



Splendors

CHEFS-D'ŒUVRE
D'AFRIQUE,
D'AMÉRIQUE
DU NORD
ET D'OCÉANIE

30 octobre 2019, Paris

CHRISTIE'S







Splendors

CHEFS-D'ŒUVRE D'AFRIQUE, D'AMÉRIQUE DU NORD ET D'OCÉANIE

VENTE

30 octobre 2019, 16h

9, avenue Matignon 75008 Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

Mercredi 23 octobre 2019	10h-18h
Jeudi 24 octobre 2019	10h-18h
vendredi 25 octobre 2019	10h-18h
samedi 26 octobre 2019	10h-18h
lundi 28 octobre 2019	10h-18h
mardi 29 octobre 2019	10h-16h

COMMISSAIRE-PRISEUR

Cécile Verdier

English translations
at the end of the catalog for lots:
15, 22, 24, 25, 40, 48

CODE ET NUMÉRO DE VENTE

Pour tous renseignements ou ordres d'achats, veuillez rappeler la référence
17688 - GRADIVA

COUVERTURE lot 25
DEUXIÈME DE COUVERTURE lot 16
PAGE 1 lot 24
PAGE 2 lot 38
TROISIÈME DE COUVERTURE lot 47

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 30 octobre à 8h30

CHRISTIE'S FRANCE SNC

Agrément no. 2001/003

CONSEIL DE GÉRANCE

Cécile Verdier, *Présidente*
Julien Pradels, *Directeur Général*
Jussi Pylkkänen, *Gérant*
François Curiel, *Gérant*



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

CHAIRMAN'S OFFICE

Christie's France



CÉCILE VERDIER
Présidente
cverdier@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 85 59



JULIEN PRADELS
Directeur Général
jpradels@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
Tiphaine Demont
Coordinatrice d'après-vente
Païement, 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 senior de ventes
cbeauvais@christies.com
Tél: +33 1 40 76 84 48

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



■ 1

PAGAIÉ CÉRÉMONIELLE

A CEREMONIAL PADDLE
ÎLES MARQUISES

Hauteur: 143.5 cm. (56½ in.)

€4,000-6,000
\$4,500-6,600

PROVENANCE

Collection George Trustman Watson (1871-1952),
Royal Tunbridge Wells, Kent, Royaume-Uni
Transmise par descendance familiale jusqu'à
l'actuel propriétaire

Pour un exemple similaire, de la Collection Hooper,
voir Phelps, 1975, p. 104; une pagaie comparable
de la collection Oldman est actuellement
conservée au Te Papa (inv. n° OL000073/S).

■ 2

MASSUE U'U

A MARQUESAS CLUB
ÎLES MARQUISES

Hauteur: 156 cm. (61½ in.)

€30,000-50,000
\$34,000-55,000

PROVENANCE

Collection George Trustman Watson (1871-1952),
Royal Tunbridge Wells, Kent, Royaume-Uni
Transmise par descendance familiale jusqu'à
l'actuel propriétaire

Cette massue classique biface possède une
amplitude plus large par rapport à la moyenne
rencontrée. Elle est ornée sur chaque face de trois
têtes de tiki sculptées en ronde bosse, dont
l'une au milieu de la traverse d'une qualité
sculpturale exceptionnelle, les autres inscrites
dans une auréole rayonnée. Le front est agrémenté
d'un visage incisé au sommet, le tout finissant
par une bande de motifs géométriques.





■ 3

STATUE INYAI-EWA, ARIPA

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

Hauteur: 144 cm. (56¾ in.)

€30,000-50,000

\$34,000-55,000

PROVENANCE

Acquise *in situ* par le Dr. George Kennedy (1919-1980), vers 1965
Collection Ruth et George Kennedy, Los Angeles
Christie's, Los Angeles, 14 février 1981, lot 184
Collection Edward (Eddy) Hof, La Haye, Pays-Bas,
acquise lors de cette vente
Collection privée

EXPOSITION

Los Angeles, University of California (UCLA),
The Ethnic Art Galleries, *Art of New Guinea:
Sepik, Maprik and Highlands*, 6 novembre –
30 décembre, 1967
Austin, University of Texas at Austin, University Art
Museum, *Art of New Guinea: Sepik, Maprik
and Highlands*, vers 1^{er} – 30 avril 1968

BIBLIOGRAPHIE

Ralph C. Altman *et al.*, *Art of New Guinea: Sepik,
Maprik and Highlands*, Los Angeles, 1967, p. 44,
fig. 125

Les figures *aripa* du peuple *Inyai-Ewa*, vivant le long du cours supérieur du Korewori, un affluent du fleuve Sepik, constituent un *corpus* d'objets très célèbres de Papouasie Nouvelle-Guinée.

Ces puissantes statues représentent des images spirituelles afin de favoriser les récoltes agricoles mais aussi la chasse et la guerre. Les statues *aripa* représentent un personnage stylisé de profil se tenant sur une jambe – la tête et la jambe séparées par une bande médiane ajourée et décorée; elle est la caractéristique la plus significative du style *aripa* et matérialise l'âme de la statue. Chaque ancienne sculpture, par sa forme singulière et sa signification notamment, apparaît comme très personnelle. La figure *aripa* présentée est atypique car elle est dépourvue des crochets symétriques ornés par les sculptures classiques *Inyai-Ewa*. L'élément central de l'âme est constitué d'une spirale très détaillée, et la large zone thoracique, d'éléments géométriques qui semblent tourbillonner et qui donnent du relief à la surface plane constituée de vides et de pleins. La jambe sculptée se termine par la malléole clairement définie qui, avec la tête, sont les seuls éléments anthropomorphes de la figure.

■ 4

BÂTON DE VOYAGE KANAK

A KANAK TRAVEL STAFF
NOUVELLE-CALÉDONIE

Hauteur: 95 cm. (37½ in.)

€8,000-12,000
\$8,900-13,000

PROVENANCE

Collection privée française

Fritz Sarasin a noté l'existence de bâtons de voyages chez les Kanak de la région de Touho, sur la côte-est de la grande Terre. Ils étaient sculptés suivant la forme incurvée de la branche, le sommet étant orné soit d'une figure humaine, soit de celle d'un animal. Un exemple analogue à notre exemplaire est reproduit dans l'ouvrage Sarasin, F., *Ethnographie des Kanak, de Nouvelle-Calédonie et des Îles Loyauté*, 2009, p. 17. Ici, le sommet du bâton est couronné d'une figure soigneusement sculptée représentant un danseur masqué. Pour un exemple analogue, voir le personnage miniature de la collection du Musée du quai Branly - Jacques Chirac (inv. n° 71.1886.134.17). Dans notre exemplaire, une série de hachures parallèles décorent la partie supérieure du bâton, probablement en référence au lignage de son propriétaire.



ART AFRICAIN ET OCÉANIEN

COLLECTION DE LA FAMILLE MATISSE



Patricia Matisse, Alberto Giacometti
peignant le portrait de Pierre Matisse dans
l'atelier, été 1950, tirage argentique,
coll. Fondation Giacometti, Paris

f5

CASSE-TÊTE KANAK

A KANAK BIRD HEAD CLUB
NOUVELLE-CALÉDONIE

Hauteur: 53.4 cm. (21 in.)

€6,000-9,000
\$6,700-9,900

PROVENANCE

Collection Pierre Matisse (1900-1989), New York
Pierre-Noël Matisse, Paris, transmis par
descendance familiale
Transmis par descendance familiale jusqu'à
l'actuel propriétaire





f 6

POUPÉE FALI-KIRDI, HAM PILU

A FALI-KIRDI DOLL
CAMEROUN

Hauteur: 39.4 cm. (15½ in.)

€1,000-2,000

\$1,200-2,200

PROVENANCE

Collection Pierre Matisse (1900-1989), New York
Pierre-Noël Matisse, Paris, transmise par
descendance familiale
Transmise par descendance familiale
jusqu'à l'actuel propriétaire

Le Musée du quai Branly - Jacques Chirac compte dans ses collections deux poupées très similaires de ce type archaïque. Une première fut acquise *in situ* au cours de la Mission Dakar-Djibouti menée par Marcel Griaule en 1931 dans le village de Garoua (inv. n° 71.1931.74.2613). La deuxième poupée fut collectée par J.P. Lebeuf pendant la Mission Sahara-Cameroun en 1936 dans le même village (inv. n° 71.1938.46.357). Ces poupées sont décorées de quatre «masses» de perles, représentant les jambes et les bras. La poupée Matisse est le seul exemplaire ornée de deux petites perles blanches indiquant les yeux. Bien que les deux poupées du Musée du quai Branly soient attribuées aux Peul (*Fulani*) par le musée, ce groupe musulman ne connaissait pas les poupées anthropomorphes. Elles proviennent certainement du peuple Fali, qui vivait dans les montagnes au nord de Garoua, dans une enclave entourée par les Peul. Les Fali sont connus pour avoir eu des poupées anthropomorphes de fertilité (*ham pilu*) comme d'autres populations non musulmanes de la région telles que les Papé, Duru, Gizinga ou Dowayo – populations animistes regroupées sous le nom de Kirdi (communication personnelle avec François Mottas, août 2019). Ces poupées n'étaient pas seulement des jouets, elles étaient offertes par de jeunes hommes à leurs fiancées, représentant leur désir d'avoir des enfants.

f7

CUILLER GOURO

A GURO SPOON
CÔTE D'IVOIRE

Hauteur: 21.6 cm. (8½ in.)

€1,500-2,500
\$1,700-2,800

PROVENANCE

Collection Pierre Matisse (1900-1989), New York
Pierre-Noël Matisse, Paris, transmise par
descendance familiale
Transmise par descendance familiale
jusqu'à l'actuel propriétaire

La plupart des Gouro utilisaient leurs doigts pour manger. La cuiller était utilisée exclusivement par les anciens et les chefs de village. Elles étaient un attribut du statut social et un insigne de prestige. L'extrémité du manche est ornée d'une tête d'animal, possiblement celle d'un buffle, ancêtre protecteur de nombreuses familles qui ne pouvaient ni les chasser, ni les manger.



■ f 8

PILIER DE CASE DOGON

A DOGON HOUSE POST

MALI

Hauteur: 143.5 cm. (56½ in.)

€8,000-12,000

\$8,900-13,000

PROVENANCE

Collection Pierre Matisse (1900-1989), New York
Pierre-Noël Matisse, Paris, transmis par
descendance familiale
Transmis par descendance familiale jusqu'à
l'actuel propriétaire

Des poteaux, comme celui-ci, soutenaient
autrefois les poutres du toit d'une *toguna*, un abri
interdit aux femmes et où les hommes Dogon
se réunissaient pour se reposer et converser
de sujets communautaires. Chaque village
comptait une *toguna*, considérée comme l'une
des premières constructions lors de la fondation
d'un village. Il s'agissait d'une structure ouverte
aux éléments verticaux qui supportaient un toit

de chaume afin de garder l'intérieur frais.
Le toit très bas obligeait les hommes à rester
assis pour leurs discussions. Une *toguna*
était le domaine des hommes mais ses poutres
verticales en forme de fourche montraient
souvent une iconographie féminine.
Ce poteau, issu de l'ancienne collection
Pierre Matisse, représente une femme
stylisée, sculptée en relief, de face.
La poitrine généreuse était liée aux croyances
Dogon en matière de fertilité, symbolisant
la fécondité et donc la pérennité de leur société.
Cet élément architectural incarne les
valeurs fondamentales de la communauté,
du secret et du refuge qui sont importantes
dans la culture Dogon.



f 9

STATUE MBETÉ

AN MBETE FIGURE

GABON

Hauteur: 62.2 cm. (24½ in.)

€250,000-400,000

\$280,000-440,000

PROVENANCE

Acquise *in situ*, au Gabon, par l'Administrateur des Colonies Aristide Courtois (1883-1962), entre 1910 et 1936

Charles Ratton (1895-1986), Paris, vers 1930

Collection Pierre Matisse (1900-1989), New York

Pierre-Noël Matisse, Paris, transmise par

descendance familiale

Transmise par descendance familiale

à l'actuel propriétaire

Au XIX^e siècle, la vénération des reliques d'ancêtres était courante au Gabon et étaient soigneusement conservées par les descendants. Chez les peuples Fang et Kota, ces reliques étaient placées dans le réceptacle fixé à une statue de gardien. Les Mbeté, quant à eux, les ont entièrement intégrées et dissimulées dans le corps d'une statue en bois.

Le torse creusé de la statue servait de réceptacle qui pouvait être fermé à l'arrière par un panneau en bois rectangulaire. Le torse était soutenu par des jambes galbées aux genoux fléchis.

Cette posture tendue et active suggère le rôle du gardien, toujours vigilant et protecteur des reliques gardées.

La surface plane du visage contraste avec la structure volumétrique de la tête. Une crête sagittale est flanquée de tresses latérales ornées de lignes parallèles incisées. Le visage particulièrement stylisé est agrémenté de deux yeux signifiés par des coquillages et d'une bouche ouverte sertie de fines dents métalliques. Le cou allongé permettait de recevoir des colliers de perles blanches, insignes de richesse et de pouvoir social. Le torse de la statue est recouvert d'épaisses couches de kaolin; le blanc étant la couleur symbolique de l'au-delà. Le pigment



rouge appliqué autour des yeux fait référence au sang ou à la force de vie, tandis que le noir était associé à la mort ou au deuil. L'utilisation des trois couleurs évoque le statut de l'œuvre en tant que portrait d'ancêtre lointain.

La statue Pierre Matisse fait partie d'un petit groupe de reliquaires Mbeté collectés par Aristide Courtois lorsqu'il travaillait en tant qu'administrateur colonial français au Gabon entre 1910 et 1936. Courtois a rassemblé ce groupe exceptionnel au nord du Congo-Brazzaville vers Ewo, Kelle et Odzala. Trois de ses statues se trouvent aujourd'hui dans des musées français; huit autres ont été acquises par le célèbre marchand Charles Ratton. En 2007, Alisa LaGamma a réuni cinq de ces œuvres pour son exposition *Eternal Ancestors – The Art of the Central African Reliquary* au Metropolitan Museum of Art à New York (n° 90 à 94 au catalogue). De tous les administrateurs coloniaux français, Aristide Courtois est celui qui a rapporté le plus d'objets importants d'Afrique Centrale. On lui doit les masques Kwele, les masques Mahongwe, les plus importants objets Kuyu et des statues Kota et Mbeté. Paul Guillaume fut le premier à acquérir des objets auprès d'A. Courtois, s'en suivit C. Ratton et P. Vérité. Aujourd'hui, les grands musées du monde

comptent dans leurs collections un objet d'A. Courtois, et il en est de même pour les grandes collections privées.

Outre ces quatre exemples présents dans les collections publiques, la statue présentée ici, jusqu'alors inconnue, est un ajout majeur au *corpus* restreint d'un maître-sculpteur Mbeté anonyme. Une deuxième statue de cet artiste fut acquise par Pierre Matisse auprès de Charles Ratton, puis offerte au Metropolitan Museum of Art par ses descendants en 2002 (inv. n° 2002.456.7) [fig. 2]. Un autre exemplaire se trouve dans la collection de la Fondation Dapper (inv. n° 0127), exposé en 2017 au Musée du quai Branly – Jacques Chirac lors de l'exposition *Les Forêts natales, Arts d'Afrique équatoriale atlantique* (p. 101, n° 238).

Le reliquaire du groupe Courtois publié à maintes reprises est conservé au Musée Barbier-Mueller (inv. n° 1019-86) [fig. 1].

Une statue Mbeté, récemment redécouverte, est conservée dans les Collections de la Congrégation du Saint-Esprit, et publiée par Nicolas Rolland en 2017 (*Afrique, à l'ombre des dieux*, pp. 158-159) [fig. 3]. Pierre Matisse a conservé ses deux reliquaires Mbeté au prestigieux pedigree jusqu'à la fin de sa vie. Cette statue présentée aujourd'hui sur le marché, est un événement inédit.

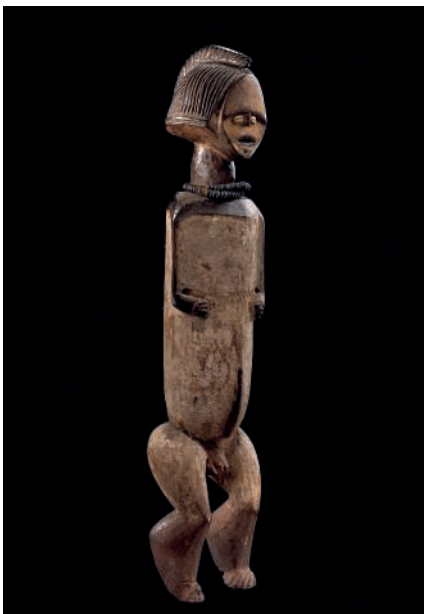


Fig. 1

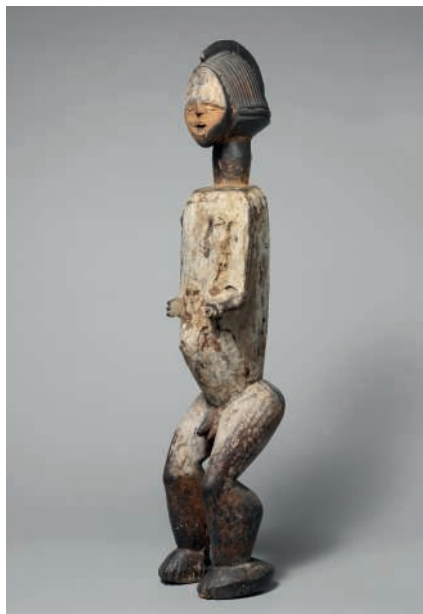


Fig. 2



Fig. 3





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

CHEFS-D'ŒUVRE
D'UNE COLLECTION
PRINCIÈRE



10

REPOSE-PIED DE BÂTON FOUISSEUR MAORI, TEKA

A MAORI DIGGING STICK FOOTREST
ÎLE DU NORD, NOUVELLE-ZÉLANDE

Hauteur: 21 cm. (8¼ in.)

€300,000-500,000

\$340,000-550,000

PROVENANCE

Collection Morris J. Pinto (1925-2009),
Genève/Paris/New York
Loudmer, Hôtel Drouot, Paris, *Arts Primitifs*,
5 décembre 1987, lot 218
Collection privée
Sotheby's, Paris, 15 juin 2011, lot 11
Collection princière, acquis lors de cette vente

EXPOSITION

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

BIBLIOGRAPHIE

Bounoure, V., *Vision d'Océanie*, Paris, 1992, p. 26

Des repose-pieds sculptés, appelés *teka*, étaient attachés à de longs outils (*ko*) utilisés pour piocher la terre. Tandis que pour beaucoup de *teka* la décoration était réduite au minimum, les plus rares étaient ornés d'une figure humaine sculptée en volume, somptueusement décorée, incarnant un ancêtre important qui favorisait la culture agricole. Ces *teka* plus finement sculptés, dont l'œuvre présentée est un splendide exemplaire, étaient des objets cérémoniels essentiels, utilisés par les *tohungas* (prêtres) pour invoquer l'aide des dieux, *Rongo*, le dieu de l'agriculture, et *Pani*, la déesse qui amena le *kumara* (patate douce) dans ce monde. Cette œuvre exceptionnelle incarne pleinement la virtuosité de la sculpture Maori. Un *teka* analogue datant du début de la période *Te Huringa*, attribué à Rukupo de Rongowhakaata, est conservé dans les collections du Gisborne Museum and Art Gallery (inv. n° 72.77.77.27), publié dans Moko Mead, S., *Te Maori. Maori Art from New Zealand Collections*, 1984, fig. 116.



STATUE FAÎTIÈRE MAORI, *TEKOTEKO*

A MAORI GABLE FIGURE
NOUVELLE-ZÉLANDE

*Au dos est inscrite, à l'encre blanche,
la mention: "12317 Neuseeland"*

Hauteur: 130 cm. (51¼ in.)

€400,000-600,000

\$450,000-660,000

PROVENANCE

Collection Samuel Josefowitz (1921-2015),
Lausanne
Patricia Ann Withofs (1934-1998), Londres
Ron Nasser, New York, vers 1986
Collection privée française
Sotheby's, Paris, 15 juin 2011, lot 14
Collection princière, acquise lors de cette vente

EXPOSITION

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

BIBLIOGRAPHIE

Bounoure, V., *Vision d'Océanie*, Paris, 1992, p. 23

Cette remarquable statue faitière représente un élément figuratif surmontant un panneau, finement sculpté, illustrant en relief deux autres figures féminines, *manaïa*, et un visage *wheku* à la base. Ce type de sculptures ornait autrefois le sommet de la façade d'une maison de chef, d'un grenier (*pataka*) appartenant à ce dernier, ou d'une maison de réunion (*whare whakairo*). Dans la symbolique Maori, la maison représente le corps d'un ancêtre et la statue faitière, la tête. Les traits réalistes du visage et les motifs de tatouages personnalisés (*moko*) évoquent ici le portrait d'un chef guerrier dont les cheveux, sous la forme d'une perruque, étaient autrefois attachés à la protubérance percée ornant le







sommet de la tête. La présence de cet élément est intrigante pour une sculpture censée être exposée en extérieur. Contrairement à d'autres *tekoteko* connus, notre exemplaire partage ce détail avec les sculptures identifiées comme des figures de poteaux (*poutokomanawa*), placées à l'intérieur des maisons de chefs, ou des représentations individuelles d'ancêtres, généralement ornées d'une perruque attachée au sommet de la tête (voir l'exemple des collections des musées de Glasgow, inv. n° A.1948.105). Alors que la majorité des *tekoteko* répertoriés comme provenant des cases cérémonielles ou des demeures d'un noble, représente une figure debout surmontant, soit une autre figure tridimensionnelle, soit un visage *wheku*, notre exemplaire possède une longue base sous la forme d'un panneau, orné en haut-relief de deux figures entières. Le British Museum possède un *tekoteko* similaire, appelé *tekoteko pataka* car il ornait autrefois la façade d'un grenier (*pataka*) (inv. n° OC 1895-347). Dans ce cas, il s'agit également d'une statue se tenant debout sur un panneau d'une longueur analogue se terminant par un visage *wheku*. Bien que le panneau conservé au British Museum soit plus sobrement décoré, le type de *tekoteko* semble être le même que celui présenté ici. Sur le plan stylistique, les motifs décoratifs de notre œuvre sont comparables à ceux ornant certains panneaux de *pataka* parmi les mieux sculptés, tels ceux des anciens greniers comme *Te Oha*, L'Abondante, construit vers 1820, où ceux qui décoraient la *pataka Te Kaha*, dont les sculptures remontent avant 1770-1780. « Si l'on retrouve [chez les Maori] une mise en valeur [esthétique] des greniers, c'est probablement parce que la capacité d'assurer l'abondance [alimentaire] comptait parmi les responsabilités principales de celui qui occupait le premier rang au sein de la communauté; cette exigence sociale s'imposait au chef autant que la construction et la décoration d'une maison cérémonielle. » (Archey, G., *Whaowhia: Maori Art and its Artists*, 1977, p. 50)





12

SPATULE À CHAUX
MASSIM ATTRIBUÉE
À MUTUAGA
(VERS 1860-1920)

A MASSIM LIME SPATULA
ATTRIBUTED TO MUTUAGA
(CA. 1860-1920)

**ÎLES TROBRIAND,
PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE**

Hauteur: 27 cm. (10 $\frac{1}{2}$ in.)

€30,000-50,000
\$34,000-55,000

PROVENANCE

John Magers, Sydney, vers 1976
Aaron Furman, New York
Collection Marcia et John A. Friede, New York
Anthony J.P. Meyer, Paris
Collection Rosenthal
Sotheby's, Paris, *Collection Rosenthal*,
Art d'Océanie, 24 mars 2010, lot 22
Collection princière, acquise lors de cette vente

EXPOSITION

Paris, Galerie Meyer – Oceanic Art,
Spatules à chaux Massim, 8 juin – 13 juillet 2000

BIBLIOGRAPHIE

Beran, H., *Mutuaga. A Nineteenth-Century
New Guinea Master Carver*, Wollongong, 1996,
p. 195, pl. 2
J.P. Meyer, A., *Spatules à chaux Massim/Lime
spatulas*, Paris, 2000, couverture et pp. 26-27, n° 15

L'historien de l'art Harry Beran fut le premier à identifier un sculpteur mélanésien du XIX^e siècle et à répertorier un grand nombre de ses œuvres, levant ainsi «le voile de l'anonymat qui recouvrait les artistes mélanésiens du XIX^e siècle».

C'est le cas de Mutuaga, sculpteur Suau de la région Massim, dont la production artistique s'étend de 1890 à 1910. Au sein du *corpus* établi, Beran identifia plusieurs spatules à chaux ornées d'un personnage accroupi dont une grande majorité est actuellement conservée dans les collections publiques. Pour un exemple analogue, voir celui de la collection du Metropolitan Museum à New York (inv. n° 2008.571).

~ 13

SPATULE À CHAUX

ÎLES SALOMON

Hauteur: 23.5 cm. (9¼ in.)

€15,000-25,000

\$17,000-28,000

PROVENANCE

Collection James Thomas Hooper (1897-1971),
Arundel, Royaume-Uni, inv. n° 1179
Christie's, Londres, *Oceanic Art from the James
Hooper Collection*, 17 juin 1980, lot 46
Amelia (Dolly) et Klaus Gunther Perls (1912-2008),
New York, acquise lors de cette vente
Sotheby's, New York, 14 novembre 1995, lot 135
Wayne Heathcote, New York, acquise lors
de cette vente
Joel Cooner, Dallas
Collection privée américaine, acquise auprès
de ce dernier
Sotheby's, New York, *African, Oceanic
and Pre-Columbian Art Including Property from the
Pierre and Tana Matisse Foundation*, 13 mai 2011,
lot 303
Collection princière, acquise lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE

Hooper, J.T. et Burland, C.A., *The Art of Primitive
Peoples*, Londres, 1953, pl. 35(c)
Phelps, S., *Art and Artefacts of the Pacific, Africa
and the Americas. The James Hooper Collection*,
Londres, 1976, p. 252, pl. 147, n° 1179

L'iconographie singulière de l'objet présenté ici,
unique dans le corpus des spatules à chaux de
cette région, présente deux figures humaines se
tenant dos à dos, l'une contre l'autre, pouvant
rappeler celle de certains poteaux de maisons
cérémonielles. Une spatule semblable a été
photographiée dans le village de Natagera sur
l'île de Santa Ana, et publiée par Bernatzik, H.,
Owa Raha, 1936, fig. 112.



POULIE DE MÉTIER À TISSER BAOLÉ

A BAULE HEDDLE PULLEY
CÔTÉ D'IVOIRE

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

€150,000-250,000
\$170,000-280,000

PROVENANCE

Collection Léonce Guerre (1880-1948), Marseille, acquise *in situ* avant 1927, inv. n° 25
Collection Pierre Guerre (1910-1978), Marseille, inv. n° 39
Collection Christine et Alain Vidal-Naquet (1933-2008), Marseille
Sotheby's, Paris, 15 juin 2011, lot 10
Collection princière, acquise lors de cette vente

EXPOSITION

Arles, Musée Réattu, *Art Afrique Noire: Arts et civilisations*, 10 avril – 30 septembre 1954
Cannes, Palais Miramar, *Arts d'Afrique et d'Océanie. Première Exposition rétrospective internationale des arts d'Afrique et d'Océanie*, 6 juillet – 29 septembre 1957
Marseille, Musée Cantini, *Arts Africains*, 23 mars – 2 août 1970
Marseille, Centre de la Vieille Charité, Musée des Arts Africains, Océaniens, Amérindiens (MAAOA), *Pierre Guerre. Un érudit en son temps*, 20 mars – 31 mai 1992

Cette ancienne et délicate poulie de métier à tisser, ornée d'une tête de buffle, est un véritable chef-d'œuvre tant par son raffinement que par sa représentation. Avec ses proportions exceptionnelles, le sculpteur, jouant aussi sur les volumes géométriques, a sublimé l'objet et sa construction sculpturale. La tête réaliste du buffle est surmontée de deux cornes qui semblent se rejoindre à leurs extrémités tout en donnant une forme convexe à la partie supérieure de l'objet.
Objet typique de l'art Baoulé (peuple du centre de la Côte d'Ivoire), cette poulie constituait l'élément central du métier à tisser à deux lames, en Afrique de l'Ouest. La bobine tournait autour d'un axe afin de suspendre les deux lames et la lisse. L'étrier servait de support à la bobine et se présentait souvent sculpté, généralement avec des têtes zoomorphes ou anthropomorphes. La bobine était placée face au tisserand qui pouvait la contempler tout en travaillant.

Afrique du Sud, Le Cap, Iziko South African National Gallery, *Art africain dans la collection Pierre Guerre/ African Art in the Pierre Guerre Collection*, 12 juillet – 28 septembre 1997

BIBLIOGRAPHIE

Latour, J., *Art Afrique Noire*, Arles, 1954, p. 31, n° 60
Kamer, H. et H., *Arts d'Afrique et d'Océanie. Première Exposition rétrospective internationale des arts d'Afrique et d'Océanie*, Cannes, 1957, n° 87
Guerre, P. et al., *Arts africains*, Marseille, 1970, n° 80
Lehuard, R., «La collection Léonce – Pierre Guerre», *Arts d'Afrique Noire*, n° 13, Arnouville, printemps 1975, p. 4, n° 1
Nicolas, A. et Sourrieu, M., *Pierre Guerre. Un érudit en son temps*, Marseille, 1992, p. 79, n° 18
Nicolas, A. et al., *Art africain dans la collection Pierre Guerre/African Art in the Pierre Guerre Collection*, Paris, 1997, p. 72, n° 22
Boyer, A.M., *Baule*, Milan, 2008, pl. 55
de Sabran, M., Sablon Zavel, *La Collection Léonce et Pierre Guerre d'art africain*, Bruxelles, printemps 2011, p. 102

Cette poulie fut collectée avant 1927, date à laquelle elle entra dans la collection Guerre. Cette poulie fut décrite par Léonce Guerre dans un inventaire de la collection: «25. Bobine de tissage, pièce ancienne, admirablement polie». Dans les cahiers d'inventaire de Pierre Guerre, elle apparaît sous le numéro 39, avec une note: «la tête de buffle à deux cornes représente Gouli, fils de Nyamé, le ciel. Dans la mythologie Baoulé, le dieu primordial Odoudoua a créé le ciel, Nyamé, et la terre, Assié. Avec Ago sa deuxième épouse, Nyamé engendra deux fils, Gouli et Gbékéré». Avec sa patine nuancée et foncée, presque noire, et son parfait état de conservation, ce n'est pas surprenant que la poulie Guerre ait été sélectionnée maintes fois pour figurer dans des expositions et des publications qui ont renforcé la reconnaissance des arts d'Afrique en France. Pour un exemplaire à l'iconographie similaire, anciennement dans la collection Louis Carré, voir Sweeney, J.J., *African Negro Art*, New York, 1935, n° 140.





15

MASQUE LIGBI, YANGALEYA

A LIGBI MASK
CÔTE D'IVOIRE

Hauteur: 29 cm. (11½ in.)

€600,000-800,000

\$660,000-880,000

PROVENANCE

Samir Borro, Bruxelles
Emile Deletaille, Bruxelles
Collection Musée Barbier-Mueller, Genève,
inv. n° 1006-56
Collection princière, acquis auprès de ce dernier

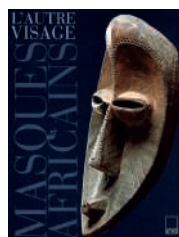
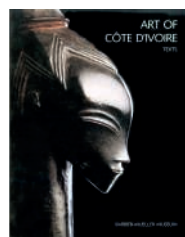
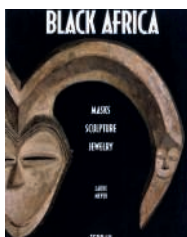
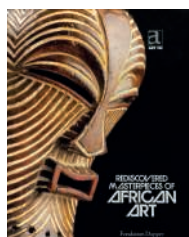
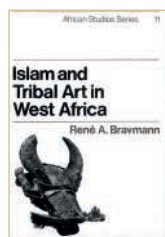
EXPOSITION

Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *XX^e Foire des Antiquaires de Belgique*, 30 avril – 15 mai 1975
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, 27 février – 10 avril 1988
Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle
Frankfurt, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, 4 juin – 14 août 1988
Munich, Haus der Kunst, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, 17 décembre 1988 – 19 février 1989

Genève, Musée Rath, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, 15 mars – 15 mai 1989
Munich, Haus der Kunst, *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller, Genève*, 14 février – 27 avril 1997
Allemagne, Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller, Genève*, 15 mai – 3 août 1997
Luxembourg, Banque Générale du Luxembourg (BGL), *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller, Genève*, 1^{er} septembre – 30 octobre 1997
Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller, Genève*, 29 mai – 13 septembre 1998
Paris, Mona Bismarck American Center, *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller, Genève*, 21 septembre – 28 octobre 1999

BIBLIOGRAPHIE

Bravmann, R.A., *Islam and Tribal Art in West Africa*, Cambridge, 1974, p. 163, n° 76
Lehuard, R., *Arts d'Afrique Noire*, n° 13, Arnouville, printemps 1975, publicité Deletaille
Lehuard, R., *Arts d'Afrique Noire*, n° 36, Arnouville, hiver 1980, publicité Deletaille
Berjonneau, G. et al., *Rediscovered Masterpieces of African Art*, Boulogne, 1987, p. 133, n° 82
Berjonneau, G. et al., *Chefs-d'œuvre inédits de l'Afrique Noire*, Boulogne, 1987, p. 133, n° 82
Berjonneau, G. et al., *Onbekende meesterwerken uit Zwart Afrika*, Tiel, 1987, p. 133, n° 82
Schmalenbach, W.A., *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf*, Munich, 1988, p. 93, n° 33
Meyer, L., *Afrique noire. Masques, Sculptures, Bijoux*, Paris, 1991, p. 72
Barbier, J.P. et al., *Arts de la Côte d'Ivoire dans les collections du Musée Barbier-Mueller, Genève*, 1993, vol. I, pp. 126-127 n° 132-133 et vol. II, p. 55, n° 78
Hahner-Herzog, I. et al., *L'autre visage. Masques africains de la collection Barbier-Mueller, Genève*, Paris, 1997, pp. 248-249, n° 57





Inoubliable et unique en son genre, ce masque Ligbi se distingue comme étant l'un des masques les plus raffinés de la région de Bondoukou en Côte d'Ivoire. Un visage humain dépourvu de nez est surmonté d'un grand bec d'oiseau, créant une juxtaposition spectaculaire presque surréaliste d'éléments anthropomorphes et zoomorphes qui s'épousent harmonieusement. D'un point de vue anthropologique, ce masque exceptionnel se distingue par le fait qu'il ait été utilisé exclusivement par des groupes musulmans mandéens dans la région de Bondoukou, réfutant l'hypothèse largement répandue selon laquelle l'aniconisme de l'Islam, notamment l'interdiction de représentations figuratives, excluait l'existence des traditions du masque.

