie d'initiation du fils aîné dans la société secrète des hommes adultes. Les *Isiji* étaient observés parmi les Igbo-Nkporo ; G.I. Jones les photographie dans les années 1930 (voir Jones, G.I., *The art of Eastern Nigeria*, Cambridge, 1984, p. 211, n° 114). Selon les recherches de Simon Ottenberg, dans la région, les *isiji* auraient également existés dans les villages d'Edda et des Afikpo du sud. Certains exemples pouvaient mesurer plus de 150 cm et incluaient des cordes que le danseur tenait pour tenir et contrôler le masque, l'empêchant également de tomber. Cf. voir Cole, H.M., *Igbo*, Milan, 2013, pl. 23 pour un masque très similaire.

93

MASQUE IGBO AFIKPO

AN IGBO AFIKPO MASK

NIGERIA

Hauteur : 78 cm. (30¾ in.)

€8,000-12,000

\$9,100-14,000

PROVENANCE

Collection Alain Javelaud, Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie Bernard Dulon, *Collection Alain Javelaud*, 10 septembre - 17 octobre 2008

BIBLIOGRAPHIE

Galerie Bernard Dulon, *Collection Alain Javelaud*, Paris, 2008, p. 50

Ce type de masque fut utilisé lors des cérémonies d'initiation masculine chez les Igbo-Afikpo. Sa forme est intrigante et hautement stylisée. Sur le plan horizontal, on observe une sorte de bec et deux fentes latérales pour les yeux ; le plan vertical présente en une large planche ajourée et décorée d'incisions géométriques. Ce masque est aujourd'hui le seul exemplaire connu de ce type, orné de deux projections convexes, l'une sur le front et l'autre sur la partie inférieure du bec. Pour les Igbo, cette sculpture symbolise la force masculine. Cette spectaculaire représentation stylisée du visage est une preuve tangible du génie créatif des artistes nigériens.



94

TÊTE IGBO

AN IGBO HEAD
NIGERIA

Hauteur : 10 cm. (4 in.)

€3,000–5,000

\$3,500–5,700



PROVENANCE

Collection Alain Javelaud, Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie Bernard Dulong, *Collection Alain Javelaud*, 10 septembre - 17 octobre 2008

BIBLIOGRAPHIE

Galerie Bernard Dulong, *Collection Alain Javelaud*, Paris, 2008, p. 21

Cette tête fragmentaire était probablement une partie d'un récipient utilisé lors de rituels. Cette tête rayonnante, au charme intemporel, transcende l'art Igbo. Pour un exemple analogue de tête en terre-cuite, vraisemblablement du même artiste, voir *Ibo*, Galerie Afrique, Saint Maur, 2004, n° 38.



95
MASQUE IGBO

AN IGBO MASK
NIGERIA

Hauteur : 23 cm. (9 in.)
€8,000-12,000
\$9,100-14,000

PROVENANCE
Collection Alain Javelaud, Paris

EXPOSITION
Paris, Galerie Bernard Dulon, *Collection
Alain Javelaud*, 10 septembre - 17 octobre 2008

BIBLIOGRAPHIE
Galerie Bernard Dulon, *Collection Alain Javelaud*,
Paris, 2008, p. 25



96

MASQUE Ogoni

AN OGONI MASK
NIGERIA

Hauteur : 29.5 cm. (11½ in.)

€8,000–12,000
\$9,100–14,000

PROVENANCE

Collection privée française, acquis dans les années 1970

Ce puissant masque Ogoni présente un visage rhombique comportant une bouche tubulaire, des yeux triangulaires percés, un nez trapézoïdal plat, surmonté d'une paire de cornes convexes. L'ensemble est recouvert d'une belle patine noire croûteuse. Les Ogoni vivent sur la rive orientale du delta du Niger, au Nigeria, et sont culturellement et linguistiquement liés à leurs voisins Ibibio. Ce masque est

probablement une variante du masque *karikpo*, œuvre zoomorphe qui symbolise la fertilité et la puissance. Les cornes, dans ce contexte, sont une indication du pouvoir surhumain et de la force. De tels masques étaient portés lors de performances rituelles telles que les funérailles ou pendant des cérémonies agricoles importantes. Pour deux masques du même type "cubiste", voir Christie's, Paris, 14 juin 2004, lot 158 ou Van Kooten, T. et Van den Heuvel, G., *Sculpture from Africa and Oceania*, Rijksmuseum Kröller-Müller, 1990, n° 39.

97

MASQUE IGBO

AN IGBO MASK

NIGERIA

Hauteur : 18 cm. (7 in.)

€10,000–15,000

\$12,000–17,000



PROVENANCE

Collection Alain Javelaud, Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie Bernard Dulong, *Collection Alain Javelaud*, 10 septembre - 17 octobre 2008

BIBLIOGRAPHIE

Galerie Bernard Dulong, *Collection Alain Javelaud*, Paris, 2008, p. 59

Autrefois attribué aux Eket, ce magnifique masque est probablement issu des peuples Ohuhu-Ngwa Igbo qui habitent dans la région Umuahaia. Les chéloïdes en saillie présentes sur les tempes et l'exagération de la projection en avant des lèvres sont typiques de la sculpture de la région Umuahaia.

Cf. voir Cole, H.M. et Aniakor, C., *Igbo Arts, Community and Cosmos*, Los Angeles, 1984, p. 175, fig. 292, pour un cimier aux traits analogues, collecté par Jack S. Harris, près d'Umuahia, en 1939, et actuellement dans la collection de la Yale University Art Gallery (inv. n° 1954.28.14). Il s'agit du premier masque identifié comme tel.



98

CIMIER EKET, OGBOM

AN EKET HEADRESS
NIGERIA

Hauteur : 62 cm. (24 $\frac{3}{4}$ in.)
€40,000–60,000
\$46,000–68,000

PROVENANCE

Alain Dufour, Saint-Maur-des-Fossés
Maud et René Garcia, Paris
Collection privée française

BIBLIOGRAPHIE

Bastin, M.L., *Introduction aux Arts de l'Afrique Noire*, Arnouville, 1984, p. 213, n° 205

Des statues comme celle-ci comptent parmi les créations artistiques les plus emblématiques et les plus abouties de la mosaïque culturelle du sud-est du Nigéria. Ce cimier peut être attribué au peuple Eket, un sous-groupe des Ibibio, et fut utilisé dans des danses rituelles connues sous le nom d'*ogbom*. Les sculptures réalisées pour ces rites soulignent un symbolisme profond de la fertilité féminine et de la productivité agricole (Murray, K., "Ogbom", in *Nigerian Field*, 1941, pp. 127-131). La figure couronnant ce cimier représente un jeune homme nu. Les pieds sont solidement plantés sur la base, les jambes sont fléchies, le fessier, les bras et les épaules projetées en arrière. Cette posture spécifique reflète probablement un certain mouvement de danse. Le contraste entre les genoux fléchis vers l'avant et les coudes vers l'arrière, attirant l'attention sur le torse bombé, crée un dynamisme puissant. Une coiffe d'osier était fixée sur la base cylindrique du cimier pour l'attacher fermement sur la tête du danseur. Cette statue ressemble à plusieurs cimiers Eket dans des collections publiques ; trois exemples similaires peuvent être cités : un dans la collection de la Yale University Art Gallery (inv. n° 2006.51.393), de l'ancienne collection Benenson, un autre au Indiana University Art Museum (inv. n° 76.1.2), collecté par Alain Dufour, et un dernier au Saint Louis Art Museum. Deux autres cimiers apparentés font partie de collections privées : l'un de l'ancienne collection Rasmussen (Drouot-Paris, 14 décembre 1979, lot 48) et l'autre de l'ancienne collection Goldet (de Ricqlès, F., Paris, 30 juin-1 juillet 2001, lot 124).



99

MASQUE EKET

AN EKET MASK
NIGERIA

Hauteur : 22 cm. (8 $\frac{5}{8}$ in.)

€30,000–50,000
\$35,000–57,000

PROVENANCE

Collection Alain Javelaud, Paris

EXPOSITION

New York, Friedman & Vallois Gallery, *Collection Alain Javelaud*, 15 mai - 7 juillet 2008
Paris, Galerie Bernard Dulon, *Collection Alain Javelaud*, 10 septembre - 17 octobre 2008

BIBLIOGRAPHIE

Soldan, H.J., « Zur Frage des Kulturgutes der Eket », *Baessler-Archiv*, Munich, 1987, vol. XXXIV, p. 19
Galerie Bernard Dulon, *Collection Alain Javelaud*, Paris, 2008, carton d'invitation et p. 56
Tribal Art Magazine, n° 48, printemps 2008, p. 34
L'objet d'art, n° 438, septembre 2008, p. 136

L'exécution du travail et l'harmonie parfaite se de ce masque en font un des plus beaux

exemples Eket connus de ce type. Les yeux en forme de demi-lune, le nez délicat et la bouche fine sont situés dans la partie inférieure de la tête rhombique. Les sourcils surélevés séparent le front, et descendent à mi-hauteur de la tête. Le bord du masque est décoré d'un motif triangulaire. La forme circulaire du masque s'inspire vraisemblablement de la lune et le motif répété des triangles pourrait symboliser les rayons émanant d'une pleine lune. Les parties ajourées entre le visage et la bordure circulaire représentent probablement la nouvelle lune. Ces mêmes arcs sont également présents sur un masque similaire de la collection du Musée Barbier-Mueller, à Genève (inv. n° 1014-66).

Cf. pour un autre masque du même type, voir Sotheby's, Paris, *Collection d'Art Premier, Philippe Guimiot et Domitilla de Grunne*, 17 juin 2009, lot 22.



100

STATUE MONTOL

A MONTOL FIGURE

NIGERIA

Hauteur : 48 cm. (18 $\frac{3}{8}$ in.)

