

THE
EXCEPTIONAL
SALE 2019

LE REGARD D'ELIE TOP

Paris, 27 novembre 2019



CHRISTIE'S











THE EXCEPTIONAL SALE 2019

MERCREDI 27 NOVEMBRE 2019

VENTE AUX ENCHÈRES

Mercredi 27 novembre 2019
à 18h30
9, avenue Matignon
75008 Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

Samedi	23 novembre	10h - 18h
Dimanche	24 novembre	14h - 18h
Lundi	25 novembre	10h - 18h
Mardi	26 novembre	10h - 18h
Mercredi	27 novembre	10h - 12h

COMMISSAIRE-PRISEUR

Cécile Verdier

CODE ET NUMÉRO DE LA VENTE

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

17685 - FABERT



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.

Couverture
Lot 211

Deuxièmes de couverture
Lots 221, 222, 227

Sommaire
Lot 215

Troisième de couverture
Lot 203

Quatrième de couverture
Lot 204

CHRISTIE'S ON THE GO
Consulter le catalogue
et les résultats de cette vente
en temps réel sur votre iPhone
ou iPod Touch

CHRISTIE'S LIVE™
Enregistrez-vous
sur www.christies.com
jusqu'au 27 novembre
à 8h30

CHRISTIE'S FRANCE SNC
Agrément no. 2001/003

CONSEIL DE GÉRANCE
Cécile Verdier, Gérant
Julien Pradels, Gérant
François Curriel, Gérant

CHRISTIE'S

CHAIRMAN'S OFFICE

Christie's France



CÉCILE VERRIER
Présidente
cverrier@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
pemvievier@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
bidsParis@christies.com
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
Yuqi Bo
Coordinatrice d'après-vente
Paielement, Transport et Retrait
des lots
Payment, shipping and collections
Tél: +33 (0)1 40 76 84 10
postsaleParis@christies.com

INFORMATIONS POUR LA VENTE

Spécialistes et coordinatrices



**SIMON
DE MONICAULT**

Directeur,
Mobilier et objets d'art
sdemonicault@christies.com
+33 (0)1 40 76 84 24



**HIPPOLYTE
DE LA FÉRONNIÈRE**

Spécialiste,
Mobilier et objets d'art
hdelaferonniere@christies.com
+33 (0)1 40 76 85 73



**STÉPHANIE
JOACHIM**

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



JEAN RIDEAU

Spécialiste junior,
Mobilier et objets d'art
jrideau@christies.com
+44 (0)6 47 53 04 47



LIONEL GOSSET

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



GILES FORSTER

Directeur, Arts décoratifs
gforster@christies.com
+44 (0)20 73 89 21 46



TUDOR DAVIES

Directeur, Art Impressioniste
et Moderne
tdavies@christies.com
+33 (0)1 40 76 86 18



**ISABELLE
CARTIER-STONE**

Spécialiste, Orfèvrerie
icartier-stone@christies.com
+44 (0)20 73 89 28 98



PAUL URTASUN

Spécialiste Junior,
Sculpture et arts décoratifs
purtasun@christies.com
+33 (0)1 40 76 84 19



PIERRE ETIENNE

Directeur International,
Deputy Chairman
Tableaux anciens
et XIX^e siècle
petienne@Christies.com
+33 (0)1 40 76 72 72



ASTRID CENTNER

Directrice,
Tableaux anciens
et XIX^e siècle
ACentner@christies.com
+33 (0)1 40 76 83 57



JODY WILKIE

Co-Chairman,
Arts décoratifs
jwilkie@christies.com
+1 212 636 2213



ELISA OBER

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



SOFIA GONANO

Coordinatrice de vente
sgonano@christies.com
+33 (0)1 40 76 83 93

MARINE DE CENIVAL

Consultante Orfèvrerie
+33 (0)1 40 76 83 53

HERVÉ DE LA VERRIE

Consultant, Porcelaine
européenne et verre
+33 (0)1 40 76 83 53

DOMINIQUE DEROCHE

Ancienne Directrice
de la Communication de la
maison Yves Saint Laurent

OLIVIER CHÂTENET

Consultant en Patrimoine
de Mode

DROITS D'AUTEUR- NOTIFICATION

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

INTERNATIONAL DECORATIVE ARTS



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



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



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



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



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



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



SIMON DEMONICAULT
*Director, Decorative Arts,
Paris*
sdemoncault@christies.com
+33 1 40 76 84 24
Paris



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



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



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



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



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



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



KARL HERMANN S
Global Managing Director
khermanns@christies.com
+44 (0)20 7389 2425
London

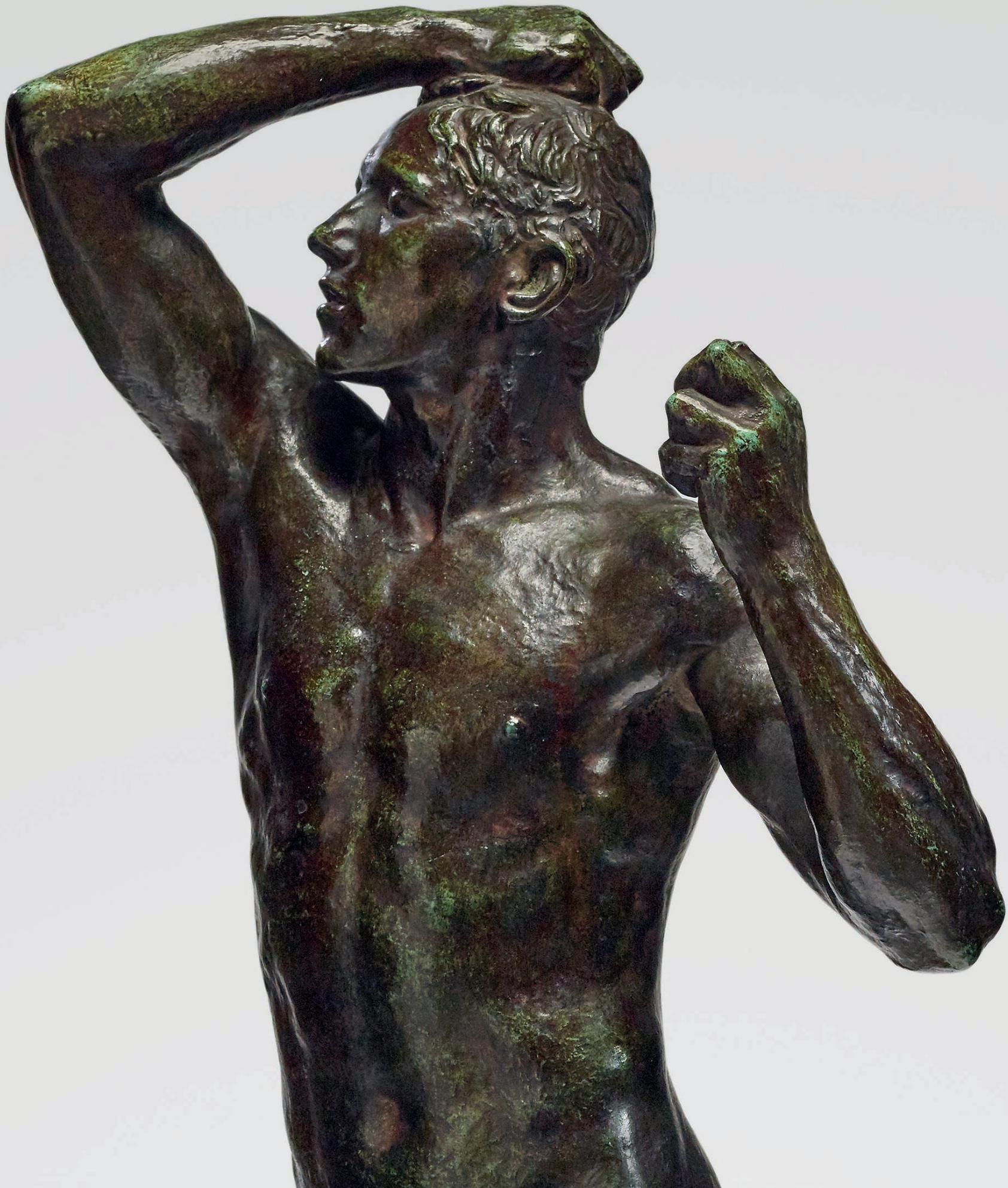


SIMA JALILI
Regional Managing Director
sjalili@christies.com
+1 212 636 2197
New York



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

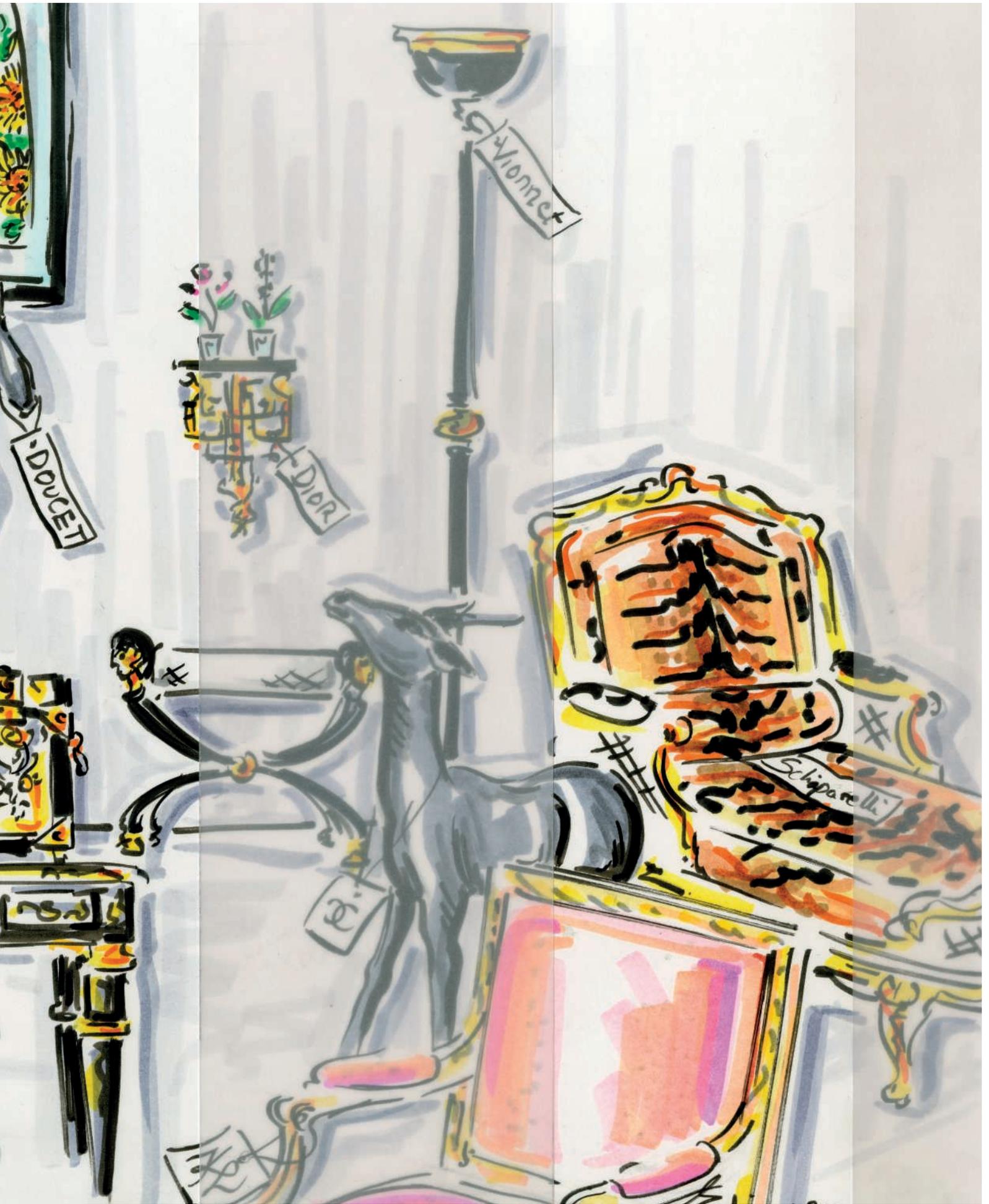




SOMMAIRE

5	INFORMATIONS SUR LA VENTE
7	SPECIALISTES ET SERVICES POUR CETTE VENTE
144	CONDITIONS GÉNÉRALES
148	INFORMATIONS IMPORTANTES POUR LES ACHETEURS
156	SALLES DE VENTES INTERNATIONALES
	BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS ET CONSULTANTS
	DÉPARTEMENTS SPÉCIALISÉS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S
157	ORDRE D'ACHAT





LE REGARD D'ELIE TOP

Je dois beaucoup à la Mode. Ayant bien peu fréquenté les écoles petites ou grandes, commencé très tôt à travailler et encore plus tôt à me passionner pour elle, c'est en découvrant l'univers et la vie de ses principaux acteurs-créateurs que mon champ culturel et esthétique s'est élargi, que ma curiosité s'est éveillée, me menant des vêtements aux arts décoratifs, aux beaux-arts, à la littérature et bien sûr aux bijoux...

Un parcours initiatique joyeux et protéiforme qui se révèle aussi fondateur que nécessaire. Ainsi sans Chanel, je n'aurais rien su de Verdura, d'Irbe, ou de Sert, sans Karl Lagerfeld rien de Jean Fouquet, de Riesener ou du Biedermeier, sans Yves Saint Laurent rien de Boivin, de Dunand, ou de Jean-Michel Frank, sans Schiaparelli rien de Jean Schlumberger, de Raoul Dufy ou de Christian Bérard, et ainsi de suite...

Alors en découvrant les objets proposés à la vente par la maison Christie's, une ronde imaginaire des rivaux d'hier, des ennemis d'autrefois s'est formée. Leur ombre tutélaire a ressurgi et fait de mes choix une évidence; cette sélection, comme autant de métonymie, est un hommage à leur enseignement et à leur style. Ils ont été mon université, mes cours du soir, mon école préférée. Deux antilopes, et apparaît la Grande Mademoiselle, adossée à sa cheminée, le minimalisme utilitaire de son tailleur contrastant singulièrement avec l'opulence baroque de son intérieur.

Un coffre Boulle, et se profile la longue silhouette de l'élégant Hubert de Givenchy célèbre aussi pour sa passion pour l'ébéniste du Grand Siècle français.

Six fauteuils à la reine estampillés Lelarge et résonne la conversation brillante de Karl Lagerfeld dans les salons de l'hôtel Pozzo di Borgo, qu'il a longtemps occupés.

Un précieux brin de muguet et reflorissent les jardins de l'enfance à Granville chers au tendre Christian Dior.

Une duchesse Régence, habillée de tigre et rugit l'imagination iconoclaste d'Elsa Schiaparelli, l'Italienne à Paris aux affinités surréalistes.

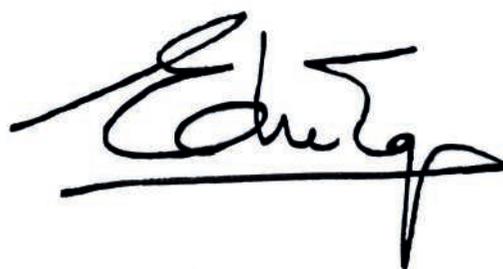
Un puissant Rodin, l'Age d'airain, et vacille de plaisir le regard du précurseur et raffiné collectionneur Jacques Doucet, songeant déjà à lui trouver une place.

Un cabinet de cuir rouge et or et s'ouvre comme un manuscrit les portes du monde austère et royal du plus Grand d'Espagne; Cristobal Balenciaga.

Une veste-tableau aux tournesols et soupire Yves Saint Laurent qui, faute de le posséder, s'est brodé le Van Gogh de ses rêves.

Une paire de ployants néo-classiques et, impérial en son palais romain, trône le regretté Gianni Versace.

Deux lampadaires à la pureté toute classique et crissent les ciseaux de Madeleine Vionnet pour une robe de vestale à l'éternelle modernité.

A stylized, handwritten signature in black ink, reading 'Elie Top'. The signature is fluid and cursive, with a prominent horizontal line at the bottom.

Deux gazelles en bronze patiné, XX^e siècle; vente Le Goût Français, lot 677

Un coffre Boulle, attribué à A.-C. Boulle, vers 1710-1720; vente The Exceptional Sale, lot 204

Six fauteuils à la reine estampillés Lelarge, époque Louis XVI; vente Le Goût Français, lot 528

Un précieux brin de muguet, dans le goût de Fabergé; vente Le Goût Français, lot 660

Une duchesse Régence, vers 1720; vente Le Goût Français, lot 495

Rodin, *L'Âge d'airain*, épreuve fondue en 1904; vente The Exceptional Sale, lot 222

Cabinet de cuir rouge et or, fin du XIX^e siècle; vente Le Goût Français, lot 399

Une veste aux tournesols, Yves Saint Laurent Haute Couture, Printemps-Été 1988; vente The Exceptional Sale, lot 201

Une paire de ployants néo-classiques, début du XX^e siècle; vente Le Goût Français, lot 617

Deux lampadaires attribués à Renzo Mongiardino; vente Le Goût Français, lot 344





Dancet

Vanck

Chanel

+ Parac

Versa

Dior



THE VISION OF ELIE TOP



À l'école des couturiers, dessin par Elie Top, 2019

I owe a lot to Fashion. Not having received much formal education, having started working very early and even earlier becoming passionate about fashion, it was in discovering the world and the lives of its main actors-creators that my cultural and aesthetic vision expanded, that my curiosity was awakened, leading me from clothes to the decorative arts, to the fine arts, to literature and of course, to jewellery.

An initiatory journey both joyous and multi-faceted, which turned out to be both seminal and necessary. Thus, without Chanel I would have known nothing about Verdura, Iribe, or Sert, without Karl Lagerfeld nothing about Jean Fouquet, Riesener or Biedermeier, without Yves Saint Laurent nothing about Boivin, Dunand, or Jean-Michel Frank, without Schiaparelli, nothing about Raoul Dufy or Christian Bérard, and so on.

Then as I discovered the objects offered for sale by Christie's auction house, an imaginary circle of yesterday's rivals, of erstwhile enemies formed. Their guiding shades surfaced and made my choices inevitable: this selection, like so much allegory, is a homage to their teaching and their style. They were my university, my evening classes, my favourite school.

Two antelopes and there appears La Grande Mademoiselle, with her back to her fireplace, the utilitarian minimalism of her outfit contrasting strangely with the Baroque opulence of her surroundings.

A Boule chest and we make out the long silhouette of the elegant Hubert de Givenchy, famous also for his passion for the foremost cabinet maker of the 'Grand Siècle' in France.

Six 'fauteuils à la reine', stamped Lelarge and the air resounds to

the brilliant conversation of Karl Lagerfeld in the lounges of the Pozzo di Borgo hotel, where he lived for many years.

A precious sprig of lily-of-the-valley brings to life again the gardens of his childhood in Granville beloved of the young Christian Dior.

A Regence duchesse clad in tiger fur and we feel the roaring force of the iconoclastic imagination of Elsa Schiaparelli, an Italian in Paris with an affinity to surrealism.

A powerful Rodin, the Age of Bronze and the eyes of Jacques Doucet, the precursor and refined collector, light up, as he imagines finding a place for it.

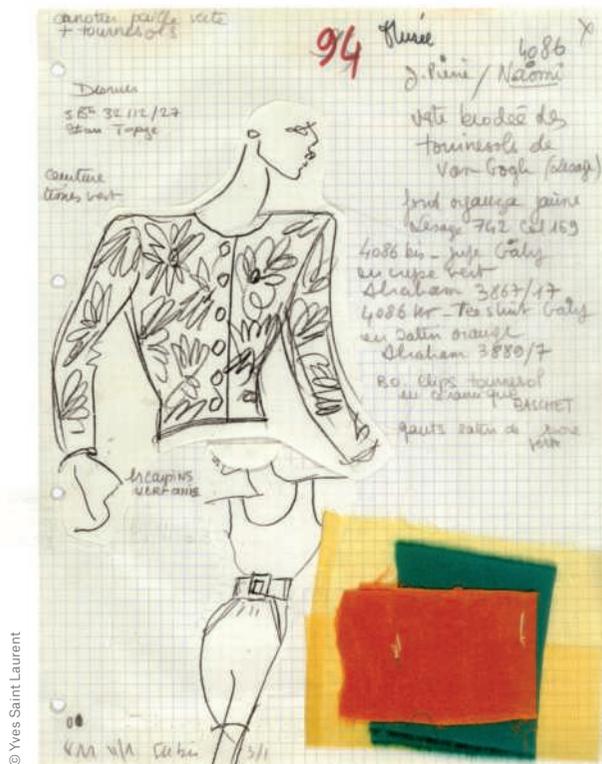
A red leather cabinet and like a manuscript the doors of the austere, royal world of the highest Grandee of Spain, Cristobal Balenciaga, open before us.

A jacket decorated with sunflowers and Yves Saint Laurent sighs; unable to own it, he embroiders himself the Van Gogh of his dreams.

A pair of Neo-Classical folding stools and we see the late Gianni Versace, enthroned in his palace like a Roman emperor.

Two standard lamps with pure, classical lines and we hear the click of Madeleine Vionnet's scissors fashioning a Grecian-style dress in its eternal modernity.

HOMMAGE À VAN GOGH PAR YVES SAINT LAURENT



Fiche du studio dite « Feuille de Bible » d'un ensemble de soir court composé de la veste dite "Les Tournesols". Hommage à Vincent Van Gogh. Collection Haute Couture Printemps Été 1988. Musée Yves Saint Laurent Paris

201

YVES SAINT LAURENT HAUTE COUTURE PRINTEMPS-ÉTÉ 1988

EXCEPTIONNELLE VESTE «TOURNESOLS»
BRODÉE PAR LESAGE ET JUPE EN CRÊPE VERT

Ensemble de soir comprenant la veste «Tournesols» à fond organza jaune entièrement brodée par Lesage de perles de verre, satin de soie et chenille et une jupe en crêpe vert de la maison Abraham, boutons par Desrues.

Hommage à Vincent Van Gogh, passage n° 94 du défilé, mannequin Naomi Campbell.

Numéro de griffe: 62101

€80,000-120,000

\$89,000-130,000
£70,000-100,000

YVES SAINT LAURENT HAUTE COUTURE, SPRING SUMMER 1988
AN EXCEPTIONAL 'SUNFLOWERS' JACKET EMBROIDERED
BY LESAGE AFTER VAN GOGH AND A GREEN SKIRT

聖羅蘭高級時裝，1988年春夏系列
由勒沙奇刺繡工坊製作的精緻梵高「向日葵」外套及綠色短裙

PROVENANCE

Importante collection particulière européenne.

BIBLIOGRAPHIE

A similar jacket has been illustrated in:

P. Bergé, *Yves Saint Laurent, Mémoire de la Mode*, Éditions Assouline, Paris, 1996.

The catalogue of the exhibition *Yves Saint Laurent, Dialogue avec l'art*, Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent, 10 March - 18 July 2004, p. 64.

The catalogue of the exhibition *Yves Saint Laurent, Musée des Beaux Arts de Montréal and Fine art Museums of San Francisco*, 29 May - 28 September 2008, p. 123.

Yves Saint Laurent, Haute couture, Défilés, Éditions de La Martinière, Paris, 2019, p. 387.





Vincent Van Gogh, *Nature Morte: Vase avec Quinze Tournesols*, 1889. Musée d'art Sompō, Tokyo (Japon).

«Un des tournesols je l'ai mis dans notre salle à manger contre la cheminée. Il fait l'effet d'un morceau d'étoffe brodé de satin et d'or, c'est magnifique.»

Lettre de Théo à Vincent Van Gogh du 16 juillet 1889, conservée au Van Gogh Museum.

«Mon propos n'a pas été de me mesurer aux maîtres, tout au plus de les approcher et de tirer des leçons de leur génie.»

Yves Saint Laurent, Introduction au catalogue de l'exposition
Yves Saint Laurent, *Dialogue avec l'art* (2004)

"My aim was not to measure up to the masters, at the most to get closer and learn lessons from their genius."

Yves Saint Laurent, Introduction to the exhibition catalogue
Yves Saint Laurent, *Dialogue avec l'art* (2004)

C'est à l'occasion de sa collection Printemps-Été 1988, «hommage aux artistes», que le créateur conçoit deux vestes s'inspirant des motifs de prédilection de Van Gogh; les Iris et les Tournesols. Van Gogh comme Yves Saint Laurent après lui est influencé par l'art japonais et c'est en s'inspirant des nuances vives et mordorées des estampes japonaises et des couleurs du Sud de la France qu'il conçoit sa série des *Tournesols*. Cette série doit sa popularité à la vente record réalisée en mars 1987, chez Christie's à Londres, de *Nature Morte: Vase avec Quinze Tournesols*, l'un des derniers tableaux peints par Van Gogh en 1889 et le dernier des sept tableaux de la série sur le marché. Cette œuvre, alors la plus chère jamais vendue aux enchères révéla la série des Tournesols au grand public et inspira Yves Saint Laurent qui, un an plus tard, élabora cette magnifique veste entièrement brodée par la Maison Lesage. Pas moins de 600 heures de travail furent nécessaires à la réalisation de cette veste. Elle compte, par conséquent parmi les pièces de créateurs les plus exceptionnelles au monde. En plus de la veste «Tournesols» du défilé portée alors par le top model Naomi Campbell qui figure aujourd'hui dans les collections du Musée Yves Saint Laurent Paris, nous ne connaissons pas plus de quatre exemplaires de cette veste.

In his 1988 Spring Summer collection Yves Saint Laurent paid tribute to painters, and to Van Gogh in particular by creating two jackets inspired by the artist's preferred patterns: Irises and Sunflowers. Like Yves Saint Laurent after him, Vincent Van Gogh was inspired by Japanese art and designs his Sunflowers series after Japanese prints and South of France vivid colours. That series owns its popularity to the record auction held in March 1987 at Christie's London of *Nature Morte: Vase with Fifteen Sunflowers*, one of the last paintings ever painted by Van Gogh in 1889 and the last of seven paintings of the series on the market. That painting, the most expensive ever auctioned at the time, revealed the Sunflowers series to the public and inspired Yves Saint Laurent who, one year later, dedicated that Haute Couture treasure to him. This magnificent jacket, made of yellow organza entirely embroidered with glass beads, sequins, rocaille and ribbon, incredibly thin and lined with satin and yellow silk, is the result of the Maison Lesage's exceptional savoir-faire. More than 600 hours of work were needed to create the multiple shades and details of this jacket, which makes it one of the most exceptional and expensive Haute Couture pieces ever made. Besides the "Sunflowers" jacket, of the 1988 show worn by top model Naomi Campbell, today in the collections of the Musée Yves Saint Laurent Paris, no more than four copies of this jacket are known to us.



Défilé Yves Saint Laurent Haute Couture Printemps Été 1988



François Lesage et la broderie «Tournesols» circa 1988



Femme «Spécial Haute Couture», n° 33, mars 1988

Pour plus d'informations concernant ce lot, veuillez contacter Camille de Foresta
cdeforesta@christies.com
+33 1 40 76 86 05

For more information about this lot, please contact Camille de Foresta
cdeforesta@christies.com
+33 1 40 76 86 05





D'OR & DE FEU

202

PAIRE DE CHENETS D'ÉPOQUE LOUIS XVI

ATTRIBUÉE À PIERRE-PHILIPPE THOMIRE,
D'APRÈS UN MODÈLE DE SIMON LOUIS BOIZOT,
DERNIER QUART DU XVIII^e SIÈCLE

En bronze ciselé et doré et acier, à décor d'un lion couché; on y joint
une paire de recouvrements ornés de pomme de pin

H. 29 cm. (11 ¼ in.); L. 40 cm. (15 ½ in.); P. 54 cm. (21 ¼ in.) (2)

€20,000-30,000

\$23,000-33,000
£18,000-26,000

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

H. Ottomeyer et p. Pröschel, *Vergoldete Bronzen. Die Bronzearbeiten des Spätbarock und Klassizismus, Vol I*, Klinkhardt & Biermann, Munich, 1986, p. 298, ill. 4.18.6.

P. Verlet, *Les Bronzes Dorés Français du XVIII^e siècle*, Paris, 1987, p. 56, fig. 48.

C. Baulez, "Essai sur l'œuvre décoratif de Louis-Simon Boizot", in cat. expo. *Louis-Simon Boizot (1743-1809), Sculpteur du roi et directeur de l'atelier de sculpture à la Manufacture de Sèvres*, Musée Lambinet de Versailles, oct. 2001- fev. 2002, p. 280.

M. - F. Dupuy-Baylet, *L'heure, le feu, la lumière, les bronzes du mobilier national 1800-1870*, Dijon, 2010, pp. 230-231.

A PAIR OF LOUIS XVI ORMOLU AND STEEL CHENETS,
LAST QUARTER 18th CENTURY, ATTRIBUTED TO PIERRE-PHILIPPE THOMIRE,
AFTER A MODEL BY SIMON LOUIS BOIZOT

路易十六壁爐護舷一對，十八世紀末

Avec leur ciselure aussi virtuose que délicate, ces chenets illustrent ce moment de perfection dans l'art du bronze doré à l'époque Louis XVI. Remarquable de qualité nous pouvons supposer que ces feux étaient très probablement le résultat d'une commande très importante et devait former avec le reste du mobilier un ensemble exceptionnel. Il s'agit ici d'une variante du fameux modèle imaginé par le sculpteur Simon Louis Boizot (1743-1809) qui connaîtra un immense succès auprès de la Cour puis probablement réalisé par Pierre-Philippe Thomire (1751-1843). La collaboration attestée de Boizot avec Thomire se développa assez rapidement et probablement pour le compte de Thomire lui-même, mais également pour le Garde-Meuble de la Couronne, celui de la Reine et surtout pour le compte du marchand mercier Dominique Daguerre puis son successeur Martin Eloy Lignereux. Nous pouvons aujourd'hui admirer l'un de ces exemples de chenets au lion à Versailles, réalisé par Thomire pour le salon des jeux de Marie-Antoinette en 1786 (inv. V3329). En effet, nous savons qu'en mai de la même année Boizot eut à livrer le modèle en terre cuite pour 192 livres, dont Forestier assura la fonte et Thomire la ciselure pour 288 livres. (C. Baulez, *op. cit.*, p. 279). Nous retrouvons, tout comme sur notre présent lot, ces figures majestueuses et hiératiques sur une base marquée par ce style Louis XVI très architecturé. Ces lions sont récurrents dans l'œuvre de Thomire et Boizot, en témoignent les célèbres pendules aux vestales contemporaines de nos chenets dont l'un des plus beaux exemples est aujourd'hui conservé au Musée des Arts Décoratifs de Paris réalisé pour Marie-Antoinette en 1788 (inv. MIN INT. ss n°(2)). H. Ottomeyer et p. Pröschel (*op. cit.*, p. 298, pl. 4.18.6) illustrent un dessin de l'atelier de Thomire datant de 1785 représentant deux projets pour une cheminée et objets décoratifs dont ce modèle au lion répond au modèle au sphinx. Un exemple plus tardif de la fin du XVIII^e siècle fut présenté à la vente chez Sotheby's, Londres, 3 mai 2012, lot 44, provenant de l'ancienne collection du prince et de la princesse Henry de la Tour d'Auvergne Lauragais. Il en est de même pour un modèle du XIX^e siècle vendu chez Christie's, Paris, le 5 novembre 2014, lot 146 démontrant ainsi la pérennité de ce modèle.

La représentation du lion dans les Arts appartient bien évidemment à la symbolique du pouvoir et était par conséquent très appréciée des commanditaires les plus prestigieux. Les bronzes de cette époque, n'en faisant pas exception, étaient très souvent influencés par les antiques et les sculptures plus récentes tant admirées par les artistes en Italie. Nous pouvons imaginer que cette figure du lion, qui connut un si grand succès dans la seconde moitié du XVIII^e, fut fortement inspirée des fameuses lionnes Egyptiennes de basalte du Capitole de Rome. De plus, le modèle du lion posant la patte sur une sphère, très utilisé dans les arts décoratifs et notamment sur les chenets avait initialement une origine florentine, puisqu'il proviendrait du lion sculpté dans le marbre au XVI^e siècle pour Ferdinand I^{er} de Médicis pour la célèbre loge des Lanzi à Florence.

The english version of this text is available on christies.com



UN MOMENT DE PERFECTION DANS L'HISTOIRE DE LA MARQUETERIE DE MARBRES

203

TABLEAU EN MARQUETERIE DE MARBRES DE LA SECONDE MOITIÉ DU XIX^e SIÈCLE

SIGNATURE DE H. BOSI, FLORENCE

En marbres, jaspe, agate, onyx, pierres calcaires de toscane algérie, représentant un combat de cavaliers, dans un encadrement en poirier noirci à moulure guillochée, avec une plaque métallique au revers signée H.BOSI / FIRENZE, avec un chevalet à hauteur réglable

77 x 101 cm. (30 x 39¾ in.). Avec cadre: 125 x 150 cm. (49¼ x 59 in.)
Chevalet: H. minimale: 200 cm. (78¾ in.)

€60,000-100,000

\$67,000-110,000
£53,000-87,000

PROVENANCE

Vente Martin - Desbenoit, Versailles, 11 octobre 1981, lot 123 ;
Collection privée parisienne.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

C. Payne, *European furniture*, Londres, p. 392.
A.M.Giusti, *La marqueterie de pierres dures*, Paris, p. 237.

La marqueterie de pierres dures, dite «commeso di pietre dure», qui emploie des matériaux plus précieux que la simple mosaïque, remet à l'honneur une technique ancienne déjà utilisée dans l'Antiquité. Après avoir été tout d'abord remise au goût du jour à Rome, le Grand-duc Ferdinand I^{er} de Médicis ouvre un atelier à Florence qui développe ces techniques à partir de 1588. De grands projets sont décidés telles que la décoration de la chapelle privée des Médicis de l'église San Lorenzo, chef-d'œuvre d'art total, véritable profusion de pierres dures inondant le sol, les murs et une partie de la voûte. Ferdinand encourage les arts et crée l'*Opificio delle pietre dure*, un atelier spécialisé dans la production de plaques à partir de jaspes de Bohême et de Sicile, de calcédoine, et de nombreuses autres pierres semi-précieuses. Elles sont ensuite insérées dans des cabinets, coffrets, plateaux et objets et sont considérées comme de véritables «tableaux de pierres».

Enrico Bosi avait un atelier via Tornabuoni, puis par la suite sur la Piazza Santa Trinita. L'atelier fondé en 1858 par Enrico Bosi fut d'une grande importance. Sa taille particulièrement importante, trente-six ouvriers dans les années 1860 et sa clientèle prestigieuse grâce aux Expositions universelles et aux divers points de vente ouverts à Turin, Londres et Paris. Le roi Victor Emmanuel II appréciait la tradition de la marqueterie de pierres dures. Il commanda à Bosi en 1861, lors de l'exposition italienne de Florence, un cabinet monumental destiné au Palais Pitti.

La scène de combat est difficilement identifiable, peut-être s'agit-il de Turcs ou de Hongrois. Le corps à corps des cavaliers est particulièrement réaliste avec un rendu particulièrement réussi de la violence du combat. La délicatesse du choix des marbres et la précision de leurs découpes font de ce tableau un véritable chef-d'œuvre d'Enrico Bosi.

The english version of this text is available on christies.com

A MONUMENTAL ITALIAN MARBLES MARQUETRY PANEL
SIGNED BY H.BOSI, FLORENTINE,
SECOND HALF 19th CENTURY, FRAMED

意大利鑲嵌大理石板畫，附有H.BOSI簽名，佛羅倫斯，
十九世紀下半葉







LE FASTE DU GRAND SIÈCLE

~.204

COFFRE D'ÉPOQUE LOUIS XIV

ATTRIBUÉ A ANDRÉ-CHARLES BOULLE,
DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE
SUR UN PIÈTEMENT DU XIX^e SIÈCLE

En marqueterie Boulle *en contre-partie* d'écaille de tortue caret, cuivre, filets d'étain, placage d'ébène, ornementation de bronze ciselé et doré, à décor d'enroulements et rinceaux feuillagés, le couvercle bombé centré d'un mascaron, les embrases du couvercle à décor de fleurs dans un encadrement de feuillage et flanqués de part d'autre d'un masque de Bacchus et d'un mufler de lion, la façade centrée d'un masque féminin, les côtés munis de poignées appliquées sur un écusson en forme de pelte à mascaron, l'intérieur gainé d'une soie rouge, gravé sous les embrases
Réparé en 1838 / par Befort père, reposant sur une table formant piètement du XIX^e siècle en marqueterie Boulle d'écaille de tortue, filets de cuivre, ébène des Indes, ornementation de bronze ciselé et doré, à décor d'enroulements feuillagés, les pieds en gaine réunis par une entretoise en X centré d'un vase; quelques manques

Coffre: H. 36 cm. (14 in.); L. 59 cm. (23¼ in.); P. 42 cm. (16½ in.)
Piètement: H. 69 cm. (27 in.); L. 70 cm. (24 in.); P. 51 cm. (20 in.)

€100,000-200,000

\$120,000-220,000
£87,000-170,000

A LOUIS XIV ORMOLU-MOUNTED TORTOISESHELL, COPPER, PEWTER AND EBONY BOULLE MARQUETRY COFFER, ATTRIBUTED TO ANDRÉ-CHARLES BOULLE, EARLY 18th CENTURY, WITH A FRENCH ORMOLU-MOUNTED TORTOISESHELL AND COPPER BOULLE MARQUETRY AND EBONY TABLE, 19th CENTURY

路易十四儲物箱，認為由布爾製造

PROVENANCE

Léonce de Vogüé (1805-1877), puis par descendance jusqu'au propriétaire actuel.

INVENTAIRE

Inventaire après décès de Léonce de Vogüé, 1877, numéro 9.

EXPOSITION

Exposition de l'Art Français sous Louis XIV et sous Louis XV, Paris (Hôtel de Chimay), 1888.

BIBLIOGRAPHIE

Cat. exp. *Exposition de l'Art Français sous Louis XIV et sous Louis XV*, Paris, 1888, n° 210.
Gazette des Beaux-Arts, 1^{er} juillet 1888.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

H. Havard, *Les Boulle*, Paris, 1892, p. 39.
S. de Ricci, *Les Styles Louis XIV et Régence. Mobilier et Décoration*, Paris, 1929, p. 131.
S. Faniel et al., *Le XVII^e siècle Français*, Paris, 1958, p. 51 fig. 3.
A. Pradère, *Les Ébénistes Français de Louis XIV à la Révolution*, Paris, 1989, p. 86 fig. 41., p. 104 n° 140 et 146.
P. Hughes, *The Wallace Collection. Catalogue of Furniture. II.*, Londres, 1996, pp. 669-684.
C. Demetrescu, *Le Style Louis XIV*, Paris, 2002, p. 115 fig. 97.
cat. exp., *André-Charles Boulle 1642-1732. Un nouveau style pour l'Europe*, Museum für Angewandte Kunst, Francfort, 2009, p. 157.
R. Baarsen, *Paris 1650-1900. Decorative Arts in the Rijksmuseum*, Londres, 2013, pp. 78-85.





Resté inédit jusqu'à ce jour, ce superbe coffret en marqueterie dite *Bouille* en écaille de tortue et ébène sur fond de cuivre est l'un des rares témoignages du génie du grand André-Charles Bouille. Il a figuré dans la mythique collection du marquis Léonce de Vogüé (1805-1877) dans la descendance duquel il est resté jusqu'à ce jour.

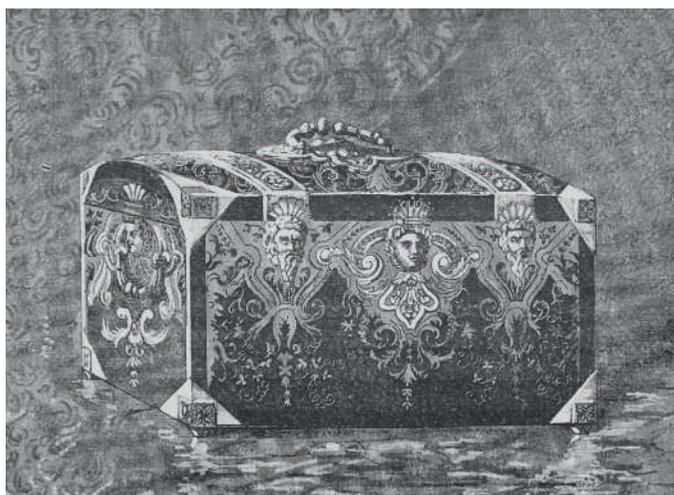
ANDRE-CHARLES BOUILLE (1642-1732)

On ne présente plus André-Charles Bouille. Cité par Colbert comme «*le plus habile de Paris dans son métier*», il réalise aussi bien l'ébénisterie que les bronzes au sein de son atelier grâce à son privilège royal octroyé en 1672 et ce jusqu'à la fin de sa vie. Jean-Baptiste Le Brun (1748-1813) précise justement qu'«*Annoncer les ouvrages de Bouille, c'est citer les meubles des plus belles formes et de la plus grande richesse... rien jusqu'à présent n'a remplacé ce genre de meubles... L'on connaît le caractère de magnificence qu'il donne aux cabinets de curiosité, où il occupe toujours les premières places*».

Sa clientèle est de fait prestigieuse; il livre pour le service des Bâtiments du Roi, à la Reine, au Grand Dauphin, à la duchesse de Bourgogne puis au Roi à partir de 1700. Son atelier place du Louvre repris par ses fils en 1715 continue à livrer quelques pièces à la Couronne avant le malheureux incendie de l'été 1720 engloutissant alors le stock.

D'un modèle appelé à l'époque *cassette* ou *coffre de toilette* puisqu'il pouvait également servir de coffre à bijoux; ce type de coffret est mis au point dans l'atelier d'André-Charles Bouille avant 1700 et comporte souvent un piétement de marqueterie composé de quatre, voire cinq, six ou huit pieds en gaine.

Une première liste du stock de Bouille, le 7 avril 1700 (*déclaration somptuaire*) mentionne «*deux petits coffres avec leurs pieds*». Dans le célèbre *Acte de Délaissement* de Bouille en 1715 (publié par J.-P. Samoyault, *André-Charles Bouille et sa famille. Nouvelles recherches - Nouveaux documents*, Genève, 1979, pp. 69, 71 et 73) qui liste le stock de Bouille, on les voit également mentionnés séparément de leurs bronzes et de leurs piétements; «*Quatre gros coffres en bois blanc avec le modèle en sapin commencés pour M. Ponton et les deux scabellons qui les accompagnent, 800L. Les modèles des coffres commencés pour M. de Ponton en cuivre et en plomb 300L. Douze pieds de coffres ayant des gaines, ou de cabinets de bois blanc de sapin, 600L*».



Un coffre comparable illustré par Havard en 1892



© Christie's Image 2014

Deux coffres sur piétement, probablement collection baron James de Rothschild



Cinq ans plus tard, pendant l'été 1720, lors de l'incendie qui détruisit l'atelier d'André-Charles Boulle dans la cour du Louvre, on lista parmi les meubles détruits "douze coffres avec leurs pieds de différentes grandeurs et formes."

LE MODÈLE

Le présent modèle est à rapprocher d'un *Coffre de toilette monté sur son pied* apparaissant sur une des huit planches publiées vers 1725-1730 des *Nouveaux desseins de meubles et ouvrages de bronze et de marqueterie inventés et gravés par André-Charles Boulle* (J.-P. Samoyault, *op. cit.*, p. 216).

Cette planche renvoie à la sanguine d'André-Charles Boulle (Planche 3 des *Nouveaux Desseins*). Elle fut publiée par Champeaux dès 1885. Provenant des anciennes collections Bérard et Landau, elle est désormais conservée au musée des Arts décoratifs à Paris (Inv. 38 336); cette sanguine fut exposée à Francfort en 2009 (cat. exp., *André Charles Boulle 1642-1732. Un nouveau style pour l'Europe*, Museum für Angewandte Kunst, Francfort, 2009, pp. 304-305).

LES SOURCES DU XVIII^e SIÈCLE

Ces coffres apparaissent très vite dans les inventaires après décès des clients d'André-Charles Boulle.

Ainsi en 1702 trouve-t-on inventoriées chez Etienne Moulle; «*Deux cassettes avec leur pied de marqueterie de Boule, garnies de bronze doré, 500L*». Peu après, on voit décrite dans l'inventaire d'un autre client de Boulle, Pierre Thomé, en 1710, dans la chambre de son épouse; «*Une cassette de marqueterie de cuivre posée sur un pied aussi de marqueterie de cuivre, à plaque, moulure et ornements de bronze doré, 300L*».

LE CORPUS

Les brèves descriptions citées précédemment ne permettent pas d'identifier l'origine des quelques paires de coffres actuellement connus, parmi lesquels on peut citer;

- Collection Wallace, Londres; deux coffres associés, décrits dès 1870, l'un à Paris rue Laffitte, l'autre à Londres à Hertford House. Ils sont étudiés dans Peter Hughes, *The Wallace Collection, Catalogue of Furniture*, II, Londres, 1996, nos 143-144, pp. 669-679. Cette «fausse» paire est l'occasion d'évoquer le fait que nombreux sont les coffres qui ont été, au gré des collections et de leurs dispersions, séparés, réunis ou associés, composant parfois des paires de coffres présentant des différences plus ou moins importantes.

- Ancienne collection Seillière (1782-1850), vente le 5 mai 1890, lots 559-60 puis le 9 mars 1911, lot 89 (vendu 64.000 francs à Seligmann); puis Sir Philip Sassoon, vente Christie's, Works of Art (...) from Houghton, Londres, 8 décembre 1994, lot 22; paire de coffres à quatre pieds en gaines avec un tiroir chacun. Ils sont illustrés dans S. de Ricci, *Les Styles Louis XIV et Régence. Mobilier et Décoration*, Paris, 1929, p. 131.

- Ancienne collection Ashburnham, vente Sotheby's, Londres, 26 juin 1953, lot 114; paire avec quatre pieds en gaine. Ces coffres étaient considérés comme des achats à la vente du duc de Richelieu en 1788.

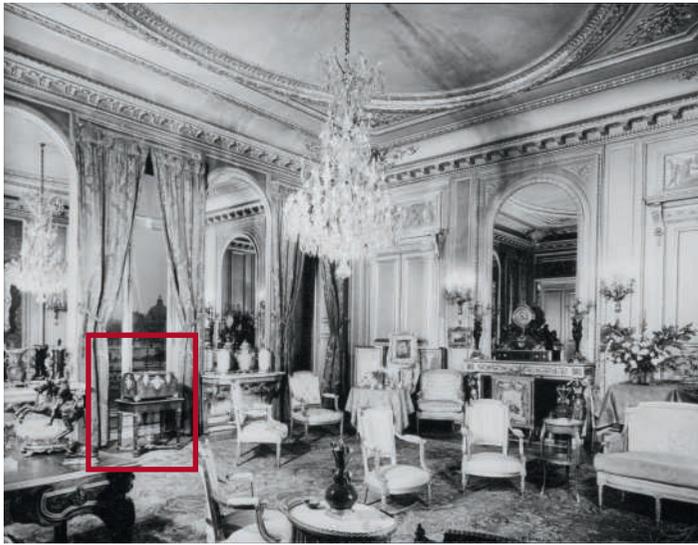
- Vente Christie's, *Important French Furniture from a Private Collection*, New York, 21 mai 1996, lot 329; deux coffres identiques associés.

- Vente Paris (Palais Galliera), 16 mars 1967, lot 118; paire de coffres à quatre pieds en gaine.

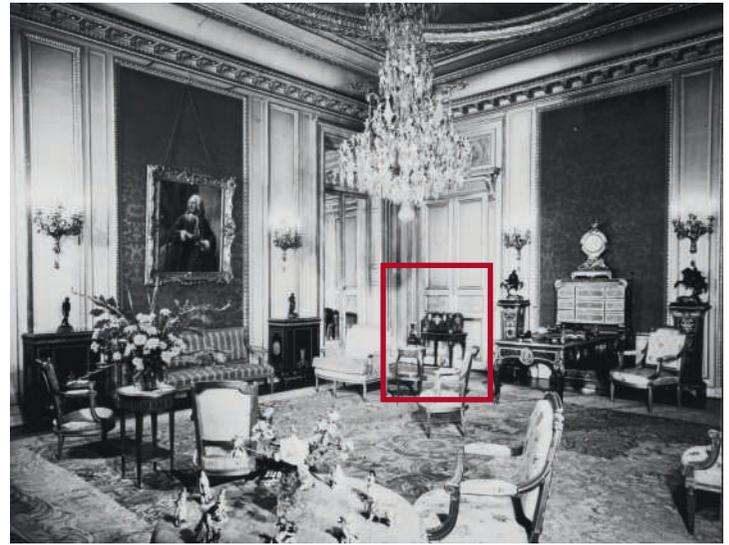
- Collection du duc de Buccleuch, Boughton House; paire de coffres *en contre-partie*, à six pieds en gaine, et un coffre seul à quatre pieds en gaine. Ils sont étudiés dans T. Murdoch (ed.), *Boughton House, The English Versailles*, Londres, 1992, pp. 118-121.

- Ancienne collection d'Helena Rubinstein (1870-1965), vente Parke Bernet, New York, avril 1966; paire de coffres à quatre pieds en gaine.

- Vente Christie's, Paris, 5 novembre 2014, lot 53; deux coffres sur piètement provenant très probablement de l'ancienne collection baron James de Rothschild. Les deux coffres sont en *première partie*.



Le présent lot *in situ* dans le Grand salon, rue Fabert



Autre vue du présent lot *in situ* dans le Grand salon, rue Fabert

LÉONCE DE VOGÜÉ (1805-1877)

Après des débuts dans le métier des armes, Léonce de Vogüé se tourne vers la vie civile. Il gère alors de front une carrière politique, en particulier dans le Cher, et ses affaires industrielles et agricoles. Passionné par le progrès technique et les améliorations sociales, il est aussi à l'aise dans la gestion des affaires publiques que privées.