L'explorateur français Louis Tauxier fut l'un des premiers à décrire les cérémonies *Do* dans son livre *Le Noir de Bondoukou* publié en 1921. Selon Tauxier, des Diula de Bondoukou célébraient la fin du Ramadan par des danses masquées publiques tous les soirs durant sept jours après la rupture du jeûne. René A. Bravmann a observé des performances similaires parmi les groupes Ligbi voisins en 1966-1967, partageant la même atmosphère festive et le même caractère public où les femmes et les enfants étaient présents pendant les danses (Bravmann, R., *Islam and Tribal Art in West Africa*, Cambridge, 1974, pp. 147-172). La fin du jeûne, long et difficile, était attendue avec impatience. L'apparition des masques *Do*, tenus à l'écart par les dirigeants musulmans le reste de l'année, symbolisait de façon dramatique la rupture du jeûne et marquait une période de gaieté et de soulagement au sein de la communauté.

Cet élégant masque combine harmonieusement un visage humain et le bec pointu et puissant du calao (*Yangaleya*). Parmi les masques les plus populaires, les calaos comme celui-ci se manifestaient à la toute fin des célébrations, seuls ou en couple. Les spectateurs appréciaient l'élégance des mouvements du danseur et étaient rassurés par le caractère bienveillant et positif symbolisé par ces beaux oiseaux. *Yangaleya* a été honoré à travers des formes délicates car c'était un oiseau que les Diula et les Ligbi admiraient. L'oiseau, par son comportement

et sa vie familiale, était considéré comme exemplaire et comme un paradigme de l'existence humaine. Les Ligbi attachaient une grande importance à cet oiseau, le considérant comme l'un des premiers animaux mythiques à avoir été créés au temps primordial. Ce sont de grands oiseaux qui avaient tendance à se promener, comme les hommes, lorsqu'ils sont apparus à la périphérie du village. Le sens de la famille manifesté par les calaos s'affirmait à chaque fois que le *Yangaleya* jouait en binôme car ils dansaient si près l'un de l'autre, dans une harmonie absolue, qu'on était constamment conscient du lien intime qui existait entre eux. Soigneusement peint, à la patine superbe, ce masque particulier de calao faisait autrefois partie de l'ensemble des masques de la ville de Bondo-Dioula au Nord-Ouest de Bondoukou. René A. Bravmann a photographié ce masque dans le village Ligbi en 1967. Il a été repeint peu de temps après, comme c'était généralement le cas. Les masques devaient être constamment rafraîchis car la peinture protégeait la surface tout en participant à son embellissement. René A. Bravmann (*op. cit.*, p. 163, fig. 75) a photographié un second masque de calao Bondo-Dioula, durant l'année 1967. Ce masque, qui a disparu de la circulation, a été de toute évidence sculpté par le même artiste; la seule différence étant que les oreilles et les décorations latérales sont bouchées. Les décorations gravées sur le visage de ces masques *Do* sont constituées de trois scarifications autour de la bouche. Les représentations de scarifications se retrouvaient couramment sur les hommes adultes Mandé de la région. Une combinaison frappante de teintes rouges, bleues et blanches remplissent les incisions présentes sur le masque. Des pigments identiques décorent également le bec, les oreilles, les yeux et les joues. Le plan du visage a une patine noire lustrée et lisse. Ce masque mythique fut longtemps une des icônes du musée Barbier-Mueller à Genève en Suisse. La forme inattendue de ce masque ivoirien, faisant référence à un oiseau, et ses couleurs (prédominance du noir rehaussé de couleurs vives) lui confèrent un aspect mystique qui participe à sa beauté.



STATUE SÉNOUFO, TUGUBELE

A SENUFO FIGURE
CÔTE D'IVOIRE

Hauteur: 24.8 cm. (9¾ in.)

€200,000-300,000
\$230,000-330,000

PROVENANCE

René Rasmussen (1911-1979), Paris
Benjamin (Ben) Heller (1925-2019), New York
Sotheby's, New York, *The Ben Heller Collection*,
1^{er} décembre 1983, lot 94
Robert Rubin (1924-2009), New York,
acquise lors de cette vente
Sotheby's, New York, *The Robert Rubin Collection
of African Art*, 13 mai 2011, lot 4
Collection princière, acquise lors de cette vente

EXPOSITION

Richmond, Virginia Museum of Fine Arts,
Perspectives: Angles on African Art,
21 février – 26 avril 1987
New York, Center for African Art, *Perspectives:
Angles on African Art*, 18 septembre 1987 –
3 janvier 1988
Birmingham, Alabama, Birmingham Museum
of Art, *Perspectives: Angles on African Art*,
31 janvier – 27 mars 1988
New York, Museum for African Art, *To Cure
and Protect: Sickness and Health in African Art*,
7 février – 31 août 1997
Washington, D.C., National Museum of Health
and Medicine, *To Cure and Protect: Sickness and
Health in African Art*, 18 février – 23 août 1999
Cleveland, Cleveland Museum of Art, *Senufo: Art
and Identity in West Africa*, 22 février – 31 mai 2015
Saint-Louis, Saint Louis Art Museum,
Senufo: Art and Identity in West Africa,
28 juin – 27 septembre 2015
Montpellier, Musée Fabre, *Senufo:
Art et identités en Afrique de l'Ouest*,
28 novembre 2015 – 6 mars 2016

BIBLIOGRAPHIE

Vogel, S.M. et al., *Perspectives: Angles on African
Art*, New York, 1987, p. 90
Herreman, F., *To Cure and Protect: Sickness and
Health in African Art*, New York, 1999, p. 27
Gagliardi, S.E., *Senufo Unbound: Dynamics of Art
and Identity in West*, Cleveland, 2014, p. 214, n° 159

Cette exceptionnelle statue est le fruit du travail d'un sculpteur à son apogée. Dans le catalogue d'exposition intitulé *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire* (Musée Rietberg, 2015), Lorenz Homberger a donné à cet artiste anonyme le nom de *Maître de la coiffe en crête de coq*, en se basant sur l'une des caractéristiques morphologiques singulières de son style (*op. cit.*, p. 173). Pour Homberger, les traits les plus identifiables de ce maître-sculpteur sont les yeux cerclés de doubles lignes ainsi que les lignes de scarifications qui descendent en courbe des ailes du nez vers le pourtour du visage. La bouche forme un point saillant, avec un menton qui s'étire vers le bas. Outre la représentation d'une figure féminine assise (*op. cit.*, p. 173, fig. 229), Homberger a attribué un couple (*op. cit.*, p. 174, fig. 230) à ce maître-sculpteur. Des recherches complémentaires révèlent cependant que ces œuvres n'ont pas été nécessairement sculptées par le même artiste car plusieurs petites différences (telles que les lignes sur la poitrine et la dynamique globale) peuvent être observées. Il est préférable de parler d'un atelier, auquel plusieurs autres œuvres peuvent être attribuées, comme par exemple la figure féminine assise publiée dans l'ouvrage *Senufo Unbound: Dynamics of Art and Identity in West*, (2014, p. 214, n° 160), représentée à côté de la statue présentée ici. Des recherches approfondies ont en effet révélé la signature du créateur de cet atelier; la statue de Robert Rubin partage un petit détail morphologique avec celle d'une collection privée publiée par Homberger (*op. cit.*, fig. 229). En effet, les paumes de mains sont sculptées séparément des doigts. De plus, la qualité sculpturale globale de la statue est nettement supérieure à celle des autres œuvres répertoriées. L'archaïsme de ce style peut être attesté grâce aux premières dates de publications de deux autres statues de cet atelier. Une première figure féminine assise a été publiée par Carl Einstein en 1915 dans sa célèbre publication *Negerplastik* (Leipzig, ill. 71) [fig. 2] et une seconde par Marius de Zayas dans *African Negro Art: its influence in Modern Art* (New York, 1916, pl. 12) [fig. 3]. Toutes deux ont profondément marqué les premiers artistes modernes tel que Fernand Léger, ce dernier copiant même explicitement la statue de Zayas dans son ouvrage de 1922, *Study for The Creation of the World* (voir *Primitivism*, New York, 1984, pp. 478-479) [fig. 1].

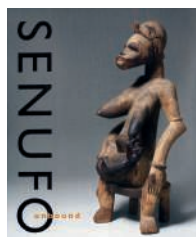
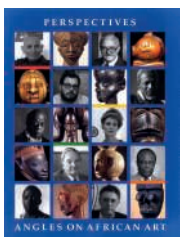






Fig. 1

Cette statue assise peut être considérée comme l'un des chefs-d'œuvre de l'art Sénoufo. Il n'est pas surprenant qu'elle ait appartenu à de très grands collectionneurs tels que Ben Heller, Robert Rubin et son dernier propriétaire princier; chacun était doté d'un «œil» remarquable pour l'art africain. La finesse des lignes de cette figure confère un véritable dynamisme à travers le jeu des volumes des différentes parties du corps. Bien qu'elle ne mesure que 25 cm de hauteur, son sculpteur a su traduire une certaine monumentalité. Il était conscient que cette œuvre allait être observée sous tous les angles, maximisant ainsi son aspect tridimensionnel. Tout en respectant les canons classiques de l'art Sénoufo, ce maître-sculpteur a poussé les lignes directrices à l'extrême. La coiffure classique en crête est plus grande que la normale et apparaît presque équivalente à la taille de la tête. Le cou se situe à l'arrière de la tête, maximisant ainsi le profil créé par les lignes de la mâchoire. Mince et allongé, le cou forme un espace vide entre la tête et le torse, où les seins en saillie font écho aux lignes de la mâchoire. Les coudes projetés vers l'arrière et le dos incurvé sont contrebalancés par le torse mince qui s'avance en un point au niveau du nombril. Ce rythme est soutenu visuellement par l'espace vide formé par les bras minces qui partent des épaules massives et arrondies. Les jambes, n'ayant pas de réelle valeur symbolique, apparaissent réduites. La statue repose sur un tabouret rond. Ce type de statue (*tugubele*) était autrefois placé sur un autel dans la pièce de consultation d'un devin et utilisé pour communiquer avec des esprits surnaturels vivants dans la brousse. Le nom *tugubele* s'appliquait à la fois aux esprits et aux statues médiatrices. Le sculpteur était obligé de suivre de près les instructions qui lui étaient fournies par le devin qui avait reçu par l'esprit,

dans un rêve, certains détails notamment sur l'apparence, le sexe, la posture, les marques de scarification, etc. de la figure. Dans la description de cette statue Sénoufo figurant dans le catalogue de l'exposition *Perspectives: Angles on African Art* au Museum for African Art de New York, Ivan Karp constate que: «Ce qui est très clair, c'est que la posture de la femme, l'accent mis sur la poitrine, le ventre – tout cela a à voir avec son potentiel et sa capacité de procréation (New York, 1987, p. 90). Par la tension des volumes, marquée par un jeu d'angles et de courbes singulières de l'art Sénoufo, la figure projette les qualités de sagesse, de force et de promptitude à l'action qui caractérisent idéalement l'esprit qui s'est installé dans la sculpture durant le processus de divination.» L'usure et la patine huileuse témoignent d'une longue utilisation rituelle.



Fig. 2



Fig. 3



17

STATUE YOROUBA

A YORUBA FIGURE
RÉPUBLIQUE DU BÉNIN

Hauteur: 48 cm. (18⁷/₈ in.)

€300,000-500,000

\$340,000-550,000

PROVENANCE

Collection privée belge
Sotheby's, Paris, 14 décembre 2011, lot 36
Collection princière, acquise lors de cette vente

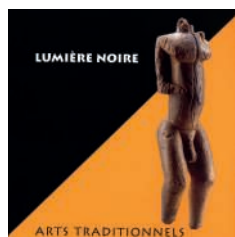
EXPOSITION

Tanlay, France, Centre d'Art de Tanlay, *Lumière noire: arts traditionnels*, 7 juin - 5 octobre 1997
Barcelone, Centre Cultural de la Fundació La Caixa, *África: Magia y Poder. 2500 años de Arte en Nigeria*, 23 septembre - 13 décembre 1998
Madrid, Fundación La Caixa, *África: Magia y Poder. 2500 años de Arte en Nigeria*, 20 janvier - 28 mars 1999
Séville, Sala de Exposiciones del Convento de Santa Inés, *África: Magia y Poder. 2500 años de Arte en Nigeria*, 15 avril - 30 mai 1999

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

BIBLIOGRAPHIE

Centre d'Art de Tanlay, *Lumière noire: arts traditionnels*, Tanlay, 1997, n° 38
Picton, J. et al., *África: Magia y Poder. 2500 años de Arte en Nigeria*, Madrid, 1998, p. 142, n° 128
Joubert, H., Félix, M.L. et Rivière, M., *Image de la Femme dans l'Art Africain*, Tours, 2000, n° 47





Cette exceptionnelle statue Yorouba se distingue comme étant l'un des groupes figuratifs les plus complexes connus. Cette statue datée au Carbone 14 (CIRAM, octobre 2011) fin XVIII^e – début XIX^e siècle, en fait l'une des plus anciennes sculptures d'autel documentée à provenir de l'ancien empire Oyo du sud-ouest de la région Yorouba. La taille, le sujet et l'application du pigment rouge indiquent que cette figure fut commandée afin d'être exposée sur un autel Yorouba. Ce type de sculptures célébrait le pouvoir et la présence d'une divinité spécifique devant laquelle les Yorouba s'agenouillaient et s'identifiaient; elles leur permettaient également de recevoir des faveurs. Ces groupes de statues, souvent commandées à plusieurs sculpteurs sur de nombreuses générations, étaient conservés sur un autel dédié à une divinité Yorouba (ou *orisha*) spécifique.

Dans une note sur cette statue, le Professeur et spécialiste de l'art Yorouba, John Pemberton III (cf. Sotheby's, Paris, 14 décembre 2011, lot 36) confirme qu'il s'agit d'une « sculpture extraordinaire ». Il ajoute ne pas se souvenir avoir vu une telle statue par le passé. Pemberton considère cette statue « comme une déclaration du pouvoir physique, le contraire du pouvoir intérieur et spirituel des « mères » célébrées dans le Gelede. Cependant, comme dans de nombreuses sculptures d'autels, les figures masculines et féminines sont placées les unes à côté des autres ou les unes au-dessus des autres. Selon la société Yorouba, le pouvoir manifeste (*agbara*) appartient aux hommes, les chasseurs-guerriers et le pouvoir intérieur aux femmes (*Ashé*). » Dans cet exemplaire, un guerrier est assis sur les épaules d'une femme qui porte un enfant sur le haut de ses cuisses. La mère, quant à elle, saisit les jambes de l'homme. Le personnage masculin tient dans sa main droite une hache à large lame, probablement un instrument rituel ou un insigne plutôt qu'une réelle arme. Il tient de la main gauche un petit

réceptif, par le goulot. Le contenu du récipient, vraisemblablement médicinal, servait à protéger la mère et l'enfant. Un collier de perles orne le cou du guerrier. La mère porte également un collier signifiant probablement sa dévotion de prêtresse pour *Orisa Osun*, déesse des eaux médicinales, de la beauté et de la fécondité féminine. Cette statue rituelle illustre ainsi le rôle que les deux sexes devaient jouer dans la société Yorouba.

Iconographiquement, le fait de porter un individu sur ses épaules est très rare dans l'art Yorouba. Seules deux statues archaïques similaires ont pu être identifiées. Une première statue se trouve dans la collection du Musée national de Lagos, sculptée pour le festival de la divinité *Onifon* dans le village d'Isare au début du XIX^e siècle. Mesurant 86 centimètres de hauteur, elle représente *balogun* le guerrier, assis sur les épaules d'un prêtre. L'œuvre est conservée avec deux autres statues de femmes – sa première et seconde épouses – et fut collectée pour le musée par John Picton (cf. « Sculptures of Opini », *African Arts*, vol. XXVII, n° 3, juillet 1994, p. 55, fig. 18). Une seconde statue, aujourd'hui dans une collection privée américaine (*Embodiments. Masterworks of African Figurative Sculpture*, Munich, 2015, pp. 88-89, pl. 24), datée au Carbone 14 du XIX^e siècle, représente une grande figure féminine assise sur les épaules d'un musicien jouant de la trompette. Comme l'a montré le groupe d'Isare, ces statues étaient le plus souvent conservées dans des autels dédiés à une divinité particulière. En effet la statue présentée ici accompagnait une statue équestre représentant un guerrier sculpté par le même artiste (cf. Sotheby's, Paris, 14 décembre 2011, lot 35). Ces deux sculptures, au sein de ce *corpus* connu, sont extraordinaires tant par la qualité de leur représentation que par leur rareté. Probablement commandées en même temps à un sculpteur talentueux, elles témoignent de l'imagination artistique prodigieuse de ce dernier.



CUILLER PUNU-LUMBO

A PUNU-LUMBO SPOON

GABON

Hauteur: 14 cm. (5½ in.)

€100,000-200,000

\$120,000-220,000

PROVENANCE

Collection Léonce Guerre (1880-1948), Marseille
Collection Pierre Guerre (1910-1978), Marseille
Collection Christine et Alain Vidal-Naquet (1933-2008), Marseille
Sotheby's, Paris, 15 juin 2011, lot 4
Collection princière, acquise lors de cette vente

EXPOSITION

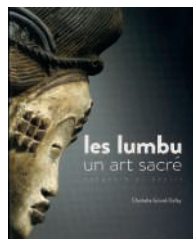
Marseille, Musée Cantini, *Arts africains*, 23 mars – 2 août 1970
Marseille, Centre de la Vieille Charité, Musée d'Arts Africains, Océaniens, Amérindiens (MAAOA), *Pierre Guerre. Un érudit en son temps*, 20 mars – 31 mai 1992
Afrique du Sud, Le Cap, Iziko South African National Gallery, *Art africain dans la collection Pierre Guerre*, 12 juillet – 28 septembre 1997

BIBLIOGRAPHIE

Guerre, P. et Delange, J., *Arts africains*, Marseille, 1970, n° 43
Nicolas, A. et Sourrieu, M., *Pierre Guerre. Un érudit en son temps*, Marseille, 1992, p. 106, n° 44
Nicolas, A. et al., *Art africain dans la collection Pierre Guerre*, Paris, 1997, p. 136, n° 62
Grand-Dufay, C., *Les Lumbu, un art sacré: bungeelè yi bayisi*, Paris, 2016, p. 230, fig. 155

L'«œil» exceptionnel de Léonce et Pierre Guerre pour l'art africain s'illustre dans cette très belle cuiller, chef-d'œuvre d'élégance. Bien qu'on ne sache pas avec précision la date et le lieu de collecte, il n'est pas exclu qu'elle ait été rapportée en France, peut-être au tournant du XX^e siècle. Grâce au père et au fils Guerre, ce chef-d'œuvre oublié a été publié et exposé à maintes reprises. Avec ses proportions harmonieuses et

sa surface lisse, elle se distingue comme l'une des cuillers les plus raffinées de cette région. Cette icône de la collection Guerre montre le goût marqué et subtil de Pierre et Léonce pour les petits joyaux de l'art africain, où la maîtrise du sculpteur s'impose encore plus que dans les grandes œuvres d'art et permet une relation plus intime avec l'objet. Cette cuiller-sculpture est un magnifique témoignage de l'art Lumbo, célébrant le rôle des femmes dans la société. On trouve des statues agenouillées similaires dans la collection de la Fondation Dapper (inv. n° 2994, ancienne collection André Lefèvre), au Musée Naprstek de Prague (inv. n° 26-606) et dans la collection Malcolm (Schweizer, H., *Visions of Grace*, Milan, 2014, p.155, n° 60). Une cuiller à l'iconographie similaire a été collectée par Louis Petit entre 1876 et 1883, aujourd'hui dans la collection du Musée des Beaux-Arts de Caen (inv. n° 81.18.13, publiée dans Perrois, L. et Grand-Dufay, C., *Punu*, Milan, 2008, pl. 61).





19

AMULETTE LUMBO, MUSWINGA

A LUMBO AMULET
GABON

Hauteur: 17 cm. (6¾ in.)

€50,000-80,000

\$56,000-88,000

PROVENANCE

Collection Léonce Guerre (1880-1948), Marseille, acquise avant 1930

Collection Pierre Guerre (1910-1978), Marseille, acquise entre 1922 et 1930, inv. n° 47

Collection Christine et Alain Vidal-Naquet (1933-2008), Marseille

Sotheby's, Paris, *Pierre Guerre, Art d'Afrique*, 15 juin 2011, lot 3

Collection princière, acquise lors de cette vente

EXPOSITION

Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Art Nègre*, 15 novembre – 31 décembre 1930

New York, The Museum of Modern Art, *African Negro Art*, 18 mars – 19 mai 1935

Manchester, Currier Museum of Art, *African Negro Art*, 10 juin – 8 juillet 1935

San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, *African Negro Art*, 23 juillet – 2 septembre 1935

Cleveland, Cleveland Museum of Art, *African*

Negro Art, 28 septembre – 27 octobre 1935 Rhodesia (Zimbabwe), Salisbury (Harare), *First International Congress of African Culture (ICAC)*, 1^{er} août – 30 septembre 1962

Marseille, Musée Cantini, *Arts africains*, 23 mars – 2 août 1970

Marseille, Musée d'Arts Africains, Océaniens, Amérindiens, Centre de la Vieille Charité, *Pierre Guerre. Un érudit en son temps*, 20 mars – 31 mai 1992

Afrique du Sud, Le Cap, Iziko South African National Gallery, *Art africain dans la collection Pierre Guerre/African Art in the Pierre Guerre Collection*, 12 juillet – 28 septembre 1997

BIBLIOGRAPHIE

Maes, J. et Lavachery, H., *Art Nègre*, Bruxelles, 1930, p. 31, n° 37

Cunard, N., *Negro. Anthology made by Nancy Cunard 1931-1933*, Londres, 1934, p. 711

Sweeney, J.J., *African Negro Art*, New York, 1935, p. 50, n° 420

Evans, W., *African Negro Art: Photographs by Walker Evans*, New York, 1935, pl. 346

McEwen, F., *Exhibitions on the occasion of the first International Congress of African Culture*, Salisbury, 1962, n° 22

Guerre, P. et Delange, J., *Arts africains*, Marseille, 1970, n° 110

Perrois, L., *Arts du Gabon. Les arts plastiques du bassin de l'Ogooué*, Arnouville, 1979, n° 279

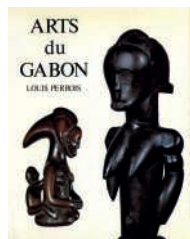
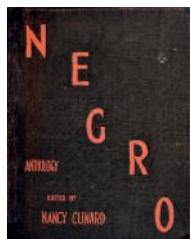
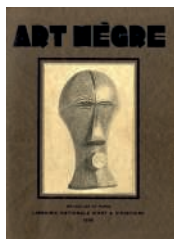
Nicolas, A. et Sourrieu, M., *Pierre Guerre. Un érudit en son temps*, Marseille, 1992, p. 107, n° 45

Nicolas, A. et al., *Art africain dans la collection Pierre Guerre/African Art in the Pierre Guerre Collection*, Paris, 1997, p. 134, n° 61

de Sabran, M., Sablon Zavel, *La collection Léonce et Pierre Guerre d'art africain*, Bruxelles, printemps 2011, p. 106

Grand-Dufay, C., «La statuaire Lumbo», *Tribal Art Magazine*, n° 77, 2015, p. 125, fig. 34

Grand-Dufay, C., *Les Lumbo, un art sacré: bungeelë yi bayisi*, Paris, 2016, p. 177, fig. 118







L'amulette Lumbo lors de l'exposition «African Negro Art», MoMA, New York, 18 mars – 19 mai 1935

Cette célèbre amulette Lumbo est l'une des œuvres les plus emblématiques de la collection Léonce et Pierre Guerre. Elle fut exposée pour la première fois au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1930 au cours d'une des premières expositions consacrées exclusivement à l'art africain, dans un musée. La qualité des dix œuvres prêtées par Léonce Guerre pour cette exposition, aux côtés de celle des illustres collectionneurs – Tristan Tzara, Félix Fénéon, André Lhote, Georges Braque et André Derain – entérine la réputation de sa collection comme l'une des plus importantes de l'époque. En 1934, cette amulette fut choisie par l'influente Nancy Cunard pour son ouvrage révolutionnaire *Negro Anthology*. L'année suivante, en 1935, Charles Ratton l'inclut dans sa sélection d'objets à envoyer au Museum of Modern Art de New York, avec sept autres œuvres de la collection Guerre, pour l'exposition *African Negro Art*. Une photographie de l'objet par Walker Evans

fut sélectionnée pour illustrer le catalogue. Des publications ultérieures d'experts d'art gabonais tels que Louis Perrois et Charlotte Grand-Dufay ont érigé cette amulette rare comme étant l'une des plus réussies du genre. Les amulettes Lumbo (*muswinga*) mesurent entre 10 et 20 centimètres de hauteur et appartiennent à des guérisseurs-devins (*nganga*). Elles représentent le plus souvent des femmes mais parfois aussi des hommes. Certaines figures sont représentées debout bien que la plupart soient assises ou agenouillées, généralement placées sur une base ajourée en forme de nœud complexe. Si plusieurs thèmes iconographiques sont récurrents (notamment les musiciens ou les figures de maternité), cet exemple est la seule amulette connue mettant en scène un prisonnier. Assis sur un tabouret, la figure, par une longue corde torsadée, a le cou et les mains ligotés. Concernant sa collection, Pierre Guerre nota: «Les Lumbo coupables de vol, d'adultère ou

de dettes, étaient gardés comme des esclaves en attendant d'être rachetés par leur famille. Mains liées, ils étaient chargés d'un bois fourchu. Pour les empêcher de mourir, leur famille devait pourvoir à leur nourriture. Finalement, s'ils n'étaient pas rachetés, ils étaient vendus au marché des esclaves.» Portées aux bras, au cou ou même à la taille, les *muswinga* servaient d'amulettes protectrices contre toutes formes de maux (Grand-Dufay, C., *Les Lumbo. Un art sacré. Bungeelè yi bayisi*, 2016, p. 163). L'imbrication des *nkata* sur lesquels repose la figure évoque le support mystique recherché par son porteur. Dans l'art du peuple voisin Kongo, les nœuds étaient associés à la capture des forces spirituelles. Cette amulette représente donc une double immobilisation: celle exercée par des forces surnaturelles (par le *nkata*) et celle exercée sur l'individu, par des cordes (le prisonnier); elle protège donc son propriétaire du mal présent dans le monde naturel comme dans le monde spirituel.



TÊTE MINIATURE FANG

A FANG MINIATURE HEAD

GABON

Sociée par Kichizô Inagaki (1876-1951)

Hauteur: 14 cm. (5½ in.)

€80,000-120,000

\$89,000-130,000

PROVENANCE

Silvia (Luzzatto) Loeb, Paris

Florence Loeb, transmise par descendance familiale

Sotheby's, Paris, *Collection Florence Loeb – Sources et Affinités*, 5 avril 2012, lot 39

Collection princière, acquise lors de cette vente

Sociée par l'ébéniste japonais Kichizô Inagaki (1876-1951), cette belle tête Fang de 14 centimètres est probablement trop petite pour avoir été placée au sommet d'un récipient gardant les reliques des ancêtres d'un clan. Néanmoins, le caractère exceptionnel de cette miniature exprime toute la puissance et l'élégance qu'on retrouve dans le canon classique des grandes têtes Fang *byeri*. Le volume de la tête reprend la forme classique d'une «poire inversée», au large front bombé, surmonté d'une coiffure magnifique à trois longues tresses (*nlo-o-ngo*), rappelant le style Fang-Betsi du Nord du Gabon et plus notamment de la vallée Okano (Perrois, L., *La statuaire Fang*, Gabon, 1972, p. 331 et suivantes). La face incurvée en cœur est marquée par l'avancée d'une large bouche, aux lèvres fines, stylisée selon la moue caractéristique de la statuaire Fang.

Ces têtes miniatures Fang ornaient à l'origine plusieurs types d'objets, tels que des bâtons, des chasse-mouches, des soufflets, des éventails et des cuillers. Une telle représentation était réservée aux chefs de lignage car toutes les activités importantes de la vie coutumière devaient se faire sous l'égide des ancêtres. La taille et l'allure de la tête de l'ancienne collection

Loeb, nous font penser qu'elle couronnait originellement une harpe traditionnelle Fang. En effet, cet instrument d'une collection privée allemande (publiée dans Schaedler, K.F., *African Art in Private German Collections*, Munich, 1973, p. 325, n° 466) présente une tête analogue au sommet de la caisse de résonance. Une autre harpe figurative, provenant de l'ancienne collection Alberto Magnelli est actuellement conservée au Centre Pompidou à Paris (inv. n° AM.1984-344). Enfin, une tête similaire (12,5 cm. de hauteur), collectée avant 1907 par Louis Eugène Berraud, est conservée au musée du quai Branly (inv. n° 71.1954.67.11). Ces harpes figuratives Fang étaient connues sous le nom de *ngomi*. L'importance accordée à la tête qui orne le manche et à l'instrument de musique lui vient du fait qu'il est souvent considéré comme le médium de la voix des ancêtres, à travers ses notes.

L'attention particulière portée à cette tête témoigne du talent des maîtres-sculpteurs de harpes. La façon dont cette dernière a été séparée du corps central de la harpe reste inconnue. Sa brillante et profonde patine noire atteste son ancienneté. Elle évoque l'ancêtre idéal et sacralisé célébré à travers les têtes *byeri*.



Kichizô Inagaki



~21

FIGURE DE RELIQUAIRE SANGO, MBUMBA BWETE

A SANGO RELIQUARY FIGURE

GABON

Hauteur: 18.5 cm. (7¼ in.)