€25,000–35,000

\$29,000–40,000

PROVENANCE

Collection privée française, acquise dans les années 1970

Les Montol vivent au nord de la Benue et au sud du plateau de Jos sur un terrain très accidenté. Ils étaient en dehors de l'influence des Jukun et ont développé leur propre style sculptural. En 1905, Hanns Vischer fit don d'une statue très similaire à la notre, présente actuellement au Museum für Völkerkunde de Bâle (inv. n° III.2144), et remarqua qu'elle se trouvait dans une petite maison ronde en pierre (*dodo*), hors de la vue des femmes et des enfants, où elle faisait régner la justice après avoir reçue des libations (Berns, M.C., Fardon, R., Littlefield Kasfir, Sidney (éd.), *Nigeria Unmasked: Arts of the Benue River Valley*, Los Angeles, 2011, p. 282, fig. 8,62). Arnold Rubin a décrit deux styles de représentations Montol dont « l'un d'eux implique un système de proportions, trapu, avec des formes anatomiques clairement délimitées en termes de formes géométriques précises ». Ces statues ont été utilisées dans la société des hommes Montol (*Komtin*) ; où elles ont été employées lors de rituels de divination organisés pour trouver la cause d'une maladie ou la solution pour un certain malheur. L'exposition *Central Nigeria Unmasked* montrait une seconde statue Montol dans ce style anguleux (*op. cit.*, p. 282, fig. 8.61). Au regard des similitudes de style et de patine, il est probable que notre personnage masculin ait autrefois formé une paire avec cette statue féminine et ait été sculpté par le même artiste. Une deuxième statue féminine avec le visage aplati a été exposée en 2003 par Hélène Leloup (*Féminité. Sa diversité dans l'Afrique traditionnelle*, Paris, 2003, p. 69, n° 33). Une dernière statue masculine comparable fut publiée dans *Arts du Nigeria dans les collections privées françaises*, Milan, 2012, p. 155.





■ 101

STATUE MUMUYE

A MUMUYE FIGURE
NIGERIA

Hauteur : 71 cm. (28 in.)

€80,000–120,000

\$91,000–140,000

PROVENANCE

Collection Alain Javelaud, Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie Bernard Dulon, *Collection Alain Javelaud*, 10 septembre - 17 octobre 2008

BIBLIOGRAPHIE

Galerie Bernard Dulon, *Collection Alain Javelaud*, Paris, 2008, p. 47

L'incroyable richesse plastique de cette statue et son dynamisme parfaitement tridimensionnel en font un remarquable témoignage de l'art des Mumuye, pratiquement inconnu jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle, et dont cette oeuvre est un incroyable exemple. Cette sculpture, en pied, est soutenue par des jambes raccourcies à peine renflées ; le bassin soutient un torse ponctué d'un ombilic saillant. De longs bras hélicoïdaux jaillissent d'épaules puissantes, enveloppant harmonieusement le corps. La tête forme un casque cubique, surmontée d'une coiffure massive prolongée d'une crête sommitale, et un cou mis en carcan par de longues oreilles ajourées. Le visage schématique laisse pointer une petite bouche et un nez abstraits. Pour un exemple analogue, voir Christie's, Paris, 15 juin 2002, lot 252. Notre exemple diffère de cet exemple par la présence d'une poitrine et d'oreilles percées. Pour deux autres statues similaires à ce style singulier (caractérisé par les mains en forme d'éventail) voir *Bildgewaltig. Afrika, Ozeanien und die Moderne*, Basel, Fondation Beyeler, 2009, VIII, n° 9 (ancienne collection Kerchache) et Berns, M., *Central Nigeria Unmasked: Arts of the Benue River Valley*, Los Angeles, 2011, p. 246, n° 8.16 (ancienne collection Withofs).





102

MASQUE IJO

AN IJO MASK
NIGERIA

Longueur : 37 cm. (14½ in.)

€7,000–9,000

\$8,000–10,000

PROVENANCE

Collection Alain Javelaud, Paris

EXPOSITION

Paris, Galerie Bernard Dulon, *Collection Alain Javelaud*, 10 septembre - 17 octobre 2008

BIBLIOGRAPHIE

Galerie Bernard Dulon, *Collection Alain Javelaud*, Paris, 2008, p. 23

Les Ijo, qui vivent dans le delta du Niger, croient en un seul dieu féminin, aux esprits de la nature et aux esprits des ancêtres. La plupart des rituels font appel à ces esprits de la nature et pratiquement tous les masques les représentent.

Des célébrations en l'honneur des esprits de l'eau furent organisées pour obtenir leur bienveillance et assurer le bien-être du clan. La présence des esprits, incarnés par les danseurs, se manifestait au travers de l'intensité des mouvements réalisés au cours des cérémonies. Le caractère surnaturel de ces esprits se reflète dans l'ingénieuse créativité de nombreuses coiffes Ijo, combinant souvent des caractéristiques anthropomorphes, zoomorphes, géométriques et abstraites, ou des éléments de différentes espèces d'animaux, dans un seul cimier. Dépouillé de son costume, ce masque est un excellent exemple du génie créatif des Ijo.



f 103

PAIRE DE STATUES YORUBA
ATTRIBUÉE AU « MAÎTRE
DU SANCTUAIRE SHANGO
DES OWU », *IBEJI*

A PAIR OF YORUBA TWIN FIGURES
RÉGION D'IGBOMINA, NIGERIA

Hauteurs : 27 cm. (10 $\frac{3}{4}$ in.)

€2,000–3,000

\$2,300–3,400

PROVENANCE

Collection privée
Christie's, Londres, 22 novembre 1988, lot 137
Collection William A. McCarty-Cooper
(1937-1991), Los Angeles
Christie's, New York, *Important Tribal Art and
Antiquities from the Collection of William A.
McCarty-Cooper*, 19 mai 1992, lot 119
Collection privée américaine



f 104

PAIRE DE STATUES
YORUBA, *IBEJI*

A PAIR OF YORUBA TWIN FIGURES
RÉGION D'ILA ORANGUN, NIGERIA

Hauteurs : 31 cm. (12 $\frac{1}{4}$ in.)

€3,000–5,000

\$3,500–5,700

PROVENANCE

Collection privée
Christie's, Londres, 22 novembre 1988, lot 136
Collection William A. McCarty-Cooper
(1937-1991), Los Angeles
Christie's, New York, *Important Tribal Art and
Antiquities from the Collection of William A.
McCarty-Cooper*, 19 mai 1992, lot 120
Collection privée américaine



f 105

MASQUE PUNU

A PUNU MASK
GABON

Hauteur : 26 cm. (10¼ in.)

€25,000–35,000

\$29,000–40,000

PROVENANCE

Jacques Kerchache (1942–2001), Paris
Pace Primitive Gallery, New York
Michael Oliver, New York
Collection Robert Ziering, New York,
acquis auprès de ce dernier

106

FIGURE DE RELIQUAIRE KOTA

A KOTA RELIQUARY FIGURE
GABON

Hauteur : 37 cm. (14 $\frac{5}{8}$ in.)

€25,000–35,000

\$29,000–40,000



PROVENANCE

Par réputation Charles Ratton (1895-1986), Paris
Baron Alessandro von Hoerschelmann, Milan, 1952
Collection privée italienne

EXPOSITION

Milan, Galleria Il Collezionista, *Arte Negra*
-exposition organisée en collaboration avec
Charles Ratton-, novembre 1952

BIBLIOGRAPHIE

Von Hoerschelmann, A., *Arte Negra*, Milan, 1952
Ragghianti, C.L., *Sele Arte*, n° 4, Lucques,
janvier - février 1953, p. 3

En 1952, le baron Alessandro Von Hoerschelmann, passionné d'Art Africain, organise à Milan, à la galerie 'Il Collezionista' à la Piazza San Babila, une exposition d'art africain. Les 55 pièces exposées sont proposées à la vente aux collectionneurs milanais. Pour organiser l'événement, il a été aidé par l'expert français Charles Ratton. L'exposition a été documentée avec un catalogue publié en italien *Arta negra* (Milan, 1952). Les œuvres exposées sont décrites, mais seules 15 sont illustrées par des photographies.



f 107

FIGURE DE RELIQUAIRE KOTA-NDASSA

A KOTA-NDASSA RELIQUARY FIGURE
GABON

Hauteur : 47 cm. (18½ in.)

€8,000-12,000
\$9,100-14,000

PROVENANCE

Paul Guillaume (1891-1934), Paris
Collection Vivian O. et Meyer P. Potamkin
(1909-2001), Philadelphie
Christie's, New York, 28 novembre 1984, lot 45
Collection William A. McCarty-Cooper
(1937-1991), Los Angeles
Christie's, New York, *Important Tribal Art and
Antiquities from the Collection of William A.
McCarty-Cooper*, 19 mai 1992, lot 141
Collection privée américaine



Paul Guillaume dans sa première galerie, en 1914

© RMN-Grand Palais, Fonds Alain Bouret,
Musée de l'Orangerie

f 108

FIGURE DE RELIQUAIRE KOTA

A KOTA RELIQUARY FIGURE
GABON

Hauteur : 39.5 cm. (15½ in.)

€20,000–30,000

\$23,000–34,000

PROVENANCE

Parke-Bernet Galleries, New York, 31 janvier 1963,
lot 81

Merton Simpson (1928-2013), New York
Collection William A. McCarty-Cooper (1937-
1991), Los Angeles

Christie's, New York, *Important Tribal Art and
Antiquities from the Collection of William A.
McCarty-Cooper*, 19 mai 1992, lot 137

Collection privée américaine

Ce reliquaire de l'ancienne collection McCarty-Cooper peut être comparé à celui de la collection du British Museum et reproduit dans Chaffin, A. et F., *L'art Kota, les figures de reliquaire*, Meudon, 1979, p. 123, n° 41. Selon les auteurs, ce reliquaire appartient au groupe 6 qui, « constitue sans aucun doute l'un des plus beaux de l'art Kota » (p. 112). Ils sont particulièrement anciens, en témoignent la patine du bois, les revêtements métalliques et surtout le style archaïque.



Important Tribal Art
and Antiquities
from the Collection of
William A. McCarty-Cooper

New York,
Friday, May 19, 1992

CHRISTIE'S



109
STATUE BEMBE

A BEMBE FIGURE
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 13 cm. (5½ in.)
€4,000–6,000
\$4,600–6,800

PROVENANCE
Collection privée française

Très rare représentation d'un chef debout tenant sa longue barbe avec la main gauche.

Cf. voir Soderberg, B., *Les figures d'ancêtres chez les babembe*, Arts d'Afrique Noire, n° 14, 1975, p. 20 pour une statue analogue dans la collection du Etnografiska muséet, à Stockholm (inv. n° 1919.1.264).