Comment ne pas citer ce qu'il écrit à sa femme en 1848 ? *«J'ai passé une bonne partie de ma journée loin des préoccupations de la vie politique, au milieu de la fumée de mes mouleurs, du mouvement de mon bel atelier. J'ai été de poste en poste visiter mes ouvriers, faisant du socialisme à ma manière, m'informant de leurs familles et recevant d'eux des remerciements sur l'ouvrage qui ne leur a pas manqué toute l'année, pendant qu'on chômaît tant ailleurs»*

Malgré ces activités politiques et professionnelles menées parallèlement, ce grand collectionneur trouve le temps d'ajouter, aux trois châteaux dont il a hérité, ceux de Vogüé, de Rochecolombe et de la Verrerie.

L'HÔTEL DE LA RUE FABERT

Au 92 rue de Lille, Léonce de Vogüé habite l'hôtel de Jarnac. La demeure familiale est alors victime des travaux d'Hausmann dans les années 1860 ; elle se trouve en effet précisément à l'endroit du percement du boulevard Saint-Germain qui coupe cette rue en deux tronçons inégaux. Léonce de Vogüé décide alors d'élire domicile de l'autre côté de l'esplanade des Invalides et de faire bâtir un hôtel rue Fabert, à l'angle du quai d'Orsay.

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

Les travaux ne durent pas. Alors que l'achat est effectué en mai et juin 1866, l'hôtel est inauguré dès 1868. Discret et harmonieux, l'hôtel de Vogüé ne se singularise pas par son architecture extérieure. Comme les autres constructions de Lesoufaché, il se fond dans le paysage parisien. Si l'architecture extérieure est sobre et discrète, le décor intérieur en revanche, également œuvre de Lesoufaché, est beaucoup plus somptueux. Il illustre le talent de l'architecte et sa parfaite maîtrise des XVII^e et XVIII^e siècles français qu'il a su développer durant ses années passées à Versailles et à Dampierre.

UNE REMARQUABLE COLLECTION

Le marquis de Vogüé s'est réservé l'étage noble de l'aile qui fait l'angle de la rue Fabert et du quai d'Orsay. Dans ces salons, il réunit des chefs-d'œuvre de l'ébénisterie parisienne. Le groupe de meubles Boulle du marquis de Vogüé est alors un des plus remarquables ensembles en main privée.

La collection de la rue Fabert comprend à l'origine les œuvres héritées par Léonce de Vogüé provenant des collections de son aïeul le fermier général Etienne Perrinet de Jars (1670-1762). Mais c'est surtout son mariage en 1836 qui étoffe la collection (voir en particulier Vincent Pruchnicki, *Un domaine de ministre au temps de Louis XV; Jean-Baptiste de Machault à Arnouville*, École du Louvre, mémoire de Master 2, 2009). En effet, il épouse Henriette de Machault, arrière-petite-fille de Jean-Baptiste de Machault comte d'Arnouville (1701-1794), contrôleur général des Finances et garde des Sceaux de Louis XV, dont il est tombé amoureux lors d'un bal. Mais la collection est plus que la simple juxtaposition d'héritages prestigieux de ces deux familles puisqu'elle va être complétée par des acquisitions majeures. Les achats du marquis de Vogüé gagneraient à être davantage étudiés. On peut néanmoins, en parcourant l'inventaire de 1877, tenter de les cerner en distinguant et séparant les œuvres héritées provenant des collections Machault ou Perrinet de Jars et celles acquises par le collectionneur.

La collection de Léonce de Vogüé, et plus particulièrement l'ensemble de meubles Boulle, est connue par son inventaire après décès, dressé en 1877. Les meubles Boulle en composent la première partie. Ils représentent également, d'un point de vue financier, la section la plus conséquente. En effet, les treize lots qui la composent totalisent 178.000 F. tandis que l'ensemble des œuvres d'art se monte à 283.100 F. Le présent coffre est succinctement décrit, sous le numéro 9 ; *«un coffre de Boule»* ; il est alors prisé 3.000 F.

L'EXPOSITION DE 1888

En 1888, Léonce de Vogüé prête quelques-unes des pièces phares de sa collection pour l'*Exposition de l'Art Français sous Louis XIV et sous Louis XV* qui est organisée au profit de l'*Œuvre de l'Hospitalité de Nuit* à l'ancien Hôtel de Chimay, annexe de l'École Nationale des Beaux-Arts. Parmi les noms des autres collectionneurs sollicités pour exposer leurs pièces maîtresses, on peut notamment relever ceux de Richard Wallace et d'Alphonse de Rothschild.



La Gazette des Beaux-Arts du 1^{er} juillet 1888 précise; «M. le marquis de Vogüé, qui possède la majeure partie du splendide mobilier du ministre de Machault, en avait distrait temporairement un coffre à pied (...) ainsi qu'une grande pendule dont le cadran repose sur deux figures de bronze tirées des tombeaux des Médicis à Florence». Outre ces deux œuvres, il prête un vase en porphyre, une paire de vases «forme baril» montés ainsi qu'une paire de vases cornets en porcelaine de Chine.

LES COLLECTIONS DE LA RUE FABERT

La remarquable collection de mobilier Boulle est abritée dans deux salons de l'étage noble de l'hôtel Vogüé. Dans le premier d'entre eux trône la monumentale «*armoires à deux portes pleines, ornements de cuivre & d'écaille de Boulle*» prisée cinquante mille francs dans l'inventaire du 9 juillet 1877. L'armoire avait figuré en 1736 dans l'inventaire après décès du marchand-ébéniste Noël Gérard, puis elle gagna l'antichambre de l'hôtel de Machault, rue du Grand Chantier à Paris (actuelle rue des Archives), où elle est décrite en 1795. Elle a été acquise en 1959 par le château de Versailles (Inv. V 3670).

Dans le même salon trône la «*commode style Louis Quatorze de Boulle*» (prisée 6.000 F.) qui provient de l'hôtel de Louis-Charles Machault où elle est décrite en 1720.

Notre spectaculaire coffre est exposé dans le Grand Salon, au côté du bureau de Boulle provenant de l'hôtel de Louis-Charles de Machault où il est décrit dès 1720 ; ce dernier a figuré ultérieurement dans la collection Wendell Cherry (vente Sotheby's New York, 20 mai 1994, no. 80). Sur un autre pan de mur, de part et d'autre du portrait de Perrinet de Jars par Maurice-Quentin de La Tour, on trouve la paire de meubles à hauteur d'appui en marqueterie Boulle attribués à Adam Weisweiler (vente Christie's, Paris, 17 avril 2012, lot 281).

JEAN-BAPTISTE BEFORT (1783-1840)

On découvre sur le présent coffre -sous un des ornements de bronze doré- la signature et la date apposées lors d'une restauration par Befort. *Béfort Père* est Jean-Baptiste Béfort, né en 1783 en Belgique. Ebéniste par tradition familiale, il arrive à Paris au tout début du XIX^e siècle. En 1817 il officie au Pavillon de Marsan pour le duc Ferdinand Philippe d'Orléans en tant qu'ébéniste-restaurateur. Il y répare notamment deux gaines en marqueterie Boulle scellant ainsi son destin à cette technique complexe. Jusqu'à sa mort il est reconnu comme spécialiste de la marqueterie dite *Boulle* aussi bien dans la restauration à l'instar du présent coffret que la réalisation.

The english version of this text is available on christies.com

DUCHESSE DE BERRY, PROTECTRICE DES ARTS



~205

TOUR DE FORCE D'ÉPOQUE RESTAURATION

DIEPPE, TRÈS PROBABLEMENT ADRIEN-NICOLAS
CLÉMENTE POUR L'ATELIER BLARD, ENTRE 1816 ET 1830

En ivoire d'éléphant, simulant un temple à l'Antique, le fronton cintré sculpté des portraits de profil du duc et de la duchesse de Berry protégeant les Arts et les Sciences, l'entablement aux armes de la ville de Dieppe, les colonnes ajourées enveloppées d'une branche de lierre, le podium reposant sur quatre pieds en griffes, la figure de Mercure d'après Giambologna associée à l'ancien emplacement du miroir; restaurations au toit

H. 35,5 cm. (14 in.); L. 25 cm. (10 in.); P. 14 cm. (5½ in.)

€30,000-50,000

\$34,000-56,000
£26,000-43,000

PROVENANCE

Offert à Marie-Caroline de Bourbon par la ville de Dieppe, soit à l'occasion de son mariage, soit en 1829;

Collection de Son Altesse Royale la duchesse de Berry, Palais Vendramin Calergi, Grand Canal, Venise;

Très probablement sa vente, Paris, Hôtel Drouot, Maître Pillet, 8 mai 1865 et jours suivants, lot 41.

A DIEPPE CARVED IVORY ARCH GIFT OFFERED TO MARIE CAROLINE DE BOURBON, DUCHESSE DE BERRY, ALMOST CERTAINLY ADRIEN-NICOLAS CLEMENCE FOR BLARD WORKSHOP, BETWEEN 1816 AND 1830

迪耶普凱旋門象牙雕像，約1816年





L'objet que nous présentons ici est un des très rares et importants cadeaux de prestige offerts par la ville de Dieppe à sa bienfaitrice la duchesse de Berry. D'une taille importante considérant le matériau, d'une qualité d'exécution inouïe, ce chef-d'œuvre résume à lui seul une quantité de phénomènes artistiques et sociaux de la Restauration. Il représente l'importance nouvelle de la « Vie élégante » et de ses loisirs et la forte implication de la princesse royale dans la renaissance de l'art de l'ivoire.

L'IVOIRE À DIEPPE: UNE TRADITION MULTISÉCULAIRE

Situé à l'embouchure de l'Arques, porte sur la mer de la vallée du Pays de Caux, Dieppe est un port de la Manche à l'importance historique capitale. L'ivoire y est importé depuis au moins 1379. En transit pour Rouen ou Paris, le précieux matériau est petit à petit directement travaillé sur place. On observe alors au XVI^e siècle un lent mais sûr essor de l'artisanat, si bien qu'aux XVII^e et XVIII^e, Dieppe devient un centre incontournable aux œuvres recherchées. Des dynasties comme celle des Belleteste s'y sont illustrées et grâce à elles Dieppe demeure encore aujourd'hui pour les amateurs une référence mondiale de l'ivoirerie post médiévale. La Révolution cependant marque un coup d'arrêt à cet art luxueux et les guerres menées par Napoléon laissent à la ville de Dieppe une activité et une économie moribondes. A ce triste constat la duchesse de Berry allait tout changer, ressuscitant avec le port, l'art qui de tout temps fit sa gloire.

LE RÔLE MAJEUR DE LA DUCHESSE DE BERRY

Certainement influencée par la mode anglaise et les habitudes contractées Outre-Manche durant son exil, la cour allait s'adonner, une fois la Restauration acquise, au tourisme balnéaire. Bien qu'arrivée de Naples en 1816 pour épouser Charles Ferdinand d'Artois, duc de Berry, c'est Marie-Caroline de Bourbon qui popularise la pratique des bains. A Dieppe ou est créée la première société anonyme des bains de mer, la princesse royale inaugure en 1824 les bains de mer Caroline, qui portent son prénom. Dotant la ville d'institutions de charité, relançant l'économie locale, inaugurant un théâtre, la duchesse de Berry se prend surtout de passion pour le travail des ivoiriers. D'après le Vicomte de Reiset, «chaque

année elle s'empressait de visiter les ateliers de Dieppe où l'on sculptait l'ivoire. Elle encourageait les ouvriers, s'intéressant à leurs travaux, et à chaque visite, faisait des achats en grand nombre» (Reiset, Marie-Caroline, duchesse de Berry, 1816-1830, Paris, 1906, p. 319).

UN CADEAU PRINCIER

Pour remercier cette mécène, tenue pour être la mère du futur roi de France, la ville de Dieppe prit l'habitude de lui offrir chaque année un cadeau. «A son arrivée à Dieppe le 31 juillet 1824, elle reçoit des mains de douze jeunes filles dieppoises un navire en ivoire portant le nom de Saint-Ferdinand, en souvenir du vaisseau qui l'avait accompagnée de Naples en France en 1816» nous rapporte également le vicomte de Reiset. Ambroise Milet ajoute qu'un autre navire lui sera offert en 1828 (A. Milet, *Ivoire et ivoiriers de Dieppe*, Paris, 1906, p. 34)

Mais ce qui nous intéresse davantage, c'est de savoir que la duchesse de Berry reçut de la même façon cette superbe toilette que nous présentons à la vente. Les différentes sources citent deux objets de ce type offerts à Marie-Caroline de Berry, parfois confondus en un seul selon les auteurs. Ambroise Milet dans son ouvrage (*op. cit.*, pp. 34-35) atteste de l'existence d'une «toilette offerte à la duchesse, en 1829, [...] dans le tympan son portrait figuré par la Clémence protégeant les Arts, l'Industrie, le Commerce; des enfants représentaient la Science et les Arts; les Armoiries de Madame alternaient avec celles de la ville, et le contour du stylobate était orné d'une branche de lierre sans fin, symbole d'attachement.»

Isabelle Leroy-Jay Lemaistre reprend ces informations et explique que «ces auteurs appellent toilette une sorte de miroir à poser sur une table de toilette, qui devait avoir une forme architecturale assez classique, avec colonnes, entablement et fronton» (in *Un âge d'or des arts décoratifs, 1814-1848*, cat. exp. Grand Palais 1991, Paris, 1991, p. 424). Le rapprochement de cette pièce avec celle que nous présentons est évident. On retrouve sur notre temple néoclassique les armes de la ville de Dieppe, le portrait de la duchesse et les allégories mentionnées, ses armes et le lierre courant autour des colonnes. Mais quelques différences subsistent et la description ne mentionne pas le portrait de son époux le duc de Berry ni ses armes. Cet élément iconographique conduit certains à penser que notre objet a pu être offert comme cadeau, sinon de mariage, du moins lorsque le duc



était vivant, entre 1816 et 1820. Une autre source majeure, la biographie du vicomte de Reiset, relate qu'en 1830 «une toilette en ivoire, chef-d'œuvre de sculpture, venait d'être terminée pour être offerte à Madame le jour même de son arrivée. A ce moment même, la révolution éclatait et venait détruire tous ces beaux projets» (op. cit. p. 331). Pierre Ickowicz semble considérer que ces deux objets ne font qu'un et mentionne à son endroit le nom du sculpteur Adrien-Nicolas Clémence (P. Ickowicz, «La duchesse de Berry et l'artisanat dieppois», in cat. exp. *Entre Cour et Jardins – Marie-Caroline, duchesse de Berry*, Paris, 2007, p. 71).

Le catalogue des objets d'art provenant du palais Vendramini et appartenant à la duchesse de Berry (Vente, Hotel Drouot, mars 1865) semble lui donner raison puisqu'une toilette seulement y ait mentionnée, sous le numéro 41 de la section sculpture, une «petite toilette en ivoire sculpté de forme monumentale à frise, enrichie d'ornements et portant le blason de la duchesse de Berri. Le fronton est enrichi d'un groupe de figures. Cette pièce porte les armes de la ville de Paris et le chiffre de Madame la duchesse». La ville de Dieppe et celle de Paris étant toutes deux symbolisées par un bateau sur les flots, on comprend aisément la confusion.

Amazone de l'épique révolte vendéenne, épouse et mère de prétendants au trône assassinés, la duchesse de Berry conserve aux yeux de ses admirateurs l'indéfectible image d'une grande princesse romantique. Pour l'amateur d'art, elle est également une figure incontournable. Son rôle fut prépondérant dans le renouveau de l'art français au lendemain de la défaite napoléonienne. Mieux, son goût eut une telle influence sur la production contemporaine que beaucoup parlent encore aujourd'hui d'un «goût» ou d'un «style duchesse de Berry». Dans ses quatre résidences principales que furent le palais de l'Élysée, le pavillon de Marsan aux Tuileries, le château de Rosny et le palais Vendramini, elle déploya des trésors d'inventivité. Objets néogothiques, peintures troubadour ou des maîtres anciens, meubles «modernes» en bois d'Amboine, loupe d'orme et acajou, mobilier de cristal choisi chez Madame Desarnaud à l'enseigne de L'Escalier de Cristal, mobilier chinois livré par Jacob-Desmalter, bibliothèque aux plats romantiques des meilleurs relieurs, aucune dépense ne fut trop somptueuse. Parmi ces centaines d'œuvres, les objets en ivoire de Dieppe trouvaient bonne place. Après l'exil et malgré les revers de fortune, elle les conserva vaillamment, jusqu'à la vente de ses trésors en 1865.

The english version of this text is available on christies.com



UN CHEF-D'ŒUVRE DU PALAIS ABBATIAL DE ROYAUMONT



DR

Vue du palais abbatial de Royaumont



DR

Marie-Cécile et Max Fould-Springer

~206

MEUBLE À HAUTEUR D'APPUI D'ÉPOQUE LOUIS XVI

DERNIER QUART DU XVIII^e SIÈCLE, RÉEMPLOYANT
DES ÉLÉMENTS D'ÉPOQUE LOUIS XIV

En marqueterie Boulle de bois teintés tels que olivier, amarante, ébène verte, houx, padouk, épine vinette, genévrier et chêne lacustre sur fond d'ébène des Indes, poirier noirci, corne teintée bleu, filets de cuivre et d'étain, ornementation de bronze ciselé et doré, le dessus de marbre sarrancolin restauré et probablement associé, la façade architecturée à ressaut central flanqué de pilastres à décor de volutes feuillagées, ouvrant par un vantail orné d'une fontaine inscrite dans une niche à la végétation luxuriante et peuplée d'oiseaux, l'intérieur marqueté de buis, amarante et palissandre de Rio, orné de rinceaux découvrant six tiroirs et six compartiments secrets, les côtés figurant un vase fleuri sur un entablement, les pieds antérieurs en escargot probablement associés et les pieds postérieurs en toupie; restauration et modifications, quelques fentes

H. 85,5 cm. (33¾ in.); L. 75,5 cm. (29¾ in.); p. 47 cm. (18½ in.)

€100,000-200,000

\$120,000-220,000
£87,000-170,000

A LOUIS XVI ORMOLU-MOUNTED TINTED WOOD MEUBLE A HAUTEUR D'APPUI
REUSING SOME LOUIS XIV PERIOD ELEMENTS

路易十六高風格展示櫃，部分重用路易十四時期元素

PROVENANCE

Collections Fould-Springer puis Rothschild;
Palais abbatial de Royaumont, 19-21 septembre 2011, lot 39.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

P. Guth, «Le Palais Abbatial de Royaumont» in *Connaissance des Arts*,
Février 1957.

A. Pradère, «Boulle. Du Louis XIV sous Louis XVI», *L'Objet d'Art*,
Février 1988.

D. Meyer, *Le Mobilier de Versailles, XVII^e et XVIII^e siècles*, tome I, Dijon,
2002.

J.N. Ronfort, *André-Charles Boulle, 1642-1732, Un Nouveau style pour
l'Europe*, Frankfurt, 2009.



Le présent lot *in situ* dans le Grand salon du palais abbatial de Royaumont

détail du côté droit

Ce remarquable cabinet est un exemple passionnant d'une création réalisée à la fin du XVIII^e siècle à partir d'un cabinet Louis XIV modifié sous Louis XVI pour être mis au goût du jour. Ce chef-d'œuvre de marqueterie, s'il fut remis au goût du jour sous Louis XVI, existait néanmoins depuis une centaine d'années. Ce procédé de réhabilitation est moins étonnant qu'il n'y paraît. Deux phénomènes en effet coexistent sous le règne de Louis XVI. D'une part les ébénistes réadaptent des meubles anciens ou réemploient leurs tableaux de marqueterie, de pierres dures, de laque de Chine ou du Japon... D'autre part, fascinés par les œuvres de Boulle, ils s'évertuent à le copier ou à s'en inspirer pour de nouvelles commandes en utilisant ses techniques.

Le mobilier ancien en effet ne manque pas sur le marché à cette époque, en particulier dans les ventes publiques. Rares sont les ventes du troisième quart du XVIII^e qui ne comportent pas de "meubles de Boulle" ou "genre de Boulle". La plupart des acheteurs, dont les noms figurent dans

les catalogues annotés encore conservés, sont des marchands tels que Paillet, Lebrun ou Julliot. Ce dernier eut un rôle majeur dans la création des nouveaux meubles «Boulle». En effet, il confia la réalisation de meubles à deux ateliers, celui d'Etienne Levasseur et celui de Joseph. Ce cabinet est révélateur de l'évolution du mobilier Boulle sous Louis XVI, qui se plie aux nouvelles exigences et intérieurs Louis XVI. En effet, la décoration néo-classique exige plus de meubles bas, qui laissent les cimaises dégagées pour l'accrochage de tableaux (A. Pradère, «Boulle. Du Louis XIV sous Louis XVI», *L'Objet d'Art*, Février 1988, p. 39). On demande donc moins de cabinets à piètement et d'armoires. Ces derniers sont donc transformés pour correspondre aux attentes de la nouvelle vogue.

Les panneaux de marqueterie qui ornent la façade et les côtés sont attribués à l'ébéniste André-Charles Boulle. Le traitement très naturaliste des oiseaux et la qualité d'exécution exceptionnelle rappelle en effet plusieurs œuvres du maître, notamment l'*Armoire florale* entrée au musée d'État de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg (inv. 420 M) et le cabinet du J.-P. Getty Museum (inv. 77.DA.1). Notons également que les panneaux latéraux sont très proches, dans le dessin, les essences utilisées et la composition décentrée des remarquables vases de fleurs du médailleur de Max Emmanuel électeur de Bavière, aujourd'hui au Staatliche Münzsammlung de Munich (ill. in J.N. Ronfort, *op.cit.*, pp. 188-189). Les essences utilisées, notamment le noyer et l'olivier, que l'on retrouve mêlées à l'épine vinette sur notre cabinet sont caractéristiques de la production d'André-Charles Boulle.

Il est intéressant de souligner la similitude des pieds de notre cabinet avec ceux imaginés par André-Charles Boulle. Cette forme de toupie se retrouve notamment sur la paire de commode exécutée en 1708 pour le Grand Trianon et qui est conservée aujourd'hui au musée du château de Versailles (D. Meyer, *op.cit.*, pp. 54-57).

Ce cabinet provient des collections Rothschild; il fut vendu par Christie's à Paris le 19 septembre 2011 avec l'entier mobilier du palais abbatial de Royaumont. Dans cette somptueuse demeure néo palladienne construite par Louis le Masson sous la direction du fantasque abbé de Ballivières à la fin du XVIII^e siècle, il occupait au Grand Salon une place de choix.

The english version of this text is available on christies.com



Cabinet sur piètement d'André-Charles Boulle, v. 1675-1680, J.-P. Getty Museum



LE DERNIER SERVICE DE TOILETTE

Ces sept lots du service de toilette de Charlotte-Aglaé d'Orléans, petite-fille de Louis XIV, sont les derniers témoins d'une période stylistique considérée comme la plus prestigieuse dans l'histoire de l'art français. C'est aussi l'œuvre la plus complète et la plus importante par l'un des plus grands orfèvres français, Nicolas Besnier, légataire de l'héritage ornemaniste de Claude Ballin et Nicolas Delaunay, créateurs de l'orfèvrerie de Louis XIV.



ROYAL D'ÉPOQUE RÉGENCE

These seven lots from Charlotte-Aglæe d'Orléans dressing service, duchesse de Modène, and grand-daughter of Louis XIV are the last remnants of France's most glorified stylistic and historically important period. They also form one of the most important and complete groups of silver made by one of the greatest goldsmiths, Nicolas Besnier, guardian of the legacy of Louis XIV's official goldsmiths, Claude Ballin and Nicolas Delaunay.



Portrait de Charlotte-Aglaé d'Orléans, duchesse de Modène



Portrait de Philippe II d'Orléans, le Régent

CHARLOTTE-AGLAÉ D'ORLÉANS (1700-1761): LA SCANDALEUSE

Charlotte-Aglaé, née à Paris le 22 octobre 1700, est la quatrième fille de Philippe II d'Orléans, dit le Régent (1674-1723) et de Françoise-Marie de Bourbon (1677-1749), Mademoiselle de Blois, fille légitimée de Louis XIV (1638-1715) et de la marquise de Montespan (1640-1707). Petite-fille de Louis XIV et de son frère Philippe d'Orléans, Monsieur, elle est titrée Mademoiselle de Valois et grandit à la Cour de Versailles.

Elle quitte le couvent du Val de Grâce en 1715 pour être mariée et s'installe pour un temps chez sa grand-mère, Madame, après avoir refusé d'épouser Louis-Auguste de Bourbon, prince de Dombes, fils du duc du Maine. Madame ne semble d'ailleurs pas beaucoup apprécier sa petite-fille dont elle dresse un portrait peu flatteur «*Melle de Valois n'est pas jolie, cependant elle a des jours où elle n'est pas laide, car elle a quelque chose de beau, tels que les yeux, le teint et la peau; elle a des dents blanches, un grand vilain nez, une dent saillante, et qui fait mauvais effet quand elle rit. [...] Si elle était de ces gens qui ne veulent pas plaire, je ne m'étonnerais pas de ce qu'elle néglige tant sa marche, mais elle aime bien qu'on la trouve jolie; elle a du plaisir à se parer, cependant elle ne veut comprendre que la meilleure parure c'est la bonne mine et la bonne grâce, et que là où ces qualités manquent la parure ne sert à rien.*»

Désabusée par ces échecs d'union, Charlotte-Aglaé succombe aux charmes de Louis-François Armand de Vignerot du Plessis, duc de Richelieu. Le Régent inquiet des mœurs légères de sa fille décide de la marier au seul parti que sa réputation lui permette. Elle épouse donc par procuration, le 11 février 1720, François-Marie III d'Este, duc de Modène (1698-1780), au palais des Tuileries. Elle reçoit une dot considérable de 1,8 millions de livres, en partie payée par son cousin germain Louis XV, encore sous l'autorité de son oncle le Régent. Elle part rejoindre son époux à Modène où le mariage est scellé le 21 juin 1720. Le couple a neuf enfants dont deux filles épouseront des membres de la famille royale.

Malheureuse à Modène, ville tellement ennuyeuse pour son mode de vie, elle rejoint Paris et ses mondanités le plus souvent possible avant de s'y établir définitivement en 1744 dans l'hôtel d'Estrées, rue de Grenelle, devenu hôtel de Modène. Cependant, ni sa famille ni Louis XV n'apprécient les manières de Charlotte-Aglaé, ce qui l'oblige à mener une vie retirée dans la capitale. Elle meurt le 19 janvier 1761 au petit Luxembourg, ancienne résidence de sa sœur Marie-Louise Elisabeth, duchesse de Berry. Son inventaire après décès qui décrit le service de toilette, y est dressé entre janvier et février de la même année.

CHARLOTTE-AGLAÉ D'ORLÉANS (1700-1761): THE SCANDALOUS

Born in Paris on 22 October 1700, Charlotte-Aglaé was the fourth daughter of the Régent, Philippe II d'Orléans and Françoise-Marie de Bourbon, Mademoiselle de Blois (1677-1749), the legitimated daughter of Louis XIV and marquise de Montespan (1640-1707).

As the grand-daughter of Louis XIV and of Monsieur (Philippe I d'Orléans), she was brought up in Versailles and granted the titled Mademoiselle de Valois. In 1715, she left the convent of Val de Grâce to be married but then moved in with her grand-mother, Madame, when she refused to marry Louis-Auguste de Bourbon, prince de Dombes, son of duc du Maine. Madame was unimpressed by her, painting a harsh portrait: Mademoiselle de Valois is not pretty, although on some days she is not ugly; she has some beauty in the eyes, complexion and skin; she has white teeth, a large ugly nose, a prominent tooth particularly ugly when she laughs. If she was not so keen to please, she would not look after herself, but she likes to be admired; she likes to dress not understanding that health and grace are the most effective and that artifices never make up the lack of qualities'.

Failing to find a suitable match, Charlotte-Aglaé fell for Louis-François Armand de Vignerot du Plessis, duc de Richelieu. The Régent, worried by his daughter's behaviour and notorious reputation, decided to marry her to the only available match: François-Marie III d'Este, duc de Modène (1698-1780). On 11 February 1720, the marriage was celebrated by proxy in the Tuileries. Charlotte-Aglaé received an important dowry, 1,8 million livres, paid for in large part by her young cousin, Louis XV, prompted by his uncle the Régent. She joined her husband in Modena and the marriage was officiated on 21 June 1720. The couple went on to have nine children, two of their daughters marrying members of the royal family.

However the young duchess was unhappy; finding Modena a dull city compared to the French capital, Charlotte-Aglaé visited Paris as often as possible and moved there permanently in 1744 where she settled at the hôtel d'Estrées, rue de Grenelle, later renamed hotel de Modène. However, her family disapproved of her lifestyle and forced her to lead a quiet life. She died on 19 January 1761 in the petit Luxembourg, former residence of her sister Marie-Louise, duchesse de Berry. The probate inventory of her estate, drawn up between January and February 1761, includes the dressing service.



Détail du lot 210

LE SERVICE DE TOILETTE DE LA DUCHESSE DE MODÈNE:
LE PLUS COMPLET ET LE PLUS IMPORTANT SERVICE DE
TOILETTE JAMAIS OFFERT À UNE FILLE DE FRANCE

Parmi les douze toilettes recensées pour les membres de la famille d'Orléans, celle de la duchesse de Modène est de loin le plus important, le plus complet et le seul ayant échappé aux fontes royales et révolutionnaires. Décrit sous le numéro 235 de l'inventaire après décès, il comporte quarante-et-une pièces dont quinze sont répertoriées aujourd'hui. Onze sont proposées dans ce catalogue (en souligné dans l'inventaire), un flambeau et les coupes couvertes sont dans une collection privée et la pelote (carrée) a été vendue chez Bonhams Los Angeles, le 28 juin 2018, lot 36;

«235 - Item - Une bordure de miroir de toilette, quatre quarrés (un quarré), deux boîtes à poudre, deux boîtes à mouche, deux flacons (un flacon), un crachoir, un pot et sa jatte, un coffre à racines, un cure dents, deux éguillers à tester et un couttau, deux petits flambeaux à deux branches, un porte mouchettes et sa mouchette carrée, une écuelle couverte avec son assiette, deux gantières (une gantière), trois soucoupes à pieds, deux tasses couvertes, deux gobelets couverts, un petit gobelet non couvert, un pot à pate, deux plombs, une brosse à peigne et vergette, le tout en vermeil poinçon de Paris, aux armes de Monsieur le duc de Modène, pesant cent cinquante cinq marcs, prisé comme vaisselle montée, à raison de quarante sept livre douze sols deux deniers le marc, revient laditte quantité audit prix à la somme de sept mil trois cent quatre vingt onze livres trois sols dix deniers, cy...7391l 3s 10d.»

Le service a été commandé par le Régent pour le mariage de sa fille Charlotte-Aglaé et de François III d'Este en 1720. Les poinçons de jurande de toutes les pièces sont datés entre 1717 et 1719, le service a donc été fabriqué et livré très rapidement.

Le nombre imposant de quarante-et-une pièces en fait l'un des services les plus complets offerts à une fille de France mais également l'un des plus lourds, il est décrit comme pesant cent-cinquante-cinq marcs, soit plus de 37 kg et estimé à presque 7400 livres.

A titre de comparaison le service de toilette de la reine Marie-Antoinette livré en 1789 ne comprend que trente-sept pièces et celui de la duchesse de Cadaval exécuté dans les années 1738-1739 ne pèse que 26,250 kg.

En décembre 1689, Louis XIV, afin de contrôler les dépenses, avait émis un décret limitant le poids de certaines pièces de services de toilette; «carrés de toilette, pelotes, buire, sceaux, cuvette, carafons, marmites, tourtière, casseroles, de plus de huit marcs (2 kg) chacun, flambeaux de plus de quatre marcs (1 kg) chacun et tout autre objet de pareille qualité.» Cependant, après l'austérité de la fin du règne de Louis XIV, le Régent réintroduit à Versailles dès son arrivée au pouvoir en 1715 richesse et luxe. De plus, dans les années 1716-1720, le système de Law, qui développe l'utilisation du papier-monnaie, offre une euphorie économique qui profite à Philippe d'Orléans, lui permettant de commander des pièces d'orfèvrerie exceptionnelles et très lourdes pour le mariage de sa fille.

Ce service de toilette sera ensuite sauvé des fontes grâce à son envoi à Modène puis son legs à la deuxième fille de Charlotte-Aglaé, Mathilde (1729-1803), qui n'aura pas de descendance directe.

THE DUCHESSE DE MODENE DRESSING SERVICE:
THE MOST COMPLETE AND IMPORTANT EVER OFFERED
TO A MEMBER OF THE ROYAL FAMILY

The duchesse de Modène's dressing service is the most important and complete service to survive of the twelve recorded services made for the Orléans family. Listed in her probate valuation, under no. 235, it originally comprised 41 pieces, of which the whereabouts of only 15 are known today and 11 of these are offered in this sale. Of the other surviving pieces, a box was sold at Bonhams, Los Angeles, on 26 June 2018 (lot 36) while the candlesticks and the two cups and covers are in a private collection:

"235 - Item - Une bordure de miroir de toilette, quatre quarrés (un quarré), deux boîtes à poudre, deux boîtes à mouche, deux flacons (un flacon), un crachoir, un pot et sa jatte, un coffre à racines, un cure dents, deux éguillers à tester et un couttau, deux petits flambeaux à deux branches, un porte mouchettes et sa mouchette carrée, une écuelle couverte avec son assiette, deux gantières (une gantière), trois soucoupes à pieds, deux tasses couvertes, deux gobelets couverts, un petit gobelet non couvert, un pot à pate, deux plombs, une brosse à peigne et vergette, le tout en vermeil poinçon de Paris, aux armes de Monsieur le duc de Modène, pesant cent cinquante cinq marcs, prisé comme vaisselle montée, à raison de quarante sept livre douze sols deux deniers le marc, revient laditte quantité audit prix à la somme de sept mil trois cent quatre vingt onze livres trois sols dix deniers, cy...7391l 3s 10d."

The service was commissioned by the Régent for the marriage of Charlotte-Aglaé to François III d'Este in 1720. All the hallmarks stamped are for the period from 1717 to 1719 proving that the service was made and delivered very quickly. The number of pieces and the total weight of 37 kg makes it one of the most complete and heaviest services, and its estimated cost was more than 7400 livres. By way of comparison, Marie-Antoinette's dressing service delivered in 1789, comprised 37 pieces while that of the duchesse de Cadaval made in 1738-1739 weighed only 26.250 kg.

In December 1689, Louis XIV, in an effort to control the currency and spending, imposed a weight limit on the making of the largest dressing pieces "carrés (large boxes for comb and brushes), basins, bottles, candlesticks weighing over 4 marcs (1kg) etc.

However from 1715, the Régent quickly re-introduced lavish luxury following the austerity of Louis XIV's late reign. Furthermore, the introduction of paper money via the Law system boosted the economy and spending, allowing Philippe d'Orléans to buy this expensive dressing service for his daughter.

This dressing service was saved from melting by being sent to Modena with the Duchess and subsequently being gifted to her second daughter Mathilde (1729-1803), who died childless.



207

**CARRÉ EN VERMEIL DU SERVICE
DE CHARLOTTE-AGLAÉ D'ORLÉANS,
DUCHESSÉ DE MODÈNE**

ATTRIBUÉ À NICOLAS BESNIER, PARIS, 1719

Rectangulaire sur quatre pieds-griffes, le corps bordé d'oves, fondu, ciselé et gravé d'une frise de feuilles, d'une frise d'entrelacs et d'une frise de grecques sur fond amati, centré de tête de femme, le couvercle à charnière avec large bordure alternée de vases et de feuilles stylisées dans des cartouches sur fond amati, le centre bordé d'oves à attaches en tête de bélier, ciselé de quartefeuilles dans des treilles, au centre un médaillon ovale appliqué de deux fleurs de lys et de quatre têtes de Midas, décoré de coquilles et de vases sur fond amati, au centre les armoiries d'alliance surmontées d'une couronne de duc, *poinçons sous le fond: charge et jurande (lettre C), sur le bord: poinçon des menus ouvrages non chargés*

L. 29 cm. (11½ in.)

3482 gr. (11.94 oz.)

€800,000-1,200,000

\$890,000-1,300,000
£710,000-1,100,000

A LOUIS XV SILVER-GILT LARGE CASKET FROM THE CHARLOTTE-AGLAE
D'ORLEANS DUCHESSÉ DE MODÈNE SERVICE, 1719

路易十五鍍銀珠寶盒，摩德訥公爵夫人，1719年

PROVENANCE

Charlotte-Aglaé d'Orléans, duchesse de Modène (1700-1761), sa fille
Mathilde (1729-1803)

Par descendance

BIBLIOGRAPHIE

M. Bimbenet-Privat, *Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVII^e siècle*,
Paris, 2002, tome II, pp.35-45.

P. Micio, *les collections de Monsieur, frère de Louis XIV, orfèvrerie et objets
d'art des Orléans sous l'Ancien Régime*, Paris, 2014, p. 269, fig. 218.

M. Bimbenet-Privat, *Le Maître et son Elève, Claude Ballin et Nicolas
Delaunay, Orfèvres de Louis XIV*, Bibliothèque de l'École des Chartes, t.161,
2003, pp. 221-239.

H. Nocq, *le poinçon de Paris*, Paris, 1968.

Archives Nationales: AP 300 I 69.

Le carré est l'élément le plus imposant du service de toilette féminin avec le miroir. Il est utilisé pour ranger les brosses et les peignes.

Cette pièce ne porte pas le poinçon de maître-orfèvre, mais elle peut être attribuée à Nicolas Besnier. En effet, les entrelacs sur les côtés sont identiques aux dessins réalisés par Claude Ballin et Nicolas Delaunay pour le cadenas en or de la reine Marie-Thérèse exécuté en 1678 par Nicolas Delaunay, orfèvre de Louis XIV, oncle et associé de Nicolas Besnier.

The carré is the most important element of a dressing service with the mirror. It is used to keep brushes and combs. There is no maker's mark on the carré but it can be attributed to Nicolas Besnier. The entrelacs motifs are the same as those represented on the drawing made by Claude Ballin and Nicolas Delaunay for the gold cadenas made for Queen Marie-Thérèse in 1678 by Delaunay, who was Besnier's uncle and partner.







BESNIER L'HÉRITIER SPIRITUEL DE BALLIN ET DELAUNAY

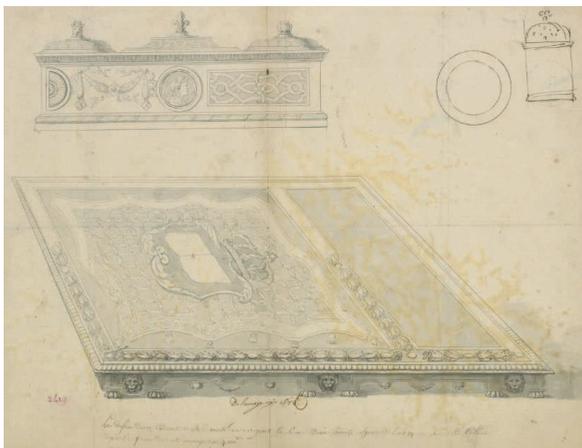
La production du service de la duchesse de Modène est confiée à Nicolas Besnier (1686-1754) et donc par association à Nicolas Delaunay (1646-1727). Delaunay est l'orfèvre de Louis XIV, mais aussi le spécialiste des toilettes royales et surtout l'associé de Besnier depuis 1714. Mais à l'époque de cette commande il a plus de 70 ans, ce qui n'empêche que même si la majorité des pièces porte le poinçon de Besnier, son influence ainsi que celle de son maître Ballin s'y fait clairement ressentir.

Nicolas Delaunay est avec Claude Ballin (1615-1678) le créateur du mobilier d'argent et de la vaisselle d'or de Louis XIV. Petit-fils et fils d'orfèvre et monnayeur de Louis XIII, Delaunay n'est pas formé dans l'atelier paternel, son père étant mort prématurément, mais travaille en partie dans celui de Ballin dont il épouse la nièce Madeleine en 1676. D'après les clauses du contrat de mariage, Delaunay s'engage à loger et travailler avec Ballin

pendant deux ans en échange d'un don de 11 000 livres. A l'issue de cette période, il recevra une 'récompense' de 1 000 livres et sera 'associé'. Pourtant au-delà de cet accord financier, Delaunay devient surtout le légataire du savoir de Ballin avant d'hériter d'une partie de ses parts au décès du maître en 1678 qui inclut '*bosses, plastres, modeles, desseings, estampes et livres*'(sic.) (Arch. Nat., Minutier central, XCVII, 47). La mort subite de Ballin oblige Delaunay à prendre sa suite comme orfèvre de Louis XIV mais surtout à honorer les commandes en cours dont le dessin du fameux bassin en or centré des armes de France dont le décor comporte '*cartouches, masques, esfinges, tapis, vazes, casques, trepiés, arpes, roses*' et au bord deux frises moulurées de '*coquilles, feuilles, bandes de poste, dauphins et souffleurs*'(Arch. Dép. Oise, série A, papiers Gédéon du Metz, dossier 8, pièce 3). Cette description rappelle d'ailleurs beaucoup celle des deux boîtes, du carré, de l'aiguière et de son bassin agrémenté de ces fameux 'souffleurs' du service de la duchesse de Modène, montrant la pérennité du vocabulaire ornemental créé par Ballin.

Delaunay va faire de Besnier, tout comme Ballin l'avait fait avec lui, son meilleur élève et son légataire spirituel. Nicolas Besnier (1686-1754) est le fils de François Besnier, chef du *gobelet du roi*, et d'Henriette Delaunay. Il part à Rome entre 1709 et 1712 et travaille à la villa Médicis où il reçoit une formation d'architecte, remportant le prix d'architecture en 1711. L'année suivante, il rentre à Paris et termine sa formation. En 1714 il est reçu maître-orfèvre et intègre l'atelier de son oncle Nicolas Delaunay logeant aux Galeries du Louvre. En 1723, il est nommé orfèvre du roi par brevet et travaille pour la Cour, notamment pour le remplacement de la vaisselle ordinaire du roi et pour les Affaires étrangères, ainsi que pour une clientèle étrangère prestigieuse. Il devient échevin de la ville de Paris en 1729 et décide alors de collaborer avec son gendre Jacques Roëttiers de La Tour, à qui il laissera la conduite de son atelier d'orfèvre pour devenir de 1734 à 1753 directeur de la Manufacture royale de tapisserie de Beauvais.

Cette importante commande du Régent pour la duchesse de Modène est donc l'occasion pour Besnier de prouver son talent et sa créativité.



Bibl. Nat. de Fr. est

Cadenas de la reine Marie-Thérèse, 1678, Nicolas Delaunay



BESNIER: THE SPIRITUAL HEIR TO BALLIN AND DELAUNAY

Nicolas Besnier was commissioned to make the duchesse de Modène's dressing service at a time when he was working in partnership with his uncle Nicolas Delaunay and was based in his uncle's workshop. By 1720 Delaunay was already 70 years old, but his influence as well as that of Ballin, is obvious in many aspects of the service's design although the pieces bear only the hallmarks of Besnier. Nicolas Delaunay is remembered with Claude Ballin as the designer of Louis XIV's silver and gold. Delaunay was the son and grandson of a goldsmith and coin maker; following his father's early death, he was apprenticed in the workshops of several goldsmiths including Ballin, whose niece, Madeleine, he married in 1676. According to the terms of the marriage contract and in exchange of a 'reward' of 11 000 livres, Delaunay agreed to live and work with Ballin for two years, becoming after that period his 'partner' as well as receiving a 'gift' of 1 000 livres. In addition to this financial gain, Delaunay became Ballin's spiritual heir and took over his knowledge and skills. Upon Ballin's sudden death in 1678, Delaunay inherited part of Ballin's assets which included models, plasters, drawings and books. The sudden death of Ballin also led to Delaunay being appointed Royal goldsmith finishing Ballin's ongoing commissions, especially the

famous gold charger centred with the royal arms. Delaunay's design shows ornaments such as cartouches, masks, vases, helmets, dolphins and 'souffleurs' all very similar to those used on Charlotte-Aglæe's dressing service, showing the relevance and continuity of Ballin's decorative vocabulary.

Delaunay would follow the example of Ballin and trained Nicolas Besnier to continue his work. Nicolas Besnier (1686-1754) was the son of François Besnier, chef du gobelet du roi, and Henriette Delaunay, niece of Nicolas Delaunay. From 1709 to 1712, Besnier worked in Rome at the Villa Medici where he trained as an architect, winning a prize in 1711. He returned to Paris the following year to complete his training. He registered his goldsmith's mark in 1714, moving into his wife's uncle's workshop at the Galerie du Louvre. In 1723, he was appointed royal goldsmith and worked for the Court and for the Foreign office providing ambassadorial plate, as well as working for a rich international clientele. In 1729 he became alderman collaborating with his son-in-law Jacques Roëttiers de La Tour, finally leaving him his workshop when he became director of the Beauvais Manufacture from 1734 to 1753.

The duchesse de Modène dressing service was therefore the opportunity for Besnier to demonstrate his talent and his creativity.



208

PAIRE DE BOÎTES À POUVRE EN VERMEIL
DU SERVICE DE CHARLOTTE-AGLAE
D'ORLEANS, DUCHESSE DE MODENE

PAR NICOLAS BESNIER, PARIS, 1719

Carrée à contours sur fond plat, le bord orné de feuilles, le corps ciselé et gravé d'entrelacs dans des cartouches, le couvercle à bordure d'oves, décoré de feuilles sur fond amati dans des rubans, dans les angles une fleur de lys alternée d'un aigle aux ailes déployées, au centre quatre cartouches avec des quartefeilles dans des treilles et un médaillon de profil à l'antique (homme et femme), gravé sous le fond des armoiries d'alliance surmontées d'une couronne de duc, poinçons sous un fond: charge, trace de jurande (lettre C) et maître-orfèvre; sous le second: charge

L. 13 cm. (5 1/8 in.)

958 et 965 gr. (30.80 et 31.02 oz.)
(2)

€700,000-1,000,000

\$780,000-1,100,000
£630,000-890,000

A PAIR OF LOUIS XV SILVER-GILT POWDER BOXES FROM THE
CHARLOTTE-AGLAE D'ORLEANS DUCHESSE DE MODENE SERVICE, 1719

路易十五鍍銀有蓋碗一對，摩德訥公爵夫人，1719年

PROVENANCE

Charlotte-Aglae d'Orléans, duchesse de Modène (1700-1761), sa fille
Mathilde (1729-1803)

Par descendance

BIBLIOGRAPHIE

M. Bimbenet-Privat, *Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVII^e siècle*,
Paris, 2002, tome II, pp.35-45.

P. Micio, *les collections de Monsieur, frère de Louis XIV, orfèvrerie et objets
d'art des Orléans sous l'Ancien Régime*, Paris, 2014, p. 268, fig. 215-217.

M. Bimbenet-Privat, *Le Maître et son Elève, Claude Ballin et Nicolas
Delaunay, Orfèvres de Louis XIV*, Bibliothèque de l'École des Chartes, t.161,
2003, pp. 221-239.

H. Nocq, *le poinçon de Paris*, Paris, 1968.

Archives Nationales: AP 300 I 69.

Les gravures au coin des couvercles correspondent aux famille d'Este
(aigle aux ailes déployées) et d'Orléans (fleur de lys).

*The engraved motifs at the corners are those of the Este family (eagle) and
the Orléans family (fleur de lys).*







209

CRACHOIR EN VERMEIL DU SERVICE DE CHARLOTTE-AGLAÉ D'ORLÉANS, DUCHESSE DE MODÈNE

PAR NICOLAS BESNIER, PARIS, 1717-1722

Balustre sur piédouche à bordure d'oves, le corps décoré de lambrequins tors orné de fleurons, ciselé d'une frise de grecques alternée de fleurs de lys, gravé des armoiries d'alliance surmontées d'une couronne de duc, l'anse à tête de lion, le couvercle à charnière bordé d'oves, la prise en bouton sur terrasse de godrons et fond amati, *poinçons sous le fond: charge et maître-orfèvre*

H. 13,5 cm. (5¼ in.)

568 gr. (18.26 oz.)

€150,000-250,000

\$170,000-280,000
£140,000-220,000

A LOUIS XV SILVER-GILT SPITTOON FROM THE CHARLOTTE-AGLAE D'ORLEANS DUCHESSE DE MODENE SERVICE, 1717-1722

路易十五鍍銀痰盂，摩德訥公爵夫人，1717-1722年

PROVENANCE

Charlotte-Aglé d'Orléans, duchesse de Modène (1700-1761), sa fille Mathilde (1729-1803)

Par descendance

BIBLIOGRAPHIE

M. Bimbenet-Privat, *Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVII^e siècle*, Paris, 2002, tome II, pp.35-45.

P. Micio, *les collections de Monsieur, frère de Louis XIV, orfèvrerie et objets d'art des Orléans sous l'Ancien Régime*, Paris, 2014, p. 267, fig.231.

H. Nocq, *le poinçon de Paris*, Paris, 1968.

Archives Nationales: AP 300 I 69.



Le crachoir est un accessoire peu répertorié dans les inventaires du XVII^e et du XVIII^e siècle, nous en trouvons un dans l'inventaire de Françoise-Marie de Bourbon, duchesse d'Orléans (1677-1749), mère de Charlotte-Aglé. Très peu d'exemples ont survécu aux différentes fontes royales et révolutionnaires mais nous connaissons au moins le crachoir de la toilette en vermeil de la reine Mary II d'Angleterre (1662-1694), exécutée à Paris dans les années 1669-1671, conservé dans les collections du duc et de la duchesse de Devonshire au château de Chatsworth. Sa forme est intéressante car similaire au nôtre mais avec un décor repoussé de feuilles d'acanthé. La forme générale du crachoir évolue ensuite pour devenir une petite casserole avec manche en bois.