€150,000-250,000

\$170,000-280,000

PROVENANCE

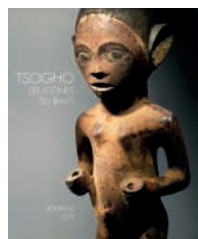
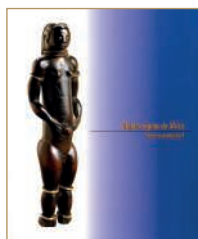
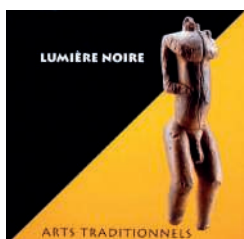
Collection privée
Avec Bernard Dulon, Paris
Collection Nathalie et Guy Porré-Chaboche, Paris
Collection princière, acquise auprès de ce dernier

EXPOSITION

France, Tanlay, Centre d'Art de Tanlay, *Lumière noire: arts traditionnels*, 7 juin – 5 octobre 1997
Espagne, Saragosse, Centro de Exposiciones y Congresos, *Objetos-Signos de África (recorrido iniciático)*, 11 avril – 24 juin 2000
Paris, Musée du quai Branly – Jacques Chirac, *Fleuve Congo. Arts d'Afrique Centrale*, 22 juin – 3 octobre 2010
New York, Friedman & Vallois Gallery, *Kota Ancestors*, 11 mai – 11 juin 2011
Paris, Galerie Bernard Dulon, *Ancêtres Kota*, 7 septembre – 8 octobre 2011

BIBLIOGRAPHIE

Centre d'Art de Tanlay, *Lumière noire: arts traditionnels*, Tanlay, 1997, n° 56
Dolon, B., Leurquin, A. *et al.*, *Objetos-Signos de África (recorrido iniciático)*, Saragosse, 2000, n° 48
Neyt, F., *Fleuve Congo. Arts d'Afrique Centrale, correspondances et mutations des Formes*, Paris, 2010, p. 181, n° 117
Perrois, L. et Dulon, B., *Ancêtres Kota*, Paris, 2011, pp. 36-37, n° 6
Goy, B., *Tsogho, les Icônes du Bwiti*, Paris, 2016, p. 137, n° 109
Valluet, M.C., *Regards visionnaires. Arts d'Afrique, d'Amérique, d'Asie du Sud-Est et d'Océanie*, Milan, 2018, p. 79





Malgré son état fragmentaire (le corps et le réceptacle d'origine absents), on ne peut que s'émerveiller devant l'exquis et délicat travail de cette figure. Réduite à son essence, par sa beauté, elle est devenue une œuvre d'une remarquable subtilité. Il faut d'abord et avant tout noter la qualité exceptionnelle de l'exécution du travail des petites bandes métalliques de différents alliages appliquées avec une précision extraordinaire. Une telle harmonie dans l'ornementation alternant cuivre et laiton est assez rare. En effet, sa disposition subtile fait ressortir le contraste chromatique entre la brillance du métal et la surface brun foncé du bois, lustrée par des décennies d'utilisation rituelle. Un tel artisanat et un tel savoir-faire ne peuvent être observés qu'à travers les plus belles figures provenant de cette région. De toute évidence, cette œuvre d'art a été exécutée par un sculpteur à l'apogée de son art. Le visage compact est illuminé par des yeux ornés d'os d'où partent des rangées de bandes de métal étroites, diagonales et horizontales, créant une sorte de motif étoilé et guidant notre regard vers ces derniers. Le front proéminent et arrondi est orné d'une large bande métallique rectangulaire verticale au centre. Les oreilles stylisées se prolongent vers les bords



Fig. 1

extérieurs du visage. Sous le nez long et étroit, un petit creux circulaire désigne la bouche. Concernant la partie inférieure du visage, un contour constitué de deux fines bandes de métal accentue la courbe du menton. Typique des figures Sango, le cou allongé cylindrique est étroitement cerclé de fines bandes de métal se terminant par un collier du même matériau. Un reliquaire complet de ce type, collecté par Charles-Vital Roche entre 1883 et 1886, est conservé au Musée du quai Branly – Jacques Chirac (inv. n° 71.1897.39.1.1-2); il a toujours été attribué aux *Ondumbo*. Des recherches sur le terrain ont cependant montré que ce modèle spécifique puise ses origines chez les Sango. Concernant un reliquaire plus arrondi conservé au sein de la collection de la Fondation Dapper (inv. n° 6012), on peut observer un motif en forme d'étoile très similaire, constitué de bandes en métal partant des yeux en os. Bien que l'application des plaques de métal ait une configuration différente sur le visage, une figure Sango de l'ancienne collection Laprugne est comparable à la figure présentée ici par son raffinement et sa patine (Christie's, Paris, 4 avril 2017, lot 64) [fig. 1]. Il n'est pas improbable que ces deux chefs-d'œuvre de l'art gabonais proviennent du même artiste.



22

MASQUE NOIR PUNU, IKWARA

A PUNU MASK
GABON

Hauteur: 32 cm. (12½ in.)

€600,000-800,000

\$670,000-880,000

PROVENANCE

Acquis au Congo Français par le Dr. Jean Geoffroy Jung (1896-1977), ingénieur, géologue et pétrographe, vers 1927
Transmis par descendance familiale
Avec Bernard Dulon, Paris
Collection privée, acquis en 2004
Sotheby's, Paris, 14 décembre 2011, lot 56
Collection princière, acquis lors de cette vente

EXPOSITION

New York, Barry Friedman & Robert Vallois Gallery, *African Art*, mai – juin 2004
Monaco, Forum Grimaldi, *Arts of Africa. 7000 ans d'art africain*, 16 juillet – 4 septembre 2005

BIBLIOGRAPHIE

Dulon, B., *African Art*, New York, 2004, pp. 44-47
Tribal Art Magazine, n° 34, printemps 2004, p. 8
Bassani, E., *Arts of Africa, 7000 ans d'art africain*, Lausanne, 2005, p. 300, n° 13c
Perrois, L. et Grand-Dufay, C., *Punu, Visions d'Afrique*, Milan, 2008, pp. 99 et 138, pl. 22
Grand-Dufay, C., *Les Lumbu, un art sacré: bungeelë yi bayisi*, Paris, 2016, pp. 66 et 69, fig. 37 (a) et (b)
Valluet, M.C., *Regards visionnaires. Arts d'Afrique, d'Amérique, d'Asie du Sud-Est et d'Océanie*, Milan, 2018, p. 73





Les masques des Punu du sud du Gabon font partie des objets les plus emblématiques des arts d'Afrique depuis leur découverte. Ces masques témoignent de la grâce et du pouvoir des femmes Punu. Leur naturalisme prédominant a rendu ces masques attachants pour les Européens qui les ont découverts au début du XX^e siècle. Intégrant rapidement les collections occidentales, les célèbres masques blancs Punu étaient reconnus, comme au Gabon, comme des objets d'une grande beauté et d'une virtuosité exemplaire. Les premiers artistes modernes comme Henri Matisse, Pablo Picasso et Maurice de Vlaminck ont été captivés par leur symétrie et leurs proportions. En revanche les masques Punu noirs ont toujours été extrêmement rares. Contrairement au grand nombre de masques blancs connus, il existe seulement une poignée de masques noirs. Bien que les masques blancs et noirs partagent la même physionomie et la même beauté idéale, leurs couleurs rappellent des entités radicalement différentes. Alors que le blanc était lié au monde des esprits et des ancêtres, le noir était associé au monde souterrain, à la sorcellerie et aux forces malveillantes qui en émanaient. Le pigment noir utilisé est issu de la calcination du bois. Ce charbon a ensuite été broyé et mélangé à de la résine et à de l'huile de palme afin d'obtenir une sorte de pigment pouvant pénétrer le bois et lui donner ainsi sa couleur foncée et sa patine presque laquée. Ce masque finement sculpté correspond à l'idéal de beauté classique Punu: un visage

aux pommettes hautes, un large front marqué par des scarifications, des yeux fendus, un nez plat aux ailes marquées, des lèvres ourlées et délicates et un philtrum dessiné au-dessus d'elles. On note également de fines tresses formant deux chignons, chacun se réduisant en une tresse latérale, qui représente les coiffures sophistiquées portées par les femmes Punu importantes au XIX^e siècle. C'est une idée fascinante d'imaginer que ce chef-d'œuvre gabonais n'était vu que par une poignée de personnes. Contrairement aux masques blancs *okuyi*, qui se dansaient en public, les masques noirs étaient entourés de mystères. Connus sous le nom *Ikwarra* (ou *ikwarra-mokulu* signifiant «le masque de la nuit»), ils étaient portés pendant les processions nocturnes dans la région de Ngounié au sud du Gabon. Les masques *Ikwarra* sont des défenseurs de la loi. Ils agissaient comme agent de contrôle social censé résoudre de graves conflits au sein de la communauté. Les *Ikwarra* n'étaient portés à l'extérieur du village que pour un public limité, les anciens et les parties impliqués dans les conflits – contrairement aux *okuyi* qui se produisaient durant la journée au sein du village. L'efficacité rituelle du masque *Ikwarra* était due à la peur instaurée par ce dernier; peur d'autant plus grande que l'esprit masqué ne sortait de l'obscurité que pour quelques instants. Le danseur était recouvert et caché sous un assemblage de différents tissus, raphia et fibres notamment, qui permettait de renforcer son caractère surnaturel. Le contraste frappant entre le visage noirci

et les paupières blanchies attiraient l'attention vers le regard hypnotique du masque. Le seul autre masque noir Punu, de qualité comparable, se trouve dans la collection du Musée du quai Branly – Jacques Chirac à Paris (inv. n° 70.2004.1.2) [fig. 1]. Cet *Ikwarra*, ayant fait l'objet de nombreuses publications, a été offert en 2004 par Daniel Marchesseau à la mémoire d'André Fourquet et faisait autrefois partie de la collection du célèbre peintre Maurice de Vlaminck (1876-1958). En 2010, il apparaît sur la couverture du catalogue de l'exposition «Fleuve Congo», et publié dans *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (édité en 1984 par William Rubin, p. 10) et *Art of Africa* sous la direction de Jacques Kerchache (1988). Ce masque est depuis longtemps considéré comme un chef-d'œuvre de la sculpture Punu et n'a été rejoint dans cette catégorie que récemment par le masque actuel, redécouvert en 2004, après presque un siècle de conservation dans la famille du collectionneur. En raison de leur ressemblance iconographique frappante, le spécialiste en art gabonais Louis Perrois, dans une note publiée lors de la première vente de l'œuvre en 2011, a conclu que les deux masques étaient vraisemblablement sculptés par le même artiste, «un des grands maîtres de la sculpture Punu». La patine des deux masques est également épaisse (particulièrement perceptible sur les bords de la coiffure et les chignons latéraux) et atteste de leur ancienneté.



© musée du quai Branly – Jacques Chirac, Dist. RMN-Grand Palais/Patrick Gries/Bruno Descouings

Fig. 1



SOMMET DE SCEPTRE-TABATIÈRE TSHOKWE

A CHOKWE TOBACCO MORTAR FINIAL
ANGOLA

Hauteur: 17 cm. (6¾ in.)

€300,000-500,000

\$340,000-550,000

PROVENANCE

Collection Alfredo Baptista Cunha Braga
(1869-1932), Lisbonne, acquis en 1903, inv. n° 6
Transmis par descendance familiale
Sotheby's, Paris, 16 juin 2010, lot 75
Collection princière, acquis lors de cette vente

Cette magnifique miniature montre pourquoi l'art royal Tshokwe a toujours été très estimé. C'est un art de cour qui représentait principalement ses souverains. Cette statue, exceptionnelle par sa facture, apparaît comme un témoignage de l'activité artistique d'un très haut niveau au cœur de l'aristocratie Tshokwe au milieu du XIX^e siècle, lorsque la culture de ce peuple était à son apogée. Les dirigeants Tshokwe étaient connus sous le nom de *mwana-ngan*, «seigneurs de la terre», ou de *mwata munene*, «chef suprême». Une royauté centrale était inconnue. En revanche, des chefs importants pouvaient régner sur de très vastes territoires tout en faisant don de terres agricoles et de terrains de chasse à leurs «vassaux». De tels chefs étaient vénérés comme des maîtres absolus et divins. Plusieurs insignes, comme ce sceptre, étaient associés à leur autorité sacrée et furent fabriqués avec le plus grand soin par des sculpteurs professionnels.

Le personnage représente le chef lui-même ou l'un de ses ancêtres issu du même lignage. Le chef est assis sur son trône et représenté nu. Au sommet de sa tête est apposée la coiffe royale *mutwe wa kayanda* en conformité avec son rang. Il tient les insignes de son autorité: une double-coupe et une pipe. Le chef est entouré d'esprits protecteurs, représentés par de minuscules personnages, sculptés plus schématiquement que le personnage central. Cette statue a sans doute couronné un sceptre-tabatière. Ce type d'objet de prestige était un insigne des pouvoirs politiques et religieux de son propriétaire – ici, certainement un chef très important. Partout où ils allaient, les chefs Tshokwe prenaient avec eux les symboles de leur position privilégiée comme leur pipe et leur tabatière. Un serviteur était employé pour porter ce sceptre: il marchait devant le chef ou derrière lui, plaçant le sceptre sur le sol à chaque fois qu'il s'arrêtait.

Loicas 1903.		
Janeiro 1 Terça-feira		
N. = Porcellanas		
1	Moira unilidant	500
2	"	1000
3	"	2500
4	"	3000
5	Moira p. rivi	1000
6	Moira p. rivi	2000
7	Sulire	1500
8	Taso	500
9	Mulpa	500

Fig. 1



La collection du Musée Royal de l'Afrique Centrale à Tervuren en Belgique possède un sceptre complet d'une qualité comparable (inv. n° 41233) collecté par Ch.-A. Williams entre 1913 et 1915. Le style de cette œuvre a été identifié par la spécialiste des Tshokwe, Marie-Louise Bastin, comme le «style Moxico», qui fut prédominant dans la province de Moxico, située à l'est de l'Angola, au début du XIX^e siècle. Ce style archaïque présente des caractéristiques morphologiques bien définies. La tête surdimensionnée est dominée par la coiffe royale méticuleusement sculptée. Les traits faciaux sont sculptés soigneusement. Les yeux ovales sont placés sous des sourcils incurvés. Le nez, court et plat, aux narines dilatées, présente des ailes dessinées. Les coins légèrement surélevés de la large bouche aux lèvres minces pourraient être interprétés comme les prémices d'un sourire. Les oreilles réalistes restent légèrement cachées par l'exubérante coiffe. Le buste massif aux pectoraux et au nombril bien dessinés est prolongé par un cou cylindrique réduit. À l'arrière du personnage, les omoplates sont bien définies; l'ensemble forme une courbe très élégante avec un sillon saillant au niveau de la colonne vertébrale, se terminant par des fesses galbées et très charnues. Le haut des bras suit la courbe du dos et les coudes se projettent vers l'arrière, donnant du dynamisme à la posture de la statue. Les mains et les pieds sont traités avec le plus grand soin (avec une attention particulière aux phalanges et aux ongles). En effet, les notables Tshokwe avaient souvent de longues et élégantes mains; ils attachaient, traditionnellement une grande importance à l'entretien des mains et le port de longs ongles était apprécié.

Cette sculpture exceptionnelle faisait autrefois partie de la collection d'Alfredo Baptista Cunha Braga (1869-1932), un entrepreneur portugais. Braga était un collectionneur passionné actif à Lisbonne au début du XX^e siècle. Il rassembla une collection considérable d'œuvres d'art de plusieurs catégories, achetant des objets lors de ses nombreux voyages ainsi que dans les maisons de ventes aux enchères au Portugal. Il acheta un tableau important de Velasquez en 1910 ainsi que de nombreuses pièces de porcelaine d'exportation chinoise. Sa liste d'achats commença en 1907 mais, malheureusement, il ne donna pas les sources exactes de ses acquisitions. Dans ce journal, sous l'année 1903, il décrit ce lot comme un *manipanso* [fig. 1], ce qui à l'époque signifiait «idole parmi les peuples nègres». L'étiquette correspondante, avec le numéro 6, est toujours collée à la base de la figure. Cette merveille, dont chaque détail révèle la recherche de la perfection, est taillée en rond pour être admirée sous tous les angles. Apparue pour la première fois sur le marché de l'art il y a moins d'une décennie et jusqu'alors inconnue des spécialistes, cette statue peut être considérée comme l'un des chefs-d'œuvres de l'art Tshokwe. Nous pouvons la comparer aux plus grandes œuvres d'art de la région comme les sceptres du musée de Berlin (inv. n° III.C.778) et du British Museum (inv. n° 1944.af.3-3) et aussi aux grandes statues masculines (voir Bastin, M.L., *La Sculpture Chokwe*, Arnouville, 1982, pp. 118-152). Avec la même monumentalité que les grandes statues iconiques, cette miniature représente l'essentiel du travail Tshokwe dans un modèle réduit et compact.



APPUI-TÊTE SONGYE

A SONGYE HEADREST
**RÉGION D'EKI, RÉPUBLIQUE
 DÉMOCRATIQUE DU CONGO**

Hauteur: 12.5 cm. (5 in.)

€500,000-800,000

\$560,000-880,000

PROVENANCE

Acquis *in situ* par le Capitaine Liévin Jean-Jacques Frédéric Vandeveld, avant 1891
 Collection Jean H. W. Verschure (1899-1977),
 Heer-Sur-Meuse
 Transmis par descendance
 Sotheby's, Paris, 18 juin 2013, lot 67
 Collection princière, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE

M.V., Jacques, «Conférence de M. le Capitaine F. Vandeveld sur les Collections Ethnographiques rapportées de son dernier Voyage au Congo», *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Bruxelles*, tome X, 1892, pl. 1, n° 18

Cet exceptionnel appui-tête a été redécouvert récemment dans une collection privée belge. Il a fait l'objet d'une première publication en 1892: un compte-rendu rédigé par V. Jacques qui concernait une conférence donnée par le capitaine Frédéric Vandeveld en 1891, à la Société d'Anthropologie de Bruxelles sur les «Collections ethnographiques de son dernier voyage au Congo» [fig. 1]. L'article était illustré par une sélection de dessins des objets ramenés par ses soins, dont deux appuis-tête Songye. Celui présenté ici avait disparu depuis cette publication, mais le second est devenu une icône de l'art d'Afrique et fut sélectionné pour l'inauguration du Pavillon des Sessions au Louvre en juin 2006. Ce deuxième appui-tête était auparavant dans la collection de Stéphane Chauvet et fut publié une douzaine de fois depuis sa découverte, et exposé en 1930 dans la célèbre exposition à la Galerie Pigalle, avant de finir aux collections du Musée du quai Branly - Jacques Chirac (inv. n° 73.1986.1.3) [fig. 2]. L'appui-tête présenté ici aurait probablement connu un parcours tout aussi illustre s'il n'avait pas été conservé au sein d'une famille belge qui l'acquiert de Vandeveld. En 1892, V. Jacques comprenait déjà l'attrait universel de ces «oreillers» en bois. Il compara les deux appuis-tête à ceux trouvés

dans d'anciennes tombes égyptiennes afin de démontrer les relations possibles entre l'Égypte antique et les royaumes d'Afrique centrale. Suite à la publication du compte-rendu, la Société d'Anthropologie de Bruxelles fit des copies en plâtre: les deux moulages peints en noir furent envoyés par la suite au Musée d'ethnographie du Trocadéro, fondé en 1882, car le Musée Tervuren a vu le jour seulement en 1897 lors de l'exposition universelle de Bruxelles. Les objets ont été enregistrés dans l'inventaire des collections du Musée d'ethnographie du Trocadéro, le 10 juin 1892, où ils ont été identifiés comme provenant d'«Afrique de l'Ouest»; ils sont actuellement conservés au Musée du quai Branly - Jacques Chirac (inv. n° 71.1892.31.1 et 2). En 1892, date à laquelle V. Jacques publie son article, l'art Songye était quasiment inconnu des connaisseurs et du public. Seules quelques statues, collectées par le lieutenant prussien Hermann von Wissman, entre 1881 et 1886, lors de ses campagnes dans les régions d'Eki et au nord du pays Songye, furent ramenées en Europe. Par la suite, elles furent dispersées dans les collections de plusieurs musées allemands (Neyt, F., *Songye*, Bruxelles, 2004, p. 31). Ainsi, en 1892, les deux appuis-tête Vandeveld furent parmi les premières sculptures Songye



Fig. 1



à être révélées au public européen. L'itinéraire du capitaine Vandevelde au Congo a été établi conformément au but de sa mission: étendre le territoire de l'État indépendant du Congo en repoussant ses frontières sud entre le Kwango et le Kasai. V. Jacques décrit une partie de son parcours: «après avoir quitté Loukougou, il arriva à Louebo par un détour vers le sud [...] il remonta la rivière Sankourou (Sankuru) jusqu'à Ouloungo, [...] et atteignit les environs de Loulouabourg (où il rencontra) le Sappo Sap, qui venait de l'Est.» (Jacques, V., *op. cit.*, pp. 59, 60, 65). À l'époque, le pays Songye fut incendié lors de raids opérés par des commerçants arabes sous le commandement du tristement célèbre marchand d'esclaves, Tippo Tip. Dans les années 1880, certaines chefferies Eki (dont les Nsapo Nsapo) ont migré vers le nord-est, vers le Sankuru afin d'arriver à la périphérie de Loulouabourg, actuellement Kananga, l'endroit le plus à l'est lors du voyage de Vandevelde. Dans ce contexte géopolitique profondément troublé, ce dernier a collecté ces deux chefs-d'œuvre, vraisemblablement créés par le même «maître-sculpteur». Malheureusement, Vandevelde n'a pas donné plus d'informations sur le contexte précis de leur acquisition. Il est probable qu'ils faisaient partie d'un ensemble d'insignes de prestige appartenant à un chef très important.

Malgré sa taille réduite, cet appui-tête se dote d'une présence architecturale. L'agrandissement des pieds de la cariatide est caractéristique des appuis-tête Songye, voisins septentrionaux des Luba (où les appuis-tête anthropomorphes sont beaucoup plus courants), ainsi que chez les Nsapo (où le soi-disant Maître de Beneki a créé plusieurs appuis-tête). Contrairement à l'appui-tête Chauvet, les pieds surdimensionnés de la figure représentée reposent sur une base ronde. Les deux appuis-tête diffèrent également en ce qui concerne la position des mains. En effet, celui de Chauvet a ses mains posées sur l'abdomen, tandis que le nôtre, tient sa barbe de la main droite. Exceptionnellement, le sculpteur a décidé de ne pas traiter le bras gauche. Même si ce geste contemplatif est très représenté par les sculpteurs dans la statuaire Songye, cette figure est la seule connue à être dépourvue de son bras gauche. Les yeux enfoncés mi-clos de la figure, les larges paupières, les détails du nez et la forme de la bouche entrouverte laissant apparaître les dents sont des éléments caractéristiques de la statuaire des groupes Songye occidentaux tels que les Belande et surtout les Eki (Neyt, *op. cit.*, pp. 52-58). Un exemple légèrement semblable fut acquis par Albert Barnes au célèbre marchand d'art parisien Paul Guillaume en 1922 et se trouve dans la collection de la Fondation Barnes (inv. n° A187).

Les Songye et autres peuples d'Afrique subsaharienne utilisaient des appuis-tête afin de maintenir confortablement leur tête tout en la surélevant pour protéger les coiffes sophistiquées pendant leur sommeil. Les peuples du sud-est du Congo étaient connus pour leurs coiffures élaborées. La confection d'une telle coiffe nécessite deux à trois jours de travail et elle peut demeurer plusieurs mois si l'individu en prend soin et la protège durant son sommeil grâce à un appui-tête. Transcendant leur rôle d'embellissement, les coiffes chez les Songye avaient des significations plus profondes. Certaines d'entre elles indiquaient la profession ou le statut social de l'individu, tandis que d'autres servaient à montrer leur affiliation à la cour royale. Les appuis-tête collectés par Vandevelde appartenaient à des membres de haut rang de la société Songye. Ce type anthropomorphe pouvait transmettre des messages insufflés par les ancêtres à travers les rêves et servait ainsi de passage entre les deux mondes, comme un moyen de communication spirituelle. La valeur et l'aspect intime acquis par l'appui-tête au fil du temps ont transcendé sa fonction utilitaire originelle. Ses formes, ses fonctions et sa symbolique ont fusionné pour livrer un objet fascinant qui servait de «support de rêves».



Fig. 2



STATUE SONGYE

A SONGYE FIGURE
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur: 21 cm. (8¼ in.)

€700,000-1,000,000
 \$780,000-1,100,000

PROVENANCE

Acquise *in situ* par Joseph Christiaens Junior, avant 1970
 Transmise par descendance familiale Jacques Blanckaert, Bruxelles, acquise auprès de cette dernière
 Hélène et Philippe Leloup, Paris/New York, acquise auprès de ce dernier
 Robert Rubin (1924-2009), New York, acquise auprès de ces derniers le 27 janvier 1987
 Sotheby's, New York, *The Robert Rubin Collection of African Art*, 13 mai 2011, lot 49
 Collection princière, acquise lors de cette vente

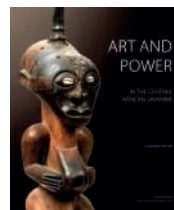
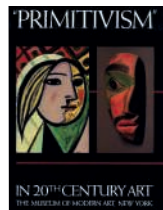
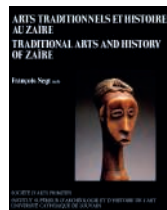
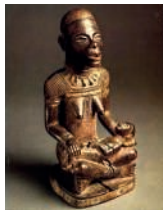
EXPOSITION

Anvers, Marcel Peeters Centrum, *Cent Chefs-d'œuvre du Musée Ethnographique d'Anvers et de Collections Particulières. Sculptures Africaines: Nouveau Regard sur un Héritage*, 16 novembre – 2 décembre 1975
 Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, *Oerkunsten van Zwart Afrika/Arts Premiers d'Afrique Noire*, 5 mars – 17 avril 1977
 New York, Museum of Modern Art, "Primitivism" in 20th Century Art, 27 septembre 1984 – 15 janvier 1985
 Detroit, Detroit Institute of Arts, "Primitivism" in 20th Century Art, 27 février – 19 mai 1985
 Dallas, Dallas Museum of Art, "Primitivism" in 20th Century Art, 23 juin – 1^{er} septembre 1985
 Evanston, Northwestern University, Mary and Leigh Block Museum of Art, *Wild Spirits, Strong Medicine: African Art and the Wilderness*, 21 septembre – 22 novembre 1989
 Coral Gables, University of Miami, Lowe Art Museum, *Wild Spirits, Strong Medicine: African Art and the Wilderness*, 14 décembre 1989 – 28 janvier 1990

Columbus, Columbus Museum of Art, *Wild Spirits, Strong Medicine: African Art and the Wilderness*, 18 février – 30 avril 1990
 Worcester, Worcester Art Museum, *Wild Spirits, Strong Medicine: African Art and the Wilderness*, 15 septembre – 1^{er} décembre 1990
 New York, The Metropolitan Museum of Art, *Art and Oracle: Spirit Voices of Africa*, 25 avril – 30 juillet 2000
 New York, Sean Kelly Gallery, *Primitivism Revisited: After the End of an Idea*, 16 décembre 2006 – 27 janvier 2007
 Texas, Houston, The Menil Collection, *Art and Power in the Central African Savanna: Luba, Songye, Chokwe, Luluwa*, 26 septembre 2008 – 4 janvier 2009
 Cleveland, Cleveland Museum of Art, *Art and Power in the Central African Savanna: Luba, Songye, Chokwe, Luluwa*, 1^{er} mars – 7 juin 2009
 San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, de Young Museum, *Art and Power in the Central African Savanna: Luba, Songye, Chokwe, Luluwa*, 27 juin – 11 octobre 2009

BIBLIOGRAPHIE

Marijnissen, R.H., *Cent Chefs-d'œuvre du Musée Ethnographique d'Anvers et de Collections Particulières. Sculptures Africaines: Nouveau Regard sur un Héritage*, Anvers, 1975, p. 66, n° 96
 Guimiot, P. et Van de Velde, L., *Oerkunsten van Zwart Afrika/Arts Premiers d'Afrique Noire*, Bruxelles, 1977, p. 149, n° 106
 Neyt, F., *Arts traditionnels et histoire au Zaïre/Traditional arts and history of Zaïre*, Bruxelles, 1981, pp. 264-265, n° XIV.6
 Rubin, W., "Primitivism" in 20th Century Art: *Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, 1984, vol. I, p. 159
 Anderson, M.G. et Kreamer, C.M., *Wild Spirits, Strong Medicine: African Art and the Wilderness*, Seattle, 1989, p. 121, première de couverture et n° 80
 Shelton, A., *Fetishism: Visualising Power and Desire*, Londres, 1995, p. 45, pl. 13
 LaGamma, A., *Art and Oracle: African Art and Rituals of Divination*, New York, 2000, p. 67, n° 43
 Neyt, F., *Songye. La redoutable statuare Songye d'Afrique centrale*, Anvers, 2004, p. 145, n° 109
 Petridis, C., *Art and Power in the Central African Savanna: Luba, Songye, Chokwe, Luluwa*, Cleveland, 2008, p. 83, n° 56









Cette statue Songye d'une puissance exceptionnelle a longtemps été considérée comme l'un des objets de dévotion les plus parlants du Congo. Malgré son format réduit de 22 centimètres de hauteur, elle irradie d'une gravité indéniable et d'une présence percutante qui fascine depuis longtemps les amateurs d'art africain. Depuis sa découverte, cette statue Songye, unique en son genre, a fait l'objet de publications et d'expositions de renom. Le grand spécialiste de l'art Songye, François Neyt, la publia dans le livre de référence sur la statuaire de ce peuple. Alisa LaGamma la présenta au Metropolitan Museum of Art lors de l'exposition *Art and Oracle* en 2000. Constantine Petridis l'inclut également dans l'exposition itinérante saluée par la critique *Art and Power in the Central African Savanna*. Enfin et surtout, elle fut également citée dans le célèbre ouvrage édité par William Rubin, *"Primitivism" in 20th Century Art. Affinities of the Tribal and the Modern* (1984). Après être passée entre les mains de la remarquable marchande parisienne Héléne Leloup, la statue a longtemps été chérie par le grand collectionneur new-yorkais Robert Rubin, jusqu'à faire sensation lors de la dispersion de sa collection durant la vente aux enchères à New York en 2011.

La surface de cette figure masculine est entièrement recouverte de clous en métal; l'occultation de la tête et du corps de la figure lui donne un aspect sauvage et surnaturel. Cependant, l'absence de clous dans les zones des yeux et de la bouche, confère à ces derniers un aspect particulièrement profond. L'anthropologue Alan P. Merriam (1923-1980), a constaté que les clous en cuivre, appelés *elengyela* (pluriel, *malengyela*), recouvrant la statuette, pouvaient être les témoins de différentes sessions d'utilisation de la statuette par un devin; ils embellissent par la même occasion la figure (*An African World: The Basongye Village of Lupupa Ngye*, Bloomington, 1974). En effet,

chez les peuples Kongo, des clous et des pièces métalliques étaient insérés dans les statues afin d'activer les forces qui s'y trouvent. La particularité de cette statue réside dans l'utilisation homogène des clous de production indigène. Des auteurs comme Christopher Roy ont associé ce type de statues à clous à une épidémie de variole qui a fait ravage dans le pays Songye de 1920 à 1930 (*Kilengi*, Seattle, 1997, pp. 190-191, n° 110), les clous faisant référence aux boutons caractéristiques de cette maladie. Cependant, la présence d'une statue parsemée de clous dans la collection du Musée Royal de l'Afrique Centrale, collectée avant 1912 (inv. n° EO.O.O.0.3678-1), suggère que cette tradition existait bel et bien avant l'épidémie du XX^e siècle et que ces statues avaient une fonction de protection beaucoup plus large. Le musée de Berlin abrite une deuxième statue archaïque Songye recouverte de clous (inv. n° III.C.1792), qui fut collectée par Hermann von Wissmann entre 1881 et 1882. Dans ses récits de voyage, Von Wissmann mentionne déjà les maladies épidémiques lors de son deuxième séjour dans la région des Songye entre 1886 et 1887. On peut donc en conclure que ce type de statues avait un usage protecteur général. François Neyt a également émis l'hypothèse selon laquelle les clous pouvaient avoir une signification protectrice liée aux éclairs.

Les Songye connaissaient deux types de statues de pouvoir (*minkishi*). Alors que les statues de plus grande taille protégeaient le bien-être de tous les membres d'un village, les plus petites servaient à l'usage privé d'un individu et étaient commandées par un devin (*nganga*) aux besoins spécifiques de cette personne. Les Songye adressaient des prières aux esprits ancestraux par le biais de *minkishi* personnels pour de multiples raisons. Alors que certains d'entre eux cherchaient à protéger leur famille et eux-mêmes, d'autres servaient à favoriser la fécondité, la chasse ou l'agriculture. Les *mankishi*

étaient aussi utilisés pour protéger et guérir certaines maladies. Dès que le *nganga* traitait un patient avec des médicaments à base de plantes médicinales, il pouvait également prescrire le traitement d'un *nkishi* comme une forme de renforcement protecteur. Le créateur de la statue n'était pas forcément le devin lui-même. Chez les Songye, la statue en bois était considérée comme un «contenant vide» avant que le *nganga* ne le transforme en un objet rituel puissamment doté. Les cavités creusées au milieu de l'estomac et sur la tête contenaient des substances magiques (*bishimba*) pour renforcer l'objet. Bien que la réalisation esthétique de la statue soit en grande partie masquée par les clous, la sculpture en bois sous-jacente peut encore être observée partiellement. Les deux bras, probablement couverts de clous, ont été cassés, exposant les deux côtés du torse. L'oxydation et l'usure des cassures aux épaules et aux mains suggèrent que ces dommages se sont produits il y a longtemps, et que la statue fut encore utilisée par la suite. En effet, les *minkishi* étaient considérés comme trop puissants pour qu'on puisse les toucher à mains nues. Par conséquent, des tiges de métal étaient souvent attachées sous les aisselles pour éviter de toucher directement la sculpture. Les mains reposent sur l'abdomen saillant, signe de fertilité qui concerne à la fois les ancêtres et le nouveau-né, soit le lignage. Le sexe masculin est clairement représenté. Alan Merriam a noté que la représentation explicite des organes génitaux masculins ou féminins suggérait pour un couple le désir du premier enfant (*op. cit.*, p. 121). Les deux tresses qui tombent à l'arrière de la tête sont un autre marqueur d'identité. Séparant visuellement la tête surdimensionnée du corps, le cou rond n'a pas été décoré mais a probablement été couvert de colliers. De chaque angle, la statue de Rubin rayonne d'une puissance sublime et d'une présence indéfectible, s'établissant comme l'une des icônes inoubliables de l'art africain.



COUPE KUBA

A KUBA CUP

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur: 21.5 cm. (8½ in.)