110
MASQUE NGBAKA

A NGBAKA MASK
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 20 cm. (7¾ in.)
€15,000–25,000
\$18,000–28,000

PROVENANCE
Collection Mme Rolland, Versailles, vers 1910
Transmis par descendance familiale
Collection privée française

Il ressemble au masque iconique Ngbaka de l'ancienne collection Paul Guillaume (Sotheby's, Paris, 21 juin 2017, lot 36). Un deuxième masque similaire publié en 1917 par Paul Guillaume (*Sculptures Nègres : 24 photographies précédées d'un avertissement de Guillaume Apollinaire et d'un exposé de Paul Guillaume*, pl. XII, fig. ci-dessous) présente des trous percés autour de la bouche, aux mêmes endroits, ainsi qu'une forme des yeux et de la bouche identique. Ce rare masque, d'un superbe raffinement, et mis en valeur par la délicatesse des traits, peut être considéré comme un des plus délicats de la région.





111

CHASSE-MOUCHE KONGO

A KONGO FLY-WHISK HANDLE
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 23.5 cm. (9¼ in.)

€3,000–5,000

\$3,500–5,700

PROVENANCE

Collection privée belge
Collection Guillaume Vranken-Hoet, 1986
Collection privée belge

Le chasse-mouche fut un élément essentiel des insignes royaux des chefs Kongo et fut longtemps considéré comme un symbole important de leur puissance. Les motifs qui décorent le manche renforcent les idées d'autorité telles qu'elles étaient comprises dans la cosmogonie Kongo. Il existe différentes interprétations sur la signification de la représentation de la main délicatement sculptée au sommet de cet objet ; Marc Felix a suggéré que le poing fermé était censé représenter la main de fer et le contrôle du chef sur ses sujets (Félix, M., *White Gold, Black Hands*, vol. 1, Bruxelles, 2010, pp. 110-111 pour des exemples en ivoire).





112
SIFFLET HUNGANA

A HUNGANA WHISTLE
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 7.5 cm. (3 in.)

€3,000–5,000
\$3,500–5,700

PROVENANCE

Acquis *in situ* par les Pères Croisiers du Vicariat de Bondo, entre 1925 et 1940
Collection privée belge

Ce très beau sifflet est sculpté sous la forme d'un buste avec une tête anthropomorphe. Toutes les caractéristiques formelles classiques du style Hungana sont présentes dans ce joli sifflet : une coiffure à crête, des yeux ovales surmontés de larges paupières, un nez triangulaire et une bouche ouverte. Dans son étude sur les ivoires Hungana, Christine Valluet a publié deux sifflets très similaires de ce type extrêmement rare (*White Gold, Black Hands*, vol. 3, Bruxelles, 2012, pp. 168, ill. 73-74).

f 113
CLOCHE KONGO-VILI,
DIBU

A KONGO-VILI BELL
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 20 cm. (7 $\frac{7}{8}$ in.)

€6,000–9,000
\$6,900–10,000

PROVENANCE

Collection Sir Cecil Hamilton Armitage (1868-1933), Londres
Collection Maurice Stanley Cockin (1881-1961), Londres
Collection Celia Barclay (1918-1994), Waltham Abbey
Christie's, Londres, 4 juillet 1989, lot 67
Collection William A. McCarty-Cooper (1937-1991), Los Angeles
Christie's, New York, *Important Tribal Art and Antiquities from the Collection of William A. McCarty-Cooper*, 19 mai 1992, lot 150
Collection privée américaine

BIBLIOGRAPHIE

Donne, J.B., « The Celia Barclay Collection of African Art », *Connoisseur*, Londres, juin 1972, p. 93





■ 114

PILIER DE CASE KONGO-VILI

A KONGO-VILI HOUSE POST
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 177 cm. (69¾ in.)

€50,000-70,000

\$57,000-80,000

PROVENANCE

Galerie Sigui-Jean-François Blondeau, Angers
Collection Pierre Darteville, Bruxelles

EXPOSITION

Bruxelles, Lempertz, *Pierre Darteville: 50 Years of
Collecting Art of the Congo*, 24 mai - 6 juillet 2018

BIBLIOGRAPHIE

Darteville, V. et al., *Pierre Darteville: 50 Years of
Collecting Art of the Congo*, Bruxelles, 2018, pp. 50
et 129, n° 16

Les divers éléments sculptés qui ornent ce pilier de case n'ont pas seulement un but esthétique ou décoratif. Chaque figure, ou ensemble de figures, renvoie à une signification spécifique. Ce pilier constituait ainsi une forme de langage pictographique dans une société sans écriture. Néanmoins, pour ses spectateurs, sa symbolique était très claire, puisque chacun de ses motifs indique que ce pilier était placé autrefois dans la maison d'un chef important. Plusieurs symboles de pouvoir sont sculptés sur ce pilier et servaient tous à démontrer le statut important de son propriétaire ; par exemple, la double cloche ou trompette était réservée au chef. De plus, le serpent et le léopard peuvent référer à son pouvoir surnaturel, tandis que l'escargot renvoie probablement aux coquilles qui servent de contentants aux *bilongo* (charmes et médecines). Une marmite sur ses trois supports était un élément iconographique à plusieurs significations et à plusieurs dictons, par exemple *Trois termitières supportent la marmite, deux*

ne suffisent pas – signifiant que pour qu'une femme reste avec son mari, il faut que ce dernier contribue à l'édification des « trois piliers du couple » (maison, nourriture, enfants). De cette manière, la totalité des décorations rend compte des tâches, des responsabilités et des réalisations du chef.

Habillé dans un costume européen, indiquant sa richesse grâce aux échanges commerciaux, le portrait de ce chef est au sommet de ce poteau. Il est sculpté dans un style classifié par Raoul Lehuard comme D7, attribué aux peuples Vili, faisant référence à une statuette conservée au musée de Berlin (inv. n° III.C.325), que A. Bastian rapporta de l'expédition au Loango en 1872. La tête est ovoïde, le front haut et le menton arrondi. Les yeux forment deux arcs de cercle opposés, la pupille étant marquée par un fond blanchi d'un morceau de verre. Les sourcils sont indiqués par une simple courbe noirie, le nez est droit, légèrement évasé à la partie inférieure. Les joues s'allongent dans la forme ovoïde générale de la tête. La bouche, avec des lèvres bien ourlées, laisse apparaître des dents incisives. Voir Lehuard, R., *Art Bakongo-Les Centres de Style*, Vol. I, Arnoville, 1989, p. 247, n° D7-1-1 pour une maternité considérée comme un des plus beaux exemples de ce sous-style très comparable au notre. On trouve un exemple analogue au sein de la collection du Musée du quai Branly-Jacques Chirac (inv. n° 71.1892.62.20), qui est entré dans la collection avant 1892, attestant que notre exceptionnel poteau date vraisemblablement du XIX^e siècle.



115

COUPLE KONGO

A KONGO COUPLE
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 21 cm. (8¼ in.)

€80,000–120,000

\$91,000–140,000



PROVENANCE

Acquis *in situ* par Edmond Darteville (1917-1953)
dans la région de Landana, 1936
Collection Pierre Darteville, Bruxelles

EXPOSITION

Bruxelles, Lempertz, *Pierre Darteville: 50 Years of
Collecting Art of the Congo*, 24 mai - 6 juillet 2018

BIBLIOGRAPHIE

Darteville, V. et al., *Pierre Darteville: 50 Years of
Collecting Art of the Congo*, Bruxelles, 2018, pp. 44
et 128, n° 10

Il est extrêmement rare de trouver une attitude aussi affectueuse dans l'art Africain et nous en avons ici un exemple exceptionnel. Ce charmant couple Kongo traduit une expression d'harmonie et d'unité. Le couple est représenté enlacé, chacun posant une main sur l'épaule de l'autre. Les deux autres bras sont fléchis et posés sur leurs jambes, d'une manière symétrique, renforçant la notion d'union. Les têtes de l'homme et de la femme sont légèrement levées vers le haut. Les traits du visage sont obscurés par une couche d'offrandes ; seule la pointe du nez et des lèvres peut être encore observée, donnant un caractère énigmatique et intemporel aux visages. L'arrière des têtes a été orné d'or – un phénomène unique ou inconnu jusqu'à présent dans l'art congolais. Le pied droit du personnage masculin est tenu par sa main gauche et repose sur le genou gauche. La différence de patine sur son ventre indique une charge magique maintenant disparue. La main droite du personnage féminin repose sur son genou droit. Les jambes de la femme sont sculptées parallèlement à sa poitrine, ses pieds sont placés l'un à côté de l'autre. L'arrière de la sculpture est belle, simple et sobre et permet de souligner l'unité du couple enlacé. Les deux dos sont fins et droits, avec les deux fessiers accentués.

Les couples sculptés de ce type constituent des objets rituels liés à l'association *Lemba*, qui se développa à la fin du XVII^e siècle. Cette société secrète regroupant les plus riches commerçants

rayonnait dans la partie septentrionale du Bas-Congo. Son développement fut, pendant trois siècles, concomitant des relations d'échanges prospères, le long des routes de traite de la région. L'accumulation de richesses grâce au commerce régional était ainsi légitimée par le culte *Lemba* et écartée des présomptions de sorcellerie. Les ritualistes *nganga* contrôlaient ces vastes réseaux rassemblant l'élite et par là-même, maîtrisaient tant le pouvoir religieux que politique. Suspecté par les Belges d'être un moteur d'agitation politique, le *Lemba* fut interdit par le pouvoir colonial au début des années 1930 et certains de ses témoins matériels furent collectés peu après. Un homme qui entrait dans le *Lemba* devait être accompagné de sa femme, qui était elle aussi initiée au même moment. Cette initiation en tant que couple est le thème de cette sculpture. Cette statue symbolisait la vie familiale des initiés *Lemba*. Les liens matrimoniaux entre les familles membres du *Lemba* participaient de leur richesse et la fidélité de l'épouse à son époux garantissait sa probité commerciale, gage de réussite. La position d'enlacement suggère la proximité du couple *Lemba*, célébrant la nécessité d'un mariage stable pour une vie réussie. Avec sa patine épaisse, il est évident que ce couple a été très apprécié par ses anciens propriétaires. Moins d'une douzaine de couples Kongo comme celui-ci sont connus. En 1938, Edmund Dartevelle a acquis un autre couple *Lemba*, qui se trouve aujourd'hui dans la collection du Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervuren (inv. n° EO.1979.1.259, voir *Carnets de voyage. Edmond Dartevelle, un valeureux explorateur africain*, Sarran, Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, 2010, pp. 60-61 et 63). Une autre couple se trouve au même musée (inv. n° RG.42920), ainsi que plusieurs exemples dans les musées de Zurich, Luanda, Berg en Dal, et dans des collections privées (Dapper, Scharf, Horstmann, Felix et Malcolm).