The spittoon appears in 17th and 18th century inventories such as the one recorded the probate valuation of Françoise-Marie de Bourbon, duchesse d'Orléans (1677-1749), Charlotte-Aglé's mother. However very few examples have survived the various royal and revolutionary meltings, we know at least of the spittoon from the Mary II of England's dressing service, executed in Paris on 1669-1671, now in the collections of the Duke and Duchess of Devonshire at Chatsworth castle. It has the same shape as ours but is chased with large acanthus leaves. The general shape of the spittoon later evolves to become a kind of a small saucepan with a wooden handle.







TESTAMENT DE L'ÉVOLUTION STYLISTIQUE OU L'APOTHÉOSE DU STYLE RÉGENCE

Le style de ce service est un exemple de l'aboutissement d'une longue élaboration qui commence avec Ballin et se termine avec Besnier. Ballin a pourtant laissé relativement peu de dessins et peu de pièces, perdues dans les grandes fontes; heureusement comme en témoigne Perrault dans son chapitre sur Ballin dans *Hommes Illustres*; '...le sieur de Launay, excellent orfèvre et excellent dessinateur qui marche sur les traces du sieur Ballin dont il a épousé la nièce, a dessiné la plupart (sic) de ces beaux ouvrages avant qu'on les fondist (sic)' (Ch. Perrault, *Les hommes illustres*, T1, Genève, 1697-1700, p. 99).

Dans ce service de toilette, Besnier réussit la prouesse de combiner le vocabulaire stylistique de Ballin reconnaissable par la linéarité des motifs enrichie par une superposition de bordures décoratives, avec le style de Delaunay caractérisé par un assouplissement des lignes et une compartimentalisation des motifs. Il donne au tout une certaine folie par un excès de décor évident dans la complexité des panneaux d'entrelacs et la multiplication des ornements. En effet le style Régence c'est aussi une diversification des motifs ornementaux avec la coquille à cinq branches, la feuille d'acanthé dissymétrique, le palmier, les rinceaux courbes, la tête de faune et celle de femme coiffée d'un diadème, les fonds quadrillés ou pointillés, qui se marient sans retenue et sans limite.

Ce service apparaît donc comme un exemple parfait de transition stylistique empruntant aux deux périodes du style Louis XIV pour créer le style Régence. En effet, le style Louis XIV se décompose en deux périodes; une première qui se caractérise par sa symétrie absolue et une dimension monumentale et ostentatoire, d'inspiration italienne et antique, alors que la seconde voit l'assouplissement des lignes moins solennelles avec une ornementation plus aérée, moins massive. Ainsi le cadenas de la reine Marie-Thérèse d'Autriche livré par Delaunay en 1678 suite au décès de Ballin et dont le dessin préparatoire a été conservé dans le fonds dit 'Robert de Cotte' de la Bibliothèque Nationale de France (Bibl. nat. de Fr., Est., Le 39 fol.) est déjà annonciateur du style Régence avec son décor de bandes d'entrelacs et de médaillons à profils féminins.

Ce nouveau style Régence qui rompt donc avec l'austérité du style de Louis XIV garde une certaine correction qui n'a pas encore la fantaisie capricieuse du style Louis XV même si elle se fait déjà sentir dans le couvercle en coquille de l'aiguière.

TESTIMONY OF A STYLISTIC EVOLUTION WITH THE BIRTH OF THE RÉGENCE STYLE

The style of this service is the perfect example of the development of the Régence style starting with Ballin and finishing with Besnier. Ballin left very few drawings and many pieces were destroyed in Louis XIV's melting campaigns; nonetheless many of his designs were drawn by Delaunay as described by Charles Perrault in *Hommes Illustres* (1697-1700).

With this service, Besnier combines Ballin's style with its straight overlapping borders of motifs with that of Delaunay characterised by a softening of the lines and a taste for compartmentalising decoration to create his own version by multiplying and complicating motifs to create a sense of opulence and richness. The new Régence style introduced a large variety of new motifs such palmette, asymmetrical acanthus leaf, palm leaf, faun and Midas masks and trelliswork.

This service shows the evolution from the Louis XIV style composed of two periods: the first characterised by absolute symmetry and monumental and ostentuous proportions inspired by Italy and Antiquity, while the second sees a softening of the lines less formal combined with less crowded décor. This evolution can be seen in the drawing of Marie-Thérèse of Austria's cadenas made by Delaunay in 1678 and now kept in the Bibliothèque Nationale de France (Bibl. nat. de Fr., Est., Le 39 fol.).

This new style promoted by Besnier, although reacting against the austerity of the Louis XIV style, does retain a certain correctness though still far from the capriciousness of the Louis XV style already suggested in the cover of the ewer.





210

AIGUIÈRE ET SON BASSIN EN VERMEIL DU SERVICE DE CHARLOTTE-AGLAÉ D'ORLEANS, DUCHESSE DE MODENE

ATTRIBUÉ À NICOLAS BESNIER, PARIS, 1719

L'aiguière balustre sur piédouche à bordure d'oves, le corps à décor ciselé et gravé de treilles et de coquilles sur fond amati dans des cartouches, le col orné de vaguelettes, le bec verseur décoré de coquille et de fleurs, l'anse en enroulement fileté avec attache en tête de chérubin, le couvercle à charnière en vagues, la prise en bouton sur terrasse godronnée, le bassin ovale sur piédouche à filets, le bord à décor de vaguelettes et d'une frise de fleurs centrée d'une coquille sur fond amati, les côtés appliqués d'une tête de chérubin soufflant, gravé sur le corps et dans le bassin des armoiries d'alliance surmontées d'une couronne de duc, poinçons sous le corps: traces de charge et de jurande (lettre C); sous le bassin: charge et jurande

H. de l'aiguière: 21,5 cm. (8½ in.); L. du bassin: 23,5 cm. (9½ in.)

Poids de l'aiguière: 1123 gr. (36.10 oz.); Poids du bassin: 1633 gr. (52.50 oz.) (2)

€800,000-1,200,000

\$890,000-1,300,000
£710,000-1,100,000

A LOUIS XV SILVER-GILT EWER AND BASIN FROM THE CHARLOTTE-AGLAE
D'ORLEANS, DUCHESSE DE MODENE SERVICE, 1719

路易十五鍍銀水壺和水盆，摩德訥公爵夫人，1719年

PROVENANCE

Charlotte-Aglaé d'Orléans, duchesse de Modène (1700-1761), sa fille
Mathilde (1729-1803)

Par descendance

BIBLIOGRAPHIE

M. Bimbenet-Privat, *Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVII^e siècle*, Paris, 2002, tome II, pp.35-45.

M. Bimbenet-Privat, *Décor, mobilier et objets d'art du musée du Louvre, de Louis XIV à Marie-Antoinette*, Paris, 2014, p. 214.

P. Micio, *les collections de Monsieur, frère de Louis XIV, orfèvrerie et objets d'art des Orléans sous l'Ancien Régime*, Paris, 2014, pp.265-266, fig. 210-211.

M. Bimbenet-Privat, *Le Maître et son Élève, Claude Ballin et Nicolas Delaunay, Orfèvres de Louis XIV*, Bibliothèque de l'École des Chartes, t. 161, 2003, p. 221-239.

H. Nocq, *le poinçon de Paris*, Paris, 1968.

Archives Nationales: AP 300 I 69.

Les orfèvres de Louis XIII à Charles X, Paris, 1965, pp. 90-91.

©RMN-GrandPalais (musée du Louvre)/Daniël Arnaudé



Bassin d'aiguière de Françoise-Marie de Bourbon, duchesse d'Orléans, Paris, 1717-1722
(inv. OA9455)





L'aiguière et son bassin sont des éléments primordiaux d'une toilette au XVIII^e siècle. Elle est utilisée pour verser de l'eau parfumée sur les mains et permet la toilette du corps.

Le musée du Louvre conserve un bassin d'aiguière (inv. OA9455) similaire au nôtre attribué à Nicolas Besnier, gravé aux armes de Françoise-Marie de Bourbon, duchesse d'Orléans (1677-1749), mère de Charlotte-Aglé. Il est l'unique survivant d'un service de toilette réalisé vers 1720. Le poinçon du maître-orfèvre est absent sur les deux bassins mais ces œuvres peuvent être attribuées à Nicolas Besnier sans l'ombre d'un doute. En effet, à la même époque Besnier réalise une toilette pour la fiancée éphémère de Louis XV, Marie-Anne Victoire de Bourbon (1718-1781), dont la description nous est donnée dans le Journal du Garde-Meuble «une cuvette ovale, en forme de nef ciselée d'oves et d'ornements, ayant de chaque côté une tête en relief représentant un vent, et par les côtés deux coquilles», ce qui correspond parfaitement aux deux bassins mentionnés.

De plus, le motif de chérubin soufflant est caractéristique du vocabulaire décoratif de Nicolas Delaunay, oncle et associé de Nicolas Besnier. Un dessin conservé au Nationalmuseum de Stockholm, exécuté par Delaunay pour la toilette de la comtesse Oxenstierna, représente ce motif de chérubin soufflant quasiment identique, seule la couronne diffère (THC 843).

The ewer and basin is one of the central element of a traditional 18th century dressing service. It was usually filled with scented water to wash the hands and body.

The Louvre Museum owns a basin (inv. OA9455) virtually identical to ours, and engraved with the coat-of-arms of Françoise-Marie de Bourbon, Duchess of Orléans (1677-1749), Charlotte-Aglé's mother. It is the only remaining piece of her large dressing service made circa 1720. Like ours, there is no maker's mark on, but both basins can be attributed to Nicolas Besnier without any doubt. Indeed, at the same time, Besnier was creating a dressing service for Marie-Anne Victoire de Bourbon (1718-1781) who was shortly engaged to Louis XV, described in the Journal du Garde Meuble as "une cuvette ovale, en forme de nef ciselée d'oves et d'ornements, ayant de chaque côté une tête en relief représentant un vent, et par les côtés deux coquilles". This description is identical to that of the other two basins.

Furthermore, the motif of the blowing mask is characteristic of Nicolas Delaunay's decorative vocabulary, uncle and partner to Nicolas Besnier. A drawing, now at the Nationalmuseum of Stockholm, executed by Nicolas Delaunay for the Swedish Countess Oxenstierna's dressing set, represents the identical motif but with a differing crown (THC 843).



Dame de qualité à sa toilette, gravure par Norbert Bonnart, édité par Nicolas Bonnart



Dessin de la boîte à poudre du service de la comtesse Oxenstierna Stockholm Nationalmuseum, THC 843







LA NAISSANCE DES SERVICES DE TOILETTE

Au début du XVII^e siècle s'établit un vaste cérémonial centré sur la personne royale qui sera développé et suivi à Versailles jusqu'à la Révolution. Afin de témoigner de la richesse et de la beauté des membres de la famille royale, et sans lien avec la propreté, les premières pièces de toilettes vont être produites en métal précieux. Cette apparition d'accessoires est tout d'abord jugée futile et réservée à la haute société uniquement. La première mention d'une toilette complète se trouve dans l'inventaire après décès de la reine Anne d'Autriche en 1666, estimée 12 600 livres. L'ensemble est composé de dix-huit pièces en or ciselé dont un grand miroir, un carré, trois gantières, des boîtes à poudre et une vergette.

Le service de toilette devient rapidement le cadeau de mariage ou de diplomatie de prédilection de Louis XIV. Ainsi, il commande à Nicolas Delaunay en 1692 une grande toilette à l'occasion du mariage de sa fille légitimée Françoise-Marie de Bourbon avec le fils de Monsieur, Philippe, futur Régent. Il en offre une autre, également exécutée par Delaunay, à Marie Adélaïde de Savoie, future duchesse de Bourgogne et épouse de son petit-fils Louis de France.

THE ORIGINS OF DRESSING SERVICES

At the beginning of the 17th century a whole ceremonial based around the King started in Versailles and continued until the French Revolution. The dressing service was the privilege of the Royal family, a symbol of their importance and beauty and hence were made of precious metal. The first dressing service is the one mentioned in Anne of Austria's probate valuation in 1666, valued at 12 600 livres. It was made of eighteen pieces in chased gold and comprised a large mirror, a casket, three tазze, powder boxes and a cloth brush.

Dressing services soon became wedding or diplomatic gifts under Louis XIV who commissioned from Delaunay one for the wedding of his daughter Françoise-Marie de Bourbon to the son of Monsieur, Philippe, future Régent, and again for the wedding of Marie Adélaïde de Savoie, the future duchesse de Bourgogne for her wedding to his grand-son Louis de France.

The King also commissioned individual pieces to be presented as diplomatic gift to Sweden, Denmark and Poland where the quality of the chasing and the weights of the objects were hugely praised and admired. This led to many royal courts and rich courtesans commissioning Delaunay drawings of designs for dressing services such as the ones dated 1696 for the Duchess of Oxenstierna now kept in the National Museum of Stockholm. Later the aristocracy followed the fashion for offering such dressing services as wedding present while their composition became increasingly more complicated with new pieces added such as root box, paste box or 'soup cup and cover' to be used during the toilette surrounded by courtesans or friends.

Le souverain commande aussi certains éléments des services qu'il fait envoyer comme cadeau diplomatique dans toutes les cours européennes; Suède, Danemark, Pologne notamment. Une grande partie des souverains loue la qualité de l'orfèvrerie parisienne avec ses poids conséquents et une ciselure exceptionnelle. Certains monarques n'hésitent pas à payer des fortunes à Delaunay pour recevoir ses dessins avec des annotations pour copier des pièces ou les commander. Le musée National de Stockholm conserve ainsi plusieurs dessins de l'orfèvre pour la toilette de la richissime duchesse Oxenstierna, réalisés vers 1696.

Par la suite, la noblesse puis la bourgeoisie reprennent cette tradition de cadeau de mariage, devenant même une partie importante de la dot. Tout au long du XVIII^e siècle, la mode évolue et de nouvelles pièces font leur apparition; des boîtes à pâte, à mouche, à racines ou l'écuelle et son présentoir qui complètent les services, servant à boire le bouillon lors de la toilette toujours effectuée le matin entouré d'amis ou de témoins.



Attribué à Jean-François de Troy, *Dame à sa toilette recevant un cavalier*, vers 1734

Image courtesy Nelson-Atkins Museum of Art, Media Services/ Photo: John Lambertson



211

FLACON À PARFUM EN VERMEIL DU SERVICE DE CHARLOTTE-AGLAÉ D'ORLÉANS, DUCHESSE DE MODÈNE

PAR NICOLAS BESNIER, PARIS, 1717-1722

Balustre sur fond plat, à bordure d'oves, le corps décoré sur chaque côté d'un cartouche avec des quartefeuilles dans des treilles, deux côtés appliqués de profils à l'antique d'un homme et d'une femme, un troisième côté avec un médaillon orné d'une allégorie de l'Harmonie tenant une cloche, personnification de la musique avec un chien à ses pieds symbolisant la fidélité, le dernier côté avec un médaillon représentant l'amour maternel et la piété pour l'Eglise, une femme assise montrant du doigt un pélican, le couvercle dévissable décoré d'oves, attaché par une chaînette, la prise en bouton, gravé sous le fond des armoiries d'alliance surmontées d'une couronne de duc, poinçons sous le fond: charge et maître-orfèvre

H. 20,2 cm. (8 in.)

625 gr. (20.09 oz.)

€300,000-500,000

\$340,000-550,000
£270,000-440,000

A LOUIS XV SILVER-GILT PERFUME BOTTLE FROM THE CHARLOTTE-AGLAE D'ORLEANS DUCHESSE DE MODENE SERVICE, 1717-1722

路易十五鍍銀香水瓶，摩德訥公爵夫人，1717-1722年



Dessin du flacon à parfum du service de la comtesse Oxenstierna Stockholm Nationalmuseum, THC 851

PROVENANCE

Charlotte-Aglaé d'Orléans, duchesse de Modène (1700-1761), sa fille Mathilde (1729-1803)

Par descendance

BIBLIOGRAPHIE

M. Bimbenet-Privat, *Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVII^e siècle*, Paris, 2002, tome II, pp.35-45.

P. Micio, *les collections de Monsieur, frère de Louis XIV, orfèvrerie et objets d'art des Orléans sous l'Ancien Régime*, Paris, 2014, pp.270, fig.219.

H. Nocq, *le poinçon de Paris*, Paris, 1968.

Archives Nationales: AP 300 I 69.

Le flacon à parfum est présent dans de nombreux inventaires de services de toilette. Il est traditionnellement présenté en paire, comme par exemple celle répertoriée dans l'inventaire d'Henriette-Marie de France, épouse de Charles I^{er} d'Angleterre en 1669, «deux petits flacons en argent doré et un [en argent] blanc».

Il est également fréquent de trouver un autre type de flacon, la ferrière, une bouteille en métal que l'on remplissait de vin pour les hommes et d'eau de fleur d'oranger pour les femmes.

The perfume bottle is recorded in many dressing services inventories. It is traditionally presented as a pair, such as those listed in the probate valuation of Henriette-Marie de France, wife of Charles I of England in 1669, "two small bottles in silver-gilt and a one in white[silver]". Another type of bottle also mentioned, is the ferrière, a metal bottle filled with wine for men and scented water for women.





212

GANTIÈRE ET VERGETTE EN VERMEIL DU SERVICE DE CHARLOTTE-AGLAÉ D'ORLÉANS, DUCHESSE DE MODÈNE

LA GANTIÈRE ATTRIBUÉE À NICOLAS BESNIER, PARIS,
1719, LA VERGETTE APPAREMMENT SANS POINÇON,
PROBABLEMENT PARIS, VERS 1719

La gantière, oblongue à contours sur piédouche bordé de feuilles, au revers des lambrequins et lancéoles unis, le corps avec bordure d'oves, gravé de motifs de grecques, sur les côtés des cartouches avec des fleurs de lys, le tout sur fond amati, au centre gravée des armoiries d'alliance surmontées d'une couronne de duc, *poinçons sous le corps de la gantière: charge et jurande (lettre C)*; la vergette bordée d'oves, ciselée d'une frise de grecques et d'une frise de feuilles alternées de fleurs de lys, gravée des armoiries d'alliance surmontées d'une couronne de duc, le bouton en ove

L. 24,5 cm. (9 $\frac{5}{8}$ in.)

Poids de la gantière: 772 gr. (24.82 oz.);

Poids brut de la vergette: 93 gr. (2.99 gr.)

(2)

€150,000-250,000

\$170,000-280,000

£140,000-220,000

A LOUIS XV SILVER-GILT GANTIÈRE AND CLOTH BRUSH FROM
THE CHARLOTTE-AGLAE D'ORLEANS DUCHESSE DE MODENE SERVICE, 1719

路易十五鍍銀手套和布刷，摩德訥公爵夫人，1719年



Dessin de la vergette
du service de la comtesse
Oxenstierna
Stockholm Nationalmuseum,
THC 841

PROVENANCE

Charlotte-Aglæe d'Orléans, duchesse de Modène (1700-1761), sa fille
Mathilde (1729-1803)

Par descendance

BIBLIOGRAPHIE

M. Bimbenet-Privat, *Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVII^e siècle*,
Paris, 2002, tome II, pp.35-45.

P. Micio, *les collections de Monsieur, frère de Louis XIV, orfèvrerie et objets
d'art des Orléans sous l'Ancien Régime*, Paris, 2014, pp.271-273,
fig. 222 et 224.

H. Nocq, *le poinçon de Paris*, Paris, 1968.

Archives Nationales: AP 300 I 69.

La gantière, également dénommée *salve*, fait partie de tous les importants services de toilette des femmes de la famille royale. C'est un petit plateau sur piédouche qui sert à présenter les «hon-neurs», c'est-à-dire les gants. Dans l'inventaire de la reine Anne d'Autriche il est noté qu'elle en possédait deux cent soixante-neuf paires. La vergette, quant à elle, se retrouve aussi bien dans les toilettes des hommes que celle des femmes, par exemple dans l'inventaire de Marie-Louise d'Orléans (1662-1689), reine d'Espagne, ou dans celui de Philippe II d'Orléans, le Régent. Cette petite brosse en poil de sanglier ou de porc est utilisée pour épousseter les vêtements notamment de la poudre ou de la cendre.

The gantière, also called salve, is a small footed tray used to present "the honours", in other words, the gloves. Queen Anne of Austria's inventory list two hundred and sixty nine pairs of gloves.

The vergette or cloth brush can be found in both men and women dressing services, for example in the inventory of Marie-Louise d'Orléans (1662-1689), Queen of Spain, or in that of Philippe II d'Orléans the Régent. This small brush, made of wild boar or pork hairs, is used to dust clothes.





213

PAIRE DE POTS ET LEUR COUVERCLE
EN VERMEIL DU SERVICE
DE CHARLOTTE-AGLAÉ D'ORLÉANS,
DUCHESS DE MODÈNE

PAR PIERRE GUYARD OU PHILIBERT GUYNOT, PARIS, 1718

De forme tulipe, le piédouche bordé d'oves, le corps appliqué de lancéoles et de lambrequins sur fond amati, gravé des armoiries d'alliance surmontées d'une couronne de duc, le couvercle à bordure d'oves, ciselé d'entrelacs et de fleur de lys, la prise en bouton, *poinçons: charge, jurande (lettre B) et maître-orfèvre; sur le bord: poinçon des menus ouvrages non chargés*

H. 10,5 cm. (4 1/8 in.)

417 gr. (13.40 oz.)
(4)

€100,000-150,000

\$120,000-170,000
£89,000-130,000

PROVENANCE

Charlotte-Aglaé d'Orléans, duchesse de Modène (1700-1761), sa fille Mathilde (1729-1803)
Par descendance

BIBLIOGRAPHIE

M. Bimbenet-Privat, *Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVII^e siècle*, Paris, 2002, tome II, pp.35-45.
P. Micio, *les collections de Monsieur, frère de Louis XIV, orfèvrerie et objets d'art des Orléans sous l'Ancien Régime*, Paris, 2014, p. 273, fig. 223.
H. Nocq, *le poinçon de Paris*, Paris, 1968
Archives Nationales: AP 300 I 69

A PAIR OF LOUIS XV SILVER-GILT COVERED BEAKERS FROM
THE CHARLOTTE-AGLAE D'ORLEANS DUCHESS OF MODENE SERVICE, 1718

路易十五鍍銀粉盒一對，摩德訥公爵夫人，1718年

Pierre Guyard est reçu maître en 1714, cautionné par François de Serre, il vit rue de l'Arbre Sec et meurt en 1724. Philibert Guynot est reçu maître en 1706, cautionné par Louis Belliard, il demeure sur le pont au Change.

La présence d'objets réalisés par d'autres maîtres-orfèvres est un parfait exemple de la collaboration des orfèvres lors de la réalisation de services conséquents. En effet, le maître-orfèvre en chef sous-traite à des orfèvres de sa famille ou des voisins la fabrication des petites pièces, se réservant l'exécution des pièces de prestige.

Il est également possible que la commande soit opérée par un marchand-mercier qui commande à plusieurs orfèvres la réalisation de différentes pièces pour compléter des services. Nous savons que Delaunay et Besnier se sont associés dans les années 1714 avec le marchand-mercier Le Brun pour le commerce de leurs pièces. Il pouvait ainsi également acheter des pièces déjà existantes à d'autres orfèvres pour compléter plus rapidement des commandes. C'est notamment le cas pour la toilette de la duchesse de Modène dont deux petites coupes à anses et leur couvercle sont datées 1696-1697 (collection privée).

Les gobelets couverts dans les services de toilette sont de plus en plus courant au XVIII^e siècle, avec le développement de la coquetterie féminine. En effet, les dames se parent de maquillage fait de diverses pâtes qu'elles conservaient dans ces pots. Notons que nombreuses de ces pâtes étaient élaborées à partir de plomb ou d'arsenic, ce qui provoquait de nombreuses maladies cutanées au lieu de masquer les imperfections.

Pierre Guyard became master in 1714, endorsed by François de Serre, he lived rue de l'Arbre Sec and died in 1724. Philibert Guynot was made master in 1706, endorsed by Louis Belliard and lived on the Pont au Change.

Having items made by various masters is a perfect example of the collaboration between silversmiths for the production of large commission such as these impressive services. The principal silversmith would subcontract the execution of the small items, keeping for himself the major pieces.

The order could also be managed by a marchand-mercier who would commission several silversmiths to produce different pieces of the services. Thus, Delaunay and Besnier worked in partnership with the marchand-mercier Le Brun from 1714 to retail their production.

The goldsmith could also buy 'old' pieces from other makers to fulfil quickly their orders, as for example in the Duchess of Modena's dressing service with two small handled cups and covers dated 1696-1697 (now in a private collection).

Covered cups became increasingly common in 18th century dressing services, with the development of makeup and creams as ladies kept these new pastes in these pots. Unfortunately, many contained lead or arsenic, which caused skin diseases and were highly dangerous.



LE SERVICE EN PORCELAINE DU MARÉCHAL NEY

214

PARTIE DE SERVICE EN PORCELAINE DE PARIS (LOCRE) DU DÉBUT DU XIX^e SIÈCLE

MARQUES EN BLEU AUX DEUX FLÈCHES,
MARQUES EN CREUX

A décor or au centre d'une rosace, l'aile à décor bleu-noir et or d'une frise de palmettes et fleurs stylisées intercalées entre deux filets or, comprenant: deux glacières, leurs intérieurs et leurs couvercles, deux corbeilles losangiques à bord ajouré et leurs présentoirs, deux terrines et leurs couvercles, quatre légumiers et leurs couvercles, quatre saucières et leurs plateaux, deux sucriers à plateau adhérent et leurs couvercles, deux beurriers à plateaux adhérents et leurs couvercles, deux confituriers double à plateaux adhérents, trois intérieurs et quatre couvercles, deux moutardiers à plateaux adhérents et leurs couvercles, deux serveurs muets, un grand bol, deux jattes, huit coquetiers, quatorze pots à crème et dix-sept couvercles, dix-huit tasses à café et leurs sous-tasses, six compotiers coquille, cinq compotiers navette, six plats de forme ovale tronquée, huit compotiers carrés (de deux tailles), cinq coupes sur piedouche, vingt plats (de cinq tailles), douze plats ovales (de cinq tailles), vingt-neuf assiettes creuses, cent quatre-vingt-six assiettes, cinquante-quatre assiettes à dessert; on y ajoute quatre salerons double en porcelaine du début du XIX^e siècle, en forme de paniers; quelques restaurations, fêlures, éclats, quelques retouches et usures à l'or
H. d'une glacière: 38 cm. (15 in.)

(466)

€15,000-20,000

\$17,000-22,000
£14,000-18,000

AN EXTENSIVE EARLY 19th CENTURY PARIS (LOCRE)
PORCELAIN PART SERVICE

十九世紀初巴黎（洛克爾）大型瓷具套組

PROVENANCE

Maréchal Ney, duc d'Elchingen, prince de la Moscowa (1769-1815);
et par descendance, Mme Casimir de l'Espée, née Aglaé Monnier
(dont la mère était la sœur du Maréchal Ney);
son fils Henri de l'Espée;
son fils Jean de l'Espée;
sa fille Nicole, épouse Prince Jérôme Murat;
puis par descendance jusqu'au propriétaire actuel.

Originaire d'une famille modeste de Lorraine, le Maréchal Ney (1769-1815) est éduqué tant en langue française qu'allemande. Clerc de notaire, il entre à l'âge de dix-huit ans dans l'armée comme hussard. Durant les guerres révolutionnaires il gravi les échelons; repéré par le Général Kléber, il devient Général de Division en 1799 et finalement nommé Maréchal à la proclamation de l'Empire le 18 mai 1804. Il participe aux nombreuses conquêtes et batailles de l'Empire, et touché par une balle lors du combat de Moscowa il porte depuis ce jour le titre de prince de la Moscowa (25 mars 1813). Après la capitulation de Paris, il traverse difficilement la Restauration, les Cent jours et la seconde Restauration se concluant par une fin tragique. Il aura quatre fils, dont trois généraux impliqués dans la politique; le dernier étant diplomate. Pour un compotier coquille de forme similaire en porcelaine de Paris, voir par Michel Bloit, *Trois siècles de Porcelaine de Paris*, Paris, 1988, p. 36.

The english version
of this text is available
on christies.com





L'ART DE LA « PIERRE POURPRE »

215

PAIRE DE VASES NAVETTE DE LA FIN DE L'ÉPOQUE LOUIS XVI

FIN DU XVIII^e SIÈCLE

En porphyre d'Égypte et ornementation de bronze ciselé et doré associée, le piédouche cannelé, la panse à décor de godrons et la prise du couvercle ornée de feuilles d'acanthé

H. 30 cm. (12 in.); L. 47 cm. (18½ in.); P. 30 cm. (12 in.) (2)

€60,000-100,000

\$67,000-110,000
£52,000-86,000

A PAIR OF LATE LOUIS XVI ORMOLU-MOUNTED
PORPHYRY VASES NAVETTE, LATE 18th CENTURY

路易十六晚期斑岩花瓶一對，十八世紀末

PROVENANCE

Collection privée européenne.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

Cat. exp., *Porphyre, La Pierre pourpre des Ptolémées aux Bonaparte*, musée du Louvre, Paris, 2003.

D. Del Bufalo, *Porphyry, Red Imperial Porphyry Power and Religion*, Turin, 2003.

De tous les matériaux travaillés par l'Homme, le porphyre est sans doute celui qui connut la fortune la plus singulière. Issu de carrières exploitées dans l'Antiquité mais perdues par la suite, son origine exacte est longtemps demeurée mystérieuse. Sa dureté, symbole d'excellence et d'éternité, contribua au caractère légendaire de cette roche. Sa couleur enfin, à laquelle il doit son nom, a toujours été fortement liée à la gloire impériale. Notre paire de vases est sculptée dans le seul porphyre des Anciens; le porphyre rouge d'Égypte extrait des carrières du Gebel Dokhan. L'abandon de ces carrières au V^e siècle a contraint les artistes à réemployer les vestiges de constructions antiques; «*tout le porphyre utilisé en Europe du VI^e au XVIII^e siècle a été tiré du Mons Porphyrites à l'époque romaine*». (C. Blanc-Riehl in *Porphyre, la pierre pourpre des Ptolémée aux Bonaparte*, Cat. Exp., Paris, 2003, p. 11).

A ce prestige d'une origine antique s'ajoute celui d'une prouesse technique. Le travail du porphyre est d'une difficulté inimaginable. Et pourtant, quelle belle régularité dans les contours de ces vases ! quelles courbes élégantes ! Quel impeccable poli ! Le goût des cannelures, le moelleux des godrons animant une surface à la netteté presque métallique sont confondants. Il a fallu attendre le XVIII^e siècle pour atteindre à Paris un tel niveau d'excellence. La collection de porphyres de Louis XIV provenait de commandes passées à Rome. Le roi, dont on sait pourtant la volonté de produire aux Gobelins, devait se contenter d'importations.

Parmi les trente-six vases de sa collection, citons la paire de vases navettes conservée à Versailles (inv. SSN378/79). Au XVIII^e siècle, de très rares artistes français percèrent le secret du porphyre. Un seul nom nous est parvenu, celui de Charles Guillemain. Il réalisa pour le duc de Richelieu une exceptionnelle paire de vases à têtes de boucs. Conservés au Musée du Louvre (inv. MR 2863-2864), ils furent achetés à sa mort par le marchand Paillet pour Louis XVI. Jusqu'à l'exploitation des succédanés suédois et la redécouverte des gisements égyptiens, des vases comme ceux que nous présentons furent considérés, à juste titre, comme des chefs-d'œuvre insignes destinés aux collections royales. Ces pièces par conséquent ne font que de rares apparitions sur le marché. Mentionnons toutefois les vases navettes du baron James de Rothschild au château de Ferrières (vente Christie's, Paris, 26 octobre 2010, lot 415).

The english version of this text is available on christies.com





L'ESSOR DES MANUFACTURES ROYALES



DR

Vue de la manufacture de la Savonnerie, vers 1650

.216

TAPIS DE LA SAVONNERIE D'ÉPOQUE LOUIS XIV

ATTRIBUÉ À L'ATELIER DE SIMON LOURDET
À CHAILLOT, VERS 1640-1660

En laine, au point noué, à décor sur fond noir d'une guirlande de fleurs en cartouche ovale au centre, retenant par des rubans deux vases godronnés dont s'échappent des rinceaux feuillagés et fleuris, la bordure scandée de vases montés réunis deux à deux par de larges bouquets, aux angles des bouquets noués; réduit en longueur d'environ quatre centimètres, une frise d'encadrement extérieure retissée, petites restaurations d'usage
408 × 246 cm. (13½ × 8ft.)

€70,000-100,000

\$79,000-110,000
£61,000-86,000

A LOUIS XIV WOOL SAVONNERIE CARPET, CHAILLOT WORKSHOPS,
CIRCA 1640 - 1660

路易十四羊毛SAVONNERIE地毯，認為由夏洛特工坊製造，十七世紀中葉

PROVENANCE

Collection privée européenne.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- H. d'Orléans, duc d'Aumale, *Inventaire de tous les meubles du Cardinal Mazarin: dressé en 1653, et publié d'après l'original, conservé dans les archives de Condé*, Paris, 1861.
J. Guiffrey, *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, 1886, I.
P. Verlet, *The James Rothschild Collection at Waddesdon Manor, The Savonnerie*, Londres, 1982.
S. Sherill, *Tapis d'Occident*, New-York, 1996.
J. Vittet, *Un temps d'exubérance, les arts décoratifs sous Louis XIII et la Régence*, cat. exp. Grand-Palais, Paris, 2012.







© Christies image 2019

Tapis de l'ancienne collection Rothschild

La composition savante et élégante de ce sublime tapis, son décor et sa technique caractéristiques permettent de le rattacher à un groupe bien identifié d'œuvres tissées à la Savonnerie durant les décennies 1640 – 1660. Tantôt appelés Louis XIII en raison de leur décor, tantôt Louis XIV en raison des dates officielles du règne du Roi-Soleil, ces tapis, dont le nôtre figure parmi les plus beaux, ont en réalité été tissés durant cette période charnière de la Régence d'Anne d'Autriche. Historiquement, cette période de transition correspond à l'affirmation de l'absolutisme royal et à la mise au pas du Parlement. Dans le domaine des arts décoratifs notamment, elle correspond, après l'absorption de toutes les influences étrangères durant la première moitié du siècle, à la naissance d'un langage vernaculaire et à l'essor de manufactures. Bientôt leur rayonnement fabuleux allait permettre à la France de connaître ce que l'Histoire appelle aujourd'hui le Grand Siècle. En effet dès 1604, Henri IV voulait limiter l'importation ruineuse des tapis de Perse et du Levant et encourager la production française. Il installa dans la Grande Galerie du Louvre le tapissier Pierre Dupont, chargé de mettre au point la technique permettant de contrefaire les tapis «*façon de Turquie et du Levant*». Quelques années plus tard, en 1625, son meilleur élève Simon Lourdet créait avec l'aide de Marie de Médicis un atelier dans une ancienne fabrique de savons sur la colline de Chaillot. Dupont et Lourdet s'associaient un an plus tard pour bénéficier des privilèges accordés par le roi. La savonnerie était née, qui comprenait alors deux ateliers distincts (P. Verlet, *The James Rothschild Collection at Waddesdon Manor, The Savonnerie*, Londres, 1982, pp. 17-34).

C'est celui de Chaillot qui a réalisé le magnifique parterre de fleurs que nous présentons ici. Il correspond tout à fait à la description d'un tapis acheté à Lourdet en 1661 par la reine Marie-Thérèse d'Autriche «... au milieu duquel est un gros bouquet de fleurs dans une bordure ovale de fleurs, liée de quatre rubans bleu, avec deux vases bleus à godrons jaune remplis de fleurs ...» (J. Guiffrey, *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, 1886, I, p. 410, n° 237).

Si la description correspond en tout point à notre tapis, on retrouve ce décor central sur d'autres pièces, nécessairement tissées par le même atelier à la même époque. Citons par exemple le tapis de Vaux-le-Vicomte, qui ne diffère du nôtre que par ses dimensions (J. Vittet, *Un temps d'exubérance, les arts décoratifs sous Louis XIII et la Régence*, cat. exp. Grand-Palais, Paris, 2012, pp.187-188, ill. n° 109). Ce décor central se retrouve également sur le tapis vendu avec la collection Georges Blumenthal (sa vente, Paris, Galerie Georges Petit, 2 décembre 1932, lot 193, pl. XCIII) et celui d'une collection Rothschild présenté aux enchères plus récemment (vente Christie's, Londres, 4 juillet 2019, lot 8). Outre le décor central, notre tapis présente en encadrement une fine bordure à décor de fleurs bleues et de feuilles vertes considérées par Jean Vittet comme une «signature de l'atelier de Chaillot». On retrouve précisément cet élément sur l'inventaire des collections du cardinal Mazarin dressé en 1653 qui mentionne «un grand tapis de Savonnerie à fonds noir, (...) le dit tapis ayant une grande frize remplie de fleurs, de pots et de paniers pleins de fleurs entre deux petites bordures, l'une ornée de coquilles blanches, et l'autre de rozettes bleues et feuilles vertes...» (H. d'Orléans, duc d'Aumale, *Inventaire de tous les meubles du Cardinal Mazarin; dressé en 1653, et publié d'après l'original, conservé dans les archives de Condé*, 1861, p. 170).

Les coupes d'orfèvrerie aux anses en mufles de lion ou ornées de chimères que l'on observe en bordure se retrouvent également sur d'autres tapis prestigieux de la Savonnerie; celui conservé au Musée Nissim de Camondo (Inv. 177) et celui de l'ancienne collection Wrightsman qui se trouve aujourd'hui au Metropolitan Museum de New-York (inv. 1976.155.III).

On ignore encore qui donna les modèles de ce corpus très restreint. Au vu de l'équilibre et de la complexité du décor, un carton a dû être réalisé préalablement au tissage. Le nom de Georges Baussonet a été avancé, la bibliothèque municipale de Rheims conservant plusieurs dessins de sa main préparatifs à la réalisation de tapis dans les années 1610-1620. Sarah B. Sherill avait également tenté un rapprochement entre le dessin du panier en vannerie remplie de fleurs et une peinture de Jacques Linard conservée au Musée du Louvre (S. Sherill, *Tapis d'Occident*, New-York, 1996, p. 65).

La production de Simon Lourdet à Chaillot a fait l'objet de recherches fouillées. Entre autres sources importantes, la correspondance de Catherine de France, dite Madame Royale avec sa fille la duchesse de Bavière en 1652 est particulièrement intéressante (Turin, Archivio di Stato, Lettere Ministri Francia, 58, doss. 3). On y apprend le prix très élevé d'un tapis comme le nôtre; entre 2.100 et 2.600 livres, les longs délais de commande nécessaires à son exécution; au moins un an, et qu'ils sont réservés aux «personnes de condition». De fait, le Roi, la Reine, le cardinal Mazarin, la princesse de Condé, de rares aristocrates amateurs et privilégiés comme le marquis d'Effiat ou le duc de Nemours ont seuls eu accès à ces tapis prestigieux. Au cours des siècles, ces somptueux parterres de laine n'ont connu aucun désamour, devenant l'apanage des collections les plus prestigieuses; Fould, Blumenthal, Sommier, Rothschild, Wrightsman... une litanie qui en dira suffisamment long à l'amateur éclairé.

The english version of this text is available on christies.com

PROVENANT DE LA COLLECTION ALFRED CORTOT

Wolfgang Amadeus Mozart

217

ÉCOLE DE VÉRONE, 1770
ATTRIBUÉ À GIAMBETTINO CIGNAROLI
(SALO, VERONE 1706-1770)

*Portrait de Wolfgang Amadeus Mozart
à l'âge de 13 ans à Vérone*

inscrit 'IOANNIS CELESTINI VENETI MDLXXXIII' (à droite sur le clavecin)

huile sur toile

70 × 57 cm. (27½ x 22½ in.)

dans un cadre ancien en bois sculpté doré qui porte sur son cartel l'inscription latine; 'AMADEO VOLFANGO MOZARTO SALISBURGENSI/ PVERO DVODENNI/ IN ARTE MVSICA LAVDEM OMNEM FIDEMQ.[UE] PRAETERGRESSO/ EOQ.[UE] NOMINE GALLORVM ANGLORVMQ.[UE] REGIBVS CARO/ PETRVS LVIATVS HOSPITI SVAVISSEMO/ EFFIGIEM IN DOMESTICO ODEO P. C./ ANNO CIOCCCLXX [MDCCLXX]'

Estimation sur demande
Estimate on request

SCHOOL OF VERONA, 1770, ATTRIBUTED TO GIAMBETTINO CIGNAROLI,
PORTRAIT OF WOLFGANG AMADEUS MOZART AT THE AGE OF 13,
OIL ON CANVAS, INSCRIBED ON THE HARPSICHORD TO THE RIGHT

維羅納學院，1770年，認為由西格納羅利所繪，13歲的胡爾夫岡 阿瑪迪斯 莫札特肖像，油彩畫布





PROVENANCE

Collection Pietro Lugiat (1724-1788), Vérone, 1770-1788;
 Collection Accademia Filarmonica di Verona, 1788-1856;
 Collection Leopold von Sonnleithner (1797-1873), Vienne, 1856-1873;
 Par descendance, sa fille, Theresia (Theresia) Kammerlacher (c.1829-1906), Vienne, 1873-1906;
 Par descendance, neveu de Leopold von Sonnleithner,
 Dr. Karl Kupelwieser (1841-1925), avocat, Vienne/Lunz, 1906-1925;
 Par descendance, son fils, Dr. Hans Kupelwieser (1879-1939),
 zoologiste, Lunz, en 1925- ?;
 Acquis très probablement directement de ce dernier,
 Alfred Cortot (1877-1962), Lausanne/Paris;
 Resté par descendance dans la famille de l'actuel propriétaire.

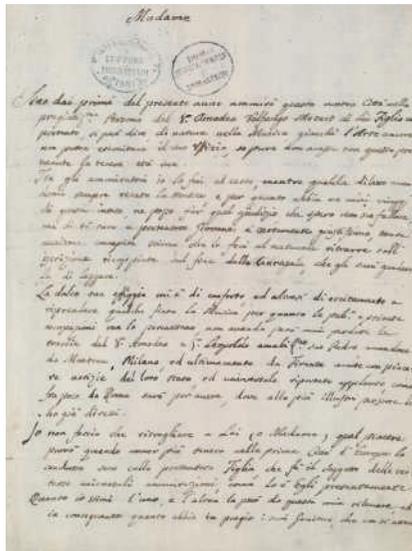
BIBLIOGRAPHIE

Leopold Mozart an Anna Maria Mozart in Salzburg, Verona, 7. Januar 1770, n° 152, Archives Stiftung Mozarteum, Salzburg;
 Pietro Lugiat an Anna Maria Mozart in Salzburg, Verona, 22. April 1770, n° 178, Archives Stiftung Mozarteum, Salzburg; J. G. N. Nissen, *Biographie W. A. Mozart's. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Fac-simile*, Leipzig, 1828, pp. 169-170;
 O. Jahn, *W. A. Mozart*, partie 1, Leipzig, 1856, pp. 185-186;
 L. Sonnleithner, "Ein neu aufgefundenes Originalportrait Mozart's", *Zellners Blätter für Musik, Theater und Kunst* 3 (1857), Nr. 21, Vienne, 13, mars 1857, pp. 82-83;
 Anonyme, «Un portrait de Mozart retrouvé», *Le Guide musical* 3, Bruxelles, 21 mai 1857, n° 12, pp. 1-2;
 O. Jahn, *W. A. Mozart*, partie 4, Leipzig, 1859, p. 825;
 A. D. Ulybyšev, (Ulibischeff), *Mozart's Leben und Werke*. 2. Auflage neu bearbeitet. und wesentlich erweitert von Ludwig Gantter, Stuttgart, 1859, vol. 2, p. 6;
 O. Jahn, *W. A. Mozart*, partie 2, Leipzig, 1867, pp. 740-744;
 C. von Wurzbach, "Mozart", *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Vienne, 1868, vol. 19, pp. 253-254; C. von Wurzbach, *Mozart-Buch*, Vienne, 1869, p. 182;
 J. E. Engl, *W. A. Mozart in der Schilderung seiner Biographen, in seiner körperlichen Erscheinung im Leben und im Bilde nebst Mittheilungen: Aus dem Salzburger Mozart-Album*, Salzburg, 1887, pp. 26, 34-36;
 E. Vogel, «Mozart-Portraits», *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für* 1899, Leipzig, 1900, pp. 19-20;
 J. E. Engl, *Katalog des Mozart-Museums im Geburts- und Wohnzimmer Mozart's zu Salzburg, Getreidegasse Nr. 9, III. Stock. Salzburg: Selbstverlag der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 1906, pp. 17-18, n° 27;
 A. Schurig, *Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Leben und sein Werk auf Grund der vornehmlich durch Nikolaus von Nissen gesammelten biographischen Quellen und der Ergebnisse der neuesten Forschung dargestellt*, Leipzig, 1913, vol. 1, p. 176 reproduit pl. 10, vol. 2, p. 357;
 L. Schiedermaier (dir.), *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*, vol. 5, Mozart-Ikonographie, Munich et Leipzig, 1914, reproduit pl. 12, note p. 4; L. Schiedermaier, *Mozart. Sein Leben und seine Werke*,

Ce célèbre portrait de Mozart appartenant à la collection Alfred Cortot immortalise un moment précis de la vie du jeune compositeur. Les conditions de réalisation de cette œuvre sont solidement documentées. Il est âgé de treize ans lorsqu'il entreprend à l'initiative de son père Léopold, le 13 décembre 1769, un tour d'Italie de quelques mois pour parfaire son éducation artistique et se faire connaître auprès de la haute société italienne. Le voyage en Italie était devenu incontournable sur le chemin de la consécration de tout musicien, aussi jeune soit-il. Le 5 janvier 1770, Mozart crée la surprise et l'émerveillement lors d'un concert d'orgue à Vérone. Quelques jours plus tard, Pietro Lugiat, percepteur général des impôts à Venise, exprime ouvertement son admiration pour le talentueux jeune homme en sollicitant son père afin d'en faire réaliser le portrait. Une lettre de Léopold Mozart adressée à son épouse, datée du 7 janvier 1770, rappelle que c'est à cette occasion que le tableau fut peint, en deux séances successives;

«Hier, nous avons déjeuné chez M. Locatelli' et aujourd'hui, il y a eu une confusion générale que je dois te décrire plus en détail. Nous étions invités chez un noble seigneur, M. Regazzoni². Le percepteur général des impôts de Venise, M. Lugiat³, a demandé à des chevaliers de me prier d'autoriser un peintre à faire le portrait de Wolfgang; ce qui fut fait hier matin. Aujourd'hui, après la messe, devait avoir lieu la deuxième séance de pose. Nous voulions également y déjeuner. M. Lugiat vint en personne chez M. Regazzoni et lui demanda de nous laisser déjeuner chez lui. Celui-ci dut bien s'y plier, contre son gré, car Lugiat a le bras long à Venise. Nous devons donc nous rendre ce matin chez M. Lugiat après la messe, et poser pour le peintre avant le déjeuner. Mais il arriva un personnage encore plus important et plus grand - l'évêque de Vérone - de la famille Giustiniani, qui nous fit inviter par M. Locatelli, non seulement à lui rendre visite après la messe, mais également à déjeuner. Lorsqu'il apprit qu'on était sur le point de faire le portrait de Wolfgang et que nous voulions continuer notre voyage, il accepta de nous laisser aller déjeuner chez M. Lugiat, mais nous retint jusqu'à une heure. On continua donc ensuite à peindre le portrait de Wolfgang et nous ne nous mîmes à table qu'à 3 heures.»⁴

Mozart est ici représenté saisi en plein récital, que l'arrivée du spectateur semble interrompre. Le génie du jeune homme est suggéré par sa posture noble et élégante, et la vivacité de son regard. Son visage doux aux carnations subtiles contraste avec une assurance et une gestuelle appliquée, empreinte d'une grande maturité. Notre portrait connut un succès immédiat. *La Gazzetta di Mantova* publie le 12 janvier 1770 un compte-rendu du concert daté du 9 janvier. Elle n'oublie pas de mentionner le portrait de l'enfant prodige, peint seulement deux jours auparavant, tout en rappelant que Lugiat en est bien le commanditaire⁵. Ce dernier en parle également dans une lettre qu'il écrit à la mère du musicien, Anna Maria Walpurga Mozart, le 22 avril de cette même année, rappelant combien il compte parmi les admirateurs de Wolfgang, à tel point qu'il a fait réaliser ce portrait d'après nature, une œuvre qui représente, selon lui, une source de réconfort et une invitation à retourner éternellement vers sa musique (ill. 1)⁶. Dans ce sens, il faut aussi souligner l'importance de notre tableau, car il constitue l'une des rares effigies réalisées face au modèle vivant. Sa redécouverte en 1856 par Leopold von Sonnleithner, grand ami et mécène de Beethoven et Schubert, n'en est que plus spectaculaire. La popularité de notre portrait fut, en outre, assurée, au XIX^e siècle, par la large diffusion d'une gravure de Lazarus Sichling qui extrait la figure du modèle dans un ovale. L'identité de l'auteur de notre tableau a suscité l'intérêt de nombreux historiens. Il s'agit de toute évidence d'un peintre véronais dans l'en-



1. Lettre de Pietro Lugiatì à Anna Maria Walpurga Mozart, 22 avril 1770



DR

2. Antonio Baratta d'après Saverio dalla Rosa, *Portrait de Giambettino Cignaroli*, lithographie

tourage de Pietro Lugiatì, la commande ayant été honorée dans un délai très court. Deux noms de la famille d'artistes Cignaroli ont été avancés au début du XX^e siècle – Giuseppe dit Fra Felice (1726-1796) et Giandomenico (1722-1793) –, mais une approche plus stylistique en a conclu que le tableau était d'une main plus confirmée. L'hypothèse d'y voir le travail de Giambettino (Gian Bettino) Cignaroli, le plus grand artiste véronais du XVIII^e siècle (ill. 2), et cousin de Lugiatì, est assez séduisante. Ce choix de Cignaroli a dû s'imposer naturellement, d'autant que le peintre rapporte dans son *Memorie* le passage de Leopold Mozart et de son fils Amadeus dans son atelier en date du 8 janvier 1770;

«Un chevalier français, officiel, et M. Leopold Mozart avec son fils Amadeus, âgé de treize ans, admiré pour sa capacité à jouer excellentement du clavecin et du violon à un très jeune âge.»