€300,000-500,000

\$340,000-550,000

PROVENANCE

Charles Ratton (1895-1986), Paris
 Collection Pierre Matisse (1900-1989), New York
 Collection Francis (Frank) Welch Crowninshield (1872-1947), New York
 Julius Carlebach (1922-2001), New York
 Collection Albert Gallatin (1880-1965), New York
 Collection Pamela et Oliver Cobb, Seattle, transmise par descendance familiale
 Sotheby's, Paris, 12 juin 2012, lot 17
 Collection princière, acquise lors de cette vente

EXPOSITION

Paris, 2 bis Villa Guibert (chez Louis Carré),
Sculptures et Objets: Afrique noire – Amérique ancienne – Mélanésie – Polynésie,
 5-20 juillet 1933
 New York, Pierre Matisse Gallery, *African Sculpture from the Ratton Collection*, 30 mars – 20 avril 1935
 New York, Jacques Seligmann Gallery, *Exhibition of Sculptures of Old African Civilizations*,
 4 - 22 janvier 1936
 New York, Brooklyn Museum, *African Negro Art. From the collection of Frank Crowninshield*,
 20 mars – 25 avril 1937

BIBLIOGRAPHIE

Basler, A., *L'art chez les peuples primitifs. Afrique – Océanie – Archipel malais – Amérique et Terres arctiques. Styles et civilisations*, Paris, 1929, pl. 46a
 Matisse, P., *African Sculptures from the Ratton Collection*, New York, 1935, probablement n° 31
 « African Art Captures New York », *Vanity Fair Magazine*, juin 1935, p. 38
 Spinden, H.J., *African Negro Art. From the collection of Frank Crowninshield*, New York, 1937, n° 43
 Robbins, W.M. et Nooter, N.I., *African Art in American Collections*, Washington, 1989, p. 431, n° 110

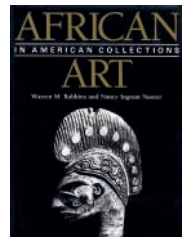






Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



DR

Les coupes anthropomorphes Kuba sont bien connues, mais peu d'entre elles représentent des figures à part entière, ce qui semble impliquer qu'elles étaient réservées à un public très restreint. Parmi les membres les plus éminents de la cour Kuba, il y a toujours eu un vif intérêt pour les pièces virtuoses et audacieuses. Des recherches sur le *corpus* des coupes Kuba ont révélé qu'au moins deux autres exemples de ce sculpteur sont parvenus jusqu'à nous. Toutes se caractérisent par un naturalisme prononcé au niveau des traits du visage et un rendu précis des détails anatomiques. Le naturalisme de son style s'exprime à travers le rendu lisse du nez doté de narines arrondies. La bouche ouverte révèle des dents; une caractéristique exceptionnelle de l'iconographie sculpturale Kuba. Les grands yeux ovales sont légèrement ouverts et les oreilles sont sculptées avec détail, indiquant le tragus et les doubles hélices. Les lignes des mâchoires soulignent les joues arrondies. Le cou et les épaules massives sont également des caractéristiques de ce maître-sculpteur. Le torse de la coupe de l'ancienne collection Pierre Matisse est orné du motif classique entrelacé Kuba (appelée *woot*). Tous ces éléments, à l'exception des motifs décoratifs, se retrouvent sur une coupe Kuba largement publiée qui fut collectée par l'ethnologue hongrois Emil Torday (1875-1931) en 1909 (ancienne collection Kerchache, publiée dans Kerchache, J. et al., *L'Art africain*, Paris, 1988, p. 455, n° 740 et Philipps, T., *Africa: The Art of a Continent*, New York, 1995, p. 271, n° 4.42) [fig. 1]. Une troisième coupe de ce maître-sculpteur représente une figure posant un genou à terre (publiée dans Robbins, Warren M. et Nooter, N.I., *African Art in American Collections, Survey*

1989, Washington, 1989, p. 429, n° 1100) [fig. 2]. Le Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren possède une double coupe, composée de deux figures debout, dans un style très comparable et identifiée comme Lele (inv. n° EO.1951.12.6). En effet, la coupe Matisse fut d'abord identifiée comme Kuba. Néanmoins, la question de savoir si elle provient d'un des groupes centraux du royaume Kuba lui-même ou de l'un des peuples apparentés aux Kuba, tels que les Wongo ou les Lele, subsiste. Par l'absence d'une origine géographique précise, l'artiste de la coupe actuelle s'est vu attribuer le pseudonyme de *Maître de la bouche en saillie*, en référence à l'un des signes morphologiques caractéristiques. Désireux de développer le marché de l'art africain aux États-Unis, Charles Ratton, dans les années 1930, a vendu cette coupe Kuba ainsi qu'un nombre considérable d'œuvres importantes à Pierre Matisse, le deuxième fils de l'artiste Henri Matisse. Pierre Matisse était un marchand d'art aussi brillant que visionnaire. Il présentait dans sa galerie à New York des modernes européens de renom tels qu'André Derain, Georges Rouault et Marc Chagall. En plus de ses expositions mettant en avant la génération d'artistes de son père, Matisse a souligné l'inspiration qu'ils puisaient dans des sources non occidentales en exposant régulièrement l'art africain et océanien dans sa galerie. Au printemps 1935, il réalise l'exposition *Sculpture africaine de la collection de Charles Ratton* [fig. 3], en même temps que l'exposition, *African Negro Art* au Museum of Modern Art. Cette coupe exceptionnelle fut acquise à ce moment-là par Frank Crowninshield (1872-1947), un important promoteur de l'Avant-Garde artistique du début du XX^e siècle à New York. Engagé par son ami Condé Nast

(1873-1942) en 1914, il devient le rédacteur en chef du *Vanity Fair* pendant plus de vingt ans. Grâce à lui, l'art africain a été fréquemment illustré dans *Vanity Fair* – comme cette merveilleuse coupe dans la magazine de juin 1935. Crowninshield commença à inclure de l'art africain à sa vaste collection de tableaux impressionnistes et modernes dans les années 1920. Il engagea l'artiste et connaisseur John Graham afin d'identifier et d'acheter de beaux objets d'art africain pour sa collection. Plusieurs objets provenant de celle-ci seront prêtés pour la fameuse exposition de 1935 intitulée *African Negro Art*. Deux expositions suivirent, la première fut organisée par Graham lui-même: *Exhibition of Sculptures of Old African Civilizations* à la galerie Jacques Seligmann à New-York en 1936 (avec 102 des 150 objets prêtés par Crowninshield). Une sélection plus complète de la collection sera exposée en 1937 au Brooklyn Museum pendant l'exposition *African Negro Art from the Collection of Frank Crowninshield* organisée par l'anthropologue Herbert Spinden (1879-1967). En effet, la collection Crowninshield fut l'une des premières collections privées majeures de l'art africain aux États-Unis. Cette coupe Kuba est historique pour plusieurs raisons: non seulement elle fut réalisée par un artiste identifiable mais elle joua également un rôle crucial dans l'appréciation et la reconnaissance de l'art africain au début du XX^e siècle aux États-Unis, tout en étant l'une des icônes de l'art de la cour Kuba. Issue de la compétition à laquelle se livraient les souverains, tout en transcendant sa fonctionnalité, elle constitue un fabuleux tour de force qui élève la réalisation classique d'une coupe de vin en un chef-d'œuvre universel de l'art royal.



STATUE YOMBÉ

A YOMBE FIGURE

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur: 29 cm. (11½ in.)

€150,000-250,000

\$170,000-280,000

PROVENANCE

Collection privée belge, avant 1920
Transmise par descendance familiale
Avec Bernard Dulon, Paris
Sotheby's, Paris, 14 décembre 2011, lot 61
Collection princière, acquise lors de cette vente

EXPOSITION

Paris, Galerie Bernard Dulon, *Kongo*,
27 juin – 27 juillet 1991 (prêt)

BIBLIOGRAPHIE

Dulon, B., *Kongo*, Paris, 1991, pp. 26-27

La posture résolument contemplative de cette statue contraste fortement avec son visage, particulièrement expressif – un délicat équilibre qui l'érige en chef-d'œuvre de l'art Yombe. Le méticuleux travail du sculpteur, notamment dans le soin apporté au rendu des motifs géométriques qui ornent le chapeau (*mpu*) dont est coiffée cette statue, renforce également son caractère réaliste. L'abdomen présente une cavité circulaire percée qui contenait une charge magique qui servait à renforcer le pouvoir de la statue. L'ensemble a été fixé à l'aide d'une résine, dont on voit encore des traces. Elle devait probablement recevoir des reliques de l'ancêtre représenté. Après chaque rituel, la statue était nettoyée de tous ces onguents. Sa patine, la délicate usure des scarifications chéloïdes sur le dos et les sourcils lissés, attestent une utilisation répétée. L'effigie prend vie grâce à l'expressivité de ses traits faciaux. Ses grands yeux en amande sont incrustés de petites tesselles de verre peint. Ces détails symbolisent la capacité de l'individu à regarder au-delà du monde naturel. La figure a les jambes croisées, la main gauche tenant sa cheville droite et le coude droit posé sur le genou gauche. Cette posture, que l'on retrouve assez fréquemment dans l'art Yombé, était sans doute un symbole de bienveillance, de sagesse et de responsabilité. La main droite, habilement

sculptée, repose sous le menton, le pouce séparé des autres doigts. La position particulière de la main attire l'attention sur ce geste évocateur, qui renforce l'air pensif de la statue. Dans l'esthétique Kongo, la tête reposant sur la main (*bunzama*) symbolise «une personne qui réfléchit avant de parler. C'est la figure d'un chef idéal.» (Thompson, F. in Dapper, *Le Geste Kongo*, Paris, 2002, p. 92).

La tête de la figure, particulièrement majestueuse, est volontairement surdimensionnée par rapport au reste du corps. Cette disproportion n'est pas sans évoquer la production du *Maître de la région de Boma-Vonde*, dont on connaît au moins quatre statues de maternité (voir LaGamma, A., *Kongo – Power and Majesty*, New York, 2015, pp. 198-203). Le Dallas Museum of Art conserve une statue masculine Yombe comparable (inv. n° 1969.S.27) par sa gestuelle et dont la charge magique est encore intacte. La présente effigie idéalisée d'un chef devait honorer et entretenir la mémoire d'une personne importante. La statue servait à communiquer avec des ancêtres influents et était également appréciée pour ses qualités esthétiques. Vénérée dans le cadre d'un culte basé sur la protection et la continuité du lignage, sa posture méditative reflète à la fois son destin dans l'autre monde et les responsabilités qu'elle tient et qu'elle conserve envers les vivants.



Statue Yombé
du Metropolitan
Museum Art,
inv. n° 1996.281





TÊTE LUBA ATTRIBUÉE AU «MAÎTRE DE BULI»

A LUBA HEAD ATTRIBUTED
TO THE "BULI MASTER"

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur: 8.2 cm. (3¼ in.)

€100,000-150,000

\$120,000-170,000

PROVENANCE

Acquise *in situ* par Léon Marie Joseph Guébels alias Olivier de Bouveignes (1889-1966), peu après 1918
Collection Madame Vve Guébels, transmise par héritage
Collection privée
Sotheby's, Paris, 14 décembre 2011, lot 62
Collection princière, acquise lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE

Gossiaux, P.P., «Les Maîtres de Buli. Esthétique et ethno-histoire», *Art et Exotisme*, n° 9, Liège, 1990, pp. 38-49

Le *Maître de Buli* est sans doute le sculpteur africain ayant reçu le plus d'éloges. Il fut le premier artiste africain à être identifié. Frans Olbrechts [fig. 2] (1899-1958), spécialiste belge des arts d'Afrique fut le premier à repérer cette main de maître en 1937, à Anvers, lors de la célèbre exposition *Kongo Art*. L'exposition fut pionnière, notamment par sa taille, l'ampleur de la sélection mais aussi par un thème qu'elle fut la première à aborder, l'attribution artistique des œuvres d'art d'Afrique. Le modeste catalogue servira de base au grand ouvrage d'Olbrechts intitulé *Plastiek van Kongo* qui fut achevé en 1936 et publié seulement après la Seconde Guerre mondiale, en 1946. Un tabouret royal Luba du *Maître de Buli* fut reproduit en première de couverture du catalogue: le hasard avait voulu que trois œuvres de l'artiste soient réunies au sein de l'exposition, pour la toute première fois, depuis qu'elles avaient quittées l'Afrique. Olbrechts remarqua les fortes affinités de style entre les deux tabourets et une porteuse de coupe, attribués au style à *long visage de Buli*. Le style expressionniste de l'artiste se caractérisant par l'allongement exagéré du visage, a notamment suscité l'admiration aussi bien des historiens de l'art que des collectionneurs. La porteuse de coupe est connue pour avoir été collectée dans le village Luba Buli par Hubert Bure en 1905, d'où le nom qu'Olbrechts utilisa pour nommer cette main de maître. Par la suite, les recherches des spécialistes François Neyt et Louis de Strycker ont révélé que l'artiste a en réalité vécu dans le village *Hemba de Kateba*, situé à 130 kilomètres au nord de Buli, entre 1810 et 1870. Ils ont découvert qu'il était connu sous le nom de *Ngongo ya Chintu*,

c'est à dire «le grand léopard, le père des choses sculptées». Un catalogue raisonné publié par Claude-Henri Pirat en 1996, révèle l'existence de plus d'une dizaine d'objets du *Maître de Buli*: un appui-tête, deux porteuses de coupe, trois figures et un groupe de tabourets à cariatides. La variété des types d'objets créés est révélatrice du génie de ce maître-sculpteur. Cependant, les recherches de Pirat, ainsi que celles de Bernard de Grunne ont permis de conclure que ce *corpus* a été produit par trois générations de sculpteurs, que de Grunne identifie comme le *Maître de Kateba*, le *Maître Buli l'Ancien* et le *Maître Buli le Jeune*. Ce dernier fut actif jusqu'en 1915 environ, soit une cinquantaine d'années après la mort du Maître originel. En 1990, Pol G. Gossiaux, professeur d'histoire et d'ethno-sémiologie des arts d'Afrique à l'Université de Liège, a publié une étude approfondie sur les *Maîtres de Buli* qui décrit deux œuvres jusqu'alors inconnues, dont la tête présentée ici. Elle fut collectée à la fin des années 1910 par Léon Guébels (également connu sous le nom d'Olivier de Bouveignes), un jeune magistrat qui était en poste à Kabinda. L'ensemble du visage légèrement oblique, aux sourcils fortement arqués, aux yeux mi-clos et à la bouche entourée de ridules prononcées, laisse une impression profonde de contemplation, de résignation et d'humilité. Toutes ces caractéristiques peuvent être observées à travers les œuvres les plus connues de cet atelier telles que la porteuse de coupe du Musée de Tervuren (inv. n° R.14358) et le tabouret à cariatide du British Museum (inv. n° 19056-13-1), tous deux collectés au début du XX^e siècle. La tête présentée ici est similaire au couple se trouvant dans la collection du musée de Tervuren [fig. 1].



Fig. 1



Fig. 2. Portrait de Frans M. Olbrechts par Jean Van Noten, 1937

BUSTE LULUWA

A LULUWA TORSO
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur: 15 cm. (6 in.)

€70,000-100,000
 \$78,000-110,000

PROVENANCE

Collection privée belge
 Collection privée, Anvers
 Sotheby's, Paris, 14 décembre 2011, lot 71
 Collection princière, acquise lors de cette vente



Cet exceptionnel buste Luluwa a été redécouvert il y a moins de dix ans, après être resté caché dans une collection privée belge. Cette délicate sculpture fait partie d'un *corpus* restreint de torsos de femmes Luluwa, tenant un enfant dans les bras et se terminant en pointe. Il existe très peu d'exemples similaires, la plupart se trouvant dans les collections publiques: la célèbre figure d'une mère à l'enfant [fig. 1], au Brooklyn Museum à New York (inv. n° 50.124) et deux autres se trouvant au Musée Royal de l'Afrique Centrale à Tervuren (inv. n° EO.0.0.0.9446, acquise en 1912 et inv. n° EO.0.0.0.35964 qui fut collectée pour le musée par H. Morlighem en 1934). Comme pour la fameuse maternité exposée au Brooklyn Museum, à l'origine, un bébé devait être agrippé du côté gauche de la figure, une main reposant entre les seins de la mère. Si la cause de la mutation de ce buste reste inconnue, sa patine foncée et la datation du bois au test au carbone 14, la date au XIX^e siècle.

Dans son *magnus opus* sur la culture Luluwa, Constantine Petridis a attribué ce style au peuple Bakwa Mushilu qui vit à proximité de Demba (2018, pp. 129-130 et figs. 116-118), reconnu comme le plus raffiné des styles

Luluwa. Cette attribution est tirée des études stylistiques de Paul Timmermans (*Essai de typologie de la sculpture des Bena Luluwa du Kasai*, Africa-Tervuren, n° 12, 1966, pp. 17-27). On peut suggérer que la tête présentée ici a été sculptée par le même artiste ayant réalisé la maternité du Brooklyn Museum (collectée par Ferdinand Harroy en 1894). Les scarifications faciales et le rendu de la coiffure sont quasiment identiques, de même que la forme des yeux, du nez, de la bouche et des oreilles. Bien que les décorations faciales diffèrent, une maternité debout de la collection du Musée Royal de l'Afrique Centrale à Tervuren (inv. n° EO.0.0.0.43863, collectée par Tiarko Fourche entre 1933 et 1936), est probablement originaire du même atelier Bakwa Mushilu. A travers la beauté de l'œuvre et sa puissante expressivité, l'artiste retranscrit parfaitement le lien entre l'art et le sacré. Cette représentation artistique d'une femme, remarquablement réussie, illustre l'idéal de beauté et de bien-être Luluwa. La rareté des statues *bwanga bwa cibola* et les qualités expressives de notre exemplaire suggèrent que ce buste a été commandé à un sculpteur extrêmement talentueux et que le commanditaire devait être une femme de haut rang au sein de la société Luluwa au XIX^e siècle.

Fig. 1. Statue Luluwa,
*Figure de la mère
 à l'enfant*,
 collection du
 Brooklyn Museum,
 inv. n° 50.124



POUPÉE HOPI, KACHINA

A HOPI DOLL
ARIZONA, ÉTATS-UNIS

Hauteur: 30.5 cm. (12 in.)

€10,000-15,000
\$12,000-17,000

Par leurs couleurs vives, leur aspect géométrique et leur symbolisme complexe, les poupées Kachina des indiens Hopi ont fasciné les occidentaux et ont servi de source d'inspiration esthétique à plusieurs artistes d'Avant-Garde du XX^e siècle.

Le peintre expressionniste allemand, Emil Nolde, fut le premier artiste à intégrer l'art indien dans ses compositions. Son tableau *Exotische Figuren* // exécuté en 1911, dans lequel le personnage principal évoque une poupée Hopi-Kachina en est une illustration éloquent.

Max Ernst, devenu un amoureux inconditionnel des poupées Kachina, en acheta un ensemble important, tel qu'on le voit au milieu de ses

figures, photographié en avril 1942 par James Thrall Soby pour un numéro de *View*, sous le titre de *Max among some of his favorite dolls*.

En août 1945, André Breton et sa femme Éliosa se rendirent en Arizona, pour s'imprégner de l'univers fascinant des Indiens Hopi. Dans son journal intime, Breton décrit la découverte de leur culture, de leur vie rituelle et de leur art: expérience qui le laissera empreint d'une admiration et d'une fascination sans faille pour la culture Hopi.

Lors de ce voyage, il fit l'acquisition d'un nombre considérable de poupées Kachina. Il exposera l'ensemble de ses poupées sur l'un des murs de son appartement se situant 42 rue Fontaine [fig. 1].

PROVENANCE

Collection André Breton (1896-1966), Paris Calmels-Cohen, Hôtel Drouot, Paris, *André Breton. 42, rue Fontaine*, 17 avril 2003, lot 6198 Galerie Flak, Paris, acquise le 25 mars 2010 Collection princière, acquise auprès de cette dernière

EXPOSITION

Paris, Pavillon des Arts, *La danse des Kachina – Poupées Hopi et Zuni des collections surréalistes et alentour*, 22 juillet – 25 octobre 1998
Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, *La Révolution surréaliste*, 6 mars – 24 juin 2002
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen K20, *Surrealismus 1914 – 1944*, 20 juillet – 24 novembre 2002

BIBLIOGRAPHIE

Jouffroy, A., «La Collection André Breton», *L'Œil*, n° 10, octobre 1955, p. 36
Gracq, J. et al., *André Breton. La beauté convulsive*, Paris, 1991, pp. 74 et 77
Riottot El-Habib, B., *La danse des Kachina – Poupées Hopi et Zuni des collections surréalistes et alentour*, Paris, 1998, p. 59, n° 11



Fig. 1



~ 31

PROPULSEUR ALUTIIQ, *ATLATL*

AN ALUTIIQ SPEAR THROWER
BAIE DU PRINCE-WILLIAM, ALASKA

Hauteur: 47 cm. (18½ in.)

€5,000-7,000
\$5,600-7,700



PROVENANCE

Collection privée française

Les propulseurs de ce type, largement répandus parmi les Yup'ik d'Alaska, étaient utilisés par les chasseurs permettant d'augmenter l'effet de levier de l'avant-bras, la vitesse de tir et la portée de la flèche. La possibilité de les utiliser d'une seule main rendait leur usage pratique lors de la chasse en kayak. Comme pour d'autres exemples similaires, le contour de celui-ci se présente sous la forme d'un poignard dont le manche est finement sculpté

pour s'adapter à la paume de main et fournir une surface de préhension pour le pouce. De plus, trois creux adaptés à l'insertion des doigts de la main et une prise pour l'index permettaient à l'utilisateur un contrôle parfait de l'objet.

A l'arrière, la patte réduite d'une loutre de mer est sculptée en haut-relief.

La plupart des anciens propulseurs de harpons, dont celui présenté ici est un très bel exemple, sont conservés dans des collections publiques. Le British Museum possède un exemplaire très similaire, acquis vers 1860 par Henry Christy (inv. n° Am.586).

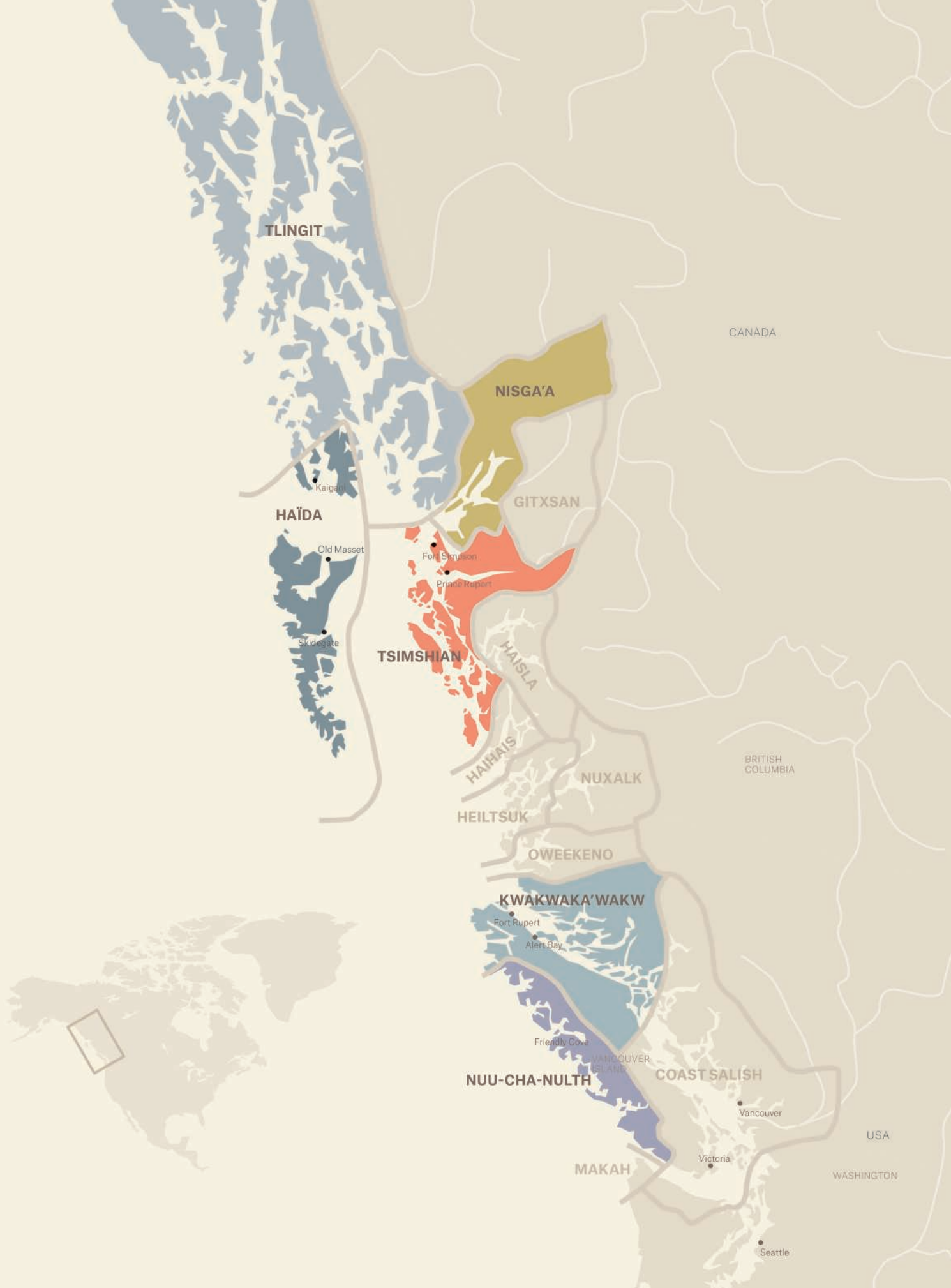
Détail du verso



Il y a longtemps, au commencement du monde, l'Aigle Gris était le gardien du soleil, de la lune, des étoiles, de l'eau et du feu. L'Aigle Gris haïssait les Hommes au point de garder ses trésors cachés. Lorsque le Corbeau vit le soleil, la lune, les étoiles et l'eau de part et d'autre du nid de l'Aigle, il sut ce qu'il lui restait à faire. Il attendit le moment opportun afin de les dérober. Il s'empara d'eux ainsi que d'un tison de feu et s'envola loin de l'abri à travers un nuage de fumée. Dès que le Corbeau fut sorti, il accrocha le soleil dans le ciel. Il brilla si intensément qu'il lui permit de voler jusqu'à une île lointaine au milieu de l'océan. Au coucher du soleil, il déposa la lune dans le ciel, entourée des étoiles. Grâce à cette nouvelle source lumineuse, il put continuer son vol emportant avec lui l'eau et le tison de feu. Il survola à nouveau la terre ferme. Arrivé à destination il fit tomber toute l'eau qu'il avait transportée. Au contact du sol, elle devint la source créatrice des ruisseaux et des lacs du monde. Puis le Corbeau s'envola à nouveau, tenant le tison de feu dans son bec. La fumée dégagée par celui-ci, recouvrit ses plumes blanches qui devinrent noires. Quand son bec prit feu, il fut contraint de lâcher le tison. Ce dernier heurta des rochers et se logea entre eux. C'est pourquoi si vous frottez deux pierres l'une contre l'autre, des étincelles jailliront. Les plumes du corbeau restèrent à jamais couleur ébène après le passage de la fumée du tison. C'est la raison pour laquelle aujourd'hui le corbeau est un oiseau au plumage noir.



Mâts héraldiques Haïda, dans
le village de S'Gang Gwaay



À TRAVERS ET AU-DELÀ DES PAYSAGES TOTÉMIQUES

La réception de l'art de la côte Nord-Ouest
chez les surréalistes et les faiseurs de mythes
de l'expressionnisme abstrait

Né des cendres du mouvement Dada, – duquel il hérite surtout l'intention de perturber de manière radicale le langage des choses communes –, le surréalisme s'est engagé sur la voie opposée aux désirs destructeurs du dadaïsme. Par un geste provocateur, il proposera un renouvellement définitif de l'histoire et une alternative culturelle. Les surréalistes insistaient sur le fait que des révélations profondes, déclenchées par de puissantes rencontres avec le subconscient de l'individu et le monde des rêves, étaient nécessaires pour élargir l'expérience humaine. Du côté surréaliste s'ouvrait ainsi un nouveau paysage de l'esprit, formé par l'association continue des images et des matériaux, qui laissait derrière lui toute logique ou raison conventionnelles. Dans ce nouvel univers, les objets et les lieux étaient générés par des juxtapositions pour revenir finalement dans l'esprit humain sous l'aspect d'*objets-poèmes*.

L'intérêt des surréalistes pour l'art non-européen, en général, et en particulier pour celui de la côte Nord-Ouest du Pacifique, découle de leur désir de réévaluer l'ensemble de la culture occidentale. Ils étaient fascinés par la puissance et la profondeur subconsciente des mythes collectifs ancestraux et croyaient pouvoir trouver dans la culture totémique des Amérindiens de la côte Nord-Ouest l'inspiration nécessaire et l'alternative recherchée à la «civilisation» occidentale. «En effet, les surréalistes voulaient activement découvrir des personnes avec lesquelles ils pouvaient ressentir une affinité naturelle car cela renforçait leur croyance que leurs attitudes envers la vie et l'art n'étaient pas le résultat de théories arbitraires mais répondaient à des impulsions humaines profondes et éternelles.» (Cowling, «The Eskimos, the American Indians and the surrealists», in *Art History*, 1978, p. 484). Cette quête de connexion à l'inconscient collectif s'est avérée être une caractéristique commune

There is an answer in these works to all those who assume that modern abstract art is the esoteric exercise of the snobbish elite, for among [the artists of the Northwest Coast] abstract art was the normal, well-understood dominant tradition. Shall we say that modern man has lost the ability to think on so high a level?

au surréalisme et à l'expressionnisme abstrait. Les artistes des deux mouvements l'ont vécu et ont été profondément émus par l'art amérindien lors de leur cohabitation temporaire à New York au début des années 1940. «L'influence surréaliste sur l'expressionnisme abstrait est significative [...] et est en effet très difficile à décrire. Certaines influences sont évidentes – l'idée de l'inconscient comme source d'art; le langage surréaliste du biomorphisme, et la méthode picturale et intellectuelle d'exploitation de l'inconscient – Dans d'autres domaines – l'accent est mis sur le changement et la transformation, sur la réhabilitation du sujet, sur la transcendance du purement subjectif – le surréalisme et l'expressionnisme abstrait sont profondément entrelacés et il est difficile d'en séparer les fils» (Polcari, *Abstract Expressionism and the Modern Experience*, 1931, p. 23).

La poursuite d'une vision transformatrice commune a rendu les artistes surréalistes et les «créateurs de mythes» de l'expressionnisme abstrait – Adolph Gottlieb, Richard Pousette-Dart, Jackson Pollock et Barnett Newman – très sensibles à l'art de la côte Nord-Ouest. Le biomorphisme comme technique picturale, est probablement le parallèle le plus éloquent à établir entre l'art de la côte Nord-Ouest, le surréalisme et l'expressionnisme

abstrait dans sa première phase. Commun aux surréalistes et aux premiers expressionnistes abstraits, le biomorphisme résulte de la création d'éléments hybrides mêlant traits humains, animaliers et végétaux, et a été utilisé pour obtenir l'illusion fluide d'un objet entièrement nouveau et inclassable. Initialement introduit par Joan Miró au début des années 1920, puis exploité à grande échelle par Yves Tanguy, ce fut aussi l'un des thèmes récurrent de l'œuvre de Jackson Pollock au début des années 1940. La technique est indéniablement liée à l'imagerie de la côte Nord-Ouest et à sa configuration de motifs décoratifs que l'on retrouve sur les coffres, les bols, les hochets et parfois les masques, sur lesquels les formes humaines et animales sont imbriquées pour donner l'image d'un tout ambigu mais homogène. Les expressionnistes abstraits considéraient ces dessins comme révélateurs des reflets et des transformations de l'inconscient collectif ancestral. Dans leurs yeux ils représentaient les vestiges d'un univers culturel, dont la mémoire les rendaient nostalgiques d'une époque et d'un lieu, où l'artiste était placé au centre de la vie communautaire, et ses créations jouaient un rôle essentiel pour le bien-être commun.

1924

«J'annonce au monde ce fait divers de première grandeur: un nouveau vice vient de naître, un vertige de plus est donné à l'homme: le surréalisme, fils de la frénésie et de l'ombre. Entrez, entrez, c'est ici que commencent les royaumes de l'instantané.»

Aragon, *Le Paysan de Paris*, 1924

Le Manifeste surréaliste publié par Breton marque officiellement la date de naissance du mouvement.

1927

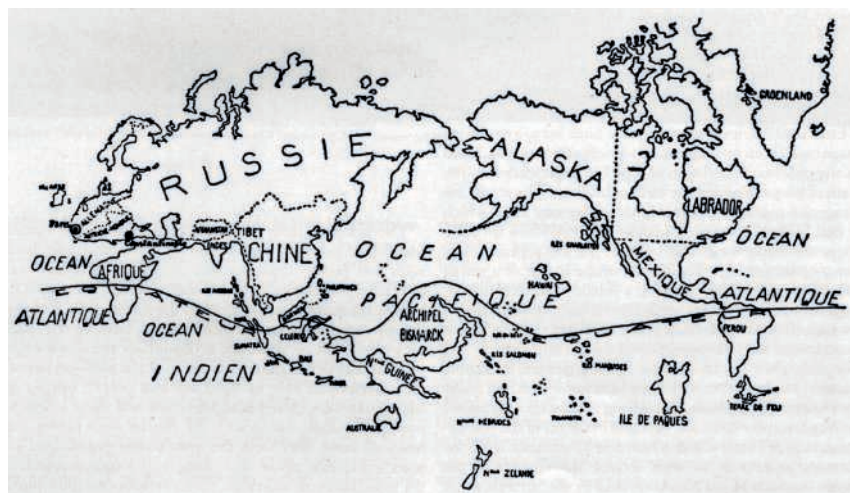
Yves Tanguy et objets d'Amérique, l'exposition qui s'est tenue à la Galerie Surréaliste du 26 mars au 10 avril, présentait des œuvres de Tanguy aux côtés d'objets de la côte Nord-Ouest provenant principalement des collections d'André Breton, Paul Eluard et Louis Aragon.