PORTEUR DE COUPE KANYOK PAR KADYAAT-KALOOL († 1920)

A KANYOK CUP BEARER BY KADYAAT-KALOOL (†1920)
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 25 cm. (9⁷/₈ in.)

€20,000–30,000

\$23,000–34,000

PROVENANCE

Collection privée
Loudmer-Poulain, Paris, *Arts Primitifs*,
19 et 20 juin 1980, lot 316
Collection Morton Dimondstein (1920-2000),
Los Angeles
Collection John Rich (1925-2012), Beverly Hills
Joshua Dimondstein, Los Angeles
Collection Edric van Vredenburgh, Bruxelles

Ce magnifique porteur de coupe Kanyok peut être attribué au maître sculpteur Kadyaat-Kalool (+1920), qui était actif dans les environs de Kanda-Kanda au tournant du XX^e siècle. La figure assise est très représentative du style individuel de Kadyaat. D'abord identifiée et décrite par Frans Olbrechts (qui considérait les œuvres d'art Kanyok comme une émanation régionale du style Luba), l'identité de cet artiste fut révélée grâce à des recherches menées sur le terrain par Rik Ceyskens dans la région nord du territoire Kanyok (voir Sotheby's, New York, *The William W. Brill Collection of African Art*, 17 novembre 2006, lot 119, décrivant un couple accroupi du même artiste). Kadyaat était le sculpteur du chef de Kanda-Kanda, Kabw-Mukalang-aa-Seey (1894/96 - 1941/42), qui a stimulé son travail en étant son premier employeur officiel.

Ce porteur de coupe peut être comparé à d'autres exemples attribués à Kadyaat : dans le Ethnologisches Museum de Berlin (collecté par Frobenius en 1904, inv. n° III.C.19980), le Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervuren (acquis avant 1918, inv. n° EO.1948.3.1, l'autre avant 1925, inv. n° EO.0.0.28466) et un dernier dans l'ancienne collection Stoclet (Christie's, Paris, 30 octobre 2018, lot 7). Parmi ce groupe, cet exemplaire est le plus sophistiqué et le plus proche du couple de l'ancienne collection Brill (*op. cit.*). L'exécution délicate des traits du visage, le raffinement de la sculpture, et particulièrement du traitement du bol et de sa tridimensionnalité, transcendent la simple fonction de coupe. Cet exemplaire unique est traité de sorte que les pieds sont projetés vers l'avant et les genoux fléchis. Tandis que la main droite touche de manière expressive le visage, la main gauche tient le bol et le bras reflète la position des cuisses. Avec le couple Brill, et un couple s'embrassant, de l'ancienne collection Kunin (Sotheby's, New York, 11 novembre 2014, lot 134), notre exemple peut être considéré comme un des chefs-d'œuvres de Kadyaat-Kalool. Avec sa qualité magistrale et son expression indéfectible, cette coupe rend compte du génie créatif du maître.



f 117

MATERNITÉ NSAPO-NSAPO

A NSAPO-NSAPO MOTHER AND CHILD FIGURE
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 34 cm. (13 $\frac{3}{8}$ in.)

€12,000-18,000

\$14,000-20,000

PROVENANCE

Edmond Morlet, Bruxelles
Christie's, Londres, 24 juin 1984, lot 119
Collection William A. McCarty-Cooper
(1937-1991), Los Angeles
Christie's, New York, *Important Tribal Art and Antiquities from the Collection of William A. McCarty-Cooper*, 19 mai 1992, lot 155
Collection privée américaine

Cette exceptionnelle maternité est sculptée par un artiste Nsapo-Nsapo. Vers 1887, ce groupe, d'origine Beneki-Songye, avait été chassé de la région Songye par des marchands d'esclaves arabes et leurs alliés. Ils ont été nommés Nsapo-Nsapo en référence à leur chef qui les a conduits du nord-est au pays de Lulua alors qu'ils fuyaient les conflits plus à l'est. Libérés de leur contexte culturel d'origine, les artistes Nsapo-Nsapo ont imaginé un nouveau style unique et distinctif sous l'influence évidente des Lulua et Chokwe qui les entourent. En 1962, Paul Timmermans a écrit un excellent article sur leur genèse (*Les Sapo Sapo près de Luluabourg*, Tervuren, VIII, 1962, p. 29-53).

Les premières statues documentées dans ce style sont arrivées en Belgique en octobre 1912 et ont été données au Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren. Elles ont été rassemblées par Emeri-Henri-Célestin Cambier, qui est arrivé à Luluabourg le 14 novembre 1889 et a fondé la

mission Mikalaye la même année. Le Musée Aan de Stroom d'Anvers possède 4 statues Nsapo Nsapo (une maternité et trois statues masculines) ; toutes ont été achetées à Henri Pareyn en 1920. Marc Félix a regroupé les œuvres de cet artiste et l'a nommé « le maître des maternités assises ». Cette statue, supérieure dans son travail d'exécution, est clairement celle d'un autre artiste, et l'une des meilleures du genre.

Selon Timmermans (*op. cit.*, p. 37), ces maternités étaient appelées *bwanga bwa cibola* et remplissaient une triple fonction : provoquer la réincarnation dans l'utérus de la mère lorsqu'un enfant était mort-né, faciliter les naissances et protéger l'enfant. Les Nsapo-Nsapo ont très probablement assimilé cette tradition des Lulua, connus pour prévenir l'infertilité et la mortalité infantile et favoriser la réincarnation d'ancêtres. En réalité, les maternités étaient censées glorifier et célébrer la fertilité et la maternité. La main gauche tient un petit récipient qui contenait du *bishimba* ou des substances magiques qui conféraient un pouvoir à la statue.

Cf. voir Gillon, W., *Collecting African Art*, Londres, 1979, p. 37 et 133, fig. 165a pour une autre maternité Nsapo-Nsapo avec un enfant assis. Voir également Sotheby's, New York, 19 novembre 1999, lot 283, de l'ancienne collection Tishman, pour un exemple avec l'enfant couché sur les jambes de la mère.





118
MASQUE PENDE,
GITENGA

A PENDE MASK
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 50 cm. (19 $\frac{3}{4}$ in.)

€3,000–5,000
\$3,500–5,700

PROVENANCE

Collection Lucien Van de Velde, Anvers, 2011
Collection privée belge

BIBLIOGRAPHIE

Van de Velde, L., *Central Africa*, Anvers, 2011

Les *gitenga* sont des masques d'initiation du Pende Kwilu et Pende Central. Ces masques en fibres et des costumes en filets légers permettaient aux porteurs de danser plus énergiquement. Les yeux cylindriques protubérants, caractéristique principale de ce type de masque, sont conçus pour inspirer la peur

et avertir les non-initiés de garder leur distance. Le visage rond fait référence au soleil couchant, symbole de la vie et de la régénération. *Gitenga* a dansé pour rendre hommage à l'investiture des chefs et aux funérailles des forgerons et des exciseurs (Cf. Strother, Z., dans Félix, M., *Masks in Congo*, Bruxelles, 2016, p. 132, cat. 32). Dans la collection du Musée royal de l'Afrique Centrale à Tervuren se trouve un autre masque similaire provenant de l'ancienne collection Jeanne Walschot (inv. n° EO.1980.2.1162). La grande face circulaire fait du *gitenga* un des masques les plus inoubliables et spectaculaires du Congo.

■ 119

PORTE HOLO

A HOLO DOOR

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 160 cm. (63 in.)

€10,000–15,000

\$12,000–17,000

PROVENANCE

Kevin Conru, Londres, 1998
Collection privée américaine

EXPOSITION

Londres, Royal Academy of Arts, *Africa: The Art of a Continent*, 4 octobre 1995 - 21 janvier 1996
Bruxelles, *BADNEA: Belgian Association of Dealers in Non-European Art VIII*, 9 - 13 juin 1998

BIBLIOGRAPHIE

Philips, T., *Africa: The Art of a Continent*, Londres, 1995, p. 256, n° 4.23
BADNEA: Belgian Association of Dealers in Non-European Art VIII, Bruxelles, 1998, p. 43

Cette unique porte à double panneaux présente des motifs chrétiens en relief. Un crucifix est présenté sur le panneau de gauche, avec une figure agenouillée, les mains tenues dans une posture de prière sur le panneau droit. Dans la catalogue *Art of a Continent*, le spécialiste d'art Holo, Arthur Bourgeois remarque que ces deux motifs ont des homologues dans l'iconographie traditionnelle Holo : la posture mains-à-bouche peut être retrouvée dans des statuettes divinatoires, et les charmes *nzaambi*, qui représentent des personnages avec les bras relevés à l'horizontale comme le Christ sur la croix. Voir Volper, J., *Du Jourdain au Congo. Art et christianisme en Afrique Centrale*, Musée du Quai Branly, 2019, pp.134-136, fig. 89-91 pour trois *santu nzaambi*. Cette porte est ainsi un merveilleux exemple du syncrétisme congolais.



120

HARPE ZANDE

A ZANDE HARP

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 65 cm. (25% in.)