Il s'agit, de plus, du seul peintre de Vérone cité dans la correspondance de Léopold Mozart. Ces éléments ne permettent cependant pas de confirmer totalement l'attribution à Cignaroli, dont l'atelier était un lieu de passage très fréquenté des voyageurs éclairés. Depuis 1955 et l'article de Raffaello Brenzoni et jusqu'en 2006 avec l'exposition *Mozart; Note di Viaggio in chiave di violino* au Museo de Riva del Garda sous la direction de Marina Botteri Ottaviani, le portrait passait toutefois pour être de Saverio Dalla Rosa (1745-1821), également né à Vérone et formé auprès de Cignaroli (dont il est le neveu). L'auteur s'appuie sur l'absence de mention de notre tableau dans les sources contemporaines retraçant la carrière de Cignaroli, en particulier des *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli* d'Ippolito Bevilacqua en 1771 qui mentionne cinq peintures de l'artiste dans la collection de Lugiatì, mais pas le fameux portrait. D'autres historiens et musicologues qui ont également étudié le sujet s'appuient sur la non-concordance exacte des dates dans son *Memorie* et l'âge avancé de l'artiste pour mettre en doute cette hypothèse. On doit à Mme Botteri Ottaviani d'avoir confirmé l'attribution à Giambettino Cignaroli en 2006.

Une inscription portée sur la toile («Ioannis Celestini Veneti MDLXXXIII») nous renseigne sur l'origine du clavecin sur lequel est en train de jouer Mozart. Il s'agit, en effet, d'un instrument fabriqué par Giovanni Celestini (mort après 1610) à Venise en 1583. Si la nature de l'instrument a pu

être questionnée dans le passé (certains pensant qu'il pouvait s'agir d'une épinette), il semble aujourd'hui admis que Mozart est bel et bien représenté devant un clavecin. C'est, du moins, ce que confirme la présence d'un bloc de clavier dans les aigus et le fait qu'on ne relève aucune représentation du pan coupé de la fausse caisse de protection, comme il est d'usage pour les épinettes. Le clavier va jusqu'au «fa», ce qui s'observe sur des clavecins de Giovanni Celestini toujours conservés. La présence de cet instrument du XVI^e siècle, sur lequel le jeune génie joue encore deux siècles plus tard, atteste aussi de l'excellence des artisans de la Renaissance italienne. Comme l'a relevé Alfred Einstein, la partition porte, en outre, la mention «Molto Allegro». Elle n'est connue que de cette seule représentation, sous le nom d'*Allegro de Vérone*, KV 72a, en sol majeur. L'étendue dans l'aigu est difficile à déterminer, de sorte qu'il est impossible d'affirmer si la tessiture de l'instrument correspondrait bien à ce *Molto Allegro* KV 72a. En 1995, Daniel Heartz, musicologue américain réputé, suggérait d'ailleurs que la partition pourrait être l'œuvre de Baldassare Galuppi (1706-1785)⁹. D'autres historiens y voient une composition du jeune Mozart lui-même, probablement perdue⁹.

Ce portrait s'inscrit parfaitement dans la tradition d'images mettant en scène de jeunes musiciens, face à leur instrument, mais il témoigne aussi de la reconnaissance précoce du succès de Mozart, dont le génie est célébré dès son plus jeune âge. Notre portrait fait partie des quelques figurations certaines de Mozart, sur lequel le peintre porte un regard fasciné, non dénué d'un certain réalisme. Il succède à des œuvres plus idéalisées de l'enfant, notamment une charmante effigie pouponne du compositeur à l'âge d'environ six ans, réalisée vers 1762 et attribuée à Pietro Antonio Lorenzoni (Salzbourg, Stiftung Mozarteum; ill. 3), où l'enfant est représenté dans un costume de gala, donné par l'impératrice Marie-Thérèse. Remontant au premier séjour de la famille de Mozart à Paris en 1763, l'image de Louis Carrogis, dit Carmontelle (1717-1806), propose, quant à elle, une vision douce et conventionnelle de l'harmonie familiale, autour de la figure tutélaire de Léopold, debout aux côtés de ses enfants (ill. 4). Toutes ces œuvres précèdent le portrait bien connu du compositeur arborant l'ordre de l'Éperon d'or, peint en 1777 par un artiste anonyme autrichien d'après un original perdu réalisé pour Giovanni Battista Martini, 'Padre Martini' (1706-1784), à Bologne (Bologne, Museo Civico Bibliografico Musicale; ill. 5). Parmi les effigies de jeunesse, Mozart

Munich, 1922, p. XV; A. Schurig, *Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Leben, seine Persönlichkeit, sein Werk*, Leipzig 1923, Vol. 1, pp. 190-192, reproduit pl. 9, vol. 2, pp. 443-444;

H. Abert, *W. A. Mozart*, Leipzig, 1924, vol 1, pp. 177-178, vol. II, pp. 1037-1038;

B. Paumgartner, *Mozart. Mit Noten- und Handschriftenproben*, Berlin, 1927, pp. 21, 464;

G. Kinsky (dir.), *Album musical*, Paris, 1930, p. 279;

R. Tenschert, *Mozart. Ein Künstlerleben in Bildern und Dokumenten*, Leipzig et Amsterdam, 1931, p. 50, pl. 18; R. Haas, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Potsdam, 1933, p. 1, reproduit pl. 1;

T. de Wyzewaw et G. de St. Foix, *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre de l'enfance à la pleine maturité. Essai de biographie critique suivi d'un nouveau catalogue chronologique de l'œuvre complète du maître*, tome 1: «L'enfant-prodige (1756-1773)», Paris, 1936, p. 268;

A. Einstein, (dir.), *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, Leipzig, 1937, p. 116.

R. Bory, *La Vie et l'œuvre de Wolfgang Amadeus Mozart par l'image*, Genève, 1947, p. 75, reproduit (comme 'attribué à Fra Felice (?) Cignaroli');

Internationale Stiftung Mozarteum (dir.), *Jahresbericht der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg*, vol. 1, 1881/82, Salzbourg, 1951, p. 33;

R. Tenschert, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Salzbourg, 1951 (frontispice);

R. Brenzoni, «Verona nella vita di Wolfgang Amadeo Mozart.», *Studi storici veronesi*, vol. 5, Vérone, 1954; R. Brenzoni, «Das Veroneser Mozartbild und seine Zuweisung an den Maler Saverio Dalla Rosa», *Musikerziehung* 9, 1955/56, partie 2, décembre 1955, pp. 85-89;

E. Schenk, *Wolfgang Amadeus Mozart. Eine Biographie. Festausgabe 1756 - 1956*, Zurich, 1955, p. 239 (Saverio Dalla Rosa) ;

R. Brenzoni, «W. A. Mozart da Verona a Venezia», *Studi storici Luigi Simeoni* 6/7, Vérone, 1956, pp. 196-201;

R. Brenzoni, «Nell'entusiasmo di Verona», *Mozart in Italia. I viaggi e le lettere*, Milano, 1956, pp. 46-56;

O.E. Deutsch, «Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern», *Neue Mozart Ausgabe sämtlicher Werke*, Série X, Supplément, Werkgruppe 32, Cassel, 1961, pp. XVIII-XIX, p. 11, reproduit ill. 8, p. 97, p. 298; O.E. Deutsch, «Mozart, Die Dokumente seines Lebens. Wolfgang Amadeus Mozart», *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Série X, Supplément, Werkgruppe 34, Cassel, 1961, pp. 93-96, 117-118; W.A. Bauer et O.E. Deutsch (dir.), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, vol. 1: 1756-1776, Cassel, 1962, p. 299, n° 152;

«From The 'Gazzetta di Mantova', 12 January 1770 », O.E. Deutsch, *Mozart, A documentary biography*, Stanford, 1966, pp. 105-107;

B. Paumgartner, *Mozart*, Zurich et Fribourg, 1967, p. 531;

W.A. Bauer et O.E. Deutsch (dir.), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, vol. 5, note I/II 1755-1779, Cassel, 1971, pp. 149-150, 343-344; Wolfgang Plath (dir.), *NMA Série IX/27*, vol. 2, Cassel, 1982, p. XXVIII;

H. Schuler, «Mozart und Mailand. Archivalisch-genealogische Notizen zu den Mailänder Mozartbriefen, zugleich ein Beitrag zur Trogerforschung», *Genealogisches Jahrbuch* 22 (1982), Neustadt a. d. Aisch, 1982, p. 116;

porte encore la perruque, qu'il a définitivement délaissée dans le portrait de Joseph Lange (vers 1789, Salzburg, Stiftung Mozarteum; ill. 6), qui constitue sans doute l'image la plus vibrante et la plus réaliste du musicien ayant atteint la pleine maturité.

UN MOT SUR LE CADRE

La présence d'un texte en latin sur le cadre supposé d'origine du tableau insiste, par ailleurs, sur la précocité du génie de Mozart et rappelle les circonstances de la commande;

«Amadeus Wolfgang Mozart, de Salzburg / Enfant de douze ans, ayant surpassé dans l'art musical toute louange / Et réputation, et ce nom étant cher aux rois des Français et des / Anglais, Pietro Lugiatì a son hôte très agréable a fait peindre le / Portrait dans le salon de musique de sa maison, l'an 1770».

Ce cartel aurait été rédigé par Giuseppe Torelli (1721-1781). Ce dernier, véronais d'origine, est à la fois poète et mathématicien, et petit neveu du célèbre violoniste et compositeur véronais du même nom (1658-1709)¹⁰. Cette confusion sur l'âge de Mozart s'explique vraisemblablement par l'apparence juvénile du musicien.

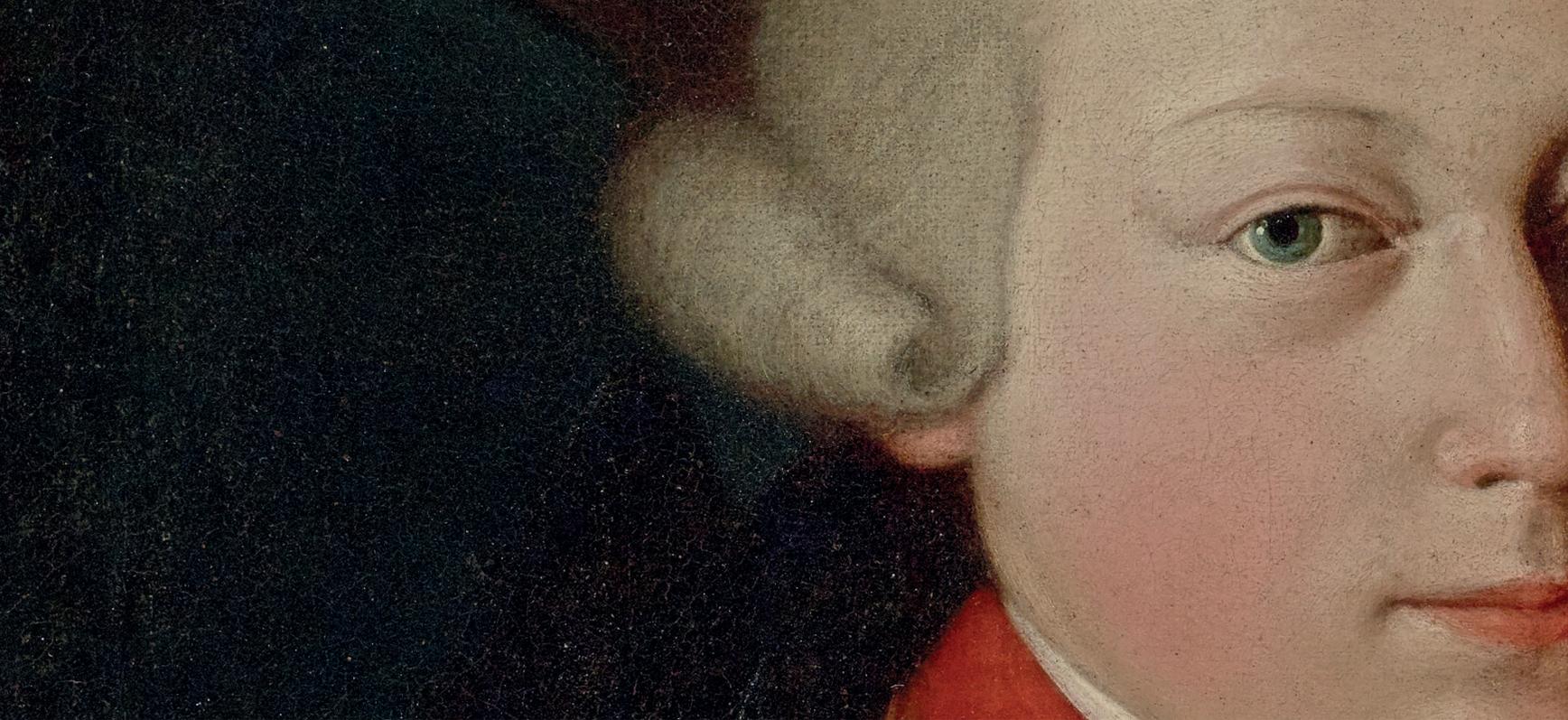
COLLECTION ALFRED CORTOT (1977-1962)

Pianiste célèbre d'origine française, Alfred Cortot (ill. 7) est considéré comme l'un des grands interprètes du XX^e siècle. Dès son plus jeune âge, il fut initié à la pratique du piano et s'affirme dans cette discipline à force de travail et de rigueur. Au cours de son éducation musicale, il s'intéresse et se passionne pour la période romantique dont sa collection, dispersée à Paris le 7 octobre dernier, en est le parfait reflet, avec un bel ensemble de tableaux, dessins, lettres et manuscrits alliant amour de la musique et beauté graphique dans un juste équilibre artistique. Schubert, Schumann et Chopin comptent parmi les compositeurs intemporels qui ont marqué son esprit et influencé son travail. Cortot est également un pédagogue renommé et fonde en 1919 l'*École normale de musique de Paris* qui porte aujourd'hui son nom. On lui a beaucoup reproché son attitude pendant l'Occupation alors qu'il ne s'intéressait que peu aux questions d'ordre politique mais se passionnait pour la culture germanique et cherchait avant tout à faire rayonner la musique française en Europe.

Nous remercions le Dr. Christoph Großpietsch, *Stiftung Mozarteum*, Salzbourg, pour son aide dans les recherches sur ce tableau et sur la bibliographie.

NOTES

1. Michelangelo Locatelli (né vers 1750), commerçant.
2. Francesco Maria Regazzoni (vers 1713-1779), riche commerçant de Vérone.
3. Pietro Lugiatì (1724-1788), personnalité du monde de la finance de la province de Venise dont le palais se trouvait Piazza Malta 9 à Vérone.
4. Bauer et Deutsch, *op. cit.*, 1971, n° 82, pp. 149-150. Pour la lettre originale, voir Archives Stiftung Mozarteum, lettre n° 152.
5. «From The 'Gazzetta di Mantova', 12 January 1770», Deutsch, *op. cit.*, 1966, pp. 105-107.
6. Archives Stiftung Mozarteum, lettre n° 178; «(...) che lo feci al naturale ritrarre coll'iscrizione ricopiata sul fine della Cantata -, che gli sarà gradevole di leggere. La dolce sua effigie mi è di conforto, ed altresì di eccitamento a riprendere qualche fiata la Musica per quanto le pub.e e private occupazioni me lo permettano (...).»
7. Chiappa et Tomezzoli, *op. cit.*, p. 161 et 227;
8. Gétreau, *op. cit.*, 2006, pp. 87-89.
9. Eisen et alii, «Mozart in Italy», *Mozart's Words*, sur <http://letters.mozartways.com>.
10. Baumgartner et Briellmann, *op. cit.*, 1996, pp. 34-35.



© Internationale Stiftung Mozarteum (ISM)

3. Attribué à Pietro Antonio Lorenzoni, *Portrait de Mozart à l'âge de six ans*

The famous portrait of Mozart from the Alfred Cortot collection immortalises a precise moment in the life of the young composer. The origins of this work are well documented. He was thirteen when, at the instigation of his father Leopold, he undertook a tour of Italy. Beginning on the 13th December 1769 and lasting some months, it enabled him to continue his artistic education and make the acquaintance of Italy's elite. Travelling in Italy had become a necessity for the development for all musicians, however young they may have been. On the 5th January 1770, an organ concert given by Mozart in Verona was a source of awe and wonder. Some days later Pietro Lugiat, Receiver General for the Venetian Republic, openly declared his admiration for the talented young man by asking his father to allow a portrait to be painted. A letter from Leopold Mozart to his wife, dated the 7th January 1770, shows that it was on this occasion that the painting was executed in two successive sittings.

'Yesterday, we dined with Sig. Locatelli¹ and today there was some general confusion that I must describe to you in more detail. We were invited to the home of a nobleman, Sig. Regazzoni². Venice's Receiver General, Sig. Lugiat³ asked the cavalieri to request of me that I allow a painter to execute Wolfgang's portrait, which was done yesterday morning. Today after mass, the second sitting was meant to take place. We also planned to dine there. Sig. Lugiat came in person to ask Sig. Regazzoni that we dine with him, the latter had to bend to his request against his wishes, as Lugiat's power is wide reaching in Venice. Thus we had to go to the home of Sig. Lugiat this morning after mass and sit for the painter before lunch. But an even greater, more important person arrived - the Bishop of Verona - of the Giustiniani family, who through Sig. Locatelli invited not only to visit him after mass but also to lunch with him. When he learnt that we were about to have Wolfgang's portrait painted and that we wanted to continue our journey, he agreed to let us lunch with Sig. Lugiat, but he retained us until one o'clock. We then continued with Wolfgang's portrait sitting and we only sat down to eat at three o'clock.'⁴

G. Geffray, «Mozart in Verona», *Mozart. Bilder und Klänge*, [cat. exp.], 23 mars - 3 novembre 1991, Stiftung Mozarteum, Salzbourg, 1991, pp.164-165 (n° 155) (Saverio Dalla Rosa);

J. Stone et L. Williams, «Portraits of Mozart: Revising the iconography», *Apollo: The international magazine of the arts*, vol. 134, n° 357, novembre 1991, p. 312; J. Stone et L. Williams, "Portraits of Mozart: Revising the iconography", *Apollo 134 (1991)*, n° 357, novembre 1991, p. 312; C. Bologna, "Wolfgang Amadeus Mozart, Maestro di Capella dell'Accademia Filarmornica di Verona", *L'Accademia filarmonica di Verona per il bicentenario mozartiano (1791-1991)*, Vérone, Fiorini, 1991, pp. 30-34;

E. Paganuzzi, "Per la storia del secondo settecento musicale a Verona.", *L'Accademia Filarmonica di Verona per il Bicentenario Mozartiano (1791-1991)*, Vérone, 1991, pp. 53-84;

G. Croll, "In età di non ancor 13 anni. Mozarts erstes Auftreten in Italien", *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft Neue Folge 12 (1992)*, Vienne, 1993, pp. 87-96;

M. Tiella, «Gli strumenti che Mozart conobbe in Italia», *Atti della Accademia Roveretana degli Agiati 245 (1993)*, VII/3, Rovereto, 1994, pp. 235-250; S. Rampe, *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis*, Cassel, 1995, pp. 63-64;

G. Croll, " '...our good friend Lugiatì'. I Mozart a Verona 1769/1770.", Ala, Fondazione Mozart de Pizzini von Hochenbrunn, 1995, pp. 105-113; S. Rampe, *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch*, Cassel, 1995, pp. 50-51, 63-64;

D. Hertz, *The Verona portrait of Mozart and the Molto Allegro in G (KV 72a)*, Fondazione Wolfgang Amadeus Mozart de Pizzini von Hochenbrunn, Ala, 1995, pp. 11-27;

J. Baumgartner et A. Briellmann, «Zur Übersetzung der lateinischen Inschrift unter dem Veroneser Mozart-Bild von Saverio Dalla Rosa», *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, Salzbourg, Nr. 3/4, novembre 1996, pp. 33-39;

A. Rosenthal, "Alfred Cortot as collector of music". Article in 'Music and Bibliography: essays in honour of A. Hyatt King', *Obiter scripta. Essays, lectures, articles, interviews and reviews on music, and other subjects*, Oxford, 2000, pp. 87-92;

M. Botteri Ottaviani, «Ritratto di Wolfgang Amadeus Mozart 1769-1770: Giambettino Cignaroli? (Verona 1706-1770)», *Dal ritratto di corte al ritratto napoleonico Domenico Zeni (1762-1819)*, Riva del Garda, Museo Civico, 2001, pp. 98-99;

R. Angermüller, «Zaccaria Betti, der Verfasser eines' Sonetto», *Motsarutiana. Ebisawa Bin sensei koki kinen ronbunshu*, Tokyo, 2001, pp. 589-593; G. p. Marchi, "Verona 1770", *L'organo Bonatti di San Tomaso Catuariense. Storia e restauro*, Vérone, 2002, pp. 33-61; *Gli strumenti del Giovane Mozart. Mostra nell'ambito di Aure mozartiane*, a cura di Marco Tiella, Rovereto, Palazzo Cosmi, 25 settembre - 6 novembre 2006, p. 14; A. Basso, *I Mozart in Italia. Cronistoria dei viaggi, documenti, lettere, dizionario dei luoghi e delle persone*, [Rome], Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2006, p. 524 (entrée «Cignaroli, Giambettino»), pp. 538-539 (entrée «Dalla Rosa, Domenico Saverio») et p. 592-593 (entrée «Lugiatì, Pietro»);

F. Gétreau, «Retour sur les portraits de Mozart au clavier : un état de la question», Th. Steiner (dir.), *Cordes et claviers au temps de Mozart, Bowed and Keyboard Instruments in the Age of Mozart*,

Actes des Illes Rencontres internationales « Harmoniques » à Lausanne (avril 2006), Berne, Berlin, Bruxelles, Francfort-sur-le-Main, New York, Oxford, Vienne, coll. « Publications de la Société suisse de musicologie », série II, vol. 53, 2010, pp. 87-89, 105.

M. Botteri Ottaviani, «In posa a Verona: Due ritratti di Giambettino e Giandomenico Cignaroli», *Mozart: Note di viaggio in chiave di violino*, [cat. d'exp.], Riva del Garda, Museo Riva del Garda, 2006, pp. 107-119 (Giambettino Cignaroli);

M. Tiella (dir.), *Gli strumenti del Giovane Mozart. Mostra nell'ambito di Aure mozartiane*, [cat. d'exp.], Rovereto, Palazzo Cosmi, 25 settembre - 6 novembre 2006, Rovereto, 2006, p. 14;

G. Ferrari et M. Ruffini (dir.), *Sig.r Amadeo Wolfgango Mozarte. Da Verona con Mozarte. Personaggi, luoghi, accadimenti. Atti del Convegno Wolfgang Amadeus Mozart a 250 Anni dalla Nascita svoltosi a Verona dal 27 al 28 aprile 2006*, Venise, 2007;

L. Och, "Un palcoscenico per il 'Giovine Signore'. Spettacoli e musica nei collegi per aristocratici al tempo di Mozart", *Sig.r Amadeo Wolfgango Mozarte. Da Verona con Mozarte. Personaggi luoghi, accadimenti*, Venise, 2007, pp. 351-379;

G. p. Marchi, "Verona, 7 gennaio 1770. Mozart a San Tommaso Cantuariense.", *Sig.r Amadeo Wolfgango Mozarte. Da Verona con Mozart. Personaggi luoghi, accadimenti*, Venise, 2007, pp. 275-306;

C. Eisen, "Notes on the Verona portrait of Mozart and the Molto Allegro K. 72a.", *Shin Mozartiana. Ebisawa Bin Sensei Sanju Kinen Ronbunshu - Mozartiana nova. Festschrift in Celebration of the 80th Birthday of Professor Ebisawa Bin*, Tokyo, 2011, pp. 154-164;

P. Marini, "Con fatica uguale al premio. Saverio Dalla Rosa tra rivoluzione e restaurazione", *Saverio Dalla Rosa. Esatta nota distinta di tutti li quadri da me Saverio Dalla Rosa dipinti, col preciso prezzo, che ne ho fatto, e memoria delle persone, o luoghi, per dove li ho eseguiti*, Vérone, 2011, pp. 1-40; F. Magani, p. Marini et A. Tomezzoli (dir.), *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura*, Cinisello Balsamo, 2012, pp. 251-252;

C. Großpietsch, «Katalog», *Mozart-Bilder - Bilder Mozarts. Ein Porträt zwischen Wunsch und Wirklichkeit*, Salzbourg, 2013, pp. 70-71, n° 6;

M. Magarotto, «The Two Mysteries of a Veronese Mozart Portrait.», *Newsletter of the Society for Eighteenth-Century Music 30*, Automne 2017, pp. 1, 10-12;

B. Chiappa et A. Tomezzoli (dir.), *Giambettino Cignaroli. Memorie*, Vérone, 2017, pp. 161, 227, 314-317, reproduit pl. 51 (Giambettino Cignaroli [et Saverio Dalla Rosa?]).

Les sources électroniques sont disponibles sur christies.com

EXPOSITIONS

Salzbourg, Internationale Stiftung Mozarteum, *Mozart. Bilder und Klänge*, Salzbourg, Schloss Klessheim, 23 mars - 3 nov. 1991, n° 18 (Saverio Dalla Rosa);

Paris, Musée Carnavalet, *Mozart à Paris*, 13 novembre 1991 - 16 février 1992, n° 117 (Saverio Dalla Rosa);

Salzbourg, Mozarts Wohnhaus, à l'occasion du 250^e anniversaire de la naissance de Mozart, 27 janvier 2006;

Salzbourg Tanzmeisterhaus, *Mozart-Bilder Bilder Mozarts, Ein Porträt zwischen Wunsch und Wirklichkeit*, 2013, n° 6. (Giambettino Cignaroli)

Georg Friedrich Händel Mozart

Here Mozart is depicted in the middle of a recital that the arrival of the viewer appears to have interrupted. The young man's genius is suggested by his elegant, noble posture and the vivacity of his look. His gentle face, with its subtle tones contrasts with his assured gesture, sign of a great maturity. The present work was an immediate success. On the 12th January 1770 La Gazzetta di Mantova published an account of the organ concert dated from 9th January. It did not fail to mention the portrait of the young prodigy, painted only a few days previously, also reminding the readers of Lugiat's role in commissioning it⁵. The latter also spoke of the work in a letter to the musician's mother, Anna Maria Walpurga Mozart, dated the 22nd April 1770, explaining how great an admirer of her son's he was, to the point that he had had the portrait commissioned from life (fig. 1). He felt that the painting was a source of comfort and an eternal reminder to return to the young Mozart's music⁶. It must be underlined that the present portrait is especially important in this respect, as it is one of a very few depictions of the composer painted from life. Its rediscovery in 1865 by Leopold von Sonnleithner, a great friend and patron of Beethoven and Schubert, is no less astonishing. It's popularity grew throughout the nineteenth century, partially due to the wide dissemination of Lazarus Sichling's engraving, in which he took the image of the sitter and placed it in an oval format.

The identity of the painter of this portrait has piqued the interest of many historians. All evidence points to it being the work of a Veronese painter in the circle of Pietro Lugiat, as the commission was undertaken with such rapidity. Two artists from the Cignaroli family were suggested at the beginning of the 20th century – Giuseppe, called Fra Felice (1726-1796) and Giandomenico (1722-1793); however, a more stylistic approach points to it being the work of a more assured painter. The suggestion that this is the work of Giambettino (Gian Bettino) Cignaroli, the most famous Veronese artist of the 18th century (fig. 2) and Lugiat's cousin, is an attractive one.



© Musée Carnavalet, Paris

4. Louis Carrogis, dit Carmontelle, Mozart père et ses deux enfants, 1777



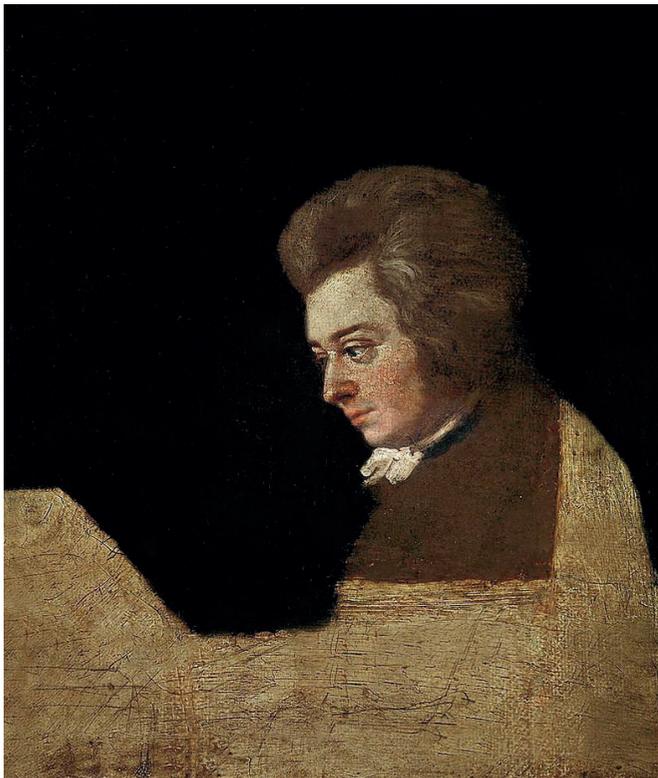


The choice of Cignaroli must have been obvious, especially as the painter reports the visit of Leopold Mozart and his son Amadeus in his studio on the 8th January 1770 in his Memorie.

*'A French sir, official, and Sig. Leopold Mozart with his son Amadeus, thirteen years of age, admired for his ability to play the piano and violin wonderfully at a very young age.'*⁷

He is also the only painter mentioned in Leopold Mozart's correspondence. However, these elements do not confirm the attribution to Cignaroli, as his studio was a place much frequented by artistic travellers. From Raffaello Brenzoni's article of 1955 until the 2006 exhibition Mozart: Note di Viaggio in chiave di violino at the Museo de Riva del Garda, curated by Marina Botteri Ottaviani, the portrait was given to Saverio Dalla Rosa (1745-1821), also a native of Verona and a pupil of Cignaroli (none other than his nephew). Brenzoni bases his argument on the absence of any mention to the present painting in contemporary sources discussing Cignaroli's work, in particular Ippolito Bevilacqua's Memorie della vita di Giambettino Cignaroli, in 1771 which mentions five works by the artist in Lugiatì's collection but not the famous portrait. Other historians and musicologists who have also studied the subject highlight the non-concordance of the exact dates in his Memorie and the advanced age of the artist to dispute the hypothesis. We owe the attribution to Giambettino Cignaroli, to Signora Botteri Ottaviani, who confirmed it in 2006.

An inscription on the canvas ('Ioannis Celestini Veneti MDLXXXIII'), tells us about the origin of the harpsichord at which Mozart is seated. It is an instrument made by Giovanni Celestini (d. after 1610) in Venice in 1583. In the past, some have questioned whether this might actually be a spinet, but it now seems to be generally accepted that this is indeed a harpsichord. The presence of a keyboard block in the treble and the fact that there is no sign of the cutaway of the false case, as is usual for spinets. The keyboard goes up to 'f', which is true for all the harpsichords created by Celestini that are known today. The presence of the sixteenth century instrument, still played two centuries later by the young Austrian genius, further attests to the excellence of the craftsmanship of the Italian Renaissance. As Alfred Einstein showed, the sheet music indicates a tempo 'molto allegro'. This score is only known from this portrait, from which it has earned the name Allegro of Verona, KV 72a, in G major. The range in the treble line is hard to determine, so it is impossible to determine if the range of the instrument corresponds to the Allegro of Verona. In 1995, Daniel Heartz, a renowned American musicologist, suggested that the piece might also be the work of Baldassare Galuppi (1706-1785)⁸. Others prefer to see it as a lost work by the young Mozart himself⁹.



© Internationale Stiftung Mozarteum (ISM)

6. Joseph Lange, *Portrait inachevé de Mozart*, 1791

This portrait fits perfectly into the tradition of representations of young musicians and their instruments, but it is also witness to Mozart's very early fame. This work is one of the rare portraits of Mozart that definitively depict the composer where his expression displays his interest with a certain realism. Portraits painted earlier in his childhood are more idealised, notably the charming if doll-like image of the musician aged about six, painted in 1762 and attributed to Pietro Antonio Lorenzoni (Salzburg, Stiftung Mozarteum, fig. 3). In this the child is shown in the costume of a gala given by the Empress Maria-Theresa. Dating from the Mozart family's first sojourn in Paris, the group portrait by Louis Carrogis de Carmontelle (1717-1806) is a conventional vision of gentle familial harmony, centred on Leopold, as head of the family, standing beside his children (Paris, musée Carnavalet, fig. 4). These portraits all pre-date the famous 1777 depiction by an anonymous Austrian artist of Mozart wearing the Order of the Golden Fleece, painted

after a lost original for Giovanni Battista Martini, known as 'Padre Martini' (1706-1784), in Bologna (Bologna, Museo Civico Bibliografico Musicale, fig. 5). In these youthful pictures Mozart is still seen wearing the wig that he had discarded by the time of Joseph Lange's portrait of the composer of circa 1789 (Salzburg, Stiftung Mozarteum, fig. 6), which is undoubtedly the most vibrant and realistic depiction of the musician in adulthood.

A NOTE ON THE FRAME

An inscription in Latin on the work's assumedly original frame underlines the precocious genius of the young Mozart, and reminds us of the circumstances in which it was executed:

'Amadeus Wolfgang Mozart of Salzburg / A child,
twelve years of age / Having exceeded all praise and
standing in the musical arts / And being a name that is
dear to the kings of France and England / Pietro Lugiat,
his kind host, commissioned this portrait / in the music
room of his home, in the year 1770'.

This tribute was likely the work of Giuseppe Torelli (1721-1781); born in Verona, he was at once poet and mathematician, and the great nephew of the famous Veronese violinist and composer of the same name (1658-1709)¹⁰. The confusion over Mozart's age is probably due to his very youthful appearance.

THE ALFRED CORTOT COLLECTION (1877-1962)

The famous French pianist Alfred Cortot (fig. 7), is considered to be one of the great performers of the 20th century. He was introduced to the piano at a very young age and rapidly established himself through rigorous practice. Throughout his musical education, he showed a passionate interest for the Romantic period, reflected perfectly in his collection, sold in Paris on the 7th October this year. The beautiful assembly of paintings, drawings, letters and manuscripts combined his love for music and visual beauty in perfect artistic equilibrium. Schubert, Schuman and Chopin are amongst the timeless composers who touched his spirit and influenced his work. Cortot was also a renowned teacher, founding in 1919 the l'École normale de musique de Paris, which now also bears his name. However, he has been greatly reproached for his attitude during the Occupation, when he paid little heed to political issues but was greatly interested in German culture and spent his time trying to spread French music throughout Europe.

We are grateful to Dr. Christoph Großpietsch of the Stiftung Mozarteum, Salzburg, for his help in researching this portrait and providing us with the literature.



© Tullii Potter Collection

7. Alfred Cortot au piano

TALLEYRAND ET L'EMPEREUR À L'HÔTEL DE MATIGNON



218

MOBILIER DE SALON D'ÉPOQUE EMPIRE

ATTRIBUÉ À JACOB DESMALTER, VERS 1808

En hêtre mouluré, sculpté et doré, comprenant un canapé et quatre fauteuils, le dossier droit à cannelures, les accotoirs émergeant de feuilles d'eau et reposant sur des colonnes détachées sommées d'une sphère, la ceinture en ressaut arrondi à décor de fleurs et de palmettes, les pieds antérieurs fuselés et bagués, les pieds postérieurs en sabre, le canapé avec la marque en noir LB couronnés, un fauteuil avec une étiquette inscrite à l'encre brune *Petit salon / de la princesse* avec la marque en noir LB couronnés, la marque au pochoir ARC sur les sangles et la marque P en pointillés, le deuxième et troisième fauteuil avec une étiquette à l'encre brune *Petit / salon / de la princesse*, avec la marque en noir LB couronnés et la marque ARC au pochoir sur les sangles, le quatrième fauteuil avec la marque en noir LB couronnés et la marque ARC au pochoir sur les sangles, couverture de soie crème et galon or à motif de palmettes

Canapé: H. 97,5 cm. (38½ in.); L. 159 cm. (62½ in.)

Un fauteuil: H. 98 cm. (38½ in.); L. 69,5 cm. (27¼ in.)

€40,000-60,000

\$45,000-67,000
\$35,000-52,000

AN EMPIRE GILT-BEECHWOOD SET OF FURNITURE COMPRISING ONE SOFA AND FOUR ARMCHAIRS, ATTRIBUTED TO JACOB DESMALTER, CIRCA 1808

帝國家具套組，十九世紀初

PROVENANCE

Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord (1754-1838), prince de Bénévent; Domaine extraordinaire de Sa Majesté l'Empereur Napoléon I^{er}, de décembre 1811 à avril 1815;

Mobilier de la Couronne sous Louis XVIII, roi de France, d'avril 1815 à septembre 1815;

Louise Marie Thérèse Bathilde d'Orléans, duchesse de Bourbon, de 1815 à 1822;

Madame Adélaïde, sœur du roi Louis-Philippe, de 1822 à 1847;

François d'Orléans, prince de Joinville, de 1847 à 1900;

Pierre d'Orléans, duc de Penthièvre, de 1900 à 1919;

Jean d'Orléans, duc de Guise, de 1919 à 1940;

Henri d'Orléans, comte de Paris, de 1940 à 1996, sa vente, Sotheby's, Monaco, 14-15 décembre 1996.

BIBLIOGRAPHIE

A. Caron, 'LB'. *The Furniture Legacy of Louise Bathilde d'Orléans, Duchesse de Bourbon (1750-1822)* », *Journal of the Furniture History Society*, 2017, pp. 123-160.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

G. Lacour-Gayet, *Talleyrand*, Paris, 1990.





Charles Maurice de Talleyrand-Périgord, baron François Gérard, 1808

Notre exceptionnel ensemble meublait en 1811 le palais princier de Talleyrand, alors appelé hôtel de Monaco, et aujourd'hui mieux connu comme résidence du Premier ministre sous le nom d'hôtel de Matignon.

L'ensemble se composait alors de deux canapés et six fauteuils et meublait le Petit Salon de la Princesse, à côté du Salon de Musique, comme en attestent les étiquettes manuscrites encore lisibles sous les ceintures de nos sièges. Il fut très probablement commandé en mars 1808, lorsque le prince et la princesse de Bénévent s'installèrent rue de Varennes.

Un seul nom a été évoqué quant au menuisier qui dut les livrer; celui de Jacob Desmalter. La preuve formelle reste à apporter mais quelques indices sérieux sont à prendre en compte. En effet peu de menuisiers étaient alors capables de fournir des ensembles aussi importants que ceux d'un palais princier. Moins encore d'une qualité aussi soignée. Il est également important de rapprocher notre mobilier de celui du grand salon du château de Valençay, également meublé par Talleyrand. Nos sièges sont plus ambitieux et correspondent davantage à la prestance d'un ministre des Affaires Etrangères de l'Empereur. On y retrouve le même dossier can-

nelé, et un dessin général comparable quoique moins riche, la sculpture et les sphères des accotoirs conférant aux nôtres une solennité particulière. Enfin, la production de Jacob Desmalter en 1808 présente de convaincantes similarités avec nos sièges, notamment à la naissance des accotoirs sur le dossier, et des cannelures de ce dernier. Pour s'en convaincre, observons le fauteuil d'un modèle célèbre, estampillé JACOB DESMALTER RUE MESLEE, et ayant appartenu à Violette de Talleyrand, duchesse de Sagan (vente Sotheby's, Paris, 18 mars 2010, lot 106).

Trois ans après cette commande, la faillite de la banque Simons met Talleyrand dans une position délicate. Il perd un million et demi de francs et sollicite en vain un prêt auprès du Tsar (G. Lacour-Gayet, *Talleyrand*, Paris, 1990, pp. 688-692). Mais c'est Napoléon qui vient à son secours en achetant l'hôtel Matignon et tous «*les meubles meublans, ornemens, décors et autres objets mobiliers garnissant le Palais*» (Paris, Archives Nationales, Minutier central des notaires, étude CVI, M^e Lemaître, dossier 667, 11 décembre 1811). Notre mobilier est cité à l'inventaire de l'état estimatif, dans le *Petit Sallon de la Princesse* dont il constitue, en valeur, la part la plus importante; «*Deux canapés en bois dorés couvert en gros de naples jaune et agrémenté en soie, [et] six fauteuils idem*», le tout prisé 2650 francs.

Avec cet acte de vente, notre mobilier de salon devient propriété de l'empereur. Mais en 1815, Napoléon I^{er} défait et exilé, c'est Louis XVIII qui récupère avec les biens «*spoliés*» l'hôtel de Matignon et notre mobilier de Salon. Une décision du premier avril 1815 fait revenir notre mobilier dans l'escarcelle du Garde-Meuble de la Couronne (Paris, Archives Nationales, Maison du Roi, 1879, 1^{er} avril 1815).

Mais si le roi devient maître de Matignon, il contraint rapidement Bathilde d'Orléans de lui céder l'Élysée en échange de cette résidence. Nos sièges rentrent alors dans les collections de la famille d'Orléans (Paris, Archives Nationales, Maison du Roi, OA 935, 15 septembre 1815). Ils y resteront cent-quatre-vingt ans.

C'est la princesse Bathilde d'Orléans qui fera apposer la marque au fer 'LB' sous une couronne que nous trouvons sous nos sièges. Cette marque, à ne pas confondre avec celle de la résidence impériale de Lamotte-Beuvron, qui ne présente pas de couronne, a été identifiée récemment. En effet, si Pierre Verlet a très vite inventorié cette marque sur une chaise de Marie-Antoinette livrée à Choisy (Musée du Louvre inv. OA6537), elle fut à tort identifiée, tantôt comme celle du prince de Condé sous la Restauration, tantôt comme celle de Lucien Bonaparte. Dans une étude récente (*'LB'. The Furniture Legacy of Louise Bathilde d'Orléans, Duchesse de Bourbon (1750-1822)*», *Journal of the Furniture History Society*, 2017, pp. 123-160.) l'historien d'art Mathieu Caron a brillamment démontré que les deux lettres de cette marque correspondaient en réalité à Louise Bathilde d'Orléans.

A la mort de la «*citoyenne Vérité*», notre canapé et nos fauteuils furent en effet légués à sa nièce Madame Adélaïde, d'abord Mademoiselle de Chartres, sœur du roi Louis-Philippe. Ayant fait construire un château à Arc-en-Barrois, en Champagne, la princesse y fit transférer en 1845 notre mobilier de salon. Les pièces qui le composent et que nous présentons reçurent alors la marque ARC au pochoir toujours visible sous les sangles. C'est le peintre Eugène Lami qui supervisa le décor de ce nouveau château et l'installation de notre mobilier de salon (Paris, Archives Nationales, Maison d'Orléans, 300 AP I 1476, 22 mai 1845).

A sa mort la sœur du roi légua les sièges à son neveu le prince de Joinville. Par dévolution successorale, ils se transmettent ensuite plus d'un siècle et échurent finalement au comte de Paris qui s'en sépara en 1996 lors d'une vente restée célèbre.

In 1811, this exceptional ensemble furnished the *hôtel de Monaco*, the sumptuous Parisian residence of the diplomat and politician Charles-Maurice de Talleyrand, 1st Prince of Benevento (1754-1838). Known as the *hôtel de Matignon*, the palace is today the official residence of the Prime Minister of France.

The suite consisted of two sofas and six armchairs and furnished the *Petit Salon de la Princesse*, next to the Music Room, as indicated by the handwritten labels to the underside of the seats. It was most likely commissioned in March 1808, when the Prince and Princess of Benevento settled in their new residence on *rue de Varennes*.

While unstamped, the quality, design and sheer size of the ensemble suggest they were produced by the foremost menuisier of the day: François-Honoré-Georges Jacob-Desmaller (1770-1841). The son of Georges Jacob, menuisier to Louis XVI and Marie Antoinette, Jacob-Desmaller oversaw one of the most successful and influential furniture workshops in Napoleonic Paris. A favorite of the Emperor himself, he would have been one of the few menuisiers capable of producing a suite of such scale and outstanding quality. It is interesting to compare the present lot to a related group of seat furniture produced for the grand salon of the *château de Valençay*, Talleyrand's country residence. While the overall design and channelled backs of the Valençay suite correspond to the present lot, the richness of the carved decoration and spherical armrest terminals give our ensemble a soberness and elegance that is more in keeping with Talleyrand's title of Foreign Minister. Stamped pieces by Jacob-Desmaller produced circa 1808, moreover, display strikingly similar features to those of the present suite, notably the deep channelling of the seat-backs and the spreading and water-leaf-carved armrest joins. These idiosyncratic features can be found in the celebrated *fauteuil* model stamped 'JACOB DESMALTER RUE MESLEE', previously in the collection of Violette de Talleyrand, duchesse de Sagan (sold Sotheby's, Paris, 18 March 2010, lot 106).

In 1814, three years after this commission, Talleyrand found himself in a precarious financial position following the bankruptcy of Simons Bank, which cost him 1,500,000 francs. Pleading for a loan from the Tsar to no avail (G. Lacour-Gayet, *Talleyrand*, Paris, 1990, pp.688-692), it was Napoleon who came to his rescue by buying the *hôtel de Matignon* with its entire contents: 'les meubles meublans, ornemens, décors et autres objets mobiliers garnissant le Palais' (Paris, Archives Nationales, Minutier central des notaires, étude CVI, M^e Lemaître, dossier 667, 11 décembre 1811). The inventory of the palace produced at this date cites the full ensemble, 'Deux canapés en bois dorés couvert en gros de naples jaune et agrémenté en soie, [et] six fauteuils idem', as being in the '*Petit Salon de la Princesse*', with an estimated value of 2650 francs.

With this deed of sale, the present suite became the property of the Emperor, in whose possession it remained until his final defeat and exile in 1815. Under the restored Bourbon monarchy of Louis XVIII, all the Emperor's property, including the *hôtel de Matignon* (which still contained the present suite), reverted to the *Garde-meuble de la Couronne*, as ratified by an act dated April 1, 1815 (Paris, National Archives, King's House, 1879, April 1, 1815).

Preferring the neighbouring *hôtel de l'Élysée*, Louis XVIII soon exchanged the *hôtel de Matignon* with his cousin Bathilde d'Orléans, who owned the palace. As a result, the present ensemble entered the collections of the Orléans family, where they remained by descent for 180 years (Paris, Archives Nationales, *Maison du Roi*, OA 935, 15 septembre 1815).

It was princess Bathilde who had the crowned 'LB' brand added to the underside of our chairs. This mark, which is not to be confused with that of the imperial residence of Lamotte-Beuvron (which does not have a crown), has only recently been identified. Indeed, in one of his



DR

Portrait de l'empereur Napoléon I^{er}, atelier de François Gérard

studies, Pierre Verlet lists the crowned 'LB' mark on a chair delivered to Choisy for Marie Antoinette (Louvre Museum inv. OA6537), but this has wrongly identified sometimes as that of the Prince of Condé (during the Restoration), sometimes as that of Lucien Bonaparte. In his recent study ('LB'. The Furniture Legacy of Louise Bathilde of Orleans, Duchess of Bourbon (1750-1822)," *Journal of the Furniture History Society*, 2017, 123-160.) the art historian Mathieu Caron has brilliantly demonstrated that the two letters of this mark actually corresponded to Louise Bathilde of Orleans.

Following the death of the '*citoyenne Vérité*', as princess Bathilde was popularly known, the ensemble was inherited by her niece Madame Adélaïde, née Mademoiselle de Chartres, sister of king Louis-Philippe. Having built a chateau in Arc-en-Barrois, Champagne, the princess had the present sofa and armchairs transferred there in 1845, where they received the brand 'ARC' alongside the stencil marks which are still visible under the straps. It was the painter Eugene Lami who oversaw the decoration and installation of our suite in this new chateau (Paris, National Archives, *Maison d'Orléans*, 300 AP I 1476, 22 May 1845). Upon the death of Madame Adélaïde, the ensemble passed down to her nephew, the prince de Joinville, and thence by descent for more than a century until sold by the Comte de Paris in his celebrated sale of 1996.



PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION PRINCIÈRE

219

ÉCOLE FLAMANDE VERS 1620

*Vues de domaines seigneuriaux dans les environs
de Bruxelles, animés de scènes de chasse
et de la vie quotidienne:
t'Hof van Brussel, le palais de Bruxelles,
dit aussi palais du Coudenberg;
Le château de Coensborg à Laeken;
Le château de Rivieren à Ganshoren;
Le prieuré des Sept-Fontaines à Rhode-Saint-Genèse*

huile sur toile, une série de quatre (4)
102 x 92 cm. chacun (each 40 $\frac{1}{8}$ x 36 $\frac{1}{4}$ in.)

€150,000-250,000

\$170,000-280,000
£140,000-220,000

PROVENANCE

Collection Louis-Charles de la Trémoille, 9^e duc de Thouars,
membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (1838-1911);
Collection Louis-Charles-Marie de la Trémoille, député de la Gironde,
fils du précédent (1863-1921);
Resté par descendance dans la famille des actuels propriétaires.