1929

La carte du monde surréaliste révèle la géographie de l'imaginaire surréaliste: l'hémisphère nord est symboliquement magnifié pour mettre en évidence l'Alaska, terre des Inuits et des Tlingit, et les îles de la Reine-Charlotte (Haïda Gwaii), habitées par les Haïda.

1935

Charles Ratton organise une exposition entièrement consacrée à l'art Inuit et à l'art de la côte Nord-Ouest à la suite de son récent achat d'un important fonds d'objets principalement esquimaux de George Heye, le fondateur du Museum of the American Indian à New York. En plus de nombreux masques Yup'ik, les visiteurs pouvaient également admirer les masques des peuples Tlingit, Kwakwaka'wakw, Haïda et Nuu-cha-nulth (Nootka). Cette exposition est extrêmement importante. C'était certainement la première fois qu'une exposition de ce type se tenait à Paris dans une galerie, plutôt que dans un musée spécialisé, ce qui permit de souligner les qualités artistiques plutôt que l'intérêt ethnographique des objets exposés.



1



2



3

1936

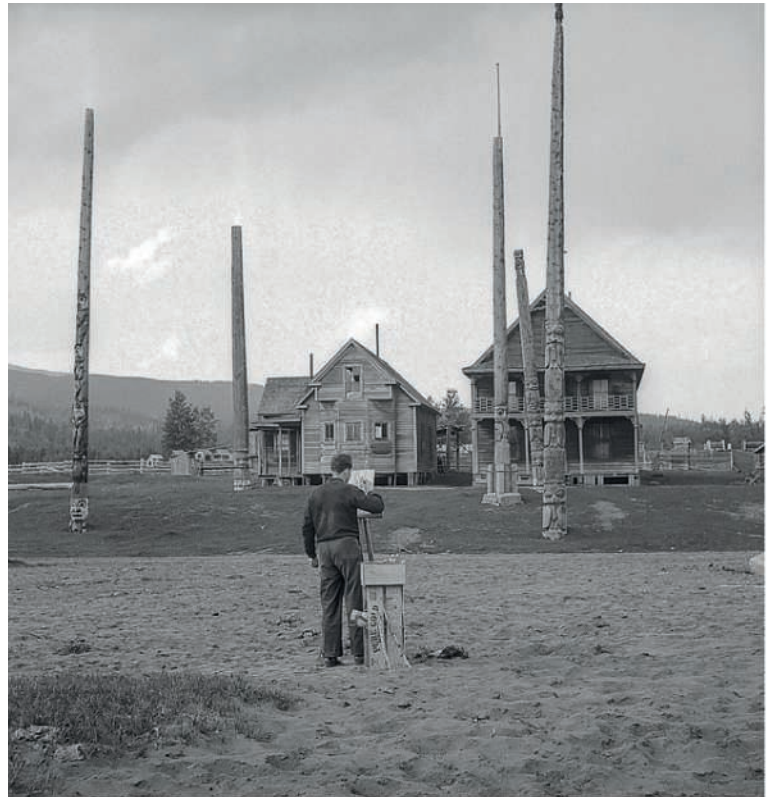
L'exposition surréaliste d'objets à la galerie Charles Ratton présente pour la première fois et simultanément des œuvres cubistes, surréalistes, des ready-made, des objets trouvés et des œuvres d'Océanie et d'Amérique. André Breton fait référence à ces derniers dans l'introduction du catalogue de l'exposition en ces termes: «[...] les objets-dieux de certaines régions et de certains temps, distingués entre tous en raison de l'échec éclatant qu'ils infligent aux lois de représentation plastique qui sont les nôtres, dont nous incluons très particulièrement le pouvoir évocateur, que nous tenons pour dépositaires, en art, de la grâce même que nous voudrions reconquérir.»

1938

L'artiste surréaliste Kurt Seligmann entreprend un voyage de quatre mois en Colombie-Britannique pour le compte du Musée de l'Homme pour lequel il recueillera, entre autres, un impressionnant poteau totémique Tsimshian. Les paysages totémiques qu'il observa et documenta, furent bientôt incorporés dans plusieurs de ses œuvres et dans celles d'autres surréalistes, tels que Wolfgang Paalen ou Max Ernst. Des artistes expressionnistes abstraits comme Jackson Pollock et Barnett Newman réagirent plus tard à ce sujet en l'intégrant dans leurs œuvres.

Works of art are traps set for life
– if the trap is well set,
life is snared within it forever

Wolfgang Paalen, «Voyage Nord-Ouest», *Pleine Marge* 20, p. 21



4

1. « Le monde au temps des surréalistes », *Variétés*, 1929

2. Couverture du catalogue de l'exposition intitulée *Exposition surréaliste d'objets*, Galerie Charles Ratton, Paris 1936

3. Kurt Seligmann, *Conversation avec un Tsimshian*, Minotaure, Paris, n° 12/13, 1939

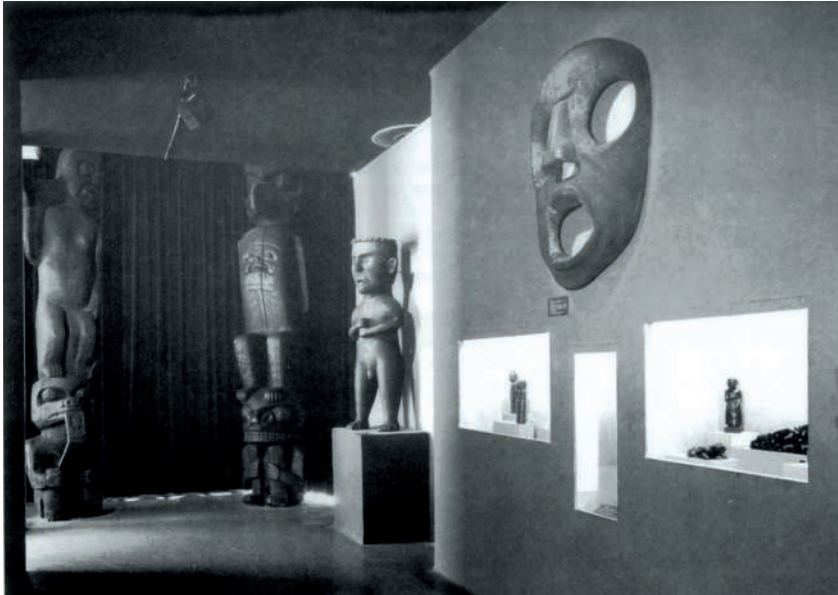
4. Wolfgang Paalen peignant devant des mâts héréditaires Tsimshian, rivière Skeena

1939

« Toutes les dispositions étaient prises pour partir de New York, l'ancienne aspiration pour ces régions aux affinités plus qu'électives a pris le dessus. J'ai regardé et j'ai vu intensément. Quelques documents, quelques découvertes et, je crois être arrivé à de nouvelles façons de voir cet art, beaucoup plus grand qu'on le suppose en Europe, la conscience d'une longue marche dans une obscurité plus profonde que celle de la forêt, qui me permettrait de voir le dernier rayon de l'une des cultures les plus étonnamment magnifiques dans une nature sauvage imprenable – nous voici au terme de notre voyage dans le Nord-Ouest. »

Wolfgang Paalen, *Lettre à André Breton*

En route pour Mexico City, l'artiste surréaliste d'origine autrichienne, Wolfgang Paalen fait un grand détour qui le mène en Colombie-Britannique et en Alaska. Comme Seligmann, Paalen a entrepris ce voyage en tant que représentant du Musée de l'Homme. Paalen avait été associé au groupe des surréalistes à Paris pendant environ trois ans quand, en mai 1939, il se rendit sur la côte Nord-Ouest. Il y est resté quatre ou cinq mois avant de s'installer au Mexique, où il a passé la majeure partie du reste de sa vie. Paalen était un grand connaisseur de l'art nord-américain et, au fil des années, il a rassemblé une collection d'objets vraiment somptueuse.



5

5. Installation de l'art amérindien de la côte Nord-Ouest des États-Unis à l'exposition *Indian Art of the United States*, MoMA, New York, 1941

6. DYN, 4-5 décembre 1943

7. Catalogue d'exposition Frederic H. Douglas & René d'Harnoncourt

7. Publicité de Julius Carlebach, 943, *Troisième Avenue* à New York, publiée à la page 139 de la revue officielle surréaliste *VVV*, *Almanach for 1943*, n° 2-3, New York, mars 1943

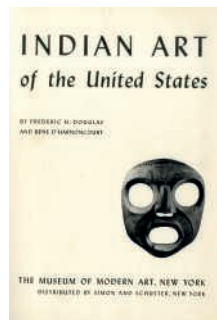
1941

Pendant leur exil aux États-Unis, les surréalistes et leurs amis se sont regroupés dans le quartier de Manhattan à New York. Alors que Seligmann et Paalen étaient arrivés à New York quelque temps auparavant, la plupart des surréalistes sont venus en 1941. C'était un groupe hétérogène dont les membres les plus célèbres sont Max Ernst, André Breton, Patrick et Isabella Waldberg, André Masson, Roberto Matta, Enrico Donati, Wilfredo Lam, Robert Lebel, George Duthuit et Claude-Lévy Strauss. Pour la première fois, ils ont pu voir des milliers de spécimens d'art esquimau et d'art indien d'Amérique du Nord dans les musées ethnographiques de New York, le Museum of the American Indian et le American Museum of Natural History.

A New York, les surréalistes faisaient bientôt la tournée des marchands de «curiosités» comme à Paris, Londres et dans d'autres villes européennes. Cette même année, Max Ernst, réfugié à New York, entre par hasard dans un petit magasin d'occasion situé au 943 de la Troisième Avenue et appartenant au réfugié allemand Julius Carlebach. Il fut attiré par une cuillère haïda, qu'il a ensuite acquise en même temps que d'autres artefacts. Il y avait de la rivalité entre les collectionneurs surréalistes et Ernst essayait de garder secrète l'adresse de la boutique. Rapidement, André Breton repèrera la boutique de Carlebach, véritable *caverne d'Ali Baba*, comme le décrira plus tard



6



7



8

Claude Lévi-Strauss. Elle deviendra vite un lieu fréquenté assidument par les autres membres du groupe, devenus entre temps eux-mêmes aussi clients de Carlebach. La découverte d'Ernst a clairement suscité une reconnaissance significative des qualités esthétiques, anthropologiques et philosophiques des œuvres de la côte Nord-Ouest. Par l'intermédiaire de Carlebach, les surréalistes ont été mis en contact avec George Gustave Heye, fondateur et directeur du National Museum of the American Indian à Washington D.C., grâce à qui ils ont fait l'acquisition avec enthousiasme pendant toute la période de leur exil, d'une multitude d'objets, pour constituer ainsi ce qui allait devenir les plus importantes collections privées européennes d'art nord-américain. Comme l'a écrit Isabelle Waldberg :

[...] on respire en Alaska, on rêve Tlingit, on fait l'amour dans des totems haïda. Carlebach sur la Troisième Avenue est devenu le lieu de nos désirs. Et nous payons. Robert [Lebel] a une belle collection, Dolores [Vanetti] se rend à l'hospice, et André [Breton] s'est tourné les mains pour en prendre deux [masques esquimaux].

Parlant du groupe exilé des surréalistes, Dorothea Tanning se souvint plus tard : *C'était une bande de gens terriblement attirants. Ils adoraient New York, la répartie, les jeux. Un détail moins réjouissant: ils parlaient tous français pour la plupart.*

L'art amérindien des États-Unis, cette exposition avant-gardiste présentée par Frédéric Douglas et René d'Harnoncourt au Musée d'art moderne marque une étape importante dans la réception occidentale de l'art amérindien et a été l'une des premières grandes étapes du processus qui a finalement porté à la reconnaissance de l'art de la côte Nord-Ouest comme un chapitre incontournable de l'histoire de l'art.

Par l'influence qu'il a exercée sur les jeunes artistes d'avant-garde new-yorkais comme Barnett Newman et Jackson Pollock, l'art de la côte Nord-Ouest a joué un rôle essentiel dans la genèse de l'expressionnisme abstrait:

Jackson Pollock visite l'exposition avec ses amis Fritz Bultman, Violet de Laszlo et John Graham. Il tombe sous le charme de l'art amérindien présenté lors de cet événement qui s'avère jouer un rôle central dans sa quête, au cours des années suivantes, d'un art basé sur des forces rituelles et génératives.

Par la profonde impression laissée par cette exposition, Jackson Pollock intègre dans son huile sur toile *Orange head* de 1941, un masque Kwakwaka'wakw qu'il avait vu lors de l'exposition. Ce qui est intéressant c'est le fait qu'il peigne le masque de profil tel qu'il est reproduit dans le catalogue de l'exposition et non selon sa propre perception vécue au cours de sa visite.



11



11



11



11

9. Jackson Pollock, *Orange head*, vers 1941

10. Masque Kwakwaka'wakw, collection de l'AMNH, présenté à l'exposition *Indian Art of the United States*

11. Jackson Pollock

12. M. Duchamp, *Artistes en exil*, New York, vers 1942, Philadelphia Museum of Art

Les expressionnistes abstraits [...] ont prêté une attention particulière à l'art amérindien en réponse à deux tendances interdépendantes de la vie intellectuelle américaine qui avaient pris de l'ampleur au cours des années 1930 et qui se sont pleinement exprimées au début des années 1940. L'intérêt artistique pour l'art et la culture amérindienne a été stimulé par la conviction que la vitalité et la spiritualité de la vie indienne, incarnées par leur art, pouvaient apporter une contribution positive à l'Amérique de demain. La deuxième de ces tendances était la croyance largement répandue selon laquelle l'art primitif était une manifestation d'un stade universel de conscience primordiale qui existait encore comme contenu de l'inconscient.



12



13

1942

Wolfgang Paalen fonde la revue *DYN* qui, par son contenu, a servi les vues surréalistes sur l'art amérindien et a été lue avec ardeur par les jeunes artistes avant-gardistes de New York, tels que Jackson Pollock, Adolph Gottlieb et Barnett Newman. Paalen était animé par l'idée, selon laquelle, pour comprendre l'art de la côte Nord-Ouest, il faut *entrer dans le monde du totem*, faisant ainsi écho à la conviction d'André Breton, exprimée dans son deuxième *Manifeste surréaliste* (1930), qui affirmait que dans l'art des premiers peuples, l'existence, la réalité et le rêve, deux états opposés, peuvent être conçus ensemble comme *une sorte de réalité absolue ou surréalité*.

1943

Claude Lévi-Strauss est le seul non-artiste à avoir rejoint le groupe surréaliste dans leur exil américain. A New York, il eut l'occasion de voir en abondance un art d'une grande profondeur intellectuelle. Totalemment captivé par les collections d'œuvres d'art de Colombie-Britannique et d'Alaska du Musée américain d'histoire naturelle, il a publié un article dans la *Gazette des Beaux-Arts du Canada* sur *L'Art de la côte nord-ouest au Musée américain d'histoire naturelle* dont le paragraphe d'introduction a désormais acquis un statut mythique et emblématique:

Il est à New York un lieu magique où tous les rêves d'enfance se sont donnés rendez-vous; où des troncs séculaires chantent et parlent, où des objets indéfinissables guettent le visiteur avec l'anxieuse fixité de visages; où des animaux d'une gentillesse surhumaine joignent comme des mains leurs petites pattes, priant pour le privilège de construire à l'élu le palais du castor, de lui servir de guide au royaume des phoques, ou de lui enseigner dans un baiser mystique le langage de la grenouille ou du martin-pêcheur. (1943, p. 175)

1946

Spécialiste de la civilisation byzantine, écrivain et ami proche du groupe des surréalistes exilés à New York, Georges Duthuit publie son remarquable article:

Le don indien, un éloge poétique célébrant les réalisations artistiques des peuples de la côte Nord-ouest. Au terme d'une période historique s'achevant par le retour des surréalistes en France, cet article peut être considéré comme le témoignage symbolique de l'expérience collective des surréalistes et de leur *découverte* commune, pendant leur exil américain, du grand art de la côte nord-ouest.

Northwest Coast Indian Painting est une exposition qui s'est tenue du 30 septembre au 19 octobre 1946 à la Betty Parsons Gallery, New York. Max Ernst collabora à cette exposition et contribua avec quatre objets de sa collection sur les vingt-huit objets présentés, dont la plupart étaient prêtés par le Musée d'histoire naturelle. Dans son introduction au catalogue de l'exposition, Barnett Newman écrit:

Il y a une réponse dans ces œuvres à tous ceux qui supposent que l'art abstrait moderne est l'exercice ésotérique d'une élite snob, car parmi ces peuples, l'abstrait était la tradition normale, bien comprise et dominante. Doit-on dire que l'homme moderne a perdu la capacité de penser à un niveau aussi élevé? Ce travail n'illumine-t-il pas plutôt le travail de nos artistes abstraits américains modernes qui, travaillant avec le langage plastique pur que nous appelons abstrait, lui insufflent un contenu intellectuel et émotionnel et qui, sans aucune imitation des symboles primitifs, créent un mythe vivant pour nous à notre époque?



14

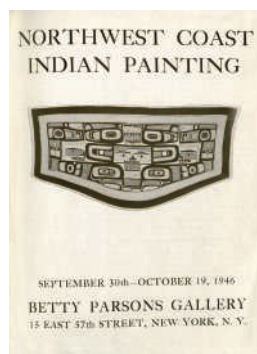
Newman avait rencontré Wolfgang Paalen en 1940 lorsque ce dernier exposa à la galerie Julien Lévy avec Adolph Gottlieb. Il partageait pleinement l'intérêt profond de Paalen pour l'art de la côte Nord-ouest, et sa conviction que cet art donnait à l'homme moderne un sens plus profond des racines primordiales de l'inconscient. D'où la nécessité de comprendre ses valeurs, qui, selon Newman auraient aidé à créer un art plus universel dans le présent. «L'œuvre de Newman, comme *Onement I*, 1948, son engagement envers la validité de l'abstraction et ses ambitions métaphysiques en tant que peintre peuvent être attribuées, du moins en partie, à l'influence de l'art indien, et en particulier à l'art de la côte Nord-ouest.» (Rushing, p. 275)

Tout comme Newman, Adolph Gottlieb a été profondément influencé par l'art de la côte Nord-ouest. Ses pictogrammes y sont sans doute liés, en particulier à la couverture de type Chilkat.

«L'achat d'une telle couverture par Gottlieb en 1942 est postérieur au début de sa série de pictogrammes, mais ses visites au musée lui ont certainement permis de connaître la convention de la côte nord-ouest qui consiste à diviser les formes animales et à présenter de manière compartimentée leur parties du corps plates et apparemment abstraites. Certains des derniers pictogrammes [...] ont une organisation de surface qui rappelle celle de la couverture Chilkat de Gottlieb. Après l'exposition d'art de la côte Nord-Ouest organisée par Newman en 1946, l'imagerie totémique est apparue plus fréquemment dans les pictogrammes de Gottlieb et les *Unstill life* qui ont suivi.» (Rushing, 1986, pp. 279-280)



15



16

12. AMNH, Hall Pacifique nord, 1943

13. Georges Duthuit, *Le don indien*, Labyrinthe, avril 1946

14. Adolph Gottlieb, *Omen for a Hunter*, 1947, 30 x 38 in., © Adolphe and Esther Gottlieb Foundation/Adagp, Paris, 2019

15. Couverture Chilkat Tlingit, collection Adolph et Esther Gottlieb, Brooklyn Museum, inv. n° 1989.51.63

16. Couverture du catalogue de l'exposition *Northwest Coast Indian Painting*, Galerie Betty Parsons, New York, 1946



of 32

LOUCHE
NUU-CHA-NULTH

A NUU-CHA-NULTH LADLE
COLOMBIE-BRITANNIQUE, CANADA

Hauteur: 35.6 cm. (14 in.)

€150,000-250,000
\$170,000-280,000

PROVENANCE

Collection Adelaide de Menil, New York
Sotheby's, New York, 4 juin 1997, lot 211
Acquise par l'actuel propriétaire en 1997

EXPOSITION

Houston, Rice University, Institute for the Arts,
Form and Freedom: A Dialogue on Northwest Coast Indian Art, 23 octobre 1975 - 25 janvier 1976

BIBLIOGRAPHIE

Holm, B. et Reid, W., *Form and Freedom: A Dialogue on Northwest Coast Indian Art*, Houston, 1975, pp. 74-77, n° 19
Holm, B. et Reid, W., *Indian Art of the Northwest Coast: A Dialogue of Craftmanship and Aesthetics*, Houston, 1978, pp. 74-77, n° 19

L'interaction harmonieuse entre beauté et fonction utilitaire fait la quintessence de ce que nous sommes venus à considérer comme les œuvres d'art les plus accomplies de la côte Nord-Ouest. Alors que les artistes devaient suivre des conventions stylistiques bien précises, afin de respecter à la fois l'usage et l'esthétique, c'est au génie des meilleurs artisans que revient l'honneur de ces créations artistiques uniques. La présente louche en est un exemple parfait. En bois sculpté, cette louche avec sa riche patine brun foncé apparaît saturée de graisse suite à une forte utilisation. Le cuilleron, ovale, pointu et profond, décoré d'une étroite bande de rainures légèrement creusées et de marques finement incisées à l'intérieur, crée un motif central non identifié en forme d'œil. Il s'ouvre sur un large manche légèrement convexe. Dans leur discussion sur cet objet, pour lequel ils consacrent plusieurs pages dans l'ouvrage *Indian Art of the Northwest Coast. A Dialogue on Craftmanship and Aesthetics*, Bill Holm et Bill Reid ont souligné la façon singulière dont l'artiste est parvenu à un équilibre subtil entre la forme, l'ornementation et l'utilité de cet objet magnifique.



■ of 33

PAIRE DE MASQUES DE SERPENTS-ÉCLAIRS NUU-CHA-NULTH

A PAIR OF LIGHTNING SERPENT MASKS

**ÎLE DE VANCOUVER,
COLOMBIE-BRITANNIQUE, CANADA**

Longueurs: 59 cm. (23¼ in.)

€200,000-300,000

\$230,000-330,000

PROVENANCE

Village d'agriculteurs Nuu-cha-nulth
Exploitation agricole familiale, Cowichan Valley,
île de Vancouver, don de ces derniers vers 1900
Howard Roloff, Duncan, Colombie-Britannique
George Everett Shaw, Aspen, Colorado
Acquise par l'actuel propriétaire en 2009

EXPOSITION

New York, The Metropolitan Museum of Art,
prêt long terme, octobre 2013 – août 2017,
inv. n° L.2013.91.2.1.2

L'univers des Nuu-cha-nulth se composait de la côte habitable délimitée par deux royaumes naturels opposés, l'océan et la forêt intérieure. Pour ces chasseurs de l'océan, la mer était familière, rassurante et source de subsistance. En revanche, la forêt, située entre le monde social du village et celui des esprits demeurant dans les montagnes, était le domaine privilégié de l'expérience surnaturelle (Drucker, 1951 p. 151). Autour de ce royaume de l'Entre-deux s'organisait l'un des rituels publics les plus importants, connu sous le nom de *Rituel du Loup*, qui a été profondément influencé par le cérémonial d'hiver des Kwakwaka'wakw. Le *Rituel du Loup* était toujours pratiqué à l'occasion d'une sorte de *potlatch* alors que sa fonction était celle d'une cérémonie d'initiation. Il peut être considéré comme un spectacle dramatique dans lequel des loups spirituels, imités par des danseurs masqués, descendent des montagnes pour atteindre le village et enlever les jeunes hommes. Les novices sont ensuite emmenés dans la forêt, captifs des loups. Le village devait alors s'unir pour les libérer. Une fois revenus, l'intensité surnaturelle de leur expérience rendait les jeunes hommes hystériques et chargés de pouvoir spirituel. Des membres de haut rang de la société *guérissent* alors les jeunes hommes touchés et les ramènent ensuite dans la société. L'enchaînement des événements, soigneusement conçu par le « meneur » de la cérémonie, est d'inspiration chamanique. Pour chaque cas, la rencontre avec un esprit conduit à une expérience surnaturelle dans la forêt qui se concrétise par un transfert

de pouvoir. La forêt fonctionne comme un terrain d'entente entre l'homme et l'esprit, la zone où le monde du mythe et celui de l'organisation sociale se rencontrent.

Les masques présentés ici peuvent être identifiés comme les *Serpents-Éclairs à plumes* appelés *heyatl'ik*. Ce type de masques est difficile à distinguer des masques de loups, avec lesquels ils sont souvent confondus. Néanmoins, alors que les masques de loups sont utilisés individuellement, les masques de *Serpents-Éclairs* sont produits et utilisés par paires. Edward Sapir mentionne leur utilisation lors des danses sacrées qui clôturent le *Rituel du Loup*. Leur apparition est liée à la mise en scène de la danse de l'oiseau-tonnerre (Sapir, E. *Some Aspects of Nuu-cha-nulth Language and Culture*, American Anthropologist, vol. 13, n°1, 1911, p. 25). La similitude dans la conception artistique des deux types de masques est propice à l'iconographie des *Serpents-Éclairs* et des loups représentés par des visages quasi identiques, comme on peut le voir sur un panneau Nuu-cha-nulth recueilli par George T. Emmons, désormais à l'American Museum of Natural History de New York (inv. n° 16.1/1892) [fig. 2]. Bien que les masques frontaux fabriqués fussent propres aux peuples de la côte ouest de l'île de Vancouver et la côte ouest adjacente de la péninsule Olympique de Washington (Kwakwaka'wakw, Nuu-cha-nulth et les Salish de la côte), les masques actuels sont typiques du peuple Nuu-cha-nulth. La caractéristique de ces masques est la représentation détaillée des plumes, ornant les bords supérieurs et arrière,





Photographie
de Charley Swan,
vers 1938
à Neah Bay

ainsi que leur peinture vivante à dominantes rouge, blanc, vert et noir, apparaissant dans des lignes courbes. Ils sont constitués de fines planches de bois reliées entre elles par un cadre intérieur fait de tiges qui soutiennent la forme rectangulaire des masques et s'adaptent à la tête des danseurs. Seuls quelques masques de ce type ont été collectés avant la fin du XIX^e siècle et rares sont les masques anciens, comme ceux présentés ici, à être entrés dans les collections de musées. On peut noter des exemples comparables: les masques conservés au Brooklyn Museum (inv. n° 08.491.8905a) [fig. 1] et ceux du Fenimore Art Museum (inv. n° T0159a-b) datant de 1860.



Fig. 1



Fig. 2

LE POTLATCH

La loyauté et la subordination entre les individus qui partageaient la richesse d'un chef dépendaient de la capacité de ce dernier à maintenir son prestige. Cela a été possible principalement grâce à la capacité d'humilier rituellement d'autres chefs au cours d'une cérémonie unique dans les annales de l'ethnographie: le *potlatch*. Le mot *pach'itl*, d'origine Nuu-cha-nulth (Nootka), fait référence aux fêtes somptueuses célébrées par un chef-hôte («meneur» de *potlatch*) pour distribuer des *regalia* aux invités lui servant de témoins pour les contrats sociaux conclus au cours du *potlatch*: un mariage, ou un transfert de noms cérémoniaux à une génération. Les invités étaient alors obligés d'offrir des cadeaux équivalents ou supérieurs lors des *potlatch* subséquents. Des *potlatch* relativement modestes étaient organisés pour qu'un noble puisse démontrer sa richesse lors d'occasions festives, telles que la construction d'une nouvelle maison ou la naissance d'un enfant. Néanmoins, les *potlatch* menés par de riches chefs pouvaient atteindre des proportions stupéfiantes. Au cours du XIX^e siècle, certaines de ces cérémonies ont comptabilisé jusqu'à 3 000 couvertures offertes et de grandes quantités d'huile de poisson brûlées dans certaines cheminées centrales de la maison cérémonielle. Il devint de plus en plus courant de se défaire de ses biens, voire de les détruire, et de sacrifier ou d'émanciper des esclaves, à mesure que la traite des fourrures rendait les peuples de la côte Nord-Ouest de plus en plus riches.



of 34

MARIONNETTE KWAKWAKA'WAKW

A KWAKWAKA'WAKW PUPPET FIGURE
COLOMBIE-BRITANNIQUE, CANADA

Hauteur: 59.7 cm. (23½ in.)

€70,000-100,000

\$78,000-110,000

PROVENANCE

Collection Arthur O. Wellman, Connecticut
Sotheby's, New York, 4 juin 1997, lot 219
Acquise par l'actuel propriétaire en 1997

Chez les Kwakwaka'wakw, les figures articulées en bois de ce type, ornées de cheveux et parfois vêtues de costumes en cuir sont utilisées comme des marionnettes au cours de danses théâtrales appelées *dlugwe* (trésors), associées à la pratique du *potlatch* et à des rassemblements cérémoniels. Pendant les *potlatch* d'hiver, des représentations spectaculaires ont lieu, au cours desquelles les enseignements culturels sont dramatisés

et les ancêtres surnaturels incarnés, tel *Winalagalis*, le guerrier surnaturel. Une figure similaire à notre exemplaire, désormais dans la collection du American Natural History Museum (inv. n° 16/8427), est censée représenter le fantôme *No'temgila* qui participait aux danses guerrières (Jonaitis, A., *From the Land of Totem Poles. The Northwest Coast Indian Art Collection of the American Museum of Natural History*, 1988, pl. 80).

Quand le gel durcit les ailes du Grand Héron bleu, quand l'Ours Blanc a fini de boire la poitrine humide du lac et l'hiver de sculpter le totem de mort des prés incultes et des rivières nourricières, commencent une série de réjouissances ininterrompues, une sorte d'opéra cosmique qui tient du culte, du carnaval, du marché, du sacrifice et de la réception mondaine sublimée. [...] À ces tournois du don indien, à ces fêtes du *potlatch*, s'offrent et se gaspillent des fortunes entières. Se joue alors un jeu sans merci, un jeu d'enfer. Se prodigue, pour l'imprécation, la louange, la jubilation, une énergie démoniaque et si puissamment dirigée qu'elle peut aller du bond du fauve à l'immobilité de la pierre.

G. Duthuit, *Le Don indien*, 1946



of 35

BOL HAÏDA

A HAIDA BOWL
COLOMBIE-BRITANNIQUE, CANADA

Hauteur: 12.7 cm. (5 in.)

€250,000-350,000

\$280,000-390,000

PROVENANCE

Sotheby's, New York, 29 novembre 1988, lot 184

Collection privée américaine

Sotheby's, New York, 23 mai 1995, lot 215

Acquis par l'actuel propriétaire en 1995

Les mains expertes des maîtres artisans de la côte Nord-Ouest ont transformé la lourde corne en spirale sillonnée des moutons de montagne en de superbes réceptacles. Dure et résistante, la corne était dans un premier temps rendue flexible par trempage et étuvage. Une fois l'action accomplie, la surface ondulée pouvait être lissée, les parois devenaient minces et régulières et le récipient étroit s'étendait largement. Alors que parfois les bols pouvaient être pliés en pressant une corne fine et cuite à la vapeur autour d'une

forme de base, dans certains cas, le bol était formé dans un moule réel afin d'obtenir une forme parfaitement régulière, d'une profondeur satisfaisante. Le présent ouvrage s'inscrit très probablement dans cette catégorie. Il fait preuve d'une élégance, d'une douceur et d'une régularité remarquables, que l'on ne pourrait sans doute pas atteindre sans l'utilisation d'un véritable moule. De forme ovale évasée, ce bol présente une belle couleur avec des tons translucides de brun rougeâtre. Il est orné d'une créature totémique, probablement un loup, enlaçant le récipient par en dessous: le torse aplati, la queue pointue et les membres évasés délicatement sculptés en bas-relief. La tête et les griffes sont sculptées en saillie, dépassant des bords. Conformément au canon figuratif de la côte Nord-Ouest, tel qu'on peut le retrouver dans les motifs complexes des



plus anciens coffres, boîtes ou bols de prestige, le corps de l'animal n'est pas représenté ici sous forme d'un bloc mais comme la somme de plusieurs parties segmentées, subtilement reliées les unes aux autres.

Comme dans d'autres œuvres accomplies de la côte Nord-Ouest, l'unité palstique n'est pas perdue. Elle est préservée grâce à une continuité et un assemblage de formes habile et raffiné.

De tels détails font de cet objet un véritable chef-d'œuvre. Pour un bol similaire, mais moins élégant, voir la collection de l'Etnografisches Museum à Berlin (inv. n° IV A 7646). Une autre œuvre comparable de qualité égale à notre lot, représentant un animal à chaque extrémité du bol, a été collectée par G.T. Emmons et fait maintenant partie de la collection de l'American Museum of Natural History (inv. n° E/254).



■ of 36

COFFRE HAÏDA

A HAIDA STORAGE CHEST

ARCHIPEL HAIDA GWAI,
COLOMBIE-BRITANNIQUE, CANADA

Hauteur: 56.5 cm. (22¼ in.)