€25,000–35,000

\$29,000–40,000

PROVENANCE

Acquise *in situ* par les Pères Croisiers du Vicariat de Bondo, entre 1925 et 1940
Collection privée belge

BIBLIOGRAPHIE

Burssens, H., "Yanda-Beelden en Mani-sekte bij de Azande (Centraal-Afrika)", *Annales du Musée Royal de l'Afrique Centrale*, n° 4, Tervuren, 1962, pl. XLV, n° 428
L'officier et cartographe italien Gaetano Casati, qui séjourna dans la région des Zande entre 1880 et 1890, a écrit sur ces instruments: "Les fils de nobles se vantent d'être des musiciens célèbres et la mandoline les accompagne partout : lors de promenades, à la guerre et pendant les rassemblements. Le désir d'en posséder une est si fort qu'ils sont prêts à payer n'importe quel prix pour en obtenir une" (Casati G., *Zehn Jahre in Aquatoria und die Rückkehr mit Emin Pasha*, 1891 : p. 186). Dans la collection du Musée National de la préhistoire et de l'ethnographie "Luigi Pigorini" à Rome se trouvent trois harpes Zande, avec des têtes et des coiffures très semblables, collectées par Romolo Gessi entre 1873 et 1880 (inv. n° 29517, n° 29519 et n° 29520). Georg August Schweinfurth, qui a visité la région de Zande entre 1867 et 1871, a donné une belle description

sur l'importance de la musique dans la vie quotidienne : « Les Zande sont passionnés par la musique ; ils produisent grâce à leurs mandolines des sons qui résonnent au plus profond de leurs êtres et qui peuvent les plonger dans une véritable ivresse. Les concerts privés sont d'une longueur inimaginable. Leur instrument préféré est affilié à la harpe et à la mandoline. Elle ressemble à la première par la disposition de ses cordes et à la seconde par la forme de la caisse de résonance. Construite précisément selon les lois acoustiques, cette caisse a deux ouvertures. Les cordes, solidement tenues par des chevilles, sont faites de fibres végétales. Quant à la musique jouée sur ces mandolines, elle est très monotone ; il serait difficile d'en discerner la moindre mélodie. Elle n'est jamais qu'un accompagnement d'une récitation, chantée dans un ton plaintif et un timbre nasal. J'ai souvent observé des amis qui marchaient de bras en bras jouant de cette façon, battant le temps avec leur tête et se plongeant l'un l'autre dans une profonde extase. » (Schweinfurth, G.A., "Au Coeur de l'Afrique. Trois ans de voyages et d'aventures dans les régions inexplorées de L'Afrique Centrale (1868-1871)", *Le Tour Du Monde, Nouveau Journal des Voyages*, vol. 28, 1874: pp. 222-223).





121

MASQUE YAKA

A YAKA MASK

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 49 cm. (19¼ in.)

€30,000–50,000

\$35,000–57,000

PROVENANCE

Probablement acquis *in situ* par Hans Himmelheber (1908-2003), en 1938-1939
Matthias L. J. Lemaire (1892-1979), Amsterdam
Collection Harold Rome (1908-1993), New York, 1956
Sotheby's, New York, 20 mai 1987, lot 137
Collection privée américaine
Collection privée belge

EXPOSITION

Toledo, The Toledo Museum of Art, *The African Image: A New Selection of Tribal Art*, 1 février - 22 février 1959

BIBLIOGRAPHIE

Plass, M.W., *The African Image: A New Selection of Tribal Art*, The Toledo Museum of Art, 1959, p. 28, n° 146
Gillon, W. et Fagg, W., *Collecting African Art*, Londres, 1979, p. 28, n° 24

Ce magnifique masque-heaume fut probablement acquis par Hans Himmelheber et par la suite par Lemaire qui lui acheta un grand nombre d'objets en 1956. Himmelheber aurait voyagé parmi les Yaka en 1938-39 (voir *Zaire 1938/39. Photographic documents on the arts of the Yaka, Pende, Tshokwe and Kuba*, Musée Rietberg, 1997). Ce masque spectaculaire polychrome fut utilisé lors de cérémonies d'initiation. Le visage blanchi, aux traits accentués, présente un grand nez retroussé. Les cornes en bois, élément morphologique unique dans le corpus, réfèrent vraisemblablement à la force et à la masculinité du redoutable buffle. La coiffe en sept pointes rappelle les coiffures traditionnelles Yaka. Sous le menton saillant se trouve une poignée pour tenir le masque pendant les danses, autrefois cachée sous un costume de raphia. La taille et les caractéristiques faciales à la fois exagérées et exquises de ce masque en font l'un des plus beaux exemplaires du genre.



THE HOOPER MOAI KAVAKAVA

Rapa Nui, or today, Easter Island, is one of the most remote islands in Polynesia, some 3000 kilometers from the nearest landmass. Since they were first seen by Western eyes, the wooden figures they sculpted have been considered one of the most enigmatic representations of the human body – not only within the sphere of Polynesian or Oceanic Art, but throughout the entire scope of art history. These emaciated, almost skeletal, men were locally known as *moai kavakava* – named after the *moai*, the monumental monolithic stone human figures found on Easter Island, and the word *kavakava* meaning “ribs” – referring to the over-developed rib-cage with prominent breastbone. The overall posture of *moai kavakava* follows a set canon, with a forward arching torso and head with arms held to the sides. The elongation of the limbs and torso are meant to further emphasize this curvature of the body. The narrow face with a strong jawline, the thin neck, the flattened shoulders and the slightly bent thin legs with reduced feet further reinforce the slenderness of the figure. The emaciated character of the statue is further strengthened by the clearly separated carved vertebrae along the spine following the outward curve of the back. The circular motif on the lower back of the figure symbolically refers to a type of loincloth reserved to the elite, *hami*, recognizable by its circular knot at the middle of the back. The mastery of the sculptor comes to full expression in the exceptional design of the face. First and foremost, the inset eyes, with bone encircled obsidian pupils, give this *moai kavakava* an unusually powerful, almost hypnotic expression. The eyes sit under an overhanging, hatched brow which is further encircled by protruding lower eye sockets. The vertically elongated nose has flaring nostrils, and the concave curve of the nose bridge contrasts harmoniously with the convex shape of the lower face with its thin cheeks. The meticulously carved grimacing mouth displays rounded lips with incised teeth. The strong jawlines continue into the narrowing chin featuring a reclining goatee beard, which most likely denotes the representation of an elder. The upper ear is carved as a spiral and the earlobes are greatly extended to the rear – a beautiful representation of the Rapa Nui people’s ancient tradition to artificially elongate their ears

by inserting bone earplugs. The high forehead continues in a bald crania that is decorated with incised geometric glyphs, which must have had a distinctive symbolism, but is only speculative today. The lack of reliable information on the interpretation of these works and their unique physical appearance has led to much speculation in the literature. In 1934, Stéphen Chauvet for example related the emaciated character of *moai kavakava* to famine and malnutrition (*L’Île de Pâques et ses mystères*, Paris, 1934: 62-67). Michel and Catherine Orliac however have suggested that the figures represent the corpses of dead ancestors, ‘in the process of changing towards an immaterial state’, rather than victims of starvation (2008: 104-106). Studies by Adrienne L. Kaepler, have suggested their meaning has even more layers of symbolism. Two essential features of the *moai kavakava*, the well-carved backbones and prominent rib cage, in fact can be related to traditions within other Polynesian societies. In Hawaiian sculpture, and that of Rarotonga, the backbone appears to be an important genealogical symbol; and among the Maori, *whakapapa* were genealogical objects in which the notches represent succeeding generations of ancestors. Kaepler has suggested that although we have little direct evidence of the meanings and uses of Rapa Nui wooden figures, like other Polynesian traditions, they likely incorporated genealogical metaphors of social importance and were used in contexts that focused on family, fertility, and agriculture. Honored and invoked for the fertility of the descendants, the role of these figures lies thus in the conceptualization of ancestry and the power that ancestors convey to the owners of such figures. Little is known about the precise functions of *moai kavakava*. In one oral Rapa Nui tradition, the first *moai kavakava* is said to have been carved by Tuu Ko Ihu, one of the original settlers, as likenesses of two dangerous spirits (*akuaku*) whom this great cultural hero had encountered while out walking. A few early Western visitors to the Island witnessed these statues in use. A visit to Easter Island in 1882 by Captain Geiseler of the frigate *Hyena* provides a record of an event at which such figures were displayed (cited in *L’Île de Pâques: Une Engime?*,

Musées Royaux d’Art et d’Histoire, Bruxelles, 1990, p. 177). It is reported that during important harvesting, egg gathering, and fishing times, the population gathered together, and leading males brought with them the wood images they had made and owned, showing them suspended from their bodies. A single individual might have had as many as twenty adorning his person, and he gained status both from the numbers in his possession and the quality of their carving. In 1919, Routledge reported they were shown during specific feasts and other important occasions (*The Mystery of Easter Island, London*, p. 296): “they were worn at Paina dances ‘*hura hura hoko hoko*’ suspended by cords passed under the arms of the figure on the breasts in front and back behind. Men wore four male figures (two in front and two behind) women wore either four male figures or two male and female in front and male and female behind. The men did not wear female figures. The cords were made of women’s hair”. Indeed, the back of the neck of most examples bears a single hole that might have been used to suspend the statue in such a way during festivals and rituals. It should be noted the statue indeed cannot stand on its own. When not in use, the *moai kavakava* were wrapped in tapa cloth and stored in the rafters of a house. The Hooper statue is carved in *toromiro*, the tree that supplied the wood for sacred carvings, now extinct and once endemic present on the island. The compact structure of this wood allowed to execute minute details. Its hardness and its imputrescibility lend itself perfectly to the execution of important objects, created to survive for centuries. Carvings of this type are one of the most classical forms of Easter Island art, whose style seems to have been well developed by the late 1820s (Kaepler, 2003, pp. 10-69). Collected in 1868, the Hooper figure clearly already had a long ritual life before, placing its creation date in the early 1800s or before. Among the most extraordinary creations of Polynesia, this exceptional statue reflects both naturalistic and stylized conceptions of the human body. With strong facial features and a commanding presence, the figure’s corpse-like image paradoxically exudes an overwhelming vitality.

LE KAVAKAVA DE J. G. KELL, LIEUTENANT SUR LE H.M.S. TOPAZE (1868)

Eighteenth-century travel scientists were excessively interested in collecting exotic "natural and artificial curiosities". Thus, Captain Cook, during his exploration of the Pacific (1768-1788), drastically regulated the space allocated to each officer to collect his crops. Cook's stopover on Easter Island (1774) revealed to the Islanders the attraction of their works on foreigners: the scientists, officers and the young Polynesian who accompanied them acquired wooden sculptures; not only did they appreciate their quality, but there was a market for these new treasures. In 1789, cetacean hunters entered the Great Ocean; they were no longer really the philosophers of the Age of Enlightenment... Hundreds of whalers, sealers, sandalwood workers, mother-of-pearl and pearl collectors were now traveling across the Pacific. Some of them were relaxing a day on Easter Island where there was nothing, not even water: bananas, sweet potatoes, chickens, caresses... and carved woods. All this in exchange for cloth, tobacco, nails, axes... Quickly, the brutal behaviour of the new hosts prohibited their landing; but friendly exchanges never stopped; they took place on the ships at anchor.