FLEMISH SCHOOL CIRCA 1620, VIEWS OF SEIGNEURIAL DOMAINS
IN THE BRUSSELS AREA WITH HUNTING AND DAYLIFE SCENES:
T'HOF VAN BRUSSEL, KNOWN AS THE COUDENBERG PALACE, THE CASTLE
OF COENSBORG IN LAKEN, THE CASTLE OF RIVIEREN IN GANSHOREN, THE
PRIORY OF THE SEVEN FOUNTAINS IN SINT-GENESIUS-RODE,
OIL ON CANVAS, A SET OF FOUR

佛蘭芒學派，約1620年，繁茂樹林景觀，融合城堡、農民和狩獵場景，油彩畫布，一組四幅



La série de quatre paysages que nous présentons constitue, par la cohérence de l'ensemble et sa qualité picturale, un apport intéressant dans la connaissance de l'évolution du genre du paysage en Flandres à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle. La peinture de paysage se développe alors considérablement et devient un genre à part entière. Les paysagistes flamands sont les premiers à s'affirmer dans ce style, s'éloignant peu à peu des sujets religieux et mythologiques qui occupaient le devant de la scène pour s'intéresser à des sujets plus réalistes et permettre à la nature d'occuper vraiment l'espace.

Ces paysages sont ici un témoignage direct des châteaux et domaines seigneuriaux situés à Bruxelles et ses alentours au XVI^e siècle. Le peintre s'inspire d'une série de vingt-quatre *Vues des environs de Bruxelles* gravées par le maître anversois Hans Collaert I vers 1575-1580. On doit à Hans van Luyck une première édition non numérotée des estampes qui furent publiées à nouveau par Claes Jansz. Visscher, cette fois numérotée, après 1607. Ces planches constituent de toute évidence une source iconographique importante. L'auteur de la série n'a pas été identifié mais plusieurs noms ont été suggérés parmi lesquels Hans Bol (1534-1593) dont la signature figure sur certaines gravures, ou encore Hendrick Ghysmans (1560-1611), et leur entourage. Il est également fort possible que cette série topographique ait pour but initial de proposer aux peintres un répertoire de motifs pour leurs œuvres (voir V. Van de Kerckhof, H. Bussers et V. Bücken (dir.), *Le peintre et l'arpenteur; Images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant*, [cat. d'exp.], Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2000, pp. 206-210, n° 60, 67, 77 et 81).

Au XVI^e siècle, sous l'impulsion de Charles Quint, Bruxelles devient un bastion politique et culturel, centre administratif des Pays-Bas méridionaux, et résidence principale du souverain. A ce titre, le palais de Bruxelles, perché sur la colline du Coudenberg qui dominait la ville, était sans nul doute l'une des plus belles demeures royales d'Europe. Ce château défensif ne tarde pas à devenir un haut lieu de la diplomatie et un endroit de plaisance. Bruxelles rayonne et d'autres fortifications s'élèvent ou sont réhabilitées dans les campagnes flamandes.

Nos compositions sont particulièrement évocatrices de cette peinture nordique à la perspective atmosphérique qui nous invite à participer à la vie quotidienne des villageois, qu'ils soient de simples paysans ou issus de la noblesse locale. Stylistiquement, on retrouve dans nos tableaux l'influence de Marten van Valckenborch dont les paysages boisés animés de petits personnages révélaient avec force ce nouveau genre pictural qui allait susciter tant d'enthousiasme, de Malines à Bruxelles ou dans la région d'Anvers au cours du XVII^e siècle. Les jeux de perspective se multiplient et la scène s'organise sur plusieurs plans bien définis, avec une disposition minutieuse des éléments. Les figures bien spécifiques ont une réelle personnalité et se rapprochent de la manière d'Hendrick de Clerck. Elles s'articulent d'une façon à la fois poétique et soignée pour atteindre un juste équilibre, une harmonie de l'ensemble. Elles participent clairement à la narration et au pittoresque de ces œuvres.

Bien que s'accordant parfaitement, chacune de nos toiles a une identité propre et raconte une histoire bien différente. Chasse au sanglier ou scène de fauconnerie, balade en calèche, retour du marché les bras chargés de provisions, le peintre ne manque pas d'imagination pour traduire l'ambiance qui devait régner dans les campagnes flamandes aux abords de Bruxelles. Lorsqu'on étudie la composition de plus près, on pense également à David Vinckboons et Sebastiaen Vrancx qui ont eux aussi contribué à la grande popularité du genre et à une approche plus authentique du monde dans lequel nous vivons.

Nous remercions le Dr. Sabine van Sprang pour son aide dans l'identification des sources iconographiques de nos tableaux.

This series of four landscapes, by the coherence of the group and their pictorial quality, is a wonderfully interesting contribution to our understanding of the evolution of landscape painting in Flanders at the end of the 16th and beginning of the 17th centuries.

At this point landscape painting was developing rapidly, becoming a genre in its own right. Flemish artists were the first to specialise in the field, distancing themselves gradually from the religious and mythological subjects that previously occupied the foreground, to engage further with more realistic subjects and allow nature to play a true part.

These landscapes are a pictorial witness to the palaces and noble estates in and around Brussels during the 16th century. In this the artist was inspired by a series of twenty-four Views of Brussels' Surrounds engraved by the Antwerp master Hans Collaert I circa 1575-1580. A first, un-numbered edition of the set was published by Hans van Luyck, which was then re-published, this time numbered, by Claes Jansz. Visscher after 1607. These sheets were, by all accounts, an important iconographic source. Though the author of the series has never been identified, several names have been suggested, including Hans Bol (1534-1593), whose signature is found on certain engravings, or Hendrick Ghysmans (1560-1611), and their circles. It is equally likely that the repertoire of motifs in this topographical series was initially intended as a source to be utilised by painters in their work. (see V. Van de Kerckhof, H. Bussers et V. Bücken (eds.) *Le peintre et l'arpenteur: Images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant*, [exh. cat.], 2000, pp. 206-210, no. 60, 67, 77 and 81).

In the 16th century, with the impetus of Charles V, Brussels became one of the most important centres of cultural and political activity, it was the administrative centre of the Southern Netherlands, and the principle royal residence. For this reason, the Palace of Brussels, perched on the slopes of the Coudenberg hill that overlooked the city, was without a doubt one of the most beautiful of Europe's royal homes. It was not long before the fortified castle became a place of the highest diplomatic importance and courtly pleasure. Brussels shone, and other castles were built or repurposed in the Flemish countryside.

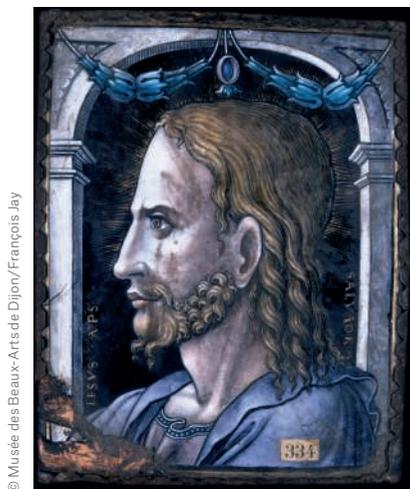
From an atmospheric perspective, the present works are particularly evocative of this genre of Northern painting, inviting us as they do to enter into the day to day life of the villagers, both simple peasants and members of the local nobility. Stylistically, the influence of Marten van Valckenborch is clear to see here; his woody landscapes, populated with figures were a lively example of the new pictorial genre, that came to excite such enthusiasm from Mechelen to Brussels, and in the whole Antwerp region. Different perspectives are played with cleverly in these scenes, which are organised on various well-defined planes. The specific figures show real personality and are similar to those in the work of Hendrick de Clerck. They are key to the narration of the scenes and their picturesque appeal. Both poetic and meticulous, they allow a perfect balance to be achieved within the painting, a harmonious whole where nature reigns supreme.

Though they work together perfectly as a group, each one of the present paintings can stand alone and tells a different story. A boar hunt or a falconry scene, a carriage ride or the return from market laden with provisions: the artist's imagination lacks nothing when it comes to creating the atmosphere that must have presided in the Flemish countryside. Each of the scenes is set in the grounds of a stately home in the vicinity of a castle, with each element of the surrounds carefully arranged. A closer examination of the paintings also leads to a comparison with David Vinckboons and Sebastiaen Vrancx, who contributed equally to the immense popularity of the genre and helped develop a more truthful approach to depictions of the world in which we live.

We are grateful to Dr. Sabine van Sprang for her help in identifying the iconographic source for our paintings.



L'ART DE L'ÉMAIL À SON APOGÉE



© Musée des Beaux-Arts de Dijon / François Jay

L'émail du Salvator Mundi du musée des Beaux-Arts de Dijon (inv. G.334)

f220

PLAQUE EN ÉMAIL PEINT POLYCHROME À REHAUTS D'OR REPRÉSENTANT LE CHRIST

ATTRIBUÉ À LÉONARD LIMOSIN (1505-1575/1577),
VERS 1550

Le Christ représenté de profil sous une arcature décorée de guirlandes avec l'inscription 'IHS' d'un côté et 'XPS' de l'autre; dans un cadre d'époque postérieure en bois sculpté et doré; légère usure à la dorure et restaurations
H. 13 cm. (5 1/8 in.); L. 10,75 cm. (4 1/4 in.)

€50,000-80,000

\$56,000-88,000
£44,000-70,000

PROVENANCE

Collection privée Suisse

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

L. Bourdery et E. Lachenaud, *Léonard Limosin - Peintre de Portraits*, Paris, 1897.

S. Baratte, *Les Emaux Peints de Limoges*, Paris, 2000, pp. 141-183.

A. Ballet, *Le Catalogue raisonné de la collection d'émaux peints du Musée des Beaux-Arts de Dijon*, vol. 2, Mémoire de Master 1 d'histoire de l'Art Moderne de l'Université de Bourgogne, 2005, n° 41, p. 93.

L. Gaitet, *Catalogue de la collection Henri et Sophie Grangier: Peintures, sculptures, meubles, objets d'art*, Dijon, 1917, n° 334.

A PARCEL-GILT POLYCHROME ENAMEL PLAQUE DEPICTING THE PROFILE OF CHRIST, ATTRIBUTED TO LEONARD LIMOSIN (1505-1575/1577), CIRCA 1550

描繪基督輪廓的琺瑯彩板，認為由利摩辛（1505-1575/1577年）製造，約1550年

Bien que nous ne connaissons que peu de choses de la vie et de l'œuvre de Léonard Limosin (1505-1575), il reste l'un des émailleurs les plus célèbres de la Renaissance. Son immense renommée provient non seulement de l'originalité de son travail, caractérisée par des choix de sujets novateurs, mais aussi de la complexité de ses compositions et de sa maîtrise unique de la couleur.

Nous supposons que l'artiste effectua sa formation dans l'atelier de Leonard Penicaud (1470-1543). Il fut par la suite très rapidement présenté à la cour de France par l'un de ses premiers grand mécène, Jean de Langeac, évêque de Limoges (mort en 1541). Ses liens avec la cour de François I^{er} remontent avec certitude à l'année 1536, où il exécuta un premier portrait daté et connu en émail de l'un des membres de la famille royal; celui d'Éléonore d'Autriche, seconde épouse du Roi.

A la cour, sa carrière est florissante. Influencé par l'école de François Clouet (1520-1572), il peint de nombreux portraits royaux et en 1545, François I^{er} lui commande une suite de douze plaques représentant les apôtres, aujourd'hui conservée à Chartres. En 1548 il est nommé *Émailleur du Roi*. Cinq ans plus tard, Henri II lui commande pour la Sainte-Chapelle deux retables en émail mesurant plus d'un mètre de haut représentant la Crucifixion et la Résurrection, aujourd'hui conservées au Louvre (inv. MR 208 1). Elles restent à ce jour ses œuvres les plus ambitieuses et probablement les plus connues.

Notre Christ est ici représenté de profil dans la grande tradition des portraits gréco-romains. Bien qu'inhabituelle, cette représentation témoigne de la sublime qualité du travail de Limosin, tant dans sa conception que dans son exécution, en respectant les codes et le goût de son époque. Il est à rapprocher de certaines de ses œuvres signées telle que la plaque provenant de la collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé (Christie's, Paris, 23-25 février 2009, lot 558). Tout comme notre lot, elle associe un style très esquissé notamment dans le travail de la chevelure et des drapés ainsi qu'une réelle attention aux détails notamment sur les traits du visage. L'utilisation très sophistiquée de la couleur est l'une des caractéristiques du style de Limosin. Elle souligne très subtilement le modelé et le grain de la peau, du nez ainsi que des joues. Il est possible que cet émail ait été la pièce maitresse d'un retable privé, ou portatif, (probablement au côté d'un portrait de la Vierge), ou bien faisait partie d'une série composée d'autres portraits de Saints, imaginée pour décorer l'intérieur d'une pièce ou d'une chapelle.

Une plaque presque identique représentant le profil du Salvator Mundi est dans la collection du musée des Beaux-Arts de Dijon (ill., inv. G.334).

The english version of this text is available on christies.com



MINÉRALOGIE ET GRAND TOUR AU SIÈCLE DES LUMIÈRES

221

PLATEAU « DE MINÉRALOGIE » D'ÉPOQUE LOUIS XVI

ITALIE, TROISIÈME QUART
DU XVIII^e SIÈCLE

En marqueterie de marbres tels que blanc de Paros, jaune de Sienne, rouge de Vérone et brèche violette, granites fleuris ou à grains fins grecs et romains, serpentine et quartzites, de forme circulaire, à décor rayonnant composé d'une rosace centrale à seize pans entourée d'un triple rang d'écailles, et de deux frises de trapèzes interrompus par une ruban ondulé de scagliole rouge, la bordure extérieure ornée de cabochons ovales et losangiques

D. 75 cm. (19½ in.)

€40,000-60,000 \$45,000-67,000
£35,000-52,000

A LOUIS XVI CIRCULAR MARQUETRY MARBLES
TOP, ITALIAN, THIRD QUARTER 18th CENTURY

圓形鑲嵌大理石面，十八世紀末

Ce superbe plateau en marqueterie de marbres fait partie du *corpus*, restreint mais fameux, des meubles de minéralogie créés durant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Obéissant à un évident souci esthétique, le décor de notre plateau répond toutefois à de plus hautes exigences. En effet, l'idée est de présenter de la meilleure manière qui soit un échantillonnage de pierres, autrefois dûment identifiées et localisées sur un document remis à part.

L'engouement pour l'histoire naturelle est immense au siècle des Lumières. La botanique, la zoologie, l'entomologie connaissent un regain d'intérêt sans précédent. Au savoir empirique succède un souci constant de classification. La minéralogie sous sa forme moderne naît de ce courant-là grâce au grand savant suédois Johan Gottschalk Wallerius (1709 - 1785). C'est à lui que s'adresse le roi Gustave III pour concevoir avec Gustave Haupt le fameux cabinet de minéralogie offert au prince de Condé en 1774 (Chantilly, Musée Condé, inv. OA63). Un autre exemple important à citer est un exceptionnel secrétaire à abattant de Leleu illustré dans P. Kjellberg, *Le Mobilier Français du XVIII^e siècle*, Paris, 1989, p. 508 (vente Christie's, Paris, 17 juin 2000, lot 364). La disposition du décor de notre plateau évoque également les précieuses boîtes de l'orfèvre de Dresde Johann Christian Neuber. (Musée Cognacq-Jay, inv. J530)

Notre plateau et son merveilleux dessin polychrome se révèle donc être, au-delà d'un objet de goût, une collection de minéraux répondant à un souci scientifique. Il est par ailleurs la manifestation d'un autre phénomène prépondérant au tournant des années 1770. Nourrie par l'érudition occidentale et les récents travaux de Caylus et de Winckelmann, étoffée des fantasmes de la culture classique qu'entretennent les nouveaux chantiers de fouille, une curiosité nouvelle pour l'Antiquité s'empare des élites européennes. La pratique du Grand Tour s'intensifie alors considérablement. Ce voyage d'initiation indispensable à la bonne éducation de la haute société s'accompagne le plus souvent de commandes. Propre à évoquer le souvenir des villes traversées, à manifester le goût qu'on y a formé et à entretenir les connaissances nouvellement acquises, ce plateau fut certainement élaboré à cette occasion dans un atelier romain suivant une commande bien précise. La diversité des marbres, granites, quartzites et serpentines grecs et italiens confirment s'il était besoin cette hypothèse.

The english version of this text is available on christies.com





LE JAPONISME VU PAR TIFFANY

f222

SERVICE À THÉ TÊTE À TÊTE EN ARGENT LAQUÉ

PAR TIFFANY, NEW YORK, 1878-1880 ET 1886

En argent martelé et laqué, modèle «Gourde» à décor japonisant de gourdes, papillons, cigale, mouches et araignée sur fond végétal de cucurbitacés, les couvercles avec prise en courge, comprenant: une théière, un sucrier avec son couvercle, un crémier et une pince à sucre, *poinçons: titre, estampille, «Sterling silver and other metal» et numéros 5294 - 5298 - 5307 - 431*

H. de la théière: 15 cm. (6 in.)

Poids brut: 1153 gr. (37.05 oz.)
(5)

€25,000-35,000

\$28,000-39,000
£23,000-31,000

PROVENANCE

Comtesse Soltyck, née Florence Lee Child (1838-1919), vers 1878
Baronne de l'Espée
Princesse Cécile Murat, par descendance jusqu'au propriétaire actuel.

A TIFFANY THREE-PIECE SILVER AND MIXED METAL
"GOURD" TÊTE-À-TÊTE TEA SERVICE, 1878-1880 AND 1886

蒂芙尼純銀和合金「葫蘆」私人訂製茶具三件, 1878-1880年和1886年



DR

Florence Lee-Child

Ce service est de style Japonisant, terme créé en 1872 par le critique Philippe Burty pour décrire l'art influencé par la culture du Japon. En effet, l'ouverture des ports japonais en 1854 aux États-Unis et l'obtention d'un traité de commerce entre les deux pays, permettent aux occidentaux de découvrir cette culture ancestrale. Grâce aux estampes ou aux céramique, les artistes américains peuvent puiser dans un nouveau répertoire artistique; pivoines, chrysanthèmes, papillons, libellules, gourdes et autres cucurbitacées envahissent tous les ateliers, notamment ceux des orfèvres Gorham Manufacturing Company à Rhode Island et Tiffany & Company à New York qui créent de nouveaux modèles dès la fin des années 1860. Tiffany se spécialise dans le travail du martelé et apporte de la couleur sur les nouveaux décors, brun, rouge et doré qui apparaissent sur tous les services de table et autres services à thé et café, reprenant la technique japonaise du *mokume*. En effet, le directeur du département Argenterie, Edward C. Moore (1827-1891) a rassemblé une importante collection d'objets japonais (léguée au Metropolitan Museum of Art de New York en 1891) qui inspirent les dessinateurs dans les formes, les techniques et les motifs. Ainsi, il était à Paris pour l'Exposition Universelle de 1867 où Tiffany présentait un stand pour la première fois et avait admiré les objets précieux du stand du Japon présent également pour la première fois à une Exposition Universelle.

En 1878, la maison New Yorkaise est à nouveau invitée à l'Exposition Universelle de Paris qui se déroule du 1^{er} mai au 30 octobre sur le Champ de Mars. Seize millions de visiteurs venus du monde entier s'y rendent. C'est l'occasion pour Tiffany de présenter en Europe ses tout nouveaux modèles si novateurs et décoratifs. Le stand est l'un des plus appréciés et le jury lui décerne une médaille d'or pour son travail sur les métaux mixtes.

Ce service à thé «tête-à-tête» est répertorié dans les archives de Tiffany & Company. Les dessins préparatoires du service sont annotés de la mention «Cont^{ra} Soltyk» et datés de novembre 1878 et janvier 1879, chose rare dans les archives où le nom des commanditaires n'apparaît pas souvent. Chaque pièce du service est également indiquée dans le livre des modèles, le sucrier sous le numéro 5294 «tête à tête set Gourd», la théière sous le numéro 5298 «tea set - medium size 4872. Tea only» et le crémier sous le numéro 5307 «Sugar go with coffee 5306». Le service trois pièces a coûté 128\$.

La pince à sucre porte le numéro 431 qui correspond à un type de décoration dans les services de table de la maison. Elle n'a pas été créée en même temps que le service mais ajoutée pour compléter l'ensemble.

Florence Lee-Child (1838-1919) est la fille d'Edward Vernon Child et de Catherine Mildred, soeur de Robert Lee (1807-1870), général de l'armée Confédérée pendant la Guerre Civile américaine et la petite-fille du Major General Henry Lee III (1756-1818), neuvième gouverneur de Virginie. Elle épouse le comte polonais Henry Soltyk (1818-1886) et le couple a un fils Stanislaw. Vivant entre l'Europe et les États-Unis, la comtesse s'est certainement rendue à Paris en 1878 pour visiter l'Exposition Universelle où elle a pu admirer les vitrines Tiffany à qui elle commande quelques semaines plus tard notre service.

The english version of this text is available on [christies.com](https://www.christies.com)



UN CHEF-D'ŒUVRE D'AUGUSTE RODIN

f.223

AUGUSTE RODIN (1840-1917)

*L'Âge d'airain, moyen modèle,
première réduction, première épreuve*

signé et inscrit 'A. Rodin 1E EE' (sur la base); avec la signature en relief
'A. Rodin' (à l'intérieur)

bronze à patine brun vert

H. 104,4 cm. (41 $\frac{1}{8}$ in.)

Conçu en 1875-77; cette version réalisée dans cette taille en 1903-04;
cette épreuve fondue en 1904

Cette œuvre sera incluse au *Catalogue critique de l'œuvre sculpté*
d'Auguste Rodin actuellement en préparation à la galerie Brame &
Lorenceau sous la direction de Jérôme Le Blay, sous le numéro 2007-1379B.

€1,000,000 – 1,500,000

\$865,000-1,298,000

£1,118,000-1,675,000

AUGUSTE RODIN; 'L'ÂGE D'AIRAIN, MOYEN MODÈLE, PREMIÈRE RÉDUCTION,
PREMIÈRE ÉPREUVE'; BRONZE WITH BROWN AND GREEN PATINA; SIGNED,
INSCRIBED AND WITH THE RAISED SIGNATURE.

奧古斯特 羅丹; 《青銅時代》, 中型; 青銅



PROVENANCE

Maurice Masson, Paris (acquis auprès de l'artiste en avril 1904);
Denise Masson, Paris (par descendance); vente, M^e Loudmer, Paris,
13 juin 1994, lot 29bis;
Acquis au cours de cette vente par la famille du propriétaire actuel.

EXPOSITION

Lille, Musée des Beaux-Arts, 1984-1994 (confié par Madame Masson
en dépôt).

BIBLIOGRAPHIE

A. Rodin, 'Lettre adressée à Maurice Masson', 20 juin 1905, in A. Beausire
et F. Cadouot, *Correspondance de Rodin, 1900-1907*, Paris, 1986, vol. II,
p. 161.
F. Lawton, *The Life and Work of Auguste Rodin*, Londres, 1906, p. 52
(une autre version illustrée, p. 45).
J. Cladel, *Auguste Rodin, L'œuvre et l'homme*, Bruxelles, 1908
(la version en plâtre et une autre épreuve illustrées, p. 86 et 88;
titré 'Le réveil de l'humanité').
F. Dujardin-Beaumetz, *Entretiens avec Rodin*, Paris, 1915.
L. Bénédite, *Rodin*, Londres, 1926 (une autre épreuve illustrée, pl. 6).
G. Grappe, *Catalogue du Musée Rodin*, Paris, 1929, p. 30-31, n° 18 et 20
(une autre version illustrée).
G. Grappe, *Le Musée Rodin*, Paris, 1934 (une autre version illustrée, pl. 29).
C. Goldscheider, *Rodin*, Paris, 1962, p. 54-55 (une autre version illustrée).
A. E. Elsen, *Rodin*, New York, 1963, p. 20-26 (une autre version illustrée,
p. 20; titré 'The Age of Bronze').
B. Champigneulle, *Rodin*, Londres, 1967, p. 47-53, n° 12 (une autre épreuve
illustrée, p. 48-49, 51 et 53).
I. Jianou et C. Goldscheider, *Rodin*, Paris, 1967, p. 85 (une autre version
illustrée, pls. 6-7).
J. L. Tancock, *The Sculpture of Auguste Rodin, The Collection of the
Rodin Museum, Philadelphia*, Philadelphie, 1976, p. 355 (une autre version
illustrée, p. 343 et 345).
C. Goldscheider, *Auguste Rodin, Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté,
1840-1886*, Paris, 1989, vol. I, p. 114-117, n° 94c (autres versions illustrées,
p. 115 et 117).
A. Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze, Catalogue des œuvres
conservées au Musée Rodin*, Paris, 2007, vol. I, p. 121-129, n° S. 870
(une autre épreuve illustrée, p. 123).



«Relativement à *L'Âge d'Airain*, celui que vous avez est le premier de tous, j'en ai fait tirer une épreuve pour un de mes amis, ce sont les deux seuls qui existent jusqu'à 'à présent. Je puis vous affirmer qu'il y'en aura très peu.»

Lettre d'Auguste Rodin à Maurice Masson, 20 juin 1905



Fig. 2: Claude Monet, *Le Parlement à Londres, ciel orange*, 1904. Lille, Musée des Beaux-Arts. Ancienne collection Maurice Masson



Auguste Neyt, modèle de *L'Âge d'airain*, avril 1877. Photographie de Gaudenzio Marconi. Paris, Musée Rodin

Comme en témoigne cette lettre autographe de Rodin rédigée à l'attention du collectionneur parisien Maurice Masson (fig. 1) l'épreuve de *L'Âge d'airain*, acquise par ce dernier, fut un exemplaire exceptionnel de ce célèbre sujet. Commandé directement à l'artiste le 28 octobre 1903 pour la somme de 10000 francs, Maurice Masson surveillera de près la préparation de son acquisition; la bibliothèque du Musée Rodin à Paris conserve plus d'une trentaine de lettres échangées entre le client et le sculpteur, ce qui constitue un échange riche en détails et rare par sa continuité dans le temps. En effet, Masson fut un amateur instruit et expérimenté. Sa collection, dont une partie sera dispersée lors des ventes publiques à Paris en 1911 et 1912, contiendra, en plus d'autres œuvres de Rodin tel qu'un *Eternel Printemps* en marbre, d'importantes œuvres d'Edgar Degas, d'Henri de Toulouse-Lautrec ainsi que de Claude Monet, dont certaines œuvres très importantes comme *La débacle* (Wildenstein n° 561, Musée des Beaux-Arts, Lille), *Le Portail de la Cathédrale de Rouen* of 1894 (Wildenstein n° 1358) et son chef d'œuvre *Le Parlement de Londres, ciel orange* datant de 1904 (Wildenstein n° 1605, Palais des Beaux Arts de Lille, fig. 2).

En matière de sculpture, Masson était particulièrement subtil quant à ses attentes, en particulier concernant le rendu final de l'œuvre, comme en témoigne les échanges qu'il entretient avec l'artiste concernant la patine de son *Âge d'airain*;

«Je préférerais une patine un peu plus mate et d'un vert un peu moins foncé que celui que vous m'avez montré – l'en fait du vert moins bouteille, que je crois plus plaisant». (Lettre de Maurice Masson à Auguste Rodin, 21 septembre 1903)

Et surtout concernant la correction du premier essai de patine;

«...vous devriez prier votre fondeur d'aller voir au Luxembourg la patine, qu'a donné à votre chef d'œuvre, l'atmosphère de Paris; elle est admirable...» (Lettre de Maurice Masson à Auguste Rodin, 25 avril 1904)

En novembre 1905, Masson poursuit ses contrôles concernant la réalisation de sa sculpture; par lettre il demande que le maître lui certifie par écrit que l'œuvre a été ciselé par ses soins.

Avec son inscription 'IEE' certifiant qu'il s'agit de la toute première épreuve du modèle, *L'Âge d'airain*, qui fût livré à Maurice Masson le 23 avril 1904, était donc une œuvre remarquable sur laquelle le sculpteur et son premier propriétaire avaient misé toutes leurs forces innovantes et esthétiques.

L'histoire de la conception du sujet de *L'Âge d'airain* était pour Rodin un moment décisif de sa carrière. Fin 1875, Rodin voyagea à Turin, Gênes, Rome, Naples et Florence, où il passa toute une semaine dans la chapelle des Médicis à étudier l'œuvre de Michel-Ange. Très inspiré par le maître italien, Rodin revint à Bruxelles, où il s'était installé en 1871, pour reprendre son travail sur *L'Âge d'airain*, une sculpture en plâtre commencée en juin de la même année. Son modèle était Auguste Neyt, un jeune soldat télégraphiste belge qui modèlera pour Rodin pendant dix-huit mois jusqu'à ce que l'artiste ait terminé sa sculpture en janvier 1877. Rodin envoya immédiatement le plâtre au Cercle artistique de Bruxelles dans l'espoir de l'y voir exposé, puis au Salon de Paris en mai de la même année. Rodin intitula d'abord son œuvre *Le Vaincu*, puis *L'Homme qui s'éveille*, et enfin *L'Âge d'airain* en référence aux étapes successives de l'évolution de l'humanité telles que les décrit le poète grec Hésiode dans *Les Travaux et les jours* (traduit par Leconte de Lisle en 1869). Cette sculpture représente l'éveil douloureux de la conscience individuelle de l'Homme, de l'Histoire qui le précède et du défi que représente sa propre survie. Le traitement est d'une extrême fidélité au corps humain. Comme s'il se réveillait d'un horrible cauchemar, le personnage se touche la tête, devenue presque

trop lourde à porter. Associée aux formidables talents de Rodin, la vitalité inédite de cette représentation trop humaine du modèle stupéfia l'assemblée car elle s'éloignait des figures idéalisées privilégiées par de nombreux sculpteurs académiques. En raison du réalisme de sa sculpture, Rodin fut sérieusement accusé d'avoir réalisé un moulage sur modèle vivant. C'est à la suite de sa première exposition au Cercle Artistique à Bruxelles en janvier 1877 que *L'Etoile belge* publia le 29 janvier un article dans lequel était rapportée l'hypothèse, qui commençait alors à être diffusée, selon laquelle Rodin aurait moulé sa figure sur nature. Rodin fut blessé par ces accusations qu'il reçut comme une critique de ses facultés artistiques et qui, par ailleurs, anéantissaient ses espoirs de reconnaissance universelle. Il comptait beaucoup sur cette sculpture pour faire connaître son travail. A cette époque, le Salon était encore le meilleur tremplin pour les nouveaux artistes. En conséquence, le jury de l'Académie royale des Beaux-arts de Bruxelles ne retint pas cette œuvre dans la liste des acquisitions artistiques de l'administration. C'est donc avec une profonde amertume qu'il écrivit au président du jury; «quelle douleur de voir que ma figure qui peut aider mon avenir qui tarde car j'ai 36 ans, quelle douleur de la voir repousser par un flétrissant soupçon» (A. Rodin cité in A. Le Normand- Romain, *Rodin et le bronze*, Paris, 2007, vol. I, p. 128).

Pour se défendre de ces accusations, Rodin soumit un dossier aux dirigeants du Salon, avec une photographie de son modèle et des attestations d'artistes officiels dont la plupart avait gagné le Prix de Rome, notamment Albert-Ernest Carrier-Belleuse, confirmant qu'ils avaient vu Rodin sculpter cette œuvre de ses propres mains. Auguste Neyt alla jusqu'à proposer de venir à Paris pour poser nu à côté de la sculpture afin que le jury du Salon puisse faire directement la comparaison, mais l'armée lui refusa cette permission exceptionnelle. L'artiste dut attendre janvier 1880 pour avoir enfin le sentiment d'être lavé de tout soupçon, quand Edmond Turquet, compatissant envers sa cause, fut nommé Sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts (plus tard, il lui commandera *La Porte de l'Enfer*). Rodin soumit à nouveau son dossier au comité désigné pour enquêter sur la question. Après avoir entendu les témoignages de certains amis du sculpteur attestant l'avoir vu travailler sur cette œuvre, le comité rendit un verdict positif. En guise de compensation, l'État français acquiesça un moulage en bronze réalisé par Thiébaut-Frères en 1880 et l'installa dans les jardins du Luxembourg en 1884.

L'Âge d'airain fut la première sculpture grandeur nature de Rodin créée pour le Salon, et il consacra beaucoup de soin et d'énergie à sa production. «Rodin traita son modèle [...] comme un objet, enregistrant la moindre parcelle de corps, non seulement depuis les points de vue habituels, mais aussi depuis un plateau situé en hauteur, et d'en bas, allongé sous le modèle. Les plans de la tête, des épaules et des hanches étaient reproduits en détails, qui réunis, conduisaient progressivement à l'ensemble exact». (C. Lampert, *Rodin, Sculpture and Drawings*, Londres, 1986, p. 14).

Le naturalisme et la sensibilité du modelage surpassaient les canons de l'époque. L'influence de Michel-Ange est palpable. Le bras levé, le léger *contrapposto* et le visage languide aux yeux fermés rappellent tous *l'Esclave mourant* de Michel-Ange, sculpture que Rodin avait étudiée au Louvre. Le traitement de la musculature du dos est encore plus surprenant. Le réalisme avec lequel l'artiste a travaillé le modèle est souligné par un subtil jeu d'ombre et de lumière. Rodin avait sans doute vu *l'Étude de nu* de Michel-Ange exposée à la Casa Buonarroti lors de son premier séjour à Florence en 1876. Plus tard, l'artiste évoqua l'influence du maître sur son œuvre; «Michel-Ange qui m'a appelé en Italie m'a donné de précieux aperçus et je l'ai copié dans mon esprit, dans certaines de mes œuvres avant de le comprendre» (A. Rodin à A. Bourdelle, 18 juillet 1907, cité in R. Masson et V. Mattiussi, *Rodin*, Paris, 2004, p. 151). Au départ, Rodin voulait





que sa sculpture tiennne une lance dans la main gauche, comme le prouvent ses esquisses de cette œuvre. Selon Hésiode, l'âge de bronze était peuplé de guerriers. La guerre était à la fois leur raison de vivre et leur passion; les armes, les outils et même les maisons étaient forgées de bronze. Les hommes de cette période furent victimes de leur propre violence ce pourquoi il nous reste très peu de traces de leur passage sur terre. Ce thème trouva beaucoup de résonance en France où l'invasion prussienne avait eu lieu sept ans plus tôt.

La pertinence contemporaine de l'évocation de *l'Âge d'airain* était soulignée par de nombreux critiques contemporains. Parmi eux, le journaliste Edmond Bazire se distingue par ses écrits particulièrement élogieux;

«*L'Âge d'airain*...est non moins la manifestation d'un pétrisseur de la pensée et du bronze. Cet éphèbe debout, svelte, à toutes les rudes grâces des temps primitifs, où la créature se montrait sans souci des pudeurs civilisées. Il est fort et il ne craint pas de laisser voir ses côtes, ni ses reins, ni ses nerfs...Ce païen n'est pas une imagination, puisée dans les récits de la fable. Il est de notre sang et de notre temps. Celui qui fit *L'Âge d'Airain*...s'appelle Auguste Rodin. Ah ! S'il pouvait infuser dans les veines de ses contemporains un peu de la vigueur qu'il possède, ce serait la transformation de l'art...» (Article paru dans *l'Intransigeant*, sous le nom de Edmond Jacques, 16 septembre, 1883, cité in *Correspondance de Rodin*, Musée Rodin, Paris, 2007, Vol. II, p. 60).

En dépit de ses débuts scandaleux, *L'Âge d'airain* est aujourd'hui largement considéré comme le premier grand chef-d'œuvre de Rodin, aux côtés d'œuvres ultérieures comme *La Porte de l'Enfer*, *Le Penseur* et *Le Baiser*. Grâce à son énergie et sa puissance, la réussite de son *L'Âge d'airain* ouvrit un nouveau chapitre de la carrière de Rodin et lui valut la réputation de plus grand sculpteur de sa génération.

“With respect to the *Age of Bronze*, yours is the very first, I have cast one other for a friend, and these are the only two which exist at present. I can assure you that there will be very few.”

Letter from Auguste Rodin to Maurice Masson, 20th June 1905

As Rodin's letter addressed to the Parisian collector Maurice Masson (fig. 1) testifies, the cast of the *Age of Bronze* which Masson acquired was an exceptional example of this celebrated subject. Following his commission directly to the artist on the 28th October 1903 for the sum of 10 000 francs, Maurice Masson would closely supervise the production of his purchase: the library of the Musée Rodin in Paris retains more than thirty letters exchanged between the patron and the sculptor, constituting a dialogue which is both rich in detail and rare by its continuity. Masson was indeed a highly experienced and exacting collector. The greater part of Masson's collection would be donated to the Musée des Beaux-Arts in Lille, and included not only several other important works by Rodin such as a marble version of the *Eternal Springtime*, but also key works by Degas, Henri de Toulouse-Lautrec, landscapes by Sisley and Renoir, and several masterpieces by Monet, including *La débacle* (Wildenstein n° 561, Musée des Beaux-Arts, Lille), *Le Portail de la Cathédrale de Rouen* of 1894 (Wildenstein n° 1358) and *Le Parlement, ciel orageux* of 1904 (Wildenstein n° 1605, Musée des Beaux-Arts, Lille, fig. 2).

When it came to sculpture, Masson was particularly sophisticated in his requirements as to questions of patina and presentation. For his Age of Bronze his focus was predominantly concerned with the patina:

"I would prefer a patina which was slightly more matt and of a lighter green than the one which you showed me – there exists one which is less bottle green, and which I find more pleasing"

Letter by Maurice Masson to Auguste Rodin, 21 September 1903.

And particularly regarding the correction of the first patina attempt:

"...you should request that your man go to the Luxembourg in order to see the patina which the atmosphere of Paris has given to your masterpiece; it is admirable..."

Letter from Maurice Masson to Auguste Rodin, 25th April 1904.

In November 1905, Masson continued to exercise his supervision of the production of his sculpture, requesting by letter that the sculptor attest in writing that the chasing on the work had been completed by himself.

With its inscription 'IEE' certifying that it represented the very first cast of this model, the Age of Bronze which was delivered to Maurice Masson on the 23rd April 1904 therefore constituted a remarkable work into which both the sculptor and its first owner contributed all of their combined creative and aesthetic energies.

The conception of the Age of Bronze was for Rodin a decisive turning point in his career. At the end of 1875 he had travelled to Turin, Genoa, Rome, Naples and lastly Florence where he would spend an entire week in the Medici chapel studying the works of Michelangelo. On his return to Brussels, where he had moved in 1871, Rodin resumed work on his Age of Bronze, a plaster which he had begun just prior to his departure for Italy. His model for the subject was a young Belgian telegraph soldier named Auguste Neyt, who would sit for the 18-month duration it took Rodin to complete the sculpture. Upon this accomplishment in January 1877, Rodin immediately sought to have the plaster exhibited, firstly at the Cercle artistique in Brussels and then at the Paris Salon in May of the same year. Rodin initially titled his work *The vanquished*, followed by *Man Awakening*, and finally the *Age of Bronze* in reference to the successive stages of the evolution of humanity as described by the Greek poet Heiode in his *Works and Days* (translated by Leconte de Lisle in 1869). The subject of Rodin's sculpture represented the tormented awakening of Mankind's individual conscience, combining both an allusion to his primitive past as well as the future challenge which his own survival represented. As if awakening from a terrible nightmare, the man touches his head which appears to have grown almost too heavy to support. Released by Rodin's significant talent, the unprecedented vitality of this almost too-human representation of the model stunned the academic community by the departure it represented from the idealised forms preferred by other academic sculptors. The realism of his sculpture led to Rodin being accused, in all seriousness, of having molded his work on a live subject. Following the first public exhibition of the work at the Brussels Cercle Artistique the *Etoile belge* published on the 29th January an article in which was reported the then growing rumour relating that Rodin had modeled the sculpture upon the body of a man. Deeply hurt by these accusations, Rodin feared that not only would his artistic faculties be compromised by the allegations but that his future livelihood would be jeopardized. At this time the Salon still represented the most likely springboard upon which upcoming artists could launch their career. As a result of the rumours the Belgian Royal Academy of Fine Arts did not include the work in the list of acquisitions. It was with considerable bitterness that the sculptor wrote to the president of the jury: "this sculpture should be aiding my career, aged as I am 36 years old, but how painful to see it obstructed by these unfounded suspicions" (Auguste Rodin quoted in A. Le Normand- Romain, *Rodin et le bronze, Paris, 2007, vol. I, p. 128*).



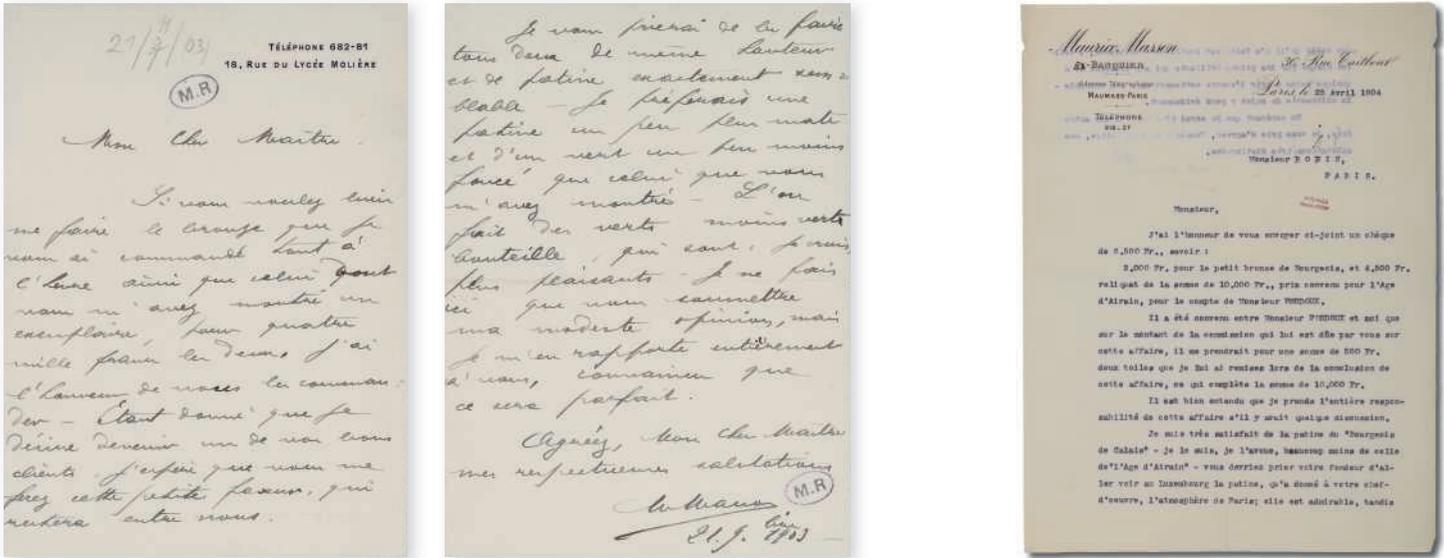


Fig. 1: Correspondance Maurice Masson. Paris, Archives du Musée Rodin

In his defense against the allegations, Rodin sent the directors of the Salon a dossier comprising a photograph of the model as well as testimonials by official artists, many of whom had been recipients of the Prix de Rome and included Albert-Ernest Carrier-Belleuse, which confirmed that they had witnessed Rodin sculpt the work with his own hands. Neyt would go so far as to propose that he travel to Paris and pose nude next to the sculpture so that the Salon jury may themselves make the comparison, but the army would not grant the necessary permission. The artist would have to wait until January 1880 in order for all suspicions to be lifted in respect to his work. This was thanks to the intervention of Edmond Turquet, recently named as undersecretary of State for the Fine Arts and who was a supporter of Rodin (it would be he who later commissioned the Gates of Hell). Rodin again submitted his dossier to the committee who, after having heard the firsthand statements of fellow artists, finally gave a positive verdict. By way of compensation, the French state acquired a bronze cast by Thiébaud-Frères in 1880 and which was installed in the Luxembourg gardens in 1884.

The Age of Bronze was the first life-size sculpture created by Rodin for the Salon, entailing a considerable energy and level of care in its production. "Rodin's approach to his model [...] was the same as if it were an object capturing every inch of the body, not only from the usual vantage points, but also from a board placed above him, as well as from below where he would lie stretched out beneath the model. The angles of the face, the shoulders and the hips were all reproduced in detail, which when brought together formed a complete picture of the overall subject". (C. Lampert, Rodin, Sculpture and Drawings, Londres, 1986, p. 14).

The naturalism and sensitivity of the modeling Rodin achieved went beyond contemporary canons. Michelangelo's influence is tangible: the raised arm, the slight contrapposto and the laguid face with its closed eyes remind us of the Dying slave, one of the sculptures Rodin had studied intimately at the Louvre. the portrayal of the musculature of the back is even more surprising. The sense of realism which the artist achieved in his moldings is underscored by the subtle play of light and shade. Rodin had no doubt seen Michelangelo's Study of a nude exhibited at the Casa Buonarroti during his first visit to Florence in 1876. Later, the French sculptor would comment

on this influence on his own work: "It was Michelangelo who called me to Italy and who gave me valuable suggestions which I used in my own way in my own work before I even understood them" (Auguste Rodin writing to A Bourdelle, 18th July 1907, quoted in R. Masson et V. Mattiussi, Rodin, Paris, 2004, p. 151).

As certain preparatory sketches by the artist show, initially, Rodin's intention was that his figure in the Age of Bronze hold a lance in his left hand. According to Hesiod, the age of Bronze was peopled by warriors and war was at the same time their way of life and their passion; weapons, tools and even in some cases houses were forged in bronze. It was a time marked by violence, society itself falling victim to its own quest for destruction thus explaining why so few traces of this time were left to discover. Just seven years after the Prussian invasion of France in 1870, this theme remained of great interest to Rodin's peers.

The continuing resonance of the Bronze Age as a subject was highlighted by several contemporary critics. Amongst these, the journalist Edmond Bazire would write particularly eloquently: "The Age of Bronze ...is not least the representation of the kneading together of thought and of bronze. This standing Ephebe is svelte, and shows all the rough traits of primitive times where instincts were displayed without fear of prudish society. He is strong, and is not afraid that we can see his ribs, his kidneys or his nerves...This pagan is not imaginary, dredged up from the pages of a fable. He is of our blood and of our time. The creator of the Age of Bronze...is called Auguste Rodin. Ah ! If he could only instil into the veins of his contemporaries some of the energy which he possesses, it would mean the transformation of Art..." (Article published in the Intransigent, under the nom de plume Edmond Jacques, 16th September, 1883, quoted in Correspondance de Rodin, Musée Rodin, Paris, 2007, Vol. II, p. 60).

Notwithstanding its scandalous beginnings, the Age of Bronze is today considered as the first masterpiece by Auguste Rodin, to be joined by works such as The Gates of Hell, The Thinker and the Kiss. Thanks to its energy and power, the success of his Age of Bronze would open a new chapter in Rodin's career and would earn him his reputation as the leading sculptor of his generation.



UNE ŒUVRE EMBLÉMATIQUE DE RODIN

f.224

AUGUSTE RODIN (1840-1917)

Le Baiser, première réduction dite aussi «taille n° 1»

signé 'Rodin' (sur le rocher) et avec la marque du fondeur 'F BARBEDIENNE
Fondeur Paris' (sur le côté gauche du rocher)
bronze à patine brune

Hauteur: 72,7 cm. (28½ in.)

Conçu vers 1882; cette version dite «première réduction» réalisée
dans cette taille en 1898; cette épreuve fondue entre 1914 et 1918

Cette œuvre sera incluse au *Catalogue critique de l'œuvre sculpté*
d'Auguste Rodin actuellement en préparation à la galerie Brame
& Lorenceau sous la direction de Jérôme Le Blay, sous le numéro
2019-5998B.

€600,000-1,000,000

\$670,000-1,118,000
£519,000-865,000

AUGUSTE RODIN; 'LE BAISER, PREMIÈRE RÉDUCTION';
BRONZE WITH BROWN PATINA; SIGNED AND WITH THE FOUNDRY MARK.

奧古斯特 羅丹; 《吻》; 青銅

PROVENANCE

Galerie Tanagra, Paris ;
Acquis auprès de celle-ci par la famille du propriétaire actuel
le 7 septembre 1989.

BIBLIOGRAPHIE

- G. Grappe, *Catalogue du Musée Rodin*, Paris, 1927, p. 47, nos. 91-92
(la version en marbre illustrée).
- G. Grappe, *Le Musée Rodin*, Paris, 1947, p. 142, n° 71 (la version en marbre
illustrée, pl. 71).
- I. Jianou et C. Goldscheider, *Rodin*, Paris, 1967, p. 100 (détail de la version
en marbre illustrée, pl. 54; la version en marbre illustrée, pl. 55).
- J.L. Tancock, *The Sculpture of Auguste Rodin, The Collection of the Rodin
Museum, Philadelphia*, Philadelphie, 1976, p. 72, 90 et 108, n° 151
(la version en marbre illustrée, p. 77).
- A. Le Normand-Romain, *Le Baiser de Rodin*, Paris, 1995, p. 20-21
(une autre épreuve illustrée, fig. 2; la version en plâtre illustrée, fig. 3).
- A. Le Normand-Romain, *Rodin*, Paris, 1997, p. 49 (la version en terre cuite
illustrée, p. 48).
- J. Vilain, *Rodin at the Musée Rodin*, Londres, 1997, p. 39
(la version en marbre illustrée en couleurs).
- A. Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze, Catalogues des œuvres
conservées au Musée Rodin*, Paris, 2007, vol. I, p. 158-163, n° S. 2809
(une autre épreuve illustrée, p. 160).





Auguste Rodin, *Le Baiser*, 1888-98 (détail). Paris, Musée Rodin



Auguste Rodin, *Couple enlacé s'embrassant*. Philadelphie, Philadelphia Museum of Art

«Le charme du grand groupe de la jeune fille et de l'homme appelé *Le Baiser* réside dans cette répartition sage et équitable de la vie; on a le sentiment qu'ici, à tous les points de contact, pénètrent dans les corps des ondes, des frissons de beauté, de pressentiment et de force. De là vient que l'on croit voir la félicité de ce baiser partout sur ces corps; il est comme un soleil qui se lève, et sa lumière est partout»

Rainer Maria Rilke, *Rodin*, Londres, 1946 - traduit de l'anglais
par Catherine Caron, Rennes, 2001, p. 40-41

Comme le soulignait tout en éloquence le poète Rainer Maria Rilke en 1903, peu de sculptures de l'histoire de l'art occidental dégagent autant de fougue et de passion que *Le Baiser* de Rodin. L'artiste y représente les amants Paolo et Francesca, bannis pour leurs amours adultères et condamnés à rester transis pour l'éternité dans une étreinte au cœur du deuxième cercle de l'Enfer, parmi une multitude d'autres pécheurs charnels. À l'origine, Rodin avait destiné cette composition à rejoindre le groupe complexe et ô combien ambitieux des *Portes de l'Enfer*, entrée monumentale commandée par l'État français pour son musée des Arts décoratifs en devenir. Rodin dût toutefois se rendre à l'évidence; ce couple entrelacé, ardent, impétueux, ne s'accordait guère au ton de plus en plus tragique que prenait sa *Porte* articulée sur le thème de la damnation. Il décida donc de retirer *Le Baiser* du projet et de le traiter comme un sujet indépendant. Dans cette œuvre devenue emblématique Rodin fait preuve de l'audace qui caractérise ses créations les plus ambitieuses. Loin des interprétations plus retenues qu'ont livrées certains de ses contemporains sur le même sujet, notamment Ingres, Delacroix ou Cabanel, ici, le spectateur est invité à parcourir des yeux les convolutions des corps entremêlés, comme transportés par l'élan passionné du baiser. La dynamique de cette sculpture qui semble vibrer à l'intérieur d'elle-même renvoie au tourbillon infernal qui enserre les amants damnés, cacophonie semblable à «une mer tempétueuse, irritée du combat des vents» (Dante Alighieri (1265-1321), *La Divine Comédie*, Canto V). Si la composition guide notre regard vers les lèvres du couple, l'acte en lui-même est occulté depuis différents angles - comme pour nous rappeler qu'au moment fatidique, Paolo et Francesca avaient cru voler ce baiser en toute intimité. La connivence que cette œuvre requiert de l'observateur ne passa pas inaperçue des spectateurs de l'époque, nombreux à comprendre que le sculpteur avait voulu les glisser dans la peau de Gianciotto Malatesta; le grand seigneur de Rimini, mari de Francesca et frère de Paolo, qui surprit ce premier baiser. Révélé pour la première fois à l'Exposition Générale des Beaux-Arts de Bruxelles, *Le Baiser* devint bientôt l'une des œuvres-signature de Rodin. Son impact retentissant sur la culture visuelle, toujours d'actualité, a notamment été scellé par les chefs-d'œuvre éponymes de Klimt, de Brancusi ou de Lichtenstein, ou encore les *Amants* de Magritte, fortement influencés par cette composition.

L'œuvre fut exposée au Salon de Paris en 1898, sous une pluie d'éloges. Cette année-là, l'État français commanda une version en marbre, et la fonderie Leblanc-Barbedienne entama plusieurs séries de tirages en bronze, de quatre formats différents, sur lesquelles elle travailla jusqu'en 1918. La présente œuvre est un exemplaire du plus grand de ces formats, première suite de «réductions» conçue entre 1898 et 1918. Sa taille imposante permet au spectateur de se laisser pleinement porter par le rythme ondoyant de l'étreinte, et d'apprécier à leur juste valeur les finitions voluptueuses des membres lisses et délicats, rivés pour l'éternité sur la roche accidentée.

“The spell of the great group of the girl and the man that is named “The Kiss” lies in this wise and balanced understanding of life. In this group waves flow through the bodies, a shuddering ripple, a thrill of strength, and a presaging of beauty. This is the reason why one beholds everywhere on these bodies the ecstasy of this kiss. It is like a sun that rises and floods all with its light”

Rainer Maria Rilke, *Rodin*, London, 1946, p. 26

As the poet Rainer Maria Rilke so eloquently recorded in 1903, there are few sculptures in the history of Western art which are as impassioned as Rodin's *Kiss*. The subjects are the lovers Paolo and Francesca, banished for their adulterous passion and doomed to spend eternity within the second circle of Hell in an endless embrace surrounded by other multitudinous carnal sinners. Originally the composition was conceived as part of Rodin's hugely ambitious and complex group *The Gates of Hell*, a monumental door commissioned by the French state for the planned new national museum of decorative arts. As work on the *Gates* progressed, Rodin came to the realization that his portrayal of the embracing lovers was too impassioned for it to conform with the overall theme of damnation featured in his arrangement, and he decided to remove the *Kiss* and to pursue it as a stand-alone subject.

The conception of *The Kiss* is characteristically daring for one of Rodin's major compositions. Unlike the more ascetic contemporaneous variations of the subject by artists including Ingres, Delacroix or Cabanel, the viewer of Rodin's couple is required to navigate the spiraling rhythms of the entwined bodies who appear consumed by their passionate kiss. The inward dynamics of the sculpture are a reference to the centripetal forces of the punishing whirlwind within which their damnation is situated – a cacophony of noise “as of a sea in tempest torn by warring winds” (Dante Alighieri (1265–1321), *The Divine Comedy*, Canto V). Although the composition guides our eye to the locking of the couple's lips, the dramatic moment itself is obscured from several angles – a reminder that this was thought to be a moment of private passion.

The interaction required of the viewer was not lost on contemporaries who understood that they were being placed in the role of Francesca's husband and Paolo's brother, Gianciotto Malatesta, lord of Rimini, and the person who caught them as they shared their first kiss. Exhibited for the first time at the Exposition Générale des Beaux-Arts in Brussels, the *Kiss* quickly became one of Rodin's signature works and its relevance in today's visual culture has been cemented by the masterpieces which it has since inspired, from eponymous works by Klimt and Brancusi to Magritte's *Lovers* or Lichtenstein's *The Kiss*. The French government commissioned a marble version in 1898 and after the work was exhibited at the Paris Salon that same year to glowing reviews, the Leblanc-Barbedienne foundry cast bronze editions in four different sizes between 1898 and 1918. The present work is an example of the largest format, known as the first reduction, produced between 1898 and 1918. Its impressive scale allows the viewer to become immersed in the swirling rhythms of the entwined couple, and to best appreciate the sensuous finish of their smooth limbs against pitted rock on which they sit for eternity.



UNE ŒUVRE EMBLÉMATIQUE DE LA COLLECTION WATSON-TAYLOR



© Christie's image 2010

G. Watson Taylor
par Sir Martin Archer Shee

f.225

COMMODE DE LA FIN DE L'ÉPOQUE LOUIS XVI ATTRIBUÉE À GUILLAUME BENNEMAN, FIN DU XVIII^e SIÈCLE

En placage de citronnier de Ceylan, acajou, amarante et filets de houx en partie noirci, ornementation de bronze ciselé et doré, le dessus plaqué en marbre de brocatelle d'Espagne probablement associé, la façade ouvrant par trois tiroirs en ceinture ornés de rinceaux d'où émergent des Victoires ailées retenant des couronnes de laurier surmontant trois tiroirs centrés d'une réserve losangique feuillagée et flanquée de poignées figurant des chutes de laurier retenues par des putti ailés surmontés d'un masque de Mercure, les montants en colonnes détachées à l'avant et en pilastre à l'arrière sommés de putto ailé supportant l'entablement, les pieds en toupie, les serrures au trèfle, portant une marque apocryphe CP au dos, avec trois étiquettes imprimées sous chacun des tiroirs en ceinture inscrites "Rue Royale, près la place Louis XV / N.8. / ROCHEUX, / Tient Magasin de Meubles, Bronzes, / Candélabres, Pendules, Porcelaines, d'or / nement et objets de curiosité. / A PARIS"

H. 99 cm. (39 in.); L. 153 cm. (60¼ in.); P. 67 cm. (26¼ in.)

€100,000-200,000

\$112,000-223,000
£87,000-173,000

A LATE LOUIS XVI ORMOLU-MOUNTED EAST INDIES SATINWOOD,
MAHOGANY, AMARANTH AND HOLLYWOOD COMMODE,
ATTRIBUTED TO GUILLAUME BENNEMAN, LATE 18th CENTURY

路易十六斗櫃，認為由貝尼曼製造，十八世紀末

PROVENANCE

Probablement vendue par le marchand Rieul Rocheux vers 1815-1820;
Ancienne collection George Watson-Taylor; sa vente, Christie's, Londres,
28 mai 1825, lot 27 ;
Où acquis par l'antiquaire George Alexander Gasley, Londres ;
Vente Mes Ader, Picard, Tajan, Paris (palais Galliera), 20 juin 1968, lot 81;
Collection Rossignol.

BIBLIOGRAPHIE

A. Pradère, *Les Ébénistes de Louis XIV à la Révolution*, Paris, 1989, p. 411.
J. Pichelin, «Louis XVI et Marie-Antoinette à Compiègne»
in cat. exp., Grand Palais, Paris, 2006, pp. 38-40.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

A. Pradère, *Les Ébénistes de Louis XIV à la Révolution*, Paris, 1989,
pp. 404-411.
D. Ledoux Lebard, *Les Ébénistes du XIX^e siècle*, Osny, 1984, p. 559.
H. Roberts, «Quite appropriate for Windsor Castle. George IV and George
Watson Taylor» *in Furniture History Society*, Vol. 36, 2000, pp. 115-118.





Salon jaune du Palazzo Reale de Madrid



Commode des anciennes collections Rothschild à Mentmore Towers

Élégante par sa ligne et ses proportions, luxueuse par les bronzes dorés qui l'ornent et par son placage de citronnier au lieu du traditionnel acajou à cette époque, la présente commode est une synthèse du mobilier d'exception réalisé en cette période post-révolutionnaire de la fin du XVIII^e siècle, par le dernier *Ebéniste du roi*; Guillaume Benneman. La destinée de Guillaume Benneman (vers 1750-1811, reçu maître en 1785) est fascinante. Il arrive tardivement d'Allemagne dont il est natif pour s'installer en tant qu'ébéniste rue du faubourg Saint-Antoine puis rue Forest dans le quartier du Temple. Il exerce alors en tant qu'ouvrier libre. Guidé par sa bonne étoile, il décide de participer à l'«appel d'offre» lancé par le Garde-Meuble de la Couronne qui, dans un contexte de crise économique, cherche un inconnu comme alternative à Riesener devenu trop cher.

GUILLAUME BENNEMAN ET LE GARDE-MEUBLE DE LA COURONNE

En 1784-1785 l'excessivité des prix de Jean-Henri Riesener est mise en avant par le nouveau directeur du Garde-Meuble royal, Thierry de Ville-d'Avray, qui lui préfère alors Benneman, aussi soucieux de la qualité des placages et des bronzes employés sur ses meubles que son compatriote. On lui octroie alors la maîtrise de menuisier-ébéniste avec dispense de droits et conditions d'accès à la profession le 14 août 1785.

Guillaume Benneman achève donc la liste prestigieuse des ébénistes fournisseurs du Garde-Meuble de la Couronne; Antoine-Robert Gaudreaux fils (1751-1752), Gilles Joubert (1752-1774) puis Jean-Henri Riesener (1774-1786). De 1786 à 1792, Benneman livre 235 meubles pour un total de 59.555 livres. 1786 et 1790 sont les deux années les plus prolifiques pour l'ébéniste, puisque le montant total de ses factures s'élève respectivement à 38.052 livres et 14.945 livres.

Cependant, il convient de nuancer la liberté de Benneman puisque les meubles qu'il livre pour le Garde-Meuble répondent à un programme savamment orchestré par le sculpteur sur bois Jean Hauré.

Le Garde-Meuble de la Couronne étant l'administration tenue de gérer le mobilier et les objets d'art placés dans toutes les résidences royales, Hauré, dirige en tant que maître d'œuvre tous les travaux d'ébénisterie, fonte, ciselure, dorure, marbrerie et serrurerie. Pour ce faire, il distingue la production courante de celle plus luxueuse alors sous-traitée au marchand-mercier Dominique Daguerre.

Jean Hauré lance une politique de restauration des meubles déjà présents dans les différentes résidences royales mais également de copies voire de transformations. Ces opérations sont effectuées au sein de l'atelier de Benneman qui compte sous ses ordres une quinzaine d'ouvriers

employés par le Garde-Meuble.

Aux alentours de 1788, l'influence d'Hauré semble s'estomper au sein du Garde-Meuble; Benneman continue cependant à collaborer avec l'administration et voit son carnet de commandes prendre de l'ampleur en parallèle des effectifs de son atelier qui culminent à vingt en 1788.

Le 2 juin 1789, Benneman est nommé officiellement *Ebéniste du roi*. Jusqu'en 1792, Benneman réalise de nombreux meubles essentiellement pour Versailles et Saint-Cloud puis dans une moindre mesure dans les derniers temps pour les Tuileries et Compiègne.

UN CORPUS RESTREINT

Ce n'est réellement qu'à partir de 1787 que Benneman livre des créations personnelles. Cette commode s'inscrit dans un *corpus* assez restreint, lui-même appartenant aux meubles luxueux livrés par Benneman à la fin du XVIII^e siècle où on note un regain d'intérêt pour ce type de meubles après la Terreur, que ce soit en France ou pour les cours étrangères comme la Russie ou l'Espagne.

Ce meuble présente une riche ornementation de bronze doré que l'on retrouve sur quelques autres pièces, à l'instar du *putto* si caractéristique représenté en atlante, ainsi que les poignées tombantes en guirlandes de laurier retenues par des amours, ou encore l'élégante frise d'entrelacs en partie basse, à savoir;

- Pour les *putti* et les poignées;

Une commode en placage d'acajou des collections Rosebery au château de Mentmore; vente Sotheby's Parke Bernet, 18 mai 1977, lot 126;

Un secrétaire à abattant en suite de la commode précédente, des collections Rosebery au château de Mentmore; vente Sotheby's Parke Bernet, 18 mai 1977, lot 126, ancienne collection George Watson Taylor, vente Christie's, 25 mai 1825, lot 26;

Une paire de commodes en acajou d'une collection privée (reproduites dans *cat. expo. «Elements of style»*, Rosenberg & Stiebel, New York, 1984); Un secrétaire conservé au Victoria and Albert museum, Londres (inv. W.23;1to3-1958);

Un secrétaire et une commode en pendant tous deux conservés dans le Salon jaune du Palazzo Real de Madrid.

- Pour les poignées et la frise d'entrelacs en partie basse;

Une commode provenant du palais de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, vente Sotheby's, Londres, 17 avril 1964, lot 117 et illustrée dans A. Pradère, *Les Ébénistes de Louis XIV à la Révolution*, Paris, 1989, p. 405;

Un secrétaire en suite avec la commode précédente, livré également pour la chambre du trésorier de l'impératrice au palais de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, vente Sotheby's, Londres, 17 avril 1964, lot 118 (illustrée dans

A. Pradère, *op. cit.*, p. 404);

Une commode conservée au musée de l'Ermitage, à Saint-Petersbourg (inv. -5080).

- Pour la frise d'entrelacs en partie basse;

Un secrétaire aux cariatides livré en 1786 pour le Cabinet intérieur de Louis XVI à Compiègne et aujourd'hui conservé au Metropolitan Museum of Art de New York (inv. 1971.206.17) et illustré dans le catalogue d'exposition «Louis XVI et Marie-Antoinette à Compiègne», (*op. cit.* p. 38).

Les commodes de ce *corpus* adoptent toutes la même structure; trois tiroirs en ceinture surmontant deux rangs de tiroir, des montants en colonne détachée prolongés par des pieds en toupie.

UN MARCHÉ EUROPÉEN POUR LES MEUBLES DE BENNEMAN

En cette période post-Révolution, Guillaume Benneman entretient des rapports avérés avec le monde du commerce comme Jean-Louis Collignon à qui il vend toute une série de meubles en acajou en 1798; meubles que Collignon revend à son tour à la cour impériale russe.

Collignon acquiert de nombreuses pièces lors des ventes révolutionnaires. Il est en activité jusqu'en 1801.

La présence des étiquettes de Rocheux, bien que non mentionnée dans la vente Watson Taylor, ne soulève pas de doute particulier. Denise Ledoux Lebard dans son Dictionnaire des *Ébénistes du XIX^e siècle* rapporte que Rocheux est établi de 1805 jusqu'à sa mort en 1821 rue de la Concorde (rue Royale). Lors des ventes révolutionnaires, il s'était porté acquéreur de pièces importantes. Sa boutique est réputée et possède une belle clientèle voire prestigieuse avec la famille impériale pour le palais de Fontainebleau. La vente de son stock qui a lieu le 29 janvier 1821 permet d'en constater la qualité. On y retrouve notamment des meubles Boulle (bureaux, bibliothèque, armoire, baromètre, coffres, etc.), ou encore des meubles de Riesener (un grand bureau, un autre bureau et une console desserte); la présente commode n'y figure pas.

On ignore donc à quel moment cette commode rejoint l'Angleterre. Soit elle y est arrivée dans les années 1802, au moment de la paix d'Amiens où le marché anglais est très actif; soit après le blocus, à partir de 1815. Les papiers du marchand Rocheux évoquent la piste d'une filière anglaise puisqu'un certain M. Benoist de Londres lui était débiteur de 6 000 francs.

UNE PROVENANCE PRESTIGIEUSE: GEORGE WATSON TAYLOR (1770-1841)

La présente commode a en effet fait partie de l'une des vacations consacrées à la dispersion de la collection de George Watson Taylor ployant sous le poids d'importantes difficultés financières.

On identifie la commode sous le lot 27;

27. A Superb chest of three larger, and three smaller drawers, fronted with satinwood, with inlaid borders of mahogany. The fronts of the three smaller drawers, and the locks and the handles of the larger, are composed of tablets with ornaments of or-moulu; the handles in particular, formed of festoons borne by Amorini, are worthy of the fine taste of the Cinque Cento artists; a pair of columns at the hangles, fluted and enriched with or-moulu, are surmounted by figures of infants bending under the slab of brocadella which they support - from the Palace of Compiègne, 5 feet long and 2 feet wide. (Selection of sumptuous articles of Parisian and other furniture (...) from the late very distinguished town mansion of G. Watson Taylor, vente Christie, Londres, 28 mai 1825).

George Watson Taylor appartient à un groupe d'amateurs francophiles installés en Angleterre parmi lequel on compte George IV (1762-1830) et le 10^e duc d'Hamilton (1767-1852). Malgré un début de vie relativement modeste, son mariage en 1810 avec la fille d'un baronnet, Anna Susana

Taylor, lui permet d'hériter en 1815 d'une grande fortune. Le couple devient propriétaire d'une élégante maison sur Cavendish Square et est propulsé au rang des couples les plus en vue de la société londonienne. À ce patrimoine foncier, s'ajoute un grand manoir de campagne à Erlestoke, dans le Wiltshire (H. Roberts, «Quite appropriate for Windsor Castle. George IV and George Watson Taylor» in *Furniture History Society*, vol. 36, 2000, p. 115).

Grâce à cette nouvelle fortune, Watson Taylor commença à collectionner des œuvres d'art des plus somptueuses. Sa collection de meubles et œuvres d'art français et italiens devient vite célèbre. En janvier 1822, le *Morning Post* rapporte que «M. Watson Taylor a récemment importé une vaste collection d'antiquités, de bronzes et de meubles, la première d'Italie, la dernière de Paris» (*ibid.*, p. 118). George IV se rend en personne à Cavendish House admirer ce fabuleux ensemble, sans doute attiré par les descriptions rapportées des intérieurs cossus des Watson Taylor.

Cependant au début des années 1820, en raison de pertes importantes de revenus émanant des plantations conjuguées à des dépenses incontrôlées, Georges Watson Taylor se voit dans l'obligation de vendre sa collection d'œuvres lors d'une série de ventes qui débute en 1823. La vente des tableaux et des meubles de Cavendish Square est organisée par Christie's les 13 et 14 juin 1823 et 28 mai 1825.

La commode présentée sous le lot 27 de la vente de 1825 est adjugée 342 £ et 6 deniers au marchand londonien George Alexander Gasley installé rue Great Newport Street.

On retrouve certains antiquaires achetant pour le compte de George IV, Robert Hume, Robert Fogg ou encore Edward Baldock. Toujours dans cette vente de 1825, George IV a acquis 31 lots pour un total de 4 868 £ dont six meubles de Jean-Henri Riesener (par l'intermédiaire de Fogg) dont les chefs-d'œuvre de la vente, le serre-bijoux de la comtesse de Provence et un bureau à cylindre royal (toujours conservé dans les collections royales).

Il est très probable que l'antiquaire Gasley représentait également un aristocrate de haut rang au moment de la vente. En 1827, la commode n'est plus dans son stock et ne figure pas à sa vente du 2 juillet. On note qu'au même moment, George Watson Taylor est enregistré en tant que débiteur.

The english version of this text is available on christies.com





UNE TENTURE EMBLÉMATIQUE

.226

TAPISSERIE D'ÉPOQUE LOUIS XIV

MANUFACTURE DE BEAUVAIS,
D'APRÈS LES DESSINS DE JEAN-BAPTISTE
MONNOYER, JEAN-BAPTISTE BELIN DE
FONTENAY ET GUY-LOUIS DE VERNANSAL,
VERS 1700

En laine, intitulée *L'offrande au dieu Pan*, la tenture des *Grotesques*, à fond tabac, à décor à la Bérain et de personnages masculins et féminins, l'un juché sur une chèvre, un autre jouant du tambourin, dansant sous une architecture éphémère agrémentée de bacs à oranger autour d'un terme de Pan, le fond rehaussé de festons et de guirlandes; restaurations d'usage
286 × 334 cm. (9½ × 11 ft.)

€60,000-80,000

\$67,000-89,000
£52,000-69,000

A LOUIS XIV BEAUVAIS GROTESQUE WOOL TAPESTRY
AFTER DESIGNS BY JEAN-BAPTISTE MONNOYER, CIRCA 1700

路易十四波威掛毯，蒙諾耶設計，約1700年

PROVENANCE

Collection de la famille Cointreau, manoir des Lauriers, Savennières;
Vente M^e Ferri, Paris, 18-19 juin 1975, lot 320.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

J. Boccara, *Ames de laine et de soie*, St Remy en l'eau, 1988, pp. 278-283.
J. Coural and C. Gastinel-Coural, *Beauvais*.
Manufacture nationale de Tapisserie, Paris 1992, pp. 17-21.
C. Bremer-David, 'The Offering to Bacchus', in *French Tapestries & Textiles in the J.-P. Getty Museum*, Los Angeles, 1997, pp. 72-79.



Véritable symbole de cette incroyable révolution stylistique du début du XVII^e siècle, le décor si particulier de notre présent lot, composé de rinceaux, lambrequins et animaux chimériques, ne cessera de fasciner les artistes par sa fantaisie. Directement inspirés des motifs si caractéristiques et singuliers de Jean Berain (1640-1711) les tapisseries dites aux *Grotesques* à fond tabac réalisées par Jean-Baptiste Monnoyer (1636-1699), au cœur des ateliers de la Manufacture de Beauvais, sont depuis toujours très recherchées des collectionneurs et ce depuis la fin du XVII^e siècle.

Ce thème des *Grotesques* apparaît pour la première fois dans l'une des séries qui connaîtra un immense succès à l'époque et qui fut conçue par l'assistant de Raphaël; Giovanni da Udine (1487 – 1564), tissée à Bruxelles vers 1520 pour le pape Léon X. Fortement inspirés de ces premiers dessins, les cartons originaux de notre présent lot datent des années 1686-1687 et semblent avoir été achevés en 1688 lorsque Philippe Behagle (mort en 1705) directeur de la Manufacture Royale de Beauvais fut obligé de fournir quatre de ces pièces sur commande de la cour au Conseiller du Roi, Jean Talon. Très bien documentée, nous savons que cette fameuse tenture était composée de six tapisseries; quatre panneaux horizontaux dont *Les Musiciens*, *les Dompteurs*, *le Dromadaire* et *l'Eléphant* ainsi que deux panneaux verticaux *L'Offrande au dieu Bacchus* et notre modèle; *L'Offrande au dieu Pan*.

JEAN-BAPTISTE MONNOYER (1636-1699)

Attribuée à tort à Berain cette tenture fut composée par Jean-Baptiste Monnoyer spécialiste des tableaux de fleurs, qui s'inspire tout en les réinterprétant des grotesques du célèbre dessinateur auquel nous devons néanmoins un des trois modèles de bordures. Le baron Daniel Cronström (1655-1719) correspondait d'ailleurs avec Nicodème Tessin le Jeune (1654-1728), architecte suédois, au sujet de la tenture des *Grotesques* alors destinée au chancelier suédois Carl Piper expliquant notamment; «*Je fais mettre à la grotesque une bordure d'un goust grotesque du dessein de Berain*». En revanche, il ne semblait pas connaître l'existence de notre bordure dite «*au chinois*». On retrouve dans le personnage assis au centre des bordures verticales *l'Empereur de l'Audience du Prince* de la *Tenture de l'Histoire du Roi de Chine*. Selon A. Bennet dans son ouvrage *Five Centuries of Tapestry from the Fine Arts Museum of San Francisco, S.F.*, 1976, p. 226, certains personnages proviendraient du fabuleux tableau de Nicolas Poussin *Triomphe de Pan*, peint pour le Cardinal de Richelieu en 1635-36 actuellement conservé au Walter Morrisson Picture Settlement à Sudeley en Angleterre (inv. NG6477). Quatre personnages notamment évoquent ce tableau; la statue de Pan, la jeune fille à la chèvre à qui le garçon offre une corbeille ainsi que la jeune fille au tambourin.

LE SUCCÈS D'UN MODELE

Les *Grotesques* étaient largement appréciés en tant qu'œuvres purement décoratives dénuées de sens historique, religieux ou mythologique et considérées comme mieux adaptées aux intérieurs plus intimes. En gardant leur caractère léger et décoratif elles étaient souvent accrochées seules sans pour autant perdre leur aspect narratif. Il est intéressant de noter que le succès de ce thème fut tel qu'en 1710 est retrouvé à la Manufacture de Beauvais une liste complète de dessins et de peintures regroupant huit variantes des motifs ainsi que sept exemplaires supplémentaires tous mis à cette époque à disposition des tisserands. Aujourd'hui plus de cent-cinquante tapisseries dont quarante séries nous sont parvenues attestant de ce véritable engouement. En effet, des tissages de ces *Grotesques* à fond tabac furent acquis par de nombreux collectionneurs étrangers contribuant très fortement à la diffusion du goût français dans les cours européennes.

EXEMPLES COMPARABLES

Un ensemble de quatre tapisseries de la même tenture se trouve aujourd'hui conservés au Metropolitan Museum of Art de New York; *L'Eléphant* (inv. 1977.437.3); *L'Offrande à Bacchus* (inv. 1977.437.4); *Le Dromadaire* (inv. 1977.437.1) et *Les Musiciens* (inv. 1977.437.5). Le J.-P. Getty Museum de Los Angeles possède également un exemplaire de *L'Offrande à Bacchus* (inv. 86.DD.645) provenant des anciennes collections Rothschild et acquis en 1986 par le musée (C. Bremer-David, *An illustrated summary catalogue of the Collections of the J.-P. Getty Museum*, Malibu, 1993, p. 166). Christie's proposa également à la vente *les Musiciens* ainsi que *les Dresseurs d'animaux* à Londres le 7 juillet 2016, lots 332 et 333. Enfin, un exemplaire parfaitement identique est aujourd'hui conservé au Musée des Arts Décoratifs de Paris (inv. 14248 bis), nous offrant tout comme notre présent lot cette fabuleuse vision d'un théâtre merveilleux en plein air.

A true symbol of the stylistic revolution witnessed in France in the early 18th century, the idiosyncratic design of the present tapestry, combining scrollwork, lambrequins and chimeras, had enduring appeal among both collectors and artists for its creative fantasy and playful composition. Based on the striking designs of Jean Bérain I (1640-1711) and Jean-Baptiste Monnoyer (d. 1699), 'Grotesques' tapestries on tobacco grounds woven at the Beauvais ateliers have remained highly sought after since they were first devised in the late 17th century. The subject of 'Grotesques' first appeared in tapestries in a series designed by Raphael's assistant Giovanni da Udine (1487-1564), and woven in Brussels in circa 1520 for Pope Leo X, but soon became widely popular. Louis XIV had his first set loosely copied from these by the Gobelins Manufactory as *Les Triomphe des Dieux* in 1687. Shortly thereafter Beauvais designed its own Grotesques to meet the general interest in the subject. The original cartoons of the present series date from the years 1686-1687 and seem to have been completed in 1688 when Philippe Behagle (died in 1705), director of the Manufacture Royale de Beauvais, was commissioned to provide four tapestries of Monnoyer's design for the royal court by the King's advisor, Jean Talon. This tapestry forms part of the celebrated series usually consisting of six tapestries including three horizontal panels, *The Animal Tamers*, *The Camel and The Elephant*, and three vertical panels, *The Offering to Bacchus*, *The Offering to Pan* and *The Musicians*.

JEAN-BAPTISTE MONNOYER (1636-1699)

Monnoyer was France's most celebrated flower painter of the 17th century but was versatile and also painted history, still-life and portrait paintings. Although he is known to have collaborated on the creation of many cartoons for Gobelins and Beauvais tapestries, the 'Grotesques' series is the only series attributed entirely to him. The playful arabesque borders that are often found on tapestries in the series, however, have traditionally been attributed to Jean Bérain, who is documented to have produced such designs. In his correspondence with the Swedish architect Nicodemus Ticino the Younger (1654-1728), Baron Daniel Cronström (1655-1719) mentions a 'Grotesques' tapestry intended for the Swedish chancellor Carl Piper, explaining: "Je fais mettre à la grotesque une bordure d'un goust grotesque du dessein de Berain." However, he did not seem to know of the existence of the "au chinois" border on our present tapestry. Sitting in the centre of the vertical borders, we find the figure of the Emperor depicted in the *Hearing of the Prince*, one of the tapestries that composes the *History of the King of China* series.



According to A. Bennet in his book *Five Centuries of Tapestry* from the Fine Arts Museum of San Francisco, S. F., 1976, p. 226, some characters also derive from Nicolas Poussin's *Triumph of Pan*, painted for cardinal Richelieu in 1635-36 and currently held at the Walter Morrison Picture Settlement in Sudeley, England (inv. NG6477). Four of the tapestry's characters in particular evoke the picture: the statue of Pan, the girl with the goat to which the boy offers a basket as well as the girl with the tambourine.

A SUCCESSFUL MODEL

As the 'Grotesques' don't follow any of the narrative themes of history, religion or mythology they were widely considered more suited to domestic interiors than the formal hangings produced for the court by the Gobelins Manufactory. The 'Grotesques' were intended to hang either together, or independently as purely decorative weavings with no loss to their narrative value, a characteristic that appealed to a wide range of collectors throughout the centuries. Such was the interest in the theme that by 1710 the Beauvais manufactory developed cartoons in eight different variants to satisfy demand. The survival of over 150 tapestries from 40 separate

series featuring the motif testifies to the success of these beautiful designs. Several 'Grotesques' on tobacco ground are known to have been acquired by contemporary foreign collectors, contributing to the diffusion of the French taste across the courts of Europe.

COMPARABLE EXAMPLES

Among the most significant sets of the 'Grotesques' is a set of four in The Metropolitan Museum of Art, New York: *L'Eléphant* (inv. 1977.437.3); *L'Offrande à Bacchus* (inv. 1977.437.4); *Le Dromadaire* (inv. 1977.437.1) and *Les Musiciens* (inv. 1977.437.5). The J.-P. Getty Museum, Los Angeles, conserves another example from the series, *L'Offrande à Bacchus* (inv. 86. DD.645), purchased in 1986 from a Rothschild collection (C. Bremer-David, *An illustrated summary catalogue of the Collections of the J.-P. Getty Museum, Malibu*, 1993, p. 166). Two further related examples, *les Musiciens* and *les Dresseurs d'animaux*, sold Christie's, London, 7 July 2016, lots 332 and 333. Finally, a virtually identical tapestry depicting the same open-air theatre as the lot here offered is in the collection of the Musée des Arts Décoratifs, Paris (inv. 14248 bis).

LA VIRTUOSITÉ DE CLODION

f227

CLAUDE MICHEL DIT CLODION (1738-1814), FIN DU XVIII^e SIÈCLE

GROUPE EN TERRE CUITE REPRÉSENTANT
BACCHANTE BRANDISSANT UN THYRSE S'APPUYANT
SUR L'ÉPAULE D'UN HOMME AVEC UN PUTTO

Reposant sur un socle en bois mouluré, sculpté et doré d'époque Louis XVI
H. 34 cm. (13½ in.)

€150,000-250,000

\$168,000-279,000
£130,000-216,000

A TERRACOTTA GROUP DEPICTING A MAN HOLDING A BACCHANTE
WITH PUTTO, ATTRIBUTED TO CLAUDE MICHEL 'DIT' CLODION (1738-1814),
FRANCE, LATE 18th CENTURY

以薩堤爾、酒神女祭司和小天使為造型的赤陶土像，認為由克洛迪昂（1738-1814年）製造，法國，十八世紀末



© Metropolitan Museum of Art, New York, DR

Clodion, *Bacchante brandissant un thyrses s'appuyant sur l'épaule d'un satyre, avec un satyre enfant*, terre cuite, New York, Metropolitan Museum of Art

PROVENANCE

Collection de Madame de Polès;
Ses ventes des 22-23-24 juin 1927, Paris. Galerie Georges Petit, lot 211;
Collection Paul Cailleux;
Vente Jean-Louis Picard, Paris, 7 mars 1993, lot 97.

EXPOSITION

Sulpture Française, Galerie André Seligmann, 1932.
Esquisses et maquettes de l'École Française du XVIII^e siècle,
Galerie Cailleux, 1934, n° 111.
Chef-d'œuvre de l'Art Français, Palais National des Arts, Paris, 1937,
n° 1060.
Le nu à travers les ages, Galerie Bernheim Jeune, 1954. n° 71.

BIBLIOGRAPHIE

Connaissance des Arts, 15 Juin 1955, p. 73 (reproduit).

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

L. R. Cannady, *Materiality, the Model and the Myth of Origins: Problems in Eighteenth-Century European Terracotta and its Reception*, B.A. University of Montevallo, 2004.
D. Draper, G. Scherf, *L'esprit créateur de Pigalle à Canova: Terres cuites Européennes, 1740-1840*, 2003 (cat. exp.).
A.-L. Poulet, G. Scherf, *Clodion, 1738-1814* Paris, 1992, p. 393 (cat. exp.).



ClauClaude Michel, plus connu sous le nom de Clodion (1738-1814) est l'un des plus grands représentants du courant traditionnel artistique français de l'Ancien Régime. Tout comme lui, tous ses frères devinrent sculpteurs et son oncle Lambert-Sigisbert Adam (1700-1753) était l'un des plus renommés, notamment pour ses fameuses sculptures qui décoraient les jardins de Versailles et le palais de Sanssouci. Après avoir débuté sa formation chez son oncle, il remporta en 1762 le prix de Rome et partit pour la *Ville Eternelle* poursuivre ses études à l'*Académie française*. Il restera neuf ans en Italie où il étudiera les œuvres des grands maîtres de la Renaissance aux côtés d'artistes tels que Jean Antoine Houdon et Hubert Robert. Dès son retour à Paris il créa son propre atelier et s'imposera rapidement comme l'un des sculpteurs les plus en vogue de son temps. Bien que Clodion ait connu un grand succès avec ses grands marbres et ses frises architecturales monumentales, il est aujourd'hui principalement connu pour ses terres-cuites représentant des scènes de bacchantes ou de faunes musiciens. Principalement imaginés pour une clientèle privée et bien que le sujet reste typiquement français, ces groupes de taille plus modeste démontrent l'influence du Bernin que Clodion avait très certainement étudié lors de son voyage à Rome.

UNE ÉTUDE PRÉPARATOIRE

A la fois simple et pleine d'ambition cette terre-cuite est une étude préparatoire, ou *bozzetto*, pour un groupe de grande taille ayant fait partie de la collection Gustave de Rothschild et maintenant conservé au Metropolitan Museum of Art de New York (inv. 1983.185.4, illustré). Tout comme le Bernin et bien d'autres avant lui, Clodion avait pour habitude, au cours de son processus artistique, de réaliser une ou plusieurs études avant l'élaboration de sa version finale, modifiant à chacun de ses essais détails et composition. Ceci peut d'ailleurs s'observer si nous rapprochons notre présent lot avec l'œuvre finalisée du Metropolitan. Ici le personnage central ainsi que le *putto* sont représentés sous des formes humaines, le vase renversé possède une surface unie et le tambourin est le seul instrument visible de la base. L'exemplaire du Metropolitan présente également une figure ainsi qu'un *putto* mais il s'agit de satyres, le col du vase est godronné

et c'est un ensemble d'instruments beaucoup plus important qui y est représenté. Ce besoin de réaliser des études préparatoires de petit format souvent non signées n'était pas inhabituel chez Clodion. En effet, d'autres exemples bien documentés sont aujourd'hui connus comme *Le Déluge* conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston (inv. 1989.130, illustré), qui est une première étude pour la seconde version également conservée au MBA (inv. 1981.398, illustré). Tout comme notre présent lot cette étude de *Déluge* affiche ce rendu presque brutal mais néanmoins très expressif soulignant une parfaite maîtrise de l'argile par l'artiste.

UN GOÛT POUR L'ÉTUDE

Bien qu'étant de simples études préparatoires, ces œuvres furent dès la fin du XVIII^e siècle très prisées des collectionneurs et appréciées tels de véritables œuvres d'art. En relation direct avec l'émergence du culte de l'artiste, les amateurs appréciaient tout particulièrement la primauté et l'immédiateté de ces modèles souvent abandonnés par les artistes eux-mêmes et récupérés par leurs assistants. En effet, les connaisseurs développeront dès le début du XVIII^e siècle une réelle sensibilité et attrait pour ce moment singulier du processus artistique. Le très grand nombre d'artistes tels que Joseph Chinard, Antonio Canova et Jean-Baptiste Pigalle qui sont aujourd'hui collectionnés et dont les œuvres sont conservées dans les plus grands musées, attestent de cet engouement pour les *bozzetti*. Tour de force portant littéralement l'empreinte des mains de Clodion, nous pouvons facilement imaginer la fierté que pourrait susciter l'acquisition d'une telle œuvre par son collectionneur.

MADAME DE POLÈS

Les ventes de la collection de Madame de Polès qui eurent lieu à la Galerie Georges Petit en 1927 et à la Galerie Charpentier en 1936 sont des événements marquants pour le marché du mobilier et des objets d'art français. Des œuvres majeures de Fragonard, Hubert Robert ou Boucher furent vendues aux côtés de chefs d'œuvre des plus grands ébénistes du XVIII^e siècle français tels André-Charles Boulle, Martin Carlin, Jean-Henri Riesener et David Roentgen.



Clodion, *Étude pour Le Déluge*, terre cuite, Boston, Museum of Fine Art



Clodion, *Le Déluge*, terre cuite, Boston, Museum of Fine Art

ClauClaude Michel, popularly known as Clodion (1738-1814), was a typical example of the artistic tradition of the ancien régime in France. His uncle, Lambert-Sigisbert Adam (1700-1753), was a sculptor of repute whose works graced the gardens of Versailles and the palace of Sanssouci, and like him, Clodion's brothers all became sculptors. Following his early training under his uncle, he won the Prix de Rome in 1762 and left for the Eternal City to continue his studies in the French Academy. He remained in Italy for the next nine years, studying the great works of ancient and Renaissance masters alongside contemporaries such as Jean-Antoine Houdon and Hubert Robert. On his return to Paris, he set up a studio and rapidly established himself as one of the most sought after sculptors of his day.

Although Clodion was to have great success with large scale marbles and monumental architectural friezes, he is principally known for his intimate terracottas depicting lively scenes of bacchanalian revelers and music-making fauns. Produced for private patrons, these small-scale groups reveal the influence of the terracotta sketches by Bernini which Clodion saw while studying in Rome, yet they are fully a product of the French rococo in their subject matter and playful demeanor.



A PREPARATORY STUDY

Sketchy yet full of bravura, the terracotta here offered is a preparatory study or bozzetto for the slightly larger and more highly-finished group previously in the collection of Gustave de Rothschild and now in the collections of the Metropolitan Museum of Art (inv. 1983.185.4, see illustrated). Like Bernini and others before him, Clodion's artistic process consisted of producing one or several studies of the same composition before arriving at a final version, altering details and improving elements of his compositions at each iteration. This practice of change and repetition can be observed when comparing the present example with its finished counterpart at the Metropolitan Museum. In our study, the central male figure and putto are human, the toppled vase has a plain surface, and the only instrument visible at the base is a tambourine. In the Metropolitan Museum terracotta, the putto and central figure are satyrs, the neck of the toppled vase is gadrooned, and a larger array of instruments is visible by the stump.

The practice of producing small-scale, sketchy and unsigned preparatory models was not uncommon for Clodion. Other well-documented examples are known, such as his Study for The Deluge in the Museum of Fine Arts, Boston (inv. 1989.130, see illustrated), which is a first iteration for the larger signed version of The Flood also in the MFA collections (inv. 1981.398, see illustrated). Just as the present group, Clodion's Study for The Deluge is unsigned and displays the same rough yet beautifully expressive modelling throughout, highlighting Clodion's unparalleled mastery of clay.

A NEW TASTE FOR THE SKETCH

Although intended to serve in a strictly preparatory capacity, by the late 18th century, spontaneous studies like the present group came to be highly prized as works of art in their own right. Allied with the emergence of the cult of the artist, his technical abilities and artistic practices, amateurs increasingly grew to appreciate these first models for their primacy and immediacy. By the first decades of the 18th century, discarded studies by artists like Bernini – often salvaged from destruction by studio assistants for study – became highly sought after by connoisseurs as their sensibility to the moment of artistic creation deepened. By the late 18th century, the widespread appeal of bozzetti like the present group is demonstrated by the large number examples by artists like Joseph Chinard, Antonio Canova and Jean-Baptiste Pigalle, that still survive today (L'esprit créateur, op. cit., pp. 95, 116-7, and 137, respectively). Literally bearing the imprint of Clodion's fingers, one can imagine the present terracotta as the pride and joy of a late 18th century amateur; a uniquely personal and no-doubt treasured tour-de-force by the greatest master of small-scale sculpture of the Grand Siècle.

MADAME DE POLÈS

The sales of the collection of Madame de Polès which took place at Galerie Georges Petit in 1927 and Galerie Charpentier in 1936 were landmark events in the market for French fine and decorative arts, with historic works by Fragonard, Boucher and Hubert Robert alongside masterpieces by all the best cabinet-makers of 18th century France such as André-Charles Boulle, Martin Carlin, Jean-Henri Riesener, and David Roentgen.

LES ROTHSCHILD À MENTMORE



© Christie's Londres 2012

Vue du château de Mentmore

~f.228

COMMODE EN CONSOLE D'ÉPOQUE LOUIS XV

ESTAMPILLE D'HUBERT HANSEN ET
LIVRÉE PAR LE MARCHAND-MERCIER DARNAULT,
MILIEU DU XVIII^e SIÈCLE

En placage de bois de violette, ornementation de bronze ciselé et doré, le dessus de marbre campan vert restauré, la ceinture chantournée ouvrant par un tiroir en façade et deux vantaux latéraux, les pieds cambrés soulignés de larges agrafes feuillagées, le tablier agrémenté d'une coquille ajourée, estampillée HANSEN sur le montant antérieur droit et JME, portant deux étiquettes identiques datées 1742 et inscrites «AU ROI D'ESPAGNE / Rue de la Monnaie, près le Pont-Neuf à Paris. DARNAULT Marchand [...]», une autre étiquette circulaire à bord bleus 223 et une autre rectangulaire à bords bleus 511

H: 92,5 cm. (36,5 in.); L: 187 cm. (73³/₈ in.); P: 73,5 cm. (29 in.)

Hubert Hansen, reçu maître en 1747

€100,000-200,000

\$112,000-223,000
£87,000-173,000

A LOUIS XV ORMOLU-MOUNTED KINGWOOD
COMMODE-EN-CONSOLE STAMPED BY HUBERT HANSEN
AND SUPPLIED BY DARNAULT, MID-18th CENTURY

路易十五世靠牆放抽屜櫃，附有漢森印章，由達納爾特提供，十八世紀中葉

PROVENANCE

Baron Mayer Amshel de Rothschild (1818-1874), Mentmore Towers, Buckinghamshire;

Puis par descendance, sa fille, Hannah de Rothschild (1851-1890), comtesse de Primrose et épouse d'Archibald Primrose, 5^e comte de Rosebery;

puis par descendance, son fils, Albert Edward Harry Meyer Archibald Primrose, 6^e comte de Rosebery (1882-1974);

Collections Rosebery au château de Mentmore; vente Sotheby Parke Bernet, 18 mai 1977, lot 141;

Vente Sotheby's, Londres, 24-25 novembre 1988, lot 10.

BIBLIOGRAPHIE

Fiche 227B in *L'Estampille / L'Objet d'Art*, n° 227, juillet-août 1989.



Récurseurs des décorateurs d'aujourd'hui, les marchands-merciers «marchand[s] de tout, faiseur[s] de rien, » selon la formule célèbre de l'*Encyclopédie* (1765), assurent une collaboration efficace entre les meilleurs ébénistes et les bronziers les plus talentueux, pour proposer à leur clientèle des pièces somptueuses et originales. C'est le cas de la présente console, extraordinaire par sa forme sinieuse dite à *perruques*, fruit d'une coopération étroite entre le marchand-mercier Darnault, l'ébéniste Hubert Hansen et un bronzier dont malheureusement le nom ne nous est pas parvenu. Fleuron de la production de l'ébéniste Hansen, elle rejoint à une date que l'on ignore les collections Rothschild anglaises.

HUBERT HANSEN

Reçu à la maîtrise en 1747, il installe son atelier rue de Charenton, faubourg Saint-Antoine, jusqu'à sa mort fin 1756. Malgré la brièveté de sa carrière, il est réputé pour l'élégance de ses meubles de style Louis XV et plus particulièrement des commodes en marqueterie florale en bois de bout et la qualité des bronzes dorés ornant ses meubles.

Avec leur structure inhabituelle, les commodes en console aussi appelées *perruquière*, sont aussi atypiques que rares. Soulignons la mention de la livraison au Dauphin, fils de Louis XV, par le marchand-mercier Lazare Duvaux le 3 février 1757; «*M. le Dauphin; Deux espèces de commodes à un seul tiroir, dont les pieds en consoles, plaquées en bois de rose à fleurs, garnies en bronze d'or moulu, le dedans des tiroirs doublé en étoffe, de 600 l. pièce, 1.200 livres*».

La présente commode à *perruques* de cette collection apparaît comme le chef-d'œuvre d'Hubert Hansen; perfection de la ligne, qualité du placage et virtuosité des bronzes. On ne semble connaître de sa main que très peu de commodes de ce type, notamment celle de la vente Galliera (Paris), 5 décembre 1967, lot 101; celle de l'ancienne collection Dr. Peter D. Sommer; et celle de la vente Christie's, Paris, 14 avril 2015, lot 148. Les ébénistes du XIX^e sauront reconnaître la qualité exceptionnelle de ce meuble, puisqu'ils le copieront (vente Sotheby's, New York, 15 octobre 2015, lot 61).

LES MARCHANDS-MERCIERS, FRANÇOIS ET DARNULT PÈRE ET FILS

L'appellation de marchand-mercier est générique car elle regroupe différentes spécialités de commerce; celle qui nous intéresse concerne la 13^e classe. Les conditions d'accès sont strictes et requièrent notamment la nationalité française de naissance et l'achat d'une charge d'environ 1 000 livres. Pierre Verlet rappelle dans son étude incontournable, le talent des marchands-merciers pour «flairer ou provoquer les tendances du moment, ils sont devenus des incitateurs, des entraîneurs, renouvelant l'intérêt, accélérant même l'évolution des styles, tenant habilement leur clientèle en haleine.» (P. Verlet, «Le commerce des objets d'art et les marchands merciers à Paris au XVIII^e siècle», *Annales de l'économie*, 1958, vol. XIII, pp. 10-29).

Principalement installés rue Saint-Honoré (Hébert, Poirier, Dulac, Julliot, Lebrun, Tuard), on trouve également les merciers parisiens rue de la Monnaie à l'instar de Lazare Duvaux et des Darnault, rue du Roule, rue des Fossés-Saint-Germain, quai de la Mégisserie et pont Notre-Dame pour Gersaint.

Notre regard du XXI^e siècle, nous force à analyser les marchands-merciers comme d'excellents communicants. Les enseignes apposées sur leur devanture invitent au voyage; *À la Couronne d'Or* (pour Poirier-Daguerre), *Au roi des Indes* (Lebrun), *Au château de Bellevue* (Tuard), *À la pagode* (Gersaint), *Au petit Dunkerque* (Grancher) ou encore *Au Roy d'Espagne* pour les Darnault.

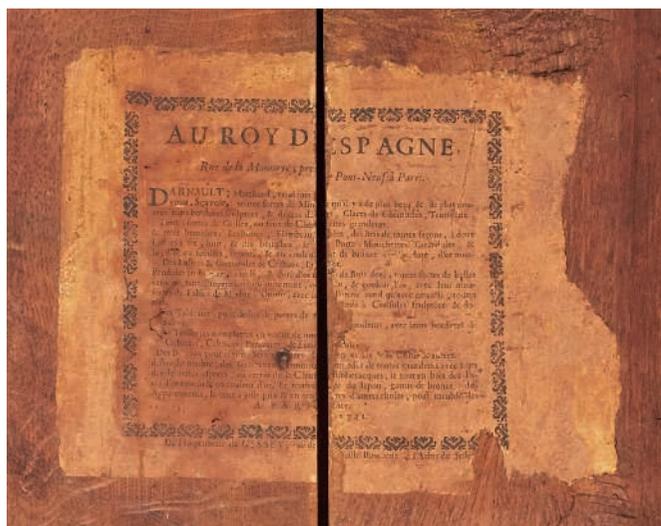
Ils n'hésitent pas en parallèle à détailler avec soin leur activité et à le faire savoir au travers d'étiquettes apposées sur les pièces qu'ils vendent ou sur les entêtes de facture.

L'étude approfondie sur les marchands-merciers menée par Carolyn Sargentson (*Merchants and luxury markets. The Marchands Merciers of Eighteenth-Century Paris*, Malibu, 1996, pp. 21-23) permet de mieux connaître cette famille de merciers, même s'il subsiste encore quelques zones d'incertitude. On ne peut donc assurer connaître l'histoire complète des Darnault mais en fonction des documents disponibles (archives, étiquettes, factures, livraisons), on peut néanmoins saisir l'essor fulgurant de cette famille.

En effet, le champ de compétence de la famille Darnault est à l'origine celui des miroirs. Le père est fabricant de miroirs, maître et marchand miroitier rue Grenier Saint Lazare. Il est reçu à la maîtrise en mars 1715 en tant que «miroitier et lunetier, bimblottier, doreur sur cuivre et enjoliveur». Un inventaire de son magasin établi en 1731 ne détaille encore que des miroirs de toutes sortes et de toutes tailles. Son activité étant florissante, Darnault élargit la gamme des biens qu'il propose jusqu'au mobilier, bronzes d'ameublement, horlogerie et peintures en s'associant à son fils et en s'installant rue de la Monnaie. Conformément au système de corporations mis en place, le fabricant de miroirs ne peut vendre que des miroirs. Ainsi, les Darnault intègrent la corporation des marchands.

En 1737, Darnault père rachète le fonds de commerce d'un mercier en fin de carrière, Edme Calley.

Grâce à la stratégie de «communicant» évoquée plus haut et mise en place par les marchands-merciers, nous connaissons en détail l'activité des Darnault; «*Au Roy d'Espagne. Rue de la Monnaie, près le Pont-Neuf à Paris. Darnault, Marchand, vend tout de ce qu'il y a de plus beau & de plus nouveau, À savoir, toutes sortes de miroirs, glaces de cheminée, trumeaux avec leurs bordures sculptées et dorées de toutes grandeurs. Toutes sortes de grilles, ou feux de cheminée, des bras de toutes façons, à deux et trois branches, écritaires; flambeaux, porte-mouchettes, girandoles et lustres*».



Détail de l'une des deux étiquettes apposées sur le présent lot

à six, huit et dix branches, le tout de bronze ciselé et doré, d'or moulu, d'or en feuilles, argenté et en couleur d'or. Des lustres et girandoles de cristaux, lustres de bois doré, toutes sortes de belles pendules en bronze, ciselé, et doré d'or moulu, et couleur d'or, avec leur mouvement, tant à répétition qu'autrement, (...) l'on ne vend qu'avec garantie, toutes sortes de tables de marbre à choisir, avec les pieds à consoles sculptées et dorées. Les Tableaux, pour dessus de portes, de toutes grandeurs, avec leurs bordures de bois doré. Des toilettes complètes en vernis de toute (...). Cabarets, cabinets, paravents et écrans en vernis de la Chine et autres. Des bureaux pour écrire, serre-papier, commodes de toutes grandeurs avec leur dessus de marbre, des secrétaires, armoires, bibliothèques, le tout en bois des Indes de toutes espèces, en vernis de la Chine et du Japon, garnis de bronze, dorés d'or moulu et en couleur d'or. Et toutes sortes de choses, pour meubler les appartements, le tout à juste prix et en conscience. A PARIS. 1742». Leur entête de facturation est moins exhaustif mais rend compte du large panel de biens proposés à la vente; «Darnault père et fils, marchands et miroitiers ordinaires du Roy en ses Menus Plaisirs, tiennent magasin de glaces, feux, bras, ébénisteries, porcelaines, pendules, bronzes et bijoux. Au Roy d'Espagne, rue de la Monnaie, à Paris».

On sait par une autre étiquette que la boutique du mercier Darnault est basculée en 1751 rue Grenier Saint Lazare et rebaptisée *A la ville de Versailles*. L'énumération est la même que celle figurant sur l'étiquette L'inventaire après décès de l'épouse de Darnault fils (Marie-Antoinette Pinguet) réalisé en 1753, liste alors 542 pièces en stock comprenant meubles en bois de placage, à décor de plaques de porcelaine, en laque orientale et vernis parisien, bronzes d'ameublement, cristal et toujours des miroirs.

Au fil des années, les Darnault ont réussi à se constituer un carnet de commandes important via des clients prestigieux; le roi Louis XV pour une paire d'appliques en bronze doré en 1738; le comte et la comtesse de Provence et Mesdames, sœurs de Louis XV. Ils livrent pour ces dernières au château de Bellevue en 1784 une paire de chenets à décor de lions ailés pour le Grand Salon ou encore en 1785 une commode et une paire d'encoignures en laque. Cet ensemble destiné au Grand Cabinet de Madame Victoire, est aujourd'hui conservé au musée du Louvre (inv. OA5498). Le génie des Darnault s'illustre ici par l'achat de deux cabinets chinois lors de la dispersion aux enchères des collections du duc d'Aumont en 1782 sous le lot 299, et d'en destiner les panneaux en laque, après démontage, à la commode réalisée par Carlin.

Le prestige du réseau d'artisans des Darnault est à la hauteur de leur clientèle. Ils collaborent ainsi avec les ébénistes Hubert Hansen à l'exemple de la présente console; Martin Carlin comme vu précédemment et qui travaille par ailleurs avec deux autres éminents marchands-merciers; Simon-Philippe Poirier et Dominique Daguerre; Etienne Lévassier; ou encore le bronzier Galien – dont certains de ses modèles sont détenus par les merciers comme le révèle l'inventaire après décès de l'épouse de Darnault fils, Marie-Antoinette Pinguet, en août 1753.

UNE PROVENANCE PRESTIGIEUSE: ROTHSCHILD À MENTMORE TOWERS

Perdu dans la campagne anglaise du Buckinghamshire, le château de Mentmore Towers est construit à partir de 1850 pour le banquier Mayer Amschel de Rothschild (1818-1874), fils du fondateur de la branche anglaise de la famille Rothschild, par l'architecte Joseph Paxton auteur du célèbre Crystal Palace. Plus grande propriété de la famille Rothschild, le château présente tous les aménagements et comforts modernes de l'époque; grand hall central, verrière, baies vitrées et chauffage central.



le présent lot *in situ* dans la *Sitting room* du château de Mentmore

L'auteur féminin Lady Eastlake se croit dans un «monde féérique» alors qu'elle pénètre dans le château pour la première fois en 1872, à la vue des immenses «tapisseries, des tapis perses recouvrant le parquet».

Fille unique et par conséquent plus riche héritière du royaume, Hannah (1851-1890) épouse en 1878 le Ve comte de Rosebery, Archibald Primrose, futur Premier ministre britannique (1894-1895). Le château revient à l'un de leurs quatre enfants, Albert Edward Harry Meyer Archibald Primrose, VIe comte de Rosebery (1882-1974).

Grand joueur de cricket, homme politique libéral, il est élu membre de la Royal Society of Edinburgh en 1938. A la fin de la Seconde Guerre Mondiale, il est nommé par Churchill membre du Conseil privé et secrétaire d'État pour l'Écosse. La durée éphémère de ce gouvernement (1945) lui fera dire au moment de son départ «Well. I didn't make a bad job of this, did I? Didn't have the time.» Il est par ailleurs promu en 1947 par le roi George VI Chevalier de l'Ordre du Chardon. Puis assure la présidence du Parti libéral national de 1945 à 1957 ainsi que celle de la Commission royale des beaux-arts pour l'Écosse en 1952. Il décède en 1974 à Mentmore.

La décision est prise de disperser le contenu du château en 1977. La vaca-tion est mémorable et est considérée comme «la vente du siècle». Elle est ponctuée par le meilleur du XVIII^e siècle français énumérant lot après lot les plus grands maîtres de la peinture et des arts décoratifs comme Boucher, Reynolds, Gainsborough, Riesener, Cressent, Oeben ou encore Bernard van Riesenburgh.

L'ouvrage *Mentmore* de 1884 (vol. I, p. 40, n° 21) permet de localiser précisément la console dans le *Lord Rosebery's Sitting Room*; «21. Console-table of king's wood; gilt metal mounts; vert vert marble slab. Workmanship French; period Louis XV.» (non illustrée) où elle figure encore en juin 1976 sur une photographie, soit un an avant la vente. La console est alors juste à côté du cabinet monumental de Michael Kimmel aujourd'hui conservé au Victoria and Albert museum (inv. W.63-1977).

The english version of this text is available on christies.com



LE TRIOMPHE DE DENIÈRE À L'EXPOSITION DE 1834

f.229

VASE MONUMENTAL DE FORME « ÉTRUSQUE »

JEAN-FRANÇOIS DENIÈRE, D'APRÈS UN DESSIN
D'ADRIEN-LOUIS-MARIE CAVELIER, LE MODÈLE
PRÉSENTE À L'EXPOSITION PUBLIQUE DES PRODUITS
DE L'INDUSTRIE FRANÇAISE DE 1834

En bronze patiné, marbre rouge griotte à motifs en oeil-de-perdrix et marbre noir, de forme ovoïde, le col resserré, et reposant par un piédoche sur une base circulaire, les deux anses en crosse et enroulements de feuilles d'acanthé issues d'une Renommée et terminées par une tête de lion, les flancs du vase à décor compartimenté de trophées de victoires constitués de couronnes et de palmes, de guirlandes, de frises de palmettes, de godrons et de cannelures

H. 222 cm. (93 in.); L. 69.5 cm. (27¼ in.); D. 53.5 cm. (21 in.)

€150,000-250,000

\$170,000-280,000

£130,000-220,000

EXPOSITION

Très probablement : *Exposition publique des produits de l'industrie française de 1834*, stand de Denière.

BIBLIOGRAPHIE

S. Flachet, *L'Industrie. Exposition de 1834*, Paris, 1834, p. 38 et p. 46, pl. IV-3
Baron C. Dupin, *Rapport du jury central sur les produits de l'industrie française exposés en 1834*, tome III, Paris, 1836, p. 504, chapitre XLI, récompense aux non exposants.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

M. Lopez Serrano, *El Palacio Real de Madrid*, Madrid, 1975, pp. 156-157 et p. 167.

A MONUMENTAL PATINATED-BRONZE BY JEAN-FRANÇOIS DENIÈRE
AFTER A DESIGN BY ADRIEN-LOUIS-MARIE CAVELIER

由卡弗里耶設計、丹尼爾製作的非凡銅像





Par ses proportions monumentales, l'utilisation de matériaux luxueux, sa qualité d'exécution et l'originalité de son sujet, cet exceptionnel vase illustre la tradition d'excellence et le caractère intemporel de ce goût français du XIX^e siècle.

L'EXPOSITION DE 1834

8^e édition du genre, l'*Exposition Publique des Produits de l'Industrie Française* de 1834 regroupa 2.447 exposants pour 1.785 récompenses. Grâce au dessin illustré dans l'ouvrage de Stéphane Flachet, *L'Industrie. Exposition de 1834*, Paris, p. 38 et p. 46, pl. IV-3, il est très probable que notre présent lot ait été celui présenté au moment de cette exposition par Jean-François Denière (1774-1866). Réunissant plus de quarante-et-une pièces, Denière, bronzier de renom, se fit remarquer grâce à cet impressionnant vase et tout particulièrement grâce à sa capacité à réunir dans son œuvre «*toutes les écoles, grecques, romaine, Renaissance, Louis XIV, Rocaille*» sachant parfaitement s'affranchir de la confusion des genres.

«*Nous avons vu les pièces sortant des moules, et à la netteté des arêtes, à la sûreté et à la délicatesse des formes, nous avons pu mesurer l'habileté du fondeur, et vérifier l'opinion à laquelle nous portaient toutes nos recherches, celle que la fonderie et la bonne composition du métal sont la base principale de l'industrie des bronzes*». Voici ce qu'écrivait Stéphane Flachet dans son ouvrage visiblement très impressionné par l'extrême qualité des objets du stand de Denière (S. Flachet, *L'Industrie. Exposition de 1834*, Paris, 1834, p. 38 et p. 46, pl. IV-3).

UN DUO DE TALENTS : JEAN-FRANÇOIS DENIÈRE (1774-1866) ET ADRIEN-LOUIS-MARIE CAVELIER (1785-1867)

Jean-François Denière est l'un des bronziers les plus illustres de la première moitié du XIX^e siècle. Associé à François Mathelin en 1797, ils fondèrent ensemble une entreprise prospère qui comptait plus de deux

cents ouvriers sous l'Empire, chiffre qui ne cessera de croître par la suite jusqu'à atteindre les quatre cents sous le règne de Louis-Philippe. Fournisseur de la duchesse de Berry mais également du souverain Louis-Philippe, il travailla pour de nombreux notables étrangers tels que le duc d'Hamilton, Ferdinand VII d'Espagne, Guillaume II de Hesse, Guillaume II de Hollande ainsi que le tsar Alexandre II de Russie. C'est entre 1817 et 1818 qu'il fournira notamment une grande partie de l'œuvre en bronze destinée à la décoration de la Maison-Blanche de Washington.

Il se fit plusieurs fois remarquer lors de ces fameuses *Expositions des Produits de l'Industrie Française*. En effet, en 1820 il présenta les montures du berceau du duc de Bordeaux avec lesquels il remporta la médaille d'argent. Trois ans plus tard c'est avec une fabuleuse paire de tables qui firent partie de la collection du duc d'Hamilton et aujourd'hui conservées à la Art Gallery of Ontario de Toronto, qu'il remporta la médaille d'or (inv. 2806). Enfin, c'est en 1827, à l'apogée de sa carrière, qu'il fut honoré par la croix de chevalier de la Légion d'honneur.

Jean-François Denière sut parfaitement s'adapter aux variations du goût et à la multitude des genres caractérisant ce XIX^e siècle. Grand représentant du style retour d'Égypte, au même titre que son contemporain Pierre-Philippe Thomire (1751-1843), sous l'influence du baron Vivant-Denon, il fut également le créateur d'œuvres de style Renaissance et rocaille, puisant son inspiration dans le grand répertoire des siècles passés.

Bien que conçu par la Maison Denière, le fabuleux dessin du présent vase est l'œuvre du discret mais non moins talentueux Adrien-Louis-Marie Cavelier (1785-1867), qui réalisait des modèles pour de grandes fabriques de bronze dont celle de Denière. Dès 1836 le baron Charles Dupin, membre de l'Institut et auteur du *Rapport du jury central sur les produits de l'industrie française* de cette fameuse exposition de 1834 écrivait d'ailleurs; «Tous les bronzes que M. Denière offre cette année, tous ceux qui depuis un temps considérable ajoutent aux décorations

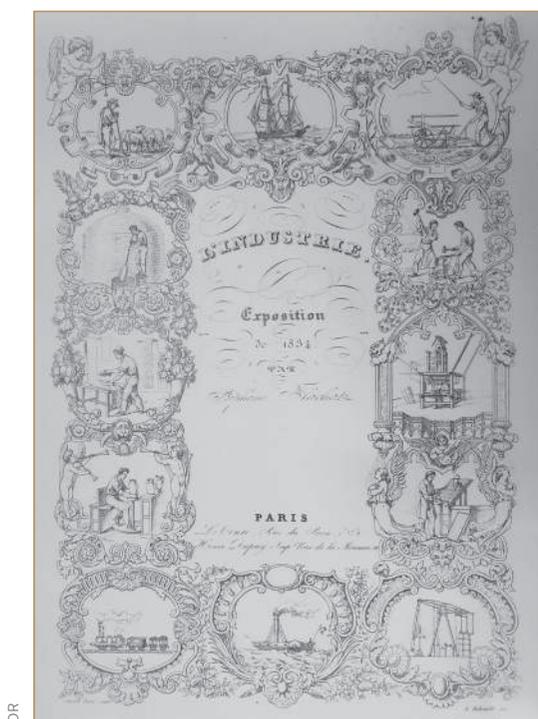
intérieures imaginées pour les châteaux des Tuileries et de Neuilly, sont exécutés d'après les dessins de cet habiles artiste. Il est très digne de la médaille d'argent». Très élogieux à son sujet il rajouta également «*humble, modeste mais laborieux*», s'exerçant «*sans relâche, par ses productions à enrichir les diverses industries de sujets et de formes puisés aux saines traditions*». (Baron C. Dupin, *Rapport du jury central sur les produits de l'industrie française exposés en 1834*, tome III, Paris, 1836, p. 504, chapitre XLI, récompense aux non exposants.)

Fort de sa réputation il sera sollicité pendant plus de cinquante ans, se distinguant notamment par la création du dessin pour le berceau du Roi de Rome exécuté en 1811 par Jean-Baptiste-Claude Odiot (1763-1852) et aujourd'hui conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne (inv. Schatzkammer, WS XIV 28).

L'ORIGINE DU MODÈLE

Nous savons qu'un modèle très proche de notre présent lot également présenté par Denière lors de cette exposition et dessiné par Cavelier fut originellement créé en 1826 probablement pour le roi Ferdinand VII d'Espagne (1784-1833) à l'occasion de son mariage en 1829 avec sa nièce Marie Christine de Bourbon-Sicile (1806-1878). Denière livra entre 1826 et 1830 une incroyable suite comprenant au moins six de ces vases d'apparat pouvant aujourd'hui être admirés dans la grande salle à manger de gala du palais Royal de Madrid. Auréolés de la couronne d'Espagne ils présentent, à la différence de notre lot, un décor de plaques de porcelaine de Sèvres peintes sur leur panse, inspiré des toiles contemporaines illustrant l'histoire de la France et de l'Espagne. De plus, ils reposent sur des gaines parfaitement identiques à la nôtre, qui sont en revanche plaquées en loupe d'Amboine et ornées de bronzes dorés et marquées du chiffre de Ferdinand VII.

The english version of this text is available on [christies.com](https://www.christies.com)



Frontispice de l'ouvrage S. Flachet, *L'Industrie. Exposition de 1834*, Paris, 1834



S. Flachet, *L'Industrie. Exposition de 1834*, Paris, 1834, pl. IV



L'ÈRE DES EXPOSITIONS UNIVERSELLES

f.230

PAIRE DE VASES CORNETS MONUMENTAUX

SIGNATURE DE FERDINAND BARBEDIENNE,
D'APRÈS UN DESSIN DE LOUIS-CONSTANT SEVIN,
VERS 1870-1880

En émail champlévé, la monture en bronze ciselé et doré, à décor stylisé végétal polychrome sur fond terre de Sienne, de forme évasée probablement surmontée à l'origine d'une galerie ajourée, le piètement tripode en jarret de lion, avec une doublure en zinc, chaque vase signé sur la base F. BARBEDIENNE . PARIS

H. 145,5 cm. (57¼ in.); L. 51 cm. (20 in.)

(2)

€100,000 – 200,000

\$112,000-223,000
£87,000-173,000

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

V. Champier, *Revue des arts décoratifs*, Neuvième année, 1888-1889, Tome IX, p. 164.

A PAIR OF ORMOLU-MOUNTED ENAMEL MONUMENTAL VASES SIGNED BY FERDINAND BARBEDIENNE, AFTER A DESIGN BY LOUIS-CONSTANT SEVIN, CIRCA 1870-1880

精緻琺瑯花瓶一對，附有F. BARBEDIENNE簽名，參考塞文的設計，約1870-1880年



Ces superbes vases monumentaux résument parfaitement les ambitions artistiques et industrielles du Second Empire. Leur riche décor d'émail de rinceaux aux couleurs vives est un procédé mis au point par Barbedienne pour égaler la qualité du cloisonné importé d'Orient.

LA COLLABORATION SÉVIN - BARBEDIENNE

Conçu par Louis-Constant Sévin (décédé en 1888), sculpteur ornemaniste du bronzier Ferdinand Barbedienne (mort en 1892), ce modèle a été considéré, à juste titre, comme l'un des chefs-d'œuvre de Sévin que l'on retrouve illustré à côté de quelques œuvres dans un hommage dithyrambique dans la *Revue des arts décoratifs* (op. cit. pp. 161-176).

La maison Barbedienne, dirigée par son fondateur, Ferdinand Barbedienne était la plus importante manufacture de bronzes d'art à Paris. Louis-Constant Sévin travailla comme dessinateur en chef pour Barbedienne pendant vingt-trois ans à compter de 1855 et créa les objets les plus variés et les plus novateurs pour les impressionnantes expositions de Barbedienne aux expositions internationales et pour ses commandes les plus prestigieuses; «les bronzes du roi de Hollande, les bains du roi des Belges, la chapelle et le tombeau du prince Albert à Frogmore, les candélabres du Kremlin, les portes du tombeau de Nicolas à Odessa ...» (op. cit. p. 174).

Constant Sévin est né à Versailles en 1821. Fils d'un acteur, dès l'âge de treize ans il rentre en tant qu'apprenti dans l'atelier d'un sculpteur dénommé Marneuf, dont le nom est aujourd'hui tombé dans l'oubli contrairement à certains monuments de Paris pour lesquels il a participé au décor sculpté comme la colonne de Juillet, l'église Saint-Vincent-de-Paul ou encore le Cirque des Champs-Élysées.

Sévin rejoint ensuite une fonderie de bronze créé par le contremaître de Marneuf, qui approvisionna le célèbre bronzier Jean-François Denière (1774-1866) avant de travailler pour la fonderie Graux Marly, Froment-Meurice et Léonard Morel-Ladeuil (1820-1888).

A la suite de la révolution de février 1848, Sévin s'exile à Londres avec certains de ses pairs parmi lesquels on compte Henri Fourdinois, Albert-Ernest Carrier-Belleuse et Morel-Ladeuil.

De retour à Paris en 1855, Sévin est mis en contact avec Ferdinand Barbedienne qui s'est déjà construit une réputation de précurseur dans le travail du bronze. A cette époque, Barbedienne a perdu son dessinateur en chef Cahieu, frappé à l'apogée de son art par le choléra. Sévin retrouve alors Barbedienne. Quoi de plus providentiel pour un artiste que de rejoindre l'une des plus grandes maisons qui sacrifie toute considération d'argent dans le seul but de réaliser des chefs-d'œuvre?

Sévin n'a donc ménagé aucune dépense pour réaliser ses projets, qui ont été comparés, dans leur éclat et leur richesse, aux merveilles de la Perse ou d'Inde. Barbedienne a souvent réalisé les créations de Sévin bien avant qu'on lui passe commande, comme le rappelle cet échange rapporté entre La Païva et Barbedienne; «*Mais comment osez-vous exécuter ainsi tant d'œuvres importantes sans attendre qu'elles vous soient commandées? demandait un jour Mme de Païva à M. Barbedienne. — Ah! madame, répondait-il, si j'attendais les commandes, je ne les exécuterais jamais, ces œuvres! Ce qu'il faut, c'est devancer les désirs des amateurs, " Il avait raison" (op. cit. p. 173).*

L'ÉMAIL SOUS LE SECOND EMPIRE

Le regain d'intérêt de l'art chinois dans les arts décoratifs est à l'initiative de Napoléon III et d'Eugénie avec notamment le *Musée Chinois* créé par l'impératrice à Fontainebleau. Cet ensemble fait suite à l'exposition au palais des Tuileries d'objets d'art chinois provenant du palais d'Été (cloisonnés, jades, porcelaines, etc.) après la campagne de Chine de 1860. Les artistes s'inspirent alors de ces objets chinois par la copie voire par le réemploi. Barbedienne s'impose en mettant régulièrement en valeur au moyen d'une monture de bronze doré des vases, des coupes en émail chinois ou de sa propre invention. Son stand rencontre alors un grand succès lors de l'Exposition universelle de Londres en 1862.

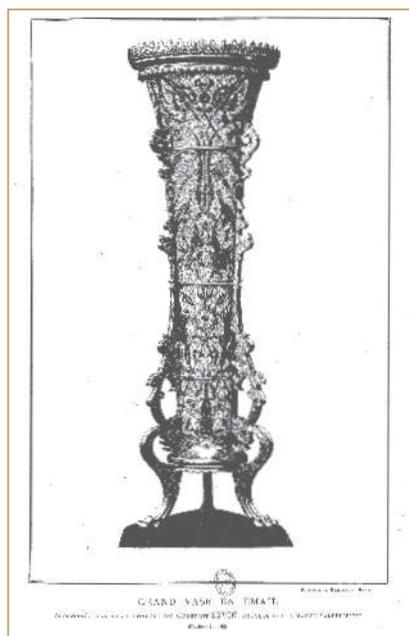
Techniquement, il s'agit d'émail champlévé dont le réseau de cloisons a été fondu permettant ainsi d'offrir une surface régulière à l'instar de cet élégant vase à trépied conservé au musée d'Orsay (inv. OAO 1296 1) réalisé en 1862 par Sévin et Barbedienne.

These grand vases perfectly encapsulate the artistic and industrial ambitions of the Second Empire. Their supremely ornamental decoration of brightly coloured rinceaux-inald champlévé enamel is a process perfected by Barbedienne to equal the quality of cloisonné imported from the orient.

THE COLLABORATION SÉVIN - BARBEDIENNE

Designed by Louis-Constant Sévin (d. 1888), who was sculpteur-ornemaniste to the bronzier Ferdinand Barbedienne (d. 1892), this model was considered one of Sévin's masterpieces and is illustrated alongside a handful of other works in an effusive tribute in *Revue des Arts Décoratifs* (op. cit. pp. 161-176). Maison Barbedienne under the direction of its founder, Ferdinand Barbedienne (d. 1892), was the preeminent manufacture de bronzes d'art in Paris. Louis-Constant Sévin worked as chief designer at Barbedienne for 23 years from 1855 and created the most varied and innovative objects for Barbedienne's awe-inspiring displays at the international exhibitions and for his most prestigious commissions, 'les bronzes du roi de Hollande, les bains du roi des Belges, la chapelle et le tombeau du prince Albert à Frogmore, les candélabres du Kremlin, les portes du tombeau de Nicolas à Odessa...' (op. cit. p. 174).

The full version of this text is available on christies.com



Un vase comparable illustré dans la *Revue des arts décoratifs*, 1888-1889



UN MARBRE SYMBOLISTE



© Christie's Images, 2009

La Reine Hélène d'Italie



© Library of Congress, Prints & Photographs Division, [LC-DIG-ggbain-37623]

Ivan Meštrović

λ.231

IVAN MEŠTROVIĆ (1883-1962)

NAPUŠTENA (L'ABANDONNÉE), VERS 1907

Torse en marbre de Lasa, signé 'MESTROVIC' en cyrillique sur un côté, reposant sur une base en bois rotative; reposant originellement sur une base entièrement solidaire

H. 58 cm. (22¾ in.); L. 76 cm. (30 in.)

€30,000-50,000

\$34,000-55,000

£26,000-43,000

A CARVED LASA MARBLE TORSO OF A DESERTED WOMAN, BY IVAN MESTROVIC (1883-1962), CIRCA 1907

大理石棄婦半身雕像，艾雲 梅斯特羅維奇（1883-1962年）製作，約1907年

PROVENANCE

Collection de la Reine Hélène d'Italie (1873-1952), Villa Savoia, Rome, probablement acquis directement auprès de l'artiste ; Puis par descendance jusqu'au propriétaire actuel.

EXPOSITION

Vienne, *Die XXX Ausstellung der Wiener Seccession*, 1908, sous le titre *Verlassene (Laaser Marmor)*.

Vienne, *Die XXXV Ausstellung der Wiener Seccession*, 1910, n° 29.

BIBLIOGRAPHIE

I. Kraševac, *Ivan Meštrović i secesija: Beč - Muenchen - Prag: 1900-1910*, Zagreb, 2002, p. 107 (illustré).

M. Curčin, *Ivan Meštrović: a monograph*, London, 1919, p. 61.





van Meštrović (1883-1962) est né à Vrpolje en Dalmatie dans l'arrière-pays Croate. Issu d'une famille de paysans, il allait devenir le plus grand sculpteur croate du XX^e siècle, principalement connu de son vivant pour ses sculptures figuratives, ses monuments et ses reliefs. Après son apprentissage dans un atelier de tailleur de pierre à Split, Meštrović part en Autriche à 17 ans pour étudier à l'Académie d'Art de Vienne. Il y est alors formé par les figures majeures de la Sécession Viennoise telles le sculpteur Edmund von Hellmer ou l'architecte Otto Wagner. Rejetant alors l'historicisme prôné par l'Académie, il rejoint le mouvement de la Sécession en 1906 et participe aux expositions durant lesquelles il rencontre beaucoup de succès. *Le Puits de la Vie*, considérée par Meštrović comme son œuvre la plus importante, date de cette période et se caractérise par la prédominance des thèmes symbolistes de l'amour, la vie et la mort. En plus d'une exposition au Victoria & Albert Museum à Londres, Meštrović devient le premier artiste vivant à se voir consacrer une exposition au Metropolitan Museum of Art à New-York.

UNE REDÉCOUVERTE

Prostrée, recroquevillée et désespérée après le départ de son amour, *Napuštena* (*L'Abandonnée*) est un magnifique exemple des premières œuvres de Meštrović. Dans cette œuvre, le physique, l'accentuation du réalisme et du caractère individuel reflètent l'influence d'Auguste Rodin avec qui Meštrović était devenu ami lorsqu'il étudiait à Vienne. Le contraste entre la vive torsion du buste et la douceur du modelé de la musculature illustre le chagrin d'amour et crée un jeu de lumière et de volume, de courbes et de lignes. Bien qu'influencée par les travaux impressionnistes de Rodin, *L'Abandonnée* est surtout caractéristique du travail de Meštrović. Longtemps considérée comme perdue, notre sculpture apparaît sur deux

photographies avant d'entrer dans les collections de la reine Hélène de Montenegro puis de sa famille par succession, dans laquelle elle est restée pendant plus de cent ans et était affectueusement appelée «Marianne». Une première fois en 1907 sur une photographie de l'atelier de l'artiste à Vienne (illustrée), puis à nouveau en 1910 lors de la 35^e exposition de la Sécession Viennoise (illustrée), durant laquelle elle était exposée sous le numéro 29 et intitulée *Die Verlassene* (*marmor*). Les deux photographies montrent notre sculpture telle qu'elle a été conçue à l'origine; avec une base carrée exécutée de manière *non finito*. Après cela, seule la monographie de l'artiste écrite par Ćurčin en 1919 fait référence à l'œuvre et la localise à Rome, alors même qu'elle se trouve déjà probablement dans les collections de la reine Hélène à la Villa Savoia, la résidence royale. Meštrović déménage à Rome en 1911 et participe à l'Exposition Internationale qui s'y déroule alors, et remporte le premier prix de Sculpture. Il est très probable que la Reine, elle-même originaire d'un pays slave, acheta l'œuvre directement auprès de l'artiste avec qui elle entretenait une longue relation d'amitié.

ELENA D'ITALIE

La fille du roi Nicolas I de Montenegro et de Milena Vukotović, la princesse Hélène de Montenegro est devenue Reine d'Italie par son mariage avec le roi Victor-Emmanuel III d'Italie. Infirmière pendant la Première Guerre mondiale et mécène de nombreuses causes de charité, elle gagne en popularité dans son pays d'adoption et remporte la *Rose d'Or*, la plus importante récompense papale pour une souveraine catholique. Elle s'est aussi illustrée toute sa vie dans la lutte contre les maladies, et on lui attribue l'invention des photographies dédicacées qui étaient vendues afin de lever des fonds pour les causes qui lui étaient chères.



© Photographic Archives of the Meštrović Gallery in Split

Napuštena à la 35^e exposition de la Sécession Viennoise, 1910

Born in the village of Vrpolje in the Dalmatian hinterland to a family of peasants, Ivan Meštrović (1883-1962) went to become Croatia's greatest 20th century sculptor, acknowledged and acclaimed across the Western world during his own lifetime for his masterfully cut figurative sculptures, monuments and reliefs. Following his early apprenticeship in a local stone-cutter's workshop in Split, Meštrović left for Austria aged 17 to complete his studies at the Vienna Academy of Art, where he received instruction from leading figures in the Vienna Secession movement such as the sculptor Edmund von Hellmer and architect Otto Wagner. Rejecting the Academy's emphasis on Historicism, he joined the Secession in 1906 and participated in several of the Group's celebrated Viennese exhibitions to great popular and critical acclaim. The Well of Life, regarded by Meštrović himself as his most important work, dates from this early period, which was characterized by a focus on the symbolist themes of love, life and death. In addition to a one-man show at the Victoria & Albert Museum in London, Meštrović became the first living artist in history to be honored with a one person show at the Metropolitan Museum of Art in New York.

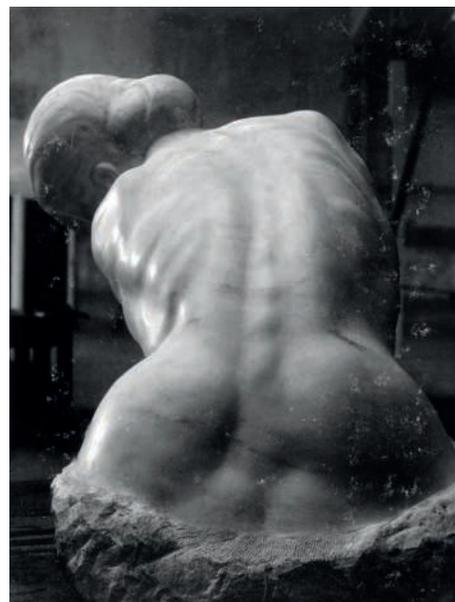
THE REDISCOVERY OF AN EARLY WORK

Head-in-hand and contorting in despair following her lover's desertion, Napuštena (Abandoned) is an outstanding example of Meštrović's early work. Its emphasis on realism, individual character and physicality reflects the influence of Auguste Rodin, whom Meštrović had befriended while studying in Vienna. The sudden twisting movement of the torso and soft shaping of her tense musculature, which beautifully captures the physical strain of heartbreak, creates a forceful play of light and volume, curves and lines, which while strongly recalling the impressionistic works of Rodin, is uniquely Meštrović's own.

Long thought lost, the present lot appears photographed twice before entering the collection of Queen Elena of Italy, in whose family it has remained by descent – lovingly referred to as 'Marianne' – for over 100 years: first in 1907, in the artist's Viennese studio (see illustrated), and then again in 1910, while exhibited at the 35th Vienna Secession exhibition (see illustrated), where it was shown under no. 29 and titled Die Verlassene (marmor). Both photographs show our work as originally conceived, with a square base executed in the so-called non-finito manner. Thereafter, the only reference to the work appears in Ćurčin's 1919 monograph on the artist, which records Napuštena in Rome, presumably already in Queen Elena's personal collection at Villa Savoia, the royal residence. Meštrović moved to Rome in 1911 ahead of the international Exhibition held in the city that same year, where he won the first-place award for sculpture. It is therefore highly probable that the Queen – a fellow southern Slav – bought the work directly from the artist himself, with whom she is known to have formed a close and longstanding friendship.

ELENA OF ITALY

The daughter of King Nicolas I of Montenegro and Milena Vukotović, Princess Jelena of Montenegro (1873-1952) became Queen of Italy through her marriage to King Vittorio Emmanuelle III. Her charitable work as a nurse during World War I, and as patron to numerous charitable institutions, helped rapidly increase her popularity within her adoptive country and earned her the Golden Rose of Christianity, the most important honour for a Catholic lady at the time. A lifetime activist in the fight against disease, she is credited with the invention of the autographed photograph, which was sold at charity desks to raise funds for her causes.



© Photographic Archives of the Meštrović Gallery in Split

Napuštenu dans le studio de l'artiste à Vienne, 1907



BARBEDIENNE & L'EXPOSITION UNIVERSELLE PARIS 1900

232

STATUE EN ARGENT REPRÉSENTANT JEANNE D'ARC À CHEVAL

PAR BARBEDIENNE, PARIS, 1900,
D'APRÈS UN MODÈLE DE PAUL DUBOIS

Jeanne d'Arc en armure, tenant dans sa main droite une épée, et les rênes dans sa main gauche, assise sur un cheval harnaché, la base carrée naturaliste signée « DUBOIS », gravée sur le côté « Épreuve en argent / Exposition Universelle / Paris 1900 / F. Barbedienne », poinçons sur la base: *Minerve*

H. 81,5 cm. (32 in.)

21173 gr. (680.70 oz.)

€40,000-60,000

\$45,000-66,000
£35,000-52,000

A FRENCH SILVER EQUESTRIAN STATUE OF JOAN OF ARC, 1900

法國聖女貞德騎馬銀像, 1900年

PROVENANCE

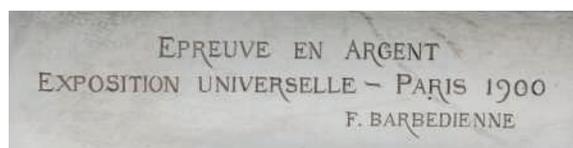
Exposition Universelle, Paris, 1900;
Vente Sotheby's, Londres, *The Great Exhibition sale*, 31 octobre 2006, lot 640.

EXPOSITION

Exposition Universelle, Paris, 1900.

BIBLIOGRAPHIE

Paris Salon: Catalogue Officiel, Paris, 1889, p. 329.
Paris Salon: Catalogue Officiel, Paris, 1895, p. 264.
Catalogue illustré officiel de l'exposition décennale des Beaux-Arts 1889-1900, Exposition Universelle, Paris, 1900, pl. 4.
J. Mackay, *The Dictionary of Sculptors in Bronze*, Woodbridge, Suffolk, 1977, pp.111-112.
P. Kjellberg, *Bronzes of the 19th century: Dictionary of Sculptors*, Atglen, 1994, pp. 296-298.



Paul Dubois est né à Nogent-sur-Marne le 18 juillet 1829. Il est le petit-neveu du célèbre sculpteur Jean-Baptiste Pigalle. Il étudie la sculpture en Italie pendant quatre ans, principalement à Florence dont les œuvres vont fortement inspirer son travail. Il devient directeur du musée du Luxembourg en 1873, membre de l'Institut en 1876 et directeur de l'École des Beaux-Arts de 1878 à 1895. Il meurt le 23 mai 1905 et son buste réalisé par Falguière est exposé dans la salle de conférence de l'École des Beaux-Arts.

Lors du Salon de 1889 à Paris, il présente le modèle en plâtre de sa Jeanne d'Arc. Un autre sculpteur, Frémiet, présente également sa version de « la pucelle d'Orléans ». Cette coïncidence heureuse s'explique par le besoin de la France de trouver une héroïne après sa défaite contre les Allemands en 1870. Le modèle est présenté à nouveau au Salon de 1895, cette fois, en bronze et l'année suivante une version de grande taille est inaugurée devant le parvis de Notre-Dame de Reims. Il reçoit à cette occasion le grand cordon de la Légion d'Honneur par le président Félix Faure. En 1900, elle est à nouveau fondue grande nature et installée sur le parvis de l'église Saint-Augustin à Paris.

L'Exposition Universelle de Paris de 1900, qui célèbre « *le bilan d'un siècle* », ouvre le 14 avril sur plus de deux cents hectares dans la capitale et cinquante-et-un millions de visiteurs vont s'y rendre. Les Beaux-Arts y présentent une exposition des plus belles œuvres de la dernière décennie dans laquelle est exposée la Jeanne d'Arc de Dubois fondue par la maison Barbedienne en argent, présentée dans ce catalogue.

Ferdinand Barbedienne (1810-1892) est l'un des plus importants bronziers de la seconde moitié du XIX^e siècle. Il ouvre sa fonderie à Paris en 1839, avant d'ouvrir une galerie en 1847 boulevard Poissonnière ainsi qu'un atelier qui emploie jusqu'à trois cents personnes. A son décès en 1892 c'est son neveu Gustave Leblanc-Barbedienne qui reprend les rênes de la firme et qui présente un stand célébré par le jury lors de l'Exposition Universelle de 1900.

The english version of this text is available on christies.com



Exposition décennale des Beaux-Arts, 1889-1900, Paris



LE DÉFI D'AJAX AUX DIEUX AU SEIN DE LA COLLECTION LONDONDERRY



© Christie's Image 2014

Portrait de Frances Anne Vane, par A.-J. Dubois-Drahonet



© Christie's Image 2002

Portrait de Lord Charles Stewart, d'après Sir Thomas Lawrence

.233

D'APRÈS UN MODÈLE DE LOUIS MARIE CHARLES HENRY MERCIER DUPATY (1771-1825)

SCULPTURE MONUMENTALE REPRÉSENTANT *AJAX BRAVANT LES DIEUX*, FONTE PAR CHARLES CROZATIER (1795-1855), PARIS, VERS 1830

Représenté drapé, son bras gauche brandi, reposant sur une base naturaliste entièrement moulée; le revers portant l'inscription 'Dupaty/ Paris/ 1808' et 'Fdu./ p./ CROZATIER/ 1830/ Paris'

HT. 275 cm. (108 in.)

Base: L. 123 cm. (48¼ in.); P. 77 cm. (30¼ in.)

€200,000-300,000

\$230,000-340,000
£180,000-260,000

PROVENANCE

Très probablement commandée par Charles William Vane, 3^e Marquis de Londonderry (1778-1854); Puis par descendance jusqu'à la vente *The Raglan Collection: Wellington, Waterloo and The Crimea And Works of Art from the Collection of the Marquesses of Londonderry*, Christie's Londres, 22-23 mai 2014, lot 529.

A MONUMENTAL BRONZE SCULPTURE OF 'AJAX DEFYING THE GODS', FROM THE MODEL BY LOUIS MARIE CHARLES HENRY MERCIER DUPATY (1771-1825), CAST BY CHARLES CROZATIER (1795-1855), PARIS, CIRCA 1830

[小埃阿斯違抗天神] 銅像，根據默西埃 迪帕蒂 (1771-1825年) 所設計的雕像原型，由克魯薩蒂 (1795-1855年) 製作，巴黎，約1830年

Cette sculpture monumentale en bronze d'*Ajax bravant les dieux* est vraisemblablement une fonte unique du sculpteur-fondeur Crozatier d'après le modèle original créé par Dupaty, dont une sculpture en marbre a été commandée par l'empereur Napoléon I^{er}. Il semblerait que peu de temps après la fonte, la pièce ait été acquise à Paris par l'une des familles de collectionneurs d'art les plus influentes, issue de l'aristocratie britannique; les troisièmes marquis et marquise de Londonderry, dans la collection desquels, l'œuvre demeure par descendance plus de cent cinquante ans.

Héros de la guerre de Troie et figure de la mythologie grecque (appelé Ajax «le Petit» en raison de sa petite taille comparée à celle d'Ajax «le grand», fils de Télamon, *Illiade*), il est loué pour sa valeur guerrière, sa vélocité et son agilité. Ajax est aussi d'un tempérament querelleur, fier et vaniteux, il s'attire le courroux d'Athéna après avoir traîné hors du temple sacré la prêtresse Cassandre. Furieuse, Athéna crée une terrible tempête après le sac de Troie, provoquant le naufrage du navire. Ajax y survit en se réfugiant sur un rocher émergé, comme le montre cette sculpture. Ajax, dont l'orgueil est démesuré, se vante de ne devoir sa survie qu'à lui seul, défiant ici les dieux de son bras levé. Cet excès d'hubris, le dernier avant sa chute, est saisi sur le vif, car l'histoire se termine tragiquement quand Poséidon pourfend le rocher d'un éclair, noyant ainsi le guerrier.

LOUIS MARIE CHARLES HENRY MERCIER DUPATY

D'abord peintre de paysage et de sujets historiques, Louis Marie Charles Henry Mercier Dupaty (1771-1825) s'épanouit pourtant dans une carrière de sculpteur revenant souvent aux sujets classiques. L'artiste est issu d'une éminente famille progressiste de Bordeaux. Il remporte le prix de Rome en 1799 et expose au Salon dès son retour. Professeur à l'école





Le présent lot, dans le jardin italien de Wynward Park, County Durham, vers 1910

des Beaux-Arts et curateur du Musée du Luxembourg, Dupaty reçoit la *Légion d'honneur* en 1819. Au sommet de sa carrière, il réalise *Ajax bravant les dieux*, dont il expose le premier modèle en plâtre au Salon de 1812 (n° 1068). La sculpture en marbre est commandée par l'État français le 7 décembre de cette même année par le ministre de la Maison de l'Empereur pour 15.000 francs. Elle est ensuite dévoilée au salon de 1817 et installée dans la galerie du Palais Royal. Jules Thomas, fils d'Alexis Francis, lui-même sculpteur et élève de Dupaty, fait don du plâtre en 1883 au musée des Beaux-Arts de Bordeaux, où il est toujours exposé.

Philoctète blessé est une autre œuvre importante réalisée par Dupaty, deux années auparavant, elle présente une composition similaire à notre modèle, mais si le héros grec du premier est représenté affaibli, le second est défiguré par la douleur. Ce modèle est d'abord exposé au Salon de 1810 puis acquis pour le château de Compiègne, vraisemblablement aussi par Napoléon, et exposé dans les jardins jusqu'à ce jour.

CHARLES CROZATIER

Charles Crozatier (1795-1855), *sculpteur et fondeur* de bronze, issu d'une famille modeste du Puy-en-Velay, devient célèbre au crépuscule de la chute de l'Empire. A treize ans, il est apprenti chez l'orfèvre Jean-Baptiste-Claude Odier (1763-1850), et à dix-huit ans, il est admis au sein de l'*Academia delle belle arti* où il suit les séminaires du sculpteur Pierre Cartellier (1757-1831) où il devient l'élève favori de François-Joseph Bosio (1769-1845). Entre 1821 et 1823, il visite l'Italie et se spécialise dans la fonte de bronzes de la Renaissance et de l'époque Baroque et des bronzes dorés. Travaillant rue du Parc Royal, Crozatier est pionnier dans la fonte monumentale qu'il développe pour remplacer les nombreuses sculptures fondues à la Révolution. Louis XVIII commande à Crozatier un certain nombre de sculptures majeures, telles que le *Napoléon* de la place Vendôme à Paris, ainsi que la statue équestre de Louis XIV d'après un modèle de Cartellier à Versailles. Il est fait chevalier de la Légion d'honneur par Charles X en 1828. A sa mort, il lègue à sa ville natale, à ses compagnons bronziers et aux hôpitaux de Paris un héritage considérable.

This monumental bronze of *Ajax bravant les Dieux* is very probably a unique cast by the sculpteur-fondeur Crozatier from the original by Dupaty, the marble example of which was commissioned by Napoleon I. It is believed that shortly after its casting this figure was acquired in Paris by one of the most influential art collectors and British aristocratic families, the 3rd Marquess and Marchioness of Londonderry, where it remained within the family by descent for over 150 years. Hero of the Trojan war, the Greek mythological figure (sometimes referred to as the 'Ajax the Lesser' when compared in size to 'Ajax Telamonius' of

CHARLES WILLIAM VANE, 3^e MARQUIS DE LONDONDERRY

Contemporain de la carrière de Crozatier, le soldat napoléonien, homme politique et aristocrate Charles Vane, troisième marquis de Londonderry, épouse l'héritière Frances Anne Vane Tempest. Ensemble ils reconstruisent la résidence du marquisat Wynward Park, County Durham, puis achètent et aménagent Londonderry house sur Park Lane. Ensemble, ils créent l'une des collections les plus importantes jamais constituées à la fin de l'Empire, incluant des dizaines de peintures de maîtres anciens achetées par la sœur de Napoléon, ancienne reine de Naples, Caroline Murat. En mai 1837, alors qu'ils font route vers Saint Pétersbourg, le marquis et la marquise de Londonderry assistent à un dîner donné par le roi Louis-Philippe au Palais des Tuileries. Il semble que ce soit lors de ce voyage que les collectionneurs achètent le bronze daté de 1830, voire avant, par Crozatier, or Dupaty lui-même bien qu'il soit déjà décédé. Cette pratique était régulière, puisque plusieurs autres œuvres furent exécutées après sa mort, y compris un exemplaire de la statue équestre de Louis XIII pour la place royale réalisé en marbre par Corot en 1829 (S. Lami, *Dictionnaire des sculpteurs au dix-neuvième siècle*, Paris, 1914, v. I p. 429). La reproduction de la statue commandée par l'empereur aurait été une pièce parfaite pour leur collection, qui compte non seulement des objets ayant appartenu à la famille de l'empereur mais aussi des copies des chefs-d'œuvre commandés par Napoléon lui-même comme le marbre de *Suzanne au bain* par Guersant, elle-même une copie de l'original de Beauvallet commandé par Bonaparte (vente de la collection Raglan; Wellington, Waterloo & Crimea and Works of Art from the Collection of the Marchesses of Londonderry; Christie's, London, 23 May 2014, lot 525).

Un *Ajax* et une fonte surhumaine du gladiateur Borghèse ont très certainement été achetés à Paris au même moment. Ils étaient à l'origine montés sur des socles dans le jardin italien de Wynyard Park, présenté par Frances Anne elle-même dans les années 1830.

Il est intéressant de noter que le marquis et la marquise de Londonderry ne sont pas les seuls à apprécier la fonte de Crozatier, à l'instar du roi George IV qui avait acquis en 1828 pour le château de Windsor un *Hercule* de Crozatier (vers 1820-1828, d'après le modèle de Guillaume Boichot (1735-1814), inv. RCIN 31361).

the Iliad) was revered as a great and quick-footed fighter. Ajax was also a quarrelsome, proud, and conceited figure who incurred the wrath of Athena after he dragged away Cassandra from the goddess's altar. To take revenge Athena created a tremendous storm following the sack of Troy, thus causing Ajax's ship to wreck. The warrior survived by swimming to a rocky outcrop, as depicted in the present sculpture. In his hubris Ajax boasted to the gods of his escape, shown here with arm raised in defiance. The moment of the pride before the fall is succinctly captured, for the story soon tragically ends when Poseidon strikes down the figure with bolt of lightning, causing him to drown.

LOUIS MARIE CHARLES HENRY MERCIER DUPATY (1771-1825)

Initially a painter of landscapes and historical subjects, Louis Marie Charles Henry Mercier Dupaty (1771-1825) ultimately found his calling as a sculptor often returning to Classical subjects. The artist was born in Bordeaux, a member of the distinguished liberal Dupaty family. He won the prix de Rome in 1799, exhibited at the salon on his return. Having become professor at the *École des Beaux-Arts* and a curator of the *Musée du Luxembourg*, Dupaty received the *Légion d'honneur* in 1819. At the height of his career Dupaty created *Ajax bravant les Dieux* (Ajax defying the gods), which was first shown in plaster at the 1812 salon (n° 1068). It was commissioned by the French State in marble on 7 December that year by the minister de la Maison l'empereur at a cost of 15,000 francs. It was later shown at the 1817 salon and recorded in the galerie of the *Palais Royal*. The plaster was donated in 1883 by Jules Thomas, son of Alexis Francis, himself a sculptor and student of Dupaty, to the *Musée des Beaux-Arts de Bordeaux*, where it remains. *Philoctète blessé* (Philoctetes wounded) is another noteworthy work completed by Dupaty two years prior is of similar composition to the present model, but here the Greek hero depicted weakened rather than rancorous, struck down by a festering wound. The model was first exhibited at the Salon 1810 was acquired for *château de Compiègne*, presumably also by Napoleon, displayed today in the gardens.

CHARLES CROZATIER (1795-1855)

Charles Crozatier (1795-1855), sculpteur and fondeur of bronze was born to a poor family in in Puy-en-Velay and came to prominence in the wake of the fall of the Empire. At thirteen years of age he was apprenticed to the silversmith Jean-Baptiste-Claude Odier (1763-1850), and at eighteen he was admitted to the 'Academia delle belle arti' where he entered the workshop of the sculptor Pierre Cartellier (1757-1831) and he became the favourite pupil of François Joseph Bosio (1769-1845). Between 1821 and 1823, he visited Italy and specialised in the bronze castings of Renaissance and Baroque statues and fine gilt-bronze works of art. Operating from premises at rue du Parc Royal, Paris, Crozatier pioneered the bronze casting process for large statues, which he developed to great effect to make replacements for many statues destroyed during the revolution. Louis XVIII commissioned various major sculptures from Crozatier, such as the one of Napoleon in place Vendôme, Paris, and the equestrian statue of Louis XIV after the model by Cartellier, at Versailles. He was made chevalier of the *Légion d'honneur* by Charles X in 1828 and upon his death left a considerable legacy to his home town, to his fellow bronziers and for the hospitals of Paris.

CHARLES VANE, 3rd MARQUESS OF LONDONDERRY

Concurrent to Crozatier's career, the Napoleonic soldier, politician, and aristocrat Charles Vane, 3rd Marquess of Londonderry, married the heiress Frances Anne Vane-Tempest and began re-building the Marchioness's ancestral home Wynward Park, County Durham, and to purchase and remodel Londonderry House on Park Lane. Together they created a created one of the most important art collections ever assembled, largely in the wake of the fall of Napoleon's Empire including tens of Old Master

paintings purchased from Napoleon's sister and former Queen of Naples, Caroline Murat. In May 1837, the Marquess and Marchioness of Londonderry attended a dinner given by King Louis-Phillipe at the *Palais des Tuileries* when they travelled via Paris en route from St. Petersburg to London. It is likely that it was during this trip that the collectors acquired this bronze dated 1830, by Crozatier, if not earlier, despite the fact that Dupaty himself was deceased by this date. This was not an unknown practice for several other works were executed following his death, including an example of his equestrian statue of Louis XIII for Place Royale which was executed in marble by Corot in 1829 (see S.Lami *Dictionnaire des Sculpteurs au dix-neuvième siècle*, Paris, 1914, v. I p. 429). A reproduction of a statue commissioned for l'empereur, the sculpture would have been a fitting addition to their collection, which included not only works owned by the Emperor's family but also included further copies of masterpieces commissioned by Napoleon himself, including a marble of Suzanne au bain by Guersant itself a copy of Beauvallet's original ordered by Bonaparte (also sold *The Raglan Collection: Wellington, Waterloo & Crimea and Works of Art from the Collection of the Marquesses of Londonderry*; Christie's, London, 23 May 2014, lot 525). Both *Ajax* and an over-life size cast of the *Borghese gladiator* (*The Raglan Collection*, lot 530) were most likely purchased in Paris at the same time and were originally mounted on a plinths in the in the Italian Garden at Wynyard Park, believed to have been laid out by Frances Anne herself, in the 1830s. It is interesting to note that the Marquess and Marchioness of Londonderry were not alone in their appreciation of Crozatier's casting, for several only several years prior a bronze figure of Hercules seated cast by Crozatier, circa 1820-1828, after the model by Guillaume Boichot (1735-1814) was acquired by King George IV for Windsor Castle in 1828 (inv. RCIN 31361).



Bespoke Service. Buy and Sell Privately. Now.

Un exceptionnel appel de fonds

Le musée des Beaux-Arts de Rennes fait appel au mécénat pour l'acquisition du modèle réduit de la statue équestre de Louis XIV par Antoine Coysevox, édiflée pour la place Royale, aujourd'hui place du Parlement de Bretagne, à Rennes. Les entreprises contribuant à l'entrée d'une "œuvre d'intérêt patrimonial majeur" dans les collections publiques bénéficient des mêmes avantages que pour un Trésor National. Elles peuvent ainsi déduire 90 % du montant investi de leurs impôts.

CONTACTS

Global Head, Private Sales

Adrien Meyer
ameyer@christies.com
+1 212 636 2056

International Head of Department, Sculpture

Donald Johnston
djohnston@christies.com
+44 207 389 2331

Global Managing Director, Private Sales

Anthea Peers
apeers@christies.com
+44 207 389 2124

Head of department, Sculpture

Isabelle d'Amécourt
idamecourt@christies.com
+33 1 40 76 84 19

International Director, Private Sales,

Decorative Arts
Amjad Rauf
arau@christies.com
+44 207 389 2358

VENTES DE GRÉ À GRÉ

CHRISTIE'S



ANTOINE COYSEVOX (1640-1720), VERS 1690-1720

Louis XIV à cheval

CŒuvre classée d'intérêt patrimonial majeur le 16 octobre 2019 par le Ministère de la Culture
dans le cadre de son acquisition par le Musée des Beaux-Arts de Rennes

Hauteur : 94 cm



DESIGN

Paris, 19 novembre 2019

EXPOSITION

14-19 novembre 2019
9, Avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT

Flavien Gaillard
fgaillard@christies.com
+33 (0)1 40 76 84 43

PROVENANT D'UNE IMPORTANTE
COLLECTION PRIVÉE EUROPÉENNE

ARMAND ALBERT RATEAU (1882-1938)

Table de lecture, vers 1920-1925

Bronze patiné ciselé, poirier noirci, laiton patiné;
pied ajustable

107 × 66 × 30 cm

€250,000–350,000

CHRISTIE'S



UN HÔTEL PARTICULIER À GENÈVE

ARCHITECTURE ET DÉCOR PAR FRANÇOIS-JOSEPH GRAF
Paris, 27 novembre 2019

EXPOSITION

23-27 novembre 2019
9, Avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT

Stéphanie Joachim
sjoachim@christies.com
+33 (0)1 40 76 85 67

CHRISTIE'S

YOUR CAREER IN THE ART WORLD STARTS HERE

CHRISTIE'S
EDUCATION

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

DEGREE PROGRAMMES • CONTINUING EDUCATION • ONLINE COURSES

LONDON | NEW YORK | HONG KONG

For gainful employment disclosures visit christies.edu/Gedt.html



UN ŒIL A PART

COLLECTIONS D'UN ESPRIT LIBRE
Paris, 10 & 11 décembre 2019

EXPOSITION
7-10 décembre 2019
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT
Lionel Gosset
lgosset@christies.com
+33 (0)1 40 76 85 98

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

- (a) Certains mots employés dans les descriptions du catalogue ont des significations particulières. De plus amples détails figurent à la page intitulée «Avis importants et explication des pratiques de catalogage», qui fait partie intégrante des présentes Conditions. Vous trouverez par ailleurs une explication des symboles utilisés dans la rubrique intitulée «Symboles employés dans le présent catalogue».
- (b) 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

- (a) L'**état** des **lots** vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l'âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation 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.
- (b) Toute référence à l'**état** d'un **lot** dans une notice du catalogue ou dans un **rapport de condition** ne constituera pas une description exhaustive de l'**état**, et les images peuvent ne pas montrer un **lot** clairement. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran par rapport à la façon dont elles ressortent lors d'un examen physique. Des rapports de condition peuvent être disponibles pour vous aider à évaluer l'**état** d'un **lot**. Les rapports de condition sont fournis gratuitement pour aider nos acheteurs et sont communiqués uniquement 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

- (a) Si vous prévoyez d'enchérir sur un **lot**, il convient que vous l'inspectiez au préalable en personne ou par l'intermédiaire d'un représentant compétent afin de vous assurer que vous en acceptez la description et l'**état**. Nous vous recommandons de demander conseil à un restaurateur ou à un autre conseiller professionnel.
- (b) L'exposition précédant la vente est ouverte à tous et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Nos spécialistes pourront être disponibles pour répondre à vos questions, soit lors de l'exposition préalable à la vente, soit sur rendez-vous.

5. Estimations

Les **estimations** sont fondées sur l'**état**, la rareté, la qualité et la **provenance** des **lots** et sur les prix récemment atteints aux enchères pour des biens similaires. Les **estimations** peuvent changer. Ni vous ni personne d'autre ne devez vous baser sur des **estimations** comme prévision ou **garantie** du prix de vente réel d'un **lot** ou de sa valeur à toute autre fin. Les **estimations** ne comprennent pas les **frais de vente** ni aucune taxe 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

- (a) Les pierres précieuses de couleur (comme les rubis, les saphirs et les émeraudes) peuvent avoir été traitées pour améliorer leur apparence, par des méthodes telles que la chauffe ou le huilage. Ces méthodes sont admises par l'industrie mondiale de la bijouterie mais peuvent fragiliser les pierres précieuses et/ou rendre nécessaire une attention particulière au fil du temps.
- (b) Tous les types de pierres précieuses peuvent avoir été traités pour en améliorer la qualité. Vous pouvez solliciter l'élaboration d'un rapport de gemmologie pour tout **lot**, dès lors que la demande nous est adressée au moins trois semaines avant la date de la vente, et que vous vous acquittez des frais y afférents.
- (c) 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.
- (d) En ce qui concerne les ventes de bijoux, les **estimations** reposent sur les informations du rapport gemmologique ou, à défaut d'un tel rapport, partent du principe que les pierres précieuses peuvent avoir été traitées ou améliorées.

8. Montres et horloges

- (a) Presque tous les articles d'horlogerie sont réparés à un moment ou à un autre et peuvent ainsi comporter des pièces qui ne sont pas d'origine. Nous ne donnons aucune **garantie** que tel ou tel composant d'une montre est **authentique**. Les bracelets dits « associés » ne font pas partie de la montre d'origine et sont susceptibles de ne pas être **authentiques**. Les horloges peuvent être vendues sans pendules, poids ou clés.
- (b) Les montres de collection ayant souvent des mécanismes très fins et complexes, un entretien général, un changement de piles ou d'autres réparations peuvent s'avérer nécessaires et sont à votre charge. Nous ne donnons aucune **garantie** qu'une montre est en bon **état** de marche. Sauf indication dans le catalogue, les certificats ne sont pas disponibles.
- (c) La plupart des montres-bracelets ont été ouvertes pour connaître le type et la qualité du mouvement. Pour cette raison, il se peut que les montres-bracelets avec des boîtiers étanches ne soient pas waterproof et nous vous recommandons donc de les faire vérifier par un horloger compétent avant utilisation.

Des informations importantes à propos de la vente, du transport et de l'expédition des montres et bracelets figurent au paragraphe H2(h).

B. INSCRIPTION A LA VENTE

1. Nouveaux enchérisseurs

- (a) Si c'est la première fois que vous participez à une vente aux enchères de Christie's ou si vous êtes un enchérisseur déjà enregistré chez nous n'ayant rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années, vous devez vous enregistrer au moins 48 heures avant une vente aux enchères pour nous laisser suffisamment de temps afin de procéder au traitement et à l'approbation de votre enregistrement. Nous sommes libres de refuser votre enregistrement en tant qu'enchérisseur. Il vous sera demandé ce qui suit :

(i) *pour les personnes physiques* : pièce d'identité avec photo (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile (par exemple, une facture d'eau ou d'électricité récente ou un relevé bancaire) ;

(ii) *pour les sociétés* : votre certificat d'immatriculation (extrait Kbis) ou tout document équivalent indiquant votre nom et votre siège social ainsi que tout document pertinent mentionnant les administrateurs et les bénéficiaires effectifs ;

(iii) *Fiducie* : acte constitutif de la fiducie ; tout autre document attestant de sa constitution ; ou l'extrait d'un registre public + les coordonnées de l'agent/représentant (comme décrits plus bas) ;

(iv) *Société de personnes ou association non dotée de la personnalité morale* : Les statuts de la société ou de l'association ; ou une déclaration d'impôts ; ou une copie d'un extrait du registre pertinent ; ou copie des comptes déposés à l'autorité de régulation ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(v) *Fondation, musée, et autres organismes sans but lucratif non constitués comme des trusts à but non lucratif* : une preuve écrite de la formation de l'entité ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(vi) *Indivision* : un document officiel désignant le représentant de l'indivision, comme un pouvoir ou des lettres d'administration, 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).

- (b) Nous sommes également susceptibles de vous demander une référence financière et/ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Pour toute question, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

2. Client existant

Nous sommes susceptibles de vous demander une pièce d'identité récente comme décrit au paragraphe B1(a) ci-dessus, une référence financière ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Si vous n'avez rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années ou si vous souhaitez dépenser davantage que les fois précédentes, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

3. Si vous ne nous fournissez pas les documents demandés

Si nous estimons que vous ne répondez pas à nos procédures d'identification et d'enregistrement des enchérisseurs, y compris, entre autres, les vérifications en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux et/ou contre le financement du terrorisme que nous sommes susceptibles de demander, nous pouvons refuser de vous enregistrer aux enchères et, si vous remportez une enchère, nous pouvons annuler le contrat de vente entre le vendeur et vous.

4. Enchère pour le compte d'un tiers

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

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

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

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

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

Tout enchérisseur accepte d'être tenu personnellement responsable du paiement du prix d'adjudication et de toutes les autres sommes dues, à moins d'avoir convenu par écrit avec Christie's avant le début de la vente aux enchères qu'il agit en qualité de mandataire pour le compte d'un tiers nommé et accepté par Christie's. Dans ce cas Christie's exigera le paiement uniquement auprès du tiers nommé.

5. Participer à la vente en personne

Si vous souhaitez enchérir en salle, vous devez vous enregistrer afin d'obtenir un numéro d'enchérisseur au moins 30 minutes avant le début de la vente. Vous pouvez vous enregistrer en ligne sur www.christies.com ou en personne. Si vous souhaitez davantage de renseignements, merci de bien vouloir contacter le Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

6. Services/Facilités d'enchères

Les services d'enchères décrits ci-dessous sont des services offerts gracieusement aux clients de Christie's, qui n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

(a) Enchères par téléphone

Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques, sous réserve d'en avoir été informé par vous dans un délai minimum de 24 heures avant la vente. Nous ne pourrions accepter des enchères téléphoniques que si nous avons suffisamment de salariés disponibles pour prendre ces enchères. Si vous souhaitez enchérir dans une langue autre que

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 encherirons 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 :

- refuser une enchère ;
- lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon lui semble, ou changer l'ordre des **lots** ;
- retirer un **lot** ;
- diviser un **lot** ou combiner deux **lots** ou davantage ;
- ouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé ; et
- 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 :

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

5. Enchères pour le compte du vendeur

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

6. Paliers d'enchères

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

7. Conversion de devises

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

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

8. Adjudications

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

9. Législation en vigueur dans la salle de vente

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

D. COMMISSION ACHETEUR et taxes

1. Commission acheteur

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

- 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
- 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-dessus) 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, nous 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 :

- 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**.
- Elle est donnée uniquement pour les informations apparaissant en caractères **MAJUSCULES** à la première ligne de la **description du catalogue** (« **Intitulé** »). Elle ne s'applique pas à des informations autres que dans l'**Intitulé** même si ces derniers figurent en caractères **MAJUSCULES**.
- 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 rémettre la facture à un nom différent. Vous devez payer immédiatement même si vous souhaitez exporter le **lot** et que vous avez besoin d'une autorisation d'exportation.
- (c) Vous devrez payer les **lots** achetés chez Christie's France dans la devise prévue sur votre facture, et selon l'un des modes décrits ci-dessous :

(i) Par virement bancaire :

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

(ii) Par carte de crédit :

Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines conditions. Les détails des conditions et des restrictions applicables aux paiements par carte de crédit sont disponibles

auprès de notre service Post Sale, dont vous trouverez les coordonnées au paragraphe (e) ci-dessous.

Paiement :

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

(iii) En espèces :

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

(iv) Par chèque de banque :

Vous devez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC et nous fournir une attestation bancaire justifiant de l'identité du titulaire du compte dont provient le paiement. Nous pourrions émettre des conditions supplémentaires pour accepter ce type de paiement.

(v) Par chèque :

Vous devez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC. Tout paiement doit être effectué en euros.

- (d) Lors du paiement, vous devez mentionner le numéro de la vente, votre numéro de facture et votre numéro de client. Tous les paiements envoyés par courrier doivent être adressés à : Christie's France SNC, Département des Caisses, 9, Avenue Matignon, 75008 Paris.
- (e) Si vous souhaitez de plus amples informations, merci de contacter notre Service Post Sale au +33 (0)1 40 76 84 10.

2. Transfert de propriété en votre faveur

Vous ne possédez pas le **lot** et sa propriété ne vous est pas transférée tant que nous n'avons pas reçu de votre part le paiement intégral du **prix d'achat** global du **lot**.

3. Transfert des risques en votre faveur

Les risques et la responsabilité liés au **lot** vous seront transférés à la survenance du premier des deux événements mentionnés ci-dessous :

- (a) au moment où vous venez récupérer le **lot**
- (b) à la fin du 14^e jour suivant la date de la vente aux enchères ou, si elle est antérieure, la date à laquelle le **lot** est confié à un entrepôt tiers comme indiqué à la partie intitulée « Stockage et Enlèvement », et sauf accord contraire entre nous.

4. Recours pour défaut de paiement

Conformément aux dispositions de l'article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien pourra être remis en vente, à la demande du vendeur, sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant ; si le vendeur ne formule pas sa demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, il donne à Christie's France SNC tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l'effet, au choix de Christie's France SNC, soit de poursuivre l'acheteur en annulation de la vente, soit de la poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes justifiées.

En outre, Christie's France SNC se réserve, à sa discrétion, de :

- (i) percevoir des intérêts sur la totalité des sommes dues et à compter d'une mise en demeure de régler lesdites sommes au plus faible des deux taux suivants :

- Taux de base bancaire de la Barclay's majoré de six points
- Taux d'intérêt légal majoré de quatre points

(ii) entamer toute procédure judiciaire à l'encontre de l'acheteur défaillant pour le recouvrement des sommes dues en principal, intérêts, frais légaux et tous autres frais ou dommages et intérêts ;

(iii) remettre au vendeur toute somme payée à la suite des enchères par l'adjudicataire défaillant ;

(iv) procéder à la compensation des sommes que Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » pourrait devoir à l'acheteur, au titre de toute autre convention, avec les sommes demeurrées 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'enchérir, il vous appartient de vous faire conseiller et de respecter les exigences de toute loi ou réglementation s'appliquant en matière d'importation et d'exportation d'un quelconque **lot**. Si une autorisation vous est refusée ou si cela prend du temps d'en obtenir une, il vous faudra tout de même nous régler en intégralité pour le **lot**. Nous pouvons éventuellement vous aider à demander les autorisations appropriées si vous nous en faites la demande et prenez en charge les frais y afférents. Cependant, nous ne pouvons vous en garantir l'obtention. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter le Département Transport 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'enchérir 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 traditionnel d'origine iranienne (des œuvres dont l'auteur n'est pas un artiste reconnu et/ou qui ont une fonction, tels que des tapis, des bols, des aiguères, des tuiles ou carreaux de carrelage, des boîtes ornementales). Par exemple, les États-Unis interdisent l'importation de ce type d'objets et leur achat par des ressortissants américains (où qu'ils soient situés). D'autres pays 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 « or » dans tous les pays et peut être refusé à l'importation dans ces pays sous la qualification « 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 vous 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'enchérir ou de proposer des biens à la vente, Christie's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur destinées aux sociétés du **Groupe Christie's**. Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur habituel chez Christie's France. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et aux fins d'exercice de son activité, et notamment, sauf opposition des personnes concernées, à des fins opérations commerciales et de marketing. Dès lors que la réglementation impose d'effectuer une déclaration ou de demander une autorisation pour la mise en vente ou le transport d'un objet, les autorités compétentes requièrent de Christie's la communication de vos coordonnées et de votre facture (en ce compris toutes données personnelles).

8. Renonciation

Aucune omission ou aucun retard dans l'exercice de ses droits et recours par Christie's, prévus par les présentes Conditions de vente, n'emporte renonciation à ces droits ou recours, ni n'empêche l'exercice ultérieur de ces droits ou recours, ou de tout autre droit ou recours. L'exercice ponctuel ou partiel d'un droit ou recours n'emporte pas d'interdiction ni

AVIS IMPORTANTS

et explication des pratiques de catalogage

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'assumons aucune responsabilité du fait des décisions administratives de refus de certificat pouvant être prises, et la demande d'un certificat d'exportation ou de tout autre document administratif n'affecte pas l'obligation de paiement immédiat de l'acheteur ni le droit de Christie's de percevoir des intérêts en cas de paiement tardif. Si l'acheteur demande à Christie's d'effectuer les formalités en vue de l'obtention d'un certificat d'exportation pour son compte, Christie's pourra lui facturer ses débours et ses frais liés à ce service. Christie's n'aura pas à rembourser ces sommes en cas de refus dudit certificat ou de tout autre document administratif. La non-obtention d'un certificat ne peut en aucun cas justifier 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 taux 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 dans acheteurs ou des vendeurs. Nous ne sommes malheureusement pas en mesure d'accéder aux demandes de suppression de ces détails de www.christies.com.

K. GLOSSAIRE

authentique : un exemplaire véritable, et non une copie ou une contrefaçon :

- (i) de l'œuvre d'un artiste, d'un auteur ou d'un fabricant particulier, si le lot est décrit dans l'intitulé comme étant l'œuvre dudit artiste, auteur ou fabricant ;
- (ii) d'une œuvre créée au cours d'une période ou culture particulière, si le lot est décrit dans l'intitulé comme étant une œuvre créée durant cette période ou culture ;
- (iii) d'une œuvre correspondant à une source ou une origine particulière si le lot est décrit dans l'intitulé comme étant de cette origine ou source ; ou
- (iv) dans le cas de pierres précieuses, d'une œuvre qui est faite à partir d'un matériau particulier, si le lot est décrit dans l'intitulé comme étant fait de ce matériau.

garantie d'authenticité : la garantie que nous donnons 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'histoire de propriété d'un lot.

avec réserve : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2 et **intitulés avec réserve** désigne la section dénommée **intitulés avec réserve** sur la page du catalogue intitulée « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».

prix de réserve : le montant confidentiel en dessous duquel nous ne vendrons pas un lot.

avis en salle de vente : un avis écrit affiché près du lot dans la salle de vente et sur www.christies.com, qui est également lu aux enchérisseurs potentiels par téléphone et notifié aux clients qui ont laissé des ordres d'achat, ou une annonce faite par le commissaire-priseur soit au début de la vente, soit avant la mise aux enchères d'un lot particulier.

caractères MAJUSCULES : désigne mot ou un passage dont toutes les lettres sont en MAJUSCULES.

garantie : une affirmation ou déclaration dans laquelle la personne qui en est l'auteur garantit que les faits qui y sont exposés sont exacts.

rapport de condition : déclaration faite par nous par écrit à propos d'un lot, et notamment à propos de sa nature ou de son état.

SYMBOLES EMPLOYÉS DANS NOS CATALOGUES

La signification des mots en caractères gras dans la présente section se trouve à la fin de la rubrique du catalogue intitulée « Conditions de vente »

■ Lot transféré dans un entrepôt extérieur. Retrouvez les informations concernant les frais de stockage et l'adresse d'enlèvement en page 158

○ 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 un des collaborateurs de Christie's.

△ Détenue par Christie's ou une autre société du **Groupe Christie's** en tout ou en partie. Voir ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un lot ».

λ Droit de suite de l'artiste. Voir section D4 des Conditions de vente..

◇ Christie's a un intérêt financier direct dans sur lot et a financé tout ou partie de cet intérêt avec l'aide d'un tiers. Voir ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un lot ».

* Lot proposé sans **prix de réserve** qui sera vendu à l'enchérisseur faisant l'enchère la plus élevée, quelle que soit l'estimation préalable à la vente indiquée dans le catalogue.

~ Le lot comprend des matériaux d'espèces en danger, ce qui pourrait entraîner des restrictions à l'exportation. Voir section H2(b) des Conditions de vente.

Ψ Le lot comprend des matériaux d'espèces en danger, uniquement pour la présentation et non pour la vente. Voir section H2(b) des Conditions de vente.

F Lot ne pouvant pas être expédié vers les États-Unis. Voir section H2 des Conditions de vente.

f Des frais additionnels de 5,5 % TTC du prix d'adjudication seront prélevés en sus des frais habituels à la charge de l'acheteur. Ces frais additionnels sont susceptibles d'être remboursés à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union Européenne dans les délais légaux (Voir la Section « TVA » des Conditions de vente).

+ La TVA au taux de 20% sera due sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessous.

++ 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-dessous.

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 MATÉRIAUX PROVENANT D'ESPÈCES EN VOIE DE DISPARITION ET AUTRES ESPÈCES PROTÉGÉES

Les objets composés entièrement ou en partie (quel que soit le pourcentage) de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, sont généralement marqués par le symbole ~ dans le catalogue. Ces matériaux sont notamment l'ivoire, l'écaïlle de tortue, la peau de crocodile, d'autruche, et certaines espèces de corail, ainsi que le bois de rose du Brésil. Les acheteurs sont avisés que de nombreux pays interdisent l'importation de tout bien contenant de tels matériaux ou exigent un permis (i.e., un permis CITES) délivré par les autorités compétentes des pays d'exportation et d'importation du bien. Par conséquent, les acheteurs sont invités à se renseigner auprès des autorités compétentes avant d'enchérir pour tout bien composé entièrement ou en partie de tels matériaux dont ils envisagent l'importation dans un autre pays. Nous vous remercions de bien vouloir noter qu'il est de la responsabilité des acheteurs de déterminer et de satisfaire aux exigences de toutes les lois ou règlements applicables à l'exportation ou l'importation des biens composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées. L'impossibilité pour un acheteur d'exporter ou d'importer un tel bien composé des matériaux provenant d'espèces en voie de disparition et/ou protégées ne serait en aucun cas être retenue comme fondement pour justifier une demande d'annulation ou de la rescision de la vente. Par ailleurs,

nous attirons votre attention sur le fait que le marquage des lots entièrement ou en partie composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, au moyen notamment de l'utilisation du symbole - dans les catalogues, et qui font potentiellement l'objet d'une réglementation spécifique, est effectué à titre purement facultatif et indicatif pour la commodité de nos clients, et qu'en conséquence, Christie's ne pourra en aucun cas être tenue responsable pour toute erreur ou omission quelle qu'elle soit.

À PROPOS DES PIERRES DE COULEUR

Il est rappelé aux acheteurs potentiels que nombre de pierres précieuses de couleur ont été historiquement traitées pour améliorer leur apparence. Certaines méthodes d'amélioration, comme le chauffage, sont couramment utilisées pour améliorer la couleur ou la transparence, plus particulièrement pour les rubis et les saphirs. D'autres méthodes, comme l'huilage, améliorent la clarté des émeraudes. Ces traitements sont généralement admis par les négociants internationaux en joaillerie. Bien que le traitement par chauffage pour améliorer la couleur soit largement réputé être permanent, il peut avoir un certain impact sur la durabilité de la pierre précieuse et une attention spécifique peut être nécessaire au fil des ans. Les pierres qui ont été huilées, par exemple, peuvent nécessiter un nouvel huilage après quelques années pour conserver au mieux leur apparence. La politique de Christie's est d'obtenir des rapports gemmologiques en provenance de laboratoires gemmologiques jouissant d'une renommée internationale qui décrivent certaines des pierres précieuses vendues par Christie's. La disponibilité de tels rapports apparaîtra dans le catalogue. Les rapports de laboratoires gemmologiques américains utilisés par Christie's mentionneront toute amélioration par chauffage ou autre traitement. Les rapports de laboratoires gemmologiques européens détailleront uniquement le traitement par chauffage sur demande mais confirmeront l'absence de tout traitement ou traitement par chauffage. En raison des variations d'approche et de technologie, il peut n'y avoir aucun consensus entre les laboratoires quant à savoir si une pierre spécifique a été traitée, la portée ou le degré de permanence de son traitement. Il n'est pas possible pour Christie's d'obtenir un rapport gemmologique pour chaque pierre que la maison offre. Les acheteurs potentiels doivent être conscients que toutes les pierres peuvent avoir été améliorées par un traitement ou un autre. Pour de plus amples détails, nous renvoyons les acheteurs potentiels des États-Unis à la fiche d'information préparée par la commission des normes gemmologiques (Gemstones Standards Commission), disponible à la rubrique de visualisation. Les acheteurs potentiels peuvent demander des rapports de laboratoires pour tout article non certifié si la demande est effectuée au moins trois semaines avant la date prévue de la vente aux enchères. Ce service fait l'objet d'un paiement par avance par la partie requérante. Du fait que l'amélioration affecte la valeur de marché, les estimations de Christie's refléteront les informations communiquées dans le rapport ou, en cas d'indisponibilité dudit rapport, l'hypothèse que les pierres précieuses ont pu être améliorées. Des rapports sur l'état sont généralement disponibles pour tous les lots sur demande et les experts de Christie's seront heureux de répondre à toute question.

AUX ACHETEURS POTENTIELS D'HORLOGES ET DE MONTRES

La description de l'état des horloges et des montres dans le présent catalogue, notamment les références aux défauts et réparations, est communiquée à titre de service aux acheteurs potentiels mais une telle description n'est pas nécessairement complète. Bien que Christie's puisse communiquer à tout acheteur potentiel à sa demande un rapport sur l'état pour tout lot, un tel rapport peut également être incomplet et ne pas spécifier tous les défauts ou remplacements mécaniques. Par conséquent, toutes les horloges et les montres doivent être inspectées personnellement par les acheteurs potentiels afin d'évaluer l'état du bien offert à la vente. Tous les lots sont vendus « en l'état » et l'absence de toute référence à l'état d'une horloge ou d'une montre n'implique pas que le lot est en bon état et sans défaut, réparation ou restauration. En théorie, toutes les horloges et les montres ont été réparées au cours de leur vie et peuvent aujourd'hui inclure des pièces non originales. En outre, Christie's ne fait aucune déclaration ou n'apporte aucune garantie quant à l'état de fonctionnement d'une horloge ou d'une montre. Les montres ne sont pas toujours représentées en taille réelle dans le catalogue. Il est demandé aux acheteurs potentiels de se référer à la description des lots pour connaître les dimensions de chaque montre. Veuillez noter que la plupart des montres bracelets avec boîtier étanche ont été ouvertes afin d'identifier le type et la qualité de leur mouvement. Il ne doit pas être tenu pour acquis que ces montres demeurent étanches. Il est recommandé aux acheteurs potentiels de faire vérifier l'état des montres par un horloger compétent avant leur utilisation. Veuillez également noter que certains pays ne considèrent pas l'or de moins de 18 ct comme de « l'or » et peuvent en refuser l'importation. En cas de refus d'importation, Christie's ne peut en aucun cas être tenue pour responsable. Veuillez également noter que toutes les montres Rolex du catalogue de cette vente Christie's sont vendues en l'état. Christie's ne peut être tenue pour garante de l'authenticité de chacun des composants de ces montres Rolex. Les bracelets décrits comme associés ne sont pas des éléments d'origine et peuvent ne pas être authentiques. Il revient aux acheteurs potentiels de s'assurer personnellement de la condition de l'objet. Des rapports sur l'état des lots peuvent être demandés à Christie's. Ils sont donnés en toute objectivité selon les termes des

Conditions de vente imprimées à la fin du catalogue. Ces rapports sont communiqués aux acheteurs potentiels seulement à titre indicatif et ne détaillent pas tous les remplacements de composants effectués ainsi que toutes les imperfections. Ces rapports sont nécessairement subjectifs. Il est précisé aux acheteurs potentiels qu'un certificat n'est disponible que s'il en est fait mention dans la description du lot. Les montres de collection contenant souvent des mécanismes complexes et d'une grande finesse, il est rappelé aux acheteurs potentiels qu'un examen général, un remplacement de la pile ou une réparation plus approfondie - à la charge de l'acheteur - peut être nécessaire.

CONCERNANT LES ESTIMATIONS DE POIDS

Le poids brut de l'objet est indiqué dans le catalogue. Les poids des pierres précieuses ont pu être estimés par mesure. Ces chiffres sont censés être des directives approximatives et ne doivent pas être considérés comme exacts.

POUR LA JOAILLERIE

Les termes utilisés dans le présent catalogue revêtent les significations qui leur sont attribuées ci-dessous. Veuillez noter que toutes les déclarations dans le présent catalogue quant à leur paternité sont effectuées sous réserve des dispositions des Conditions de vente de restriction de garantie.

NOM DES JOAILLIERS DANS LE TITRE

1. Par Boucheron : Quand le nom du créateur apparaît dans le titre cela signifie, selon l'opinion raisonnable de Christie's, que le bijou est de ce fabricant.

NOM DES JOAILLIERS SOUS LA DESCRIPTION

- Signé Boucheron : Le bijou porte une signature qui, selon l'opinion raisonnable de Christie's, est authentique.
- 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.
- Par Boucheron : selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie par le joaillier malgré l'absence de signature.
- 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.
- Monté uniquement par Boucheron : selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie que le sertissage a été créé par le joaillier mais que les pierres précieuses ont été remplacées ou que le bijou a été modifié d'une certaine manière après sa fabrication.

PERIODES

- ANTIQUITÉ - PLUS DE 100 ANS
- ART NOUVEAU - 1895-1910
- BELLE ÉPOQUE - 1895-1914
- ART DÉCO - 1915-1935
- RÉTRO - ANNÉES 1940

CERTIFICATS D'AUTHENTICITÉ

Certains fabricants ne fournissent pas de certificat d'authenticité, Christie's n'a aucune obligation d'en fournir aux acheteurs, sauf mention spécifique contraire dans la description du lot au catalogue de la vente. Excepté en cas de contrefaçon reconnue par Christie's, aucune annulation de vente ne saurait être prononcée pour cause de non-délivrance d'un certificat d'authenticité par un fabricant.

MÉTAUX PRÉCIEUX

Certains lots contenant de l'or, de l'argent ou du platine doivent selon la loi être présentés au bureau de **garantie** territorialement compétent afin de les soumettre à des tests d'alliage et de les poinçonner. Christie's n'est pas autorisée à délivrer ces **lots** aux acheteurs tant qu'ils ne sont pas marqués. Ces marquages seront réalisés par Christie's aux frais de l'acheteur, dès que possible après la vente. Une liste de tous les **lots** nécessitant un marquage sera mise à la disposition des acheteurs potentiels avant la vente.

INTERET FINANCIER DE CHRISTIE'S SUR UN LOT

De temps à autre, Christie's peut proposer à la vente un **lot** qu'elle possède en totalité ou en partie. Ce bien est signalé dans le catalogue par le symbole Δ à côté du numéro de **lot**.

Parfois, Christie's a un intérêt financier direct dans des **lots** mis en vente, tel que le fait de garantir un prix minimum ou de consentir une avance au vendeur qui n'est **garantie** que par le bien mis en vente. Lorsque Christie's détient un tel intérêt financier, les **lots** en question sont signalés par le symbole \circ à côté du numéro de **lot**.

Lorsque Christie's a financé tout ou partie de cet intérêt par l'intermédiaire d'un tiers, les **lots** sont signalés dans le catalogue par le symbole ∇ . Lorsqu'un tiers accepte de financer tout ou partie de l'intérêt de Christie's dans un **lot**, il prend tout ou partie du risque que le **lot** ne soit pas vendu, et sera rémunéré en échange de l'acceptation de ce risque sur la base d'un montant forfaitaire.

Lorsque Christie's a un droit réel ou un intérêt financier dans chacun des **lots** du catalogue, Christie's ne signale pas chaque **lot** par un symbole, mais indique son intérêt en couverture du catalogue.

INTITULÉS AVEC RÉSERVE

*« attribué à... » à notre avis, est probablement en totalité ou en partie, une œuvre réalisée par l'artiste.

*« studio de.../atelier de... » à notre avis, œuvre exécutée dans le studio ou l'atelier de l'artiste, peut-être sous sa surveillance.

*« **entourage de...** » à notre avis, œuvre datant de la période de l'artiste et dans laquelle on remarque une influence.

*« **disciple de...** » à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais pas nécessairement par l'un de ses élèves.

*« **à la manière de...** » à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais d'une date plus récente.

*« **d'après...** » à notre avis, une copie (quelle qu'en soit la date) d'une œuvre de l'auteur.

*« **signé...** »/« **daté...** »/« **inscrit...** » à notre avis, l'œuvre a été signée/datée/dotée d'une inscription par l'artiste. L'ajout d'un point d'interrogation indique un élément de doute.

*« **avec signature...** »/« **avec date...** »/« **avec inscription...** » à notre avis, la signature/la date/l'inscription sont de la main de quelqu'un d'autre que l'artiste.

La date donnée pour les gravures de maîtres anciens, modernes et contemporains, est la date (ou la date approximative lorsque précédée du préfix « vers ») à laquelle la matrice a été travaillée et pas nécessairement la date à laquelle l'œuvre a été imprimée ou publiée.

* Ce terme et sa définition dans la présente explication des pratiques de catalogage sont des déclarations réservées sur la paternité de l'œuvre. Si l'utilisation de ce terme repose sur une étude attentive et représente l'opinion de spécialistes, Christie's et le vendeur n'assument aucun risque ni aucune responsabilité en ce qui concerne l'authenticité de la qualité d'auteur de tout **lot** du présent catalogue décrit par ce terme, la **Garantie d'authenticité** ne s'appliquant pas en ce qui concerne les **lots** décrits à l'aide de ce terme.

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 Juul Brandt
(Consultant)

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

**FRANCE ET
DÉLÉGÉS 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
Venenti (Consultant)

GÈNES
+39 010 245 3747
Rachele Guicciardi
(Consultant)

FLORENCE
+39 055 219 012
Alessandra Niccolini di
Camugliano (Consultant)

**CENTRE &
ITALIE DU SUD**
+39 348 520 2974
Alessandra Allaria
(Consultant)

**JAPON
TOKYO**
+81 (0)3 6267 1766
Chie Banta

**MALAISIE
KUALA LUMPUR**
+65 6735 1766
Nicole Tee

**MEXICO
MEXICO CITY**
+52 55 5281 5546
Gabriela Lobo

MONACO
+377 97 97 11 00
Nancy Dotta

**PAYS-BAS
-AMSTERDAM**
+31 (0)20 57 55 255
Arno Verkade

**NORVÈGE
OSLO**
+47 949 89 294
Cornelia Svedman
(Consultant)

**REPUBLIQUE POPULAIRE
DE CHINE
PEKIN**
+86 (0)10 8583 1766

-HONG KONG
+852 2760 1766

-SHANGHAI
+86 (0)21 6355 1766

**PORTUGAL
LISBONNE**
+351 919 317 233
Mafalda Pereira Coutinho
(Consultant)

**RUSSIE
MOSCOU**
+7 495 937 6364
+44 20 7389 2318
Zain Talyarkhan

**SINGAPOUR
SINGAPOUR**
+65 6735 1766
Jane Ngiam

**AFRIQUE DU SUD
LE CAP**
+27 (21) 761 2676
Juliet Lomberg
(Independent Consultant)

**DURBAN &
JOHANNESBURG**
+27 (31) 207 8247
Gillian Scott-Berning
(Independent Consultant)

CAP OCCIDENTAL
+27 (44) 533 5178
Annabelle Conyngham
(Independent Consultant)

**CORÉE DU SUD
SÉOUL**
+82 2 720 5266
Jun Lee

**ESPAGNE
MADRID**
+34 (0)91 532 6626
Carmen Schjaer
Dalia Padilla

**SUÈDE
STOCKHOLM**
+46 (0)73 645 2891
Claire Ahman (Consultant)
+46 (0)70 9369 201
Louise Dyhlén (Consultant)

**SUISSE
-GENÈVE**
+41 (0)22 319 1766
Eveline de Proyart

-ZURICH
+41 (0)44 268 1010
Jutta Nixdorf

**TAIWAN
TAIPEI**
+886 2 2736 3356
Ada Ong

**THAÏLANDE
BANGKOK**
+66 (0)2 652 1097
Prapavadee Sophonpanich

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

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

**GRANDE-BRETAGNE
-LONDRES**
+44 (0)20 7839 9060

NORD
+44 (0)20 3219 6010
Thomas Scott

**NORD OUEST ET PAYS DE
GALLE**
+44 (0)20 7752 3033
Jane Blood

SUD
+44 (0)1730 814 300
Mark Wrey

ÉCOSSE
+44 (0)131 225 4756
Bernard Williams
Robert Lagneau
David Bowes-Lyon
(Consultant)

ÎLE DE MAN
+44 (0)20 7389 2032

ÎLES DE LA MANCHE
+44 (0)20 7389 2032

IRLANDE
+353 (0)87 638 0996
Christine Ryall (Consultant)

**ÉTATS UNIS
CHICAGO**
+1 312 787 2765
Catherine Busch

DALLAS
+1 214 599 0735
Caperia Ryan

HOUSTON
+1 713 802 0191
Jessica Phifer

LOS ANGELES
+1 310 385 2600
Sonya Roth

MIAMI
+1 305 445 1487
Jessica Katz

-NEW YORK
+1 212 636 2000

SAN FRANCISCO
+1 415 982 0982
Ellanor Notides

SERVICES LIÉS AUX VENTES

**COLLECTIONS PRIVÉES ET
"COUNTRY HOUSE SALES"**
Tel: +33 (0)1 4076 8598
Email: lgosset@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

THE EXCEPTIONAL SALE

MERCREDI 27 NOVEMBRE 2019

À 18H30

9, avenue Matignon, 75008 Paris

CODE VENTE : 17685 - FABERT

(Les coordonnées apparaissant sur la preuve d'exportation doivent correspondre aux noms et adresses des professionnels facturés. Les factures ne pourront pas être modifiées après avoir été imprimées.)

LAISSER DES ORDRES D'ACHAT EN LIGNE SUR CHRISTIES.COM

INCREMENTS

Les enchères commencent généralement en dessous de l'estimation basse et augmentent par paliers (incrément) de jusqu'à 10 pour cent. Le commissaire-priseur décidera du moment où les enchères doivent commencer et des incréments. Les ordres d'achat non conformes aux incréments ci-dessous peuvent être abaissés à l'intervalle d'enchères suivant.

de 100 à 2 000 €	par 100 €
de 2 000 à 3 000 €	par 200 €
de 3 000 à 5 000 €	par 200, 500, 800 €
de 5 000 à 10 000 €	par 500 €
de 10 000 à 20 000 €	par 1 000 €
de 20 000 à 30 000 €	par 2 000 €
de 30 000 à 50 000 €	par 2 000, 5 000, 8 000 €
de 50 000 à 100 000 €	par 5 000 €
de 100 000 à 200 000 €	par 10 000 €
au dessus de 200 000 €	à la discrétion du commissaire-priseur habilité.

Le commissaire-priseur est libre de varier les incréments au cours des enchères.

- Je demande à Christie's d'enchérir sur les lots indiqués jusqu'à l'enchère maximale que j'ai indiquée pour chaque lot.
- En plus du prix d'adjudication (« **prix marteau** ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 25% H.T. (soit 26,375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers €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 raisonnable possible, Christie's déclinera toute responsabilité en cas de problèmes avec ce service ou en cas de pertes ou de dommages découlant de circonstances hors du contrôle raisonnable de Christie's.

Résultats des enchères : +33 (0) 1 40 76 84 13

FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

Christie's Paris

Les ordres d'achat doivent être reçus au moins 24 heures avant le début de la vente aux enchères.

Christie's confirmera toutes les enchères reçues par fax par retour de fax. Si vous n'avez pas reçu de confirmation dans le délai d'un jour ouvré, veuillez contacter le Département des enchères.

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

17685

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 assujetti 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 :

28 novembre 2019

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:

28 novembre 2019

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

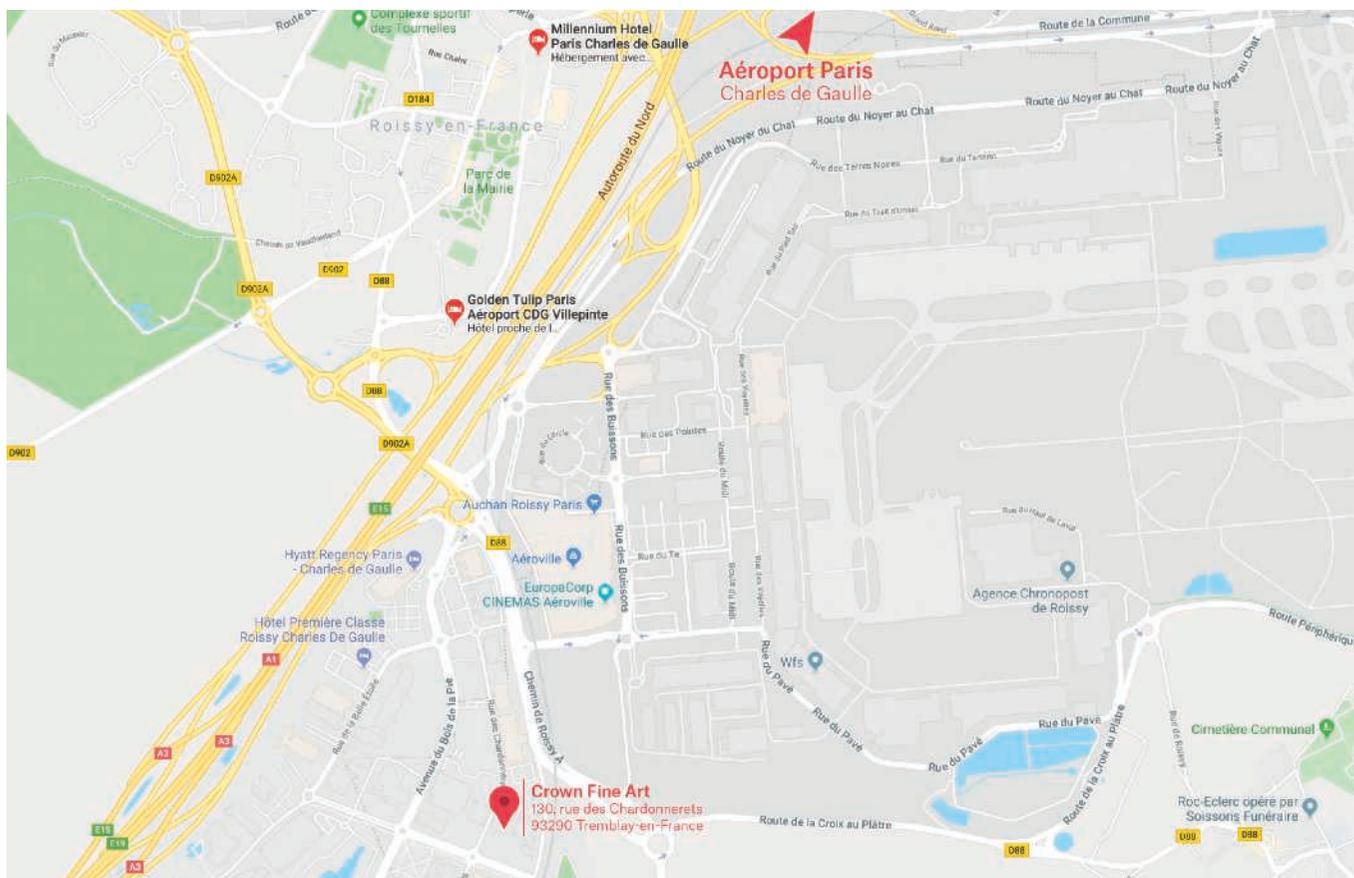
Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
35€ + TVA	4€ + TVA

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 Rantzauf,
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,
François de Ricqlès, Eric de Rothschild,
Çiğdem Simavi, Sylvie Winckler

CHRISTIE'S FRANCE

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

DIRECTORS, FRANCE

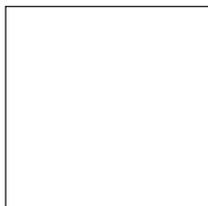
Virginie Hagelauer, Laëtitia Bauduin,
Anika Guntrum, Antoine Lebouteiller, Élodie Morel

ASSOCIATE DIRECTORS, FRANCE

Fabienne Albertini, Marion Clermont, Victoire Gineste,
Valérie Didier, 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 MATIGNON 75008 PARIS