€180,000-250,000

\$200,000-280,000

PROVENANCE

Collection Herbert Oppenheimer, New York
Collection Lillian Rose Vorhaus Kruskal
Oppenheimer (1898-1992), New York
Collection George Rhoads, États-Unis, acquis
auprès de cette dernière
Collection Dr. Bruce Ruddick (1913-1992),
Montréal/New York
Collection Adelaide de Menil, New York
Sotheby's, New York, 19 mai 1998, lot 564
George Everett Shaw, Aspen, Colorado
Acquis par l'actuel propriétaire en 1998

EXPOSITION

Paris, Galeries nationales du Grand Palais,
La rime et la raison. Les collections Ménil
(Houston - New York), 17 avril - 30 juillet 1984

BIBLIOGRAPHIE

Hopps, W. et al., *La rime et la raison. Les collections*
Ménil (Houston - New York), Paris, 1984, pp. 197
et 342, n° 204

L'utilisation du motif linéaire, la segmentation graphique de l'espace bidimensionnel organisé en schémas ou motifs conventionnels est une des caractéristiques de tout l'art de la côte Nord-Ouest. Pour reprendre les mots de Bill Holm: «la couleur primaire, généralement le noir, est utilisée pour les lignes de formes principales du dessin. Un motif linéaire est le relief caractéristique qui délimite les unités de conception. Ces lignes se fondent et se divisent pour former une grille continue et fluide sur toute la zone décorée, établissant les principales formes du dessin. L'une des caractéristiques les plus frappantes de la conception primaire est sa continuité. Dans une pièce typique, toutes les unités primaires sont reliées, à l'exception des ovoïdes internes des articulations et des yeux. La couleur secondaire, habituellement le rouge, est utilisée dans les motifs linéaires d'importance secondaire par rapport au dessin, pour les détails, les accents et les prolongements des dessins primaires. [...] Le rouge est la couleur habituelle des joues, des langues, des bras, des jambes, des mains et des pieds dans environ la moitié des exemples dans lesquels ils apparaissent.» (Holm, B., *Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form*, 1978, p. 30). Cette œuvre Haïda, avec sa décoration somptueuse, illustre au plus haut niveau d'artisanat l'utilisation complexe

des motifs linéaires décrits par Bill Holm. Le coffre a été réalisé dans un style classique, avec une plaque servant de base épaisse, sculptée et incisée sur les panneaux avant et arrière avec des motifs totémiques composés d'éléments traditionnels en formes linéaires. Ces coffres servaient à ranger les emblèmes des clans, les insignes cérémoniels du chef, en particulier leurs couvertures Chilkat. Sur chaque panneau latéral sont peints des motifs de lignes figuratives alternant avec des détails hachurés et des paires de motifs en forme de mains évasées. Les couleurs sont conformes à la disposition traditionnelle, avec du noir sur les lignes figuratives primaires larges, du rouge sur les éléments secondaires et du bleu-vert dans les zones tertiaires en retrait. Le coffre est surmonté d'un épais couvercle ajusté. Une boîte semblable à celle-ci a été décrite par Bill Holm comme un chef-d'œuvre, représentant le visage d'une créature à deux yeux sur la partie supérieure avec des narines et des paupières pointues. En bas, les lignes de forme du corps, qui deviennent aussi les pattes avant, contiennent un panneau facial flanquant la grande tête. Un coffre Haïda similaire se trouve au Thomas Burke Memorial Washington State Museum (Holm, B., *Spirit and Ancestor: A Century of Northwest Coast Indian Art in the Burke Museum*, 1987).



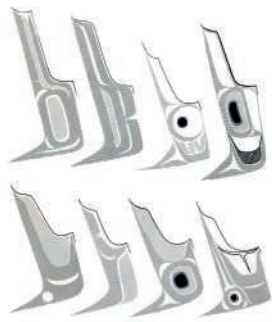


Fig.1



Fig.2



Fig.3



Fig.4

At the center of development of Northwest Coast art we have the Haida of the Queen Charlotte Islands and the Coast Tsimshian. Among the artists of these tribes the principles of organization and form [...] had their greatest development and their most rigid adherence. The decorative tendency prevailed to a large degree, and the highly formalized box and blanket designs seem to have their origin here.

Holm, B., *op. cit.*, 1978, p. 20

Fig.1
Motifs des joues

Fig.2
Motifs des mains

Fig.3
Motifs de visage
aux yeux doubles

Fig.4.
Motifs ovoïdes de la forme
tête de truite-saumon



of 37

BOL HAÏDA

A DOUBLE-SIDES HAÏDA BOWL
COLOMBIE-BRITANNIQUE, CANADA

Hauteur: 12.7 cm. (5 in.)

€225,000-300,000
\$250,000-330,000

PROVENANCE

Jerrie Vanderhouwen, Yakima, Washington,
acquis avant le 5 juin 1991
George Everett Shaw, Aspen, Colorado
Acquis par l'actuel propriétaire en 1991

EXPOSITION

Seattle, Seattle Art Museum, *The Box
of Daylight: Northwest Coast Indian Art*,
15 septembre 1983 – 8 janvier 1984

BIBLIOGRAPHIE

Holm, B., *The Box of Daylight: Northwest
Coast Indian Art*, Seattle, 1983, pp. 14 et 77,
n° 123

La corne de mouton devait être importée à Haïda Gwaii. Les plats comme le présent ouvrage sont donc relativement rares par rapport aux bols en bois. La tête d'un ours orne chaque extrémité, les petits personnages saisissent les lèvres et émergent de la gueule de l'ours. De nombreuses

histoires de la côte du Nord-Ouest racontent les diverses interactions entre les humains et les ours. L'histoire de *Kaats*, par exemple, un homme qui épousa un ours et qui eut une progéniture mi-ours, mi-humain. Comme pour notre autre bol Haïda (voir le lot n° 35), cette œuvre semble avoir été formée dans un moule réel. Sa forme est parfaitement régulière, avec des côtés droits, évasés, et un rebord lisse et incurvé, la forme de la cuvette est elle-même un tour de force sculptural. Les deux extrémités sont identiques, la forme générale évoquant probablement celle d'un canoë. Grâce à la délicatesse de la sculpture, au subtil bas-relief représentant les motifs linéaires animaliers et humains en surface, ce bol est représentatif de l'excellence de l'artisanat Haïda. Le musée Burke possède un bol quasiment identique, probablement sculpté par le même artiste, (inv. n° 1 – 3003), publié dans Holm, B., *Spirit and Ancestor. A Century of Northwest Coast Indian Art at the Burke Museum*, 1987, fig. 60.





■ of 38

COUVERTURE TLINGIT CHILKAT

A TLINGIT BLANKET
ALASKA

Longueur: 172.7 cm. (68 in.)

€80,000-120,000

\$89,000-130,000

PROVENANCE

Jack Curtright, Tacoma, Washington
Howard B. Roloff, Duncan, Colombie-Britannique
George Everett Shaw, Aspen, Colorado
Acquise par l'actuel propriétaire avant le 3 juin
1996

EXPOSITION

Aspen, Aspen Art Museum, *Art of Grace
and Passion: Antique American Indian Art*,
16 décembre 1999 – 16 avril 2000
New York, The Metropolitan Museum
of Art, prêt long terme, septembre 2009 –
août 2017, inv. n° L.2009.45.2

BIBLIOGRAPHIE

Shaw, G.E., *Art of Grace and Passion: Antique
American Indian Art*, Aspen, 1999, pl. 100

Le système social traditionnel des premières nations de la côte Nord-Ouest reposait sur une hiérarchie claire qui définissait les notables comme les chefs des grandes maisons: possesseurs des eaux de pêche, des territoires de chasse, des grandes récoltes, du poisson fumé, du cuivre, des canoës, et des couvertures Chilkat. Ces dernières, de purs emblèmes de prestige, comptaient parmi les insignes les plus précieux. En effet, lors d'un *potlatch*, le «meneur» distribuait les couvertures Chilkat aux invités de haut rang. Ce type de tissage semble trouver ses origines dans l'aire culturelle Tsimshian, dont les peuples sont installés le long des rivières Skeena et Nass. Grâce à ces derniers, ce type de tissage s'est répandu dans les autres régions de la côte Nord-Ouest. La division Chilkat des Tlingit en a produit le plus grand nombre, d'où le terme communément accepté de couverture Chilkat. Les laines étaient teintes en noir avec de l'écorce de pruche, en jaune avec de la mousse de lycopode et en bleu-vert avec de l'oxyde de cuivre. Leur production suit un processus complexe au cours duquel le tisserand complète une section de conception l'une après l'autre. Les motifs sont réalisés en blanc, noir, jaune et bleu-vert. Le thème le plus commun a été traditionnellement appelé le motif de l'orque, qui décore également

le travail présenté ici. Chez les Tsimshian, les Tlingit et les Haïda, le thème de l'orque est une référence au premier *potlatch* au monde, donné par Konankada en l'honneur du Corbeau. Il est essentiel pour la lecture d'une couverture Chilkat de comprendre le principe de l'espace positif-négatif, illustré à l'aide de lignes primaires (noires) et secondaires (autres couleurs), qui se cache derrière le dessin: «Les espaces entre les formes positives sont soigneusement contrôlés et doivent être considérés comme faisant partie du dessin. Ceci est facile à voir surtout dans une couverture Chilkat: les formes négatives sont souvent prises pour le motif primaire positif par ceux qui ne sont pas familiers avec le fait que le motif primaire est noir. Quand on compare la couverture (où les formes négatives et tertiaires et les motifs secondaires prédominent à cause de leur couleur) avec son panneau de motifs (qui a un motif principalement noir), cette relation est facilement visible.» (Holm, B., *op. cit.*, 1978, p. 80). Pour une couverture Chilkat similaire aux cadres verts, acquise auprès de G.T. Emmons, voir celle de l'American Museum of Natural History (inv. n° 16.1/1842), publiée dans Jonaitis, A., *From the Land of the Totem Poles. The northwest Coast Indian Art Collection at the American Museum of Natural History*, 1988, pl. 16c.



of 39

BOL TSIMSHIAN

A TSIMSHIAN BOWL

COLOMBIE-BRITANNIQUE, CANADA

Hauteur: 9.2 cm. (3 $\frac{3}{8}$ in.)

€70,000-100,000

\$78,000-110,000

PROVENANCE

George Everett Shaw, Basalt, Colorado
Ned Jalbert, Boston, acquis avant le 23 août 2011
George Everett Shaw, Aspen, Colorado
Acquis par l'actuel propriétaire en 2011

Dans la culture de la côte Nord-Ouest, les bols à graisse utilisés pour la consommation de l'huile d'eulakane et décorés de motifs sophistiqués étaient appréciés: ils avaient une valeur fonctionnelle mais étaient également des symboles importants du rang et de la richesse. Lors des *potlatch*, la remise de ces bols de prestige contribuaient à améliorer le statut social de l'hôte et à consolider les liens avec les notables invités. «Lors d'un *potlatch*, une grande attention était portée aux plats utilisés car ils étaient ornés d'insignes claniques hérités du passé; ces récipients étaient des symboles d'un lignage de haut rang. De plus, la taille et la somptuosité de chaque contenant correspondaient au rang de chaque invité qui l'utilisait et à la capacité de l'hôte à impressionner ses invités.

Comme chaque invité recevait un plat en fonction de son rang, l'orateur conférait des noms aux plats en rapport avec leur histoire ancestrale.» (Sturtevant, *Boxes and Bowls: Decorated Containers by Nineteenth-Century Haida, Tlingit, Bella Bella, and Tsimshian Indian Artists*, 1974, p. 17).

Cette œuvre est un exemple accompli de ce type d'objets. Ornée d'une tête d'aigle, la forme globale du bol reflète la figure de l'oiseau, très probablement en référence à l'emblème héraldique de son propriétaire. La partie supérieure de l'extrémité du bol évoque la queue ornée de plumes. La surélévation des parois traduit un travail bidimensionnel qui enveloppe l'extérieur du bol, et qui semble représenter le corps – les ailes et la queue – de l'aigle. La nature hautement abstraite de certaines parties rend cette composition inhabituelle et intrigante dans son ensemble. Pour un bol similaire, voir celui de l'ancienne collection du révérend Robert James Dundas, voir Brown, S. *et al.*, *Tsimshian Treasures: The Remarkable Journey of the Dundas Collection*, 2007, p. 90.



of 40

MASQUE DE L'ESPRIT DU CIEL TSMISHIAN

A TSMISHIAN SPIRIT MASK OF THE UPPER AIR
**RIVIÈRE NASS,
COLOMBIE-BRITANNIQUE, CANADA**

Hauteur: 24.4 cm. (9% in.)

€600,000-900,000

\$670,000-1,000,000

PROVENANCE

Acquis *in situ* par le Lieutenant George Thornton Emmons (1852-1945), Kincolith, Colombie-Britannique, en 1907
Collection George Gustav Heye (1874-1957), New York, acquis en 1907 auprès de ce dernier
National Museum of the American Indian, The Heye Foundation, New York, inv. n° 1/4218, acquis en 1916

Robert L. Stolper, Stolper Galleries of Primitive Arts, New York, acquis auprès de cette dernière
Collection Leonard Lasser, Windsor, Connecticut, acquis avant 1972

Collection Wellman

Sotheby's, New York, 4 juin 1997, lot 228

Acquis par l'actuel propriétaire en 1997

EXPOSITION

Boston, Boris Mirski Gallery, *Art of the Northwest Coast Indian from the Lasser Collection*, 12 mai 1972

BIBLIOGRAPHIE

Mirski, B., *Art of the Northwest Coast Indian from the Lasser Collection*, Boston, 1972, pp. 21-22

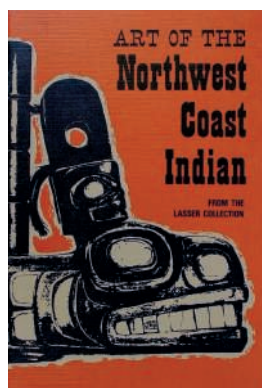
Gingolx (Kincolith) est un village de Colombie-Britannique fondé en 1857 par des chrétiens Nisga'a et un missionnaire anglican, le révérend Robert Tomlinson.

Ce masque hypnotisant et puissant, sculpté dans un style naturaliste par un maître-sculpteur Tsimshian, affiche une expression presque parlante. Ses traits élégants, avec son nez en flèche, ses pommettes hautes, prononcées et finement modelées et ses yeux en amande, sont fortement rehaussés par la sobriété de sa coloration bleu océan, ponctuée seulement au niveau des yeux, du nez et de la bouche par un pigment rouge saturé. Gage de beauté universelle, ce masque représente majestueusement l'artisanat et l'art Tsimshian. Dans une première tentative de classification des arts de la côte Nord-Ouest, qui rappelle en grande partie la catégorisation historique de l'art occidental, Wingert et Garfield ont considéré la sculpture Tsimshian comme *classique*, à distinguer des autres styles de la côte Nord-Ouest, plutôt dérivés d'un canon *classique*

(Wingert et Garfield, 1977, p. 93). Bien que trop simplificatrice et quelque peu anachronique, cette catégorisation capture intuitivement un aspect fondamental de l'art Tsimshian: sa sobriété et sa pureté qui émanent de l'organisation rigoureuse et contenue de ses formes, comme seul un style *classique* pourrait en posséder. Cet aspect est extrêmement visible dans certains des plus beaux masques Tsimshian dont le présent objet est un exemple éloquent.

Wingert décrit avec justesse le traitement réaliste de la structure faciale comme une caractéristique générale des masques Tsimshian: « Ces masques témoignent souvent d'une expression remarquable à la structure osseuse naturaliste et aux formes charnues. Les os orbitaux, ceux de la mâchoire et des joues, par exemple, sont habituellement rendus avec une sensibilité marquée. Il y a aussi une forte expression de formes charnues et d'une peau de surface serrée sur ces structures osseuses. » (Wingert, 1951, p. 88) Wingert ajoute que « le profil d'un masque Tsimshian typique [...] montre le nez aquilin, le front arrondi en douceur et la poussée avant du menton, qui est relativement courte et verticale. Les trois plans des joues convergeant vers un point commun sont aussi typiquement Tsimshian. » (*ibid.*)

Alors que les masques comptaient parmi les plus anciens artefacts de la côte Nord-Ouest acquis soit par les premiers explorateurs comme le capitaine James Cook ou Malaspina







It was a dance of masks and every
mask was perfect because every mask
Was a real face and every face was a real
mask so there was no mask and
There was no face for there was but
one dance in which there was but one
Mask but one true face which was
the same and which was a thing without
A name which changed and changed
into itself over and over.

Leonard Cohen, *Beautiful Losers*

à la fin du XVIII^e siècle, soit par de nombreux anthropologues tout au long du XIX^e siècle, le manque de compréhension par les étrangers de leur fonction individuelle et de leur importance persista jusqu'au tournant du XIX^e et du XX^e siècle. Le plus grand obstacle que les anthropologues ont dû surmonter dans leur compréhension de ces objets était le fait que les masques produits parmi les peuples de la côte Nord-Ouest étaient faits pour l'usage privé, leur signification ou nom servant ainsi les demandes et besoins d'un individu particulier. Les masques étaient également échangés entre communautés voisines ou commerçantes, jouaient de nouveaux rôles ou étaient simplement adaptés à de nouveaux contextes cérémoniels, ce qui rendait opaque la compréhension aux étrangers. Parmi les peuples du nord de la côte Nord-Ouest, les masques étaient souvent sculptés pour servir de dépôts de pouvoir surnaturel pendant les cérémonies chamaniques. Ils représentaient des esprits d'animaux, d'oiseaux, d'humains ou autres qui étaient contrôlés par un chaman, et dont le pouvoir lui donnait la capacité de guérir la maladie, de prédire l'avenir ou de contrecarrer

le pouvoir des sorciers. «Les Tsimshian utilisaient des masques dans des représentations dramatiques d'esprits héréditaires appelés *Naxnox*. Ces représentations ressemblaient à certains des drames masqués des peuples de la côte centrale. De nombreux masques ont été utilisés, représentant une grande variété d'esprits, y compris des personnes étranges ou étrangères, des animaux et des personnalités aberrantes. Des illusions frappantes, encore une fois semblables à celles créées lors des cérémonies dans les régions côtières centrales, faisaient partie des performances de *Naxnox*. Comme ces autres cérémonies, la représentation de *Naxnox* de la puissance spirituelle était plus sociale que religieuse dans sa motivation et son contenu.» (Holm, B., «Function of Art in Northwest Coast Indian Culture», dans *Spirits of the Water. Native Art Collected on Expeditions to Alaska and British Columbia, 1774 – 1910*, 2000, p. 51). «Beaucoup de ces masques représentent des fragilités humaines telles que la vanité, l'orgueil, la stupidité, l'avarice, la paresse et l'arrogance. Certains catégorisent des groupes sociaux tels que les personnes âgées, les membres de tribus

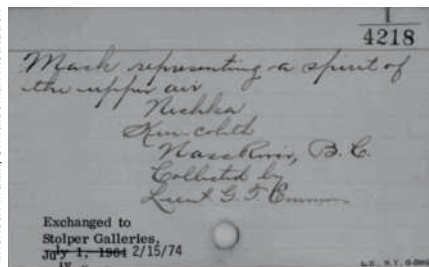


Fig. 1



DR

George Thornton Emmons, 1904

rivales, les intrus ou les hommes blancs. D'autres représentent un ensemble d'animaux et d'objets célestes.» (MacNair, P., et al., *Down from the Shimmering Sky. Masques de la côte du Nord-Ouest*, 1998, pp. 60-61.)

Cette œuvre a été acquise à une date inconnue par G. T. Emmons et a très probablement servi de masque spirituel lors des cérémonies Tsimshian susmentionnées. Compte tenu de la belle représentation naturaliste du visage humain, il n'est pas improbable qu'un chaman soit présenté ici sous la forme d'un assistant spirituel. Parmi le grand nombre d'objets collectés par Emmons, plusieurs masques, considérés comme particulièrement anciens et archaïques, représentent de manière réaliste le visage humain. Ceux-ci sont souvent accompagnés de notes d'Emmons indiquant qu'une partie du matériel récupéré est passé par plusieurs générations de chamans. Dans le cas présent, la note d'Emmons énonce la fonction, le nom et la provenance du masque: «masque de danse cérémoniel en bois, représentant un esprit de l'air supérieur – *Par-lax-ah-mah-ha* – qui signifie – toute paix au-dessus (le ciel) – de Kin-colith» [fig. 1]. À l'heure actuelle, nous ne connaissons pas d'autre représentation de l'Esprit de l'Air Supérieur.

Il est fort probable que Emmons ait collecté ce masque lors d'un de ses voyages entre 1899 et 1906 dans des régions voisines du territoire Tlingit, comme celles des Tahltan, des Nisga'a et des Gitksan Tsimshian. Le fait qu'il ait documenté le nom du masque actuel en langue *nisga'a* suggère qu'il l'a peut-être acquis chez les membres de ce sous-groupe Tsimshian. Cette affirmation est étayée par la référence géographique d'Emmons à Kincolith, actuellement Gingolx: un village *nisga'a* situé à l'embouchure de la rivière Nass. Pour les masques présentant un raffinement naturaliste comparable, voir celui du Seattle Art Museum, inv. n° CA. 1830, ou encore celui de l'AMNH inv. n° 16.1/375 A.

GEORGE T. EMMONS

G.T. Emmons (1852-1945) était sans doute l'un des plus importants collectionneurs sur le terrain de l'art de la côte Nord-Ouest. Fils d'amiral, Emmons s'est lancé sans grand succès dans une carrière militaire qui l'a finalement mené à Sitka, en Alaska, où il était en poste en 1882. «Un homme remarquable, qui ne semblait jamais tout à fait capable de s'intégrer confortablement dans la société [...] il découvrit rapidement un groupe de gens qui l'admiraient et qu'il vint à admirer lui-même – les Indiens Tlingit. C'était certainement une situation des plus inattendues pour un homme élevé dans une famille conservatrice de protestants [...] Emmons s'est vite retrouvé à passer plus de temps avec les Indiens d'Alaska qu'avec ses collègues officiers blancs [...]» (Jonaitis, 1988, p. 89). Sa curiosité et son ouverture d'esprit l'ont aidé à tisser des liens étroits avec plusieurs nobles indiens, et de nombreuses familles l'ont accueilli dans leurs *potlatch*, où il a pu observer directement la fonction et découvrir la signification des objets qu'il collectionnait. Bien qu'il n'ait reçu aucune formation anthropologique, Emmons a été en mesure de recueillir une quantité importante d'informations sur les œuvres d'art qu'il a achetées. Les notes de terrain qui accompagnent bon nombre d'objets qu'il a rassemblés reflètent une incroyable richesse d'informations anthropologiques quant à leur utilisation, leur symbolisme, leur signification et leur histoire. Outre l'American Museum of Natural History qui abrite probablement les plus grandes et les plus belles collections d'artefacts tlingits, d'autres objets importants collectés par Emmons se trouvent au Thomas Burke Memorial Washington State Museum à Seattle, au Royal Ontario Museum of Archaeology (Toronto), au Museum of the American Indian (New York), à l'U.S. National Museum of Natural History (Smithsonian Institution, Washington, D.C.), au Field Museum of Natural History (Chicago), à l'University of Pennsylvania Museum (Philadelphie), à l'Alaska State Museum (Juneau) et au Sheldon Jackson Museum (Sitka).



• f 41

BATEAU TLINGIT

A TLINGIT BOAT MODEL
COLOMBIE-BRITANNIQUE, CANADA

Longueur: 79.4 in. (31¼ in.)

€70,000-90,000
\$78,000-100,000

PROVENANCE

Skinner Auctioneers, Boston, 12 mai 2012, lot 277
George Shaw, Aspen, Colorado
Acquis par l'actuel propriétaire en 2013

L'œuvre représente un type de canoë qui n'était plus utilisé au milieu du XIX^e siècle, mais dont les modèles étaient encore fabriqués après cette date.

La figure peinte sur le modèle est impossible à identifier avec précision, mais elle peut représenter un monstre marin vaste et complexe, dont plusieurs sont connus pour peupler les mythes et les histoires des habitants de la côte Nord-Ouest. Le petit visage au-dessus du museau de la tête principale à l'avant peut représenter la forme de l'évent du cachalot.

La bande rouge peinte juste sous les plats-bords est un élément commun gravé sur ces canoës. Comme on peut le voir sur d'autres modèles de canoës de ce type, la peinture varie en de petits détails d'un côté à l'autre, probablement en raison d'un choix artistique particulier plutôt que pour des raisons iconographiques.







of 42

DAGUE TLINGIT

A TLINGIT DAGGER
COLOMBIE-BRITANNIQUE, CANADA

Hauteur: 61 cm. (24 in.)

€300,000-350,000
\$340,000-390,000

PROVENANCE

Howard B. Roloff, Duncan, Colombie-Britannique
Economos Works of Art, Santa Fe, Nouveau-Mexique
Collection Dr. Jerry Solin (1927-2016), New Jersey
Sotheby's, New York, 12 novembre 1992, lot 129
Acquise par l'actuel propriétaire en 1992

EXPOSITION

New York, The Metropolitan Museum of Art,
prêt long terme, 10 mars 2013 – août 2017,
inv. n° L.2014.12

Cette dague, par la perfection de sa forme et sa finition, a mis à rude épreuve le savoir-faire d'un forgeron accompli.

En examinant un poignard presque identique à celui de l'œuvre présentée, Bill Holm a fait remarquer que «les poignards de forme similaire remontent loin en arrière dans d'autres parties du monde. Je ne pense pas qu'il s'agissait d'un concept original de la côte du Nord-Ouest, bien qu'il ait pu y avoir des poignards très semblables ici dans les temps anciens, peut-être faits de cuivre natif. Je pense que cette forme de poignard a été importée d'Asie. La forme de la lame, les cannelures, le cône graduel avec le rétrécissement soudain de la pointe – tout cela remonte aux temps anciens en Asie Mineure et dans d'autres parties du monde.» (Holm, B., *op. cit.*, 1975, p. 48-49).

La compréhension pertinente de Holm de ce type de poignard comme étant très probablement d'origine asiatique est corroborée par de récentes découvertes archéologiques de l'âge du bronze en Asie centrale. Les poignards trouvés sur

l'ensemble des sites funéraires appartenant à plusieurs cultures de steppe en Mongolie, au Kazakhstan, en Ouzbékistan et dans la région du Pamir occidental présentent une similitude frappante de forme et de conceptualisation avec la dague présente (pour une discussion ultérieure, voir M. Festa, *Prehistoric Interactions in Eurasia: a Reevaluating of Bronze Age remains in the oases on the Southern Rim of the Tarim Basin*, «Athens Journal of History», vol. 4, n° 3, pp. 197-226). Dans un contexte plus général, le travail du métal et en particulier la production de cuivre chez les Haïda et les Tlingit semblent révéler un autre lien avec l'Asie.

Les poignards de ce type étaient des objets de prestige et de commerce très recherchés, souvent échangés entre les Haïda et les Tlingit. Ils n'appartenaient qu'à des chefs ou à d'autres membres de haut rang des clans. On attachait une grande importance à leur propriété de leur vivant, et à la mort d'un chef, ils comptaient parmi les objets les plus précieux dont on l'entourait.



of 43

BOÎTE TLINGIT

A TLINGIT BOX

COLOMBIE-BRITANNIQUE, CANADA

Hauteur: 45.1 cm. (17¾ in.)

€200,000-300,000

\$230,000-330,000

PROVENANCE

Collection Adelaide de Menil, New York, acquise avant 1975
Sotheby's, New York, 4 décembre 1997, lot 343
George Everett Shaw, Aspen, Colorado
Acquise par l'actuel propriétaire en 1998

EXPOSITION

Houston, Rice University, Institute for the Arts,
Form and Freedom: A Dialogue on Northwest Coast Indian Art, 23 octobre 1975 – 25 janvier 1976

BIBLIOGRAPHIE

Holm, B. et Reid, W., *Form and Freedom: A Dialogue on Northwest Coast Indian Art*, Houston, 1975, pp. 108-113, n° 35

Holm, B. et Reid, W., *Indian Art of the Northwest Coast: A Dialogue on Craftsmanship and Aesthetics*, Houston, 1978, pp. 108-113, n° 35

Une variété de plats était fabriquée selon la technique dite du *bois courbé*, dans laquelle une seule planche était coupée, réchauffée à la vapeur et pliée aux trois coins, puis chevillée ensemble au quatrième. L'œuvre appartient au type de boîtes à bords profonds qui étaient habituellement ornées d'un visage humain ou animal à une extrémité, les pattes ou la queue de l'autre; tandis que les autres parties du corps étaient illustrées sur les côtés par des motifs linéaires segmentés. Leur fonction était de contenir des baies dans de la graisse d'eulakane, du saumon rôti et d'autres mets festifs. La plupart des caractéristiques distinctives de cet impressionnant chef-d'œuvre de l'art de la côte Nord-Ouest ont été soulignées en détail par Bill Holm et Bill Reid qui en ont discuté longuement. Bill Holm: «À l'une des extrémités de ce bol alimentaire aux bords courbés, je vois des motifs linéaires symétriques. De l'autre côté, je vois un dessin différent. Les mêmes figures de motifs linéaires s'étendent asymétriquement sur deux côtés [...] Cela me porte à croire qu'un grand personnage est représenté sur ce bol, avec sa

tête à une extrémité et son postérieur à l'autre. J'ai choisi d'appeler ça une baleine. [...] C'est une de mes versions préférées de ce design très organisé de la côte Nord-Ouest. Je ne sais avec certitude le lieu de fabrication: le Nord-Tlingit ou peut-être Haïda. C'est très ancien, on retrouve ce genre de dessin sur des pièces documentées du début du XIX^e siècle. [...] Bill Reid: Un artiste, dans une société à structure rigide, doit exprimer son individualité au maximum, mais au sein de cette structure. Les hommes utilisent ce qu'ils ont à portée de main pour exprimer leur personnalité. Les artistes de la côte Nord-Ouest ont utilisé la structure même de l'art. Vous obtenez ainsi des motifs linéaires à la fois très ouverts et très concentrés.

Ici, les motifs linéaires puissants et basiques, qui délimitent le décor, se combinent avec des détails délicats, en particulier dans les formes allongées des yeux sur les côtés. Ils sont étroits, délicats, élégants, mais se rapportent parfaitement à ce qui les entoure.» (Holm et Reid, *op. cit.*, 1975, pp. 108-110)





The shaman was not a healer in any physical sense. He gave neither medicine nor bodily treatment, but through the power of the spirits he controlled, he exorcised and contended with those who caused sickness. [...] Besides practicing about the sick, the shaman was the adviser of the chief when on war parties... He used to accompany the war party, and at night would "spy" on the enemy, and advise his leader. He might sometimes dance to celebrate the new moon. He fasted during the day. When all were assembled, he impersonated each of his spirits, singing its song [...] He also performed to bring the run of the fish, an abundance of berries, or good weather. The shaman was appealed to in almost every extraordinary occurrence. Everything used or connected with the practice of a shaman had a spirit value, representing exactly what he had seen in his dreams or trances, what was worn or carried by each particular spirit he possessed. So when a particular spirit entered and took possession of him, he impersonated it in dress and speech, or rather he was the spirit himself. [...] The objects may be made by the shaman himself or by anyone else according to his direction. They possessed no power until used by him. It is clear, therefore, that in the routine practice of all shamans certain articles were considered necessary and were of common occurrence in each outfit, yet no two objects were actually identical.

Emmons, G.T., *The Tlingit Indians*, F. de Laguna (ed.), 1991, pp. 370-376

LE CHAMANISME TLINGIT ET LE ROYAUME DU CHAMAN : UN MONDE DE POUVOIR SPIRITUEL ET DE VISION

Les objets utilitaires et les objets chamaniques de la côte Nord-Ouest possèdent au même degré une beauté intrinsèque. Leurs qualités plastiques témoignent des plus hauts niveaux de l'artisanat et de l'art. Néanmoins, ce qui sépare les deux catégories d'objets est avant tout le caractère magique de ces derniers. Avec leur capacité d'évoquer et d'induire la transformation matérielle et spirituelle de l'individu, les objets chamaniques se distinguent du monde de l'utilité pratique: ils sont le témoignage de *visions tangibles*, pour

reprendre l'expression d'Allan Wardwell. L'univers Tlingit est imprégné par la croyance dans le pouvoir du chaman de conjurer et de contrôler les forces qui sont à la base de l'univers. Dans cette perspective, le sens d'une action individuelle ne peut s'articuler d'une manière légitime sauf si elle est en accord avec les actes du chaman. Par conséquent, une pleine compréhension de la beauté des objets chamaniques demande la reconnaissance de ce qui une fois était leur pouvoir factuel.



Chaman Tlingit portant
un masque, vers 1889



of 44

HOCHET TLINGIT

A TLINGIT RATTLE

COLOMBIE-BRITANNIQUE, CANADA

Hauteur: 14.6 cm. (5¾ in.)

€130,000-200,000

\$150,000-220,000

PROVENANCE

Probablement acquis par Thomas Ernest Smith (1861-1922), Portsmouth, Angleterre
Collection Harry Geoffrey Beasley (1881-1939), Kent, Royaume-Uni, 1929
John C. Wise (1902-1981), 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 23
Sotheby's, New York, 16 novembre 2001, lot 16
George Abrams, États-Unis
Economos Works of Art, Santa Fe, Nouveau-Mexique
Collection privée américaine
Acquis par l'actuel propriétaire en 2008

EXPOSITION

Londres, Burlington Fine Arts Club (1866-1952), prêt temporaire, juin 1920

HAIDA
EXHIBITION
ARTS CLUB
FINE
12-1929
CTYON.