The passage of at least fifty ships, mainly from the northeast coast of the United States, was recorded on Easter Island between 1895 and 1862, i.e. a thousand to two thousand potential "customers". Thus, an unknown number of wooden statuettes were acquired at random from these brief encounters.

In 1866, the Tahiti-based congregation of the Sacred Hearts of Jesus and Mary settled on Easter Island. In 1868, the conversion of the Easter islanders was complete. The priests began to gather the carved woods, the material supports of religion and the aristocracy. These trophies proved Christ's victory over paganism of "coarse" images. In addition, their sale to visitors fed the meager resources of the mission.

It was then that the British frigate *H.M.S. Topaze* made a stopover (October 31 to November 8, 1868). Two Frenchmen, Father Roussel and Captain Dutrou Bornier, welcomed the British who, as soon as they landed, were surrounded by a crowd of Rapanui; by offering their visitors statuettes and rapa, they followed them to the house near Dutrou Bornier. The latter, who had been on the island for eight months, had probably begun to collect carved wood to trade or sell. Then the small troop went to the mission premises, where the officers were confronted with a crowd of statuettes and insignia of rank. Thus many carved woods came into the hands of the officers (including Admiral Gibson, Lieutenants M.G. Harrison, Boyes, J.G. Kell and R.S. Newall). These works were then carefully preserved in families or donated to museums in Great Britain (British Museum, Cambridge University, Edinburgh Royal Scottish museum) and then in the USA (Bernice Pauai Bishop museum Honolulu).

The surgeon on board, John Linton Palmer, deplored the loss of many of these works: "Following a misunderstanding, the entire collection sent to the Officers by the Fathers was put up for sale by the ship's cooperative; thus was lost an exquisite collection of very old [statuettes], which men kept to bargain and sell in Valparaiso's bars". Escaped this dispersion, a *kavavavaka* acquired by Seaman G. Harvey, was sold in Paris in 2010. Lieutenant J. G. Kell's *kavakava*, in the "classical" style, is one of the few representatives of this unique and prodigious collection.

THE HOOPER MOAI KAVAKAVA THE HOOPER MOAI KAVAKAVA

"to preserve something of the past for the sake of the future"

In her book *Provenance*, Hermione Waterfield calls James Hooper "the last Englishman to form a great private collection of Tribal art" (Paris, 2006, p. 111). Already from a young age, Hooper had been obsessed by the pursuit of objects. Stimulated by his father, who gave him a spear in about 1912, his curiosity was awakened and would search the shops for curios and weapons. After the war, James obtained a job with the Thames Conservancy as Assistant Inspector for the Oxford area. His interest in tribal artefacts had not diminished and he realized that the way of life for most of the people who had made them was changing fast, so he hastened to preserve what he could find. He determined to form a collection of material from the Pacific Islands, Africa and the Indians of North America, yet Polynesia would always remain his primary interest. Through the years, he would become ever more ambitious about his dream to form a major collection and started to note all his acquisitions in a ledger which carefully recorded the provenance of every object. Although he was younger and financially less well-endowed than other great English private collectors of his time – such as William Oldman, Harry Beasley and Alfred Fuller – he still managed to acquire a collection of comparable quality and scope. From the 1930s, Hooper also started to target museums and other institutions, among which the Royal United Service Institution. Where purchases were not possible, by means of exchange Hooper still succeeded in extracting important objects from various museums. The Royal United Service Institution had come into existence in 1831 at the instigation of the Duke of Wellington and was originally known as the Naval and Military Library and Museum. Although devoted mainly to the exhibition of military and naval objects, almost anything from historical and ethnographic objects to zoological

and botanical specimens was included in the collections. The RUSI, which original mission was to study naval and military science, still exists today and promotes the study and discussion of all issues of defense and security. The 8th edition of the *Official Catalogue of The Royal United Service Museum* from 1932 lists the present *moai kavakava* as no. 7780 on page 318. It is listed as "Curiously carved wooden figure of a man" and "was obtained by Lieutenant J.G. Kell, R.N., H.M.S. TOPAZ, November 1868 in Easter Island". It was given to the museum by E.N. Baker, Esq. Other entries on the page (a full-dress helmet, walking stick, regimental buttons, percussion pistols, stand of colors) show the width of the RUSI's holdings.

In 1935, Hooper published a book entitled *The Art of Primitive Peoples* for which Cottie Burland of the British Museum wrote the first half. This is a lengthy preamble which includes a short chapter on his friend who "felt it a duty to preserve something of the past for the sake of the future. It is a collection of things of beauty, which will never be made again, of which the ancient inspiration has fled. In the many years through which the collection has grown, Mr. Hooper has built up his knowledge of ethnology and speaks as an expert and careful recorder of information, but all the time he has chosen with artistic judgement, selecting the works best suited to show the real quality reached by the 'primitives'. There is no doubt that the collection is among the finest in private hands in Europe both from the point of view of quality of specimens and of careful documentation'. Hooper retired from the Thames Conservancy in 1957 and opened "The Totems Museum" in Arundel, Sussex. In 1971, Hooper died intestate, so the collection had to be dispersed to settle the estate. Before this event took place, Peter Chance, the chairman of Christie's to whom the collection had been entrusted for sale, commissioned James' grandson Steven Phelps to write a book on his grandfather's collection, which remains a reference book to this day. Steven listed the collection as at James Hooper's death, giving the provenance were known and a number was also inscribed on each object in white or black ink starting with an H - "H.371" under the right foot on the present statue. The collection was then sold at Christie's as five sales over the years 1976-1980.

EASTER ISLAND « THE MODERN ATHENS OF OCEANIA »

"Oceania - what prestige this word enjoyed with the Surrealists! It has always had the supreme ability to unlock our hearts. Not only has it let loose our dreams into the most vertiginous and boundless currents, but, more than this, so many objects that bear its stamp of origin have aroused our crowning passion...An irresistible need to possess, hardly equaled in any other domain, would overtake us: Oceanic art inspired our covetousness as nothing else. Among the things that others count the treasures of the world it reigned supreme... From the beginning, the course of Surrealism is inseparable from the power of seduction, of fascination, that Oceanic objects exerted over us."

André Breton, *Océanie. La Clef des Champs*, Paris, 1948, pp. 275 - 81

The efforts, creative and destructive alike, of Dada artists to reshape the entire artistic landscape of their time, led in the early 1920s to the birth of the Surrealist movement that grouped a large circle of avant-garde artists and poets whose key concern was the redefinition of aesthetics, art and beauty. André Breton, the leader of the movement, was convinced that this kind of transformation was conditioned by finding a proper route to unleash human creativity, which was possible only if one were to unlock the rich repertoire of imagery located in the depths of the unconscious. His conviction was that only a convulsive, unretained and entirely free form of art could trigger this effect. In this context his and the Surrealists' perception was that Oceanic works of art were among the best representations of this form of art due to what they considered their dreamlike character. As such, Oceanic art was absorbed and installed at the core of Surrealist aesthetics to become one of its main sources of inspiration. The art of the Pacific islands was perceived as Surrealist in essence, and, fueled by the belief that they would receive through a kind of sympathetic transmission, something of its power and spirit, most of the members owned Oceanic objects. Among the best collections were those of André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Tristan Tzara, Max Ernst, Roberto Matta, or Roland Penrose (for a discussion on this topic see E. Cowling, "L'oeil sauvage": *Oceanic Art and the Surrealists*, in *Art of Northwest New Guinea*, in S. Greub (ed.), New York, 1992, pp. 177 - 189). The close tie between Oceanic and Surrealist creation will further be explicitly manifested in all those Surrealist exhibitions in which from 1926 onward, - when the Galerie Surréaliste opened in Paris, Oceanic objects were displayed side by side with the works of the Surrealists.

The Surrealist World and Easter Island

The Surrealist effort to place Oceania at the heart of the cultural transformation they were pursuing is probably best represented by the Surrealist map of the world, published in June 1929 in the Belgian Surrealist journal *Variétés*. Here, the Pacific Islands are unequivocally placed at the center of this surreal world, while totally overwhelming the southern hemisphere of the globe.

In this geographical rearrangement, Easter Island is magnified most prominently of all, being blown almost to the size of the whole South American continent. This is no coincidence as Easter Island played a central role in the Surrealist imagery. In the case of Breton it was a lifelong passion that very likely started with his first acquisition of a « primitive » object: an Easter Island figure he bought in 1908 at the age of twelve (L. Tythacott, *A 'Convulsive Beauty': Surrealism, Oceania and African Art*, Journal of Museum Ethnography, no. 11, 1999, pp. 43 -54).

Later he would illustrate his belief in the convulsive force of Easter Island art through the voice of Nadja, the femme-enfant and eponymous heroine of his semiautobiographical novel, who as a sign of immediate and instinctive love and recognition, when shown a figure from Easter Island, cried out, *'I love you, I love you'* (Breton 198: 129). By calling Easter Island *the modern Athens of Oceania* Breton would eventually resume in an emblematic way not only his passion but also his vision and perception of Easter Island as a fundamental tie to the ultimate Surrealist reality.

Besides artists like André Masson, Wilfredo Lam or Roland Penrose, Max Ernst was without doubt the most prominent artist of the Surrealist group to absorb the art of Easter Island into his own creations in a systematic way. Throughout his career as an artist, he would find Easter Island imagery stimulating and illustrate in a Pascean key of interpretation themes like birth, death or the individual's identity. Ernst achieved this by mostly taking reference to the chief aspect of Easter Island's religion that involved the cult of its main deity Makemake, who was represented by figures that have both avian and human characteristics. Most noteworthy in this sense are his series produced in 1925 in ovoid format representing anthropomorphic figures of birds, all inspired by the man-bird myth of Easter Island, or in 1929 his other series called "The Interior of Sight: The Egg.". In 1934 he would publish the famous collage novel *"Une semaine de bonté"* in which every day is placed under the sign of an element, an animal or a symbol. Within the series the page dedicated to Thursday has two themes, the first of which is entitled *Le Rire du coq*, featuring rooster heads attached to men's bodies similar to the Easter Island bird human forms. The second bears the title *Easter Island* and shows the central figure fitted with the head of the type for which Easter Island is famous: the monumental *moai* figures in stone, emblematic of Easter Island's megalithic culture.



**CLASSICAL AFRICAN
AND OCEANIC ART**

New York, 15 May 2019

VIEWING

4-14 May 2019
20 Rockefeller Plaza
New York, NY 10020

CONTACT

Susan Kloman
skloman@christies.com
+1 212 484 4898

Kru mask, Ivory Coast
Height : 28.3 inch
\$200,000-300,000

CHRISTIE'S



© Succession Picasso, 2019

Collection privée, France
PABLO PICASSO (1881-1973)
Verre et pipe
signé 'Picasso' (en haut à gauche)
huile sur toile
22.2 × 45.5 cm.
Peint en 1917
€ 700,000-900,000

ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE

Paris, 29 mars 2019

EXPOSITION

23-29 mars 2019
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT

Valérie Hess
vhess@christies.com
+33 (0)1 40 76 84 32

CHRISTIE'S

**YOUR
CAREER
IN THE
ART
WORLD
STARTS
HERE**

CHRISTIE'S
EDUCATION

DEGREE PROGRAMMES • CONTINUING EDUCATION • ONLINE COURSES

[LEARN MORE AT CHRISTIES.EDU](https://www.christies.edu)

LONDON • NEW YORK • HONG KONG

MUSÉE DU QUAI BRANLY
JACQUES CHIRAC



12th March
— 17th July
2019

Exhibition

Océania

#ExpoOcéanie



Le Point

The New York Times

Le Parisien



Exhibition organised by the Royal Academy of Arts, London in collaboration with musée du quai Branly – Jacques Chirac, Paris,
with the participation of the Museum of Archaeology and Anthropology, Cambridge



**ART PRÉCOLOMBIEN,
COLLECTION FELIX ET HEIDI STOLL
ET À DIVERS AMATEURS**

Paris, 9 avril 2019

EXPOSITION

5-9 Avril 2019
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT DU DÉPARTEMENT

+33 (01) 40 76 72 67

**VASE TÉTRAPODE
AVEC COUVERCLE
MAYA**

Préclassique, env. 250-450 AP. J.C.

Hauteur: 33 cm. (13 in.)

€125.000-175,000

CHRISTIE'S

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 de vente, 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

- 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».
- La 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

- 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 ou 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 engagement de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à leur **état** de la part de Christie's ou du vendeur.
- 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 sur demande et 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. Ces rapports 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

- 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.
- 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 ou frais applicables.

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

- 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 précieuses et/ou rendre nécessaire une attention particulière au fil du temps.
- 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 acquittez des frais y afférents.
- Nous ne faisons pas établir de rapport gemmologique pour chaque pierre précieuse 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 précieuse. 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 précieuse 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.
- 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 précieuses peuvent avoir été traitées ou améliorées.

8. Montres et horloges

- 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.
- 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.
- 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

- 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, une pièce d'identité de l'exécuteur testamentaire, ainsi que tout document permettant, le cas échéant, d'identifier les propriétaires membres de l'indivision ;

(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).

- 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.
- Mandat occulte : Si vous enchérissez en tant qu'agent pour un mandat occulte (l'acheteur final) vous acceptez d'être tenu personnellement responsable de payer le prix d'achat et toutes autres sommes dues. En outre, vous garantissez que :

(i) Vous avez effectué les démarches et vérifications nécessaires auprès de l'acheteur final conformément aux lois anti-blanchiment et vous garderez pendant une durée de cinq ans les documents et informations relatifs à ces recherches (y compris les originaux) ;

(ii) Vous vous engagez, à rendre, à notre demande, ces documents (y compris les originaux) et informations disponibles pour une inspection immédiate par un auditeur tiers indépendant si nous en formulons la demande écrite. Nous ne dévoilerons pas ces documents et informations à un tiers sauf, (1) si ces documents sont déjà dans le domaine public, (2) si cela est requis par la loi, (3) si cela est en accord avec les lois relatives à la lutte contre le blanchiment d'argent ;

(iii) Les arrangements entre l'acheteur final et vous ne visent pas à faciliter l'évasion ou la fraude fiscale ;

(iv) A votre connaissance les fonds utilisés pour la vente ne représentent pas le fruit d'une activité criminelle ou qu'il n'y a pas d'enquête ouverte concernant votre mandant pour blanchiment d'argent, activités terroristes, ou toutes autres accusations concernant le blanchiment d'argent ;

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 souhaitez davantage 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

à toute partie d'intitulé qui est formulé «Avec réserve». «avec réserve» signifie qu'une réserve est émise dans une description du lot au catalogue ou par l'emploi dans un intitulé de l'un des termes indiqués dans la rubrique intitulés avec réserve à la page «Avis importants et explication des pratiques de catalogage». Par exemple, l'emploi du terme «ATTRIBUÉ À...» 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 des lots au catalogue 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, à la date de la réclamation, l'acheteur initial a été propriétaire de manière continue du lot et que le lot ne fait l'objet d'aucune réclamation, d'aucun intérêt ni d'aucune restriction par un tiers. Le bénéfice de la garantie d'authenticité ne peut être transféré à personne d'autre.
- (f) Afin de formuler une réclamation au titre de la garantie d'authenticité, vous devez :
- (1) nous fournir une notification écrite de votre réclamation dans les 5 ans à compter de la date de la vente aux enchères. Nous pourrions exiger tous les détails et toutes les preuves pertinentes d'une telle réclamation ;
- (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.
- (h) Art moderne et contemporain de l'Asie du Sud-Est et calligraphie et peinture chinoise. Dans ces catégories, la garantie d'authenticité ne s'applique pas car les expertises actuelles ne permettent pas de faire de déclaration définitive. Christie's accepte cependant d'annuler une vente dans l'une de ces deux catégories d'art s'il est prouvé que le lot est un faux. Christie's remboursera à l'acheteur initial le prix d'achat conformément aux conditions de la garantie d'authenticité Christie's, à condition que l'acheteur initial nous apporte les documents nécessaires au soutien de sa réclamation de faux dans les 12 mois suivant la date de la vente. Une telle preuve doit être satisfaite conformément au paragraphe E2 (f) (2) ci-dessus et le lot doit être retourné au lieu indiqué au paragraphe E2 (f) (3) ci-dessus. Les alinéas E2 (b), (c), (d), (e) et (g) s'appliquent également à une réclamation dans ces catégories.

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 : BARCFRPP – IBAN : FR76 30588 00001 58053990 101 62.

(ii) Par carte de crédit :

Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines conditions. Les détails des conditions et des restrictions

applicables aux paiements par carte de crédit sont disponibles auprès de notre service Post Sale, dont vous trouverez les coordonnées au paragraphe (e) ci-dessous.

Paiement :

Si vous payez en utilisant une carte de crédit d'une région étrangère à la vente, le paiement peut entraîner des frais de transaction transfrontaliers selon le type de carte et de compte que vous détenez. Si vous pensez que cela peut vous concerner, merci de vérifier auprès de votre émetteur de carte de crédit avant d'effectuer le paiement. Nous nous réservons le droit de vous facturer tous les frais de transaction ou de traitement que nous supportons lors du traitement de votre paiement. Veuillez noter que pour les ventes permettant le paiement en ligne, le paiement par carte de crédit ne sera pas admis pour certaines transactions.

(iii) En espèces :

Nous n'acceptons pas les paiements aux Caisses, uniques ou multiples, en espèces ou en équivalents d'espèces de plus de €1.000 par acheteur et par vente si celui-ci est résident fiscal français (particulier ou personne morale) et de €7.500 pour les résidents fiscaux étrangers, par acheteur et par an.

(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 euros.

- (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 des Caisses, 9, Avenue Matignon, 75008 Paris.
- (e) Si vous souhaitez de plus amples informations, merci de contacter notre Service Post Sale au +33 (0)1 40 76 84 10.

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 pourra être 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 la 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 adjudgés 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 vous avez payé en totalité après la date d'échéance et que nous choisissons d'accepter ce paiement, nous pourrions vous facturer les coûts de stockage et de transport postérieurs à 30 jours après la date de la vente aux enchères conformément au paragraphe G2(a)(i) et (ii).

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 autorisée par la loi 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 30 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 ne retirez pas votre lot promptement après la vente, nous pouvons choisir d'enlever le lot et le transporter et stocker chez une autre filiale de Christie's ou dans un entrepôt.
- (c) 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, de toute manière autorisée par la loi. 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.
- (d) 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 notre Service Client au +33 (0)1 40 76 84 12

2. Stockage

- (a) Si vous ne retirez pas le lot dans les 30 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 ;
- (ii) enlever le lot et le mettre dans un entrepôt et vous facturer tous les frais de transport et de stockage ;
- (iii) vendre le lot selon la méthode commerciale que nous jugeons appropriée et de toute manière autorisée par la loi ;
- (iv) appliquer les conditions de stockage ;

Aucune clause de ce paragraphe ne saurait limiter nos droits en vertu du paragraphe F4.

- (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 ACHEMINEMENT 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 après la vente, veuillez contacter le département Post Sale au :
+33 (0)1 40 76 84 10
postsaleparis@christies.com

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 souhaitez l'importer. Nous ne serons pas obligés d'annuler la vente ni de vous rembourser le prix d'achat si le lot ne peut être exporté, importé ou est saisi pour quelque raison que ce soit par une autorité gouvernementale. Il relève de votre responsabilité de déterminer et satisfaire les exigences législatives ou réglementaires relatives à l'exportation ou l'importation de tout lot que vous achetez.

(a) Avant d'encherir, 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 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 notamment, mais sans s'y limiter, de matériaux à base d'ivoire, d'écaillés de tortues, de peaux de crocodiles, d'autruche, 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 mammouth, 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 mammouth, 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 non de l'ivoire d'éléphant africain et vous achetez 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 traditionnel» 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 aiguières, 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 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) Nous ne donnons aucune garantie quant aux déclarations faites ou aux 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 nous n'engage 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 ;

(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. Sous réserve de toute disposition impérative contraire du 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 manque à gagner ou de perte d'activité, de perte d'opportunités ou de valeur, de perte 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 les présentes Conditions de vente, 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 à des fins 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 fournissons une traduction de ces Conditions de vente, la version française fera foi en cas de litige ou de désaccord lié à ou découlant des présentes.

7. Loi informatique et libéré

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 aux fins d'exercice de son activité, et notamment , sauf opposition des personnes concernées, à des fins opérations commerciales et de marketing. Dès lors que la réglementation impose d'effectuer une déclaration ou de demander une autorisation pour la mise en vente ou le transport d'un objet, les autorités compétentes requièrent de Christie's la communication de vos coordonnées et de votre facture (en ce compris toutes données personnelles).