La plupart des hochets-corbeaux étaient habituellement utilisés par les chefs et associés aux emblèmes héraldiques du clan. Cependant, certains semblent avoir eu également une utilité chamanique. Ce type de hochet adopte un motif conventionnel qui, dans la plupart des cas, montre un chaman étendu sur le dos d'un corbeau, avec sa langue s'étendant jusqu'à la bouche d'un martin-pêcheur. Dans de très rares cas, comme dans le cas présent, la figure du chaman est ornée d'une grenouille reposant sur sa poitrine. Chez les Tlingit, la grenouille, emblème du clan du Corbeau, était également l'une des sources d'informations ésotériques du chaman sur le monde surnaturel. Selon les croyances chamaniques, la langue d'un animal contenait sa force spirituelle et sa force vitale, ce qui nous permet d'interpréter la scène représentée ici comme celle d'un

échange ésotérique entre un chaman et son esprit gardien. Sur la partie inférieure on distingue la représentation stylisée de la tête d'un faucon. Dans l'ensemble, le hochet, finement incisé en relief, est magnifiquement décoré de pigments noir, vert et rouge vermillon. Pour un hochet comparable, voir Bill Holm et Bill Reid, *Indian Art of the Northwest Coast. A Dialogue on Craftsmanship and Aesthetics*, 1975, fig. 79. Malgré le degré hautement conventionnel de ce type de hochet, l'exemple pris par Holm et Reid est très semblable. On peut avancer l'hypothèse, que ces deux hochets aient été sculptés par le même artiste. Holm mentionne en effet le fait qu'il connaisse «d'autres œuvres réalisées par le même artiste». Reid conclut: «non seulement il était un bon artiste et créateur, mais également un [réel] maître-sculpteur.» (Holm et Reid, 1975, pp. 196-197)

of 45

BOL TLINGIT

A TLINGIT FOOD DISH

COLOMBIE-BRITANNIQUE, CANADA

Longueur: 7.3 cm. (2 $\frac{7}{8}$ in.)

€140,000-180,000

\$160,000-200,000

PROVENANCE

Collection privée américaine
Sotheby's, New York, 18 mai 2007, lot 146
Economos Works of Art, Santa Fe,
Nouveau-Mexique
Acquis par l'actuel propriétaire en 2007

Les bols finement sculptés et ornés de motifs zoomorphes, illustrant les insignes claniques, sont généralement considérés comme des *regalia* ou des objets de prestige personnels utilisés lors de fêtes et de cérémonies. Néanmoins, la représentation de l'animal, probablement un loup, en position allongée, comme dans notre exemplaire, est un élément peu courant pour un plat personnel. Ainsi, cette caractéristique semble rappeler certains types de bols utilisés lors des *potlatch*, où une figure inclinée est sculptée en dessous. Ces éléments, et les dimensions extrêmement modestes du plat, dont la longueur dépasse à peine celle d'un index, rendent peu probable son utilisation pour la consommation d'aliments. Judith Rickenbach considère qu'un objet comparable, sculpté en forme de castor, conservé au Musée d'anthropologie et d'ethnographie

de l'Académie des sciences de Russie à Saint-Pétersbourg (inv. n° 211-7), a servi dans un contexte purement chamanique. Rickenbach pense que des bols de cette taille étaient exclusivement utilisés par les chamans pour boire de l'eau salée ou d'autres boissons qui les aidaient à entrer dans un état de transe (Rickenbach, J. *et al.*, *Tlingit. Alte Indianische Kunst aus Alaska*, Zurich, 2001, p. 168, fig. 41).

La fonction du lot présenté ici, pourrait être également celle d'un plat à peinture. La plupart des bols à peinture ont été sculptés dans la pierre, en revanche, des exemplaires en bois sont également répertoriés. Les manches de pinceaux Tlingit étaient souvent superbement sculptés: il n'est donc pas improbable que ce bol ait été un récipient à peinture. Il se distingue comme un véritable petit joyau de la côte Nord-Ouest.



of 46

PEIGNE TLINGIT

A TLINGIT COMB

COLOMBIE-BRITANNIQUE, CANADA

Hauteur: 15.9 cm. (6¼ in.)

€150,000-200,000

\$170,000-220,000

PROVENANCE

Neal R. Smith, Denver, acquis au début des années 1980

George Everett Shaw, Aspen, Colorado
Collection Jerrie Vanderhouwen, Yakima, Washington

George Everett Shaw, Aspen, Colorado, acquis à la fin des années 1980

Eugene Chesrow, Chicago, acquis avant le 9 novembre 2012

George Everett Shaw, Aspen, Colorado
Acquis par l'actuel propriétaire en 2012

De nombreuses histoires de la côte Nord-Ouest racontent diverses interactions entre les humains et les ours, souvent liées à un emblème clanique.

Largement illustré à la fois comme esprit et comme animal totémique, l'ours est parfois représenté dévorant un être humain (*cf. Wardwell, 1996, p. 20 pour une amulette Tlingit illustrant cette scène*). Une ambiguïté demeure quant à la représentation de notre peigne. Symbole de la vie spirituelle de l'animal, la langue pourrait indiquer également l'échange ésotérique entre l'humain et l'ours, représentés peut-être dans un acte de transformation

chamanique. Le fait que l'ours soit représenté dans une posture humaine, agenouillé, pourrait corroborer cette interprétation.

Ce peigne, le résultat du travail d'un maître-sculpteur accompli, est une merveille de l'art de la côte Nord-Ouest.

Pour un peigne comparable, il faut se référer aux objets de la collection de Menil (inv. n° 74-049DJ). Un autre, représentant un ours et un esprit, acquis auprès de G.T. Emmons, fait maintenant partie de la collection de l'American Museum of Natural History (inv. n° 16.1/795), voir Wardwell, 1996, pp. 209 et 304.

Shamans wore both combs and hairpins during curing ceremonies as well as when they were not practicing. They are decorated with both spirit helpers and what appear to be crest emblems.

Wardwell, 1996, p. 208





o f 47

HOCHET JANUS TLINGIT

A JANUS TLINGIT RATTLE
COLOMBIE-BRITANNIQUE, CANADA

Hauteur: 24.8 cm. (9¾ in.)

€300,000-500,000
\$340,000-550,000

PROVENANCE

Herbig-Haarhaus Lackmuseum, Cologne,
inv. n° Am-BG-2-1, acquis en 1941
Charles Ratton (1895-1986), Paris
Collection Adelaide de Menil, New York
Sotheby's, New York, 4 décembre 1997, lot 335
George Everett Shaw, Aspen, Colorado
Acquis par l'actuel propriétaire en 1998

BIBLIOGRAPHIE

Wardwell, A., *Tangible Visions: Northwest Coast
Indian Shamanism and Its Art*, New York, 1996,
p. 258, fig. 389

Selon la plupart des auteurs, les hochets sphériques, comme celui-ci, étaient exclusivement réservés au travail du chaman. Avec leur capacité à refléter la nature personnelle de l'art chamanique, ces créations sont uniques. Bien qu'il en existe une grande variété, comme Wardwell l'illustre d'ailleurs, (cf. Wardwell, 1996, pp. 240 et 259), notre œuvre se distingue certainement comme l'une des plus belles de ce type, et sans doute l'un des exemples les plus raffinés dans une collection privée. L'aspect général de la sculpture en fait un objet d'une qualité exceptionnelle. Le traitement subtil des traits des deux visages est impressionnant: la bouche, les joues, le nez et le traitement raffiné des ovoïdes, qui représentent les yeux dans le motif appelé *tête de «truite-saumon»*.

Dans leur discussion à propos d'un hochet comparable de l'ancienne collection Helena Rubinstein, Holm et Reid (*op. cit.*, p. 202) remarquent que le bord strié, également



illustré sur notre exemplaire, pourrait représenter la coquille d'un mollusque (*molusca bivalvia*).

Outre l'exemple précédent, on peut également citer les n° 371, 372 ou 374 illustrés par Wardwell, comme des pièces comparables en termes d'accomplissement esthétique.

Dans l'ensemble, notre exemplaire, couvert de riches pigments bleu-vert, rouge et noir présente une belle patine d'ancienneté. Le visage souriant peut représenter aussi bien un visage humain que celui d'un ours ou d'une loutre; tandis que l'autre face peut représenter celui d'un personnage en transe (voir Wardwell, 1996, p. 250 pour l'interprétation de ce type d'expression humaine). «Il est si facile de se tromper sur l'interprétation. Certaines choses semblent évidentes et nous tirons des conclusions hâtives. D'autres sont si obscures que nous ne savons quoi dire à leur sujet. Si nous savions vraiment ce qu'il y a derrière cette pièce, nous aurions peut-être une autre histoire à raconter. D'après les idées que nous avons et ce que nous avons appris au fil des années sur la signification de ces choses, nous pouvons le deviner, mais c'est tout. A part ça, que pouvons-nous dire?» (Holm et Reid, 1975, p. 205)

ADELAÏDE DE MENIL

Fille des collectionneurs de renommée mondiale, Dominique et John de Menil, Adélaïde de Menil, photographe passionnée par les populations du monde entier a rendu, en 1971, avec son ouvrage *Out of the Silence*, en collaboration avec Bill Reid, l'un des plus beaux hommages aux paysages totémiques de la Colombie-Britannique.

of 48

MASQUE TLINGIT

A TLINGIT MASK

COLOMBIE-BRITANNIQUE, CANADA

Hauteur: 25.5 cm. (10 in.)

€500,000-800,000

\$560,000-880,000

PROVENANCE

Acquis *in situ* avant 1900

Ralph C. Altman (1909-1967), Los Angeles, acquis avant 1950

Sotheby's, New York, 23 mai 2008, lot 15

Economos Works of Art, Santa Fe,

Nouveau-Mexique

Acquis par l'actuel propriétaire en 2009

EXPOSITION

Los Angeles, The Museum and Laboratories of Ethnic Arts and Technology, UCLA, *Ralph C. Altman Memorial Exhibition*, 8 avril - 30 juin 1968

BIBLIOGRAPHIE

Inverarity, R.B., *Art of the Northwest Coast Indians*, Los Angeles, 1950, n° 72

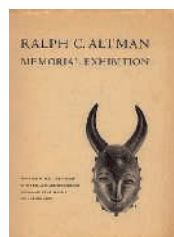
Murphy, F.D. et Frierman, J.D., *Ralph C. Altman Memorial Exhibition*, Los Angeles, 1968, p. 23 (non ill.)

Le masque était la partie la plus importante de la tenue du chaman car «il représentait, à lui seul, l'esprit particulier [...]. Chaque chaman possédait quatre masques représentant quatre esprits qu'il contrôlait, voire huit pour les plus puissants chamans.» (Emmons, 1991, p. 377)

Ces masques portés par les chamans, qui représentaient les esprits gardiens, leur permettaient de recevoir leurs pouvoirs spirituels afin d'être assistés et aidés au cœur des rites. C'est le cas de l'œuvre présentée ici, un masque d'utilité chamanique, illustrant l'homme-loutre. Selon les notes d'Emmons (Emmons, *op. cit.*, p. 379), la loutre était considérée comme le plus puissant des esprits gardiens et, à ce titre, essentielle à toute utilisation chamanique. Dans son activité de guérison notamment,

on pensait que le chaman était capable de sauver l'âme des noyés, qu'on supposait capturés par les loutres.

Ce masque se distingue avant tout par une pureté formelle dans la conception, mais aussi par la sobriété et l'intensité impressionnante dans la coloration à base de tons bleu-verts. Les Tlingit utilisaient pour la peinture des couleurs minérales qui se limitaient au rouge, au noir et au bleu-vert. Alors que le rouge était principalement obtenu à partir d'un oxyde de fer, le noir issu du charbon de bois, Emmons décrit la couleur bleu-vert utilisée par les artistes Tlingit pour la peinture, abondamment utilisée dans la présente œuvre, comme faite «d'azurite, d'oxyde de cuivre trouvé dans des grottes marines, en particulier sur le littoral extérieur de l'île Kruzof, au large de Sitka.







Les gens allaient le chercher avec une grande crainte, croyant qu'il était protégé par un pouvoir surnaturel [...] Ce minéral donnait un bleu-vert profond et était la couleur la plus estimée et la plus chère, et était utilisé avec parcimonie.» (Emmons, *op. cit.*, 1991 p. 197) Cependant, les dernières recherches ont montré qu'«Emmons, et bien d'autres, peuvent se tromper sur la nature du pigment bleu-vert utilisé sur la côte Nord-Ouest. Il ne provenait apparemment pas du cuivre, ou du sulfite de cuivre, du carbonate de cuivre ou d'argiles imprégnées de cuivre, mais de terre verte ou de sable vert (*Grünerde, terra verde, ou terre verte*). [...] Ce pigment est présent à l'état naturel dans de nombreuses régions. [...] La terre verte était probablement la *Pierre d'argile bleue* recherchée par les Tlingit comme *ne'xinté* de l'île Kruzof, et utilisée par eux pour la peinture.»

(F. de Laguna, note dans Emmons, 1991, p. 198, pour une discussion plus approfondie, voir aussi Wainwright I., *Occurrences of Green Earth Pigment on Northwest Coast First Nations Painted Objects, in Archaeometry*, vol. 51, 3, 2009, pp. 440-456). La sculpture est ici réduite au strict minimum pour délimiter la forme du visage hybride entre l'humain et l'animal. Néanmoins, un fort impact visuel est obtenu grâce à l'équilibre esthétique entre la surface peinte et celle sculptée. Avec ses motifs soignés ornant le front, la délicate sculpture de la bouche, des dents, du nez et des orbites, l'œuvre est un superbe exemple de ce type de représentation. Pour un masque homme-loutre d'aspect comparable avec des motifs similaires sur le front et des caractéristiques très semblables, voir celui de la collection du Fenimore House Museum, New York, illustré dans Wardwell, 1996, pp. 142-147.

If travelers or voyagers, in an ignorant and credulous age, when many unnatural and marvelous things were supposed to exist, had seen a number of people decorated [with this endless variety of carved wooden masks] without being able to approach too near as to be undeceived, they would readily have believed and their relations would have attempted to make others believe that there existed a race of beings partaking of the nature of man and beast...

Captain James Cook, *Nootka Sound*, avril 1778

of 49

CIMIER TLINGIT

A TLINGIT HEADDRESS

COLOMBIE-BRITANNIQUE, CANADA

Hauteur: 38.1 cm. (15 in.)

€250,000-350,000

\$280,000-390,000

PROVENANCE

Paul Rabut (1914-1983), Connecticut
Collection Michael (Mike) Kokin (1936-2015),
Santa Fe, Nouveau-Mexique
Ted Trotta et Anna Bono, New York
Eugene Chesrow, Chicago, acquis avant avril 1993
George Everett Shaw, Aspen, Colorado
Acquis par l'actuel propriétaire en 1993

Cette coiffe représente très probablement un aigle surmonté d'un martin-pêcheur ou d'une mouette. Portée sur la tête, elle était utilisée à l'occasion de cérémonies tenues par le chef du clan de l'aigle. La coiffe est ornée de vibrisses de lion de mer, des éléments précieux qui lui confèrent une aura dramatique. Les incrustations de nacre d'ormeaux renforçaient le prestige de l'objet et celui de son propriétaire. Les emblèmes claniques de ce type, représentations symboliques d'espèces animales et de créatures surnaturelles, étaient choisies à la suite de rencontres mystiques.





Des coiffes de ce type peuvent également être intégrées à l'usage chamanique. Notre exemplaire comporte un détail extraordinaire pouvant traduire l'idée de transformation: deux mains sortent de la bouche du masque du faucon.

Ce détail pouvait être perçu comme un aspect surréaliste par le regard occidental. Dans cette perspective, il est tentant de considérer son iconographie quelque peu évocatrice avant la lettre de Max Ernst et de ses explorations ultérieures du symbolisme aviaire et de l'identité totémique: «Le 2 avril 1891 à 9h45, Max Ernst avait son premier contact avec le monde sensible lorsqu'il sortit de l'œuf que sa mère avait pondu dans un nid d'aigle et que l'oiseau avait couvé là sept années durant. Une confusion dangereuse entre les oiseaux

et les humains s'est fixée dans sa tête et s'est affirmée dans ses dessins et peintures. L'obsession le hantait jusqu'à ce qu'il érigea *Le Monument aux Oiseaux* en 1927, et même plus tard, M. Ernst s'identifia volontairement à *Loplop*, le supérieur des oiseaux. » (Ernst, M., «Quelques données sur la jeunesse de M.E., racontées par lui-même», *View*, n° 1, 1942, pp. 28-30). Ce rare type de cimier est similaire à deux autres exemplaires qu'on retrouve dans les collections publiques: le premier acquis auprès d'Emmons en 1893, aujourd'hui dans la collection de l'American Museum of Natural History (inv. n° E2364; voir Wardell, 1996, pp. 189-261), le second collecté par I. G. Voznesenskii entre 1839 et 1845 (Brown, S., *Spirits of the Water. Native Art collected on Expeditions to Alaska and British Columbia, 1774-1910*, 2000, p. 109, fig. 66).



50

MASQUE VILI

A VILI MASK

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur: 25.5 cm. (10 in.)

€25,000-35,000

\$28,000-39,000

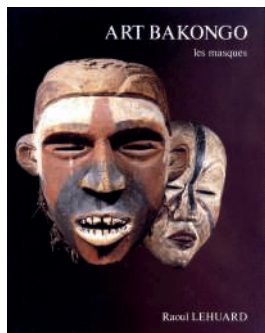
PROVENANCE

Collection privée
Daniel Hourdé, Paris
Mamadou Keita, Amsterdam
Collection Karin et Leo van Oosterom (1937-1987),
La Haye
Sotheby's, Londres, 2 décembre 1985, lot 51
Collection privée française

BIBLIOGRAPHIE

Lehuard, R., *Art Bakongo, les masques*,
Arnouville, 1993, p. 796

Cet exceptionnel masque Vili est quasi-identique à celui collecté dans les années 1890 à Loango par Paul Durand et offert par la suite au Musée de l'Homme en 1900. Ce dernier, aujourd'hui dans la collection du Musée du quai Branly (inv. n° 71.1900.14.36) et probablement sculpté par le même artiste, a gardé sa polychromie originale jouant sur les contrastes de pigments blancs, rouges et noirs. Le visage du devin ou *nganga diphomba*, qui aurait porté ce masque, était peint d'une manière semblable. Bien que le masque ait des traits naturalistes, ce dernier était censé canaliser les forces surnaturelles à travers le *nganga* pendant les séances de divination. On le consultait pour trouver les causes des maladies ou du malheur de quelqu'un. Pendant les performances masquées, le devin entrait parfois en transe afin de communiquer avec le monde des esprits, ces derniers lui transmettaient alors des recommandations.





f 51

MASQUE TSHOKWE

A CHOKWE MASK
ANGOLA

Hauteur: 28 cm. (11 in.)

€40,000-60,000
\$45,000-66,000

PROVENANCE

Importante collection privée américaine

Ce masque représente une belle jeune femme parée de tatouages traditionnels, les oreilles ornées de boucles et arborant une coiffe sophistiquée. Il relève des canons classiques du style des masques Tshokwe *pwo*, dédiés aux ancêtres féminins fondateurs. Ces représentations sont très significatives: la société Tshokwe est matrilineaire. Les scarifications géométriques qui ornent le front et les joues du masque sont des marqueurs d'identité culturelle qui personnifient la beauté féminine. Les yeux mi-clos sont inscrits dans de grandes orbites creusées. Le visage offre des traits délicatement sculptés: un nez fin, une bouche qui s'étire sur un

plan elliptique et des oreilles hémisphériques. La coiffure est ornée d'un bandeau tressé agrémenté de perles. Les tresses sont projetées à l'arrière, dégageant ainsi le visage. Traditionnellement, la coiffe des femmes Tshokwe était enduite de terre rouge. Les masques Tshokwe intervenaient lors de célébrations qui marquent le passage à l'âge adulte. Toujours portés par un homme, celui-ci arbore un costume féminin de fibres tressées qui couvrait entièrement son corps, dissimulant ainsi son identité. La performance conjointe de *pwo* avec son homologue masculin, *cihongo*, apporte fertilité et prospérité à la communauté.



15

A LIGBI MASK

One-of-a-kind and unforgettable, this Ligbi mask stands out as one of the most exquisite masks to come out of Ivory Coast's Bondoukou region. A noseless human face is surmounted by an enormous bird's beak, creating a spectacular, almost surrealist juxtaposition of human and zoomorphic elements harmoniously blending together. As well from an anthropological point of view this exceptional mask stands out, as it was used exclusively by Muslim Mande groups in the Bondoukou region, refuting the wideheld assumption that the aniconic attitudes of Islam, especially the prohibition of representational imagery, excluded the existence of mask traditions.

The French explorer Louis Tauxier was one of the first to describe the *do* masquerade in his 1921 book *Le Noir de Bondoukou*. According to Tauxier, the Diula of Bondoukou celebrated the conclusion of Ramadan with public and festive masked dances every evening for seven days after the breaking of the fast. René A. Bravmann would observe similar performances among the neighboring Ligbi groups in 1966-67, sharing the same festive atmosphere and public character, women and children being present during the dances (Bravmann, R., *Islam and tribal art in West Africa*, Cambridge, 1974, pp. 147-172). The end of the month-long vast, a most difficult time, would be anxiously awaited. The appearance of the *do* masks, which were kept away by Muslim leaders the rest of the year, dramatically symbolized the breaking of the fast and signaled a period of gaiety and relief within the community.

This elegant *do* mask effortlessly blends a human face with the sharp and powerful beak of the hornbill (*yangaleya*). Among the most popular of *do* masks, hornbills such as this one were often called upon to perform at the very end of the celebrations, either alone or in a pair. Spectators appreciated the elegance of the dancer's movements and were reassured by the affirmative benevolent essence symbolized by these beautiful birds. *Yangaleya* was honored in exquisitely shaped masks for it was a bird that the Diula and Ligbi admired, a bird whose behavior and familial life were regarded as exemplary and a paradigm for human existence. The Ligbi attached great importance to this bird, considering it one of the mythical animals, as they were one of the first beings created in primordial times. These are large birds tended to stroll side by side, like people, when they appeared on the outskirts of town. The sense of family exhibited

by hornbills was affirmed whenever *yangaleya* performed in pairs, for they danced so close to one another, and in such absolute harmony, that one was constantly aware of the intimate bond that existed between them.

Carefully painted, richly patinated, this particular hornbill mask once formed part of the suite of *do* masks at the town of Bondo-Dioula northwest of Bondoukou. René A. Bravmann photographed the mask in this Ligbi village in 1967. It was repainted not long after as was generally the case, for *do* masks had to be constantly renewed as the painting protected the surface but also beautified it. Bravmann (*op. cit.*, p. 163, fig. 75) in 1967 photographed a second hornbill mask in Bondo-Dioula. This mask, whose present whereabouts are unknown, was clearly sculpted by the same artist, the only difference being the ears and side decorations being closed. Incised decorations on the face of these *do* masks consist of triple scarification patterns at the corners of the lips – a representation of the scarification marks commonly found on adult Mande males in the region. A striking combination of earth reds, blues, and whites fill in these incisions on the mask. Identical pigments also decorate the beak, ears, eyes and cheek decorations. The facial plane has a lush and smooth black finish.

22

A PUNU MASK

The masks of the Punu from Southern Gabon have become one of the emblematic images of African arts since they were first discovered. These masks are testaments to the grace and power of Punu women. Their prevailing naturalism endeared such masks to the Europeans who encountered them in the late nineteenth and early twentieth centuries. As in Gabon, the well-known white Punu masks remained items of great beauty and virtuosity once they entered Western collections. Early modernist artists such as Henri Matisse, Pablo Picasso and Maurice de Vlaminck were taken by their symmetry and proportion. Blackened Punu masks, on the other hand, have always been extremely rare. Unlike the myriad of white Punu masks known, less than a handful of the black type exists. Although the white and black Punu masks share similar physiognomy and idealised beauty, their colour brings to mind entirely different entities. While white was linked to the world of spirits and ancestors, black was

associated with the underworld, sorcery and the malevolent forces that emanated from it. The black pigment was made from the calcination of wood. This coal was then sprayed and mixed to resin and palm oil to obtain a kind of pigment that profoundly penetrated the wood and gave the mask its deep dark color and almost lacquered patina. This exquisitely carved mask corresponds with the classic Punu beauty ideals: a face with high cheekbones, an expansive forehead marked by scarifications, arched slit eyes, a flat nose with marked wings, full delicate lips, a smooth philtrum above them, and an elaborate coiffure, composed of thin braids arranged in two shell-like forms, each of which tapers down into a side braid, which mirrored those worn by important Punu women in the 19th century.

It is a fascinating thought to realize to this Gabonese masterpiece would never be seen than more than a handful of people. Different then the white *okuyi* masks, which performed publicly, these masks were surrounded by secrecy. Known as *ikwara* (or *ikwara-mokulu*, which means «the mask of the night»), they were worn during nocturnal processions in the Ngounié region of South Gabon. *Ikwara* masks acted as upholders of the law. The mask acted as an agent of social control and resolved serious disputes within the community. *Ikwara* only performed outside the village for a limited audience, the elders and the parties involved in the conflict – unlike *okuyi*, who performed during the daytime inside the village. *Ikwara's* ritual efficiency was due to the fear the mask instilled; a fear made even greater by the fact that the masked spirit only came out of the darkness for a few moments, the dancer covered and hidden under an assembly of cloth, raffia and fibers, reinforcing its supernatural character. In stark contrast with the blackened face, the whitened eyelids would have attracted the attention towards the mask's hypnotic gaze. The only other black Punu mask of comparable quality is in the collection of the Musée du quai Branly – Jacques Chirac in Paris (inv. no. 70.2004.1.2). This widely published *ikwara* was donated in 2004 by Daniel Marchesseau in memory of André Fourquet and once belonged in the collection of the famed painter Maurice de Vlaminck. In 2010, it graced the cover of the exhibition catalog of the "Fleuve Congo" exhibition. Published in *Primitivism* (Rubin, p. 10) and Kerchache's *Art of Africa* (1988), this mask has long been a recognised masterpieces of Punu sculpture and only was joined recently in this category by the present mask when it was rediscovered in 2004, having been kept in the family of its collector for almost a century before.

Due to their striking iconographic similarity, the Gabonese art expert Louis Perrois, in a note when the work was first offered at auction in 2011, concluded both masks in all likelihood were sculpted by the same master artist, "one of the great masters of Punu sculpture". The patina of both is equally thick and lavish (which is especially noticeable on the edges of the coiffure and the lateral chignons) and attests to their great age.

24 A SONGYE HEADREST

This exceptional headrest was only rediscovered recently in a private Belgian collection. It was first published in 1892 by V. Jacques, who wrote a report of a lecture Captain Frédéric Vandevelde had given the year before at the Anthropological Society of Brussels on the "Ethnographic Collections [he brought back] from his last journey to the Congo". This article featured drawings of a selection of these objects, illustrating not one but two rare Songye headrests. The present had never been seen ever since, but the other headrest became an icon of African art resulting in it being selected for the inaugural exhibition of African art at the Musée du Louvre in 2006. This second headrest previously belonged to the collection of Stéphane Chauvet, was published about a dozen times since its discovery and exhibited in 1930 at the famous Galerie Pigalle exhibition, before ending up in the collection of the Musée du quai Branly – Jacques Chirac (inv. no. 73.1986.1.3). The present headrest surely would have known a similar illustrious parcours if it wouldn't have been remained hidden in the Belgian family who had acquired it from Vandevelde until 2013. Already in 1892, V. Jacques understood the universal appeal of these "pillows" and compared them with the headrests found in ancient Egyptian tombs to demonstrate possible relations between antique Egypt and the central African kingdoms. After his publication, the Anthropological Society of Brussels had plaster copies made and both castings were sent to Paris, to be housed at the recently opened Ethnographic Museum of the Trocadéro, as Leopold II had not yet created the Tervuren Museum. These castings were recorded into the *Inventory of the collections of the Ethnographic Museum of the Trocadéro*, on 10 June 1892, where they were identified as "West African", and they are now still kept at the Musée du quai Branly – Jacques Chirac (inv. no. 71.1892.31.1 and 2).

At the time of V. Jacques' article in 1892, the art of the Songye was virtually unknown. Only a few statues, collected by the Prussian lieutenant H. von Wissman during his campaigns in the Eki and Northern Songye regions between 1881 and 1886 were brought back to Europe and divided amongst several German museums (Neyt, F., *Songye*, 2004, p. 31). Thus, in 1892, the two Vandevelde headrests were among the first Songye sculptures to be revealed to the European public. The itinerary of Captain Vandevelde in the Congo had been set in accordance with the purpose of his mission: to expand the territory of the Independent State of the Congo by pushing back its southern borders between the Kwango and Kasai rivers. "After setting off from Loukoungou, he arrived in Loueboa via a southward detour [...] he travelled up the Sankourou [Sankuru] river all the way to Ouloungo, [...] and reached the vicinity of Loulouabourg [where he met] the Sappo Sap, who had come from the East", Jacques, *op. cit.*, pp. 59, 60 and 65). At the time, Songye country was set ablaze by the raids of Arab traders led by the infamous slave trader Tippu Tip. In the 1880s, certain Eki chiefdoms (including the Nsapo Nsapo) chose to migrate to the Northeast, towards the Sankuru, and arrived on the outskirts of Loulouabourg, currently known as Kananga, the place where the easternmost stage of Captain Vandevelde's journey was unfolding. In this deeply troubled geopolitical context the latter collected these two masterpieces, undoubtedly sculpted by the same master artist. Unfortunately, Vandevelde did not provide more information on the precise context of their acquisition. It is not unlikely they were part of the regalia of a very important chief.

Despite its small size, this headrest has an architectonic presence. Its geometric openwork forms are elegantly balanced so that the negative spaces prove as important as the positive volumes of the sculpture itself. The enlarged feet of the caryatid are characteristic of certain headrests among Songye people, who are northern neighbors of the Luba (where anthropomorphic headrests are much more common), as well as those of the related Nsapo (where the so-called Master of Beneki created a handful headrests). Unlike the Chauvet headrest, the feet of the present are resting on a round base. The two headrests also differ in the position of the hands, the Chauvet headrest having both them on the abdomen, while the present example has the right hand holding the beard. As an exceptional feature the sculptor decided not to sculpt the left arm. While this contemplative gesture can be observed

in several known Songye statues, not one of them misses the left arm. The figure's deep sunken eyes, the large upper eyelids, the half-closed eyes, the detail given to the nose and the shape of the open mouth displaying teeth all can be associated with the statuary from Western Songye groups such as the Belande and especially the Eki (cf. Neyt, F., *Songye*, Bruxelles, 2004, pp. 52-85). Among the few other known Songye headrest a slightly similar example was purchased by Albert Barnes from the Parisian dealer Paul Guillaume in 1922 and is now held by the Barnes Foundation (inv. no. A187).

Songye and other peoples of sub-Saharan Africa used headrests as pillows to keep the head comfortably elevated while protecting elaborate hairstyles during sleep. Southeastern Congolese people were renowned for their elaborate coiffures. A complex coiffure could easily take two or three days to create, and might last several months if cared for properly and protected in sleep by a headrest. In addition to their beautifying role, headresting among Songye people also had deeper meanings and messages. Certain coiffures indicated professions and/or social status, while others, were connected with the royal court. Certainly, figurative headrests such as the present were owned by people with a high status within society. They were sculpted by master sculptors and said to acquired great individual significance. A headrest could convey inspiring messages from the ancestors during dreams and thereby served as a channel between this world and the other, bridging realms of spiritual communication. The value and intimacy that headrests acquired over time transcended the practical purpose for which they were originally made, and their forms and functions merged in compelling objects that served as so-called 'seats of dreams'.

25 A SONGYE FIGURE

This exceptional power statue has long been considered to be one of the most speaking personal devotional objects to come out of the Congo and, notwithstanding its reduced format, only 22 centimeters high, radiates an undeniable gravitas and forceful presence which has long fascinated African art aficionados. Ever since its discovery, this one-of-a-kind Songye statue has been included in publications and exhibitions by renowned scholars. The great Songye expert

François Neyt published it twice, with two views even in the reference book about the statuary from this culture. Alisa LaGamma exhibited it at the Metropolitan Museum of Art during *Art and Oracle* in 2000, and Constantine Petridis included it in his highly-acclaimed travelling exhibition *Art and Power in the Central African Savanna*. Last but not least, it was also featured in William Rubin's *magnus opus Primitivism in 20th Century Art. Affinities of the Tribal and the Modern* (1987). After having passed through the hands of the inimitable Parisian dealer Hélène Leloup, the statue for a long time was cherished by NY collector-extraordinaire Robert Rubin, until it caused sensation when it was dispersed at auction in New York in 2011.

The surface of this male figure is almost entirely engulfed in metal tacks, a systematic obscuring of the figure's head and body that gives it a wild, unruly appearance. However, their absence in areas such as the eyes and mouth makes those features look like especially deep recesses. The anthropologist Alan P. Merriam has noted that the turret-headed copper nails, *elengyela* (plural, *malengyela*), that cover the figure may record consultations with the *nkishi* while at the same time aesthetically enhancing the figure (*An African World: The Basongye Village of Lupupa Ngye*, Bloomington, 1974). Indeed, also among the Kongo peoples, nails and metal pieces were inserted into power figures to activate the forces within. What sets this statue apart is the homogeneous use of the typically locally cast nails. Authors such as Christopher Roy have associated this type of statues with a smallpox epidemic that raged the Songye country from 1920 to 1930 (*Kilengi*, Seattle, 1997, pp. 190-191, no. 110), the nails being a clear reference to the characteristic pimples associated with the disease. However, the presence of a statue full of nails in the collection of the Royal Museum of Central Africa, collected before 1912 (inv. no. EO.O.0.3678-1), suggests that this tradition existed long before the 20th century epidemic, and that these statues had a much more general protective function. The Berlin museum holds a second ancient Songye statue covered in nails, which was already collected by Hermann von Wissmann between 1881 and 1882 (inv. no. III.C.1792). In his travel accounts, Von Wissmann already mentions epidemic diseases during his second trip to the Songye region in 1886-1887. We can thus conclude this type of power statues served a more general protective use, instead of only protecting its owner against smallpox. François Neyt has also suggested the nails could have a protective significance related

to strikes and flashes of lightning.

The Songye peoples knew two types of power figures (*minkishi*). While larger statues protected the well-being of all the members of a village, smaller examples served a private use of an individual, and were customized by a diviner (*nganga*) to that person's specific needs. The Songye directed prayers to ancestral spirits through personal *minkishi* for many different reasons. While some sought protection for themselves and their families, others appealed for success in pursuits that affect their livelihood, such as hunting and farming. Another common need that was addressed was a woman's desire to have children and prevent miscarriages. Personal *minkishi* may also be incorporated into efforts to protect from and heal other ailments. Once an *nganga* treated a patient with herbal medications, he could prescribe the commissioning of such a work as a form of protective reinforcement. The creator of the statue didn't necessarily was the diviner himself. Among the Songye, the wooden statue would be considered as an 'empty container' before its transformation into a powerfully endowed ritual object by the *nganga*. The hollowed-out cavity in the middle of the stomach would once have held magical empowering substances (*bishimba*) to empower the work.

While the aesthetic accomplishment of the statue is mostly obscured by the nail attachments, the underlying wooden sculpture still can be observed. Both arms, most likely also covered with nails, have been broken off, exposing the wood on both sides of the torso. The oxidation and wear of the breaks at the shoulders and hands, suggests this damage occurred long ago, and that the statue was still used afterwards. Songye power figures were considered too powerful to touch with one's bare hands. Therefore, metal rods were often attached under the armpits to not directly touch the sculpture. Both hands rest on the protruding abdomen, a sign of fertility, which relates simultaneously to the ancestors and the newborn, hence to the continuation of the lineage. The male sex is clearly depicted. Alan Merriam has recorded that the explicit carving of male or female genitalia suggested the desired of a couple's first child (*op. cit.*, p. 121). Another marker of identity is the two tresses of hair falling down at the back of the head. Visually separating the oversized head from the body, a circular neck has been left undecorated and probably once was covered with necklaces. From all angles, the Rubin Songye statue radiates a sublime power and out-of-this-world presence, establishing itself as one of the unforgettable icons of African art.

40

A TSIMSHIAN SPIRIT MASK OF THE UPPER AIR

This mesmerizing and powerful mask, carved in a naturalistic style by an accomplished Tsimshian master sculptor, displays an almost speaking or chanting expression. Its elegant features, with the nose in arrow form, pronounced and finely modeled high cheekbones, and almond shaped, pierced eyes are strongly enhanced by the sobriety of its overall Ocean blue coloring, punctuated only at eyes, nose and mouth level by saturated red pigment. A token of universal beauty this mask majestically represents Tsimshian craftsmanship and art.

In an early attempt to classify the arts of the Northwest Coast, largely reminiscent of Western art historical categorization, Wingert and Garfield considered Tsimshian sculpture as "classical", to be distinguished as such from other Northwest Coast styles, derivative of "classical" (Wingert and Garfield, 1977, p. 93). Although oversimplifying and somewhat anachronistic, this categorization intuitively captures one fundamental aspect of Tsimshian art: its sobriety and purity which emanate from the rigorous and contained organization of its forms, such as only a "classical" style might possess. This aspect is most visible in some of the most beautiful Tsimshian masks of which the present lot is an eloquent example.

Wingert accurately described as a general characteristic of Tsimshian mask carving their realistic treatment of the facial structure: "These masks often evidence a remarkable expression of naturalistic bony structure and fleshy form. The orbital, jaw, and cheek bones are, for example, usually rendered with marked sensitivity. There is also a strong expression of fleshy forms and tightly drawn surface skin over these bony structures. (Wingert, 1951, p. 88) Wingert further remarked that " a profile of a typical Tsimshian mask [...] shows the aquiline nose, smoothly rounded forehead and forward thrust of the chin, which is relatively short vertical. The three cheek planes converging on a common point are also characteristically Tsimshian." (*ibid.*)

While masks counted among the earliest artefacts to be collected from the Northwest Coast either by the earliest explorers such as Captain James Cook or Malaspina at the end of the XVIIIth century, or by numerous anthropologists throughout the XIXth century, the lack of foreign understanding of their individual function and importance persisted until the turn

of the XIXth to the XXth century. The biggest obstacle anthropologists had to surmount in their understanding of these objects was largely due to the fact that the masks produced among the tribes of the Northwest Coast were made for the use of particular individuals, their meaning or name serving thus a particular individual's requests and needs. Masks and mask types were equally exchanged between neighboring or trading communities, assumed new roles or were simply adapted to new ceremonial contexts, which also made it often difficult to deliver a full understanding to foreigners.

Among the northern tribes of the Northwest Coast masks were often carved to be used as repositories of supernatural power during shamanic ceremonies. They represented animal, bird, and human or other spirits that were controlled by a shaman, and whose power gave him the ability to cure illness, predict the future, or counteract the power of witches. "The Tsimshian used masks in dramatic portrayals of inherited spirits called *Naxnox*. These performances resembled some of the masked dramas of the central coastal tribes. Many masks were used, portraying a great range of spirits, including strange or foreign people, animals, and aberrant personalities. Striking illusions, again similar to those created in central coastal ceremonies, were part of *Naxnox* performances. Like those other ceremonies, the *Naxnox* portrayal of spirit power was more truly social than religious in motivation and content." (Holm, B., *Function of Art in Northwest Coast Indian Culture*, in Brown, S. (ed.), *Spirits of the Water. Native Art Collected on Expeditions to Alaska and British Columbia, 1774-1910*, 2000, p. 51).

"Many of the masks represent human frailties such as conceit, pride, stupidity, avarice sloth and arrogance. Some categorize social groups such as old people, members of rival tribes, intruders or white men. Others depict an array of animals and celestial objects" (MacNair, P., et. al., *Down from the Shimmering Sky. Masks of the Northwest Coast*, 1998, pp. 60-61.)

The subject work very likely served as a spirit mask in the above-mentioned Tsimshian ceremonies. Considering the beautiful and naturalistic depiction of the human face, it is not unlikely that a shaman be portrayed here as impersonating his spirit helper. Among the great number of artefacts collected by Emmons, several masks, considered as particularly old and archaic, depict in a realistic manner the human face. These are often accompanied with Emmons' notes stating that some of the material recovered had passed through several generations of

shamans. In the present case, Emmons' note states the function, name and provenience of the mask: "*ceremonial dance mask of wood, representing a spirit of the upper air – Par-lax-ah-mah-ha – which translated means – all peace above (the sky) – from Kin-colith*". At present we are not aware of any other representation of the Spirit of the Upper Air, but one must bear in mind that shamanic spirit helpers very often reflected a unique shamanic experience or vision, and were hence deeply bound to the personal experience of every shaman. The pursed lips could suggest acts that the shaman would perform during ceremonies such as the blowing of swansdown, that was used in specific shamanic rituals. It could also represent whistling or another method of communication a shaman would use in order to communicate to a soul or to summon a spirit. Emmons most likely collected this mask during one of his later trips between 1899 and 1906 in regions neighboring the Tlingit territory, such as those of the Tahltan, Niska and Gitskan Tsimshian. The fact that he documented the name of the present mask in Niska language suggests that he might have collected it among the people of this Tsimshian subgroup.

48 A TLINGIT MASK

"The mask exemplified the perfection of Tlingit art in carving. The realism of the features in their expression of feeling, the elaboration ornamentation, and the technical excellence of workmanship and finish gave it a superiority over all other masks of the Northwest Coast. In the shaman's mask the Tlingit excels in originality, truthfulness, and elegance of carving. Each mask was named. It might represent a human, animal, or half-human half-animal face. (Emmons, 1991, p. 379)

The mask was the most important part of a shaman's outfit as "it alone represented the particular spirit in feature" [...] Every shaman had four masks representing the four spirits he controlled, but the most powerful shamans possessed eight" (Emmons, 1991, p. 377). Masks were worn to represent and to enable the shaman to take on the powers of the spirit helper who was being called upon to assist him in his duties. The present work, that very likely belonged once to a shaman, represents a Land Otter Man. According to Emmons's notes (Emmons *op. cit.*, 379) the land otter was considered the most

powerful of animal spirits, and as such essential to all shamanic use. Perhaps because the shaman almost always had the Land Otter as one of his spirits, in his healing activity he was thought able to rescue the soul of those who had been captured by Land Otters, provided they were found before their transformation into Land Otter Men.

Our subject work stands out in its purity and impressive coloring. The Tlingit used mineral colors for painting which were confined to red, black and blue-green. While red was obtained principally from an oxide of iron, black from coal or charcoal, Emmons described the blue-green color used by Tlingit artists for painting, lavishly used in the present work, as made from "azurite, an oxide of copper found in sea caverns and overhanging cliffs particularly on the outer shore of Kruzof Island, beyond Sitka. The people went to get it with great fear, believing that it was protected by some supernatural power [...] This mineral gave a deep blue-green and was the most esteemed and expensive color, and was sparingly used." (Emmons, ed. De Laguna, 1991, p. 197) However, latest researches have shown that "Emmons, and many others, may well be mistaken about the nature of the blue-green pigment used on the Northwest Coast. It was not apparently derived from copper, or copper sulfite, copper carbonate, or copper impregnated clays, but from green earth, or greensand (*Grünerde, terra verde, or terre verte*). [...] This pigment occurs naturally in many areas, and the Northwest Coast Indians could have obtained it aboriginally, and/or later in the form of a commercial European trade pigment. Green earth was probably the "blue clay-stone" sought by the Tlingit as *ne'xinté* from Kruzof island, and used by them for painting." (F. de Laguna, note in Emmons, 1991, p. 198, for a further discussion also see Wainwright I., "Occurrences of Green Earth Pigment on Northwest Coast First Nations Painted Objects", in *Archaeometry*, vol. 51, 3, 2009, pp. 440-456.) The present mask impresses with the intensity of its blue-green coloring. Carving is kept here to a minimum to delineate the form of the hybrid human-animal face. Nevertheless, a strong visual effect is obtained due to the aesthetic balance between painted surface and low relief carving. With its neat designs decorating the forehead, the delicate carving of mouth, teeth, nose and eye sockets, the subject work is a superb example of its type.

For a comparable Land Otter Man mask with similar designs on the forehead and very similar features see the one from the collection of the Fenimore House Museum, New York, illustrated in Wardwell, 1996, pp. 142 and 147.



PAUL KLEE (1879-1940)

Regentag

Signé 'Klee' (en bas à droite)

Aquarelle et gouache sur gaze, montée sur un carton préparé,
fixé par l'artiste sur un support en bois

21.2 × 39.7 cm.

Exécuté en 1931

300,000–500,000€

PARIS AVANT-GARDE

Paris, 17 octobre 2019

EXPOSITION

12 - 17 octobre 2019

9, Avenue Matignon

75008 Paris

CONTACT

Antoine Lebouteiller

alebouteiller@christies.com

+33 (0)1 40 76 85 83

Paul Nyzam

pnyzam@christies.com

+33 (0)1 40 76 84 15

CHRISTIE'S



**UN ŒIL À PART :
COLLECTIONS D'UN ESPRIT LIBRE**

Paris, 10 et 11 décembre 2019

EXPOSITION

7 - 10 décembre 2019
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT

Lionel Gosset
lgosset@christies.com
+33 1 40 76 85 98

CHRISTIE'S

THE COLLECTOR



**THE COLLECTOR
PROPERTY FROM FOUR
AMERICAN COLLECTIONS**

New York, 16 October 2019

VIEWING

11 – 15 October 2019
20 Rockefeller Plaza
New York, NY 10020

CONTACT

Bliss Summers
BSummers@christies.com
+1 212 636 2207

CHRISTIE'S



WILLIAM HODGES, R.A. (1744-1797)
Matavie Bay in the Island of Otaheite
oil on canvas
19 $\frac{5}{8}$ × 25 $\frac{1}{2}$ in. (49.9 × 63.8cm.)
£400,000-600,000

Voyaging

SELECTIONS FROM

THE **KELTON** COLLECTION

TOPOGRAPHICAL PICTURES

London, King Street, 29 October 2019

VIEWING

26 - 29 October 2019
8 King Street
London SW1Y 6QT

CONTACT

Nicholas Lambourn
nlambourn@christies.com
+44 (0)20 7389 2040

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 acquitez 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 des tiers nommés.

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

le français, nous vous prions de bien vouloir nous en informer le plus rapidement possible avant la vente. Nous vous informons que les enchères téléphoniques sont enregistrées. En acceptant de bénéficier de ce service, vous consentez à cet enregistrement. Vous acceptez aussi que votre enchère soit émise conformément aux présentes Conditions de vente.

- (b) **Enchères par Internet sur Christie's Live**
Pour certaines ventes aux enchères, nous acceptons les enchères par Internet. Veuillez visiter <https://www.christies.com/livebidding/index.aspx> et cliquer sur l'icône « Bid Live » pour en savoir plus sur la façon de regarder et écouter une vente et enchérir depuis votre ordinateur. Outre les présentes Conditions de vente, les enchères par Internet sont régies par les conditions d'utilisation de Christie's LIVE™ qui sont consultables sur www.christies.com.
- (c) **Ordres d'achat**
Vous trouverez un formulaire d'ordre d'achat à la fin de nos catalogues, dans tout bureau de Christie's ou en choisissant la vente et les **lots** en ligne sur www.christies.com. Nous devons recevoir votre formulaire d'ordre d'achat complété au moins 24 heures avant la vente. Les enchères doivent être placées dans la devise de la salle de vente. Le commissaire-priseur prendra des mesures raisonnables pour réaliser les ordres d'achat au meilleur prix, en tenant compte du **prix de réserve**. Si vous faites un ordre d'achat sur un **lot** qui n'a pas de **prix de réserve** et qu'il n'y a pas d'enchère supérieure à la vôtre, nous enchèrerons pour votre compte à environ 50 % de l'estimation basse où, si celle-ci est inférieure, au montant de votre enchère. Dans le cas où deux offres écrites étaient soumises au même prix, la priorité sera donnée à l'offre écrite reçue en premier.

C. PENDANT LA VENTE

1. Admission dans la salle de vente
Nous sommes libres d'interdire l'entrée dans nos locaux à toute personne, de lui refuser l'autorisation de participer à une vente ou de rejeter toute enchère.

2. Prix de réserve
Sauf indication contraire, tous les **lots** sont soumis à un **prix de réserve**. Nous signalons les **lots** qui sont proposés sans **prix de réserve** par le symbole « à côté du numéro du **lot**. Le **prix de réserve** ne peut être supérieur à l'estimation basse du **lot**.

3. Pouvoir discrétionnaire du commissaire-priseur
Le commissaire-priseur assure la police de la vente et peut à son entière discrétion :

- (a) refuser une enchère ;
- (b) lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon lui semble, ou changer l'ordre des **lots** ;
- (c) retirer un **lot** ;
- (d) diviser un **lot** ou combiner deux **lots** ou davantage ;
- (e) rouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé ; et
- (f) en cas d'erreur ou de litige, et ce pendant ou après la vente aux enchères, poursuivre les enchères, déterminer l'adjudicataire, annuler la vente du **lot**, ou reposer et vendre à nouveau tout **lot**. Si un litige en rapport avec les enchères survient pendant ou après la vente, la décision du commissaire-priseur dans l'exercice de son pouvoir discrétionnaire est sans appel.

4. Enchères

Le commissaire-priseur accepte les enchères :

- (a) des enchérisseurs présents dans la salle de vente ;
- (b) des enchérisseurs par téléphone et des enchérisseurs par Internet sur Christie's LIVE™ (comme indiqué ci-dessus en section B6) ; et
- (c) des ordres d'achat laissés par un enchérisseur avant la vente.

5. Enchères pour le compte du vendeur

Le commissaire-priseur peut, à son entière discrétion, enchérir pour le compte du vendeur à hauteur mais non à concurrence du montant du **prix de réserve**, en plaçant des enchères consécutives ou en plaçant des enchères en réponse à d'autres enchérisseurs. Le commissaire-priseur ne les signalera pas comme étant des enchères placées pour le vendeur et ne placera aucune enchère pour le vendeur au niveau du **prix de réserve** ou au-delà de ce dernier. Si des **lots** sont proposés sans **prix de réserve**, le commissaire-priseur décidera en règle générale d'ouvrir les enchères à 50 % de l'estimation basse du **lot**. À défaut d'enchères à ce niveau, le commissaire-priseur peut décider d'annoncer des enchères descendantes à son entière discrétion jusqu'à ce qu'une offre soit faite, puis poursuivre à la hausse à partir de ce montant. Au cas où il n'y aurait pas d'enchères sur un **lot**, le commissaire-priseur peut déclarer ledit **lot** invendu.

6. Paliers d'enchères

Les enchères commencent généralement en dessous de l'estimation basse et augmentent par palier (les paliers d'enchères). Le commissaire-priseur décidera à son entière discrétion du niveau auquel les enchères doivent commencer et du niveau des paliers d'enchères. Les paliers d'enchères habituels sont indiqués à titre indicatif sur le formulaire d'ordre d'achat et à la fin de ce catalogue.

7. Conversion de devises

La retransmission vidéo de la vente aux enchères (ainsi que Christie's

LIVE) peut indiquer le montant des enchères dans des devises importantes, autres que l'euro. Toutes les conversions ainsi indiquées le sont pour votre information uniquement, et nous ne serons tenus par aucun des taux de change utilisés. Christie's n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

8. Adjudications

À moins que le commissaire-priseur décide d'utiliser de son pouvoir discrétionnaire tel qu'énoncé au paragraphe C3 ci-dessus, lorsque le marteau du commissaire-priseur tombe, et que l'adjudication est prononcée, cela veut dire que nous avons accepté la dernière enchère. Cela signifie qu'un contrat de vente est conclu entre le vendeur et l'adjudicataire. Nous émettons une facture uniquement à l'enchérisseur inscrit qui a remporté l'adjudication. Si nous envoyons les factures par voie postale et/ou par courrier électronique après la vente, nous ne sommes aucunement tenus de vous faire savoir si vous avez remporté l'enchère. Si vous avez enchéri au moyen d'un ordre d'achat, vous devez nous contacter par téléphone ou en personne dès que possible après la vente pour connaître le sort de votre enchère et ainsi éviter d'avoir à payer des frais de stockage inutiles.

9. Législation en vigueur dans la salle de vente

Vous convenez que, lors de votre participation à des enchères dans l'une de nos ventes, vous vous conformerez strictement à toutes les lois et réglementations locales en vigueur au moment de la vente applicables au site de vente concerné.

D. COMMISSION ACHETEUR ET TAXES

1. Commission acheteur

En plus du prix d'adjudication (« prix marteau ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 25% H.T. (soit 26.375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers €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 €200.001 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 €2.500.001. 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.).

Des frais additionnels et taxes spéciales peuvent être dus sur certains **lots** en sus des frais et taxes habituels. Les **lots** concernés sont identifiés par un symbole spécial figurant devant le numéro de l'objet dans le catalogue de vente, ou bien par une annonce faite par le commissaire-priseur habilité pendant la vente.

Dans tous les cas, le droit de l'Union européenne et le droit français s'appliquent en priorité.

Si vous avez des questions concernant la TVA, vous pouvez contacter le département TVA de Christie's au +44 (0) 20 7389 9060 (email: VAT_London@christies.com, fax: +44 (0) 20 3219 6076). Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

TAXE SUR LES VENTES EN CAS D'EXPORTATION AUX ETATS-UNIS

Pour les lots que Christie's expédie aux Etats-Unis, une taxe d'Etat ou taxe d'utilisation peut être due sur le prix d'adjudication ainsi que des frais acheteurs et des frais d'expédition sur le lot, quelle que soit la nationalité ou la citoyenneté de l'acheteur.

Christie's est actuellement tenue de percevoir une taxe sur les ventes pour les lots qu'elle expédie vers l'Etat de New York. Le taux de taxe ainsi applicable sera déterminé au regard de l'Etat, du pays, du comté ou de la région où le lot sera expédié. Les adjudicataires qui réclament une exonération de la taxe sur les ventes sont tenus de fournir les documents appropriés à Christie's avant la libération du lot.

Pour les envois vers les Etats pour lesquels Christie's n'est pas tenue de percevoir une taxe sur les ventes, l'adjudicataire peut être tenu de verser une taxe d'utilisation aux autorités fiscales de cet Etat. Pour toute autre question, Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

2. Régime de TVA et condition de l'exportation

Les règles fiscales et douanières en vigueur en France seront appliquées par Christie's lors de la vente des lots. A titre d'illustration et sans pouvoir être exhaustif les principes suivants sont rappelés.

Le plus souvent le régime de TVA sur la marge des biens d'occasion et des œuvres d'art est appliqué par Christie's. En application des règles françaises et européennes, la TVA sur la marge ne peut pas figurer sur la facture émise par Christie's et ne peut pas être récupérée par l'acheteur même lorsque ce dernier est un assujéti à la TVA.

Toutefois, en application de l'article 297 C du CGI, Christie's peut opter pour le régime général de la TVA c'est-à-dire que la TVA sera appliquée sur leur prix de vente total sous réserve des exonérations accordées pour les livraisons intracommunautaires et les exportations. L'acquéreur qui aurait intérêt au régime général de TVA doit en informer Christie's afin que l'option puisse être matérialisée sur la facture qui sera remise à l'acquéreur.

En cas d'exportation du bien acquis auprès de Christie's, conformément aux règles fiscales et douanières applicables, la vente pourra bénéficier d'une exonération de TVA. L'administration fiscale considère que l'exportation du lot acquis doit intervenir dans les trois mois de la vente.

L'acquéreur devra dans ce délai indiquer par écrit que le lot acquis est destiné à l'exportation et fournir une adresse de livraison en dehors de l'UE. Dans tous les cas l'acquéreur devra verser un montant égal à celui de la TVA qui serait à verser par Christie's en cas de non exportation du lot dans les délais requis par l'administration fiscale et douanière française. En cas d'exportation conforme aux règles fiscales et douanières en vigueur en France et sous réserve que Christie's soit en possession de la preuve d'exportation dans les délais requis, ce montant sera restitué à l'acquéreur.

Christie's facturera des frais de dossier pour le traitement des livraisons intracommunautaires et des exportations.

Pour toute information complémentaire relative aux mesures prises par Christie's, vous pouvez contacter notre département Comptabilité au +33 (0)1 40 76 83 77. Il est recommandé aux acheteurs de consulter un conseiller spécialisé en la matière afin de lever toute ambiguïté relative à leur statut concernant la TVA.

3. Taxe forfaitaire

Si vous êtes fiscalement domicilié en France ou considéré comme étant fiscalement domicilié en France, vous serez alors assujéti, par rapport à tout **lot** vendu pour une valeur supérieure à €5.000, à une taxe sur les plus-values de 6,5% sur le prix d'adjudication du **lot**, sauf si vous nous indiquez par écrit que vous souhaitez être soumis au régime général d'imposition des plus-values, en particulier si vous pouvez nous fournir une preuve de propriété de plus de 22 ans avant la date de la vente.

4. Droit de suite

Conformément à la législation en vigueur, les auteurs d'œuvres originales graphiques et plastiques ont un droit inaliénable de participation au produit de toute vente de l'œuvre après la première cession. Les lots concernés par ce droit de suite sont identifiés dans ce catalogue grâce au symbole « », accolé au numéro du lot. Si le droit de suite est applicable à un lot, vous serez redevable de la somme correspondante, en sus du prix d'adjudication, et nous transmettrons ensuite cette somme à l'organisme concerné, au nom et pour le compte du vendeur.

Le droit de suite est dû lorsque le prix d'adjudication d'un lot est de 750€ ou plus. En tout état de cause, le montant du droit de suite est plafonné à 12.500€.

Le montant dû au titre du droit de suite est déterminé par application d'un barème dégressif en fonction du prix d'adjudication :

- 4 % pour la première tranche du prix de vente inférieure ou égale à 50.000 euros ;
- 3 % pour la tranche du prix comprise entre 50.000,01 euros et 200.000 euros ;
- 1 % pour la tranche du prix comprise entre 200.000,01 euros et 350.000 euros ;
- 0,5 % pour la tranche du prix comprise entre 350.000,01 euros et 500.000 euros ;
- 0,25 % pour la tranche du prix excédant 500.000,01 euros.

E. GARANTIES

1. Garanties données par le vendeur

Pour chaque **lot**, le vendeur donne la **garantie** qu'il :

- (a) est le propriétaire du **lot** ou l'un des copropriétaires du **lot** agissant avec la permission des autres copropriétaires ou, si le vendeur n'est pas le propriétaire ou l'un des copropriétaires du **lot**, a la permission du propriétaire de vendre le **lot**, ou le droit de ce faire en vertu de la loi ; et
- (b) a le droit de transférer la propriété du **lot** à l'acheteur sans aucune restriction ou réclamation de qui que ce soit d'autre.

Si l'une ou l'autre des **garanties** ci-dessus est inexacte, le vendeur n'aura pas à payer plus que le **prix d'achat** (tel que défini au paragraphe F1(a) ci-dessous) que vous nous aurez versé. Le vendeur ne sera pas responsable envers vous pour quelque raison que ce soit en cas de manques à gagner, de pertes d'activité, de pertes d'économies escomptées, de pertes d'opportunités ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'autres **dommages** ou de dépenses. Le vendeur ne donne aucune **garantie** eu égard au **lot** autres que celles énoncées ci-dessus et, pour autant que la loi le permette, toutes les **garanties** du vendeur à votre égard, et toutes les autres obligations imposées au vendeur susceptibles d'être ajoutées à cet accord en vertu de la loi, sont exclues.

2. Notre garantie d'authenticité

Nous garantissons, sous réserve des stipulations ci-dessous, l'authenticité des **lots** proposés dans nos ventes (notre «**garantie d'authenticité**»). Si, dans les 5 années à compter de la date de la vente aux enchères, vous nous apportez la preuve que votre **lot** n'est pas **authentique**, sous réserve des stipulations ci-dessous, nous vous rembourserons le **prix d'achat** que vous aurez payé. La notion d'authenticité est définie dans le glossaire à la fin des présentes Conditions de vente. Les conditions d'application de la **garantie d'authenticité** sont les suivantes :

- (a) la **garantie** est valable pour toute réclamation notifiée dans les 5 années suivant la date de la vente. A l'expiration de ce délai, nous ne serons plus responsables de l'authenticité des **lots**.
- (b) Elle est donnée uniquement pour les informations apparaissant en catalogue **MAJUSCULES** à la première ligne de la **description du catalogue** (« **Intitulé** »). Elle ne s'applique pas à des informations autres que dans l'**Intitulé** même si ces dernières figurent en caractères **MAJUSCULES**.
- (c) La **garantie d'authenticité** ne s'applique pas à tout **intitulé** ou

à toute partie d'intitulé qui est formulé «Avec réserve». «avec réserve» signifie 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-dessus :

(i) Par virement bancaire :

Sur le compte 58 05 3990 101 – Christie's France SNC – Barclays Corporate France - 34/36 avenue de Friedland 75383 Paris cedex 08 Code BIC : BARCFRPC – IBAN : FR76 30588 00001 58053990 101 62.

(ii) Par carte de crédit :

Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines conditions. 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) Vous êtes seul responsable du paiement de toute taxe, droits de douane, ou autres frais imposés par l'Etat, relatifs à l'exportation ou l'importation du **bien**. Si Christie's exporte ou importe le **bien** en votre nom et pour votre compte, et si Christie's s'acquitte de toute taxe, droits de douane ou autres frais imposés par l'Etat, vous acceptez de rembourser ce montant à Christie's.
- (c) **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 devez obtenir à vos frais. Si un **lot** contient de l'ivoire d'éléphant, ou tout autre matériau provenant de la faune susceptible d'être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammoth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque), veuillez vous reporter aux autres informations importantes du paragraphe (c) si vous avez l'intention d'importer ce **lot** aux États-Unis. Nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat et de vous rembourser le **prix d'achat** si votre **lot** ne peut être exporté ou importé ou s'il est saisi pour une quelconque raison par une autorité gouvernementale. Il vous incombe de déterminer quelles sont les exigences des lois et réglementations applicables en matière d'exportation et d'importation de biens contenant ces matériaux protégés ou réglementés, et il vous incombe également de les respecter.
- (d) Interdiction d'importation d'ivoire d'éléphant africain aux États-Unis
Les États-Unis interdisent l'importation d'ivoire d'éléphant africain. Tout **lot** contenant de l'ivoire d'éléphant ou un autre matériau de la faune pouvant facilement être confondu avec de

l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammoth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque) ne peut être importé aux États-Unis qu'accompagné des résultats d'un test scientifique rigoureux accepté par Fish & Wildlife, confirmant que le matériau n'est pas de l'ivoire d'éléphant africain. Si de tels tests scientifiques rigoureux ont été réalisés sur un **lot** avant sa mise en vente, nous l'indiquerons clairement dans la description du **lot**. Dans tous les autres cas, nous ne pouvons pas confirmer si un **lot** contient ou 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**.

- (e) **Lots d'origine iranienne**
Certains pays interdisent ou imposent des restrictions à l'achat et/ou à l'importation d'œuvres d'artisanat traditionnelle 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 tules ou carreaux de carrelage, des boîtes orientales). 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.
- (f) 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 ».
- (g) 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.
- (h) 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 ne nous engagent pas envers vous.
- (b) (i) Nous ne sommes aucunement responsables envers vous pour quelque raison que ce soit (que ce soit pour rupture du présent accord ou pour toute autre question relative à votre achat d'un **lot** ou à une enchère), sauf en cas de fraude ou de fausse déclaration de notre part ou autrement que tel qu'expressément énoncé dans les présentes Conditions de vente ;
(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 liberté

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d'encherir ou de proposer des biens à la vente, Christie's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur destinées aux sociétés du **Groupe Christie's**. Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur habituel chez Christie's France. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et 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

AVIS IMPORTANTS

et explication des pratiques de catalogage

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

L'ensemble des droits et obligations découlant des présentes Conditions de vente seront régis par la loi française et seront soumis, en ce qui concerne leur interprétation et leur exécution, aux tribunaux compétents de Paris. Avant que vous n'engagiez ou que nous n'engagions un recours devant les tribunaux (à l'exception des cas limités dans lesquels un litige, un différend ou une demande intervient en liaison avec une action en justice engagée par un tiers et où ce litige peut être associé à ce recours) et si nous en convenons, chacun de nous tentera de régler le litige par une médiation conduite dans le respect de la procédure relative à la médiation prévue par le Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris (39 avenue F.D. Roosevelt - 75008 Paris) avec un médiateur inscrit auprès du Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris et jugé acceptable par chacun de nous. Si le litige n'est pas résolu par une médiation, il sera exclusivement tranché par les tribunaux civils français. Nous aurons le droit d'engager un recours contre vous devant toute autre juridiction. En application des dispositions de l'article L321-17 du Code de commerce, il est rappelé que les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques se prescrivent par 5 ans à compter de l'adjudication.

10. Prémption

Dans certains cas, l'Etat français peut exercer un droit de prémption 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 prémption doit ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's n'est pas responsable du fait des décisions administratives de prémption.

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 à 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 dans 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'historique de propriété d'un lot.

avec réserve : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2 et **intitulés avec réserve** désigne la section dénommée **intitulés avec réserve** sur la page du catalogue intitulée « Avis importants et explication des pratiques de 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 168
- 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.
- ⊕ 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 MATERIAUX PROVENANT D'ESPECES EN VOIE DE DISPARITION ET AUTRES ESPECES PROTEGEES

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 \backslash . 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-Germain

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
Veneti (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

**SPLENDORS:
CHEFS-D'ŒUVRES
D'AFRIQUE,
D'AMÉRIQUE DU NORD
ET D'OCEANIE**

MERCREDI 30 OCTOBRE 2019,
À 16H

9, avenue Matignon, 75008 Paris
CODE VENTE : 17688 - GRADIVA

(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 €200.001 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 €2.500.001. 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

17688

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 :

30 octobre

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:

30 October

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, EMEA
Charles Cator, Deputy Chairman, Christie's Int.
Xin Li-Cohen, Deputy Chairman, Christie's Int.

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

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

SENIOR DIRECTORS, EMEA

Zoe Ainscough, Cristian Albu, Maddie Amos,
Simon Andrews, Katharine Arnold, Upasna Bajaj,
Mariolina Bassetti, Ellen Berkeley, Jill Berry,
Giovanna Bertazzoni, Peter Brown, Julien Brunie,
Olivier Camu, Jason Carey, Karen Carroll,
Sophie Carter, Karen Cole, Isabelle de La Bruyere,
Roland de Lathuy, Eveline de Proyart, Leila de Vos,
Harriet Drummond, Adele Falconer, Margaret Ford,
Edmond Francey, Roni Gilat-Baharaff, Leonie Grainger,
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, Susan Miller, Jeremy Morrison,
Nicholas Orchard, Keith Penton, Henry Pettifer,
Will Porter, Paul Raison, Christiane Rantzaou,
Tara Rastrick, Amjad Rauf, 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,
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

Cécile Verdier, Présidente,
Julien Pradels, Directeur Général
Pierre Martin-Vivier

DIRECTORS, FRANCE

Virginie Hagelauer, Laëtitia Bauduin,
Anika Guntrum, Antoine Lebouteiller, Élodie Morel

ASSOCIATE DIRECTORS, FRANCE

Fabienne Albertini, 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,
Cécile Verdier





CHRISTIE'S

9 AVENUE MATHIGNON 75008 PARIS