8. Renonciation

Aucune omission ou aucun retard dans l'exercice de ses droits et recours par Christie's, prévus par les présentes 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 ponctuel 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

AVIS IMPORTANTS

et explication des pratiques de catalogage

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 L.321-17 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 – Biens Culturels

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'assurons 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 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 €
- Eléments 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 300 € (UE : quelle que soit la valeur)

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 ne sommes malheureusement pas en mesure d'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 pierres précieuses, 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 les présentes Conditions de vente 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'histoire 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 catalogage ».

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 mot ou 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.

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. Retrouvez les informations concernant les frais de stockage et l'adresse d'enlèvement en page 214
- Christie's a un intérêt financier direct sur le lot. Voir ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un lot ».
- ◌ 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 ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un lot ».
- λ Droit de suite de l'artiste. Voir section D4 des Conditions de vente.
- ◇ Christie's a un intérêt financier direct dans sur lot et a financé tout ou partie de cet intérêt avec l'aide d'un tiers. Voir ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un lot ».
- 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.
- Ψ Le lot comprend des matériaux d'espèces en danger, uniquement pour la présentation et non pour la vente. 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.
- f 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 sont susceptibles d'être 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. Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.
- ++ 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. Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.

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'écaïlle de tortue, la peau de crocodile, d'autruche, 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

Il est rappelé aux acheteurs potentiels 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 sont 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 des États-Unis à la fiche d'information 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 puisse communiquer 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 tenue 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 tenue pour garante 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. 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 les 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.

NOM DES JOAILLIERS SOUS LA DESCRIPTION

1. Par Boucheron : Le bijou porte une signature qui, selon l'opinion raisonnable de Christie's, est authentique.
2. 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.
3. Par Boucheron : selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie par le joaillier malgré l'absence de signature.
4. 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.
5. 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.

PÉRIODES

1. ANTIQUITÉ - 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 fournissant 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 à la vente 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 de consentir 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 \circ 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 datant 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'ajout 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 préfixe « 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 catalogue 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.

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
COPENHAGEN
+45 3962 2377
Birgitta Hillingso
(Consultant)
+ 45 2612 0092
Rikke Juel Brandt
(Consultant)

FINLANDE
ET ETATS BALTES
HELSINKI
+358 40 5837945
Barbro Schauman
(Consultant)

FRANCE ET
DÉLÉGUES RÉGIONAUX
-PARIS
+33 (0)1 40 76 85 85

CENTRE, AUVERGNE,
LIMOUSIN & 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

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
PEKIN
+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
Jane Ngiam

AFRIQUE DU SUD
LE CAP
+27 (21) 761 2676
Juliet Lomberg
(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 Dyhlén (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
Prapavadee Sophonpanich

TURQUIE
ISTANBUL
+90 (532) 558 7514
Eda Kehale Argün
(Consultant)

ÉMIRATS ARABES UNIS
-DUBAI
+971 (0)4 425 5647
Michael Jeha

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 PRIVÉES ET
"COUNTRY HOUSE SALES"
Tel: +33 (0)1 4076 8598
Email: lgsosset@christies.com

INVENTAIRES
Tel: +33 (0)1 4076 8572
Email: vgineste@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

ARTS D'AFRIQUE, D'OCÉANIE ET D'AMÉRIQUE

MERCREDI 10 AVRIL 2019

À 16H

9, avenue Matignon, 75008 Paris
CODE VENTE : 17505 - TOPAZE

(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 (incréments) 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 €200.000 ; 20% H.T. (soit 21,10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres **lots**) au-delà de €200.000 et jusqu'à €2.500.000 et 13,5% H.T. (soit 14,2425% T.T.C. pour les livres et 16,2% T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de €2.500.000. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 22,5% H.T. (soit 27% 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 raisonnablement 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

17505

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 PETITS FORMATS

Tous les lots vendus seront conservés dans nos locaux au 9, avenue Matignon, 75008 Paris.

TABLEAUX GRANDS FORMATS, MEUBLES ET OBJETS VOLUMINEUX

Les lots marqués d'un carré rouge ■ seront transférés chez Crown Fine Art :

mardi 9 avril à 17h

Crown Fine Art se tient à votre disposition 48h après le transfert, du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h30 et 13h30 à 18h00.

130, rue des Chardonnerets,
93290 Tremblay-en-France

TARIFS

Christie's se réserve le droit d'appliquer des frais de stockage au-delà de 30 jours après la vente pour les lots vendus. La garantie en cas de dommage ou de perte totale ou partielle est couverte par Christie's selon les termes figurant dans nos Conditions de Vente et incluse dans les frais de stockage. Les frais s'appliqueront selon le barème décrit dans le tableau ci-dessous.

PAIEMENT

Merci de bien vouloir contacter notre service client 24h à l'avance à ClientServicesParis@christies.com ou au +33 (0)1 40 76 84 12 pour connaître le montant des frais et prendre rendez-vous pour la collecte du lot.

Sont acceptés les règlements par chèque, transfert bancaire et carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express)

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

Specified lots marked with a filled red square ■ will be removed to Crown Fine Art on the:

Thursday 9 april at 5 pm

Lots transferred to Crown Fine Art will be available 48 hours after the transfer from Monday to Friday 9.00 am to 12.30 am and 1.30 pm to 6.00 pm.

130, rue des Chardonnerets,
93290 Tremblay-en-France

ADMINISTRATION FEE, STORAGE & RELATED CHARGES

At Christie's discretion storage charges may apply 30 days after the sale. Liability for physical loss and damage is covered by Christie's as specified in our Conditions of Sale and included in the storage fee. Charges will apply as set in the table below.

PAYMENT

Please contact our Client Service 24 hours in advance at ClientServicesParis@christies.com or call +33 (0)1 40 76 84 12 to enquire about the fee and book a collection time.

Are accepted payments by cheque, wire transfer and credit cards (Visa, Mastercard, American Express)

TABLEAUX GRANDS FORMATS, MOBILIER ET OBJETS VOLUMINEUX

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
70€ + TVA	8€ + TVA

TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
35€ + TVA	4€ + TVA

LARGE PAINTINGS, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
70€ + VAT	8€ + VAT

SMALL PICTURES AND OBJECTS

Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
35€ + VAT	4€ + VAT



CHRISTIE'S

CHRISTIE'S INTERNATIONAL PLC

François Pinault, Chairman
Guillaume Cerutti, Chief Executive Officer
Stephen Brooks, Deputy Chief Executive Officer
Jussi Pylkkänen, Global President
François Curiel, Chairman, Europe
Jean-François Palus
Stéphanie Renault
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.

CHRISTIE'S EUROPE, MIDDLE EAST, RUSSIA AND INDIA (EMERI)

Prof. Dr. Dirk Boll, President
Bertold Mueller, Managing Director,
Continental Europe, Middle East, Russia & India

SENIOR DIRECTORS, EMERI

Zoe Ainscough, Cristian Albu, Simon Andrews,
Upasna Bajaj, Mariolina Bassetti, Ellen Berkeley,
Jill Berry, Giovanna Bertazzoni, Edouard Boccon-Gibod,
Peter Brown, Julien Brunie, Olivier Camu, Karen Carroll,
Sophie Carter, Karen Cole, Isabelle de La Bruyere,
Roland de Lathuy, Eveline de Proyart, Leila de Vos,
Harriet Drummond, Adele Falconer, David Findlay,
Margaret Ford, Edmond Francey, Roni Gilat-Baharaff,
Philip Harley, James Hastie, Karl Hermanns,
Rachel Hilderley, Jetske Homan Van Der Heide,
Michael Jeha, Donald Johnston, Erem Kassim-Lakha,
Nicholas Lambourn, William Lorimer,
Catherine Manson, Jeremy Morrison, Nicholas Orchard,
Keith Penton, Henry Pettifer, Will Porter,
Paul Raison, Christiane Rantzau, Tara Rastrick,
Amjad Rauf, François de Ricqlès, William Robinson,
Alice de Roquemaurel, Matthew Rubinger,
Tim Schmelcher, John Stainton, Nicola Steel,
Aline Sylla-Walbaum, Sheridan Thompson,
Alexis de Tiesenhausen, Jay Vincze, David Warren,
Andrew Waters, Harry Williams-Bulkeley,
Tom Woolston, André Zlattinger

CHRISTIE'S ADVISORY BOARD, EUROPE

Pedro Girao, Chairman,
Contessa Giovanni Gaetani dell'Aquila d'Aragona,
Monique Barbier Mueller, Thierry Barbier Mueller,
Arpad Busson, Kemal Has Cingillioglu,
Hélène David-Weill, Bernhard Fischer,
I. D. Fürstin zu Fürstenberg,
Rémi Gaston-Dreyfus, Laurence Graff,
Jacques Grange, H.R.H. Prince Pavlos of Greece,
Terry de Gunzburg, Guillaume Houzé,
Alicia Koplowitz, Robert Manoukian,
Contessa Daniela d'Amelio Memmo, Usha Mittal,
Polissena Perrone, Maryvonne Pinault,
Eric de Rothschild, Çiğdem Simavi, Sylvie Winckler

CHRISTIE'S FRANCE

CHAIRMAN'S OFFICE, FRANCE

François de Ricqlès, Président,
Edouard Boccon-Gibod, Directeur Général
Géraldine Lenain
Pierre Martin-Vivier

DIRECTORS, FRANCE

Laëtitia Bauduin, Anika Guntrum,
Antoine Lebouteiller, Élodie Morel

ASSOCIATE DIRECTORS, FRANCE

Fabienne Albertini, Virginie Barocas-Hagelauer, Marion
Clermont, Victoire Gineste, Valerie Hess, Tancredi
Massimo di Roccasecca, Fleur de Nicolay, Tiphaine
Nicoul, Paul Nyzam, Etienne Sallon, Dominique Suiveng

COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS

François Curiel,
Camille de Foresta,
Victoire Gineste,
Lionel Gosset,
Adrien Meyer,
François de Ricqlès



Catalogue Photo Credits : Claude Germain,
Anthony Cordoza
Maquette : Élise Julienne Grosberg
© Christie, Manson & Woods Ltd. (2019)

23/01/19







CHRISTIE'S

9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS