

HUBERT^{DE} GIVENCHY
COLLECTIONNEUR

The background of the entire page is a deep blue with a visible, painterly texture. In the upper right quadrant, there is a bright yellow oval highlight, and a thin, dark, slightly curved line is drawn across it.

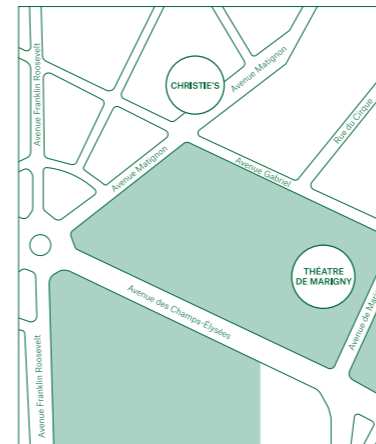
CHEFS-D'ŒUVRE
Paris, 14 juin 2022

CHRISTIE'S

AVEC LE RECOL, JE DIRAIS
VOLONTIERS QUE J'AI RÉALISÉ
DEUX CARRIÈRES,
CELLE DE COUTURIER ET
CELLE D'AMATEUR D'ART.



Image de couverture
détail de l'œuvre ci-dessus:
Joan Miró, *Le Passage*
de l'oiseau-migrateur, 1968
© Successió Miró / Adagp, Paris, 2022



Veillez noter que tous les lots seront transférés aux entrepôts d'Hizkia (coordonnées à la fin de ce catalogue). Le retrait des lots sera possible à partir du 24 juin.
Please note that lots will be available from Friday 24 June at Hizkia (contacts at the end of this catalogue).

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

CHRISTIE'S

HUBERT DE GIVENCHY

COLLECTIONNEUR

CHEFS-D'ŒUVRE

Théâtre Marigny
Carré Marigny, 75008 Paris

Mardi 14 juin 2022 - 16h

EXPOSITION PUBLIQUE
9, avenue Matignon, 75008 Paris

Vendredi 10 juin	11h - 23h
Samedi 11 juin	11h - 23h
Dimanche 12 juin	11h - 20h
Lundi 13 juin	11h - 9h
Mardi 14 juin	11h - 15h

COMMISSAIRES-PRISEURS

Adrien Meyer
Cécile Verdier

CODE ET NUMÉRO DE VENTE

Pour tous renseignements ou ordres d'achats, veuillez rappeler la référence
21549 - CHEFS-D'ŒUVRE

CONDITIONS DE VENTE

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.

Participez à cette vente avec

CHRISTIE'S LIVE
Cliqué, Adjudgé ! Partout dans le monde.

Enregistrez-vous sur www.christies.com
jusqu'au 14 juin à 8h30



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

CHRISTIE'S FRANCE SNC
Agrément no. 2001/003

CONSEIL DE GÉRANCE

Cécile Verdier, *Gérant*
Julien Pradels, *Gérant*
François Curiel, *Gérant*



CHRISTIE'S FRANCE



CÉCILE VERDIER
Présidente
cverdier@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 50



JULIEN PRADELS
Directeur Général
jpradels@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 64



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



ANIKA GUNTRUM
Vice Présidente, Directrice Internationale,
Art Impressionniste et Moderne
aguntrum@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 89



PIERRE MARTIN-VIVIER
Vice Président, Deputy Chairman,
Arts du XX^e siècle
pemvivier@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 27



SIMON DE MONICAULT
Vice Président, Directeur International,
Arts décoratifs
sdemonicault@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 24

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
christies.com

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

RELATIONS CLIENTS
CLIENT ADVISORY
Fleur de Nicolay
fdnicolay@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

SERVICES APRÈS-VENTE
POST-SALE SERVICES
Isabelle Feng
Coordinatrice après-vente
Paiement, Transport et Retrait des lots
Payment, shipping and collections
postsaleparis@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 10

PRIVATE & ICONIC COLLECTIONS, EMEA

Zita Gibson
Head of EAV and
Private & Iconic Collections, EMEA
zgibson@christies.com
Tél. : +44 (0)20 7389 2488



INFORMATIONS SUR LA VENTE

DIRECTEURS DE LA VENTE



CÉCILE VERDIER
Présidente, Christie's France
cverdier@christies.com
+33 (0)1 40 76 72 50



CHARLES CATOR
*Deputy Chairman,
Christie's International*
ccator@christies.com
+44 (0)20 7389 2396

SPÉCIALISTES CONTACTS POUR CETTE VENTE



STÉPHANIE JOACHIM
*Co-directrice, Département
Mobilier Européen*
sjoachim@christies.com
+33 (0)1 40 76 85 67



PAUL GALLOIS
*Head of European
Furniture, London*
pgallois@christies.com
+44 (0)20 7389 2260



ANTOINE LEBOUTEILLER
*Directeur du département
Art Impressionniste et Moderne*
alebouteiller@christies.com
+33 (0)1 40 76 85 83



FLAVIEN GAILLARD
*Directeur du département
Design*
fgaillard@christies.com
+33 (0)1 40 76 84 43

COORDINATION GÉNÉRALE



VICTOIRE GINESTE
*Project Manager
Directeur Adjoint,
Départements Inventaires*
vgineste@christies.com
+33 (0)1 40 76 85 72



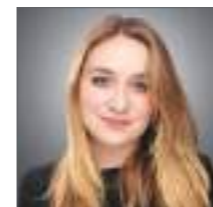
**TANCREDI MASSIMO
DI ROCCASECCA**
*Project Manager
Directeur Adjoint,
Départements Inventaires*
tmassimo@christies.com
+33 (0)1 40 76 83 70



PAULINE COULON
Coordinatrice
pcoulon@christies.com
+33 (0)1 40 76 84 25



MARIE-AMÉLIE BAUDRY
Coordinatrice de département
mabaudry@christies.com
+33 (0)1 40 76 72 96



AMÉLIE DESAIZE
Project assistant
adesaize@christies.com
+33 (0)1 40 76 85 78



PAULINE CINTRAT
Business Director
pcintrat@christies.com
+33 (0)1 40 76 72 09

SPÉCIALISTES POUR CETTE VENTE

MOBILIER ET OBJETS D'ART



STÉPHANIE JOACHIM
Co-directrice du département
Furniture, London
sjoachim@christies.com
+33 (0)1 40 76 85 67



PAUL GALLOIS
Head of European
Furniture, London
pgallois@christies.com
+44 (0)20 7389 2260



SIMON DE MONICAULT
Vice Président, Directeur
International
sdemonicault@christies.com
+33 (0)1 40 76 72 72



**HIPPOLYTE
DE LA FÉRONNIÈRE**
Co-directeur du département
hdelaferonniere@christies.com
+33 (0)1 40 76 85 73



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



ORLANDO ROCK
UK Chairman, Chairman
Decorative Arts
orock@christies.com
+44 (0)20 7389 2031



WILL STRAFFORD
Deputy Chairman, European
Furniture & Decorative Arts,
New York
wstrafford@christies.com
+1 212 636 2348



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



BENJAMIN BERRY
Catalogueur, London
bberry@christies.com
+44 (0)20 7389 2775

ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE



GIOVANNA BERTAZZONI
Co-Chairman
gbertazzoni@christies.com
+44 (0)20 7389 2542



ADRIEN MEYER
Co-Chairman
ameyer@christies.com
+1 212 636 2056



ANIKA GUNTRUM
Vice-Présidente, Directrice
Internationale
aguntrum@christies.com
+33 (0)1 40 76 83 89



ANTOINE LEBOUTELLIER
Directeur du département
aleboutellier@christies.com
+33 (0)1 40 76 85 83



VALÉRIE DIDIER
Spécialiste
vdidier@christies.com
+33 (0)1 40 76 84 32



LÉA BLOCH
Spécialiste associée
lbloch@christies.com
+33 (0)1 40 76 83 99



**HUGUES DE BETHUNE
HESDIGNÉUL**
Catalogueur
hdebethune@christies.com
+33 (0)1 40 76 84 46

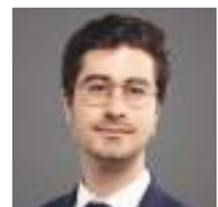
DESIGN



FLAVIEN GAILLARD
Directeur du département
fgaillard@christies.com
+33 (0)1 40 76 84 43



AGATHE DE BAZIN
Spécialiste associée
adebazin@christies.com
+33 (0)1 40 76 72 54



ROBIN BEYRIES
Spécialiste junior
rbeuries@christies.com
+33 (0)1 40 76 72 57



ELÉONORE POITIERS
Catalogueur
epoitiers@christies.com
+33 (0)1 40 76 72 26

SPÉCIALISTES POUR CETTE VENTE

ART CONTEMPORAIN



PIERRE MARTIN-VIVIER
Vice Président, Deputy
Chairman, Arts du XX^e siècle
pemvivier@christies.com
+33 (0)1 40 76 86 27



LAETITIA BAUDUIN
Directrice du département
lbauduin@christies.com
+33 (0)1 40 76 85 95



JOSÉPHINE WANECQ
Spécialiste associée
jwanecq@christies.com
+33 (0)1 40 76 72 19



MORGANE CORNU
Catalogueur
mcornu@christies.com
+33 (0)1 40 76 85 92

SCULPTURE EUROPÉENNE



DONALD JOHNSTON
Directeur international
djohnston@christies.com
+44 (0)20 7389 2331



**ALEXANDRE
MORDRET-ISAMBERT**
Spécialiste associé
amordret@christies.com
+33 (0)1 40 76 72 63



SCARLETT WALSH
Junior Specialist, London
swalsh@christies.com
+44 (0)20 7389 2333



WILLIAM RUSSELL
Specialist Head of Department,
New York
wrussell@christies.com
+1 212 636 2525

TABLEAUX ANCIENS ET DU XIX^e



PIERRE ETIENNE
Directeur international,
Deputy Chairman
petienne@christies.com
+33 (0)1 40 76 72 72



BÉRÉNICE VERDIER
Spécialiste junior
bverdier@christies.com
+33 (0)1 40 76 85 87



VICTOIRE TERLINDEN
Catalogueur
vterlinden@christies.com
+33 (0)1 40 76 83 76

TABLEAUX D'AMÉRIQUE LATINE



MARYSOL NIEVES
Senior Specialist
mnieves@christies.com
+1 212 636 2147

Lot 20 : © Succession Alberto Giacometti
/ Adapp, Paris, 2022

Lots 10 et 52 : © Succession Picasso 2022

CATALOGUE PHOTO CREDITS

François Halard, Francis Hammond, Victor Skrebneski,
Juan Cruz Ibañez, Nina Slavcheva, Marina Gadonneix, Anna Buklovskaya,
Guillaume Onimus, Gavin McDonald, Jean-Philippe Humbert,
Studio Shapiro, Claude Germain, Emilie Lebeuf, Paolo Codeluppi

DIRECTION ARTISTIQUE

Pauline Guiraud
Aurélié Ebert, Elise Julienne Grosberg,
Christine Guais, Isabelle Sery, Laurie Vidal

SCENOGRAPHIE

Cécile Degos

REMERCIEMENTS

Véronique Benitah
Monsieur et Madame Fabrice Lauriau
Olivier Giraud
Peter Taylor, Momchil Zlatarov, Elise Auger,
Yuqi Bo, Mathieu Caron, Albane Gayraud,
Anne Michel, Victoire Montfort.

**Pour toute information concernant
la vente, veuillez-vous adresser
à givenchyauction@christies.com**



Photo: François Halard



Photo: François Halard



Photo: Franck Hammond



RÉUNIR DE RARES OBJETS
M'APPORTAIT NON SEULEMENT LE BONHEUR,
MAIS COMPLÉTAIT MA CONNAISSANCE
DES BELLES CHOSES.



J'AIME QUE RÉGNENT
LE CALME ET LE JÉR.



Hubert de Givenchy

Par sa famille

“Là tout n’est qu’ordre et beauté, luxe, calme et volupté”

Ces quelques mots de Baudelaire décrivent parfaitement Hubert de Givenchy et l’univers intemporel empreint d’une douce quiétude que lui et son compagnon d’une vie, plus de 70ans, Philippe Venet, ont créé.

Rendre visite à notre oncle, Hubert, restera une des expériences les plus mémorables pour nous lorsque nous étions enfants. Pendant les vacances de Noël, nous passions souvent une après-midi à la maison de couture, assis devant le bureau de notre père, en attendant impatiemment de pouvoir pénétrer dans le studio de création de notre oncle pour pouvoir lui dire bonjour et apercevoir les mannequins, qui entraient et sortaient du vestiaire. Tout était si joliment orchestré, l’espace paraissait si imposant à hauteur d’enfant, la douce agitation des lieux et l’excitation des vacances étaient un préambule à la soirée à venir. Nous dinions ensuite avec lui et Philippe Venet, en présence de nos parents, dans leur appartement rue Fabert. Notre frère aîné, notre bien aimé Hubert, nous y rejoignait toujours, ce qui rendait la soirée encore plus inoubliable.

L’odeur d’une bougie parfumée, le crépitement du feu, le pull rouge noué au dos de nos chaises et les cadeaux parfaitement emballés dans du papier blanc avec un ruban bleu sur chacune de nos assiettes nous attendaient immuablement pour ces soirées de réveillon. La perfection des lieux dégagait une profonde harmonie et un sentiment infini de sécurité pour nous. Rothko, Miro, Picasso, Giacometti se mêlaient aux cabinets Boulle du XVII^e siècle et créaient un mélange équilibré d’objets précieux et d’œuvres d’art.

La rue Fabert fut la première adresse chargée d’histoire où ils demeurèrent. Par la suite, ils acquirent plusieurs demeures magnifiques. Que ce soit à l’Hôtel d’Orrouer, rue de Grenelle à Paris, au Manoir du Jonchet, au Clos Fiorentina à St Jean Cap Ferrat, dans le chalet de Megève ou encore dans l’appartement du Carlyle Hotel à New York,

l’expérience pour les invités était la même. Élégance et raffinement étaient de mise. Bien que parfois grandioses, ces intérieurs étaient toujours accueillants, confortables et chaleureux, et l’on y ressentait le simple plaisir de la douceur de vivre qu’ils avaient su y créer.

Philippe et Oncle Hubert n’étaient pas issus du grand monde, bien au contraire. C’est par leur force de travail et leur recherche incessante de la perfection qu’ils ont connu le succès qu’ils ont rencontré et tant mérité.

Probablement à cause de l’éducation protestante d’Oncle Hubert, leur vie intime était réservée à un petit cercle choisi ; seuls famille et amis proches étaient conviés.



Au nombre desquels on compte la précieuse Bunny Mellon, Betsey Witney et sa sœur Babe Paley, sans oublier sa plus chère amie, confidente et muse qu’on ne présente plus, celles-ci et bien d’autres ont non seulement apprécié cet univers, mais y ont aussi beaucoup contribué.

C’était le vœu d’Oncle Hubert de vendre sa collection : notre famille est fière d’ouvrir la porte de son monde et de partager une partie de la magie qu’il a créée avec vous tous.

Nous vous remercions de l’intérêt que vous pourrez porter à cette collection extraordinaire, en espérant que chacun de ces objets rejoignent de nouvelles maisons où ils seront chéris pour leur provenance et leur histoire.

Hubert de Givenchy

Par Maryvonne Pinault

Un jour où je visitais le Louvre, alors que je m'apprêtais à quitter le musée, Hubert de Givenchy, m'a élégamment offert son bras pour m'accompagner jusqu'à ma voiture. Nous étions à la fin des années 1980. De lui je ne savais pas grand-chose. Bien sûr je connaissais le couturier et ses créations qui défiaient le temps. Bien évidemment j'admirais « sa complicité unique » avec Audrey Hepburn. Mais c'était à peu près tout. À l'époque, nos rapports se limitaient à nos rencontres au Conseil du Louvre où nous siégeons tous les deux.

Ce jour-là nous avons commencé une discussion sur le grand goût français qui s'est poursuivie jusqu'à ses derniers jours. S'en est suivie une grande amitié à la mesure de notre passion commune pour les œuvres d'art, pour l'art du jardin, pour l'art de vivre français, et qui m'a permis de côtoyer un homme extraordinaire dont l'élégance de cœur n'avait d'égale que la distinction de style.

Amateur d'art, Hubert de Givenchy s'est révélé un décorateur hors pair. Ce qui frappait chez lui, c'était son esprit éclairé, son érudition et son goût exquis. Il avait un imaginaire fertile, une curiosité insatiable, et une passion authentique pour le beau. Il était d'une grande exigence et d'une grande rigueur. Ensemble avec Philippe Venet, son compagnon de toujours, ils avaient réuni une fabuleuse collection qui embrassait toutes les époques et toutes les disciplines. Ensemble ils avaient aménagé des décors où tout était juste, où la sobriété le disputait au raffinement, où en d'autres termes toute la grâce et l'harmonie chassées du monde extérieur se réfugiaient presque naturellement.

Avec Hubert de Givenchy, le grand goût français avait trouvé l'un de ses plus grands interprètes.

Maryvonne Pinault



Hubert de Givenchy

By Charles Cator

A Collecting Journey

Arriving at the entrance of 87 rue de Grenelle, l'hôtel d'Orrouer, my heart would always beat slightly faster. I would stand, full of anticipation, in front of that imposing façade, which in its uncompromising neoclassical architecture always seemed to reflect so perfectly the scale and simple grandeur of its illustrious occupant: the huge doors in their immaculate lacquered dark green livery, the bell answered with such friendly charm, the courtyard so quintessentially Parisian with the Versailles tubs of orange trees and the treillage on the left. Once across the threshold, having traversed the stones on the perimeter of the courtyard so as not to disturb the perfectly raked gravel, I was greeted in the splendid hall by Paul, the maître d'hôtel, whom I had known since the early 1990s. It was the stuff of dreams; and indeed what a dream it was.

The reverie continued as one passed through the first salon with its simple boiseries painted a gentle off-white, plain curtains, but of the finest cream silk taffeta offsetting the eclectic mix of Post-War works on paper – Picasso, Schwitters, Miró and 18th century works of art, the Louis XV fauteuils with their suede and leather upholstery inspired by the mobilier Crozat, Coco Chanel's Régence console, with gilt-bronze candlesticks and objects everywhere – and there standing discretely to the right of the chimney Alberto Giacometti's masterpiece *La Femme qui Marche*, her sinuous profile inspired by Cycladic sculpture. The quiet subtlety and understatement of this room was breath-taking.

And on into the grand salon with its white and gold decoration by Nicolas Pineau and its view onto the green and white of the garden and there were Hubert and Philippe *chez eux*, ever elegant, with the warmest welcome. The room was so brilliantly articulated with its different seating areas, each an oasis of comfort with a gueridon by Maison Toulouse to place drinks on. 'Quel sont vos projets Charlie ? - have you seen some wonderful collections, what have you got coming up at auction? Any interesting exhibitions?' I would also hear about his wonderful projects as he always had several on the go – 'toujours les projets.'

Of course one's eyes always wandered round the room – the Vulliamy mirror-dark vases from Harewood, Thomire's monumental figural candelabra framing the doors to the garden, and what a thrill to be sitting on a superbly carved fauteuil by Jacob from the suite supplied for at Chanteloup, upholstered like so much of the menuiserie in Hubert's favourite green silk velvet. 'Toujours le vert' as Hubert always said – and indeed it forms a leitmotif through the whole collection. In fact that combination of green and white, forming a symphonic refrain with the garden, gave this salon – the heart of Hubert and Philippe's life and where they really lived – a remarkable atmosphere of calm.

I had first met Hubert and Philippe in the early 1980s with our great mutual friend Walter Lees at one of Walter's legendary Sunday suppers in his jewel box apartment overlooking the dome of Les Invalides. Getting to know Hubert over the following years was probably the single greatest influence on my working life and working with him on his sale in 1993 changed my life forever – it was the most exciting thing I had ever done and a privilege and opportunity for which I remain deeply grateful.

Hubert loved to talk about works of art and collections – for him the two were indissolubly intertwined, so I learnt about the people he had admired and who had influenced him, about the objects he had known and how they had been displayed. He had the clearest understanding of anyone I have ever met for how to use furniture and objects, how to place them, how to *mettre en valeur* a work of art. He understood instinctively how to use important pieces so that they did not shout their importance, just spoke quietly of their quality. There was always that element of restraint, of balance and harmony that gave the rooms he created great serenity – one immediately felt better in those beautiful calm, generous and supremely comfortable spaces.

His vision was very disciplined; architecture, proportion and scale were key and once they were in place he could elaborate and build up arrangements such as the tablescapes influenced by his friend David Hicks.

His vision was very disciplined, architecture, proportion and scale were key...



Photo: Pascal Hinous, Architectural Digest © Condé Nast



Photo: Pascal Hinous, Architectural Digest © Condé Nast

Hubert asked Theodore Dell, the eminent furniture scholar, to write the foreword to his 1993 sale catalogue and in his essay 'Hubert de Givenchy, The Great Collector', Ted wrote:

"As with the creation of beautiful clothes, architecture and decoration have to do with the enhancement of the human figure, in that they involve the creation of beautiful settings against which that figure is seen. Such settings affect our spirits and affect how others regard us. And as with fashion, decoration involves fantasy, but with the rules of discipline and propriety more tightly reined. True understanding can only be mastered after years of observation. Hubert de Givenchy has mastered these rules and coupled them with his own great creativity."

Hubert's first apartment to be photographed and recorded was in the rue Fabert and it was very contemporary, reflecting the late 1960s when Hubert created it working with Charles Seigny. But among the lacquer consoles and modern abstract works, including Rothko as well as Miró, are the majestic Choiseul-Praslin Boule armoire that had belonged to José-Maria Sert as well as the Ashburnham bureau plat, one of only two six-legged bureaux plats that Andre-Charles Boule ever created. Even at this early stage Hubert had the courage and vision to combine modern and old as he was to do for the rest of his life as a collector.

In the rooms of Rue Fabert one recognises a number of pieces that stayed with him always – the Louis XVI fauteuil by Foliot covered in needlework after Georges Braque, the elegant small commode attributed to Lieutaud, the 17 century Augsburg *brûle parfum*, the pair of ormolu and lac burgauté vases, the early

18th Century lacquer small coffre and of course of the 20th century works, the elegiac blue Miró *L'Oiseau Migrateur*, Picasso's commanding drawing *Faune à la lance* and the small work by Kurt Schwitters, *Für Tilly*.

The move in 1981 to the hôtel de Cavoye, an 18th century hôtel particulier in the rue des Saints-Pères with an impressive enfilade of rooms, gave him the opportunity to indulge his passion for collecting and move further towards the 18th century which became his main focus. Bronze and gilt-bronze was a material he especially appreciated – candlesticks, candelabra, gueridons, clocks, objects – every manifestation of the great heights achieved by the *bronziers* and *doreurs* of the *dix-huitième siècle*.

It was at the hôtel de Cavoye that Hubert created his first iteration of the celebrated Salon Vert, inspired by his great friend and mentor Cristóbal Balenciaga and indeed Georges Geffroy, who had used that idea for the salons of the avenue Matignon apartment of Loel and Gloria Guinness and of vicomtesse de Bonchamps's apartment.

The immensely elegant rooms which Georges Geffroy created for his clients made a lasting impression on Hubert. They met in 1950-52, and Geffroy's creations were the *mise-en-scène* for superb furniture and objects that he instinctively knew how to assimilate and articulate, with a mastery of upholstery and the use of fabric, which must have resonated with Hubert's own craft as couturier. Geffroy worked for many clients whose taste Hubert most admired: the Guinneses, Daisy Fellowes, Dale de Bonchamps, Nicole de Montesquiou, André and Gisèle Rueff, the duc and duchesse d'Harcourt, the marquis and marquise de



Photo: Victor Skrebneski

Pomereu and above all Arturo Lopez Willshaw whose sumptuous interiors must have made a dazzling impression on the young Hubert. The mondain world of Paris in the 1950s and 1960s was at the height of its glamour and Hubert absorbed all these precious influences. He looked and learnt so much – and he never stopped looking and learning all his life.

The move to the first floor of the hôtel d’Orrouer in 1986 brought a new arrangement of the rooms and the chance to perfect the *Salon Vert* with the strikingly shaped Boulle commode attributed to Poitou, placed between the windows looking onto the courtyard which were hung with the elaborately embroidered Louis XIV period curtains enriched with lavish metal thread which came from the English Rothschilds and were then with Elie and Liliane de Rothschild at the hôtel de Masseran. Opposite, to either side of the doors to the *salon sur jardin* stood the Choiseul-Praslin *armoire* and then its pair created by the Michel Janet worksop, both surmounted by an array of vases of the Chinese mirror black porcelain that had been recommended to Hubert by Coco Chanel as the rarest. And the crowning glory in every sense was the magnificent Hanover Chandelier, designed by William Kent and made by Balthasar Friedrich Behrens for George II’s Hanover palace at Herrenhaussen, which was brought to Windsor Castle for safety during the Napoleonic Wars and remained there until Queen Victoria succeeded her uncle in 1837.

Ted Dell described the *Salon Vert* and the rooms on the first floor as ‘one of the greatest decorative ensembles produced in Paris in the 20th Century’ which led to his decision to move to the ground floor when it became available. This brought the exciting opportunity to create another series of rooms as the setting for the life he and Philippe would have after they both retired from the world of couture – and of course with the precious direct access to the immense garden for their much loved labradors. Here was another project and what he created had a magical combination of grandeur and charm as it was both imposing and intimate, similar in some ways to the salons upstairs but subtly very different, fresher and less formal. As fashion is constantly evolving, so its great creators are always in advance of change. In the salon on the garden, Nicolas Pineau’s decor was softened by white linen loose covers for the sofas from Decour, lirette in raffia from the Tapis de Cogolin replacing the Aubusson pile carpets in the summer and with no longer a formal dining-room the Leleu model dining-table was placed in the capacious bow overlooking the garden crowned by its *fronton en diadème* which Hubert always admired, with the broad terrace making another

Hubert never stopped appreciating what he described as the noble simplicité of this beautiful building set in the woods of the Touraine countryside...

room for good weather, especially when arranged by Hubert. This salon was very much their centre of operations, doors open in the summer, the fire in the winter, with Hubert with the telephone on the sofa beside it.

These years also brought other projects as in addition to the chalet in Megève and apartment in the Palazzo Querini della Costa on the Dorsoduro, there then came Le Clos Fiorentina which Hubert had always admired. La Fiorentina itself had made a strong impression on him and here at Le Clos he waved his magic wand of creativity yet again with his innate sense of what was appropriate where and a sense of correctness that gave his rooms such balance and harmony.

Meanwhile as he had decided not to sell the *premier étage* it became a stage in which he could experiment with different objects and new ideas; Lord Elgin’s superb *goût grec* ebony bureau plat remained in the bow overlooking the garden and around it new arrangements were created. And in their former sitting room Hubert created an Empire salon, perhaps following the influence of his grandfather Jules Badin, who had been the director of the Gobelins and Beauvais factories and had assembled a collection of Napoleonic military uniforms.

However his beloved Manoir du Jonchet, in the Eure-et-Loire which he had acquired in 1975, was perhaps the project closest to his heart. Hubert never stopped appreciating what he described as the noble *simplicité* of this beautiful building set in the woods of the Touraine countryside upon which he lavished such love and care over nearly forty-five years. Here his sense of scale and above all what was appropriate was masterly, creating the two big ateliers with light flooding in from each side, Louis XIII furniture for the salon, bedrooms for his dear friends Bunny Mellon, Hélène Bouilloux-Lafont and Walter Lees, with toile de Jouy and Braquenié fabrics, a myriad of different chairs, each chosen for a special line and profile, painted Chinese wallpaper for the dining room, the kitchen lined with blue and white tiles.

Into this almost austere setting of stone and robust materials, the furniture created by Diego Giacometti seemed to take on an extra dimension. Working with Hubert in his favourite material, Diego created the extraordinary series of bronze centre tables, side tables, low tables stools, *photophores*, *chenets* as well as the door knocker and even the door fittings for the poolhouse and most poignantly the models of his dogs for their graves. Bunny Mellon, whom Hubert had introduced to Diego, shared so many of



Photo: Pascal Hinous, Architectural Digest © Condé Nast

Hubert’s interests and tastes and they each influenced the other. Bunny brought something of Virginia to Le Jonchet in the garden she designed for Hubert, centring round the charming garden building modelled on that at Mount Vernon.

To everything he did, and to all these projects Hubert brought his clarity of aesthetic vision, his sense of scale and proportion, his intuitive understanding and appreciation of houses and objects and how to use them to their best advantage, his innate sense of how to balance the grand and simple, the impressive and the charming, which gives them their timeless modernity. Everything he chose, whether important or more modest, had been subjected to his disciplined vision, as these catalogues so vividly demonstrate. For me, as for so many, he was my hero in all matters of taste and in so much else.

Today everything is ‘curated’ but when I look back I understand that as always Hubert was far in advance as the 1993 sale was indeed curated – and by the master of taste. Now this series of sales from rue de Grenelle and Le Jonchet is different, it is directly him and Philippe, it is their life.

Philippe

Hubert de Givenchy

By Hamish Bowles

A stately 6-foot-5, with patrician good looks and piercing, forget-me-not blue eyes, the haute couturier Hubert de Givenchy, was a figure of great personal elegance, one whose restrained, intimidatingly well behaved clothes defined the way a generation of women aspired to look and dress, and whose taste in all things set the benchmark for impeccable French chic.

Givenchy's father, the aristocrat Lucien Taffin de Givenchy, the marquis of Givenchy, died when he was 2, and Hubert was subsequently raised by his mother and his maternal grandparents. His grandfather, Jules Badin, was the director of the storied Beauvais and Gobelins tapestry workshops and instilled in his grandson a passion for textile arts that would later find expression in the fashion world. As a fashion-struck young man Givenchy initially attempted to work for the legendary Cristóbal Balenciaga, but the couture establishment's *directrice*, Mademoiselle Renée, the terrifying Mother Superior defender of the gate, refused to let the two meet. Givenchy defaulted to Jacques Fath, who had emerged during the shadowy occupation dressing actresses, and who was famed for his personal charm, good looks, and the exaggerated glamour of his clothes, which appealed to va-va-voom clients from Rita Hayworth (who wore Fath to marry Aly Khan) to Evita Perón.

For Givenchy, the house of Fath "was a haven of fun and fantasy ... like stepping into a universe of danger and sensuality." From there, Givenchy left to work with Robert Piguet, a fellow Protestant whose clothes were notably understated and chic, and Lucien Lelong, a ringmaster stylist whose previous protégés included Pierre Balmain and Christian Dior. Following those appointments, Givenchy joined Schiaparelli, where he stayed for four years designing playful clothes for her boutique. After World War II, Elsa Schiaparelli's light had begun to dim, but her boutique was a place of lively experimentation, and Givenchy met clients there who would remain faithful to him after he left to begin his own fashion house.

Chez Fath, Givenchy had befriended the designer's star mannequin, Bettina Graziani, and when he left to establish his namesake couture house on Rue Alfred-de-Vigny in the genteel residential district of the Parc Monceau, she followed him there. The piquant Madame Hélène Bouilloux-Lafont served as *directrice*, helping to raise the necessary funds, and Graziani joined the small team, acting as muse, mannequin, and vendeuse of his house when the establishment opened on February 2, 1952. Fueled by his experiments at Schiaparelli, the designer envisaged a "luxury ready-to-wear," and the house was an instant success.

However, Givenchy's style was to undergo a sea change when in 1953 he was finally introduced to his idol, Balenciaga. Givenchy was soon dressing and befriending the gratin of society, from the duchess of Windsor and Marella Agnelli to the duchess of

Devonshire and the young senator's wife Jacqueline Kennedy, who chose to wear the designer's forgivingly cut, anemone-color coats during her pregnancy, when she made appearances on her husband's successful presidential campaign in the fall of 1960. Jacqueline Kennedy stayed faithful to Givenchy when she accompanied her husband to a state dinner at Versailles in June 1961 and dazzled the French president, General de Gaulle, dressed in the designer's opera coat over a ball gown of cream slubbed silk, its bodice scattered with an embroidery of naive flowers; Madame Alphand, the chic wife of the French ambassador to Washington, and a great ambassador herself for French style, had helped the First Lady orchestrate this coup.

However, Givenchy's defining client came to him in 1953.

The designer had been expecting the great Katharine Hepburn to turn up for a fitting for her new movie and was apparently disappointed when the relatively unknown svelte gamine Audrey Hepburn appeared instead. Nevertheless, a friendship was born and his clothes for her would come to define her legendary style and Givenchy's career. "Givenchy helped to create her image quite as much as any of her directors," as the movie critic Alexander Walker noted. Givenchy designed the clothes that defined Hepburn's character in 1954's *Sabrina*, although the feisty eight-time Academy Award winner Edith Head took on-screen credit. By *Funny Face* in 1957, however, the fashion credit—couture runway sequence and all—was all Givenchy's, and 1961's *Breakfast at Tiffany's* and 1963's *Charade* continued the anointing of Hepburn as the best-dressed woman on- and offscreen. In a deft piece of marketing, Givenchy's 1957 fragrance *L'Interdit* was initially created solely for Hepburn's use and only commercialized subsequently.

In 1956, Givenchy and Balenciaga broke away from the traditional Parisian fashion show schedule, as they felt that the press coverage was preempting their clients' choices. Such was their combined power that the press had to return a month later to Paris to see what these masters had produced, and to allocate special coverage in their issues. For both designers, clients were of primary importance, and for Givenchy, America was his strongest market; his clothes, faultlessly crafted and appealingly well bred, appealed to best-dressed stalwarts, including Lee Radziwill and Deeda Blair, and invested the wearer with pedigree even when there was none.

In 1968 Balenciaga startled his clients and devastated his staff alike by unexpectedly closing his couture establishment (in a rare interview he described the couturier's career as "a dog's life"; Givenchy, meanwhile, called it "the most beautiful métier"). Some of Balenciaga's legendary fitters and technicians, including the gifted dressmaker Madame Gilberte, joined Givenchy, and Balenciaga himself walked his faithful client Bunny Mellon across the street to

Givenchy. Here, her orders would prove so extensive that there was a workroom dedicated entirely to the manufacture of her clothes, from the flower-themed cocktail and evening dresses to her lingerie and even her gardening clothes: Mrs. Mellon deemed it more practical to get everything from one establishment. The two became intimate friends; Givenchy had his own bedroom in Bunny Mellon's house on Antigua, and she in the turret of the Château du Jonchet, the exquisite 17th-century French country house where he lived with his long-term partner, the fellow couturier Philippe Venet, a man of considerable charm and personal elegance himself, and a sprightlier, twinkling complement to Hubert.

In Paris they lived on two floors of a stately 18th-century townhouse on the Left Bank. I was lucky enough to visit on several occasions, notably when I was researching the 2001 exhibition "Jacqueline Kennedy: The White House Years" at the Metropolitan Museum of Art, and "House Style: Five Centuries of Fashion" at Chatsworth in 2017. I would later return to discuss the Giacometti brothers with Givenchy and startled him by producing a whopping album containing images of all the Givenchy haute couture clothes and accessories that I had been collecting for decades; when I was a very little boy the presenter of a British children's television show went to Paris and visited Givenchy for an episode somewhat inexplicably, but thankfully, devoted to fashion. He explained to her how he had dressed dolls as a little boy, and had been taken by his mother to the couture shows, and subsequently the presenter was allowed to twirl around the salons on the Avenue George V wearing a patchwork silk evening coat borrowed from the runway collection, which I know will one day be mine. For me, it was an epiphany and my first introduction to the alchemical magic of the fashion world.

In Givenchy's hôtel particulier the graveled entrance driveway was raked to perfection, augury of the immaculate taste on evidence within, where guests were greeted by courtly footmen and entertained in two magnificent reception rooms, one of gilded white paneling, the other a bower of deep green silk velvet, where 18th-century giltwood chairs signed by the great cabinet makers were slip-covered in starched white linen for the spring season, and Boule cabinets and desks were set on the waxed parquet de Versailles floors. Through the tall French windows in the second drawing room could be glimpsed the formality of controlled, low box hedging and white rosebushes that hinted at the designer's passion for gardens in the grandest French manner. This passion found even more elaborate expression in the grounds of Le Jonchet, a superb house of defining taste and almost intimidating elegance, with pale beige Cubist Braques and Picasso on the walls, and bronzes arranged on tables specially commissioned from Diego Giacometti.

Givenchy retired from fashion in 1995. For his final bow he appeared on the runway with his atelier, the tailors and dressmakers all dressed, like him, in the white pique lab coats that they wore—like surgeons or scientists—to create their masterworks. It was a powerful end-of-an-era moment.

In retirement, Givenchy had a distinguished second chapter with Christie's, and devoted himself to the legacy of his mentor, creating the Cristóbal Balenciaga Museoa in the village of Getaria on Spain's Basque coast, where the designer was born, to showcase his work. Givenchy's own legacy, inextricably entwined with the visual image of Audrey Hepburn, is of a life dedicated to the pursuit of elegance and aesthetic perfection, a golden proportion in all things.



An abridged version of the Vogue Article from March 2018





DURING THOSE MANY YEARS OF COUTURE
COLLECTIONS, THERE WERE ALWAYS FABRICS
WHICH I LIKED MORE THAN OTHERS.
THE ALLURE, THE ODOUR OF THE SILK,
THE FEEL OF A VELVET, THE CRACKLE
OF A «DUCHESS» SATIN - WHAT INTOXICATION!

Hubert de Givenchy

By Mercedes Bass

Dear readers,

I am honoured to have been asked by Christie's to write a few words about my dearest friend Hubert de Givenchy. He was the most solid and wonderful man with the greatest sense of humour, kindness and thoughtfulness that a person could possess.

I always thought of him as a man for all seasons as Hubert was passionate about life and put his heart into everything that he did, turning it into gold. He was as a magnificent couturier as he was a full-fledged collector, with the sharpest eye for the most beautiful objects and furniture of all shapes and forms and from all centuries. Hubert was also an artist in his own right and made the most creative collages of his favourite paintings of which I have the pleasure of owning one. He was a professional architect and interior designer as well as a brilliant landscape gardener and with the most remarkable vision about everything that he put his hand to during his life time. Needless to say that Hubert was a perfectionist.

I miss him every day and sunny days are not quite the same without him but how lucky am I for having had this giant of a man as my closest friend.

I Hope you will enjoy looking through this incredible collection.

Mercedes Bass





DUPE DRAPÉ
FINS PLISSÉS
JERSEY
BLANC

© Lara Seguin Lutz. Courtesy Christiane de Nicolay Mazery

λ 1

DIEGO GIACOMETTI (1902-1985)

HEURTOIR DE PORTE, VERS 1975-1980

En bronze patiné

H.: 29 cm.; L.: 19 cm.; P.: 5 cm.

DIEGO GIACOMETTI (1902-1985)

DOOR KNOCKER, *CIRCA* 1975-1980

Patinated bronze

11 3/8 in. high; 7 1/2 in. wide; 2 in. deep

迪亞哥·賈克梅蒂(1902-1985)

門環

約1975-1980年製

鍍銘青銅

€80,000-120,000

US\$88,000-130,000

£67,000-100,000





2

PIERRE GOUTHIERE (1732-1813)

PAIRE DE FLAMBEAUX D'ÉPOQUE TRANSITION,
VERS 1765-1770

En bronze ciselé et doré, la base circulaire ceinte d'une frise de canaux, le fût en gaine reposant sur des griffes, appliqué de draperies et surmonté de masques léonins, le binet en forme de vase orné d'une frise à la grecque, l'un signé sur l'arête de la base GOUTHIER.SISELEUR.DOREUR.DU.ROY
H.: 36 cm. ; D.: 16.5 cm.

PIERRE GOUTHIERE (1732-1813)

A PAIR OF LATE LOUIS XV ORMOLU CANDLESTICKS, CIRCA 1765-1770
Each on a circular base, the tapering rectangular stem with paw feet and headed by drapery and lions heads, the nozzels with a Greek key border, one signed 'GOUTHIER.SISELEUR.DOREUR.DU.ROY' on the edge of the base
13½ in. high ; 6½ in. diameter

皮埃爾·古蒂埃(1732-1813)製
路易十五晚期銅鑲金燭台一對
約1765-1770年製

圓形底座，上寬下窄的長方形柱身，爪足，頂部飾以帷幔和獅頭，燭台飾以希臘回紋，一個底座的邊緣附有簽名「GOUTHIER.SISELEUR.DOREUR.DU.ROY」

€80,000-120,000
US\$86,000-130,000
£68,000-100,000

BIBLIOGRAPHIE

P. Verlet, *Les bronzes dorés français du XVIII^e siècle*, Paris, 1987, p. 189, cat. 227. (ill.)
M-F. Boyé, «Bouquets, la forme mise en valeur», in *Maison & Jardin, Vogue Décoration*, Un numéro signé Hubert de Givenchy, n°418, novembre 1995, p. 98.
C. Vignon et C. Baulez, *Pierre Gouthière, The Frick Collection*, New York, 2016, pp. 216-217, cat. 20. (ill.)

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

S. Faniel (sous la dir.), *Le Dix-huitième Siècle Français*, 1956, p. 130, ill. A.
L. Roger-Miles, *Exposition d'art français du XVIII^e siècle*, Paris, 1916, pp. 79-80.
N. Goodison, *Matthew Boulton: Ormolu*, Londres, 2002, pp.187-189

The extremely refined design and quality of this pair of candlesticks reflects the taste for sophisticated neoclassical models as well as the skill of the French bronze workshops under Louis XVI so embodied by the work of Pierre Gouthière.

A MASTERPIECE OF THE GOÛT A LA GRECQUE

This pair of candlesticks is an excellent example of the goût à la grecque in its most accomplished form. The short-lived goût à la grecque developed in the 1760s as a response to the perceived excesses of the rococo style and was promoted by influential cultural figures such as Louis-Joseph Le Lorrain, Charles de Wailly and Jacques-François Blondel. The style was also advocated in the writings of Charles-Nicolas Cochin (d. 1790) who published influential articles deploring the excess of the rococo. The comparatively austere 'Greek' style therefore gained in popularity. In 1763 the Baron de Grimm commented « ... *Tout est à Paris à la grecque* » implying that the style had moved beyond an initially small circle of collectors and patrons of art (S. Eriksen, *Early Neo-Classicism in France*, London, 1974, p. 264). The combination of the Greek-key pattern, fluted frieze and naturalistic lion mask motif make this model one that is emblematic of the Louis XVI style.

(2)



GOUTHIER · SISELEUR · DOREUR · DU · ROY

SIGNED BY GOUTHIÈRE

Trained successively by the gilder François-Thomas Germain and the gilder and chaser of gold and silver François-Thomas Germain, Pierre Gouthière (1732-1813) perfected took the technique of bronze and took its handling of naturalistic subjects to its apogee, attracting a powerful and wealthy clientele. Gouthière joins Boulle, Cressent and Riesener in the Pantheon of 18th century decorative arts, a status only strengthened by the comprehensive exhibitions that took place jointly in Paris (musée des Arts Décoratifs), London (Wallace Collection) and New York (Frick Collection) in 2017. Gouthière was particularly prolific right up until the French Revolution. A key figure of his era, Gouthière's unparalleled talent was called upon by Ledoux for Madame du Barry at Louveciennes and Bélanger for the comte d'Artois at Bagatelle and from 1775 he became *ciseleur-doreur* of the latter. His numerous commissions include work for the duc d'Aumont for whom he created a number of exceptional mounts, as well a magnificent pair of wall-lights modelled as quivers he produced for the duchesse Mazarin, today preserved in the Louvre (inv. OA 11995-96). It is worth mentioning that Gouthière's renown was such that his name featured in sale catalogues, an extremely rare occurrence at the time. Considering the quality of these impressive candle sticks, it is probable that they formed part of a commission of similar importance.



Drawing of a torch from Pattern Book I (p. 41) by Matthew Boulton and John Fothergill © Birmingham City Council

A SUCCESSFUL MODEL

We know of a large variety of models of these candlesticks: some of them featured nozzles with Greek key-pattern friezes like our present lot while others are decorated with entrelacs or with *breté* decoration.

Interestingly, we know that the comte de Saint-Florentin owned a suite of four candlesticks with a *breté* nozzle. He left them in his will to his mistress the marquise de Langeac where they were bought at her sale in 1778 by a client named Léger. They reappear in the posthumous inventory of Madame Léger made in 1784: 215 - *Deux flambeaux, forme de gaine, à bandeaux bretés & écharpes formant guirlandes, avec chapiteau à quarré à mufle, terminé par huit griffes de lion [...].* 216 - *Deux flambeaux pareils.* The only candlesticks with *breté* nozzle that our known today are those which appeared in the Ribes collection, Sotheby's, Paris, 11 December 2019, lot 8.

There are several related candlesticks with Greek key-pattern which are related to our present pair:

- A pair from the collection of 2 rue Laffite à Paris, then galerie Pascal Izarn, Paris in 2018.
- Another pair belonging to the collection of the duchesse de Talleyrand née Seillière, hôtel de Monaco, Paris, then to the duc de Talleyrand-Périgord at the château de Valençay (Sotheby's, Monaco, 23 February 1986, lot 905); then in the collection of Karl Lagerfeld (his sale Christie's, Monaco, 28 and 29 April 2000, lot 32). A pair of candelabra of the same model also appeared in the Lagerfeld sale as lot 33.
- A pair of two-light candelabra from the Countess of Sefton Collection (Christie's, London 19th June 1980, lot 5) then in the Walker Art Gallery, Liverpool.
- A pair sold T. De Maigret, Drouot, Paris, 7 December 2007, lot 138.
- A pair formerly in the collection of George Bemberg (Artcurial, Paris, 20 June 2012, lot 450).

According to some scholars, it is also possible that the original model is English.

As mentioned above, a pair of English candlesticks of this model was acquired 11-13 April 1771 by the first Earl of Sefton at the sale of stock of Boulton and Fothergill (Walker Art Gallery, Liverpool). Boulton had come to Paris in 1765 and was show his designs to François-Thomas Germain. It is therefore possible that the model was taken up by Pierre Gouthière who was not able to sign his pieces *doreur du roy* until 1767, some two years after Boulton's visit to Paris. However is more likely that a pair of this model by Gouthière was imported in England and then after copied by Boulton.



3

**MARTIN-GUILLAUME BIENNAIS (1764-1843),
D'APRÈS PERCIER ET FONTAINE**

TABLE DE MILIEU D'ÉPOQUE EMPIRE, DÉBUT DU XIX^e SIÈCLE

En bronze ciselé et doré, le dessus rectangulaire en porphyre restauré et très probablement d'origine, la ceinture architecturée présentant une architrave à console feuillagée supportée par quatre figures de Victoire en terme prolongées par des pieds légèrement fuselés, appliqués de feuilles de lotus et palmettes, réunis par des barres d'entretoise et munis de roulettes, signée en ceinture *Biennais à Paris*.
H.: 86,5 cm. ; L.: 128,5 cm. ; P.: 67,5 cm.

MARTIN-GUILLAUME BIENNAIS (1764-1743), AFTER PERCIER
ET FONTAINE
AN EMPIRE ORMOLU AND PORPHYRY CENTRE TABLE,
EARLY 19TH CENTURY

The rectangular porphyry top with some restorations on winged term supports, signed '*Biennais à Paris*' on the frieze
34 in. high ; 50½ in. wide ; 26½ in. deep

馬丁·紀堯姆·比昂內(1764-1743)製作
臨珀西爾及方丹
帝國時期銅鑲金斑岩玄關桌
十九世紀初製
長方形斑岩桌面, 翼狀支架經局部修復, 飾帶附有簽名「Biennais à Paris」

€400,000-600,000
US\$440,000-650,000
£340,000-500,000

PROVENANCE

Collection Madame Nelia Barletta de Cates ; Christie's, Paris, 18 mars 2003, lot 361 ;
Galerie Aveline Jean-Marie Rossi, Paris.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

A. Dion-Tenenbaum, *L'orfèvre de Napoléon - Martin-Guillaume Biennais*, Paris, 2003.
Cat. expo, *Napoléon à Fontainebleau*, château de Fontainebleau, Paris, 2003, p. 97.
A. Dion-Tenenbaum, « Martin Guillaume Biennais : une carrière exceptionnelle », in *Annales historiques de la Révolution française*, 2005, n°340, p. 47-55.

This exceptional gilt-bronze table, supporting a porphyry top, is one of the few examples of gilt-bronze furniture made by Martin-Guillaume Biennais, famous as Emperor Napoleon's goldsmith.

Biennais was not actually a trained goldsmith: in 1789 he was awarded the title of *maitre tabletier* and set up his shop, "Au singe violet", a still famous name. Thus, Biennais joined the guild (soon to be suppressed under the Revolution) of manufacturers of small precious objects made on the lathe, generally in ivory and wood, such as draughts, chess sets, checkers, tokens, boxes, small game tables, etc. It was later, at the turn of the 19th century, that he expanded his business to include cabinet-making and goldsmithing. His meeting with Napoleon Bonaparte, whose orders he accepted even though he was paid on credit - something all his competitors had refused to do - was the trigger for his career and Biennais soon became the goldsmith to Their Imperial Majesties, a title he hastened to add to the letterhead of his invoices. His work for the Crown during the Empire is well known and ranges from coronation regalia to luxurious travel sets, including *Atheniennes* and other precious furniture now in the Louvre and national palaces. His activity was not limited to his deliveries for the imperial family, as he also had numerous clients throughout the European aristocracy, from the King of Wurtemberg to the Grand Duchess of Russia.

The design of this table, strongly inspired by the antique, with its sheathed legs ending in winged caryatids, illustrates the community of spirit and style that unites the suppliers of the Fench Empire, Biennais in this case, and the official architects of the Empire style, Charles Percier and Pierre-François-Léonard Fontaine. The men were close: Biennais was already on the list of subscribers for *Palais, maisons, et autres édifices modernes, dessinés à Rome*, a collection published by Percier and Fontaine in Paris in 1798. Subsequently, countless models were provided by architects to the goldsmith for his orders delivered to the Crown, starting with the instruments of the coronation. In the famous *Recueil de décorations intérieures* by Percier and Fontaine, a veritable stylistic foundation for the Empire published from 1801 onwards, several table legs with caryatids can be found that might suggest an influence on this table by Biennais (for example, a *lavabo* on plate XIX,



Biennais à Paris.



A similar design of the angels supporting the table in H. Ottomeyer, *Vergoldete Bronzen*, 1986, p. 406 © DR

or a pedestal table with winged figures on plate XXXIII). The presence of many drawings attributed to Percier in Biennais' albums (some of which are kept in the Musée des Arts Décoratifs in Paris) also attest to this undeniable influence. Several of the goldsmith's works show winged figures, with the very specific shape of the wings, very similar in goldsmith's pieces.

Furniture and *objets d'art* in gilt-bronze are rarer in Biennais' work (and therefore highly desirable) and are exceptional commissions for prestigious patrons. Unfortunately, the provenance of this table remains unknown despite research. Among the works demonstrating such mastery of gilded bronze are two large bronze mirrors richly decorated with sculpture. These include one for Queen Hortense (later modified and bearing the initials of Empress Eugénie), decorated with allegories and large figures of Zephyr and Flora (Château de Compiègne, inv. C 356 C), and the mirror of the same model commissioned from Biennais by King William I of Württemberg and given to his wife Pauline on the occasion of their wedding in April 1820 (Koller sale, Zurich, 20 September 2007, lot 1302). These luxury pieces are always, with Biennais, of an exceptional quality of chasing and finishing, an essential characteristic of the *tabletier* and goldsmith. This presentation table is a centre table, intended to be seen from all four sides - unlike a console.

Although the original destination of this table remains unknown, it has appeared in prestigious art collections such as the one assembled by Nelia Barletta de Cates, sold at Christie's in 2003. The collector, born in Santo Domingo, who spent time in the United States, London and Paris, settled on 18 Avenue Matignon and presented her works in interiors previously acquired by Loel and Gloria Guinness and designed by the greatest decorator Georges Geffroy. Her preference went to the neoclassical style, of which the present table is one of the rare examples, and the names of the illustrious craftsmen who executed the works assembled, such as Tiliard or Biennais, were matched by those of their equally illustrious clients, the Comte of Provence, William Beckford, Prince Borghese...



Portrait of Madame Nelia Barletta de Cates. © 2019 Fondation Barletta

4

CLAUDE SENÉ I (NÉ EN 1724)

SUITE DE SIX FAUTEUILS À LA REINE D'ÉPOQUE LOUIS XV,
MILIEU DU XVIII^e SIÈCLE

En hêtre mouluré, sculpté et doré, le dossier à léger épaulement souligné d'agrafes, de feuilles d'acanthé et centré d'un cabochon, les accotoirs munis de manchettes, la ceinture centrée d'un cabochon feuillagé, les pieds cambrés surmontés de fleurettes, chaque fauteuil estampillé sur la traverse arrière de la ceinture G.SENE, avec une inscription Abel, couverture de daim gris appliquée de cuir brun à deux tons à motif de cartouches feuillagés et fils or

H.: 102 cm.; L.: 77 cm.

Claude Sené I, reçu maître en 1743

CLAUDE SENE I (BORN IN 1724)

A SET OF SIX LOUIS XV GILT-BEECHWOOD ARMCHAIRS, MID-18TH
CENTURY

Each stamped 'C.SENE' on the rear seat-rail, and inscribed Abel, upholstered in embroidered grey suede and two-tone brown leather
40¼ in. high; 30¼ in wide

克勞德·賽內製

一組六張路易十五時期鑲金櫟木扶手椅

十八世紀中製

椅後橫杆各印有「C.SENE」，配刺繡灰色麂皮及深淺棕色皮革軟墊
高40¼英寸；闊30¼英寸

(6)

€100,000-200,000

US\$110,000-220,000

£84,000-170,000

PROVENANCE

Probablement famille d'Ormesson au XVIII^e siècle;

Probablement Dominique Urbain Deurbrouck, à partir de 1791;

René Chaillou, financier nantais et ancien fermier général du domaine;

puis par descendance;

Marquis de Goulaine;

Collection Creuzé de Lesser; vente Palais Galiera, 10 juin 1971, lot 203;

Collection marquis de Goulaine, acquis en 1981;

Collection Marquis de Goulaine; vente Christie's, Monaco, 20 juin 1994, lot 275.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

F. de Salverte, *Les Ébénistes du XVIII^e siècle, leurs œuvres et leurs marques*, Paris, 1975, pl. LXVII.

B.G.B. Pallot, *Le Mobilier du Musée du Louvre*, t.2, Dijon, 1993, pp. 32-35.



This ensemble of six armchairs is a rare example of the sets of armchairs made by Claude I Sené, master in 1743. Son of the *menuisier*, Jean Sené, Claude I married the sister of Jean-Etienne Saint-Georges, a colleague, and continued his activity until 1780. His two sons were also *menuisiers*, the younger Claude II Sené and the older Jean-Baptiste-Claude Sené, both of whom were awarded the title of Master in 1769. They produced chairs exclusively in the neoclassical style of the reign of Louis XVI; the youngest even became one of the most sought-after suppliers to the Garde-Meuble de la Couronne and Queen Marie-Antoinette.

The work of Claude I Sené consists mainly of Louis XV style seats, even if he undoubtedly made a number of Louis XVI style chairs whose authorship has not always been attributed to him because of numerous confusions (already in his lifetime) with the stamp of his son Claude II. This set of armchairs is a perfect example, with a sober and restrained, symmetrical treatment of the *rocaille*, the ornaments of flowers and shells only on well-located points of the frame: at the end of the sections and at the centre of the crosspieces, giving a sober elegance to the whole.



Suite of six armchairs, stamped by Claude Sené from the Marquis de Goulaine's collection © Christie's Image 1994

Few of Claude I Sené's sets are preserved today in their integrity. Among the closest examples of these seats are a giltwood bergère sold at Sotheby's, Paris, 16 April 2013, lot 110, and an armchair reproduced in F. de Salverte, *Les Ébénistes du XVIII^e siècle, leurs œuvres et leurs marques*, Paris, 1975, pl. LXVII, which the author says came from the Château de Rosny when it belonged to the duchesse de Berry and then from the collection of comte Fernand de La Rochefoucauld.

Though these chairs have been well known and reproduced in print since 1845 it has not been possible to formally trace their history in 18th century archives.

A lithograph published in 1845 (P. Sébire, *La Vendée*) illustrates these chairs in the *Salon bleu* of the château de Goulaine, at that time the residence of a Nantes financier. This financier, linked to the de Goulaine family, had bought the chateau from an extremely wealthy Nantes shipowner named Dominique Urbain Deurbrouck who had himself bought the chateau from the Goulaine heirs in 1791.

An inventory of the chateau taken in 1784 evokes a largely unfurnished house as the marquis de Goulaine lived in Paris in his hôtel on the rue de Sèvres. Only a few Gobelins tapestries are described but in the same salon « *un canapé et cinq fauteuils foncés de crin couverts de tapisserie sont mentionnés* ». The wife of the Marquis, née Lefevre d'Ormesson was a native of the north of France. Her paternal grandfather had been intendant of Soissons while her maternal grandfather (d. 1738), was for many years the Intendant de Beauvais. In 1760 a member of the Ormesson family commissioned one canapé and six fauteuils from the Beauvais manufactory.

The appeal of these seats also lies in their singular cover in suede and leather with applied acanthus leaf motifs, by Givenchy, which gives this set a unique character and suggests a reference to the famous set of chairs delivered for the *Trésorier de France* Pierre Crozat during the *Régence* period and now in the Louvre in Paris (inv. OA 12179).



λ 5

JOAN MIRÓ (1893-1983)

Femme, oiseau, étoiles

Signé 'Miró' (en bas au centre); signé, daté et inscrit 'Joan Miró Femme, oiseau, étoiles X Palma Majorque 4-1942' (au revers)
Aquarelle, pastel et plume et encre de Chine sur papier
31 x 23,9 cm.
Exécuté à Palma de Majorque en avril 1942.

JOAN MIRÓ (1893-1983)
Femme, oiseau, étoiles
Signed 'Miró' (lower centre); signed, dated and inscribed 'Joan Miró Femmes, oiseaux, étoiles X Palma Majorque 4-1942' (on the reverse)
Watercolour, pastel and pen and India ink on paper
12¼ x 9⅝ in.
Executed in Palma de Mallorca in April 1942.

胡安·米羅(1893-1983)
《女人、鳥與星星》
款識：Miró (中下); Joan Miró Femmes, oiseaux, étoiles X Palma Majorque 4-1942 (畫背)
水彩 粉彩 墨水筆 印度墨水 紙本
1942年4月於帕爾馬作

€120,000-180,000
US\$140,000-200,000
£100,000-150,000

PROVENANCE
Pierre Matisse Gallery, New York.

BIBLIOGRAPHIE
J. Dupin et A. Lelong-Mainaud, *Joan Miró, Catalogue raisonné. Drawings, 1938-1959*, Paris, 2010, vol. II, p. 72, no. 922 (illustré).



In 1942, living in Palma de Mallorca and having just finished the last work of his celebrated *Constellations* series, Joan Miró temporarily abandoned canvas to focus exclusively on a series of works on paper whose theme was the woman-bird-star trio.

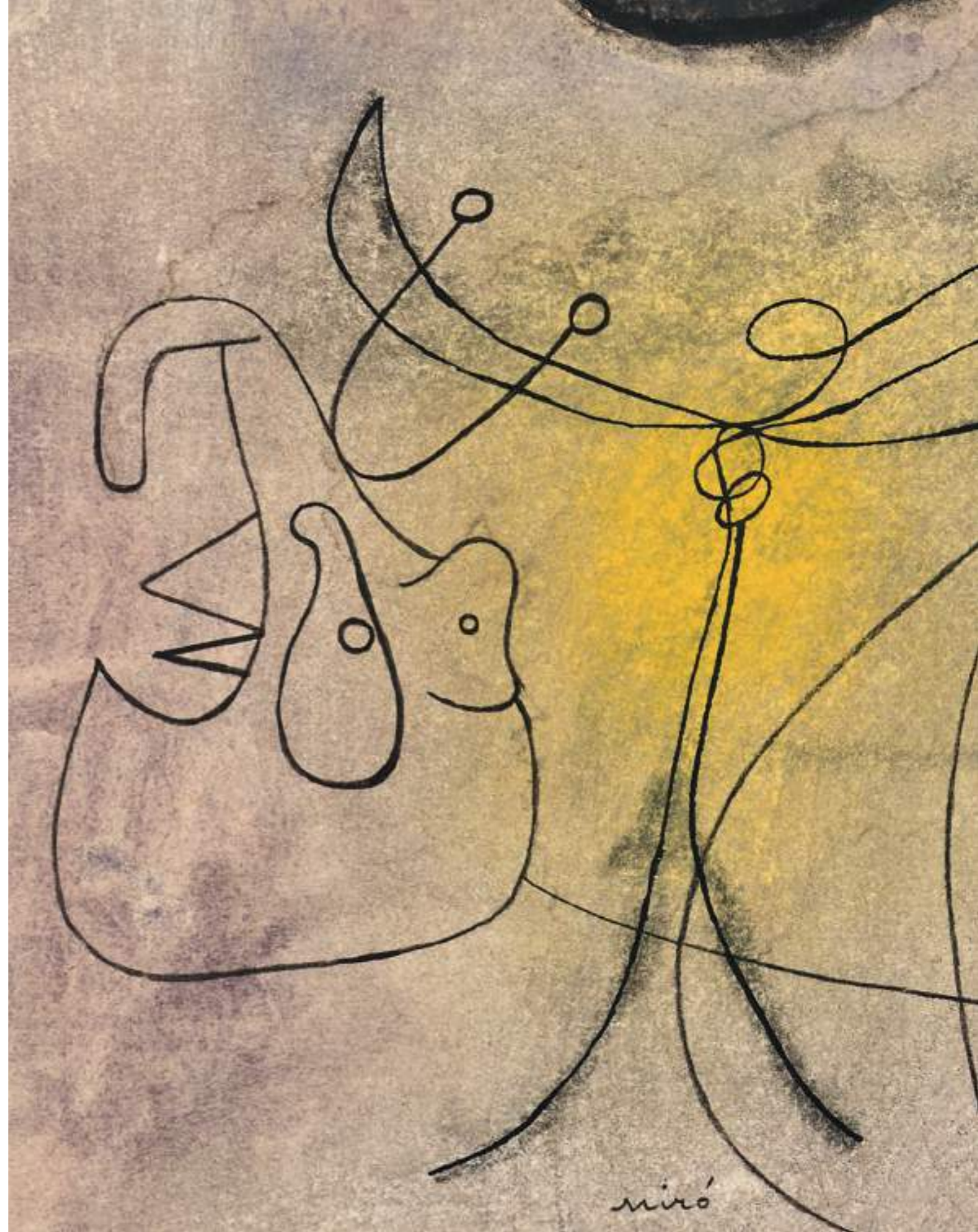
Femme, oiseau, étoiles is one of the first examples of the pleasure Miró felt when exploring the possibilities afforded to him by drawing, where the spectrum of experimentation was far broader than in painting. The element of the unknown, the surprise and the spontaneity sprung directly from his hand, unlike canvases which were more calculated and final. Combining various techniques, Miró managed to create a richly decorated surface: an array of curious graphic symbols appear on the support, a prepared sheet of paper, spawning a lyrical, playful and inventive work.

Two months before creating the work at hand, on 15 February 1942, Miró wrote to his friend E.C. Ricart: "I believed that it would suit me to spend some time here, in Palma; I spend nearly all my time working; I see almost no one, and in this way, I can avoid being engulfed by the terrible tragedy of the whole world" (quoted in C. Lanchner, *Miró*, exh. cat., The Museum of Modern Art, New York, 1993, p. 336). The same year, Jacques Dupin described this resumption of activity: "In 1942, [the *Constellations*] were followed by a great number of watercolours, gouaches and drawings, characterised by a freedom of invention and a marvellous ease of execution. In this evolution of his art, which would culminate with the creation of his definitive style, the renewed connection with Spain after a five-year absence and, more especially with Mallorca, was undoubtedly a decisive factor. They are explorations undertaken with no preconceived notions, effervescent creations in which the artist perfected a vast repertoire of shapes, signs and formulas, bringing into play every material and instrument compatible with paper. The purpose of all these explorations is to determine the relationship between the drawing and the materials, the relationship between line and space" (quoted in *Miró*, Paris, 2004, p. 257-260).

Femme, oiseau, étoiles is therefore characteristic of the work that Miró was producing at the time and, more importantly, of this new creative momentum the artist was experiencing, wiping the slate clean of the anguish and tribulations of the two preceding years, and of the despair that had descended on Europe.



Joan Miró, *Femme, serpent, étoiles*, 1942. Sale, Christie's, Paris, 13 April 2022, sold for 598,500 €. Photo © Christie's Images Limited 2022 © Successió Miró / Adagp, Paris, 2022



6

ATTRIBUÉ À LUIGI VALADIER (1726-1785)

VASE POT-POURRI D'ÉPOQUE NÉOCLASSIQUE, ROME, VERS 1780

En porphyre mouluré, la monture en bronze ciselé et doré, le couvercle amovible ceint d'un perlé et muni d'une prise, la lèvre présentant une frise probablement associée d'entrelacs ajourés, le corps flanqué de larges anses, le piédoche ceint à sa base d'une frise d'entrelacs
H.: 45,5 cm. ; L.: 42 cm.

ATTRIBUTED TO LUIGI VALADIER (1726-1785)
A NEOCLASSICAL ORMOLU-MOUNTED PORPHYRY POT-POURRI VASE, ROME, CIRCA 1780
With a removable knopped cover above a pierced frieze probably associated
18 in. high; 16½ in. wide

羅馬
約1780年製
新古典風格鑲銅鑲金斑岩乾花瓶
配活動尖圓把手瓶蓋，下方為鏤空飾帶

€60,000-100,000
US\$65,000-110,000
£51,000-84,000

PROVENANCE

Très probablement Joachim Murat, roi de Naples (1767-1815) ;
Puis par descendance ;
Collection Joachim Murat (1856-1932), prince de Pontecorvo,
V^e prince Murat ; sa vente Palais Galliera, Paris, 2 mars 1961, lot 67.

BIBLIOGRAPHIE

E. Schlumberger, "La visite que la princesse Murat n'attendait pas",
in *Connaissance des Arts*, no. 108, février 1961, p. 39 (ill.)

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

E. Colle, *Bronzi Decorativi in Italia, Bronzisti E Fonditori Italiani Dal Seicento All'Ottocento*, Milan, 2001, fig. 200.

This spectacular vase with its neoclassical mounts perfectly illustrates the enduring vogue for this precious material since antiquity. From the second half of the 18th century onwards, although porphyry still retained the prestige of an ancient, rare and therefore luxurious material, the imperial and religious symbolism that had been attached to it for centuries gradually faded away in favour of a decorative use of the greatest effect, which attracted courts throughout Europe.

PORPHYRY, A LEGENDARY STONE

Of all the materials processed by man, porphyry is undoubtedly the one with the most singular fortune. Originating from quarries exploited in Antiquity but subsequently lost, its exact origin long remained a mystery. A technical challenge in the realm of the magical, working porphyry requires infinite patience. Its hardness, a symbol of excellence and eternity, contributed to the legendary character of this stone. Finally, its colour, to which it owes its name, has always been strongly linked to imperial glory. This is why porphyry has remained a favourite means for monarchs to demonstrate their political hegemony, to establish their enduring glory and to demonstrate the excellence of their artists and their taste. Our vase is sculpted in the only porphyry of the Ancients, the red porphyry of Egypt. The prestige of an ancient origin is compounded by a technical prowess. Working with porphyry is unimaginably difficult. And yet, one can note the regularity in the contours of this vase and the elegance of its curves and grooves. It was not until the 18th century that such a level of excellence was achieved.

The neoclassical style of its mount, as well as its size, most likely link it to an Italian production, probably Roman. It was there, at the end of the 18th century, that the most skillful and renowned artists for this type of work were to be found, starting with Lorenzo Cardelli (author of a large porphyry crater preserved in Rome, Galleria Borghese, inv. CXXV, whose forms are reminiscent of our lot) and Luigi Valadier, known for his outstanding mounted objects made of precious materials, to whom our precious vase can be attributed. A drawing of a candelabra project by Valadier illustrated in Enrico Colle's book *Bronzi decorativi in Italia*, which he presents as from Valadier's hand, confirms this attribution. Indeed, we find on this candelabra project perfectly identical bronze mounts resting on a covered vase that recalls the famous antique vase from Ravenna, known as the vase of the Marriage of Cana, dating from the 2nd-4th century.





Atelier of Luigi Valadier, Project for a candelabra, Rome, Christie's. © DR

LUIGI VALADIER (1726-1785), THE MASTERY OF MOUNTED STONES

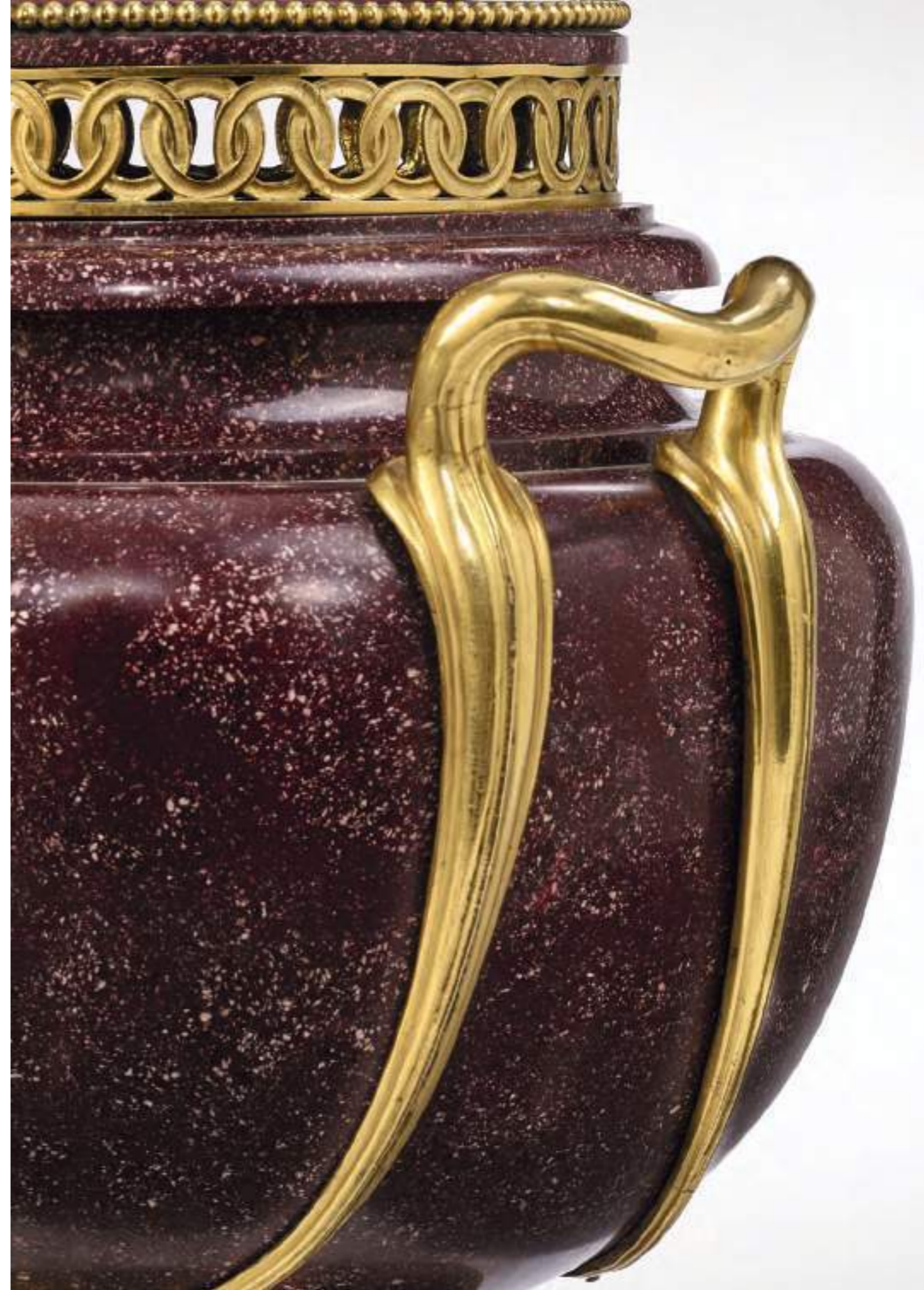
Luigi Valadier was born in Rome in 1726 to a family of French origin. He grew up in Rome and trained as a goldsmith, which took him to Paris around 1754. He became Maître in Rome in 1760 and was soon famous for the quality of his workmanship as well as for his vigorous and dynamic style. He executed commissions for the Vatican, for the Borghese family, but also beyond the Alps for the Court of Portugal and for the English aristocracy. Pope Pius VI and even King Gustav III of Sweden also visited his workshop. His creations were mainly in silver, but his workshop also designed pieces in bronze and *pietre dure*, as in the present lot. A financial setback in 1785 drove him mad and he threw himself in the Tiber on 24 September 1785. He was buried in the church of Saint-Louis des Français where his tomb can still be seen.

A PRESTIGIOUS PROVENANCE

The provenance of this mounted porphyry vase is linked to a leading family of the early 19th century: the Princes Murat. The history of this vase may go back to the founder of the Murat family line, Joachim, Maréchal d'Empire and King of Naples from 1808. The Italian origin of this prestigious object could suggest a purchase by the King of Naples in the early 19th century. The porphyry vase is found in the Murat collections, in the middle of the 20th century, in their residence 28 rue de Monceau in Paris. It is reproduced on a gilt wood console in an article published in 1961 (E. Schlumberger, "La visite que la princesse Murat n'attendait pas", in *Connaissance des Arts*, no. 108, Feb. 1961, p. 39) following the death of Cécile Ney d'Elchingen, widow of the 5th Prince Murat (+ 1932). The Hotel Murat was destroyed in 1961 - it was built almost a century earlier (in 1856) and inaugurated in the presence of Empress Eugénie herself. The "Palais Murat", which was visited by European royalty, was the setting for an important art collection, including 18th and 19th century furniture, precious objets d'art, tapestries, master paintings and family portraits. Several of these objects have resurfaced on the Paris market in recent years. We know of an exceptional pearl-set pocket watch by Piguet Meylan presented and sold at Christie's in Paris on 4 November 2015, lot 503. A very elegant piece of salon furniture bearing the rare stamp of Charles Jacques Petit, Jean-Baptiste Séné's brother-in-law of was also presented for sale at Christie's in Paris on 22 September 2020.



Our lot in situ at Princess Murat's appartement. *Connaissance des Arts*, février 1961, p. 38. © DR



7

ITALIE, ROME, XVIII^e SIÈCLE

DEUX BUSTES REPRÉSENTANT L'EMPEREUR AUGUSTE
ET L'IMPÉRATRICE LIVIE

Marbres polychromes, reposant sur une colonne moderne en bois peint
à l'imitation du marbre
H. totale : 91 cm. et 97 cm.
Colonnes : H.: 167 cm.

ITALY, ROMAN, 18TH CENTURY
TWO BUSTS OF EMPEROR AUGUSTUS AND EMPRESS LIVIA
Polychrome marbles, each on a modern wooden column painted
in imitation of marble
35 $\frac{3}{4}$ in. and 38 $\frac{1}{4}$ in. high, overall
Columns: 65 $\frac{3}{4}$ in. high

意大利羅馬十八世紀製
兩尊奧古斯都大帝和利維亞皇后半身像
彩色大理石
各配以仿大理石紋著色現代木柱

€200,000-300,000
US\$230,000-330,000
£170,000-250,000

PROVENANCE

Galerie Kugel, Paris, 2005.



(4)

Originally known as Octavian, Augustus was the great nephew of Julius Caesar who adopted Octavian as his son and heir. Upon Caesar's assassination in 44 BC, Octavian therefore inherited Caesar's name, most of his considerable estate, and the loyalty of the Roman legions. Initially ruling the empire as part of a Triumvirate along with Aemilius Lepidus and Mark Antony, he would eventually emerge as sole ruler after the defeat of Marc Antony at Actium in 31 BC. He became emperor, and was given the title 'Augustus' in 27 BC, and would rule until his death in 14 AD at the age of 75. He is known to history as one of the great leaders of all time. His long reign marked the end of a turbulent era of instability and civil war and became known as the *Pax Romana*. He expanded the borders of the empire, improved the efficiency of the Roman system of taxation, and was noted for his building projects, particularly in the re-building and beautification of Rome itself.

The second bust offered here depicts the Empress Livia. The daughter of a Roman senator, she had previously been married but divorced her first husband to marry Octavian. They remained married for 51 years until the death of Augustus. During that time – and also when her son Tiberius succeeded his stepfather as emperor – Livia had significant influence in the policies of government and she was granted significant privileges. However the present busts do not depict either Livia or Augustus in later life when they had successfully laid the ground work for the Julio-Claudian dynasty. Instead, they are depicted at the beginning of their partnership, an age of renewed optimism for the Roman empire which experienced peace and relative prosperity for over a century.



8

PARIS, VERS 1720

PAIRE D'ARMOIRES MONUMENTALES D'ÉPOQUE RÉGENCE

En bois d'amarante, filets d'ébène des Indes et de buis, ornementation de bronze ciselé et dorée en partie associée, la façade ouvrant par deux portes en partie grillagées, centrées d'un masque de satyre retenant une chute composée de coquille et feuillage, la corniche en plein cintre rythmée de fleurs alternées de larges feuilles d'acanthé, les montants appliqués de consoles feuillagées et agrafes, la partie basse à décor de réserves géométriques, la plinthe ajourée ornée d'un mascarón féminin et de fleurs, chacunes sur une base en plinthe réalisée par les ateliers Michel Jamet

H.: 279 cm. ; L.: 168 cm. ; P.: 51,5 cm
Plinthe: H.: 13 cm. ; L.: 171 cm. ; P.: 53,5 cm.

PARIS, CIRCA 1720

A PAIR OF MONUMENTAL RÉGENCE ORMOLU-MOUNTED EBONY AND BOXWOOD-INLAID AMARANTH BOOKCASES

Each with two part-grilled doors ; some mounts partly associated, the plinths by ateliers Michel Jamet
109 in. high ; 66 in. wide ; 20¼ in. deep
Plinth: 5¼ in. high ; 46 in. wide ; 21 in. deep

巴黎

約1720年製

攝政時期大型鑲漆金銅烏木及黃楊木鑲嵌莧紫木書櫃
各有兩隻採用局部格柵的櫃門；個別托架部分相關，底座相連

€200,000-300,000
US\$220,000-330,000
£170,000-250,000

PROVENANCE

Collection Marcel Bissey.

This pair of monumental amaranth bookcases is a rare example of large Régence furniture pieces. As noted by A. Pradère in his monograph on the cabinetmaker Cressent: "A survivor of the Grand Siècle, the bookcase is the piece of furniture par excellence of the years 1700-1730". This iconic piece of Régence collector's furniture was both a prestigious object and a bookcase designed to hold books, medals, precious or curious objects. It was part of the furnishing of any cabinet of curiosities. The amaranth veneer and its frieze compartments are richly ornamented with gilded bronze with acanthus leaves, scrolls and masks with men's heads, reminiscent of the masks used in appliqué work from the works of André-Charles Boulle to those of Charles Cressent. The general shape as well as the quality -of the veneers and the chased bronzes - some of which added - indicate an unidentified craftsman of the calibre of these masters.

(2)

Although not stamped, the exceptional quality of this pair of bookcases allows us to compare it to the work of two great *ébénistes* from the beginning of the century: Charles Cressent and Joseph Poitou. Indeed, it is in Charles Cressent's work that the closest pieces of furniture, as regards to style and structure, can be found, even if these armoires, with their classical compartments inherited from the Louis XIV style, must undoubtedly be dated earlier. This style of cabinet with arched cornices is found in the sales of the cabinetmaker, first in 1749, then again in 1757, described as follows: "a bois satine bookcase with two doors arched by the cornice, enriched with gold-coloured bronze ornaments in the best taste". It is possible to link this description to a cabinet with latticed doors sold in Rome, Semenzato sale, 21 June 1989, lot 69 (former S. Chalom, Marcel Bissey, Galerie Steinitz collections). But the closest model, identified by A. Pradère, is a pair of bookcases with two glass doors in amaranth and satin veneer (former Goncalves collection), sold in Monaco, Ader, 11 November 1984, lot 135 (A. Pradère, *Charles Cressent, sculpteur, ébéniste du Régent*, Dijon, 2003, p. 259, cat. 13-14). The same arched cornice overhanging the glass doors, the compartmented lower panels decorated with a frieze motif,





(Detail of the present lot)



A comparable sold at Millon and Associates, 30 June 1999, lot 197. © Millon and Associates

the three vertical bands framing the doors and the circular gilt bronze rotating motif marking the centre of the doors are all present.

Although the similarity with Cressent's armoires is striking, the treatment of the gilded bronzes and the formal construction of the various panels are more inspired by earlier models from the end of the reign of Louis XIV, by Boulle and his sons, and seem to maybe predate Cressent's work by a few years. At this stage, it is appropriate to mention the Poitou dynasty, Philippe the father and Joseph the son. Philippe Poitou († 1709) married André-Charles Boulle's sister and worked in the master's workshop, where he specialised in metal inlay furniture.

His son Joseph (master in 1717, † 1718) continued his father's activity, with a predilection for the use of amaranth and rosewood veneers. The inventory of his workshop made in 1719 after his death shows a prosperous activity. It lists several chests of drawers and armoires, with or without gilded bronzes, including an armoire "in amaranth wood". We know of a cabinet of a model very close to our cabinets, but decorated with metal marquetry, sold in Paris, Galerie Georges Petit by Maitres Lair-Dubreuil and Albinet, 4 December 1922 (liquidation of the *Styles* company), lot 100. The general structure, the cornice, the placement of the gilded bronze sconces, in particular the alternating flowers and acanthus leaves at the cornice, the central rosette, the ornaments of the vertical bands and the feet, suggest they were made by the same workshop. Indeed, Joseph Poitou illustrates himself as a link between the work of Boulle (via his father) and that of Cressent by transposing models in metal marquetry to an amaranth veneer. The community of style with Cressent's cabinets can be explained: Cressent was a close collaborator of Joseph Poitou, certainly supplying him with a number of gilded bronzes. Although there is no certainty and any attribution would be risky, it seems reasonable to think that our cabinets must have been made in this circle of craftsmen working around 1720.



λ 9

DIEGO GIACOMETTI (1902-1985)

CONSOLE OISEAU ET COUPELLE, VERS 1976

En bronze patiné, fer forgé peint et verre
H.: 80 cm.; L.: 121,5 cm.; P.: 51,5 cm.

DIEGO GIACOMETTI (1902-1985)
OISEAU ET COUPELLE CONSOLE TABLE, CIRCA 1976
Patinated bronze, painted wrought iron and glass
31½ in. high; 47½ in. wide; 20¼ in. deep

迪亞哥·賈克梅蒂(1902-1985)
「鳥與杯」邊桌
約1976年製
鍍銘青銅 塗漆鍛鐵 玻璃

€400,000-600,000
US\$450,000-670,000
£340,000-510,000

BIBLIOGRAPHIE

D. Marchesseau, Diego Giacometti, Hermann, Paris, 1985, p. 95
(pour notre exemplaire).



Hubert de Givenchy discovered the world of Diego Giacometti in 1950 while working for Elsa Schiaparelli. However, it would take more than ten years before the couturier met the sculptor through Gustav Zumsteg, a silk merchant and owner of the legendary Kronenhalle, a renowned Zurich restaurant and a meeting place for all the artists of the day - such as Picasso, Chagall, Braque, Miro, Matisse, and Léger - around furniture designed by Diego. The appointment was made in the artist's studio: "Diego Giacometti was there, with his fedora on his head, a cigarette butt at the edge of his lips, his hands covered with plaster casts. [...] A simple man. And when you saw what he was doing with his hands covered in plaster (he repeats), it was fascinating. He had talent at his fingertips" (Hubert de Givenchy quoted in 'Les Giacometti d'Hubert de Givenchy aux enchères', *Figaro*, 6 January 2017). This was the beginning of a sincere and deep friendship between the two men that would last for more than two decades and from which an exceptional body of work would result. For Monsieur de Givenchy, Diego produced some of his finest creations, such as the console *Oiseau et coupelle*, where an element of the artist's famous bestiary is displayed, leaning over a cup and perched in an antique décor, made of delicately sculpted columns invoking the Etruscan influences dear to the artist. For each piece, Givenchy specified the type of furniture, its location and suggested the animals that should appear, like this charming bird, but left Giacometti free to create, to adapt: "I had the chance to ask a great artist to do wonderful things. I never imposed anything on him because I wanted his reaction. He had a talent for embellishing ideas. On arrival, it was always prettier than what we had asked for" (Hubert de Givenchy quoted in 'Les Giacometti d'Hubert de Givenchy au auction', *Figaro*, January 6, 2017).



λ 10

PABLO PICASSO (1881-1973)

Faune à la lance

Signé et daté 'Picasso 47' (en bas à droite)
Pierre noire sur papier
164,5 x 131 cm.
Exécuté à Antibes en 1947.

PABLO PICASSO (1881-1973)
Faune à la lance
Signed and dated 'Picasso 47' (lower right)
Black chalk on paper
64¾ x 51½ in.
Executed in Antibes in 1947.

巴布羅·畢加索(1881-1973)
《拿長矛的牧神》
款識：Picasso 47 (右下)
黑色粉筆 紙本
1947年於昂蒂布作

€1,500,000-2,500,000
US\$1,700,000-2,700,000
£1,300,000-2,100,000

PROVENANCE

Galerie Louise Leiris, Paris ;
Acquis avant 1969.

BIBLIOGRAPHIE

J. Cowan, 'Life-style Givenchy, His Paris Apartment, His Country House',
in Vogue, 15 novembre 1969, p. 146 (illustré en couleurs).
J.-L. Gaillemin, 'Architectural Digest visits: Hubert de Givenchy',
in Architectural Digest, juin 1978, p. 82 (illustré en couleurs *in situ*).
J.-L. Gaillemin 'Revisits: Hubert de Givenchy, Remembering the Fashion
Designer's Rue Fabert Residence', *in Architectural Digest*, octobre 2002,
p. 277 (illustré en couleurs *in situ*).

Claude Picasso a confirmé l'authenticité de cette œuvre.
Claude Picasso confirmed the authenticity of this work.





Hubert de Givenchy, 1969. Photograph by John Cowan. *Vogue*, 15 November 1969. Photo © John Cowan, *Vogue* ©Condé Nast / Succession Picasso 2022

« C'est curieux ; à Paris je n'ai jamais dessiné de faunes [...] ; on dirait qu'ils ne vivent qu'ici [à Antibes] ».

PABLO PICASSO À JEAN LEYMARIE

After the Second World War – a particularly traumatic period for Pablo Picasso – the years 1946 and 1947 were defined by peace and the possibility of renewal. This is illustrated by the 1946 work titled *La Joie de vivre – Pastorale*, in which the artist depicts a series of mythological figures dancing and playing music, a far cry from the dying creatures of *Guernica* (1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid). During this period, the Catalan painter left the turmoil of the capital behind and went to stay with his friend, the engraver Louis Fort, in the south of France. Gradually tiring of Dora Maar, in 1943 he had begun seeing the young art student Françoise Gilot, forty years his junior. This happy union, which would last for a decade, produced their children Claude (born 15 May 1947) and Paloma (born in 1949). The Faun, known to the Greeks as the Satyr, was a recurring theme in Picasso's work. This half-goat, half-human creature, recognisable by its horns and hoofs, is traditionally associated with life's simple pleasures: wine, dancing and above all, sexual freedom. The painter had been inspired by mythology for a long time, but especially since 1930, the year in which he illustrated Ovid's *Metamorphoses* for the Swiss publisher Albert Skira, and it provided him with a whole series of subjects that he would portray differently depending on his desire and mood.



In situ of the Parisian apartment of Hubert de Givenchy

It was really in Antibes that Picasso made the connection between mythological creatures and the Mediterranean atmosphere. In 1946, he met the photographer Michel Sima on a beach. Sima told him about Château Grimaldi, a mediaeval fort in Antibes which he was given carte blanche to decorate, and which would later become the Picasso Museum. From a composition point of view, our work is very similar to a centaur featured in the famous triptych that Picasso produced for the castle in 1946 (*Faune jouant de la diable; Centaure au trident; Jeune faune*, 1946, Musée Grimaldi, Antibes). This drawing tells us a lot in terms of its size – it measures 164.5 cm in height – but also the joviality and happiness evident in the figure of the Faun. It differs from the triptych in that the trident passing behind the centaur's head has made way for a spear. The Minotaur or even the Faun, could thus be a *mise en abyme* of the artist figure, and in particular of himself. But aside from Picasso's personality and his happy years, this unique work and its exceptional size reveal above all the fondness of Hubert de Givenchy for, and his interest in the man who was probably the greatest artist of the 20th century.



Pablo Picasso and Françoise Gilot, Golfe-Juan, 1948. Photograph by Robert Capa. © DR

11

ATTRIBUEE A ROBERT-JOSEPH AUGUSTE (1723-1805)
PAIRE D'APPLIQUES D'ÉPOQUE TRANSITION, VERS 1765-1775

En bronze ciselé et doré, à trois bras de lumière feuillagés retenus par une cariatide en terme
H.: 76 cm. ; L.: 46 cm.

ATTRIBUTED TO ROBERT-JOSEPH AUGUSTE (1723-1805)
A PAIR OF LATE LOUIS XV ORMOLU THREE-BRANCH
WALL-LIGHTS, CIRCA 1765-1775
Each a back plate with a female term figure
30 in. high ; 18 in. wide

傳為羅伯特-約瑟夫·奧古斯特 (1723-1805) 製
巴黎 約1765-1775年製
路易十五晚期鑲金銅三頭壁燈一對
各附以女像柱背板

€80,000-120,000
US\$86,000-130,000
£68,000-100,000

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

Cat. exp., *Cinq ans d'enrichissement du Patrimoine National 1975-1980*, Grand Palais, Paris, 15 novembre 1980 - 2 mars 1981, n° 99.
A. Gonzalez-Palacios, *Gli Arredi Francesi, Il Patrimonio artistico del Quirinale*, BNL Edizioni, 1995 pp.258-259
D. Alcouffe, A. Dion-Tenenbaum, G. Mabile, *Les bronzes d'ameublement du Louvre*, Dijon, 2004, p. 108.

(2) **W**ith majestic figures clad in tasselled drapery emerging from bold acanthus leaves, the superlative quality and monumental design of these wall-lights denote a maker and client of importance. The fine chasing, considered composition and several related examples point to an attribution to the silversmith and *bronzier* Joseph-Robert Auguste (1723-1805). Indeed in the sale of the famous connoisseur Blondel de Gagny that took place from 10 December-22 January 1776, lot 1033 describes a pair of wall lights by 'M. Auguste' that match our own: '*Une paire de bras à trois branches de bronze doré, très bien exécutée & de la composition de M. Auguste; le corps de chaque bras représente un therme de femme.*'

THE MODEL

The presence of other wall-lights of this model in former Royal collections in Italy and Russia as well as in the Louvre (inv. 10518) further points to a maker of international prominence such as Auguste. Three pairs in the Palazzo Quirinale in Rome were previously in the Palazzo del Colorno and recorded there in an 1811 inventory (Alvar Gonzalez-Palacios, *Gli Arredi Francesi, Il Patrimonio artistico del Quirinale*, BNL Edizioni, 1995 pp.258-259). This residence of the Duke of Parma was home to the daughter and then grandson of Louis XV in the late 18th century and was furnished with French decorative arts with Versailles as its model, containing gilt-bronzes by the Caffieris among others. The second pair identical to our own are in the palace of Peterhof just outside St. Petersburg. They were and still remain in the Audience Hall of the palace, a magnificent room designed by Francesco Barolomeo Rastrelli (1700-1771). The interior of this room was conceived by Empress Elizabeth and remained almost completely unaltered until its destruction by the German army in 1941. In the reign of Catherine II, the room was used as a dining -room and two pairs of wall lights 'of French manufacture' were added, the pair identical to our own being one of them. Catherine II was one of Auguste's principal patrons and references to his work can be found in her letters. This pair could well have been acquired soon after their manufacture in the 1770s as by October 1780





Catherine seemed familiar with such models, complaining in a letter to Baron Grimm that designs for a silver service Auguste had sent her were '*chargés de [...] figures humaines et d'ornements comme l'on en voit partout*' (L. Réau, *Correspondance artistique de Grimm avec Catherine II, Archives des l'art français*, vol. xvii, 1932, p. 89.). The design of the wall-lights compares to other works by Auguste. A pair of two-branch wall-lights in the Metropolitan Museum with a related acanthus-clad figural composition, circa 1775 (accession no. 2019.283.74) and previously in the collection of Mrs Jayne Wrightsman is also attributed to Auguste. The John Paul Getty Museum in Los Angeles (84.DG.42) and the Metropolitan Museum in New York (48.187.390a, b) each preserve a pair of silver candelabra signed by Auguste supported by three female terms (the Getty pair with additional putti supporting the central nozzle). The solemnity and architectural design of these figures recalls the terms of our own wall lights and similarities can be seen in the treatment of the hair and definition of the faces. A sauceboat of particularly charming design from the silver service made by Auguste in the 1770s for George III of the United Kingdom, currently at Waddesdon Manor (accession no. 8.2003.1-82) also shares similarities. From the body of the boat a putto emerges from an acanthus-leaf loin cloth, his eyes cast down and his arms terminating in acanthus-leaf hands forming the handle. The dignity and indifference expressed in this composition is the same as that expressed in our own. A design element that can be related directly to Auguste appears on the bottom of drip trays of the present lot. A pen drawing by Auguste's workshop preserved in the Musée des Arts Décoratifs, Paris (inv. 24 725 A) titled '*Une fourchette, une cuillère et six modèles de manches de cuillères*' shows various motifs for spoon handles, one of which, a palmette with husk trails, appears on the drip-trays of our wall lights.

ROBERT-JOSEPH AUGUSTE

Robert-Joseph Auguste (1723-1805) achieved international renown in his career as one of Europe's greatest silversmiths. After becoming maître in 1757 he was appointed *l'orfèvre ordinaire du roi* in 1777, by which point he had already been supplying the French royal family for 30 years. He counted Mme de Pompadour, George III of Great Britain and the royal courts of Denmark, Portugal and Russia among his clients. Indeed Matthew Boulton (1727-1781) commented in a letter to James, 7th Earl of Findlater in 1776 'as I have not seen the best productions of Monsr Auguste I presume I have seen nothing' (C. Lever, *Goldsmiths and Silversmiths of England*, London, 1975, p. 84). Yet Auguste was by no means exclusively a silversmith. In the 1750s and 60s he was described as a *marchand joaillier*, producing several gold snuff boxes and there are a number of surviving works from the 60s and 70s by Auguste in gilt-bronze. For example, a pair of bloodstone vases with ormolu mounts signed *Auguste F. Orfèvre du Roi à Paris, 1775* was sold from the collection of Alexandrine de Rothschild at Sotheby's, London, 18th May 1967, lot 129 and the ormolu pedestal base displays the palmette and husk motif closely related to that on the drip pans of our wall lights. The Wallace Collection also preserves three pieces with gilt-bronze mounts by Auguste; an ormolu-mounted porphyry vase (F355) that is most probably the one in Blondel de Gagny's hôtel described in 1766 by Hébert as 'Vase de porphire monté avec ornemens [sic] de cuivre doré, par Auguste' and a vase and pedestals (F354, F291) designed by Charles de Wailly with mounts chased, and possibly cast by Auguste. Indeed the capability of Auguste's workshop to produce and finish gilt-bronzes is evidenced by the report of a burglary on 27 February 1782 in the room of Georges Boetger '*ciseleur travaillant chez le sieur Auguste*' (*Le Poinçon de Paris*, Paris, 1926, A-C, p. 32).

12

GEORGES JACOB (1739-1814)

MOBILIER DE SALON D'ÉPOQUE LOUIS XVI, VERS 1780

En noyer mouluré, sculpté et redoré, comprenant une suite de trois fauteuils et un canapé, le dossier à la reine sommé de bouquets de roses, l'épaulement délicatement souligné de culots feuillagés appliqués de feuillage, les accotoirs munis de manchettes, terminés en enroulement feuillagé et supportés par des consoles, la ceinture de guirlandes fleuries et feuillages, les pieds en console soulignés d'une feuille d'acanthé à l'avant et d'une large palmette à l'arrière, chacun des sièges portant la marque au fer de l'ancre marine flanquée des marques CP couronnés, un fauteuil estampillé sur la tranche de la traverse arrière de la ceinture G.IACOB, la couverture de velours de soie vert à galons Fauteuils: H.: 107,5 cm. ; L.: 72 cm.
Canapé: H.: 115,5 cm. ; L.: 246 cm.

Georges Jacob, reçu maître en 1765

GEORGES JACOB (1739-1814)

A LOUIS XVI GILT-WALNUT SET OF SEAT FURNITURE, CIRCA 1780
Comprising three armchairs and one sofa, with a château brand 'CP' for Chanteloup, one armchair stamped G.IACOB, upholstered in green silk velvet

Armchairs: 42¼ in. high ; 28¼ in. wide
Sofa: 45½ in. high ; 96¾ in wide

喬治·雅各布(1739-1814)製

路易十六時期鑲金胡桃木沙發套裝

約1775年製

包括三張扶手椅及一張沙發，附有尚特盧城堡印記「CP」，一張扶手椅印有「G.IACOB」，配綠色絲絨椅墊

(15)

€350,000-500,000
US\$380,000-540,000
£300,000-420,000

PROVENANCE

Louis de Bourbon, duc de Penthièvre (1725-1793), Château de Chanteloup ;
Inventorié dans la galerie du château de Chanteloup en 1787 ;
Acheté lors de la vente révolutionnaire de 1794 par «Poitevin Joubert et femme Fleury» ;
Collection Alexandre Pomeranz; vente Ader, Tajan, Paris, 12 décembre 1992, partie du lot 93.
Galerie Segoura, Paris, 1995.

BIBLIOGRAPHIE

A. Gabeau, "Le Mobilier d'un château à la fin du XVIII^e siècle: Chanteloup" in *Réunion des sociétés des beaux-arts de départements*, n. 22, avril 1898, pp. 529, 541.
J. d'Orliac, *La Vie merveilleuse d'un beau domaine français - Chanteloup du XIII^e au XX^e siècle*, Paris, 1929, p. 231.
V. Moreau, Cat. expo. *Chanteloup. Un moment de grâce autour du duc de Choiseul*, Musée des Beaux-Arts de Tours, 2007, pp. 269-270. (ill.)

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

"Acquisitions/1988." in *The J. Paul Getty Museum Journal* 17, 1989, pp. 142-43, no. 74.
A. Forray-Carlier, "Le Musée Carnavalet S'enrichit." in *L'Estampille / L'Objet d'Art*, n. 264, décembre 1992, pp. 52-57.
Bremer-David, Charissa, et al. *Decorative Arts: An Illustrated Summary Catalogue of the Collections of the J. Paul Getty Museum* Malibu, 1993, pp. 66-67, no. 97.
A. Forray-Carlier, *Le mobilier du Musée Carnavalet*, Dijon, 2000, pp. 152-55.
G. Wilson, et C. Hess. *Summary Catalogue of European Decorative Arts in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, 2001, p. 50, no. 95.
X. Bonnet, Cat. expo, "Tête-à-Tête." in *Chanteloup, Un moment de grâce autour du duc de Choiseul*, Musée des Beaux-Arts de Tours, 2007, pp. 272, 274-75, no. 114.



This magnificent and finely-carved suite of seat furniture was executed by Georges Jacob and bears the inventory brand with an anchor flanked by CP, indicating it was part of the collection of the *Grand Amiral*, Louis-Jean-Marie de Bourbon, duc de Penthièvre (1725-1793), Louis XIV's grandson, at the château de Chanteloup. The set initially comprised four giltwood canapés together with six fauteuils, and five large white and grey-painted armchairs or 'tête à tête'. In 1787, the group was inventoried in the gallery of the château de Chanteloup, the magnificent country estate of Louis-Jean-Marie de Bourbon, duc de Penthièvre.



Detail of Louis-Nicolas Van Blarenberghe, View of the Château from the Entrance Screen, top of snuff box, 1767, ©Metropolitan Museum of Art, New York



Duc of Penthièvre (grandson of Louis XIV). © Christie's Image, 1993

The set was described as:
Quatre grands canapés à carreaux et oreillers. Les bois sculptés et dorés couverts en damas vert orné d'un galon d'or fin [...]
Six grands fauteuils meublants les bois sculptés et dorés garnis en plein et couverts en damas vert orné d'un galon en or fin pareil à celui des canapés [...]
Deux tête à tête les bois sculptés et peints en gris à carreaux remplis de plumes garnis et couvert de damas vert [...]
Trois autres tête à tête [...]

After the revolution, the set was dispersed in 1794 when the estate was seized from the duc's daughter and heiress Louise Marie Adélaïde de Bourbon, duchesse d'Orléans. The suite was described in great detail when it was sold on the 5th of March: 1619- *Quatre canapés garnis en crin, chacun leur carreau aussi rempli de crin, chacun deux oreillers remplis de duvet, six fauteuils garnis de crin, le tout en bois doré en or moulu, couvert de damas vert à fleurons et garni de galons d'or fin, leur couvertures en toile grise, quatre glands à chaque oreiller en soie et or fin, un écran à cadre de bois doré en or moulu et sa couverture de damas vert à fleurs pareil aux canapés et fauteuils et aussi galonné en or, estimés... 1,200.*

Reservés par l'administration.

1620 *Trois grandes bergères peintes en blanc [...] couvertes de satin broché, fond cramoisi, fleurs vertes et blanches, estimées ... 100.*

Vendues 420 livres à Poitevin, Joubert et femme Fleury.

621 *Deux grandes bergères, les montures peintes en gris [...] couvertes de damas vert, estimés.. 60* *Vendu 215 livres à Benoit et Fleury.*

Interestingly, the giltwood suite was estimated at a higher price and was kept by the new revolutionary French administration, whereas the white and grey painted bergères were sold to dealers.

After being dispersed in 1794, the ensemble partially reappeared in the 20th century in various sales and private collections. Only one canapé, three fauteuils and three bergères are known today:

In addition to the Givenchy group, one bergère sold at Galerie Georges Petit, 10 December 1923, lot 15; palais Galliera, 31 December 1962, lot 111; Me Ader, 17 March 1975, lot 60, was reunited by Alexandre Pomeranz with the present set but subsequently separated when given in 1992 to the Musée Carnavalet together with a pair of fauteuils previously in the collection Grandmaison (inv. MB 720). Another bergère is recorded in a private collection and a third one is now in the J. Paul Getty Museum which acquired it from galerie Bernard Steinitz in 1992 (inv. 88.DA.123). The latest example has retained its original white-painted decoration and 'satin broché fond cramoisi' upholstery, a rare survival.





(Detail of the Chanteloup brand)

The suite follows a daring design, ambitious both in its overscaled proportions and in its carving, a model apparently unique in Jacob's oeuvre but with various links to some of his most celebrated Royal commissions. The scroll leg appears to remain in his decorative vocabulary throughout his career: its features – edged with foliate carving – on Madame du Barry's giltwood swivel fauteuil de toilette, supplied circa 1770, and now at the Petit Trianon (P. Arrizzoli-Clementel, *'Le Mobilier de Versailles'*, Dijon, 2002, vol II, no. 80, pp. 228-9), but also – 15 years later and in gadrooned form – on a mahogany fauteuil de bureau, executed circa 1785, probably for the chateau de St. Cloud (J.J. Gautier, P. Sombstay, et. al., *Sièges en Société*, Paris, 2017, p. 176).

CHATEAU DE CHANTELOUP

The construction of the château on an estate in the Loire Valley began in 1711 for Jean Bouteroue d'Aubigny, Grand Master of Waterworks and Forests of France for the *département* of Touraine. In 1761 Etienne François duc de Choiseul acquired the estate and began a major campaign of enlargement, with the help of his architect Louis-Denis Le Camus. The interiors were luxuriously redecorated in the latest fashion with furniture by the greatest ébénistes and *menuisiers* such as Jean-François and Simon Oeben, who supplied newly-designed commodes 'à la grecque' or 'Chinese' furniture for the monumental pagoda in the park. When Choiseul died, his widow sold Chanteloup to the Duke of Penthièvre (1725-1793), Louis XIV's illegitimate grandson and Grand Admiral of France who acquired it with all the furniture in situ. It is therefore possible that the present set was acquired by Penthièvre with the castle's contents. However, this has been discussed and dismissed by Véronique Moreau (in *Un moment de grâce autour du duc de Choiseul*, 2008, p. 272-3) as Georges Jacob apparently did not supply furniture to the duc de Choiseul whilst numerous commissions by the menuisier to the duc de Penthièvre are recorded. These commissions include the celebrated set of seat furniture delivered for his Hôtel de Toulouse now in the Metropolitan Museum of Art, New York (acc. 58.75.25-26-33-34); a chair in the Chinese style for his château d'Amboise also in the Metropolitan Museum of Art, New York (acc. num. 2019.283.24); a pair of bergères for his residence at Châteauneuf-sur-Loire sold at Christie's, Paris, 14 December 2004, lot 152.



Bergère by Georges Jacob from the same suite, J. Paul Getty Museum © The J. Paul Getty Museum



Bergère by Georges Jacob from the same suite, sold at Paris, Palais Galliera, 31 mars 1962 © DR



COLLECTION PHILIPPE VENET

λ 13

JOAN MIRÓ (1893-1983)

Le Passage de l'oiseau-migrateur

Signé, daté et inscrit 'MIRÓ. 29/I/68 LE PASSAGE DE L'OISEAU MIGRATTEUR [sic]' (au revers)
Huile sur toile
194,5 x 129,5 cm.
Peint le 29 janvier 1968.

JOAN MIRÓ (1893-1983)

Le Passage de l'oiseau-migrateur

Signed, dated and inscribed 'MIRÓ. 29/I/68 LE PASSAGE DE L'OISEAU MIGRATTEUR [sic]' (on the reverse)
Oil on canvas
76½ x 51 in.
Painted on 29 January 1968.

胡安·米羅 (1893-1983)

《候鳥的通道》

款識：MIRÓ. 29/I/68 LE PASSAGE DE L' OISEAU MIGRATTEUR [sic] (畫背)
油彩 畫布

€2,500,000-3,500,000
US\$2,800,000-3,800,000
£2,100,000-2,900,000

PROVENANCE

Pierre Matisse Gallery, New York ;
Galerie de l'Élysée (Alex Maguy), Paris (avant 1970) ;
Acquis avant 1978.

EXPOSITION

Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, *Miró*, juillet 1968, no. 121 (illustré).
Barcelone, Antic Hospital de la Santa Creu, *Exposició Joan Miró*, novembre 1968-janvier 1969, p. 68, no. 126.
Munich, Haus der Kunst, *Joan Miró*, mars-mai 1969, no. 95.

BIBLIOGRAPHIE

A. Cirici Pellicer, *Miró en su obra*, Barcelone, 1970, p. 139, no. 38.
J.J. Sweeney, *Joan Miró*, Barcelone, 1970, no. 121 (illustré en couleurs).
M. Tapié, *Joan Miró*, Milan, 1970, p. 23, no. 124 (illustré en couleurs, pl. 124).
M. Rowell, *Joan Miró, Peinture = Poésie*, New York, 1970, p. 209 (illustré, p. 170).
A. Cirici, *Miró Mirall*, Barcelone, 1977, p. 243, no. 172 (illustré, p. 154).
P. Gimferrer, *Miró, Catalan Universal*, Barcelone, 1978, p. 234, no. 158 (illustré en couleurs, p. 167).
J.-L. Gaillemain, 'Architectural Digest visits: Hubert de Givenchy', in *Architectural Digest*, juin 1978, p. 85 (illustré en couleurs *in situ*).
G. Weelen, *Miró*, Paris, 1984, p. 171, no. 239 (illustré).
P. Gimferrer, *Las raíces de Miró*, Barcelone, 1993, p. 386, no. 939 (illustré en couleurs, p. 257, fig. 461).
J. Dupin et A. Lelong-Mainaud, *Joan Miró, Catalogue raisonné. Paintings, 1959-1968*, Paris, 2002, vol. IV, p. 219, no. 1279 (illustré en couleurs).
J.-L. Gaillemain 'Revisits: Hubert de Givenchy, Remembering the Fashion Designer's Rue Fabert Residence', in *Architectural Digest*, octobre 2002, p. 276-277 (illustré en couleurs *in situ*).



“ Miró était synonyme de liberté - quelque chose de plus aérien, plus libéré, plus léger que tout ce que j’avais vu auparavant. Dans un sens, il possédait la perfection absolue. Miró ne pouvait pas mettre un point sur une feuille de papier sans toucher la cible. Il était un si vrai peintre qu’il lui suffisait de laisser tomber trois taches de couleur sur la toile pour que cela devienne vivant ”

ALBERTO GIACOMETTI



Joan Miró, *Le Cheval de Cirque*, 1927.
Private Collection. Photo © Christie's Images Limited 2022 /
Bridgeman Images © Successió Miró / Adagp, Paris, 2022

While Joan Miró was, without a doubt, a pure surrealist, he did not bend to the demands and rules imposed on the movement by the poet André Breton. Whereas the latter created the concept of “psychic automatism” to describe how to link the unconscious to the hand of the painter, Miró worked with absolute freedom, renouncing all forms of intellectualisation and using his notations and references like a child creating imaginary characters. Although he always remained at the fringes of the movement, he was often referred to as the greatest of the surrealists, constantly refusing to rein in his imagination or his art.

In late 1956 the artist settled into the workshop he had commissioned in Palma on Mallorca from the architect Josep Lluís Sert. In February 1960, the artist began thinking about a series of monumental blue paintings, of which the present work is a continuation. In an all-encompassing analysis, Margit Rowell explained the genesis of these works, entitled respectively *Bleu I*, *Bleu II* and *Bleu III*: “It seems obvious,” she wrote, “that the key and the source of these three paintings from 1961 lie in the canvases from 1925 [...] whose emptiness, or the saturated colour background populated with sparse signs, stuns in the same way” (quoted in *Miró, La couleur de mes rêves*, exh. cat., Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 2018, p. 194).





Joan Miró, *Photo, ceci est la couleur de mes rêves*, 1925.
Pierre Matisse Gallery, New York. Photo © Bridgeman Images © Successió Miró / Adagg, Paris, 2022

Characterised by the same economy of means, *Le Passage de l'oiseau migrateur* shares with that series the same kinship to the “Peintures de rêve” and the “Chevaux de cirque” that Miró produced between 1925 and 1927. For those, as for the present painting, “a line is deployed to attack the space. The poet is already there, pulling the painting to a new shore, in a quest for infinity. The transparency of the painting expresses the colours of the sky and its strange, boundless depth [...] The painting is pulled into a language that is neither abstract nor figurative, in a quest for infinity.” (J.-L. Prat, ‘La couleur de mes rêves’, in *Miró, La couleur de mes rêves*, *ibid*, p. 14).

The extreme visual boldness with which the artist juxtaposes in this work the monochromatic blue, a splotch of white and a line of the purest, densest black, conveys the quest for infinity and the meditative process so dear to the artist. As the monumental character reinforces the fresco-like quality of the canvas, it forms a pictorial echo to the meditative process described by Michel Leiris in his work on Miró. While the meticulous brushwork of the monochromatic field calls to mind the contemplative compositions of Mark Rothko, the choice of blue evokes Yves Klein’s monochromatic explorations from the same period.



Joan Miró, *Bleu I*, 1961.
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
Formerly in the Collection of Hubert de Givenchy.
Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Audrey Laurans
© Successió Miró / Adagg, Paris, 2022

Although this work was acquired by Philippe Venet in 1978, it is interesting to note that its counterpart, *Bleu I*, now kept at the Centre Georges Pompidou, was previously in Hubert de Givenchy’s personal collection.

14

DAVID ROENTGEN (1743-1807) ET FRANCOIS REMOND (V. 1745-1812)

BUREAU CYLINDRE À GRADIN ET MÉCANISME D'ÉPOQUE LOUIS XVI, VERS 1780

En acajou et placage toutes faces d'acajou flammé de Saint Domingue, ornementation de bronze ciselé et doré, la partie haute à gradin centré d'un médaillon à profil antique, présentant deux étagères ceintes d'une galerie ajourée surmontant deux tiroirs et centrée d'un tiroir à secrets dévoilant deux tablettes-pupitres et quatre tiroirs dont l'un pouvant accueillir des instruments d'écriture, le cylindre flanqué de frises de piastres découvrant un plateau coulissant gainé d'un cuir noir doré aux petits fers, l'intérieur architecturé composé de neuf casiers et six tiroirs secrets, la ceinture présentant un tiroir flanqué de deux caissons à abattant dévoilant chacun deux tiroirs, les côtés à léger ressaut à décor de denticules, les huit pieds en gaine à décor de lames brettées et dévissables ; sur une base en plinthe réalisée par les ateliers Michel Jamet
H.: 149 cm. ; L.: 149 cm. ; P.: 86,5 cm.
Plinthe: H.: 5,5 cm.; L.: 146 cm. ; P. max.: 81 cm.

DAVID ROENTGEN (1743-1807) AND FRANCOIS REMOND (c. 1745-1812)
A LOUIS XVI ORMOLU-MOUNTED MAHOGANY MECHANICAL
CYLINDER DESK, CIRCA 1780

The upper section including an intricate secret folding mechanism and decorated with a circular classical medallion, above a roll top revealing nine pigeon holes and six secret drawers, the lower section with a central drawer flanked by two doors revealing each two drawers, on eight square sectioned removable legs
58½ in. high ; 58½ in. wide ; 34 in. deep

大衛·倫琴(1743-1807)及弗朗索瓦·雷蒙(約1745-1812年)製
路易十六時期鑲鑲金銅紅木機械圓柱桌
約1780年製

上半部設有複雜的隱藏式摺疊機關，飾以古典圓章裝飾，下方可捲起的頂蓋內有九個小格和六個隱藏式抽屜；下半部有一個中央抽屜，兩旁的櫃門後各有兩個抽屜，配八隻可拆式方腿

€500,000-800,000
US\$550,000-870,000
£420,000-670,000

PROVENANCE

Probablement livré vers 1780 à un membre de la famille royale française ; Par réputation collection du baron Florentin-Achille Seillière (1813-1873) (selon la documentation d'Hubert de Givenchy) ; Galerie Didier Aaron, Paris, 1984.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

Carlton House Inventories, Vol. J, p.268.
J. Maria Greber, *Abraham und David Roentgen. Möbel für Europa*, Starnberg, 1980, p. 327.
D. Fabian, *Roentgen möbel aus Neuvied. Leben und Werk von Abraham und David Roentgen*, Bad Neustadt, 1986, p. 131, ill. 296-299.
Carlton House: The Past Glories of George IV's Palace, Londres, 1991, pp. 184-185, n. 68.
C. Baulé, «David Roentgen et François Rémond. Une collaboration majeure dans l'histoire du mobilier européen», in *L'Estampille-Objet d'Art*, septembre 1996, n°305, pp. 102-103, p. 106.
P. Arizzoli-Clémentel, *Le Mobilier de Versailles. XVII^e et XVIII^e siècles*, T. II, Dijon, 2002, pp. 139-142.
W. Koeppel (sous la dir. de), *Extravagant inventions. The princely furniture of the Roentgens*, New-York, 2012, p. 35





Drawing by F. Rémond depicting Plato, c. 1780
© DR Courtesy gallery Kugel Paris

As always with the work of David Roentgen this extraordinary desk is striking for the perfectionism with which the ébéniste has carried out his work regarding not only the design but also the execution. This quality is expressed in the mechanism of the opening elements and the impressive architectural form married with the most refined chasing of bronzes and the exquisite quality of the timbers selected. Two hundred years after its completion this piece of furniture leaves the viewer dumbstruck and it is clear how David Roentgen won over the courts of Europe, and France in particular, by his immense talent and legendary determination. Roentgen and Louis XVI were kindred souls both impassioned by mechanics and the Neuwied-born cabinet-maker delivered a number of pieces to the Royal Family. Some of them are difficult to trace while others are unfortunately lost.

The present desk, a collaboration with the bronzier François Rémond, illustrates how Roentgen's presence in Versailles allowed him to engage with the most skilled Parisian artisans, a fact also backed up by archival evidence.

DAVID ROENTGEN (1743-1807)

Born in Neuwied as son of the cabinet-maker Abraham Roentgen (1711-1793), David Roentgen was one of the greatest cabinetmakers of his era. He entered his father's workshop in 1757 and took over its management in 1772. Endowed with an astute mind for business, he transformed the family workshop into a truly pan-European firm, surpassing his peers by offering extremely refined furniture characterized by elaborate mechanisms and designs.

One of his first clients was Charles, Duke of Lorraine (1712-1780), Governor of the Austrian Netherlands and brother of Emperor Francis I, the husband of Maria-Theresa and uncle of

Queen Marie-Antoinette. Roentgen travelled to Paris in 1774 to familiarise himself with neoclassicism, the newest fashion in the European capital of taste and one which he began to introduce to his furniture from the end of the 1770s. It was most probably Charles of Lorraine who procured Roentgen a sought-after invitation to the French court during his second stay in Paris in 1779. He sold some furniture to Louis XVI and Marie-Antoinette, who then granted him the title of *Ebéniste-mécanicien du Roi et de la Reine* after receiving his petition: *David Roentgen de Neuwied en Allemagne, prêt à retourner dans sa patrie, désirerait n'y reparaître qu'avec un titre qui attestât, à ses concitoyens l'avantage inestimable qu'il a eu de voir ses talents honorés de suffrage et de l'approbation de Votre Majesté. Il ose en indiquer à Votre Majesté un moyen simple et qui ne décidant pour lui qu'un titre honorable, n'entraîne aucun inconvénient. C'est l'expédition d'un brevet d'ébéniste mécanicien de Votre Majesté, brevet que le suppliant s'empresse de justifier par de nouveaux efforts pour la perfection de son art.*

The respect this title endowed him provided him with commissions from all the courts of Europe including among them the palaces of the Electors of Hesse and Saxony, the Dukes of Wurttemberg and the Margraves of Baden. It is important to note however that the guild of menuisiers-ébénistes reacted differently and unsatisfied by this royally-bestowed honorary title, required Roentgen to fulfil the proper requirements to receive the maîtrise, something he did on 19th May 1780.

Buoyed by his reputation, Roentgen established a workshop on the rue de Grenelle in Paris from 1781 and developed a solid network in the city thanks to sensible advice in 1774 from his compatriot, the engraver Jean-Georges Wille (1715-1808), resident in Paris since 1736.

François Rémond (1747-1812) owed his rise to the marchand-mercier Dominique Daguerre who was well-known across Europe. Riesener worked with him and it is therefore of no surprise that Roentgen also turned to Rémond. Several bills from bronzier to ébéniste have survived and mention more than 183 000 livres worth of commissions between 1778 and 1792. François Rémond billed 400 livres to Roentgen on 3 November 1780 *pour fonte, ciselure, monture, dorure mate de 4 grands médaillons à tête antique, guirlande de laurier et ruban.*

A watercolour survives, circa 1780, that depicts a profile bust of Plato inscribed on the back 4 pièces by Rémond and accompanied by a sketch making clear the intended destination of the medallion: as a mount on the upper coffer of a secrétaire. A bureau à cylindre preserved in the Hermitage in St. Petersburg depicts a medallion with the effigy of a Greek philosopher. C. Baulez explains that *Roentgen only commissioned models of Plato and Cicero from Rémond and later had to add Socrates and Antiochus* (C. Baulez, *op. cit.*, p.102).



A LIMITED CORPUS

This desk is characteristic of Roentgen's work in several respects and is a type of furniture that he produced in several models. Ours is characterized by the sober elegance of its mahogany veneer as well its gilt-bronzes; the most lavish models were delivered to the Russian imperial court of Catherine II. We know of four *secrétaires à cylindres* and coffers fitted with mechanisms, similar in all respects with the exception of the gallery used on the upper tiers. A veil unfortunately remains drawn over the identity of who commissioned them. These four pieces of furniture were almost certainly linked to the French Royal Family and a plausible hypothesis would be that Louis XVI and his two brothers, the comte d'Artois and the comte de Provence each owned one of the desks. The fourth would have been delivered to the wife of one of the royal brothers, probably the comtesse de Provence. This hypothesis is all the more convincing when compared with the commodes from the same corpus that were delivered by Roentgen to Louis XVI, the comte d'Artois and the comtesse d'Artois. As C. Baulez emphasises: *the acquisitions of the French court are difficult to grasp because they were by paid for by private funds and were never recorded in official inventories (ibid, p. 101).*

The Desk Of Hubert De Givenchy

The distinctive feature of the desk from the collection of Hubert de Givenchy is its pierced gallery of foliate entrelacs. Although we do not know who commissioned this desk, Hubert de Givenchy was told of a prestigious 19th century provenance with the Baron Florentin-Achille Seillière (1813-1873). Having made his fortune in railways, the Baron was also



Roentgen desk, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon ». © RMN-Grand Palais (Chateau de Versailles)/Daniel Arnaudet

a banker and founded *Crédit Mobilier* and the *Banque de France* with the Pereire brothers. A great art enthusiast, he assembled an important collection in the *château de Mello* and made numerous acquisitions in important sales including the *Pourtaès*, *Fould*, and *Demidoff* sales to name a few. In his marvellous *château* on the *Oise* he placed furniture of *Andre-Charles Boulle* including a wonderful *armoire* and two *coffers* (subsequently in the collection of *Sir Philip Sassoon* then sold *Houghton Hall*, *Christie's*, London, 8 December 1994, lot 22) alongside *Della Robbia majolica*, *Delft earthenware*, *enamels* by *Leonard Limousin*, *porcelain* from *Saxony*, *China* and *Japan*, *glass* from *Venice* and *antique sculptures*. At his death his heirs sold the contents of this incredible collection in several auctions.

The Versailles Desk

In December 1781 *un secrétaire acheté des allemands* was acquired by the *Garde Meuble privé du Roi* for the sum of 12,000 livres, most probably the one currently loaned by the *Louvre* to the *Palace of Versailles* and the *Trianon* (inv.V4512; inv. OA5228). During the *Revolution*, the *King's desk* was given to a founder of the *Republic* and then reacquired in 1816 by *Louis XVIII* (1755-1824) as the desk of *Louis XVI*. The desk returned to the *Trianon* from 1833 to 1851 and was then exhibited at the *Musée des Souverains* the following year. It was then shown in an exhibition at the *Petit Trianon* in 1867 organized under the auspices of *Empress Eugénie* and finally joined the collection of the *Mobilier National* in 1883.

The upper tiers feature a pierced gallery of foliate entrelacs like the *Givenchy desk*. The original medallion (whose motif we are not certain of but which was most probably a profile of *Cicero*) was replaced in 1835 by the young bronzier *Guillaume Denière* (1815-1901) and features *Louis XVI*, possibly a reference to a gift by the *Estates of Burgundy* to *Louis XVI*.

Louis XVI had a passion for *David Roentgen's* furniture. Numerous examples are testament to this including the *secrétaire à musique* acquired in *March 1779* for more than 80,000 livres which was placed in the *salle à manger des retours de chasse* in *Versailles*. Given its unusual nature there were plans as early as 1791 to dismantle the *secrétaire* and adapt it. Despite proposals by *Benneman* and *Robiersky*, the desk was stored and finally forgotten in the *Garde-Meuble royal* until 1827 when its panels were then removed and then sold.

In *April 1791*, *Louis XVI* paid the sum of 2400 livres out of his personal funds for, as mentioned previously *une commode mécanique en bois placages, dite des allemands, la dite commode ouvrant à trois vantaux par différents mouvements; le dedans composé d'un mécanisme particulier dont le roi a la clef. (...)*. The fate of this commode is not known but two others are preserved in the *Victoria and Albert Museum*, *London* (inv. W.51.1948) and in the *Bayerisches Nationalmuseum* in *Munich* (inv. 90/307). *Marie-Antoinette* was less fond of *Roentgen's* furniture and





preferred the creations of Jean-Henri Riesener. However we know that Roentgen delivered a casket to her as well as the famous *Joueuse de tympanon* table, acquired in 1785 and preserved in the musée des Arts et Métiers, Paris (inv. 07501-0001).

The Desk In The British Royal Collection

The bureau à cylindre that today graces the interiors of Buckingham Palace (Collection of H.M The Queen, inv. RCIN 293) was purchased in Paris in 1820 for George IV (1762-1830) through the agent François Benois for the sum of £275. The desk arrived at Carlton House on May 12, 1820 in six cases; Roentgen always designed his furniture with consideration for transport and the legs of the desk can be unscrewed. The boxes were opened the next day and these details were recorded by Jutstham who registered the delivery and specified, wrongly, that the desk belonged to Louis XIV. The desk was placed in the King's Ante Room and then moved at the end of 1826 to the Pediment Stores Attic Floor (*Carlton House Inventories*, vol. I, p. 268). It is thought today that the desk belonged to the comte de



Roentgen desk from Talleyrand Collection (Private Collection) © DR

Provence, future Louis XVIII, or to King Louis XVI. Indeed, a bureau à cylindre was confiscated from the garde-meuble privé du comte de Provence in 1793 and after being reserved for a time by the Commission des Arts was finally assigned to a fournisseur de la République. The desk was valued at 12,000 livres and described thus « *secrétaire mécanique à cylindre, en acajou, de 4 pieds ½ de longueur, 2 pieds ½ de profondeur et 4 pieds ½ de haut, orné de cadres, bretés, piastres et galeries découpées à jour et médaillons surmonté d'une guirlande de laurier et à graines, sur 8 pieds à gaines ; le tout en bronze doré d'or moulu et au mat.* » The medallion depicts the profile of a philosopher that was previously identified as Denis Diderot although it is more likely to be Cicero. The upper tiers have a balustrade gallery.

Talleyrand's Desk

There is another desk belonging to this corpus which is discussed for the first time in this essay. An article published in 1899 in *Le Matin* reported that Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord (1754-1838) was offered this desk by Louis XVI himself and then bequeathed it to his niece, the daughter of Dorothea of Courland (1793-1862) Pauline de Talleyrand-Périgord (1820-1890), wife of Henri de Castellane (1814-1847). The Talleyrand desk appeared for some time in the collection of Marcel Boussac (1889-1980), owner of the fashion house Dior.

This desk is identical to the one preserved at Buckingham Palace with a gilt-bronze balustrade lining the upper tiers. The same medallion appears on the Givenchy, Buckingham Palace and Talleyrand desks. Given the Versailles medallion was replaced in 1835 it is fair to assert that they were all meant to depict Cicero. The gallery of the upper tiers is of two types: balusters or pierced foliate entrelacs. The first type is found on the Buckingham Palace and Talleyrand desks. The second on the Givenchy and Versailles desks.

It is also interesting to note that Roentgen almost certainly used the same piece of mahogany cut into four sheets. If we compare the four desks, we find the same knot on the right side; the sheet was likely reversed on Talleyrand's desk as the knot is on the left side.

In light of these comparisons and despite the paucity of archival documents it is very likely that these four desks were contemporary with one another and executed for members of the French Royal Family.





CE QUI COMPTE AVANT TOUT
POUR MOI, C'EST LE DESSIN ET
L'ARCHITECTURE. CERTAINS
ÈBÉNISTES DE L'ÉPOQUE LOUIS XVI
CONSTRUISENT LEURS MEUBLES COMME
DES ARCHITECTES. LEURS BRONZES
ONT DE LA FORCE. JE PENSE
PARTICULIÈREMENT À WEISWEILER,
ROENIGEN, LELEU TOUJOURS TRÈS
ÉLÉGAN, GARNIER POUR
CERTAINES CHOSSES.

~ 15

ATTRIBUÉ À FRANÇOIS GIRARDON (1628-1715),
VERS 1700

BACCHUS

Bronze à patine brune, debout en léger *contrapposto* contre un tronc écoté sur une base carrée, tenant de sa main droite une grappe de raisin et un vase de sa main gauche, ses mèches de cheveux descendant sur ses épaules et couronné de pampres, sur une base associée en partie d'époque Louis XIV en bronze ciselé et doré, placage d'ébène des Indes, marqueterie de laiton, écaille de tortue à décor de feuille d'acanthé et de masques d'Apollon, reposant sur des pieds en griffe de lion
H.: 81 cm. ; H. totale : 99 cm.

ATTRIBUTED TO FRANÇOIS GIRARDON (1628-1715), CIRCA 1700
BACCHUS

Bronze, standing in *contrapposto* against a tree trunk on a square base, holding a bunch of grapes in his proper right hand and a vase in his left hand, his hair flowing down over his shoulders and crowned with vines; on an associated East Indian ebony, brass and tortoiseshell marquetry mounted base incorporating Louis XIV elements
32 in. high; 39 in. high, overall

傳為弗朗索瓦·吉拉爾東(1628-1715)製
法國 約1700年

《酒神巴克斯》
青銅。以對立式平衡姿態背靠樹幹立於方形底座上，右手拿著一串葡萄，左手拿著一個花瓶，頭髮及肩，頭戴葡萄藤蔓頭冠；配東印度烏木、黃銅和玳瑁鑲嵌底座，底座配以獅爪足融入了路易十四的元素

€1,500,000-2,500,000
US\$1,700,000-2,700,000
£1,300,000-2,100,000

PROVENANCE

Probablement J. B. Joel (1862-1940), Childwick Bury, St. Albans, Hertfordshire, puis par descendance à son fils,
H. J. Joel (1894-1992), Childwick Bury, St. Albans, Hertfordshire ; Vente Christie's house sale, 15 mai 1978, lot 7.
Vente Christie's, Monaco, 19 juin 1988, lot 56.
Collection privée, France.
Galerie Kugel, Paris.

EXPOSITION

La Galerie de Girardon. Évocation par Hubert de Givenchy, Christie's, Paris, 11-26 septembre 2012.

BIBLIOGRAPHIE

La Galerie de Girardon. Évocation par Hubert de Givenchy, Christie's, Paris, 2012, pp. 24-31.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

G. Brice, 'Notices sur François Girardon et sur Antoine Coysevox', in *Nouvelles Archives de l'Art Français*, Société de l'histoire de l'art Français, Paris, 1873, pp. 121-127.
S. Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'Ecole Française sous le règne de Louis XIV*, Paris, 1906, pp. 204-216.
F. Souchal, 'La collection du sculpteur Girardon d'après son inventaire après décès', in *Gazette des Beaux-Arts*, tome 82, Paris, 1973, pp. 1-112.
F. Souchal, *French Sculpture of the 17th and 18th centuries - The reign of Louis XIV*, vol. II, Oxford, 1981, pp. 14-83.
F. de La Moureyre, 'Girardon et le bronze', in *Bronzes français de la Renaissance au Siècle des Lumières*, Paris, 2008, pp. 248-250.
J. D. Draper, 'Two bronze busts after François Girardon', in *Metropolitan Museum Journal*, n.46, 2011, pp. 177-182.
A. Maral (dir.), *Girardon. Le sculpteur de Louis XIV*, Paris, 2015.
F. de La Moureyre, 'François Girardon collectionneur', in *Girardon. Le sculpteur de Louis XIV*, Paris, 2015, pp. 415-461.





N. Chevallier after R. Charpentier and G.M. Oppenordt, 'Galerie de Girardon', pl. X, circa 1700-10 © DR



N. Chevallier after R. Charpentier and G.M. Oppenordt, 'Galerie de Girardon', pl. XI, circa 1700-10 © DR



N. Chevallier after R. Charpentier and G.M. Oppenordt, 'Galerie de Girardon', pl. XII, circa 1700-10 © DR

François Girardon (1628-1715), sculptor to the King Louis XIV

Born in Troyes, François Girardon (1628-1715) was the son of the founder Nicolas Girardon. He began his technical apprenticeship with Claude Baudesson, the *ébéniste* and sculptor, and rapidly caught the attention of the Chancellor Séguier, Louis XIII's minister, who sent him to study in Rome in 1648. Here Girardon was to find both the abundant remnants of Antiquity as well as the still vibrant traditions of the Renaissance. He met the artists Philippe Thomassin and Pierre Mignard who placed him under the supervision of the sculptor Gianlorenzo Bernini. After three years in Italy, Girardon returned briefly to Troyes before establishing himself in Paris in 1651. He became the pupil of Laurent Magnier and of François Anguier, and was admitted to the Academy in July 1657 following the presentation of his *morceau de réception*, a relief of *The Virgin* (Lami, *op. cit.*, p. 204). He was made a professor two years later. His artistic talents were quickly recognised and he was honoured with a number of royal 'commandes'. In 1664 he was named *Surintendant des bâtiments du Roi* and worked for the Crown for the remainder of his long career. Under the protection of Charles Le Brun, Girardon flourished, and he was entrusted with a number of grand projects by Louis XIV, including the design of the Galerie d'Apollon at the Louvre. In 1667 Colbert sent him to Toulon as head of the workshops responsible for the decoration of ships, the *Royal-Louis* and the *Dauphin-Royal* (Lami, *ibid.*). Girardon also created several important works for Versailles including the group of the *Bains d'Apollon*, the Fountain of the Pyramid, the large relief of *Nymphs* for the Cascade of the *Allée d'Eau*, and the large group of *The Rape of Proserpina*. With Jules Hardouin-Mansart he supervised the decoration of the Dôme des Invalides. In 1674 he became rector of the Academy and in 1690 he was ennobled. Five years later he succeeded Mignard as Chancellor of the Academy.

Girardon illustrated to perfection the classic style envisaged by Louis XIV, thereby creating a stylistic reference that was emulated by all the courts of Europe. His *œuvre* bears witness to his desire to respond to the new influences of his age and it has been said that from 1706 'the degree of perfection to which this master had brought the art of sculpture in France, made him the equal of the most celebrated masters of antiquity' (Brice, *op. cit.*, p. 122). Several authors such as Jean de La Fontaine and Nicolas Boileau called him the 'Phidias' of his time. He died Sunday, 1 September 1715, a little over 3 hours before his royal patron, Louis XIV.





After François Girardon, *Bacchus*, The Metropolitan Museum of Art, New York
© The Metropolitan Museum of Art, New York

The 'Galerie de Girardon' or François Girardon as collector

During the course of his life, Girardon amassed a collection of works of art - with all periods mixed together - creating one of the most rich 'cabinets' of Paris. Described by the contemporary author Germain Brice (c. 1653-1727) as one of the most beautiful collections in a notice from his *Description de la Ville de Paris* he said: 'One sees nowhere else a greater quantity of pieces of sculpture both old and modern, and of one of the most beautiful choices: statues, busts, vases, low reliefs and thousands of other things of this sort, of marble and of bronze, antique urns of a particular design, sketches and drawings from the hands of the most excellent Italian and French masters' (Brice, *ibid.*, p. 121).

His collection contained simple preparatory studies in plaster or wax, as well as sculptures in terracotta, antiquities, drawings by Eustache Le Sueur and works by Charles Le Brun, as well as *objets de curiosités* (Lami, *op. cit.*, p. 205). He was also equally interested in copies after the antique executed by his contemporaries, as with the large bronzes of the *Tiber* and the *Nile* coming from the workshop of Martin Carlier (1653-1704). Girardon collected different types of sculptures from the great masters such as Giambologna (1529-1608), Michelangelo (1475-1564) or François Du Quesnoy (1597-1643). In her article in 2008, the honorary curator Françoise de La Moureyre discusses the acquisition of some 70 small antique or antique-inspired bronzes, three busts and 15 heads of emperors and other antique sitters. According to her, most of these were purchased in Italy and France, however others were given to him, such as the porphyry bust of Alexander given by the Duchesse d'Aiguillon (1604-1675), niece of Cardinal

de Richelieu, as payment for the tomb Girardon executed for her uncle at the Sorbonne. The tomb was finished in 1694 and remains to this day in the chapel of the Sorbonne.

Girardon's collection had a world-wide reputation, attracting numerous admirers such as the Swedish architect Nicodemus Tessin the Younger (1654-1728) who said in 1678 that the collection contained 309 pieces (Souchal, 1973, *op. cit.*, p. 19), confirmation of the growth of the collection up to that point. Its size was such that the collection was split between Girardon's apartment on the rue de Clery and, especially, his studio at the Louvre which faced, according to Lister in 1698, on one side onto the river Seine and on the other onto the rue des Orties (Souchal, 1973, *op. cit.*, p. 21). The German, Lister, visited the collection in 1698 and was delighted that Girardon gave a tour of the collection himself. In fact, it is known that at his death Girardon possessed over 800 works of art of a wide variety of types.

According to de La Moureyre, Girardon wished to leave not only a record of his collections but to commercialise them. Around 1708 he therefore worked toward 'a choice of the most beautiful pieces' which he had drawn by René Charpentier (1680-1723) in order to 'present them in a flattering way in a series of plates'



Roman copy after a Greek sculpture and F. Du Quesnoy, *Bacchus*, musée du Louvre, Paris
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski

(de La Moureyre, 2008, *op. cit.*, p. 249). Nicolas Chevalier and Franz Ertinger shared the engraving of the plates for which the architect and ornamentalist Gilles-Marie Oppenordt (1672–1742) created a sumptuous but imaginary architectural setting. Each work of art was numbered, relating to a legend printed at the bottom of the plate which listed the name of the artist and sometimes the medium. This anthology was entitled the ‘Galerie de Girardon’ and represents to this day an inestimable document for the understanding of the *œuvre* of the sculptor and his role as a collector. This remarkable document consists of 13 engraved plates executed on a scale of one unit to three feet, which permits one to know the approximate dimensions of each of the works. In this way, the ‘Galerie de Girardon’ was a luxurious catalogue aimed at art lovers (*ibid.*, p. 249). This commercial aspect is also underlined by Souchal who notes a letter of 1699 from David Cronström to Tessin the Younger, concerning the possible sale of the collection, probably to William III of England (Souchal, 1973, *op. cit.*, pp. 24–25). As discussed above, the objects in the collection of Girardon actually did exist, even if their setting was imaginary. Souchal mentions (*ibid.*, pp. 3–4) that in Girardon’s ‘inventaire après décès’ of 1715 his collection comprised more objects than in the *Galerie*, suggesting that Girardon had chosen the most remarkable and interesting to disseminate both a record of his collection and his aesthetic sense.

The Bacchus

This magnificent bronze figure of Bacchus, god of wine, appears to be a unique cast, and may record a model for a larger figure intended to be executed in marble. It has been attributed to François Girardon both on stylistic grounds, as well as because of the existence of related figures known to have been in the artist’s own collection.

Thanks to the ‘inventaire après décès’ after Girardon’s death and the engravings of his ‘galerie’, it is possible to identify the sculptures that were probably Girardon’s sources of inspiration for the Bacchus presented here. Among the pieces which were included in the engravings of the collection are three different models of Bacchus, two of which are specifically referred to as antique (figs. 1 to 3). The example which is today the best known is the figure in marble dating from the 2nd century AD and restored by François Du Quesnoy, today housed in the department of Greek, Etruscan and Roman antiquities in the Louvre (inv. MR 110 / Ma 337, fig. 5). This marble corresponds to the reference of a ‘small Bacchus holding a cup in the left hand’ in Cardinal Richelieu’s Palais-Cardinal (today’s Palais Royal) in 1643, which was later recorded in the collection of his niece the Duchesse d’Aiguillon (1604–1675) in 1675. As explained previously, she subsequently gave a part of her collection to François Girardon, including the Louvre sculpture (de La Moureyre, 2015, *op. cit.*, p.

428). Plate XII of the *Galerie de Girardon* illustrates this antique work with the description ‘1...Bachus figure antique haute de 4. pi[eds]. 3. po[uces]’ (fig. 3). As clear evidence that it was studied carefully by Girardon and his workshop, a drawing of it is in a private collection (illustrated in de La Moureyre, 2015, *op. cit.*, pp. 428–429, fig. 338). This drawing shows it from the front, accompanied by precise notes and measurements, perhaps indicating the sculptor’s intention to eventually produce a bronze or a marble sculpture based on it. In comparing various elements, it seems highly likely that the antique marble in the Louvre representing Bacchus served as an inspiration for the present bronze Bacchus in the Givenchy collection. One finds the same general pose, the same contrapposto and the same tilt of the head. The sculptor has also incorporated a tree trunk as a base. The only major difference is in the disposition of the lower arms and the attributes, with the left arm holding a vase and the right hand a bunch of grapes. The two other Bacchus figures are more difficult to locate today. They are represented respectively in Plate X, described in the legend as ‘1...Bachus figure antique de Marbre, haute de 4. pi[eds] 3. po[uces] ½’ (fig. 1) and on Plate XI, described as ‘1...Bachus 13. po[uces] de haut Groupé avec un enfant monté sur une Lionne vû de trois côtez [sic.]’ (fig. 2).

In addition to these *Bacchus* figures, Girardon was aware of another *Bacchus*, also antique, known as *Bacchus de Versailles* (Château de Versailles, inv. MR 105 / MA 622). Indeed, the marble from the king’s collections, listed in the Grande Galerie of Versailles, was restored by him (Maral, 2015, *op. cit.*, p. 165). In order to reinforce our attribution, it is easy to see in the sculptor’s work an attraction for this bacchic model and the treatment of male nudity. There are great similarities in the treatment of the face, the hair and the sense of balance with several works for which he created models or which he himself carved. Examples include a herm figure of *Autumn* or *Bacchus*, sculpted in marble by Jean Degoullons and finished by Jean Raon after Girardon (*ibid.*, p. 182, fig. 162; Château de Versailles, inv. MR 2079) and the bronze bust of *Bacchus* now in the Metropolitan Museum of Art in New York (inv. 32.100.195, fig. 4).



Childwick Bury, St. Albans, Hertfordshire, England, late 19th century © DR

Close comparison can also be made with two terracotta statuettes of Apollo of similar size (approximately 92 and 72 cm), illustrated in the *Galerie* (plate III, no. 44 and plate IV, no. 1; de La Moureyre, 2015, *op. cit.*, p. 501, figs. Sem 186 et 187). The model of 72 cm was cast in bronze and one example of the latter is today housed in the Philadelphia Museum of Art (inv. 1976-39-1). The similarities between the *Bacchus* and the Philadelphia *Apollo* in terms of the pose, the canons and the modelling of the passages of flesh clearly put these two models in close parallel. This type of bronze was generally presented for the final approval of a model before its execution in marble on a larger scale. Finally, it is important to compare the *Bacchus* to the celebrated marble group, the *Bains d’Apollon*, executed for the gardens of Versailles in 1666–75. All the stylistic elements Girardon has included in the *Apollo* are found as well in the *Bacchus*, notably in the firmly modelled features of the face including the prominent nostrils and the arch of the eyebrows, but equally in the treatment of the hair.

As mentioned above, the Givenchy *Bacchus* appears to be a unique cast. It is unusual as much for its impressive scale as for the elaborate modelling, and follows in the tradition of grand decorative bronzes. It was probably created to be placed in an architectural setting or, as was suggested at the time of its sale in 1988, as part of a fountain. Moreover, one finds an exaggeration of textures, of surfaces and an illusion of depth. The finishing of the bronze, its careful casting repairs, the rigorous precision seen in the treatment of the hands and locks of hair are all indications of its high quality, and permit an attribution to François Girardon.

The Joel family

The present bronze figure of *Bacchus* was part of the Joel family collections and was sold on 15 May 1978, when the contents of Childwick Bury (fig. 6), the Joel’s country home, were dispersed (Christie’s, sale on the premises, lot 7). It probably formed part of the collection of Jack Barnato Joel (1862–1940) before passing to his son, Harry ‘Jim’ Joel (1894–1992).

The Lomax and Toulmin families, and finally Sir John Blundell Maple, 1st Baronet, were the successive owners of Childwick Bury in St. Albans, Hertfordshire. The estate was acquired by J. B. Joel in 1906. Born into a London family based in South Africa, he took over the Barnato Diamond Mining Company from his maternal uncle, the diamond entrepreneur Barnett Isaacs, known as Barney Barnato (1851–1897). Returning to England, Joel was able to realise his passion for horses and he won several major prizes in horse racing including the St. Leger Stakes and the Oaks in the early 20th century. Childwick Bury remained in his family until 1978 when it was sold and its contents auctioned by Christie’s.



~16

LOUIS-CHARLES GALLONDE (1715-1771)

PENDULE AUX DAUPHINS D'ÉPOQUE LOUIS XV, DATÉE 1747

En bronze ciselé et doré, le cadran en verre inscrit à l'or et signé 'GALLONDE. INVENIT ET FECIT PARISIIS' inscrit dans un globe en verre à section rectangulaire supporté par une console composée d'agrafes feuillagées, elle-même soutenue par quatre dauphins adossés, la base composée d'agrafes, volutes et velum, le mouvement signé *Gallonde invenit et fecit Parisiis / 1747*, avec une manivelle à la poignée en ivoire d'éléphant teinté rouge, poinçonné au C couronné sur la base à l'arrière ; à l'origine sur une base aujourd'hui manquante, des remplacements aux panneaux de verre
H.: 67 cm. ; L.: 39 cm. ; P.: 27,5 cm.

Louis-Charles Gallonde, reçu maître en 1748

Le poinçon au C couronné a été apposé entre 1745 et 1749

LOUIS-CHARLES GALLONDE (1715-1771)

A LOUIS XV ORMOLU 'DOLPHINS' MANTEL-CLOCK, DATED 1747
The glazed dial signed 'GALLONDE. INVENIT ET FECIT PARISIIS', the movement engraved '*Gallonde invenit et fecit Parisiis / 1747*', on a base supported by four dolphins, struck with the 'C couronné poinçon'; previously on a further base, some replacements to glazed panels
26¼ in. high ; 15½ in. wide ; 10¾ in. deep

路易·夏爾·加隆德(1715-1771)製
路易十五時期鑲金銅海豚造型壁爐鐘
1747年製

釉面鐘盤附有簽名: GALLONDE. INVENIT ET FECIT PARISIIS; 機芯刻
字: Gallonde invenit et fecit Parisiis / 1747; 底座以四條海豚支撐, 附「C」字
皇冠印記; 原配以另一個底座, 曾更換部分釉面鑲板

€50,000-100,000

US\$55,000-110,000

£42,000-83,000

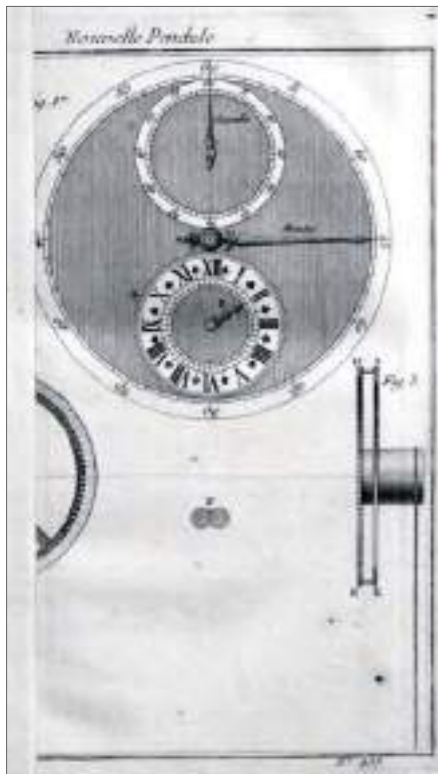
BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

J. Charles-Gaffiot, *Lunéville, Fastes du Versailles lorrain*, Paris, 2003, p. 77.



Combining technical complexity and rich ornamentation, this spectacular clock is a true demonstration of Parisian clock-making expertise in the mid-18th century.

We owe the invention of the mechanism of this precious instrument to Louis-Charles Gallonde (1715-1770). A cousin of the physicist, Abbé Nollet, he was trained by Nicolas Gourdain and André-Charles Caron and was active as an independent worker from 1738. Aspiring to become a master, Gallonde appealed directly to the King, who could grant access to the title of master through an exceptional decree of the Council of State. Gallonde received the title on 28 March 1748. He worked for the most prominent collectors and amateurs of scientific objects of his time, such as Joseph Bonnier de la Mosson, Pajot d'Ons-en-Bray, the Comte de La Tour du Pin-Gouvernais, the Ducs de Chaulnes et Chevreuse and Lalive de Jully. His talent won him the favours and recognition of the greatest and enabled him to obtain the prestigious titles of Clockmaker and Mechanic to the King and Clockmaker to Monseigneur Le Dauphin. The presence of four dolphin figures on our clock could suggest a royal provenance. He was also a very active member of his guild, joining the famous Société des Arts at the beginning of Louis XV's reign.



Engraving of the clock mechanism invented by Louis-Charles Gallonde © DR

A brilliant mechanic and talented clockmaker, his first notable invention was a set of mechanical dices also called Passe-Dix in 1738. Throughout his career he submitted several of his creations to the prestigious Académie des Sciences. One of the most remarkable is the mechanism of our present clock, which he presented in 1740. This clock has the particularity of indicating separately the hours, minutes and seconds on three distinct dials, thanks to two small dials placed inside a larger one. The very precise description of the mechanism in the commissioners' report underlines Gallonde's constant desire to reduce the friction of his mechanisms and thus lighten the force needed for their action. This was greeted in these terms: *All this work seemed to us executed with a great precision, & marks in the Author a high level of execution, genius & knowledge of the principles of the Clock industry (Machines and Inventions approved by the Royal Academy of Sciences, since its establishment until now; with their descriptions. Volume VII. Depuis 1734 jusqu'en 1754, Paris, 1777, p. 83).*

He presented a new escapement as the rest of the report specifies: *Sieur Gallonde perfected this escapement two years later: it is found in the Machines of year 1742, which is the time of the approval, and then a gear compass in 1746, work which in his own word attracted him for some time to the court where his works received unanimous applause.*

Several of these inventions have survived to this day. The Musée des Arts et Métier in Paris has an incredible floor clock that beats the second and serves as a reference for setting other clocks. It also has an annual calendar that indicates the date as well as the year, whether a leap year or not (Inv.07499). On the same principle as our present lot, the clock has three dials inserted in a glass cage surrounded by an identical bronze frieze. We also find on an elegant clock most likely delivered for Elisabeth-Charlotte d'Orléans for her Grand Cabinet at the Château de Lunéville presented at Christie's, London, Robert de Balkany, Rome & The Côte d'Azur, 23 March 2017, lot 124, similarly a glass bell, exceptionally precious for the period.

Although the name of the bronze maker is unfortunately unknown to us, the virtuosity of the treatment of the chasing indicates a remarkably masterful and accomplished creation. The chasing of the shapes, but also the play between the fineness of the scales and the opulence of the scrolls are perfectly adapted to the simplicity of the lines of this glass cage and to the complexity of the mechanism, which is fully displayed, thus becoming a work of art in its own right.



λ 17

JOAN MIRÓ (1893-1983)

Painting VI

Signé, daté et numéroté 'MIRÓ. 12/VII/65 VI.' (au revers)
Huile sur toile
19,5 x 33,5 cm.
Peint le 12 juillet 1965.

JOAN MIRÓ (1893-1983)
Painting VI
Signed, dated and numbered 'MIRÓ. 12/VII/65 VI.' (on the reverse)
Oil on canvas
7½ x 13¼ in.
Painted on 12 July 1965.

胡安·米羅 (1893-1983)
《繪畫VI》
款識: MIRÓ. 12/VII/65 VI. (畫背)
油彩 畫布
1965年7月12日作

€150,000-250,000
US\$170,000-270,000
£130,000-210,000

PROVENANCE

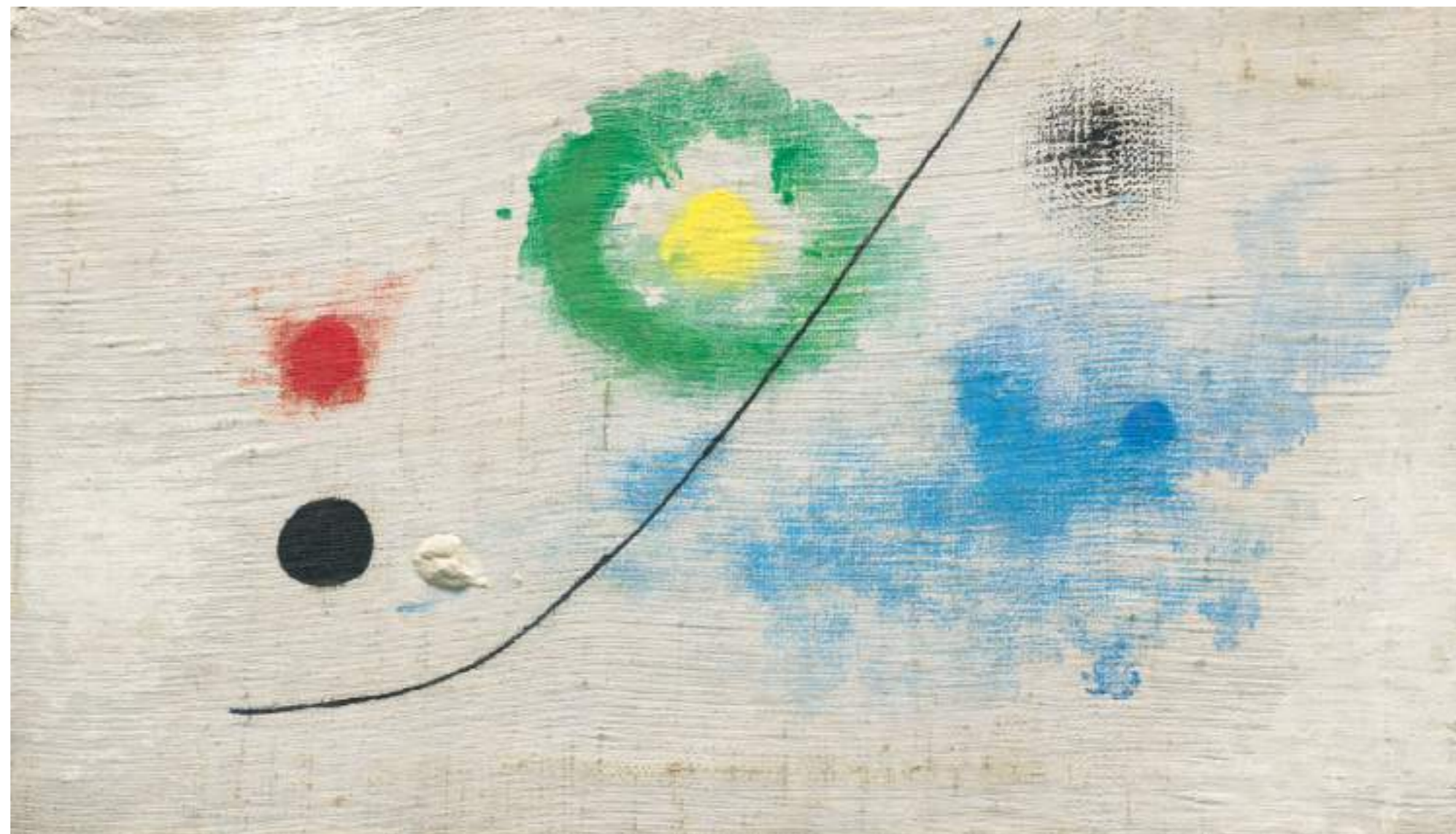
Pierre Matisse Gallery, New York ;
Galerie de l'Élysée (Alex Maguy), Paris ;
Probablement acquis auprès de celle-ci.

EXPOSITION

Saint-Paul de Vence, *Fondation Maeght*, Miró, juillet 1968, no. 77 (illustré).
Barcelone, Antic Hospital de la Santa Creu, *Exposició Joan Miró*, novembre 1968-janvier 1969, no. 83.

BIBLIOGRAPHIE

J. J. Sweeney, *Joan Miró*, Barcelone, 1970, p. 129 (illustré en couleurs).
J.-L. Gaillemin, 'Architectural Digest visits: Hubert de Givenchy',
in Architectural Digest, juin 1978, p. 88 (illustré en couleurs *in situ*).
P. Gimferrer, *Las raíces de Miró*, Barcelone, 1993, p. 384, no. 892 (illustré).
J. Dupin et A. Lelong-Mainaud, *Joan Miró, Catalogue raisonné, Paintings, 1959-1968*, Paris, 2002, vol. IV, p. 159, no. 1201 (illustré en couleurs).
J.-L. Gaillemin 'Revisits: Hubert de Givenchy, Remembering the Fashion Designer's Rue Fabert Residence', *in Architectural Digest*, octobre 2002, p. 280 (illustré en couleurs *in situ*).



*La façon la meilleure d'aborder une œuvre de Miró :
faire le vide en soi, la regarder sans arrière-pensée
et s'y baigner les yeux.*

MICHEL LEIRIS

Painting VI marks Miró's prolific period of impassioned and feverish return to painting following a break of five years during which he had focused on ceramics and printmaking. Against a vaporous white surface, in the present work, three vivid spots emerge, dazzling against the light-filled canvas as their blurred edges gradually dissolve into the background. Reducing the composition to its barest, most essential components, Miró, created a pure and poetic union of colour and form, as he continued to push painting to its furthest limits.

A few years before he painted *Painting VI*, Miró had finally found the 'large studio' that he had been dreaming about since the 1930s. Set on the hills overlooking the coast in Palma de Mallorca, his large, light-filled, white-painted studio fulfilled his wishes, yet left him feeling overwhelmed. Miró's move to his new studio also permitted him to evaluate and contemplate much of his life's work. Unpacking hundreds of paintings, drawings and sketchbooks, some of which he had not seen since they were stored in Paris at the outbreak of the Second World War, Miró was able to look back and consider his artistic development across decades' worth of work. "I went through a process of self-examination", the artist recalled, "I 'criticised' myself coldly and objectively... It was a shock, a real experience. I was merciless with myself. I destroyed many canvases...my current work comes out of what I learned during that period" (Miró quoted in P. Schneider, 'Miró' in *Horizon*, No. 4, 4 March 1959, p. 257). After this phase of rigorous self-reflection and cathartic purging, Miró wanted to start afresh, leaving his past achievements behind and instead advance forward to explore the unknown. In the words of Jacques Dupin, Miró, "resisted tested formulas, the endless rehashing of discoveries already made, and liked to take chances. He returned to the iconoclastic fury of his youth, but it was now against himself that this rage was to be directed" (J. Dupin, *Miró*, Paris, 1993, p. 303).

With its minimal simplicity, *Painting VI* encapsulates the artist's rejuvenated and liberated approach to painting. Miró has stripped the composition to its essential elements, leaving only two flashes of colour that emerge from, and simultaneously blend into the textured white canvas. In contrast to the dynamic gestures and bold colours that characterise much of Miró's work of this period, *Painting VI* resonate with an intense purity and complete simplicity. The artist has focused on the expressive materiality of the paint itself. White paint has been layered, brushed, splashed and dripped onto the canvas, creating a multi-faceted surface. In places soft and powdery, in others, gestural and dynamic, the white pigment has a tactile quality as Miró clearly relished in the very act of painting itself. Painted a few years after Miró's second seminal trip to New York, the present work shows the affinities between the Spaniard's work and that of the Abstract Expressionists. The first retrospective of Miró's work had been held at the Museum of Modern Art, New York in 1941. His highly individual artistic language had an enormous impact on the group of young artists who were beginning to make their reputations in New York: Arshile Gorky, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko, Hans Hoffmann, Robert Motherwell and Barnett Newman. Just as Miró's work had, many years earlier, exerted a deep and pivotal influence on this group of artists, after this second visit, Miró was left profoundly moved by their radical painting. Inspired by the dramatically large-scale, gestural style of painting by the likes of Pollock, Motherwell and Franz Kline, Miró returned to his own work with a renewed intensity and freedom, revelling in the expressive power that colour and gesture could exert when applied without restraint to the canvas. Recalling the powerful influence of Abstract Expressionism, Miró stated, "It showed me the liberties we can take, and how far we could go, beyond the limits. In a sense, it freed me" (J. Dupin, *ibid.*, p. 303).



18

ATTRIBUÉE A PIERRE-PHILIPPE THOMIRE (1751-1843)
PAIRE DE GIRANDOLES MONUMENTALES DE LA FIN
DE L'ÉPOQUE LOUIS XVI, VERS 1790-1800

En bronze patiné et bronze ciselé et doré, représentant chacun un couple formé d'un amour tenant une aiguière pour l'un et un cor pour l'autre, et d'une vestale présentant une girandole à douze bras de lumière sur deux rangs, surmontés d'une torche enflammée et reposant sur un socle à section triangulaire orné de griffons, masques de bélier et femmes ailées, le piédestal possiblement russe en chêne et résineux laqué vert à l'imitation du marbre et partiellement doré, à section circulaire, orné en façade d'une couronne de laurier associée au début du XIX^e siècle, appliqué de pilastres à têtes et pieds de griffon et ouvrant par un vantail à l'arrière
H.: 271 cm. ; L.: 71 cm. ; 44 cm.

Pierre-Philippe Thomire, reçu maître en 1772

PIERRE-PHILIPPE THOMIRE (1751-1843)
A PAIR OF MONUMENTAL LATE LOUIS XVI ORMOLU
AND PATINATED-BRONZE TWELVE-LIGHT GIRANDOLES,
CIRCA 1790-1800

Each on a faux-marble wooden base possibly Russian; the ormolu
wreath associated in the early 19th century
106¾ in. high, 28 in. wide; 17¼ in. deep

皮埃爾·菲利普·托米爾(1751-1843)製
路易十六晚期大型鑲金銅及設色銅雕12頭燭台一對
約1790-1795年製
各有可能由俄羅斯製造的仿大理石木底座; 銅鑲金花環於十九世紀初添加

(2)

€700,000-1,000,000
US\$760,000-1,100,000
£590,000-840,000

PROVENANCE

Commandées pour Paul Ier de Russie (par réputation);
Ancienne collection Henri-Thomas, chevalier de Kärcher (1773-1824);
sa vente, 29 janvier 1825, Paris, lot 407;
probablement collection Barbara Piasecka Johnson;
Alexander et Berendt Ltd, Londres, 1993.

BIBLIOGRAPHIE

J.D. Augarde, "Les propositions de Pierre-Benoît Marcion pour les
Toskanazimmer de la Résidence de Würzburg", in *Estampille-Objet d'Art*,
n° 433, mars 2008, pp. 64-65 (ill.)

Probably commissioned for Russian Emperor Paul I, this monumental and finely-chased pair of gilt and patinated bronze torchères can be attributed to Pierre-Philippe Thomire. They are one of the most ambitious and monumental bronzes d'ameublement conceived at the turn of the century, circa 1800.

They appear in 1825 in the collection sale of chevalier Henri Thomas Kärcher (1773-1824) described as below: *Lot 407- Une paire de candélabres, modèle de 8 pieds et demi de haut, avec figures de femme et enfants en bronze, candélabres dorés au mat, et supportant 16 lumières, socle en bois. Cet article, de la plus grande richesse, fut commandé pour l'empereur de Russie.*

The 1825 catalogue indicated they were formerly commissioned for the Tsar of Russia, suggesting they might have been conceived for Paul I of Russia but were never delivered to him as he was assassinated in 1801. Paul I was indeed an avid collector of French Decorative Arts and commissioned numerous bronzes d'ameublement in Paris from the best bronziers for his residences. His interest for such luxurious Parisian goods might have been aroused when, travelling incognito through Austria and Italy using the pseudonyms 'Comte and Comtesse du Nord', Paul and his wife enjoyed a month-long stay in Paris in 1782 and embarked on a vast spending spree on French decorative arts, the result of which would determine the interiors of their palace of Pavlovsk. In 1786, when Paul acceded to the throne he started a new building project and abandoned his mother Catherine's Tauride Palace. From 1797-1801 he employed the architect Vincenzo Brenna to construct at breakneck speed a fantastical new palace, the Mikhailovsky Castle or St. Michael's Castle which was filled with the most luxurious Russian and French ormolu items. Paul had very little time to enjoy his new palace and was assassinated in 1801, following which the contents of the Mikhailovsky Palace were eventually removed and sold to members of the court and at public auction. It is therefore possible that the present pair of monumental candelabra left the Imperial collection at that time, or, whilst being manufactured at great cost in Paris, was never delivered to the Tsar but sold on the local French market.





Portrait of Emperor Paul I^m (1754-1801), by Dmitry Levitsky (1735-1822). Sold at Christie's London, 7 juin 2021, lot 0003. © Christie's Image 2021

PIERRE-PHILIPPE THOMIRE (1751-1843)

The very high quality of the cast and chasing of these torchères would suggest the work of the celebrated bronzier Pierre-Philippe Thomire (*maître* in 1772).

With their griffin-supported altar with canted angles, the Givenchy girandoles are clearly indebted to designs by the architect Jean-Demosthène Dugourc. This distinctive motif was adopted by the *ciseleur-doreur* Pierre-Philippe Thomire on the *Pendule à Porteurs* supplied by the *horloger* Robin in 1788 for the *Cabinet des Bains* of Marie-Antoinette at the Palais des Tuileries. This clock is now in the musée des Arts Décoratifs, Paris whilst another example is in the museo nacional des Artes Decorativas, Madrid (illustrated in P. Verlet, *Les Bronzes Dorés Français du XVIII^e Siècle*, Paris, 1989, p. 327, figs. 361-62). The Madrid clock was supplied to Carlos IV by François Godon, alongside a pair of candelabra with similar altar-form bases in Sèvres porcelain which are signed Thomire doreur à Paris 1791. Now in the Royal Collection in Madrid, these are illustrated in P. Verlet, *Les Bronzes Dorés Français du XVIII^e Siècle*, Paris, 1989, p.47, pl.41.

A pair of candelabra, of smaller scale, with similar stems held by almost identical patinated-bronze maiden figures and most probably executed by the same *ciseleur-doreur* was sold from the Wildenstein collection, Christie's, London, 14 December 2005, lot 24. Another pair of candelabra, undoubtedly by the same bronzier, but with two scantily-clad female figures flanking the central griffin-supported tripartite altar plinth - is in the Ostankino Palace, Moscow. These were almost certainly acquired in Paris in the late 18th century by the enlightened connoisseur, Nikolai Petrovich Sheremetev (1751-1809). They are illustrated *in situ* in O. Neverove, *Great Private Collections of Imperial Russia*, London, 2004, p. 84-5, fig. 102.



A comparable *in situ* in the painting gallery in the Ostankino Palace, Moscow. © DR



Photo: François Halard



Portrait of Pierre-Philippe Thomire, c. 1789 © MAD, Paris / Christophe Dellière

Born into a family of *ciseleurs*, Thomire began working with the renowned bronzier Pierre Gouthière (1732-1813) and the *ciseleur-doreur* du roi Jean-Louis Prieur (d. circa 1785-1790), before opening his own workshop in 1776. Famed for his production of finely-chased gilt-bronze objets-de-luxe, a large quantity of which were commissioned by the Royal household, Thomire frequently collaborated with *marchands-merciers* such as Simon-Philippe Poirier, the latter's successor, Dominique Daguerre, and regularly supplied mounts to celebrated *ébénistes* such as Adam Weisweiler (*mâitre* in 1778) and Guillaume Beneman (*mâitre* in 1785). On the death of Jean-Claude Duplessis – the artistic director of the Sèvres porcelain manufactory – in 1783, Thomire assumed the role of *bronzier* and designer to the manufactory. Astute and lauded for the quality of his productions, Thomire was one of the few artisans to survive the Revolution and continued to deliver important commissions to foreign Royal courts such as those in Spain and Russia. In 1804, he established a new business under the name *Thomire, Duterme et Cie.* and was appointed 'Ciseleur de l'Empereur' by Napoleon in 1809. In 1811 he would collaborate with the silversmith Odiot on the execution of the celebrated cradle for the King of Rome.

HENRI-THOMAS KARCHER (1773-1824)

Born in Saarbrücken in between Luxemburg and Frankfurt, Henri Thomas Karcher was a prominent diplomat and financial administrator under Napoleon who participated in the Congress of Vienna. The frontispiece of his 1825 sale catalogue indicates he was Minister of the Grand Duke of Tuscany and later of the Elector of Hesse-Cassel, whilst residing in France. His many years abroad in Germany and Italy enabled him to amass an impressive art collection, particularly of prints by Italian Old Masters and the present pair might have been offered as a diplomatic gift. He lived in Paris on 27 rue du Faubourg Saint-Honoré until his death in 1824. The inventory of the contents of his house revealed it was modestly furnished and does not list the pair of girandoles indicating they were either placed in his ministry or were added in the sale by the auction's expert Charles Paillet.



A comparable sold at Christie's London, Wildenstein collection, 14-15 Dec 2005, lot 24 © Christie's Image 2005



KURT SCHWITTERS (1887-1948)

Für Tilly

Signé des initiales 'KS' (en bas à gauche); signé, daté et inscrit 'Für Tilly Kurt Schwitters Sommer 1923' (au revers)
Huile et poignée tournante sur panneau
25,7 x 16 x 4,9 cm.
Exécuté en 1923.

KURT SCHWITTERS (1887-1948)

Für Tilly

Signed with the initials 'KS' (lower left); signed, dated and inscribed 'Für Tilly Kurt Schwitters Sommer 1923' (on the reverse)
Oil and turning handle on panel
10 1/8 x 6 1/4 x 1 7/8 in.
Executed in 1923.

庫爾特·施維特斯(1887-1948)

《致蒂利》

款識：KS (左下)；Für Tilly Kurt Schwitters Sommer 1923 (畫背)

油彩 轉動手柄 木板

1923年作

€300,000-400,000
US\$330,000-440,000
£250,000-330,000

PROVENANCE

Mathilda Maria Petronella Brugman, dite Til Brugman, La Haye (acquis auprès de l'artiste en 1923);
Marilynn B. et James Alsdorf, Chicago (en 1958);
Marlborough Fine Art, Londres (en 1961 et jusqu'en 1973);
Acquis avant 1978.

EXPOSITION

Houston, Contemporary Arts Museum, *Collage International - From Picasso to the Present*, février-avril 1958, probablement no. 66-38.
Londres, Marlborough Fine Art, *Schwitters*, mars-avril 1963, p. 26, no. 78 (illustré, p. 60).
Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, *Kurt Schwitters*, octobre-novembre 1963, p. 19, no. 79 (illustré, p. 58).
Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen, *Kurt Schwitters, Schilderijen, collages, sculpturen, tekeningen*, janvier-mars 1964, no. 79 (illustré).
New York, Marlborough-Gerson Gallery, *Mondrian, De Stijl and Their Impact*, avril 1964, p. 37, no. 60 (illustré).
Los Angeles, University of California; New York, Marlborough-Gerson Gallery; Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art et Toronto, Art Gallery of Toronto, *Kurt Schwitters, Retrospective*, mars-octobre 1965, no. 61 (illustré).
Dallas, Dallas Museum of Fine Arts; San Francisco, San Francisco Museum of Art et St. Louis, City Art Museum of St. Louis, *Kurt Schwitters, A retrospective exhibition*, novembre 1965-avril 1966, p. 56, no. 55 (illustré, p. 34).
Düsseldorf, Städtische Kunsthalle; Berlin, Akademie der Künste; Stuttgart, Staatsgalerie et Bâle, Kunsthalle, *Kurt Schwitters*, janvier-septembre 1971, p. 34, no. 115.
Londres, Marlborough Fine Arts; Zurich, Marlborough Galerie AG; New York, Marlborough Fine Arts; Rome, Marlborough Galleria d'Arte

et Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, Schweizergarten, *Merz = Kurt Schwitters*, octobre 1972-décembre 1973, p. 22, no. 26 (illustré, p. 51).
Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou;
Valence, IVAM Centre Julio González et Grenoble, Musée de Grenoble, *Kurt Schwitters*, novembre 1994-novembre 1995, no. 164 (illustré en couleurs).

BIBLIOGRAPHIE

T. Tzara, 'Kurt Schwitters', in *Portfolio, A Quarterly of New Ideas Made Visual*, New York, 1964, No. 8, p. 70 (illustré).
F. A. Danieli, 'Kurt Schwitters', in *Artforum*, New York, mai 1965, vol. III, No. 8, p. 29 (illustré).
W. Schmalenbach, *Kurt Schwitters*, New York et Londres, 1967, no. 119 (illustré).
J.-L. Gaillemin, 'Architectural Digest visits: Hubert de Givenchy', in *Architectural Digest*, juin 1978, p. 88 (illustré en couleurs *in situ*).
J. Elderfield, *Kurt Schwitters*, New York, 1985, p. 417, no. 210 (illustré).
Die Abstrakten Hannover, Internationale Avantgarde, 1927-1935, cat. exp., Sprengel-Museum Hannover et Wilhelm-Hack-Museum, Hanovre et Ludwigshafen-sur-le-Rhin, 1987, p. 118 (illustré).
C. Bouyeure, 'Kurt Schwitters, La chose saisie' in *Cimaise, Present Day Art, Arts actuels*, Paris, novembre-décembre 1994, vol. 41, No. 233, p. 64 (illustré).
G. Mahn, 'Merz et les autres' in *Beaux Arts Magazine*, Paris, 1994, p. 54 (illustré en couleurs).
A. Valstar-Verhoff, 'Kurt Schwitters en Theo van Doesburg. Reflecties over hun invloed en nawerking', in *Kurt Schwitters in The Netherlands, Merz, De Stijl & Holland Dada*, cat. exp., Stadsgalerij Heerlen, Zwolle, 1997, p. 89 (illustré, ill. 36).
C. Blotkamp, 'Liebe Tilttil. Brieven van El Lissitzky en Kurt Schwitters aan Til Brugman, 1923-1926', in *Jong Holland*, Rotterdam, 1997, No. 4, p. 36, no. 5 (illustré).
J.-L. Gaillemin 'Revisits: Hubert de Givenchy, Remembering the Fashion Designer's Rue Fabert Residence', in *Architectural Digest*, octobre 2002, p. 280 (illustré en couleurs *in situ*).
K. Orchard et I. Schulz, éd., *Kurt Schwitters, Catalogue Raisonné, 1923-1936*, Hanovre, 2003, vol. II, p. 46, no. 1105 (illustré).





Til Brugman. Photograph by Bob de Witt. Literatuurmuseum, The Hague © DR

The German artist Kurt Schwitters was a consummate Dadaist best known for his *Merzbild*. Much like the word at the root of Dadaism, *dada*, Schwitters's word *merz* came about by chance. It means nothing, but at the same time encompasses everything related to the life and art of Kurt Schwitters - it was his trademark.

According to Schwitters himself, "the Merz paintings [Merzbild] are abstract artworks. The word 'Merz' refers, essentially, to the use of any imaginable material for artistic purposes and, technically, to the equal assessment of each material out of principle. Thus, Merz painting uses not only the paint and the canvas, and the brush and the palette, but also all the materials visible to the naked eye and all the necessary tools. It matters quite little whether the materials used for Merz painting were produced for a specific purpose or not. The wheel of a pram, a segment of fencing, a bit of string and cotton wadding are all equivalents to paint. The artist creates by selecting, distributing and deforming the materials" (K. Schwitters, "Die Merzmalerei", in *Der Zweemann, Monatsblätter für Dichtung und Kunst*, November 1918, No. 1, p. 18). Working from different types of rubbish (labels, wallpaper, fragments of wood, etc.), the artist composes refined pieces. In the first stage of creation, the emphasis is on luck, randomness, absurdity, spontaneity and freedom. But chance quickly gives way to the disciplined, orderly mind of the artist: the compositions become geometrical, the choice of colours grows complex. This is when sophisticated works are born, where the influence of constructivism is undeniable. Thus, the work at hand, *Für Tilly* is the perfect expression of what a Merzbild (a Merz-image) really is. The artist assembles a turning handle on a wood panel painted in the manner of the constructivists. The work bursts with freedom and novelty, featuring a sublime interplay of colours, shapes and incongruous assemblages. Starting from a discarded object that no one needed, Schwitters created a piece that forces the mind out of its usual thinking patterns and disrupts one's perception of values.

Although it is also influenced by the formalist and idealist notions of constructivism, *Für Tilly* is characteristic of the Merzbild. In 1923, after his interactions with members of De Stijl's Dutch group and with the Russian artist El Lissitzky, Schwitters's works gradually became more geometrical, evolving towards a higher degree of discipline, simplification and more universal expression. Schwitters spent time in the Netherlands from autumn 1922 to spring 1923, organising a lecture tour with stops in several Dutch towns, working in particular with the Van Doesburgs. This is when the German artist met Mathilda Maria Petronella Brugman, who went by Til Brugman. Til, or Tilly, the leading Dutch avant-garde lesbian writer, was known for her Dadaist novels and poems. She quickly forged a close friendship with Schwitters. She enthusiastically helped her friend distribute his Dadaist review, *Merz*, in the Netherlands. She published some of her own Dadaist poems in the journal, along with writings by her friend Hannah Höch.

"A friend of half the world and known by the other half", as Hanna Höch described her (H. Höch quoted in *Long Holland, Rotterdam*, 1997, No. 4, p. 36), Til Brugman assembled a group of artists to redecorate her apartment in The Hague in 1923. Theo van Doesburg was to decorate one room, while El Lissitzky tackled another and Gerrit Rietveld provided the furniture. Kurt Schwitters was also asked to collaborate on the project. Without a doubt, the present work, *Für Tilly* ("For Tilly") was created for the Hagenaar flat. Revisiting the constructivist logic of his Merzbild assemblages from the 1920s, here Kurt Schwitters produces a piece with abstract mathematical geometry. He gives us an intriguing, enigmatic work where the floating object has been carefully positioned to create a complex and elegant unity of composition that, with its illusion of spatial depth, amounts to a major break with the cubist and constructivist treatments of space which characterised so many of Schwitters's previous compositions.



Kurt Schwitters. Anonymous photograph. Photo © INTERFOTO / Personalities



λ 20

ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)

Femme qui marche [1]

Signé et numéroté 'Alberto Giacometti III/IV' (sur la terrasse)
Bronze à patine brun foncé
H.: 150,5 cm.
Conçu en 1932-36; cette épreuve fondue en 1955 par les fonderies Fiorini et Carney dans une édition de 4 exemplaires plus une épreuve d'artiste, deux autres épreuves et deux épreuves nominatives fondues ultérieurement.

ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)

Femme qui marche [1]

Signed and numbered 'Alberto Giacometti III/IV' (on the top of the base)
Bronze with dark brown patina
59¼ in. high
Conceived in 1932-36; this bronze cast in 1955 by the Fiorini & Carney foundries in an edition of 4 plus one artist's proof, two proofs and two nominative proofs cast at a later date.

阿爾伯托·賈克梅蒂(1901-1966)

《行走的女人[1]》

款識：Alberto Giacometti III/IV (底座頂部)

鍍銻青銅

1932-1936年構思，此銅像於1955年由Fiorini & Carney鑄造廠鑄造，共有四個版本加一個藝術家試版、兩個試版及兩個後期鑄造的非銷售版本

Estimate on Request

PROVENANCE

Hannover Gallery, Londres (en 1955) ;
Joseph-Berthold Urvater, dit Bertie et Gaëtane-Gilberte Urvater, dit Gigi, Bruxelles (en 1968) ; vente, Sotheby & Co., Londres, 7 juillet 1971, lot 44 ;
Collection particulière (acquis au cours de cette vente) ;
Collection particulière, France ;
Rachel Lambert Mellon, dit Bunny Mellon, Upperville, VA ;
Acquis auprès de celle-ci avant 1978.

EXPOSITION

Berne, Kunsthalle, *Alberto Giacometti*, juin-juillet 1956, no. 10 (daté '1933').
Knokke-le-Zoute, Casino communal, *Trésors du surréalisme*, juin-septembre 1968, no. 60 (illustré; daté '1950-52').
Paris, Orangerie des Tuileries, *Alberto Giacometti*, octobre 1969-janvier 1970, p. 148, no. 29 (illustré, p. 33; daté '1932-33').

BIBLIOGRAPHIE

P. Bucarelli, *Giacometti*, Rome, 1962, p. 76, no. 20 (une autre épreuve illustrée; daté '1933-34').
J. Dupin et E. Scheidegger, *Alberto Giacometti*, Paris, 1962, p. 218 (une autre épreuve illustrée; daté '1933-34').
C. Huber, *Alberto Giacometti*, Lausanne, 1970, p. 123 (une autre épreuve illustrée en couleurs, p. 40; daté '1933-34').
R. Hohl, *Alberto Giacometti*, Paris, 1971, p. 306, no. 70 (la version en plâtre illustrée, pl. 70).
J. Dupin et M. Leiris, *Alberto Giacometti*, Paris, 1978, p. 187 (une autre épreuve illustrée, p. 82; daté '1932-34').
J.-L. Gaillemain, 'Architectural Digest visits: Hubert de Givenchy', in *Architectural Digest*, juin 1978, p. 83-84 (illustré en couleurs *in situ*).
B. Lamarche-Vadel, *Alberto Giacometti*, Paris, 1984, p. 70, no. 100 (une autre épreuve illustrée, p. 70; daté '1933-34').
E. Scheidegger, *Traces d'une amitié, Alberto Giacometti*, Paris, 1991, p. 108 (une autre épreuve illustrée, p. 116; daté '1932-33').
Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti, Biographie d'une œuvre*, Paris, 1991, p. 572, no. 190 (une autre épreuve illustrée en couleurs, p. 210; daté '1932-34').
J.-L. Gaillemain 'Revisits: Hubert de Givenchy, Remembering the Fashion Designer's Rue Fabert Residence', in *Architectural Digest*, octobre 2002, p. 276 (illustré en couleurs *in situ*).
L'atelier d'Alberto Giacometti, Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, cat. exp., Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 2007, p. 401, no. 101 (une autre version illustrée).
D. Ottinger, *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, Paris, 2013, p. 122-123 (une autre version illustrée en couleurs, p. 123).
T. Mathews, *Alberto Giacometti, The Art of Relation*, Londres, 2014, p. 170, no. 33 (une autre version illustrée).

Base de données de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, no. AGD 4321.





The figure is raised to the level of an idol by the indentation below the girlish breast, a hollow that stands for the heart but, at the same time, suggests an empty reliquary shrine

ANGELA SCHNEIDER

The female figure dominated the *œuvre* of Alberto Giacometti. *Femme qui marche* [1] is the first life-size, representational portrayal of this motif. Conceived in 1932-1936, it dates from a period during which Giacometti was moving away from his Surrealist period to reembrace subjects from life. This change in direction would lead the artist to be excommunicated from André Breton's dictatorially defined Surrealist group in 1935. As such, *Femme qui marche* [1] stands at a pivotal moment in Giacometti's career, marking the start of a motif which would come to define his art. Elegantly elongated, with a sensuous, gently undulating form, *Femme qui marche* [1] is imbued with a timeless character. With one foot placed slightly in front of the other—the only indication of the movement implied by the title—this work marries Giacometti's fascination with ancient Egyptian art with his own, distinctive artistic vision. Unlike the artist's later, iconic visions of the female form, which, with their trembling, vigorously modeled surfaces, are imbued with a constant sense of pulsating energy or movement, *Femme qui marche* [1] has a calm serenity and graceful monumentality. "There is presence, here," Yves Bonnefoy has written of *Femme qui marche* [1], "because this woman steps forward firmly towards us, emerging from transcendence as in the art of Egypt or ancient Greece. And such presence might seem positive, since for Giacometti the dangerous woman is the one he is to depict in many of his future pictures or statues, with her legs close together and her arms held tightly against her body."



Alberto Giacometti, *Atelier*, 1932.
 Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Basel.
 Photo © Kunstmuseum Basel / Martin P. Bühler © ADAGP, Paris, 2022

The fact that this one is ‘walking,’ moving forward like the great bright figure of *Le Chariot* of 1950... brings her into the warmth of life... It seems to suggest the dream of an encounter which would help to give meaning to one’s life. But this statue is armless [and] headless and this appears perfectly natural on the fine curve of her shoulders, whereas the hollow in her chest at the level of the solar plexus is unnatural, and quite as disturbing. This small cavity is a difficult sign to interpret, a residue of the dream activity which pervades the ‘object’ made at the same period; but in any case, it is a denial of any real flesh and blood. This woman seems indeed to be a mere spectre, expressing only a threat” (*Alberto Giacometti, A Biography of his Work*, Paris, 1991, p. 210-212).

This mysterious indentation underneath her breasts, as Bonnefoy states, has mystified interpretation. While seemingly an identifiable depiction of a female figure, this aspect adds an unknowable element to the work. Additionally, this feature could have been inspired by an illustration of the Egyptian statue of the god Min of Coptos, in a 1931 edition of *Cahiers d’art*, which features the same hollowed out planes.

The original plaster of *Femme qui marche* [1] appeared for the first time in a drawing of 1932 that Giacometti made of his studio. On the far left, the figure appears, without head or arms, with the same triangular indentation in the upper torso.





Exposition Surréaliste, Galerie Pierre Colle, Paris, 1933. Photograph by Man Ray. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI © Man Ray 2015 Trust / Successió Miró / Succession Alberto Giacometti / Adagg, Paris, 2022

A year later, this figure appeared in a different form at *L'Exposition Surréaliste* held at the Galerie Pierre Colle in Paris. From an installation photograph, it is evident that Giacometti added arms and a head to his plaster figure. In quintessential Surrealist style, however, the head takes the form of the neck of a cello. The left arm is angled downwards, towards the floor, the hand portrayed by two feathers. The right arm points upwards, ending in a flower-like hand. Titled *Mannequin*, it appears in this same state, though with the arms and head painted black, in a photograph in the artist's studio. By the time of *The International Surrealist Exhibition*, held at the New Burlington Galleries in London in 1936, Giacometti had once again altered the structure of this figure: it was shown with arms but no head. Roland Penrose recalled that when the artist arrived in London at the beginning of the show, he decided to simplify it further, removing the arms, returning it to its initial state, and the form in which it exists today (see R. Alley, *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*, exh. cat., Tate, London, 1981, p. 276-277).

It is said that the title of this work, *Femme qui marche*, is related to Wilhelm Jensen's famous character, *Gradiva*, meaning "the woman who walks". In this 1903 novel, a young archaeologist is captivated by a female figure in a classical bas-relief. She pervades his dreams, and he names her *Gradiva*.

The psychoanalyst Sigmund Freud famously analyzed the male protagonist in an essay of 1907 entitled "Delusions and Dreams in Jensen's *Gradiva*," and both this interpretation, as well as the initial story, with its focus on the mystery of dreams, the subconscious and the idea of *l'amour fou*, were a source



Alberto Giacometti, *L'Objet invisible*, 1934-35.
Fondation Alberto & Annette Giacometti, Paris
© ADAGP / Fondation Giacometti

of great fascination for the Surrealists. Salvador Dalí pictured Gradiva in his art, and in 1937, when Breton opened an art gallery, he named it after this famous female figure. Just as the dream-like Gradiva of Jensen's book, so Giacometti's figure steps forward, vision-like, timeless, captivating and beautiful. While *Femme qui marche* was clearly influenced by this Surrealist obsession, Giacometti was at this time gradually distancing himself from this movement. In the mid to late 1920s, Giacometti had moved away from reality in his work. Instead he used the unknowable, enigmatic realm of his own psyche as the impetus for his sculpture. As a result his Surrealist work has an automatic character, encapsulating themes of love, sex, violence and death. He met André Masson in 1927, and Michel Leiris featured the artist in his periodical, *Documents*, in 1929. A year later, Dalí and Breton

saw his *Boule suspendue* at an exhibition at the Galerie Pierre, after which they invited him to join the Surrealist group. In 1933, Giacometti wrote, "For many years I have executed only sculptures that have presented themselves to my mind entirely completed. I have limited myself to reproducing them in space without changing anything, without asking myself what they could mean... The attempts to which I have sometimes given way, of conscious realisation of a picture or even a sculpture, have always failed" (quoted in C. Klemm, *Alberto Giacometti*, exh. cat., The Museum of Modern Art, New York, 2001, p. 24). Gradually, however, Giacometti was inexorably drawn to the human figure. Works of 1933-1934 such as *Tête-crâne*, *La Table surréaliste*, *L'Objet invisible*, made at around the same time as the present work, showed him returning to figuration in his work. As a result, in 1935, a Surrealist meeting, "turned into a bitter referendum on the 'aesthetically frivolous and historically redundant' direction Giacometti was taking; Breton dismissed his latest effort, a bust, with a contemptuous "Everybody knows what a head is!" Pressed to defend his recent art, Giacometti instead repudiated his earlier Surrealist works as 'masturbation' and stormed out. Breton then formalized the break with a public notice of exclusion" (M. Polizzotti, *Revolution of the Mind, The Life of André Breton*, New York, 1995, p. 409).

This sculpture is one of the few casts made during the artist's lifetime and still in private hands. Of the four numbered casts of *Femme qui marche* [I], the present bronze is one of the earliest, cast in 1955 by Fiorini and Carney. It is indeed one of the rare subjects whose edition was executed by the English foundry Fiorini and Carney, at the request of Erica Brausen, founder of the Hannover Gallery in London. Two other casts of this same edition are held in prestigious public institutions (the Museum of Fine Art in Boston and the Moderna Museet in Stockholm). The later nominative casts are part of the highlights of the Tate Modern in London and the Louisiana Museum in Humlebaek.

Femme qui marche [I] has a particularly distinguished provenance. Cast in bronze in 1955, in an edition of four, this work was subsequently acquired by Belgian collector and philanthropist, Joseph-Berthold Urvater and his wife, Gaëtane-Gilberte, known as Bertie and Gigi. In 1971, it entered the legendary collection of Bunny Mellon and her home in Upperville, Virginia, before it was acquired seven years later by Hubert de Givenchy.



21

PARIS, VERS 1720

MIROIR À PARCLOSES D'ÉPOQUE RÉGENCE,
ADAPTATIONS

En bronze ciselé et doré, la glace rectangulaire dans un double encadrement feuillagé orné à chaque écoinçon d'un mascarón, le fronton formé d'accolades et centré en partie haute d'une large coquille; le fronton possiblement associé, les glaces remplacées H.: 274 cm.; L.: 151 cm.

PARIS, 1720

A RÉGENCE ORMOLU MIRROR, CIRCA 1720, ADAPTED

Each corner with a female mask, surmounted by a cresting possibly associated; the mirror plates replaced
108 in. high; 59½ in. wide

巴黎1720年製

攝政時期銅鑲金鏡子

經改造

四隻角均飾以女性面具，頂部飾以可能相連的頂飾；曾更換鏡板

€100,000-200,000

US\$110,000-210,000

£85,000-170,000

PROVENANCE

Galerie Dalva Brothers, New York.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

S. Roche, G. Courage, P. Devinoy, *Miroirs*, Fribourg, 1985, p. 64.

G. Child, *Les Miroirs, 1650-1900*, Paris, 1991, p. 183, fig. 322.

C. Ernek-van der Goes, « 'En Bordure de glace marqueterie' – Verre églomisé mirror frames from the Royal Palace in Dresden », in *Furniture History Society*, vol. 52, 2016, pp. 36-39.



This monumental mirror displays the formal features of the end of the reign of Louis XIV and the beginning of the Régence period. It is based on the classic model of the large mirror with parclozes - bands defining compartments designed to increase the range of mirrors - at a time, the 17th century, when it was still impossible to obtain large pieces of mirror glass. But if the frames were usually made of carved and gilded wood, here they are made of chiselled and gilded bronze, which is much rarer for mirrors.

Our mirror can be compared to a body of work that is just as sublime and majestic. We know of a few examples, the richest of which have these bands made of *verre églomisé* (glass with gold leaf). One example is the magnificent mirror dated 1700-1710, now in the musée des Arts décoratifs in Paris (Inv. 26547, ill. S. Roche, G. Courage, P. Devino, *Miroirs*, Fribourg, 1985, p. 64). We find here a similar composition although the one in the Arts décoratifs is in carved and gilt wood and not in bronze like the present lot. It can also be compared to two mirrors from the Kunstgewerbemuseum in Dresden (Inv. 50501, ill. C. Ernek-van der Goes, "En Bordure de glace marqueterie' - Verre églomisé mirror frames from the Royal Palace in Dresden", in *Furniture*

History Society, vol. 52, 2016, pp. 36-39), with obvious similarities in style. Finally, as a comparison, it is worth mentioning the large Regency gilt-bronze mirror from the Hubert de Givenchy collection (Christie's sale, Monaco, 4 December 1993, lot 43) attributed to Charles Cressent. Slightly later than the present mirror, it has all the same elements: the bands, the corner ornaments, the sculpted pediment with a clasp motif at the top. These mirrors can be compared with the seven gilt bronze mirrors delivered to the Duke of Orleans (before 1724) for his residences in the Palais-Royal and Saint-Cloud. Among these there is mention "a mirror with a glass border and ornaments of ormolu with its capital also of glass and its ornaments of ormolu", the description of which is consistent with our mirror (although much smaller than ours). The use of gilt bronze on this piece from the early 17th century in Paris, probably inspired by the decorative style of Jean Bérain, Daniel Marot or Jean Lepautre, gives it great significance and opulence.

But it is also the impressive dimensions of this mirror that are striking, underlining the technical tour de force required to manufacture the mirrors (even if they may have been in several parts). The development of the glass industry was a major issue in the 17th century, well understood by Louis XIV and Colbert, who set out to develop glass factories. In 1665, a Royal mirror glass factory was created, with the help of Venetian workers, who were until then the only ones to produce large mirrors sold throughout Europe. The factory was a great success and of course participated in the decoration of the Palace of Versailles. But Colbert's policies also supported other factories, starting with the Thévard factory in 1688, which moved to Saint-Gobain in 1692. In 1688, Bernard Perrot, of the royal glassworks in Orléans, received a royal patent for his process of casting glass in tables: "He invented a hitherto unknown means of casting crystal into tables, as is done with metals, giving it any colour one wishes, and even of making the said tables hollow, in the manner of camayeux, and of depicting portraits on them, engraving letters and all other kinds of figures, as well as making all kinds of bas-reliefs, cornices and mouldings." (*Mercur Galant*, March 1687, p. 227). This process made it possible to cast mirror glass in sizes previously unknown: but the efforts of his competitors, especially Thévard, got the better of his invention, as Perrot was forbidden to use his process for mirror glass. Nevertheless, by the end of the reign of Louis XIV, the mirror glass industry had brought about great technical innovations that revolutionised the place of mirrors in 18th century interiors, and enabled France to supplant Venice in the export of mirrors.



A Regence gilt-bronze mirror attributed to Charles Cressent from the Hubert de Givenchy's collection © Christie's Monaco, Christie's image, 1993



22

ATTRIBUÉE A DOMENICO CUCCI (V. 1635-1704)

PAIRE DE CHENETS ROYAUX D'ÉPOQUE LOUIS XIV, VERS 1680-1700

En bronze ciselé et doré figurant un pot à feu orné sur le corps de guirlandes de roses reposant sur un entablement en console centré d'un cartouche ailé et fleurdéliné, avec des fers
H.: 69 cm. ; L.: 42,5 cm.

ATTRIBUTED TO DOMENICO CUCCI (c. 1635-1704)
A PAIR OF ROYAL LOUIS XIV ORMOLU CHENETS, CIRCA 1680-1700
The bases decorated with a crown and the royal arms of France, with iron supports
27¼ in. high ; 16¾ in. wide

傳為多明尼高·古喬(約1635-1704年)製
路易十六時期銅鑲金柴架一對
約1680-1700年製
底座飾以皇冠及法國皇家紋章, 連鐵支架

€150,000-250,000
US\$170,000-270,000
£130,000-210,000

PROVENANCE

Collections royales, probablement château de Versailles ;
Collection Charles François, Marquis de Calvière (1693-1777) ;
Puis par descendance ; vente Christie's, Paris, 17 décembre 2003, lot 357 ;
Galerie Kugel, Paris.

BIBLIOGRAPHIE

C. Demetrescu, *Les ébénistes de la Couronne sous le règne de Louis XIV*,
Lausanne, 2021, p. 98, fig. 98.

(2)

From the outset, the cartouche with the coat of arms of France stamped with a royal crown indicates the royal origin of these andirons, which come from the Crown's collection under Louis XIV. In the *Inventaire général du Mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, published by Jules Guiffrey, there are countless references to andirons bearing the "Royal Arms", "Arms of France" or "Arms of the Queen". Indeed, among the many silver andirons, a few pieces with comparable shapes can be identified: for example, 777 - *a small pair of silver andirons chiselled on all sides, the body of which is in the shape of an antique vase, above which there is a flame, the feet in consoles carried on two lion's paws engraved with the arms of the King, or 786. - a pair of silver andirons, the bodies of which are in the form of vases chiselled with large flowers above, roses in the middle and gadroons below, with their feet in the form of consoles also chiselled with large flowers, on lion's paws decorated in the middle with the arms of the King added...* These silver andirons placed at the Château de Versailles under Louis XIV must have had a similar shape to the present andirons, and are sometimes attributed to a certain Veaucourt, Nicolas Delaunay or Claude Ballin.

The highly architectural and sculptural composition of these andirons suggests a model provided by an artist experienced in architectural decorations and ornamental designs. The King's painter Charles Le Brun comes to mind, his influence on the decorative arts, particularly through the productions of the royal manufactures, is well known. It is probably after his models that the craftsman executed these gilded bronze andirons. After the casting decrees of 1689, a silversmith such as Claude Ballin could have cast these objects not in silver but in bronze. It is also worth mentioning the major influence of Jean Lepautre in the development of the decorative arts during the reign of Louis XIV and specifically in the circulation of models. A drawing, published in the *Livre de serrurerie*, of an andiron with a vase placed on an acanthus base and resting on a console base decorated with the royal arms can very well have inspired the design of our andirons. In his recent monograph on the cabinetmakers of the reign of Louis XIV, Calin Demetrescu puts forward an attractive hypothesis, based on a cross-reference between these andirons and a delivery made to the Garde-Meuble by Domenico Cucci, a famous cabinetmaker and caster at the Gobelins, where he worked after Le Brun's models, in 1688 (C. Demetrescu, *Les Ébénistes de la Couronne sous le règne*



de Louis XIV, Paris, 2021, p. 98). In fact, Cucci: *supplied an iron grille with two vases and their gilded copper feet in ormolu that he had made as a model for the chasteau de Trianon* (Arch. nat., OI 3306, f° 106, 4 September 1788). The model must have been quite successful, since in 1736, in the gallery of the Duc d'Antin's residence in Paris, *a large two-part grate with two branches each decorated with a fire pot vase and a leaf serving as an ornament* is inventoried, which can be compared to the present andirons.

It was probably by royal gift, at the end of the reign of Louis XIV or under Louis XV, that these andirons entered the collection of the Marquis de Calvière. Born in 1693, Charles-François marquis de Calvière became page to King Louis XIV in 1711, before becoming page to young Louis XV. A mark of the privileges he received from the court, in 1722, the Marquis de Calvière even received from Louis Blouin, Louis XIV's first *valet de chambre* and governor of Versailles, a three-room apartment



Portrait du marquis de Calvière,
Collection privée © Christie's Image, 2003

in the Grand Commun and, unusually, furnished by the Garde-Meuble de la Couronne. As was traditional, Calvière served in the cavalry and took part in the battle of Fontenoy (1745) under the orders of the Maréchal de Villeroy, he then became lieutenant of the King's armies in 1748. Close to the Marquise de Pompadour, he cultivated the arts and the mind, and was a member of the *Académie des Sciences, Belles-Lettres et arts de Besançon*, and of the *Société des antiquités de Cassel*. Elevated to the rank of Commander of the Order of Saint Louis (1750), he retired from military service and court life in 1755, giving up the use of his apartment to spend the rest of his life at the Château de Vézenobres, not far from his native Avignon. Were the andirons a gift after Louis XIV's death, as the first valets of the king sometimes did? Or did he acquire them later, for example when in 1752, the Garde-Meuble of Louis XV sold old-fashioned and used objects of the Garde-Meuble? No one knows, but the Marquis de Calvière devoted himself from then on to enriching his collection, which was extremely famous during his lifetime and gave rise to a major sale after his death (*Catalogue d'une précieuse collection de tableaux, médailles, pierres gravées montées en bagues, bijoux, dessins encadrés & en feuilles, estampes encadrées, en feuilles & en recueils, livres, & autres objets de curiosité, la plus grande partie venant de l'étranger; dont la vente se fera le mercredi 5 mai 1779 & jours suivans, rue Saint Honoré, à l'Hôtel d'Aligre*). A bibliophile, numismatist, lover of paintings and curiosities, Calvière was a true enlightened amateur of his time, as shown as early as 1747 in an extract from the catalogue of the sale of the collection of Louis-Auguste Angran, vicomte de Fonspertuis (*Catalogue raisonné, des bijoux, porcelaines, bronzes, lacqs, lustres de cristal de roche et de porcelaine, pendules de goût, & autres meubles curieux..., vente le 4 mars 1748 et jours suivants*):

One day a small bronze pagoda came into my hands; the singularity of its silver colour, which could only come from this mixture or from the quality of its varnish, aroused the curiosity of the Marquis de Calvière, whose enlightenment and delicate taste for all the arts are so well known. He hardly refuses the desire to possess what appears to him extraordinary either in the nature of the thing or in its execution: always with the intention of enlightening himself of these singularities, & of discovering the cause which never resists his penetration.





23

PARIS, D'APRÈS UN MODÈLE
D'ANDRÉ-CHARLES BOULLE (1642-1732)

SUITE DE QUATRE APPLIQUES LOUIS XVI
UNE PAIRE VERS 1780, L'AUTRE PROBABLEMENT DU XIX^e SIÈCLE

En bronze ciselé et doré, à deux bras de lumière en double S feuillagé
issus de mascarons de feuilles d'acanthe tournoyantes, percées pour
l'électricité; les bobèches et les bassins associés
H.: 29 cm.; L. 38,5 cm.; P.: 22 cm.

PARIS, AFTER A MODEL BY ANDRÉ-CHARLES BOULLE (1642-1732)
A SUITE OF FOUR FRENCH ORMOLU TWIN-BRANCH
WALL-LIGHTS, ONE PAIR CIRCA 1780, THE OTHER PROBABLY
19TH CENTURY
Decorated with S-scrolled branches, terminated with bobèches and drip
pans associated
11½ in. high; 15¼ in. wide; 8¾ in. deep

巴黎
臨安德烈·查爾斯·布爾(1642-1732)作品
一套四盞法國銅鑲金雙頭壁燈
一對約於1780年製，另一對可能於十九世紀製
飾以S形捲枝，末端附有可能相連的燈杯

(4)

€60,000-100,000
US\$65,000-110,000
£51,000-84,000

PROVENANCE

Collection Mme André Rueff, Paris.

BIBLIOGRAPHIE

P. Arizzoli-Clémentel, *Georges Geffroy*, Paris, 2016, pp. 163-164
(photographées *in situ* dans la salle à manger de Mme André Rueff, Paris).





A similar design in Ronfort (ed.), Boulle, 2011, no. 87 a-h, plaque h. © Bibliothèque nationale de France, Paris



In situ at André Rueff's residence in Paris. © DR Taken from R. Laffont, *Nouvelles réussites de la décoration française*, p. 161

With their boldly-cast swirling acanthus-leaf backplates and elegantly asymmetric scrolling branches, these wall-lights combine elements of several designs by André-Charles Boulle, as preserved on plate 8 of *Nouveaux Dessains de meuble et ouvrages de bronze et de marqueterie inventé et gravé par André Charles Boulle chez Mariette* (circa 1715).

The circular foliate backplate relates to his 'Bras de cheminée a trois branches, pour une gallerie' while the scrolling branches enriched with foliate elements relate to 'Bras pour une cheminée, qui se trouve dans un appartement dont les planchers sont bas' and 'bras pour un grand cabinet'. The form of the wall-light is related to a number of designs associated with Boulle, notably that featuring an Apollo mask on a circular backplate issuing one or two branches (illustrated in 1.9.1-3 of H. Ottomeyer and P. Pröschl et al, *Vergoldete Bronzen*, München, 1987, p.60). The asymmetric positioning of the two branches of the wall-lights, executed with great subtlety on the present lot with one branch scrolling into another angled at a slightly lower position is also typical of Boulle's designs. The dating of these wall-lights coincides with a revival for furniture and objects in the Boulle taste. From the mid-18th century onwards and particularly in the latter part of Louis XVI's reign, designs by Boulle were revisited by great makers of the day such as Etienne Levasseur (1721-1798) and Philippe-Claude Montigny (1734-1800). New pieces in the Boulle style were commissioned and in some cases Louis XIV pieces were remodelled.

MADAME RUEFF AND GEORGES GEFFROY

As depicted in the illustration, these wall-lights were in the collection of Mme André Rueff (1900-1983) and adorned her dining room in her house at Neuilly. The house was decorated in the 1960s by Georges Geffroy, a close friend of Mme Rueff and long-time shopping companion on trips to the antique dealers of Paris. The lights were almost certainly chosen by Geffroy and he placed them in the dining room in a scheme inspired by Ange-Jacques Gabriel's opéra-royal at Versailles which had recently been refurbished and renovated in 1957. Placed above a pair of Louis XVI consoles in the Boulle style by Jacques Dubois (1694 - 1763) on a wall decorated with faux-marble panels, Geffroy was cleverly referring to the Louis XVI Boulle revival in this lavish and intelligent recreation of the décor of Versailles in the last decades of the *ancien régime*.

Née Gisèle Béghin as daughter of the sugar tycoon Joseph Béghin, Mme Rueff was a great lover of 18th century decorative arts as well as French impressionist paintings and assembled an impressive collection.



24

ATTRIBUEE À ANDRÉ-CHARLES BOULLE (1642-1732)
PENDULE DITE "AUX PARQUES DE MR COUSTOU" D'ÉPOQUE
LOUIS XIV, VERS 1700

En bronze ciselé et doré et placage d'ébène, le cadran à cartouches émaillé inscrit dans une caisse flanquée des trois Parques, le mouvement inscrit *De Lorme A Paris*
H.: 49 cm. ; L.: 57 cm. ; P.: 31 cm.
Probablement Henry-Philippe Delorme, décédé en 1751

ATTRIBUTED TO ANDRÉ-CHARLES BOULLE (1642-1732)
A LOUIS XIV ORMOLU, EBONY AND PEWTER-INLAID CLOCK 'AUX
PARQUES DE MR COUSTOU', CIRCA 1700
The figures of the three 'Fates' after the models by the sculptor Nicolas
Coustou, the movement signed 'De Lorme A Paris'
19¼ in. high ; 25 in. wide ; 11¼ in. deep

傳為安德烈·查爾斯·布爾(1642-1732)製
路易十四時期銅鑲金、烏木及錫嵌「AUX PARQUES DE MR COUSTOU」
座鐘
約1700年製
命運三女神像根據雕塑家尼古拉·庫斯圖的作品，機芯附有簽名「De
Lorme A Paris」

€120,000-180,000
US\$130,000-190,000
£110,000-150,000

PROVENANCE

Galerie Kugel, Paris.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

J. N. Ronfort, *André-Charles Boulle (1642-1732). Un nouveau style pour l'Europe*, Paris, 2009, pp. 225-226.
C. Demetrescu, *Les ébénistes de la Couronne sous le règne de Louis XIV*, Lausanne, 2021, p. 127; fig. 118.

This spectacular clock can be clearly attributed to two major figures in the arts at the turn of the 17th and 18th centuries, André-Charles Boulle (1642-1732) and Nicolas Coustou (1658-1733). Their fascinating iconography refers directly to the profoundly essential concept of Time.

André-Charles Boulle made several models of the Fates clocks. The present model - the richest - is distinguished by its figures with powerful sculptural qualities from the simpler models, decorated with appliqué figures in bas-relief.

The richest model can be found in André-Charles Boulle's *acte de délaissement* of 1715 under the mention a clock case with *Fates of the model of Mr. Coustou whose figures are not repaired*. Coustou's authorship of this model is mentioned in Boulle's post-death inventory in 1732: n. 76. *The models of the clock case with Fates by M. Coustou, namely the cartouche, the acres, the three figures and a fourth which is the old one*. Their author is either Nicolas Coustou (1658-1733) or his younger brother Guillaume (1677-1746); research by J. N. Ronfort (see Comparative Bibliography) seems to indicate that it is Nicolas.

These clocks represent the course of time, a theme frequently represented in clock-making, particularly in Boulle's clocks. Here, Time is represented as the length of life, hanging by a thread. The goddesses surround and surmount the dial; Clotho holds the spindle and unwinds the thread that Lachesis is pulling, while Atropos, older and wearing a veil, is preparing to cut it.





André Charles Boulle, Pendule aux Parques de M. Coustou, vers 1710-1725. © Centre de recherche historique des maîtres ébénistes



Pendule aux Parques d'après A.-C. Boulle, Collection Wallace, Londres © The Wallace Collection, London, UK / Bridgeman Images

The present work belongs to a limited corpus, among which a few clocks should be mentioned:

- The one in the Wallace Collection in London with the movement signed by Moisy (Inv. F413); it is studied in P. Hughes, *The Wallace Collection. Catalogue of Furniture*. II, London, 1996, pp. 696-706.
- The one in the Walters Arts Gallery in Baltimore (Inv. 65-46); it is signed by the clockmaker A. Gaudron.
- The one from the collection of the Counts Stroganoff (sale 12-13 May 1931, lot 217), which was later included in the collection of the Comtes de Ribes (Sotheby's sale, Paris, 11 December 2019, lot 7); the movement and the dial are signed by François Ageron and it rests on a Louis XVI period cylinder desk, the work of Claude Charles Saunier
- The one from the Sotheby's Poulain Le Fur sale, Paris, 5 July 2001, lot 18; the movement is signed Charles Balthazar.
- The one from the Wellington collections at Stratfield Saye House; it is illustrated in H. Demoriane, 'Stratfield Saye House. Le château que les ducs de Wellington habitent depuis un siècle et demi', in *Connaissance des Arts*, November 1964, p. 107.

In addition to these mentions and identifications, we should mention the Fates clocks identified in the 18th century. One is found in 1722 in the home of Pierre Gruyn, another is described in 1723 in the home of the merchant Thomas-Joachim Hébert; a third adorned the desk of Samuel Bernard, while a pair of these clocks were in the home of Paul-Louis Randon de Boisset.

The subject of the Fates is also found on two pieces of furniture attributed to André-Charles Boulle, both of which are in British collections. The first is in the Wallace Collection (Inv. F413) and is studied in P. Hughes, *The Wallace Collection. Catalogue of Furniture*. II, London, 1996, pp. 696-706. The second is in Blenheim in the collections of the Dukes of Marlborough (see D. Green, *Blenheim Palace*, Woodstock, 1950, reprinted 1978, p. 32).





**LA ROBE DOIT SUIVRE
LE CORPS D'UNE FEMME
ET NON L'INVERSE.**

25

ATTRIBUÉES À ROBERT LE LORRAIN
(1666-1743), PREMIER QUART DU XVIII^e SIÈCLE
VÉNUS MARINE ET AMPHITRITE

Paire de figures en bronze, chacune plusieurs fois marquée avec le poinçon au C couronné, on y joint des gaines modernes tendues de velours de soie vert
H.: 63 cm. et 55,5 cm. ; L.: 46 cm. et 42 cm. ; P.: 31 cm. et 30 cm.
Les gaines : H.: 120 cm. ; L.: 43 cm. ; P.: 28 cm.

(4)

ATTRIBUTED TO ROBERT LE LORRAIN (1666-1743),
FIRST QUARTER 18TH CENTURY
VENUS MARINA AND AMPHITRITE

Pair of patinated bronze figures, each stamped several times with the *poinçon au C couronné*; together with modern green velvet upholstered pedestals
24¼ in. and 21¼ in. high; 18 in. and 16½ in. wide; 12¼ in. and 11¼ in. deep
The pedestals: 47¼ in. high; 17 in. wide; 11 in. deep

傳為羅伯特·勒·洛蘭(1666-1743)製
十八世紀初期
《維納斯與安菲特里忒》
鍍銘青銅雕塑一對，連現代綠色絲絨軟墊底座

€300,000-500,000
US\$330,000-550,000
£260,000-420,000

PROVENANCE

Acquis dans les années 1970 auprès de la galerie Rémy, boulevard Saint-Germain, Paris.

EXPOSITION

La Galerie de Girardon. Évocation par Hubert de Givenchy, Christie's, Paris, 11-26 septembre 2012.

BIBLIOGRAPHIE

J.-L. Gaillemin, 'Affinités électives chez Hubert de Givenchy', in *Maisons & Jardin. Vogue décoration*, n°399, décembre 1993 - janvier 1994, p. 102 (ill.).
F. Mohrt, *Le style Givenchy*, Paris, 1998, p. 56 (ill.).
C. de Nicolay-Mazery, 'Givenchy, gentilhomme de la Haute Couture', in *L'esprit des lieux : élégance française*, Paris, 2008, pp. 138-139 (ill.).
La Galerie de Girardon. Évocation par Hubert de Givenchy, Christie's, Paris, 2012, pp. 66-75.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

M. Beaulieu, 'Un grand sculpteur méconnu : Robert Le Lorrain', in *Jardin des Arts*, n°20, juin 1956, pp. 486-492.
M. Knoedler & Co (éd.), *The French Bronze, 1500 to 1800*, New York, 1968, n°47.
M. Beaulieu, 'L'Andromède de Robert Le Lorrain', in *Revue du Louvre et des musées de France*, n°1, 1979, pp. 291-293.
F. Souchal, *French Sculptors of the 17th and 18th centuries. The reign of Louis XIV*, Oxford, vol. 2, 1981, pp. 331-357.
M. Beaulieu, *Robert Le Lorrain 1666-1743*, Neuilly-sur-Seine, 1982.
P. Hughes, *The Wallace Collection. Catalogue of Furniture*, vol. 1, Londres, 1996, pp. 354-359.
P. Fusco, *Summary Catalogue of European Sculpture in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, 1997, p. 31.
G. Bresc-Bautier et G. Scherf (dir.), *Bronzes français de la Renaissance au Siècle des Lumières*, 2008, pp. 417-419, n°115.
J.-N. Ronfort (dir.), *André Charles Boulle 1642-1732, un nouveau style pour l'Europe*, Paris/Francfort, 2009, pp. 80-82, fig. 25.
J. Warren, *Beauty and Power, Renaissance and Baroque bronzes from the Peter Marino Collection*, Londres, 2010, pp. 184-193.





Robert Le Lorrain, *Andromeda*, musée du Louvre, Paris © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Pierre Philibert

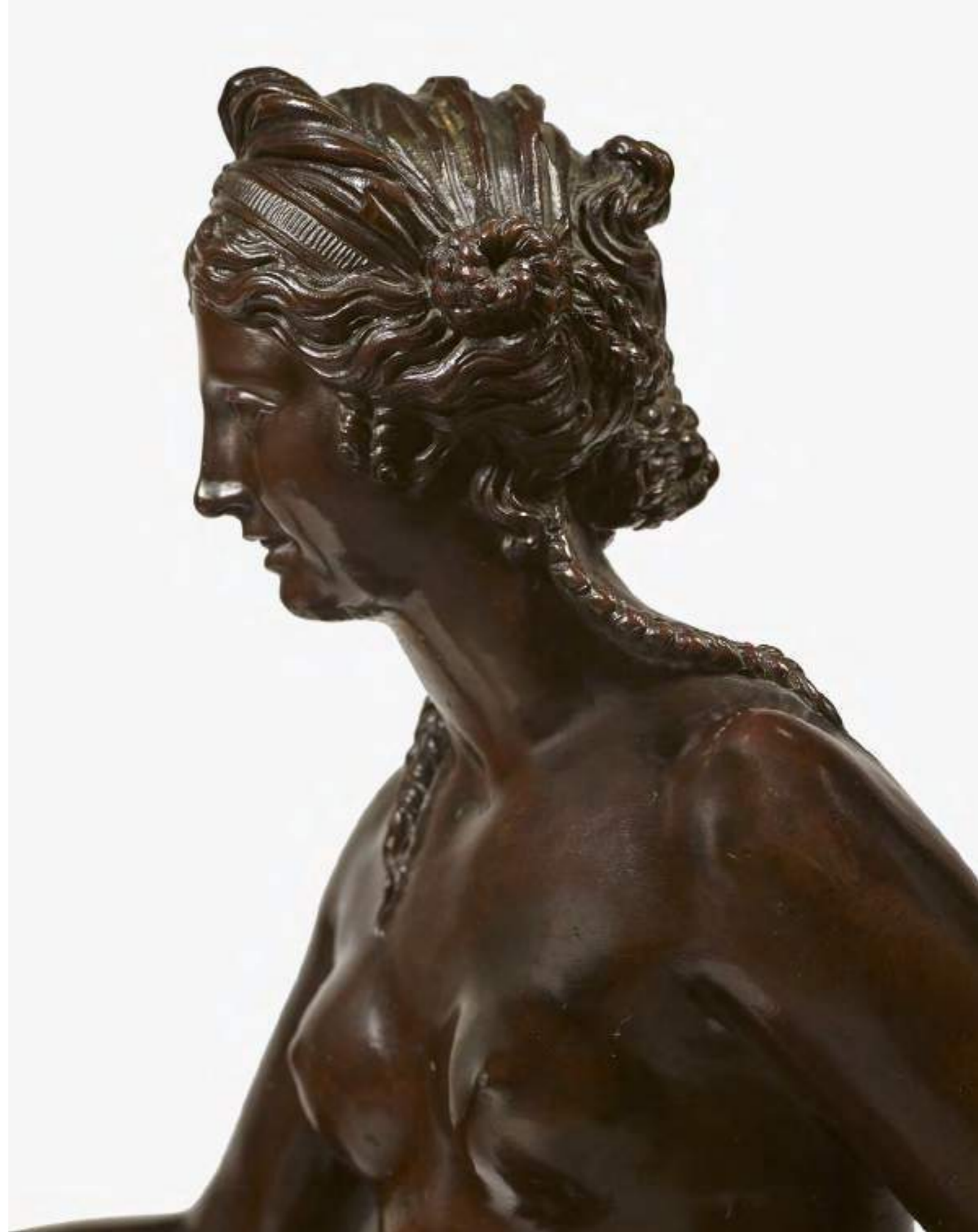


Attributed to Robert Le Lorrain, *Venus Marina*, Getty Museum, Los Angeles © The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

These two female figures constitute a hitherto unknown pair of models attributed to Robert Le Lorrain (1666-1743). They are particularly interesting because one of the figures appears to be the only known cast of this model.

After studying drawing with the painter Pierre Monier (1639-1703), Robert Le Lorrain was admitted in 1684 to the studio of François Girardon (1628-1715). The latter employed him as a drawing teacher for his own children and notably asked him to assist with the execution of the tomb of Cardinal Richelieu (1683-1689, chapel of the Sorbonne, Paris). His talent helped him to obtain important recommendations, and Charles Le Brun (1619-1690), First Painter to the King, secured for him a monthly pension of 22 *livres*. In 1689, he obtained the *Prix de Rome* with a relief – now lost – and he arrived in 1692 at the Académie de France in Rome, of which Matthieu de La Teulière was then director. According to contemporary correspondence, we find that Le Lorrain “seems to have a good disposition to become a skilled man, drawing and modeling without respite”. “Sr. Lorrain will do honor to Mr. Girardon, as well as Sr. Legros did to his school, if they continue to apply themselves as they are doing” (Beaulieu, 1982, *op. cit.*, p. 11).

From Rome, Le Lorrain sent to Paris a number of models both executed after antique prototypes and of his own creation to have them cast on his return, which demonstrates his strong interest in bronze to the detriment of marble. However, La Teulière disapproved of the fact that Le Lorrain had “enjoyed the King’s pension for more than two years without having done anything in his service” and therefore sent him back to France in October 1694 (Beaulieu, 1982, *op. cit.*, pp. 11-12). There he gained the support of Nicolas Boileau, Roger de Piles and the botanist Tournefort, who furnished him with several commissions including his *Andromeda* (probably the example now in the Louvre, ill.), executed for the collector Pierre Crozat. Le Lorrain was received into the Royal Academy of Painting and Sculpture in 1701 with the reception piece *Galatea* now housed at the National Gallery in Washington (ill.).



It was in 1702 that Le Lorrain began working in the service of the King at Versailles, work which was completed in 1710. He produced lead sculptures for the Trianon waterfall and erected the canopies of gilded lead overlooking the *Baths of Apollo*. Mention should also be made of other works carried out for the king at Marly from 1726 to 1733, such as the *Pan* of the *Cascade Champêtre* and the *Hébé* in its gardens. He also completed commissions for the Cardinal de Rohan, for his episcopal palace in Saverne between 1717 and 1721, for his Strasbourg palace from 1735 to 1738, for which he creates various groups, bas-reliefs and trophies, and also for his Parisian palace with the very famous group of the *Chevaux du Soleil* (around 1731-1738). It was during the interval between orders for Saverne and Strasbourg that he took on Jean-Baptiste II Lemoyne as a pupil and it was also at this time that one can date his small-scale works which appear in 18th century sale catalogues (Souchal, 1981, *op. cit.*, p. 331).

Le Lorrain would influence many apprentices, such as J.-B. Pigalle and J.-B. II Lemoyne. As Michèle Beaulieu sums it up in her biography on the sculptor, "Lorrain appears as a living link between the school of Versailles of Girardon, the "rocaille" of J.-B. II Lemoyne and the return to classicism initiated by Pigalle." (Beaulieu, 1982, *op. cit.*, p. 17).

The seated figure from the Givenchy collection holding a raised wreath of flowers exists in at least one other version which is now in the Getty Museum in Los Angeles (inv. 74.SB.16, ill.). This bronze was attributed to Robert Le Lorrain by Peter Fusco in his summary catalogue of the museum's sculpture collection in 1997 (Fusco, *loc. cit.*). Although his entry does not elaborate on the reasons for the attribution, there are clear stylistic grounds for doing so. Most obvious is the relationship of this bronze to Le Lorrain's *Andromeda* - referred to above - the attribution of which is seemingly confirmed in a letter from the artist's son in 1748 (for a discussion of the *Andromeda* see *Bronzes Français*, *loc. cit.*). This same figure can also be seen gilded or patinated on several clocks attributed to André-Charles Boulle, one version of which is kept in the Wallace Collection (inv. F93) and another which was sold by Christie's in New York (October 21, 1997, lot 47). In both cases one has a female nude, seated on a

rocky outcrop, with one arm upraised, the other arm pointing down and away from the body, with one leg extended and the other bent. The proportions of the bodies are highly similar, with their long torsos and small breasts, and the balletic posture of each is closely comparable.

An extremely interesting element with the pair of Givenchy bronzes is that the second seated figure appears to be the only known cast of this model. Both in terms of style and composition, this figure is very close to the *Venus Marina*, and clearly seems to have been made to be its pendant. Its base is, like that of the *Venus Marina*, the base is strewn with seashells so the figure is marine related, although the iconography is unusual and difficult to interpret. From the jewels and shells she holds as an offering in her right hand, she could represent another sea goddess such as the nereids Thetis, Galatea or Amphitrite. It is also interesting to note that Le Lorrain is known to have produced a terracotta of *Galatea* which was included in the inventory taken after his death. However, some scholars suggest that this terracotta may have been the model for his marble reception piece now in the National Gallery in Washington (inv. 1952.5.105), which is a related but quite distinct model from the present composition. The probability is that the Givenchy bronze represents Amphitrite, wife of Neptune who ruled the seas. Another possibility is that the two subjects proposed here are two Venuses, symbolizing the duality of Venus between terrestrial Love and celestial Love. Both interpretations correspond perfectly to the stylistic criteria of French sculpture at the beginning of the 18th century.

The appearance of these two bronzes, seemingly unknown in any other pairing, represents an important source for the analysis and interpretation of the work of the sculptor Robert Le Lorrain. With their sensuous silhouettes, rich surfaces and impressive scale, they typify decorative French bronzes from the end of the reign of Louis XIV.



~ 26

ATTRIBUÉE À ANDRÉ-CHARLES BOULLE (1642-1732)

PAIRE DE CONSOLES D'APPLIQUE LOUIS XIV, L'UNE DE LA FIN DU XVII^e SIÈCLE, L'AUTRE PROBABLEMENT DE LA FIN DU XVIII^e SIÈCLE, MODIFICATIONS

En marqueterie Boulle d'écaillé de tortue caret, de cuivre et d'étain, placage d'ébène, l'un en première-partie, l'autre en contre-partie, ornementation de bronze ciselé et doré, le dessus à léger ressaut central reposant sur deux consoles appliquées de masques léonins et centré d'un médaillon avec rosette surmonté d'un ruban noué; les plateaux du dessus remplacés, les bronzes en partie remontés
H.: 49 cm.; L.: 41 cm.; P.: 19,5 cm.

ATTRIBUTED TO ANDRÉ-CHARLES BOULLE (1642-1732)
A PAIR OF LOUIS XIV ORMOLU-MOUNTED 'BOULLE MARQUETRY' WALL-BRACKETS, ONE LATE 17TH CENTURY, THE OTHER LATE 18TH CENTURY, MODIFICATIONS

In ebony, tortoiseshell and brass; the tops replaced, the mounts partly remounted
19½ in. high; 16 in. wide; 7½ in. deep

傳為安德烈·查爾斯·布爾(1642-1732)製
路易十四時期鑲嵌金銅布爾鑲嵌牆架一對
分別於十七世紀末和十八世紀末製
經改造
烏木 玳瑁 黃銅
曾更換頂部, 部分托架經重新安裝

€40,000-60,000
US\$43,000-64,000
£34,000-51,000

PROVENANCE

Galerie Kugel, Paris, 2009.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

P. J. Mariette, *Nouveaux Dessins de meubles et ouvrages de bronze et de marqueterie inventés et gravés par André Charles Boulle, vers 1725-1730.*

J. N. Ronfort, *André-Charles Boulle (1642-1732). Un nouveau style pour l'Europe*, Paris, 2009, p. 359, ill. a.

These wall brackets illustrate the talent and, more specifically, the creativity of the most famous cabinetmaker of the Louis XIV period, André-Charles Boulle (1642-1732).

The author of these pieces is clearly established. Such consoles can be seen on the frontispiece of the collection of Boulle's designs published by Mariette at the very beginning of the 18th century, *Nouveaux desseins de meubles et ouvrages de bronze et de marqueterie inventés et gravés par André Charles Boulle*. On this plate, these consoles support a covered vase in the form of an inverted baluster, flanked by two smaller pots. They are hung on panelling above the cabinetmaker's famous apron sheaths. Similar consoles appear on the wall décor project for the Petite Galerie at Château de Versailles; they are used to display gems from the royal collection (Centre Historique des Archives nationales, Paris, OI, 1772, no. 63). Apparently, few of these consoles seem to have survived; the only other known example is now in a prestigious private collection and was sold in 2005 (Blanchet & Associés, Paris, 27 May 2005, lot 195).

(2)

The inventiveness of their design and the opulence of their gilt bronze ornamentation make these consoles exceptional pieces. The inventiveness of their design reflects their author's. André-Charles Boulle is celebrated for the beauty of the marquetry he perfected, but his genius also resides in his role, which we would describe today as designer, as he challenged, invented and transformed the furniture and *objets d'art* of his time. The richness of the bronze ornamentation illustrates its role in all the cabinetmaker's creations. Here, the animal and plant repertoires coexist in perfect harmony. The gadroons respond to the stylised foliage, the symmetry of the interlacing is enhanced by the naturalist treatment of the ribbon knot, the leonine masks are characterised by their wise asymmetry... As always with André-Charles Boulle, the architectural dimension is perfectly mastered and succeeds in combining sumptuousness and monumentality.





Engraving by Mariette ©DR



A pair of Louis XIV consoles d'applique by A.-C. Boulle, circa 1700, Private collection © Vente Blanchet & Associés, 27th March 2005

André-Charles was born on 10 November 1642; his talent for drawing, engraving, chiselling and painting was quickly noticed. He was awarded the title of *maître ébéniste* before 1666. *To mention the works of Boulle is to mention furniture of the most beautiful forms and of the greatest richness... nothing until now has replaced this kind of furniture... One knows the character of magnificence which it gives to the cabinets of curiosity, where it always occupies the first places.* More than two hundred years later, the words used by the renowned art dealer Jean-Baptiste Lebrun (1748-1813) about André-Charles Boulle are still relevant. To retrace Boulle's career is to recall that thanks to the royal privilege of *Ebéniste et marqueteur ordinaire du roi* which he was granted by the Queen on 20 May 1672, together with his accommodation in the Louvre galleries, he was entitled to produce both cabinetmaking and bronzes in his workshop, despite corporation rules, until the end of his life. Boulle's workshop was substantial and despite the accommodation in the Louvre granted in May 1672, it was established for the most part on the left bank, only to be extended to two other houses between 1673 and 1676 in the rue de Reims. It was not until the following year that Boulle definitively set up his workshop in the Louvre on three floors of the main building - corresponding today to the Victory of Samothrace staircase - in addition to his accommodation in the Grande Galerie, which was increased by two floors in 1679. This double privilege allowed him to showcase his many talents, both in terms of techniques and the creation of new forms.

His clientele was prestigious and included the Bâtiments du Roi, the Queen, the Grand Dauphin and the Duchesse de Bourgogne. André-Charles Boulle's clientele was not only royal, however, since it included many financiers, ministers and senior officials: Antoine Crozat (1655-1738), Pierre Thomé (1649-1710), Moulle (died in 1702), the minister Louvois (died in 1693), Moÿse-Augustin de Fontanieu (died in 1725) intendant of the Garde-Meuble royal after 1711, or the Cardinal de Rohan (1674-1749).



DOMENICO PIOLA (1624-1703)*Alexandre et la famille de Darius*

Monogrammé et localisé 'DP ROMA' (indistinctement, au centre, à droite)
Huile sur toile
289,5 x 396 cm.

DOMENICO PIOLA (1624-1703)

The family of Darius before Alexander

Monogrammed and located 'DP ROMA' (indistinctly, centre, right)

Oil on canvas

114 x 156 in.

多梅尼科·皮奧拉(1624-1703)

《亞歷山大大帝面前的大流士家族》

附有徽標和地點

油彩 畫布

€80,000-120,000

US\$88,000-130,000

£68,000-100,000

PROVENANCE

Commandé à l'artiste par le marquis Niccolò Maria Pallavicini (1650-1714) (lettre écrite à Rome le 8 avril 1690) en pendant à une *Allégorie des Arts* déjà exécutée, Gênes, tableau livré en 1695 ;
Mentionné avec l'*Allégorie des Arts* en 1768 à Florence, Casa Arnaldi, par le peintre Carlo Giuseppe Ratti (1737-1795) ;
Edoardo Moratilla (1901-1973), Paris, avant 1940 et jusque 1970 ;
Galerie Joseph Hahn, Paris, en 1970 ;
Société Labatut, Paris, en 1992.

EXPOSITION

Paris, Société Labatut, *Maîtres anciens du XVI^e au XVIII^e siècle*, 10 septembre-18 décembre 1992, no. 16.
Monaco, Maison d'Art, *Genua Tempu Fà*, 24 octobre-24 novembre 1997, no. 24.

BIBLIOGRAPHIE

P. Rossini, *Il Mercurio Errante delle Grandezze di Roma, tanto antiche, che moderne*, Rome, 1700, 2^e édition, I, pp. 86-87.
R. Soprani, C. G. Ratti, *Delle Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi*, Gênes, 1769, II, p. 45.
M. G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura, Rome*, 1768, V, pp. 266-267 (lettre XXVIII - 11 mars 1690), p. 268 (note de la lettre XXIX - 8 avril 1690), p. 269 (lettre XXIX - 8 avril 1690) et p. 273 (lettre XXXII - 23 juin 1695).
E. Malagoli, 'The Drawings of Casa Piola', *The Burlington Magazine*, octobre 1966, CVIII, 763, pp. 503-504.
C. Marcenaro, *Pittori Genovesi a Genova nel '600 e nel '700*, [cat. exp.], Palazzo Bianco, septembre-novembre 1969, p. 229.
E. Gavazza, 'Il momento della grande decorazione', in E. Poleggi, *La Pittura a Genova e in Liguria, dal Seicento al primo Novecento*, Gênes, 1987, 2^e édition, II, p. 262.
Galerie Joseph Hahn, *Leurs esquisses. France-Italie-Autriche. Artistes du XVII^e et XVIII^e siècles*, [cat. exp.], Paris, Galerie Joseph Hahn, 25 avril-7 juin 1975, mentionné sous le no. 27.
M. Newcome, *La Pittura in Italia, Il Seicento*, Milan, 1989, II, p. 846.
E. Gavazza et al., *La Pittura in Liguria. Il Secondo Seicento*, Gênes, 1990, p. 432 et p. 442 sous la note 95.
S. Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempo delle Virtù attraverso il mecenatismo*, Rome, 1995, p. 72 (ill. p. 69, fig. 41).
E. Gavazza, G. R. Terminiello, *Genova nell' Età Barocca*, [cat. exp.], Gênes, Palazzo Spinola, 2 mai-26 juillet 1998, p. 231.
D. Sanguineti, *Domenico Piola e i pittori della sua 'casa'*, Crémone, 2004, II, pp. 443-444, no. I.188 a (ill. p. 358, pl. LXXXVIII et p. 585, fig. 289).
F. Petrucci, *Baciccio. Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, Rome, 2009, p. 606 sous le no. D56a et p. 654 sous le no. E243.
S. Pierguidi, 'Niccolò Maria Pallavicini e tre "nobili gare" tra i suoi pittori', *Studi Romani*, janvier-décembre 2013, LXI, 1-4, p. 190, p. 193 et p. 196.
C. de Nicolay-Mazery, *Grandes demeures françaises. Tradition d'élégance*, Paris, 2014, pp. 188-189 (ill. pp. 188-189).
D. Sanguineti, *Domenico Piola (1628-1703). Percorsi di pittura barocca*, [cat. exp.], Gênes, Palazzo Nicolosio Lomellino, 13 octobre 2017-7 janvier 2018, pp. 48-49 et p. 156 (ill. p. 48, fig. 67).
S. Morando, 'La continenza di Scipione di Domenico Piola nel contesto letterario della Repubblica aristocratica', in D. Sanguineti, *Domenico Piola e la sua bottega. Approfondimenti sulle arti nel secondo Seicento genovese*, Gênes, 2019, p. 231 et p. 244.
D. Sanguineti, 'Domenico Piola a Roma', in D. Sanguineti, *Domenico Piola e la sua bottega. Approfondimenti sulle arti nel secondo Seicento genovese*, Gênes, 2019, p. 39 (ill. p. 38, fig. 13).



This canvas of impressive size is considered to be one of the most important works by the Genoese painter Domenico Piola (1627-1703), who was an important member of the *Casa Piola*. Both the personality of the patron behind the commission, the marquis Niccolò Maria Pallavicini (1650-1714), and the existence of a correspondence between him and the artist, make this work particularly significant within Piola's oeuvre as well as within the broader Genoese painting tradition.

In a letter dated to the 8th of April 1690, Pallavicini, a nobleman from Genoa living in Rome, as well as an important patron of the arts and member of the *Accademia dell'Arcadia*, bestows upon Piola the commission of a painting representing Alexander's mercy, alluding to Charles Le Brun's (1619-1690) depiction of the classical episode for the palace of Versailles. In the same letter, he specifies that the painting should be the pendant of an *Allegory of the Arts*, which Piola had previously delivered. The latter composition, lost to posterity, is known to us through a workshop copy which is now in the Palazzo Bianco in Genoa (inv. no. 1850).

This same museum currently houses a copy of our painting (inv. no. 1695), which is attributed to Piola and his studio. Whilst of inferior dimensions (158 x 220 cm.), its nonetheless commanding size allows us to consider it a replica of this painting, rather than a preparatory study, as has been previously suggested (S. Rudolph, *op. cit.*, p. 72). This same logic can

be applied to another known large-scale copy (161 x 219 cm.) of our composition, which is currently held in a private collection in Genoa. A key difference between our painting and these two aforementioned versions lies in the breed of the dog in the centre of the composition. Whilst the dog in our painting is a spaniel, the canine in the smaller sized copies is closer to a mastiff, which we also find in a drawing once shown at Joseph Hahn's gallery (Galerie Joseph Hahn, *op. cit.*, no. 27).

Pallavicini's letter also stipulates a preparatory modello. Whilst it is yet to surface, what is known about Piola's working methods allow us to speculate that such a *modello* would have been highly finished, polished and detailed. The initial stages of a painting involved several, successive, drawings before arriving to a final composition, which would have been generally executed in oils, in a manner far closer to a copy than a sketch.

Here, the affected expressions, theatrical poses and anecdotal details are clear indicators of the baroque atmosphere that was so dear to Genoese painting in the 17th century. This is combined with the narrative clarity of classical story-telling; imploring mercy for her family, Darius III's (380-330 BC) mother has flung herself at the feet of the Macedonian king, Alexander the Great (356-323 BC), who had just defeated her son, the last Achaemenian king, at the battle of Issos (333 BC).



Charles Le Brun, *Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, oil on canvas, 1680, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, inv. no. MV6165



I LOVED TO SEE JANINE WORKING. HER ENTHUSIASM WAS AMAZING AND TIRELESS, SHE COULD HAVE WORKED FOR DAYS AND NIGHTS WITHOUT STOPPING...

Made in 1964 for Cristobal Balenciaga, the two impressive stags presented here illustrate the sculptural and baroque sophistication imagined by Janine Janet.

At the meeting point of art, fashion and luxury, Janine Janet developed her talent in designing the windows of fashion houses. In the 1950s and 1960s, these “street museums” attracted the whole of Paris. Full of creativity and fantastical in nature, Janine Janet created elegant sculptures and sumptuous decorations for major fashion houses such as Givenchy, Balenciaga, Dior and Balmain.

“For nearly fifteen years, Janine displayed a treasure trove of imagination to renew her settings time and again. These windows were admirable! Hubert de Givenchy (C. d’Anthenaise, *Janine Janet Métamorphoses*, Norma, Paris, 2003, p. 6)

Imagined in a graceful, almost chimerical position, these pieces were intended to adorn two windows of the prestigious Balenciaga fashion house, which was the start of the artist’s interest in the stag motif and its metamorphoses. Janine Janet made only a few examples of this model, edited in two different sizes.

Given to Hubert de Givenchy by his Spanish mentor Cristobal Balenciaga, the two large-scale models presented in this exceptional auction reflect the relationship of friendship and admiration between the two men. The two stags cast by Godard still proudly display the ‘C.B’ initials of their original owner on each flank.

These majestic took pride of place in the wonderfully geometric hedgerows of the gardens at le Jonchet.

A lover of both art and nature, Hubert de Givenchy was amused by the figure of the stag, who’s elegance, nobility and above all freedom he admired.



λ 28

JANINE JANET (1913-2000)

CERF COUCHÉ, LE MODÈLE CRÉÉ EN 1964

Signé 'JANINE JANET', portant le cachet du fondeur 'E.GODARD CIRE PERDUE' et les initiales de Cristobal Balenciaga 'CB' (sur le flanc gauche)
En bronze patiné
H.: 129 cm.; L.: 62 cm.; P.: 110 cm.

JANINE JANET (1913-2000)
CERF COUCHÉ, DESIGNED IN 1964
Signed 'JANINE JANET', with the foundry's mark 'E.GODARD CIRE PERDUE' and with the Cristobal Balenciaga's initials 'CB' (to the left flank)
Patinated bronze
50 3/4 in. high; 24 3/8 in. wide; 43 1/4 in. deep

珍寧·珍妮特(1913-2000)
《臥鹿》
1964年設計
簽名: JANINE JANET
鑄造廠印記: E.GODARD CIRE PERDUE
克裡斯托巴爾·巴黎世家名字首字母縮寫: CB (左腹)
鍍銘青銅

€80,000-120,000
US\$88,000-130,000
£67,000-100,000

LOTS 28 & 29

PROVENANCE

Offerts par Cristobal Balenciaga à Hubert de Givenchy.

BIBLIOGRAPHIE

C. d'Anthenaise, *Janine Janet, Métamorphoses*, catalogue d'exposition, Norma-Musée de la Chasse et de la Nature, Paris, 30 avril-21 septembre 2003, p. 4, 83, 128 (pour le même modèle).

C. de Nicolay-Mazery, *French Interiors, The Art of Elegance*, Flammarion, 2008, p. 128 (pour un des exemplaires du Château du Jonchet).

Un autre exemplaire de ce modèle est conservé dans les collections du Musée de la Chasse et de la Nature, Paris. Il est initialement commandé par la fondatrice du musée, Madame Jacqueline Sommière, qui en fait don au musée le 6 novembre 1967.

Another copy of this model is conserved in the collections of the Musée de la Chasse et de la Nature, Paris. It was initially commissioned by the museum's founder, Madame Jacqueline Sommière, who donated it to the museum on 6 November 1967.

λ 29

JANINE JANET (1913-2000)

CERF COUCHÉ, LE MODÈLE CRÉÉ EN 1964

Signé 'JANINE JANET' (sur le flanc gauche), portant la marque du fondeur 'E.GODARD' et les initiales 'CB' (sur la patte arrière gauche)
En bronze patiné
H.: 129 cm.; L.: 62 cm.; P.: 110 cm.

JANINE JANET (1913-2000)
CERF COUCHÉ, DESIGNED IN 1964
Signed 'JANINE JANET' (to the left flank), with the foundry's mark 'E.GODARD' and with the initials of Cristobal Balenciaga 'CB' (to the left back leg)
Patinated bronze
50 3/4 in. high; 24 3/8 in. wide; 43 1/4 in. deep

珍寧·珍妮特(1913-2000)
《臥鹿》
1964年設計
鍍銘青銅
簽名: JANINE JANET (左腹)
鑄造廠印記: E.GODARD
克裡斯托巴爾·巴黎世家名字首字母縮寫: CB (左後腿)

€80,000-120,000
US\$89,000-130,000
£68,000-100,000





ATTRIBUÉ À JOSEPH BAUMHAUER, DIT JOSEPH (D.1772)

BUREAU PLAT DE LA FIN DE L'ÉPOQUE LOUIS XV, VERS 1765-1772

En placage d'ébène des Indes, ornementation de bronze ciselé et doré, le plateau rectangulaire gainé d'un velours de soie rouge cramoisi usé, la ceinture présentant une frise d'entrelacs mêlés à des culots feuillagés et appliquée sur les petits côtés d'un masque de Bacchus sur fond de tablier et sur les grands côtés d'une frise d'entrelacs de feuilles d'acanthe en ressaut, ouvrant par trois tiroirs et deux tirettes latérales, les pieds fuselés, cannelés, rudentés de tiges d'asperge, sommés d'un chapiteau ionique et terminés par des sabots à larges feuilles lancéolées
H.: 81,5 cm.; L.: 189 cm.; P.: 96 cm.

Joseph Baumhauer, dit Joseph, ébéniste privilégié du roi vers 1770

ATTRIBUTED TO JOSEPH BAUMHAUER, 'DIT' JOSEPH (d.1772)
A LATE LOUIS XV ORMOLU-MOUNTED EBONY BUREAU PLAT,
CIRCA 1765-1772

With three frieze-drawers and two sliding writing surfaces
32 in. high; 74½ in. wide; 37¾ in. deep

傳為約瑟夫·鮑姆豪爾(1772年卒)製
路易十五晚期銅鑲金嵌黃銅烏木書桌
約1765-1772年製
連三個飾帶抽屜及兩塊可趟出的桌面

€600,000-1,000,000
US\$650,000-1,100,000
£510,000-840,000

PROVENANCE

Probablement acquis à Paris en 1803 par Thomas Bruce, 7th Earl of Elgin et 11th Earl of Kincardine (1766-1841); Puis par descendance Earls of Elgin and Kincardine à Broomhall House, Fife jusque dans les années 1970; Galerie Alexander and Berendt Ltd, Londres.

BIBLIOGRAPHIE

A. Pradère, *Les Ebénistes français de Louis XIV à la Révolution*, Paris, 1989, p. 245.
Burlington House Fair, Royal Academy, 12-21 March 1982, p. 23 (illustrated).

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

C. Rowell, W. Burchard, "Francois Benoit Martin-Eloi Lignereux and Lord Whitworth" by Christopher Rowell and Wolf Burchard", in *Furniture History Society*, Vol. 52, 2016, p.207.

The importance of this exceptional bureau plat and its prominent position in the centre of the grand salon on the étage noble of the hôtel d'Orrouer make it one of the cornerstones of the collection of Monsieur Hubert de Givenchy. With its timeless Greek-inspired design and the richness of its gilt-bronze ornamentation, it is a key work among the decorative arts of the 18th century. It can be attributed to the talented cabinet-maker Joseph Baumhauer and was recorded for the first time in 1803 in the collection of the famous diplomat Lord Elgin, known for bringing the carved marbles of the Athenian Parthenon to London.

A MASTERPIECE OF THE GOUT A LA GRECQUE

The return of classical taste in response to the excesses of the rococo began in the 1750s. While certain architects like Blondel or Contant d'Ivry adopted a restrained modernism, others such as the painter Louis-Joseph Le Lorrain or the learned comte de Caylus (1692-1765) opted for an extreme and purist interpretation of classical art. The commission of the great collector Ange-Laurent Lalive de Jully (1725-1779) is of great importance in this regard. A financier passionately interested in the arts and *introduceur des ambassadeurs* to Louis XV from 1756, he commissioned a collection of avant-garde furniture that consisted of a bureau and cartonier, a coquillier, a fauteuil and an ink-stand (A. Forray-Carlier, *Le mobilier du château de Chantilly*, Dijon, 2010, n. 10, p. 57) as well as two tables, all executed under the supervision of Jacques Caffieri who supplied the bronzes. His portrait by Jean-Baptiste Greux preserved in the National Gallery of Art in Washington depicts two of these innovative creations: the fauteuil à haut dossier and the bureau plat. The striking impact of this modern furniture was immense and the bureau is currently preserved in the château de Chantilly due to its purchase by the duc d'Aumale. Critics labelled this style « à la grecque », a general expression designating anything inspired by antiquity. Le Lorrain was entrusted with overseeing the design of this commission and he can be considered one of the champions of this nascent style. Others, like the engraver, historian and collector Pierre-Jean Mariette, also referred to the grand style of André-Charles Boulle, thereby establishing a link with the creations of the Louis XIV period. This labelling « à la grecque » was extremely popular and thus became the name for a fashion which swept throughout Paris during the 1760s. In fact in his *Catalogue Historique* of 1764 Lalive himself complained that even shopfronts were now designed according to this fashion. The satirical engravings by the painter Alexandre Petitot in the *Mascarade à la grecque* humorously denounce such excesses





Thomas Bruce, 7th Earl of Elgin, by Anton Graff, 1788 © DR



Broomhall House, Fife © DR

(A. Petitot et B. Bossi, *Mascarade à la grecque*, Parma, 1771). Our desk, with its frieze and ionic capitals imitating the entablature of ancient temples, perfectly encapsulates the modernity of this furniture, executed in the same taste as Lalive's for collectors keen to stress their membership of this elite group of « modernes ». The ensemble designed by Le Lorrain was executed by the cabinet-maker Joseph Baumhauer to whom we can firmly attribute the present desk.

JOSEPH BAUMHAUER

A key figure of Parisian cabinet-making from the end of Louis XV's reign and throughout the reign of Louis XVI, Joseph Baumhauer was of German origin like so many other Parisian cabinet-makers of the period. He moved to Paris where in around 1745 he married Reine Chicot, the daughter and sister of furniture-makers. This marriage was supposed to more easily enable him to become maître but he faced some difficulties in achieving this. Thus in February 1767 he was still engaged as a hired craftsman by his compatriot François Reizell.

The position of cabinet-maker under privilege of the King that Joseph obtained afforded him certain rights of the maîtres ébénistes without being a member of the guild. It seems he owed this status to the duc d'Aumont.

His stamp is constituted of his first name flanked by two fleurs de lys, an allusion to his royal privilege. Joseph set up a workshop in the faubourg Saint Antoine at the sign of La Boule Blanche. He died prematurely, in March 1772.

His son Gaspard Joseph succeeded him and established his workshop in the rue de la Roquette. He retained his father's stamp and it can therefore be difficult to establish whether father or son is responsible for furniture in the neoclassical style bearing their stamp.

Joseph's œuvre includes numerous pieces of furniture made with the most costly materials: panels of pietra dura, Sèvres porcelain plaques and even panels of Chinese or Japanese lacquer. He worked for the marchands-merciers, in particular Lazare Duvaux, Léger Bertin and Simon-Philippe Poirier.

A LIMITED CORPUS

Of Joseph's œuvre we know of a set of four large bureaux plats featuring a decorative scheme close to that of Lalive de Jully and one closely linked to our piece. The inventory taken after Joseph's death and carried out by the cabinetmakers Martin Carlin and Charles on 28th March, 1772, lists some pieces of furniture still under production, with two desks featuring among the most expensive items:

'Un grand bureau de six pieds de longueur plaqué en ébène à gaines avec des canelures garni de ses bronzes non doré, prisé huit cent livres ... 800'



'Un autre bureau de même grandeur non garni de ses bronzes prisé quatre cent livres ... 400'

It is interesting to note that the value of the bronzes without gilding was equivalent to the cabinet-making materials of the desk. During this period Joseph collaborated with two master founders: Oblet and Prevost; and three master chasers: Piault, Crampon and Tielman.

An identical desk to the one in the Givenchy collection is known: this desk, attributed to Joseph and accompanied by its cartonnier, was part of the collection of James Harris, 1st Earl of Malmesbury (1746-1820). It would have been acquired by the Earl during his diplomatic posting in Paris under the Directory in 1796 at the sale of the property of the Duke of Choiseul, minister of Louis XV. The cabinet later appears in Lady Baillie's collection at Leeds Castle, and was sold in the sale of the collection of Lily and Edmond J. Safra at Sotheby's, 3rd November, 2005, lot 120.

A second desk of the same model but with a later gonalco alves veneer was part of the collections of Alfred de Rothschild at Halton and was sold by Edmund de Rothschild at Christie's, London, 20th June, 1985, lot 93. A third recently rediscovered desk is now preserved at Knole in the collection of Lord Sackville and is said to have been acquired by Lord Whitworth when he was 'ambassador in Paris between 1802 and 1803' (C. Rowell, W. Burchard *op. cit.*, in Furniture History Society). This model is similar in size and shape, but lacks capitals to its legs and the frieze of entrelacs and rosettes.

This group of unstamped desks presents elements that are characteristic of Joseph's work. The frieze composed of 'S' intertwined with acanthus leaves is found on the chest of drawers and pair of corner cupboards stamped Joseph and delivered by Poirier to the Marquis de Brunoy before 1775 (illustrated in Alexandre Pradère, *Les Ebénistes Français de*



Bureau Plat, former collection of Lily and James Safra © DR

Louis XIV à la Révolution, Editions du Chêne, Paris, 1989, fig. 241-42). The laurel-leaf sabots above gadrooned toupie feet are found on several pieces of furniture by Joseph, notably a pair of meubles d'appui with white lacquer panels attributed to him in the collections of the Duke of Wellington, sold from the collection of Mrs Henry Ford II, Christie's, New York, 30th March, 2021, lot 90. The mounts on the frieze of scrolling acanthus leaves and sunflowers can be found on a chest of drawers by Joseph delivered to the duchesse de Mazarin, now in the Royal Collection Trust at Windsor Castle (RCIN 35826). Other characteristic gilt-bronze mounts include the Ionic capitals surmounting the fluted legs which are found on a meuble d'appui with red lacquer panels by Joseph, now preserved in the J. Paul Getty Museum, Los Angeles (inv. 79. DA.58).

THE ELGIN PROVENANCE

Mentions of ebony desks in the neoclassical style are rare in the 18th century as this type of furniture was essentially restricted to a small circle of avant-garde and wealthy collectors, most of them financiers. A desk related to our model, with its cartonnier, is described in the sale of the banker Nicolas Beaujon (1718-1786) in April 1787:

504- *Un bureau à quatre faces, plaqué en bois d'ébène, à trois tiroirs, garni de carderons en bronze, à rinceaux d'arabesques & cadres à feuilles d'eau avec carré à rosaces, supporté par quatre gaines à chapiteaux à carderons & pieds en bronze [...] hauteur du bureau 29 pouces sur 5 pieds de longueur'*

Our example seems to appear for the first time in the collection of Thomas Bruce, 7th Earl of Elgin and 11th Earl of Kincardine (1766-1841). A Scottish peer, diplomat and descendant of Robert the Bruce, the 7th Earl is best known for the removal of the Parthenon sculptures in Athens after receiving authorisation from the Ottoman administration when he was George III's ambassador to Constantinople between 1799 and 1803. After marrying the heiress Mary Hamilton Nisbet and spending some years defending British interests in the conflict between the Ottomans and the French army then led by a young Napoleon Bonaparte, he returned to the United Kingdom in 1803, passing through France en route. However, with the end of the Peace of Amiens, the couple was imprisoned on the orders of Napoleon. His stay in prison did not prevent Lord Elgin from resuming his spendthrift ways in the showrooms of the Parisian *marchands-merciers*, among them the famous Martin-Eloi Lignereux.

It was during this period of forced detention that his compatriot Charles, Earl Whitworth (1752-1825), then British Ambassador to France, arranged for his own repatriation of art. Through the *marchands-merciers* Martin-Eloi Lignereux and François

Benoist, the immense collection of furniture and works of art amassed by Ambassador Whitworth was sent to England, including among it the famous Boulle marquetry desk sold by his descendants at Christie's, London, 17th June, 1987, lot 73. About two hundred and thirty-four crates were inventoried, some under Lord Elgin's name, who took advantage of this shipment to jointly export his own works of art. The Givenchy desk is probably listed in crate 231 as '*un bureau en table d'ébène et bronze*'.

It is fascinating to note that Lord Whitworth himself exported an ebony desk in crate 87. This is probably the one now in the Sackville collection at Knole, still owned by the ambassador's descendants. The desk, discussed earlier and attributed to Joseph Baumhauer, is closely related to Lord Elgin's example, suggesting not only a logistical but also an aesthetic alliance between the two noblemen. It is of no surprise that two such great enthusiasts for antiquity were seduced by these rigorous Greek lines brought forth by one of the greatest cabinetmakers of the Ancien Régime.

Lord Elgin returned to the United Kingdom and his Scottish estate Broomhall, also built in the Greek style by the architect Thomas Harrison. After his divorce from Mary and the 1811 purchase of the Parthenon marbles by the British government for the significant sum of £35,000, he returned to France to live out his last days until 1841. The desk and a large part of the French furniture acquired during his internment remained at Broomhall in Scotland. Groups of Directoire and Empire furniture purchased from Lignereux by Lord Elgin were sold by his descendants in 1962 at Christie's and in 1992 at Sotheby's. The desk left the Scottish collection in a sale to the dealer Alexander & Berendt Ltd and went on to become one of the jewels of the collection of Monsieur Hubert de Givenchy.



31

PROBABLEMENT FRANCE,
FIN DU XVII^e OU XVIII^e SIÈCLE

PAIRE DE CERFS

Bronze ciselé et doré, reposant sur des bases du milieu du XVIII^e siècle associées en marbre de Sicile mouluré, ornementation de bronze ciselé et doré à décor d'agrafes feuillagées et de griffes de lion
H. totale : 36,5 cm. et 39 cm. ; Long. totale : 33 cm. et 33,5 cm.

PROBABLY FRENCH, LATE 17TH OR 18TH CENTURY

A PAIR OF STAGS

Gilt-bronze, each on an associated mid-18th century ormolu-mounted Sicilian marble base

14¼ in. and 15¼ in. high; 13 in. and 13¼ in. wide, overall

法國製 約十七世紀末或十八世紀

雄鹿雕像一對

鍍金銅，各配以十八世紀中鑲銅鍍金西西里大理石底座

(2)

€60,000-90,000

US\$67,000-100,000

£51,000-76,000

PROVENANCE

Très probablement Emma Louisa von Rothschild (1844-1935), puis par descendance jusqu'à son petit-fils, Nathaniel Mayer Victor, 3^e Baron Rothschild (1910-1990), probablement 148 Piccadilly, Londres.

Sa vente, Christie's, Londres, 14 mai 1970, lot 15.

Vente anonyme, Christie's, Londres, 7 décembre 2006, lot 71.

BIBLIOGRAPHIE

C. de Nicolay-Mazery, 'The elegance of Hubert de Givenchy' in *Private houses of France: living with history*, Paris, 2014, p. 164 et p. 167 (ill.)



The pair of gilt-bronze stags offered here are almost certainly the same pair that were offered for sale in Christie's, London, 14 May 1970, lot 15 (sold for 6,000 gns), although mounted on different Empire style verde antico marble bases. The present bases are associated and date from the mid-18th century. Little is known about the models upon which the two highly energetic stags are based, but considering the fact that each of their mouths has been drilled to formerly fit reigns it would suggest that they were once part of a larger composition that in all probability included the virgin hunter goddess, Diana.

Diana can be seen riding on the back of a stag as in the silver-gilt, enamelled and jewel-mounted Automaton Stag by Joachim Freiss of circa 1620 in the Metropolitan Museum of Art, New York (inv. 17.190.746), or depicted in a chariot drawn by stags as in the 5th century BC Attic red-figure krater in the Louvre, Paris attributed to the Painter of the Woolly Satyrs (inv. CA 3482). References are also made throughout ancient literature of *Diana riding on a chariot* drawn by stags such as in the *Argonautica* by Apollonius of Rhodes who refers to 'Artemis (Diana), standing in her golden chariot driving off with her fast-trotting deer over the hills and far away to some

rich-scented sacrifice.'

Unquestionably the most well-known image of Diana with a stag, and possibly the inspiration for the modelling of the present bronzes is the antique marble sculpture of the *Diane Chasseresse* in the Louvre, Paris (inv. MA 589), that depicts the goddess holding a stag by the antlers as it rears on its hind legs. The marble was first recorded with certainty in Fontainebleau in 1586 and it has since been the inspiration for painted and sculpted images of the subject ever since. Taking into consideration the proportions and modelling of the anatomy of the present stags, it is very likely that they were conceived sometime after the mid-17th century prior to which the representations of stags was much more static and less animated as in the Automaton Stag. They more closely resemble the stag in Ferdinando Tacca's second half 17th century group of Hercules and the Arcadian Stag in the Louvre (inv. OA 5421), which has a similarly energetic and dynamic pose, a long muscular body and long slender legs.



The exterior and interior decoration of the buildings, the furniture, the fabrics, the jewellery of all kinds, everything in Paris is Greek.

BARON GRIMM, 1765

32

ATTRIBUÉE À PIERRE GOUTHIERE (1732-1813)

PAIRE DE FLAMBEAUX D'EPOQUE TRANSITION, VERS 1765-1770

En bronze ciselé et doré, la base circulaire ceinte d'une frise de canaux, le fût en gaine reposant sur des griffes, appliqué de draperies et surmonté de masques léonins, le binet en forme de vase orné d'une frise à la grecque

H.: 36 cm. ; D.: 16,5 cm.

ATTRIBUTED TO PIERRE GOUTHIERE (1732-1813)
A PAIR OF LATE LOUIS XV ORMOLU CANDLESTICKS,
CIRCA 1765-1770

13½ in. high ; 6½ in. diameter

傳為皮埃爾·古蒂埃(1732-1813)製
路易十五晚期銅鑲金燭台一對
約1765-1770年製

(2)

€60,000-100,000
US\$66,000-110,000
£50,000-83,000

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

S. Faniel (sous la dir.), *Le Dix-huitième Siècle Français*, 1956, p. 130, ill. A.
P. Verlet, *Les bronzes dorés français du XVIIIe siècle*, Paris, 1987, p. 189, cat. 227.
C. Vignon et C. Baulez, *Pierre Gouthière*, The Frick Collection, New York, 2016, pp. 216-217, cat. 20.

For a notice on this model, please refer to lot 2.





The art of Claudio Bravo is characterized by a constant search for flawlessness in technique.

λ 33

CLAUDIO BRAVO (1936-2011)

Bacchus, 1997

Signé et daté en chiffres romains 'CLAUDIO BRAVO MCMXCVII' (en bas à droite)
Huile sur toile
199,5 x 149,5 cm.

CLAUDIO BRAVO (1936-2011)

Bacchus, 1997

Signed and dated in roman numerals 'CLAUDIO BRAVO MCMXCVII' (lower right)
Oil on canvas
78½ x 58⅞ in.

克勞迪奧·布拉沃 (1936-2011)

《酒神巴克斯》

1997年作

款識：CLAUDIO BRAVO MCMXCVII (右下)

油彩 畫布

€500,000-700,000
US\$550,000-770,000
£420,000-590,000

PROVENANCE

L'artiste, 2006.

EXPOSITION

Naples, Naples Museum of Art, *Claudio Bravo*, janvier-avril 2006 (ill. en couleurs au catalogue d'exposition pp. 26-27).

BIBLIOGRAPHIE

P. Bowles, F. Calvo Serraller et E. Sullivan, *Claudio Bravo: Paintings and Drawings 1964-2004*, New York, 2005, p. 461 (ill. en couleurs p. 301).

EDWARD J. SULLIVAN

Drawing his influence from the Renaissance and using a palette in the Caravaggio style, Claudio Bravo has left an indelible mark on the hyperrealist movement. Inspired by the chiaroscuro of Diego Velázquez, the folds of Francisco de Zurbarán and the textures of Luis Egidio Meléndez, he gives life to a portfolio full of details. In his initial portraits, as well as in his still-lives and then his *Package Paintings*, which brought him international recognition, Claudio Bravo sweeps away the limits of the plausible. His canvases almost become bas-reliefs that somehow convey the sense of capturing materials.

Like Pop Art, which made consumer objects sacred, Claudio Bravo raises the status of the simple detail. He turns these fabrics—perhaps curtains—into large-scale, colourful totems as masterful as Rothko's. He bathes them in both the light and the heat of the sun. He gives them both an abstract dimension and a hyperrealism pushed to the limits of trompe-l'oeil. So clairvoyant, almost scientific, these fabrics could well have been prints by Albert Renger-Patzsch, front runner of the New Objectivity.

Claudio Bravo paints his canvases like a sculptor cuts stone. These textured blocks of colour are worthy of the *drappés mouillés* used in Greek sculpture, indeed resonating with the titles he chooses: *Bacchus*, god of wine for the red and *Apollo*, god of solar light for the yellow. The artist's work thus forms a bridge between the worlds of classical and contemporary art. "I have aligned myself with the priorities of modern art without ever forgetting that I am a realist," he explains. His technical virtuosity is the reflection of a deep sensitivity, that seduced numerous private and public collections such as those of the Metropolitan and MoMA in New York, the Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires or the dell'Arte Museo in Naples, which collaborated with the Marlborough Gallery during its *Claudio Bravo* exhibition in 2006.





He often speaks of the grand “fluidity” of the old masters’ vision. [...] He often reaches a sense of poetic evocation analogous to certain elements of the art of his Renaissance and Baroque heroes.

EDWARD J. SULLIVAN

λ 34

CLAUDIO BRAVO (1936-2011)

Apollo, 1998

Signé et daté en chiffres romains 'CLAUDIO BRAVO MCMXCVIII'
(en bas à droite)
Huile sur toile
199,5 x 149,5 cm.

CLAUDIO BRAVO (1936-2011)

Apollo, 1998

Signed and dated in roman numerals 'CLAUDIO BRAVO MCMXCVIII'
(lower right)
Oil on canvas
78½ x 58¾ in.

克勞迪奧·布拉沃(1936-2011)

《太陽神阿波羅》

1998年作

款識：CLAUDIO BRAVO MCMXCVIII (右下)

油彩畫布

€500,000-700,000

US\$550,000-770,000

£420,000-580,000

PROVENANCE

L'artiste, 2006.

EXPOSITION

Naples, Naples Museum of Art, *Claudio Bravo*, janvier-avril 2006
(ill. en couleurs au catalogue d'exposition pp. 30-31).
Chenonceau, Château de Chenonceau, *Claudio Bravo, Peintures*,
juin-novembre 2006.

BIBLIOGRAPHIE

P. Bowles, F. Calvo Serraller et E. Sullivan, *Claudio Bravo: Paintings and Drawings 1964-2004*, New York, 2005, p. 461 (ill. en couleurs p. 323).





λ 35

DIEGO GIACOMETTI (1902-1985)

TABLE BASSE *RUBAN ARBUSTES*, VERS 1976

En bronze patiné, fer forgé peint et verre
H.: 47,5 cm. ; L.: 101,7 cm. ; P.: 73,5 cm.

DIEGO GIACOMETTI (1902-1985)
RUBAN ARBUSTES LOW TABLE, CIRCA 1976
Patinated bronze, painted wrought iron and glass
18¾ in. high ; 40 in. wide ; 28¾ in. deep

迪亞哥·賈克梅蒂 (1902-1985)
「絲帶與灌木」矮桌
約1976年製
鍍銘青銅 塗漆鍛鐵 玻璃

€400,000-600,000
US\$440,000-660,000
£340,000-500,000

BIBLIOGRAPHIE

D. Marchesseau, *Diego Giacometti*, Hermann, Paris, 1986, p. 142
(pour notre exemplaire).
D. Marchesseau, *Diego Giacometti, Sculpteur de meubles*, éditions
du Regard, Paris, 2018, p. 106 (pour notre exemplaire).



36

PARIS, VERS 1710-1715

PAIRE DE FAUTEUILS D'ÉPOQUE RÉGENCE

En noyer mouluré, sculpté et doré, à décor de treillage appliqué de lambrequins, le dossier droit à châssis centré en partie haute d'une agrafe feuillagée, la ceinture en arabalète centrée d'une coquille, les pieds galbés sommés d'une même coquille et terminés par des sabots, traces d'étiquette sur chaque fauteuil en ceinture, couverture de soie brodée de fils d'or et d'argent, à motif "jardinière" d'époque Louis XIV
H.: 118 cm.; L.: 65 cm.

PARIS, CIRCA 1710-1715

A PAIR OF RÉGENCE GILTWOOD ARMCHAIRS

Upholstered with a Louis XIV silver, gold and polychrome embroidery
46½ in. high; 25½ in. wide

巴黎約1710-1715年製
攝政時期鑲金木扶手椅一對
路易十四時期金銀彩繡椅墊

(2)

€100,000-200,000
US\$110,000-220,000
£84,000-170,000

PROVENANCE

Probablement collection Arturo Lopez-Willshaw (selon Maurice Segoura);
Collection Hon. Lady Baillie, Leeds Castle, Kent, vente Sotheby's, Londres,
13 décembre 1974, lot 238;
Vente Christie's, Londres, 8 décembre 1994, lot 527;
Galerie Maurice Segoura, Paris.

Couverture :

Probablement baron Lionel Nathan de Rothschild (1808-1879) au 148
Piccadilly, Londres ou Tring Park, Hertfordshire;
puis par descendance à Victor, 3^e Lord Rothschild;
puis Elie de Rothschild, Hôtel Masseran, Paris;

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

C. Demetrescu, *Le Style Régence*, Paris, 2003, p. 66.
Y. Carlier, *18th century. Birth of Design. Furniture Masterpieces 1650-1790*,
cat. expo. Château de Versailles, Dijon, 2014, no. 11, pp. 96-97.
J.-J. Gautier, *Sièges en société. Histoire du siège du Roi-Soleil à Marianne*,
cat. expo. Mobilier national, Paris, 2017, p. 84.





Leeds Castle © DR

This pair of armchairs is a rare example of the evolution of French seat-furniture between the Louis XIV and Louis XV styles. Dated to the *Régence* period, around 1715, they are still very much in the Louis XIV style with their rectilinear backs and their armrest supports placed in line with the front legs. But sinuous lines are already making an appearance, particularly noticeable in the curves of the legs, belt and armrest supports, all of which combine mosaic ornaments, *fleurons* and shells to emphasise the salient parts. These elements contribute to the great rarity of this type of armchair, except for a few examples whose origin is often unknown.

They can be compared with an armchair in the Musée des Arts Décoratifs in Paris (deposit of the Mobilier National, inv. CMEC 240), and presented during the exhibition *18e, aux sources du design* (Château de Versailles, 2015). Dated around 1710-1715, it uses the same structural and decorative formula as the present chairs, with a *garniture à chassis* (drop-in frame), probably one of the first examples of this type. The placement of the decorative carving, including shells, the arrangement of the crosspieces, backrest, armrest supports, and legs are strictly similar. It is interesting to compare our chairs with a drawing in the Cronstedt collection of the Nationalmuseum in Stockholm (inv. NMH CC 386), showing two proposals for a *Régence* chair: one of them follows the architecture of the chairs already discussed. Slightly later armchairs show the evolution of the *Régence* chair on the model developed around 1715: an armchair kept in the Cleveland Museum of Art (inv. 1925.1219) and another of the same model sold at Sotheby's, Paris, 18 March 2010, lot 134 (collection Violette de Talleyrand, duchesse de Sagan, former Gaston Palewski collection) can be mentioned.

The prestigious provenance of this pair of armchairs deserves to be highlighted: they come from Leeds Castle, which belonged to Lady Baillie. The Anglo-American heiress the Hon. Olive Paget married Sir Adrian Baillie in her third marriage; she acquired Leeds Castle in 1925 and renovated it completely. She called on the best Parisian designers, first Armand-Albert Rateau in the 1920s, then more importantly Stéphane Boudin, president of Jansen, who supervised the decoration and furnishing from the 1930s to the 1960s. Lady Baillie assembled a remarkable collection, notably of French furniture, and entertained the best of European society at Leeds Castle: the Prince of Wales, the Duke of York, Queen Mary of Romania, King Alfonso XIII of Spain, Grand Duke Dmitri Pavlovich of Russia, etc. Finally, the exceptional embroidered silk from the Louis XIV period covering these chairs also has a remarkable provenance, the Elie de Rothschild collection in the Hôtel Masseran in Paris.



Hon. Lady Baillie with Sir Adrian Baillie ©DR



~ 37

ATTRIBUEE A JOSEPH POITOU (V. 1680 - 1719)
COMMODE D'EPOQUE REGENCE, VERS 1715-1720

En marqueterie Boulle en première partie de cuivre gravé sur fond d'écaille de tortue imbriquées, placage d'ébène du Mozambique, ornementation de bronze ciselé et doré, le dessus de marbre vert de mer rectangulaire restauré, la façade ouvrant par deux tiroirs séparés par une traverse et à décor de rinceaux feuillagés, le premier centré d'un masque de Bacchus, le second d'un cartouche en forme de pelte, les montants fortement galbés appliqués d'un large cartouche à enroulement feuillagé à décor de fleurs sur fond de treillage et terminé par une chute de culots, prolongés par des pieds à sabots léonins feuillagés, portant une étiquette circulaire et imprimée incrite B.F.A.T- V.I.S/HG/7, sur un socle en bois noirci incrusté de filets de laiton réalisé par l'atelier Michel Jamet
H.: 82,5 cm. ; L.: 132 cm. ; P.: 54,5 cm.
Plinthe: H.: 12,5 cm. ; L.: 137 cm. ; P.: 57 cm.

ATTRIBUTED TO JOSEPH POITOU (c. 1680 - 1719)
A REGENCE ORMOLU-MOUNTED COPPER, TORTOISESHELL AND EBONY COMMODE, CIRCA 1715-1720
With two drawers, on a plint made by Michell Jamet workshop
32¾ in. high ; 52 in. wide ; 21¼ in. deep

傳為約瑟夫·普瓦圖(約1680-1719年)製
攝政時期鑲銅鑲金銅、玳瑁及烏木抽屜櫃
約1715-1720年製

€250,000-400,000
US\$270,000-430,000
£220,000-340,000

PROVENANCE

Vente Maître Oger, Paris, 26 novembre 1979, lot 64.

BIBLIOGRAPHIE

C. Demetrescu, *Les ébénistes de la Couronne sous le règne de Louis XIV*, Lausanne, 2021, p. 372.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

P. Hughes, *The Wallace Collection, Catalogue of Furniture*, t. 2, Londres, 1956, pp. 746-747, n.159, ex. F56.
G. Bellaigue, *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor: Furniture, Clocks and Gilt Bronze*, t.1, Londres, 1974, n. 85, pp. 414-415.
A. Pradère, *Charles Cressent*, Dijon, 2003, pp. 52-53.
C. Demetrescu, *Les ébénistes de la Couronne sous le règne de Louis XIV*, Lausanne, 2021, pp. 368- 372.

Recent research by art historian Calin Demetrescu has led to the rediscovery of a whole section of the work of a master cabinetmaker who is still under-documented, but who was nevertheless a great talent: Joseph Poitou (1680-1719).

This remarkable chest of drawers with its powerful and assertive lines can almost certainly be attributed to him. It reflects and bears witness to his many influences and artistic collaborations with two illustrious figures of Parisian cabinetmaking at the time: André-Charles Boulle and Charles Cressent.

JOSEPH POITOU (1680-1719)

Already mentioned by Alexandre Pradère in his seminal book *Les Ebénistes français de Louis XIV à la Révolution*, Paris, 1989, some elements of Joseph Poitou's life, although fragmentary, have reached us. Joseph Poitou was none other than the son of Philippe Poitou, *Ébéniste de Monseigneur le Duc d'Orléans*, who made many precious parquet floors for the royal residences between 1678 and 1687. Interestingly, Philippe Poitou married André Charles Boulle's sister Constance, making Joseph Poitou Boulle's nephew by marriage. We know that Joseph's father worked directly for Boulle from 1674 to 1678, which certainly influenced his production and his son's a few years later. After working for a long time in his father's workshop, Joseph left in 1716 to settle on rue Notre-Dame-des-Victoires. Joseph Poitou became master in November 1718, but only enjoyed his new status for a short time, as he died a few weeks later. The inventory after his death, drawn up on 2 June 1719, nevertheless gives us some valuable information about his activity. It describes a workshop with four workbenches and some bronze models belonging to him. The bronzes listed in the inventory were most certainly the work of Charles Cressent (1685-1768) who was known as a sculptor and ornamentalist and worked in the Poitou workshop. He was very close to the family, as shown by archive documents, and was in fact appointed tutor to the Poitoux' child at the time of the succession. He even ended up marrying his widow in 1719 when he took over the Poitou workshop and acquired his position as *Ebéniste Ordinaire du Régent*.

Mr. Demetrescu describes the present chest of drawers at length, highlighting the different influences shown, while trying to identify a small corpus of works attributable to Poitou and very close to our chest of drawers.





André-Charles Boulle, project for a bureau à huit pieds, circa 1715-1720. Musée des Arts décoratifs, inv. 723 D 7 © MAD, Paris

**André-Charles Boulle and Charles Cressent:
multiple influences**

The general shape of our chest of drawers is obviously in the tradition of Boulle's chests of drawers and notably of the two chests of drawers with harpies delivered by Boulle in 1708 for Louis XIV's bedroom at the Grand Trianon, a later example of which is now in the MET (Inv.1982.60.82).

The feet remain very archaic and are also close to Boulle's first production that Poitou knew perfectly. Indeed, we find this curvature accentuated by lion's paws on two Boulle consoles: one at Waddesdon Manor (ill. G. Bellaigue, *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor: Furniture, Clocks and Gilt Bronze*, t.1, London, 1974, n. 85, pp. 414-415) and the second to the Wallace Collection (ill. P. Hughes, *The Wallace Collection, Catalogue of Furniture*, vol. 2, pp. 746-747, n.159, ex. F56).

The very marked scrolls on the front of the legs are also part of this tradition, although the design here is slightly different. We find the first signs of this model on the famous Boulle drawing kept at the Musée des Arts Décoratifs, Paris (Inv. 723 D7).

Concerning the other bronze elements, C. Demetrescu notes of course the lockplate, which is a model found in several works by Charles Cressent. Concerning the legs, C. Demetrescu draws a parallel with works by Delaistre and Painsun, who also used these models at the same time. The marquetry motifs used are similar to those found on two regulators by Cressent (and perhaps in collaboration with Poitou): one in the James Rothschild collection at Waddesdon Manor and the other in the collection of the Duke of Buccleuch and Queensberry at Drumlanrig Castle (ill. C. Demetrescu, *Les Ébénistes de la Couronne sous le règne de Louis XIV*, Lausanne, 2021, pp. 370 and 371).

Joseph Poitou, a limited corpus

Among very similar works C. Demetrescu identifies a small corpus probably by Poitou and contemporary to our commode. In particular, he compares two commodes with Poitou's work, one in the MET (Inv. 25.160) and the other from a private collection (ill. A. Pradère, *Charles Cressent*, Dijon, 2003, pp. 52 and 53), where an identical ornamental repertoire can be found, both for the falls and the bronzes on the front. He mentions a console in marquetry en première partie stamped by I.DUBOIS that he wishes to reassign to Poitou (Sotheby's sale, New York, 24 October, 2003, lot 25). The marquetry of the drawer, sides and legs takes up some of the motifs of the chest of drawers, in particular the poly-lobed reserves and the acanthus scrolls extended by olive branches in the fields. A bureau à caissons initially attributed to Pierre Gole and sold at public auction (Sotheby's, Monaco, 16 June 1990, lot 833) is decorated on the same principle of frames of engraved bands. The gules of the chimeric animals facing each other, whose bodies are prolonged by acanthus scrolls, are also perfectly similar. Finally, we find on a magnificent desk (ill. C. Demetrescu, *op. cit.*, p. 369) the falls of the legs, the feet but above all this model of belt forming a sort of interrupted apron and decorated with identical leafy volutes.



Commode, circa 1745-49. © Metropolitan Museum of Art, New York



38

D'APRÈS UN MODÈLE DE CORNEILLE
VAN CLEVE (1646-1732)

PAIRE DE FLAMBEAUX D'ÉPOQUE RÉGENCE, VERS 1720

En bronze ciselé et doré, le fût représentant un homme et une femme supportant un *putto*, sur un socle circulaire à cannelures torsées, les binets numérotés respectivement '1' et '2'
H. 41 cm. ; D. 20.5 cm.

AFTER A MODEL BY CORNEILLE VAN CLEVE (1646-1732)
A PAIR OF REGENCE ORMOLU CANDLESTICKS, CIRCA 1720
Each modelled as a male and female figure supporting a putto, the bobeches numbered '1' and '2' respectively
16 in. high; 8 in. wide

臨科尼利斯·范·克利夫(1646-1732)模型
攝政時期銅鑲金燭台一對
約1720年製
分別採用一男一女造型，各抬著一個小天使，燈杯分別附有編號「1」和「2」

(2)

€60,000-100,000
US\$65,000-110,000
£50,000-83,000

PROVENANCE

Collection Madame André Rueff.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

P. Hughes, *The Wallace Collection. Catalogue of Furniture*, vol. 2, Londres, 1996, nos. 232-233, pp. 1195-1202.



According to 18th-century auction catalogues, the sculptor Corneille van Clève (1646-1732), a pupil of Michel Anguier, created the model for this candlestick. A drawing in the Kunstbibliothek in Berlin shows the original design for this bold composition based on a couple, each carrying a child. Van Cleve produced numerous designs for decorative objects to be cast in silver or bronze: when he did not cast himself, he called on his brother-in-law, the silversmith Nicolas de Launay (master in 1672). In November 1702, de Launay made a series of six silver candlesticks for King Louis XIV's bedchamber in Versailles, described as follows "six large gilt silver candlesticks representing a naked man sitting on a baluster... and carrying on his shoulder a child with a bobèche on his head, all placed on a round base, chiselled with hollow rounded gadroons..." (Arch. nat., O1) (Arch. nat., O1 3307, fol. 457). The base with hollow rounded gadroons is found in the van Cleve design, unlike several other examples with a base more in the Louis XV style, with "rocaïlle and mouldings", attributed to the silversmith Claude II Ballin.

This model of candlestick, with figures in bronze, sometimes patinated, sometimes gilded, can be found in the collections of the greatest amateurs of the 18th century. Thus in the Randon de Boisset sale (27 February-25 March 1777) we find "two candlesticks modelled by Van-Cleve, one of a man holding a child on his shoulder, the other of a woman also with a child; the *bobèche* on the head of each child & the base which serves as a seat for each figure, are gilded" (lot 266), an identical pair of candlesticks appears in the sale of the Comte de Luc (22-23 December 1777) acquired by the dealer Julliot. Another pair of this model was part of the collection of the Marquis de Menars, dispersed from 18 March to 6 April 1782 (lot 574). The sculptural composition and the exceptional quality of the chasing of these candlesticks make them a major testimony of decorative arts of the end of Louis XIV's reign and of the *Régence*.

Régence period examples of these timelessly attractive candlesticks are rare on the art market, notable examples were sold at Christie's, Paris, 27 October 2010 (Haras d'Estimauville; works and *objets d'art* from the Rothschild collections), lot 339. The Wallace Collection in London has a pair of these candlesticks (inv. F 232), and a second one with patinated bronze figures and a rocaïlle base of the Ballin model (inv. F 233).



Charles Le Brun, Drawings for a pair of Candlesticks attributed to C. van Cleve, Staatlichen Museen zu Berlin, Kunstbibliothek © bpk-Bildagentur



D'APRÈS UN MODELE DE GERMAIN BOFFRAND (1667-1754)

CONSOLE D'ÉPOQUE RÉGENCE, VERS 1710-1720

En chêne mouluré, sculpté et doré, le dessus de marbre des Flandres, la ceinture cintrée d'un profil d'Athéna dans un médaillon, les montants figurant des sphinxes aux ailes déployées et reposant sur des consoles à pieds hélicoïdaux réunies par une entretoise centrée d'une coquille, portant une étiquette imprimée inscrite "148742 / LAVANCHY S. ..."; importantes usures à la dorure d'origine
H.: 86 cm.; L.: 149 cm.; P.: 63 cm.

AFTER A MODEL BY GERMAIN BOFFRAND (1667-1754)
A RÉGENCE GILT-OAK CONSOLE TABLE, CIRCA 1710-1720
With a shaped *marbre des Flandres*, supported by sphinxes, with a printed label / LAVANCHY S. ...; the original gilding is worn
33¾ in. high, 58½ in. wide; 24¾ in. deep

臨傑曼·波夫蘭(1667-1754)模型
攝政時期鑲金橡木玄關桌
約1710-1720年製
經塑型的法蘭德斯大理石, 配人頭獅身像造型支架, 印字標籤「LAVANCHY S」; 原有鍍金大致已磨蝕

(2)

€60,000-100,000
US\$65,000-110,000
£50,000-83,000

PROVENANCE

Probablement château de Lunéville pour un membre de la famille ducale de Lorraine;
Collection Gabrielle Chanel, dite 'Coco Chanel', vente Köller, Zurich (selon la documentation d'Hubert de Givenchy).

BIBLIOGRAPHIE

J. Ballot, *Le décor intérieur au XVIII^e siècle à Paris et dans l'Île-de-France*, Paris, 1930, pl. V.
Louis XIV, Fastes et décors, cat. expo, Musée des Arts Décoratifs, Paris, mai-octobre 1960, n°106.
B. Pons, « Germain Boffrand et le décor intérieur », in *Germain Boffrand (1667-1754). L'aventure d'un architecte indépendant*, Paris/Lunéville, 1986, pp. 187-252.
T. Wolfesperges, « Console aux sphinxes », in *Catalogue Perrin*, Paris, 2004, pp.14-20.
J. Charles-Gaffiot et D. Langeois, « Une console du château de Lunéville redécouverte », in *L'Estampille/L'Objet d'art*, n° 402, mai 2005, pp. 68-76.
G. Scherf et T. Franz, *La Sculpture en son château. Variations sur un art majeur*, Château de Lunéville/Gand, 2021, p. 148.



Coco Chanel in her apartment by Cecil Beaton, 1950
© Christie's, Image 2001

A masterpiece of giltwood sculpture of the Régence period, this console decorated with sphinxes belongs to a limited corpus of furniture inspired by the designs of the architect Germain Boffrand and produced for the House of Lorraine. Although the precise patron of these fabulous consoles has not been formally identified, it is nonetheless interesting to attempt to trace the history of these unique pieces so representative of the Régence taste.

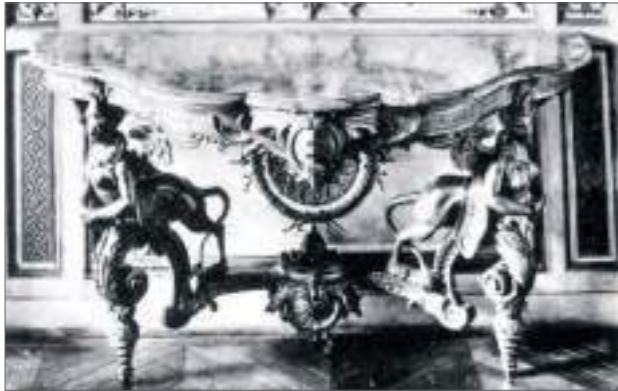
A MODEL BY GERMAIN BOFFRAND FOR THE DUKE OF LORRAINE

It is thanks to the investigations of Bruno Pons into several designs for consoles that we are able to relate the present lot to the work of the architect Germain Boffrand. A colleague of Jules-Hardouin Mansart, he was known as the greatest proponent of the Régence style and for introducing the rococo style as evidenced by the decoration of the apartments of the hôtel de Soubise in Paris (today the Archives Nationales). He is linked to the present lot as he took part in the construction of the château of the Dukes of Lorraine in Lunéville from 1709, before two years later becoming the principal architect of Duke Leopold I. In his construction of the interiors he engaged the best Parisian sculptors of the time like François Dumont, Michel Lange and Pierre Puel. A drawing preserved in the École des Beaux-Arts (inv. O. 1019) shows a design for a console with eagle heads bearing the cross of Lorraine, attributed to Germain Boffrand. We also find this model with eagle heads in engraved portraits of the Duke and Duchess of Lorraine, circa 1700 which seems to suggest that Boffrand's models had already been produced by this date. The chimera that are prominently visible on the preparatory drawing are a decorative source for surviving consoles including our own. They are not, as in the drawing, on the stretcher but have taken on a more prominent role in these new designs by forming the uprights. The direct relation between our sphinxes and the design attributed to Boffrand is indisputable and is demonstrated in a series of consoles executed for the Duke of Lorraine and/or his family. It is interesting to recall the influence of Jean Lepautre's compositions on Germain Boffrand. We know in particular of an etching of *Livre de miroirs, tables et guéridons* by Lepautre depicting a unique console with sphinxes of a closely related composition (Musée des Beaux-Arts de Rennes, Inv. 794-1-5094).

A CORPUS OF SPHYNX GILTWOOD CONSOLES

Boffrand's preparatory design gave way to various interpretations, clearly visible in a series of consoles featuring mosaic-ground frieze, sphinxes placed above toupie feet and shell stretchers. The





Michel II Lange and Pierre Puel, after a model of Germain Boffrand, *table en console*, 1716 for the *grand cabinet de la duchesse de Lunéville*. © Tirage photographique, fonds documentaire du musée du château de Lunéville.

first (location unknown, previously in the hôtel Masseran in Paris) is a console of greater depth with a more scrolling frieze and a central medallion adorned with the cross of Lorraine. Its medallion shows that it was in all likelihood intended for the grand cabinet of the duchess at the château de Lunéville. It was the work of the Parisian sculptors Michel II Lange and Pierre Puel who executed it in 1716 and *sous la conduite de Monsieur Boffrand* also executed tables for the new apartments of the château (T. Franz, *La Sculpture en son château. Variations sur un art majeur*, Château de Lunéville/Gand, 2021, p. 148). Another console (formerly with Galerie Perrin, Paris and published in J. Charles-Gaffiot and D. Langeois « Une console du château de Lunéville redécouverte », in *L'Estampille/L'Objet d'art*, n° 402, mai 2005, p. 68-76) is also known and its proportions are more closely related to our model though the medallion shows a woman's profile (perhaps the Duchess of Orléans). It raises the question as to whether this console was also intended for the apartments at Lunéville.

We can also list other known copies: a console with a *rouge de Flandres* marble top from the collection of Mme de Béhague at the château de Fleury and a console with a portor marble top from the estate of Mme Louis Giraud, sold Palais Galliera, Paris, 26 November 1975, lot 102. Another console is known with a central medallion bearing the cross of Lorraine illustrated by Juliette Ballot in *Le décor intérieur au XVIIIe siècle à Paris et dans l'Île-de-France*, Paris, 1930, pl. V, and by Bruno Pons in the exhibition catalogue *Germain Boffrand*, Paris 1986, pp. 197-99. To complete this corpus we also know of similar tables in the collection of the duke of Bourbon at Chantilly in 1709 including *deux tables de différents marbres, de cinq à six pieds de longueur sur leurs pieds de bois doré à sphinx* as well as a table with griffins and a sphynx table that was in the collection of the duc d'Antin in Paris in 1736.

A MYSTERIOUS PATRON

The related corpus of console tables by Boffrand as well as the profusion of emblems of Lorraine suggest an important commission by Duke Leopold I of Lorraine and his wife, the Duchess Elisabeth-Charlotte. Yet as Thierry Franz and Bruno Pons point out, the presence of the heraldic elements of Lorraine (absent on our console) do not mean that the duke of Lorraine is the only possible patron behind the commission. It is possible that other members of the Lorraine family used the same emblems, including for example Charles-Henri de Lorraine, prince de Vaudémont and cousin of the duke. This is all the more probable because the prince de Vaudémont tasked the architect Germain Boffrand with renovating the hôtel de Mayenne where he resided in Paris between 1707 and 1709 and where the architect further supervised in 1713 the plans of the sculptor Michel Lange for furniture delivered to this residence. It is therefore not unreasonable to venture that some consoles may have come from the prince of Vaudémont at the hôtel de Mayenne or from the château de Commercy in Lorraine which he also had refurbished in this period.

Be that as it may, a Lorraine family provenance is obvious for our console and its related consoles although it remains difficult to hone in on the specific details of the provenance such as whether they were commissioned for Paris or Lorraine and indeed who the patron was (Duke Leopold of Lorraine, his wife, the Prince of Vaudémont). An attribution to Germain Boffrand and the circle of the sculptor Michel Lange is wholly justified for this masterpiece of furniture and decorative carving of the Régence period.



Console aux sphinxes from the *Grand Cabinet d'Elisabeth-Charlotte à Lunéville*. Galerie Jacques Perrin, Paris. Mentionned in 2003 to the conservation of château de Lunéville. © DR



40

D'APRÈS JACQUES CAFFIERI (1678-1755),
ALLEMAGNE DU SUD

PAIRE DE SELLETTES, PROBABLEMENT DU TROISIÈME
QUART DU XVIII^e SIÈCLE

En bronze ciselé et doré à décor de concrétions rocailles et divers feuillages, le dessus circulaire associé de marbre rouge griotte, de forme évasée, à décor de concrétions rocaille, velum, agrafes et autres enroulements, les quatre montants réunis par une entretoise pleine prolongée par quatre patins; quelques différences de construction et de ciselure; ON Y JOINT une paire de vases couverts à l'imitation de la Chine à décor or de sinogrammes sur fond brun-noir du XX^e siècle

Sellettes:
H.: 84 cm.; L.: 58 cm.; P.: 40 cm.
Vases:
H.: 95 cm.; D.: 42 cm.

AFTER JACQUES CAFFIERI (1678-1755), SOUTH OF GERMANY
A PAIR OF ORMOLU PEDESTALS, ALMOST CERTAINLY THIRD
QUARTER 18TH CENTURY

With scrolling *rocaille* decoration and associated rouge griotte marble top, the supports joined by a stretcher, some differences in construction and chasing; TOGETHER WITH a pair of Chinese-style covered vases decorated with gold Chinese characters on a dark brown ground

Pedestals:
33 in. high; 23 in. wide; 15 3/4 in. deep
Vases:
37 1/2 in. high; 16 1/2 in. diameter

根據雅克·卡菲利(1678-1755)風格
德國南部

鑲金銅底座一對
幾乎肯定製作於十八世紀後期
花園石貝捲紋裝飾, 紅紋大理石面, 支架以橫檔連接, 結構和雕刻略有不同; 連一對深褐色金字中式連蓋瓶

(4w)

€70,000-100,000
US\$76,000-110,000
£60,000-84,000

PROVENANCE

Collection Charles Ier et Olga Nikolaevna de Russie, roi et reine de Wurtemberg, salle de bal de la Villa Berg, Stuttgart, vers 1855;
Collection Victor Hahn, vente Paul Graupe, Berlin, 27 Juin 1932, lot 130;
Collection Antenor Patiño, Quinta Patiño, Portugal; sa vente Sotheby's, New York, 1^{er} novembre 1986, lot 104.

These exuberant pedestals and their royal provenance are testament to the enduring appeal and scope of the rococo style throughout 18th century Europe and its reception in Southern Germany in particular.

The pedestals were undoubtedly cast by a German *bronzier* familiar with the production and designs of the great French *sculpteur, fondeur et ciseleur du roi* Jacques Caffieri (1678-1755). The Collection of the Duke of Buccleuch and Queensberry at Boughton House preserves a clock by Caffieri, circa 1740 with a gilt-bronze case of the same design as our pedestals. This boldly rococo design is typical of Caffieri's oeuvre with mollusc feet supporting sweeping crests of spiralling seafoam and fantastical shell motifs. In a departure from Caffieri's model, the maker of our pedestals has applied an acanthus leaf to the apron of the bases and has added a large *rocaille* cartouche below the top of the pedestals which is related to the cartouche above the pendulum on another clock cast by Caffieri circa 1753, the famous *pendule de Louis XV* from the *petit appartement du roi* at the château de Versailles (VMB 1037).

The quality and large scale of these pedestals indicate an origin in Southern Germany in the third quarter of the 18th century. The rococo movement was received with great enthusiasm in this part of Germany which took advantage of its proximity to France to import Parisian ideas as well as craftsmen. Metal-working had a strong and long-established tradition in the region with the *bronziers*, silversmiths and goldsmiths of Augsburg being some of the most skilled artisans in Europe, capable of producing gueridons and tables of massive scale and complexity. The electoral and princely courts in Munich, Ludwigsburg and Würzburg embraced the rococo style from the 1730s and often translated it into a larger and more extravagant form than its French origin. The movement also retained its popularity much longer than in France as the date of the present lot illustrates. The Dukes of Württemberg and Electors of Bavaria were hiring French-trained bronziers and sculptors such as Guillelmus de Groff (1676-1742) as early as 1716. Indeed South of Germany became one of the few areas outside Paris to have success in the art of gilt-bronze with de Groff's workshop being one of the first to achieve renown in this field.





The present lot *in situ* at Villa Berg, Stuttgart - watercolour by Franz Heinrich, 1855 © Staatsgalerie Stuttgart

THE VILLA BERG

The pedestals are depicted in the ballroom of the Villa Berg, Stuttgart in an 1855 watercolour by Franz Heinrich. This Italianate villa was constructed from 1842 to 1892 by the architect Christian Friedrich von Leins for Crown Prince Karl of Württemberg (1823-1891) and his wife, the Russian Grand Duchess Olga Nikolaevna (1822-1892), later King Charles I and Queen Olga of Württemberg. Praised by critics for the beauty of its situation and the refinement of its interiors, on first seeing the villa in October 1856 Olga's mother the Tsarina rushed to telegram Tsar Nicolas I in St. Petersburg 'Olga lives in paradise'. Queen Olga compiled an album of watercolours and gouaches illustrating a series of interiors decorated in various historicist styles and sheet 58 shows the ballroom, the largest and grandest interior of the villa. Bedecked in a white-and-gold decorative scheme and dominated by a large genre painting and five huge chandeliers 'of French manufacture', our pedestals can be prominently seen on the garden-side of the ballroom supporting bronze putto figures holding gilt candelabra. In the 18th century pedestals such as these would have supported large vases of Chinese export, a decorative practice common to the courts and choicest noble houses of Germany and Southern Europe. The pedestals are similarly depicted in a photograph of the ballroom taken by Hermann Brandseph in 1880. The inventory of April 1866 listing Queen Olga's furniture in the Villa Berg also records the pedestals and their bronze candelabra in the 'Tanzsaal': '2 large candelabra, [each] depicting an angel holding a bouquet, richly gilt bases, 12 lights' (Inventar über das zum Privateigentum gehörige Mobiliar der Königin Olga in der Villa Berg, April 1866, p.83). After King Karl's death in 1891 and Olga's death in 1892 the villa passed to their adoptive daughter (and Olga's niece) Grand Duchess Vera Konstantinovna of Russia whose heirs sold the building to the city of Stuttgart in 1913.

VICTOR HAHN AND THE QUINTA PATIÑO

In 1926 the pedestals appeared in a catalogue of the Berlin collection of the publisher and art collector Victor Hahn compiled by the art historian and critic Adolph Donath (no. 143) and were subsequently sold in the sale *Die Sammlung Victor Hahn*, Paul Graupe, 27th June 1932 as lot 130. They were then published in *Connaissance des Arts*, August 1969, p. 62 in an article on the collection of Antenor Patiño where they were shown supporting two bronze statues. Antenor Patiño was a Bolivian tin tycoon with a passion for the decorative arts of the 18th century, amassing a prestigious private collection as well as donating generously to museums. His estate, the Quinta Patiño in Estoril, Portugal was a hub of the international social scene, playing host to a series of famous parties in the 1960s. The pedestals are seen *in situ* in the library of the Quinta Patiño in a photograph by Horst P. Horst published in *Vogue* on 15th August 1968.



The present lot in Adolph Donath, *Sammlung Victor Hahn*, Berlin, 1926, no. 143. By permission of the British Library



41

FRANCE, ÉPOQUE LOUIS XIV,
FIN DU XVII^e SIÈCLE

HOMME EN TERME, REPRÉSENTANT PROBABLEMENT
UN PHILOSOPHE

Bronze doré, le plateau et la base postérieurs en bronze et acier patinés
H. totale : 131 cm.

FRENCH, LOUIS XIV, LATE 17TH CENTURY
MALE CARYATID, PROBABLY REPRESENTING A PHILOSOPHER
Gilt-bronze, the patinated bronze and steel top and base of a later date
51 ½ in. high, overall

法國 路易十四 十七世紀末製
可能是以哲學家形象為主題的男像柱
鍍金銅, 鍍銻青銅和鋼
頂部與底部為後期製作

€50,000-100,000
US\$56,000-110,000
£43,000-85,000

PROVENANCE

Probablement acquis pour Richmond House, Londres, par Charles
Lennox, III^e duc de Richmond, Lennox et Aubigny (1735-1806) ;
Collections des ducs de Richmond et Gordon, Goodwood House,
West Sussex.
Collection de l'Honorable Francis Stonor ; vente Sotheby's, Londres,
27 juillet 1956, lot 69.
Vente Christie's, Londres, 8 décembre 1987, lot 175.
Galerie Daniel Katz, Londres, 1988.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

J. Musson, 'Stonor Park', in *Country Life Magazine*, 5 avril 2001, pp. 80-85.
M. M. Reese, *Goodwood's Oak: Life and Times of the Third Duke
of Richmond and Lennox*, Londres, 1987.
G. Zelleke, 'From Chantilly to Sèvres: French Porcelain and the Dukes
of Richmond', in *The French Porcelain Society*, VII, 1991.

EXPOSITION

The Burlington House Fair, Burlington House, Londres, 12-21 mars 1982.





Goodwood House after W. Daniell, circa 1830-1840. © DR

The present bronze caryatid figure has now been transformed into a console, but would once have adorned a grand fireplace or monument. The pensive gaze, full beard and fillet in the hair all suggest that he is meant to represent an ancient philosopher. It was probably acquired on the continent by Charles, 3rd Duke of Richmond and Lennox (1735-1806), and later passed to Francis Stonor, who amassed an important art collection including many bronzes during the decades that followed the Second World War.

The Dukes of Richmond and Lennox had a long connection to France and French culture which began with the first duke, who was the illegitimate son of Charles II of England and his French mistress Louise de Kerouaille. She was created Duchess of Portsmouth and also had the title duchesse d'Aubigny, a title which the present - 11th - duke still retains. The dukes had estates in France which they held until the Napoleonic era and the 2nd and 3rd dukes in particular travelled regularly there and were important early patrons of French porcelain (see Zelleke, *op. cit.*). The 3rd duke had done a Grand Tour on the continent from 1752-1756 and was also briefly English Ambassador Extraordinary and Minister Plenipotentiary to the French court in 1765-66. He developed a strong interest in sculpture and amassed a collection which included plaster casts. He used these to form an artists' academy at his London home, Richmond House in Whitehall, where 'any painter, carver, sculptor or other artist and youth

over twelve years of age' could study under the direction of the sculptor Joseph Wilton and the painter Giovanni Cipriani (Reese, *op. cit.*, p. 58, note 6). It would be logical that the present bronze figure formed part of this academy but was later transferred to the family's country seat, Goodwood House, possibly after Richmond House was badly damaged by fire in 1791.

It is not known exactly when Francis Stonor acquired the bronze but it was sold from his collection in a sale at Sotheby's London in 1956. Stonor, the great-grandson of the 3rd Lord Camoys of Stonor Park in Oxfordshire, was the owner of the tea emporium Jacksons of Piccadilly, and his personal wealth allowed him to indulge his passion for art. Starting in the 1940s, he acquired furniture, paintings and silver-gilt - mainly of the 18th century - which he housed in his flat in St John's Wood, north London. He also collected bronzes, many of which dated to the 16th century. At his death, Stonor had no direct heirs so the bulk of the collection was left to his cousin, the 7th Baron Camoys of Stonor Park, although as noted above, the present bronze caryatid had already left the collection.



42

ENTOURAGE DE TILLY KETTLE (1734-1786)

Portrait à mi-corps d'un dignitaire indien

Huile sur toile
76,4 x 63,5 cm.

CIRCLE OF TILLY KETTLE (1734-1786)

Half-length portrait of an Indian dignitary

Oil on canvas
30 $\frac{1}{4}$ x 25 in.

提利·凱特爾(1734-1786)及其團體
《印度顯貴肖像》
油彩 畫布

€60,000-80,000
US\$66,000-88,000
£51,000-67,000

PROVENANCE

Collection Marcel Bissey, Paris.



Adorned in a luxurious angarkha, whose rich fabric is reminiscent of Indian and Persian dress of the 17th century, our sitter is dressed in the fashion of Moghul princes around 1760-1770. Our painting bears witness to the introduction of the genre of portraiture to the Indian sub-continent, particularly in the princely states, semi-sovereign and nominally autonomous principalities which were subject, though indirectly, to the rule of the crown during the British Raj. Notable of which were the regions of Hyderabad, Jammu and Kashmir, Mysore, and Baroda.

Portraiture's surge of popularity in India coincides with the arrival in Madras (actual Chennai), in 1768, of Tilly Kettle (1735-1786), a British painter who had gained renown in England during the 1760's as a portraitist working in the style of Joshua Reynolds (1723-1792). He settles in Madras for three years before leaving for Calcutta (actual Kolkata) in 1771. He remains there for five years until 1776, the year of his return to London. During this time, sometimes called his 'Indian' period, Kettle paints the portraits of Nawabs, merchants and military officers.

Within this body of work, we can distinguish two important portraits which we can link to our painting. The first is the portrait of the Nawab of Arcot, Muhammad Ali Khan (1717-1795), which Kettle paints around 1772-1776, and is today held by the Victoria and Albert Museum in London (inv. no. IM. 124-191). In a bid to adopt British customs, or at least to be seen doing so, it was commissioned by the Nawab himself; he is represented in full length, wearing luxurious robes and jewels, outstanding among which is one of the famous Arcot diamonds around his neck. The second painting which we can relate to ours was brought to market by Christie's in London on the 21st September 2000 (lot 215), and is another commission from the Nawab. It is a portrait of his two sons, Umdat-ul-Umara (1748-1801) and Amir-ul-Umara (?- ?).

Common to all three paintings is the sensitive expression of the sitter, the opulence of the costume and the finely-rendered details. Particularly noteworthy in our painting is the precision with which the silver lamé fabric, with its silk stitched seedlings, probably poppies, is rendered. Whilst the identity of our sitter remains unknown - it could be the Nawab of Deccan - the artistic merit of our painting is undeniable.

We would like to thank Mrs. Experton-Dard, Expert, and Mr. Sheldon Cheek, from the The Hutchins Center for African and African American Studies (Harvard University) for their help in the writing of this catalogue entry.



43

ÉCOLE FRANÇAISE OU HOLLANDAISE
DU XVII^e SIÈCLE

Portrait à mi-corps d'un jeune page au turban

Porte une signature 'H. Vernet' (au milieu, à gauche)
Huile sur toile
55,5 x 46 cm.

FRENCH OR DUTCH SCHOOL, 17TH CENTURY
Half-length portrait of a young servant with a turban
Bears a signature 'H. Vernet' (in the middle, on the left)
Oil on canvas
28 x 18½ in.

法國或荷蘭畫派 十七世紀
《包頭巾的年輕僕人肖像》
款識：H. Vernet（中間及左邊）
油彩 畫布

€50,000-70,000
US\$56,000-78,000
£43,000-59,000

PROVENANCE

Collection Marcel Bissey, Paris.

BIBLIOGRAPHIE

C. de Nicolay-Mazery, *Grandes demeures françaises. Tradition d'élégance*, Paris, 2014, p. 188 (ill. p. 188).



Under the Ancient Régime, bourgeois and aristocratic families made use of the services of young slaves or servants, who usually came from the West and East Indies. Brought from far-away lands, their presence and use in the household would help raise the standing of the wealthy and noble which they served.

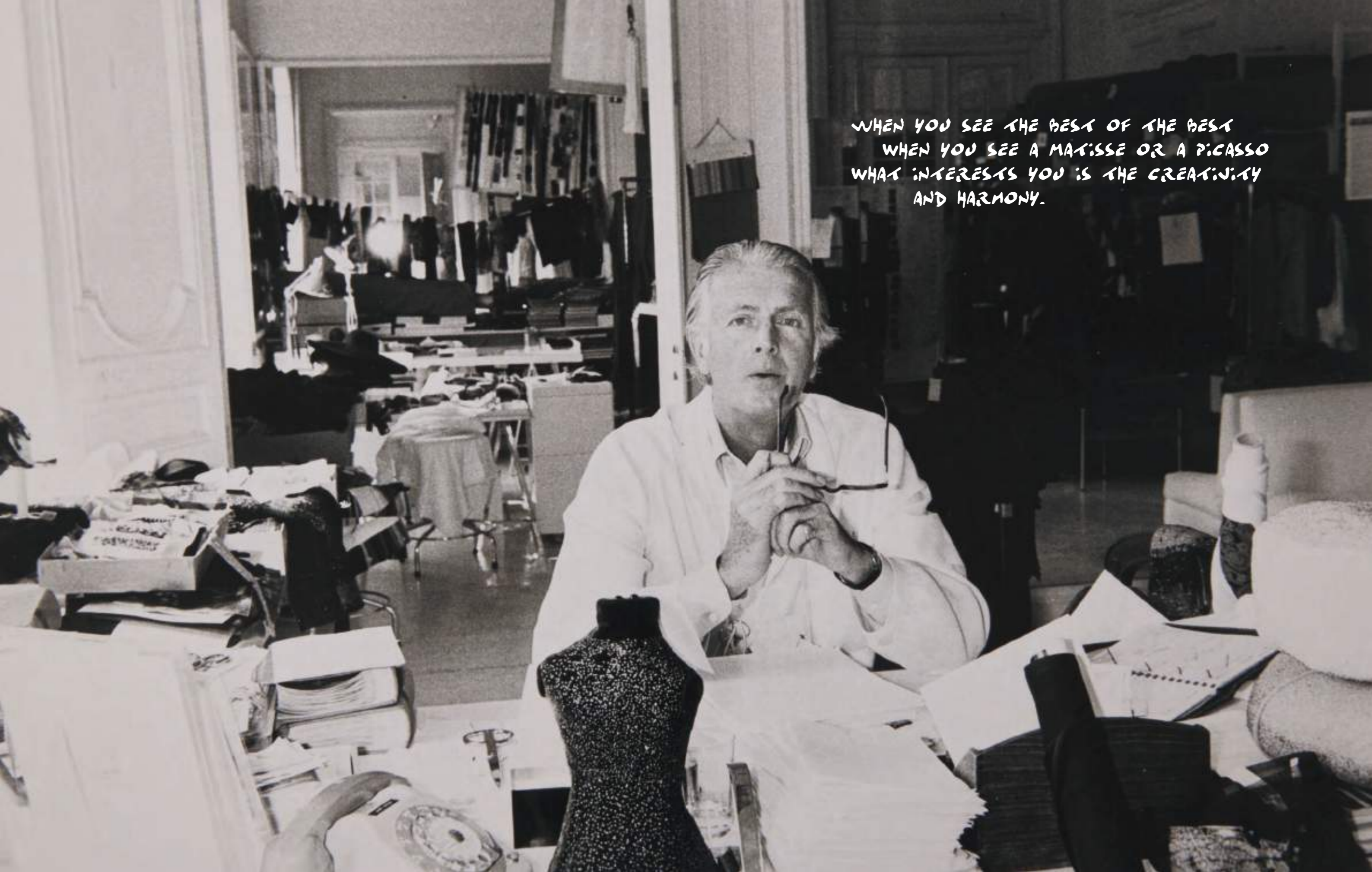
If the lives of these people are poorly documented in the 17th century, some did manage, in the following century, to leave a trace upon history in the form of a name or nickname. One such example is Zamor (1762-1820), the comtesse du Barry's (1743-1793) attendant. Shown off during dinners as an exotic curiosity, the historian Gosselin (1855-1935) writes that the page would be displayed among the countess' dog, parakeets and monkeys (T. Gosselin, known as Lenotre, *Vieilles maisons, vieux papiers*, Paris, 1904, I, p. 218). The draftman Camontelle (1717-1806), in his unique illustrations of 18th century customs, depicts the young valets of the courtiers of the Orléans family, such as Laurent, known as 'Mlle Desgots' negro', who is shown sat on the floor near a harpsicord being played by her (Paris, Carnavalet museum, inv. no. D.4498) or Narcisse, who would be replaced by Scipion as the duchesse de Chartres' new source of entertainment, dressed in the Scottish manner (N. Garnier Pelle, *Camontelle ou la douceur de vivre*, Dijon, 2020, p. 39).

Unfortunately, no documents can be linked to our painting, which may have been executed a century earlier. What is certain is the patron's high esteem for the sitter, as proved by the commission of this portrait from our anonymous painter. The constructed exoticism of the dress gives us little clue as to its period. The model is shown adorning a taffeta vest made of ivory silk, over which he wears an overcoat with slit sleeves, woven from carmine wool (dyed with cochineal), and with golden buttons and braids. Underneath, he wears a white shirt with a turndown, spread collar closed with a thin cord. His dress allows us to tentatively date our sitter to the second third of the 17th century as well as being from outside of France, where the use of braids was tightly controlled at the time. Whilst their status is still subject for debate among historians, the absence of a silver collar may signify that our model is a free man and not a slave.

We would like thank Mrs. Séverine Experton-Dard, Expert, Mr. Julien Magalhães, professor of the history of dress (Ecole Duperré, Paris), along with Mr. Sheldon Cheek from the *Hutchins Center for African and African American Studies* (Harvard University) for their help in the writing of this catalogue entry.



WHEN YOU SEE THE BEST OF THE BEST
WHEN YOU SEE A MATISSE OR A PICASSO
WHAT INTERESTS YOU IS THE CREATIVITY
AND HARMONY.



PARIS, DERNIER QUART DU XVIII^e SIECLE

SUITE DE SIX APPLIQUES TRANSITION,
DEUX PAIRES VERS 1770, UNE PAIRE VERS 1790

En bronze ciselé et doré, à deux bras de lumière mouvementés appliqués de feuillage et issus d'un fût en console centré de joncs enrubannés et sommés d'une très large feuille d'acanthé, l'amortissement présentant un noeud de ruban ; une paire présentant des différences de fonte et ciselure, petit manque à un ruban
H.: 52 cm. ; L.: 37,5 cm.

PARIS, LAST QUARTER 18TH CENTURY
A SET OF SIX LATE LOUIS XV ORMOLU TWIN-BRANCH
WALL-LIGHTS, TWO PAIRS CIRCA 1770, ONE PAIR CIRCA 1790
Cast with acanthus foliage ; one pair with different casting and chasing,
a small element lacking to one ribbon
20½ in. high ; 14¾ in wide

巴黎
十八世紀末製
一套六盞路易十五晚期銅鑲金雙頭壁燈
兩對約於1770年製，一對約於1790年製
莨苳葉紋裝飾；一對採用不同的鑄模及雕刻，一條緞帶缺少一個小組件

(6)

€120,000-180,000
US\$130,000-190,000
£110,000-150,000

PROVENANCE

Par réputation château de Champs, Champs-sur-Marne ;
Collection du vicomte et de la vicomtesse Guillaume de Bonchamps,
Paris.

BIBLIOGRAPHIE

P. Arizzoli-Clémentel, *Georges Geffroy*, Paris, 2016, pp.102-113
(photographié dans le salon de l'hôtel particulier du vicomte
et vicomtesse de Bonchamps, Paris).



THE DESIGN

These elegant wall-lights of rare and exceptional quality boldly typify the transitional style late in the reign of Louis XV and the popularity of the *goût grec*. While drawing from the rococo tradition for its prominent acanthus-leaf cresting, the central body of the wall lights is clearly inspired by the advent of neo-classicism, with architectural pilasters crested by scrolling capitals flanking the bound fasces of the Roman Republic. This architectural spirit and the central fasces motif in particular recalls the magnificent commission of *goût grec* objects by Stanislas-August Poniatowski, King of Poland (1732-1798) from the *sculpteur et ciseleur ordinaire du Roy* Philippe Caffiéri (1714-1774) in the late 1760s and early 1770s. Known for its emphasis on the style 'au *bel antique*' this commission was influential on the development of the *goût grec* and the present lot shares the central fasces motif with a set of wall lights from the commission currently in the Canaletto Room of the Royal Castle in Warsaw.



In situ at the Grand Salon des Bonchamps © R. Laffont, *Nouvelles reussites de la décoration française*, p. 25

THE PROVENANCE

These wall-lights decorated the celebrated apartment of the vicomte and vicomtesse de Bonchamps at 42, Avenue Foch, Paris. Georges Geffroy, among post-war France's most iconic and influential decorators, designed this apartment in the late 1950s in what has been described as one of his most extraordinary projects. The wall-lights adorned the walls of the principal salon which was famously lined from top to bottom, moulding included, with 300 metres of cypress green silk velvet from Prella. The vicomtesse de Bonchamps née Dale King was a San Franciscan heiress who married Guillaume, vicomte de Bonchamps (1905-1985) in 1954. She was notable for her appearance at baron Alexis de Redé's *Bal Oriental* at the hôtel Lambert in 1969, with her outfit earning her a place in de Redé's memoirs as his 'favourite guest'. Dressed as a Chinese pagoda in a metal dress, the vicomtesse was conveyed to the hôtel Lambert in the back of a truck and was unable to sit down at all until the dress was removed.

The wall-lights are reputed to be from the furnishings of the château de Champs in Champs-sur-Marne, just east of Paris. Constructed in the first years of the 18th century and rented by the Marquise de Pompadour from 1752-1759, the château was inherited in 1768 by Henriette Françoise, Marquise de Marbeuf (1738-1794), an extremely active patroness of the arts. The Marquise commissioned large amounts of furniture in the most avant-garde neoclassical taste for her hôtel Marbeuf on the rue du Faubourg-Saint-Honoré, employing menuisiers such as Georges Jacob (1739-1814). She was guillotined in the Terror and the contents of Champs were dispersed. The house was purchased in 1895 by Louis Cahen d'Anvers of the famous banking family who filled it with treasures of the Louis XV and Louis XVI period. In 1935 his descendants gave the château to the French Republic as a presidential retreat.



45

HUBERT ROBERT (1733-1808)

Paysage à l'obélisque et à la colonnade

Inscrit 'Q. R. / GUSTI. F. / IN ITAL. / REI PUBLI' (à gauche, sur la stèle) ;
'FONTEM / HANS [sic] PUBLICAM / VICTORUM [sic] / COMMODITAE
[sic]' (au centre, sur le socle de l'obélisque)

Peint vers 1779

Huile sur toile cintrée à l'origine, mise au rectangle

268 x 191,5 cm. (dimensions actuelles) ; 332 x 193 cm. (dimensions
originales, selon le catalogue de 1946)

HUBERT ROBERT (1733-1808)

Landscape with obelisk and colonnade

Inscribed

Oil on canvas originally with an arched top, corners subsequently made up
105½ x 75½ in. (current sizes) ; 130¾ x 76 in. (original sizes, according
to 1946 catalogue)

Executed around 1779

休伯特·羅伯特(1733-1808)

《方尖碑和石柱廊風景》

含提議

油彩 畫布

畫布原為弧形頂部，後添加補角

€250,000-350,000

US\$280,000-390,000

£220,000-290,000

PROVENANCE

Collection Cyprienne Dubernet-Douine (1857-1945) ; vente Mes Bellier & Ader,
Galerie Charpentier, Paris, 11 et 12 avril 1946, lot 33 (vendu dans son format
cintré, avec son pendant 'Le Pont de pierre', lot 32, et 'La Fontaine', lot 34) ;
Collection Hubert Haincque de Saint-Senoch (1913-1983), pavillon
Bidaine, Aix-en-Provence ; vente Sotheby's Parke Bernet, Monaco, 5
décembre 1983, lot 648 (vendu dans son format rectangulaire, avec la
paire 'Le Pont de pierre' et 'La Fontaine' intitulés 'Ruines romaines dans
des paysages de rivière', lot 656) ;
Galerie Didier Aaron, Paris, 1984.



A master in the genre of the architectural fantasy, known as *capriccio*, in the second half of the 18th century in Europe, Hubert Robert (1733-1808) draws inspiration from two principal sources, the painter Giovanni Paolo (1691-1765) and the engraver Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), known as Piranesi, whom he meets during his stay in Italy from 1754 to 1765. In his notes, published posthumously, the collector Pierre-Jean Mariette, who owned drawings by Robert as early as 1760, describes his work as being in the same genre as Panini, painting ruins and Italian monuments which are then enlivened with small figures and landscapes. Robert is very close to Panini, then *Principe* of the *Accademia di San Luca*, both in his role as professor of perspective at the *Académie de France* in Rome and through his involvement in the Italian's workshop at the time when Panini was working on a series of views depicting modern and ancient Rome, commissioned by the future duc de Choiseul. The latter is also one of Robert's protectors and patrons, and it is for him that Robert paints the *Architectural capriccio of the Pantheon and the Port of Ripetta* (Vaduz, collection of the princes of Liechtenstein).

The most closely studied of Robert's sources of inspiration is undeniably Piranesi, who is particularly important as the beginning of his influence can be traced to the beginning of Robert's sojourn in Rome. Robert is very receptive to Piranesi's unique way of representing architecture. Back in France, Robert continually returns to the *oeuvre* of the Venetian engraver, keeping his prints in his studio until his death, which can be seen most notably in the grandiose architecture of his paintings which is inspired by the edifices, and their theatrical perspectives, in Piranesi's *Prima parte di architettura e prospettive*. The artist also liberally draws from modern constructions which echo classical architecture. This is exemplified by our painting's arcade evoking the ionic columns of the Nymphaneau in the Villa Giulia in Rome. Like *The discovery of the Laocoon*, *The obelisk* represents an archeological dig set within an imagery architectural scheme, its arcade of Corinthian columns, which makes up the *peripteros* on the left, combined with the remnants of its pediment and the steps leading up to it, reminiscent of the Maison Carrée in Nîmes. This building had just been brought to the fore by the compendium *Les Antiquités de la France : monuments de Nîmes*, which had been published in 1778 by Charles-Louis Clérisseau (1722-1820) and dedicated to the king. The following year, Robert produces a series of paintings for the comte de Brienne from which the painting in the Dubernet-Douine sale derives. The monumental scale of these paintings, meant to be displayed in the dining rooms and galleries of his wealthy clients, attests to Robert's artistic ambition, as well as his mastery of the effects of perspective.

Robert learns from Panini how to harmoniously compose an architectural fantasy, how to build upon the tradition of the theme of the architectural ruin whilst following his own sensibilities and how to effectively vary his compositions to fuel a high volume of production. Practically, these variations were achieved by transferring a composition from one medium to another, whilst changing the scale and altering some architectural details. This allows the studio to save considerable time in their elaborations of new compositions and enables a large clientele to acquire paintings similar to the ones owned by the most prestigious of collectors, paintings which are then highlighted and publicized by being shown in the *Salon* exhibitions. The painting under consideration is an excellent example of this practice as, up until 1983, it was part of a set, composed of at least three paintings, which replicated a decorative ensemble belonging to the comte de Brienne and exhibited in the *Salon* of 1779. The four enormous paintings are mentioned under no. 91 of the *Salon* catalogue and are bought at the end of the 18th century by the prince Youssouпов, since then hanging in the Arkangelskoïe palace in Russia. The copies, painted in Robert's studio, nonetheless differ from their prototypes in their shape, being arched at the top, and in their reduced size (the equivalent of 10 by 6 feet). They also contain some notable changes in composition; in our painting the column topped by a statue is replaced by an obelisk and the vegetation in the backdrop is replaced by an arcade. The Dubernet-Douine set has known several vicissitudes over the years, such as the possible loss of a fourth painting and the separation of the paintings during the 1983 sale in Monaco. The reconstructed pair, *The stone bridge* and *The fountain*, lots 32 and 34 respectively of the Dubernet-Douine sale, organized by the Gismondi gallery, is currently with the Eric Coatalem gallery, whilst lot 33 of the sale, our painting, became a part of the Givenchy collection. The arched shape of the three paintings is probably a consequence of the relining of the canvases prior to 1946. *The obelisk* underwent careful cleaning, which enables us today to appreciate the fluid and unrestrained nature of the painter's application of paint, which can be seen in the whirling line used to describe the old man's red cloak. The theme of the ruins allows the artist to naturally allude to the passage of time, which, for Robert, is accompanied by an acute consciousness of the need for the preservation of cultural heritage. Robert's art, in the literal sense of the word, lies in his ability to question, with a feigned nonchalance, the stakes at play in the present through his strong understanding of the past and his acute awareness of the future.

We would like to thank Sarah Catala for writing the above catalogue entry.



46

HUBERT ROBERT (1733-1808)

Le palais à l'orée d'un bois ; L'obélisque à la fontaine

Huile sur toile, une paire
190,5 x 78,5 cm.

HUBERT ROBERT (1733-1808)
The palace at the edge of a wood; The obelisk at the fountain
Oil on canvas, a pair
75 x 31 in.

休伯特·羅伯特(1733-1808)
《樹林旁的宮殿》；《噴泉旁的方尖碑》
油彩 畫布 共兩幅畫作

(2)

€120,000-150,000
US\$140,000-170,000
£110,000-130,000

PROVENANCE

Collection Bensimon, Paris, en 1950 (selon le catalogue de 1992) ;
Galerie Thomas Agnew & Sons, Londres, en 1974 (selon le catalogue de 1992) ;
Collection C. B. Goulandris, Esq., Grande-Bretagne ;
Vente Sotheby's, Londres, 7 juillet 1976, lot 63 (vendu avec son pendant,
lot 64) ;
Collection privée, Beaulieu-sur-Mer, jusqu'en 1991 (selon le catalogue
de 1992) ;
Galerie Didier Aaron, Paris, jusqu'en octobre 1993.

BIBLIOGRAPHIE

Galerie Didier Aaron, *Catalogue*, Paris, 1992, no. 18.



The numerous decorative schemes by Hubert Robert (1733-1808) play a major role in the renewal of the taste for nature in the second half of the 18th century in France. His paintings, often of a very large format, present to the viewer vistas of architectural ruins overrun with vegetation. The figures which animate the landscape, often washerwomen keeping a close eye on their children, as well as walkers accompanied by their dogs, contribute to the feeling of atemporal serenity. As can be seen in our pair, Robert plays with the contrast between the nobility of the classical architecture and the simplicity of the unpretentious lifestyle of its dwellers to achieve this effect; some of the characters can be seen drinking from the fountain on the occasion of a halt, whilst some are getting ready to work, such as the herder busying himself around a swarm of bees. These imaginary scenes are designed to rekindle, in the mind of their spectators, memories of walks and strolls, either in Rome during their Grand Tour or in the woods around Paris. In order to decorate the façade of the palace in *Le palais à l'orée d'un bois* the painter combines antique monuments such as obelisks with sculptural elements such as busts. This palace is a fantasy of the painter and is designed as a *capriccio* combining some of the monuments of the Campidoglio; the steps adorned by lions are reminiscent of the *cordona* of the Piazza d'Aracoeli, whilst the pediment bay with circular niches and pilasters of the colossal order, spanning the two storeys of the palace, allude to the Palazzo dei Conservatori. These architectural allusions are somewhat overshadowed by an abundant vegetation, chiefly composed of poplar and oak trees, which bears a strong similarity to the forests between the Seine and the Oise rivers.

After having prepared his canvas, Robert draws the outline of the obelisk and the palace using black chalk, marks which he does not try to hide when he paints the composition using a palette dominated by light brown and dark green tones. The rendering is quick, which can be explained by Robert's reliance on slightly altering his compositions to produce a large quantity of works. This notion of variation can also be seen in the characters, as they are drawn from sketchbook studies. For example, the man drinking from his hat can be seen in the painting *L'Abreuvoir*, a monumental canvas executed in 1770 (Avignon, musée Calvet, inv. no. 22363). The compositions of our pendants derive from the paintings *La Fontaine* and

Les Musiciens ambulants, which feature among the eight paintings of the *Folie du parc de Bagatelle*, a series which was commissioned by the comte d'Artois in 1777⁽¹⁾. The latter have been subject to several variations, such as the two paintings dated to 1801 and bought after 1815 by the prince Youssouпов for the Arkhangelskoïe palace⁽²⁾. The two paintings under consideration, which can be dated to the end of the 18th or the beginning of the 19th century, are the link between the Bagatelle decorations and those of the Arkhangelskoïe. Until their sale in 1976, the pair were part of a broader set of four paintings, all of vertical format and representing landscapes inspired by the Alps as well as the waterfalls of Tivoli. We can find among the sales catalogues of the 18th and the beginning of the 19th century mentions of an ensemble of four paintings, of larger dimensions, but whose subjects correspond to the set from which our paintings issue. This related body of paintings is the most consequential lot from the sale of the collection of Joseph Florent le Norman de Mézière, which took place on the 21st and 22nd of December 1794 in Paris: 'Quatre très grands tableaux, paysages & intérieurs de jardins, enrichis de ruines, rochers, cascades, & ornés sur les devants de figures & animaux (...) de 8 pieds 4 pouces de haut sur 4 pieds 8 pouces à 5 pieds 2 pouces de large'⁽³⁾ (Four very large paintings, landscapes and interiors of gardens, enlivened with ruins, rocks, waterfalls, and decorated in the foreground with figures and animals (...) of 8 feet 4 inches of height and from 4 feet 8 inches to 5 feet 2 inches of width). The description in the catalogue, as given here, is not sufficient to ascertain if our paintings derive from those in the Le Norman de Mézière's collection, but the hypothesis remains plausible as Robert regularly produced smaller copies of prestigious compositions. Whilst the person behind the commission remains unknown, they certainly admired these grandiose and fabricated landscapes populated by these beautiful ruins.

We would like to thank Sarah Catala for writing the above catalogue entry.

⁽¹⁾ New York, The Metropolitan Museum of Art, respectively inv. no. 17.190.26 and 17.190.30

⁽²⁾ Those are *Musiciens ambulants* and *Pavillon d'Apollon et l'Obélisque*, illustrated in the exhibition catalogue *Hubert Robert (1733-1808) et Saint-Pétersbourg. Les commandes de la famille impériale et des princes russes entre 1773 et 1802*, Valence Museum, 1999 (directed by Hélène Moulin Stanislas), p. 83.

⁽³⁾ Lot 28.



λ 47

JACQUES LIPCHITZ (1891-1973)

Homme assis à la guitare ou *Man with guitar*

Signé des initiales, daté et numéroté 'J.L - XII-20 5/7' (au dos de la base)
Terre cuite
Hauteur: 49,7 cm.
Conçu en décembre 1920; cette épreuve exécutée en décembre 1920
dans une édition de 7 exemplaires.

JACQUES LIPCHITZ (1891-1973)

Homme assis à la guitare or *Man with guitar*

Signed with the initials, dated and numbered 'J.L - XII-20 5/7'
(on the back of the base)

Terracotta
19 7/8 in. high

Conceived in December 1920; this cast executed in December 1920
in an edition of 7.

雅克·利普兹(1891-1973)

《拿結他的男人》

款識: J.L - XII-20 5/7 (底座背面)

赤陶土

1930年12月構思, 此作於1920年12月製作, 共七版

€150,000-200,000

US\$170,000-220,000

£130,000-170,000

BIBLIOGRAPHIE

M. Raynal, *Jacques Lipchitz*, Paris, 1947, p. 14 (la version en pierre illustrée;
titré 'Pierrot à la clarinette').

J. Lipchitz et H. H. Arnason, *My Life in Sculpture*, New York, 1972, p. 58
(la version en bronze illustrée, p. 56, fig. 42).

A. G. Wilkinson, *The Sculpture of Jacques Lipchitz, A Catalogue Raisonné,
The Paris Years, 1910-1940*, Londres, 1996, vol. I, p. 217, nos 112-114 (autres
versions illustrées, p. 56; la version en bronze illustrée, p. 166).





Jacques Lipchitz in his studio. Anonymous photograph
Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothèque Kandinsky,
Dist. RMN-Grand Palais / Fonds Marc Vaux © Tous droits réservés /
Estate of Jacques Lipchitz, New York

In 1919-1920, at the peak of his mastery of the cubist idiom, Lipchitz began an important series of sculptures depicting street musicians, Pierrots and Harlequins with their instruments - guitars, mandolins, accordions and clarinets. While the choice of subject is partially explained by Lipchitz's interest in Jean-Antoine Watteau and other 18th-century French painters, it also reflects the popularity of the world of commedia dell'arte among the Parisian avant-garde at the time. During and after World War I, artists such as Jean Metzinger, André Derain, Gino Severini and Juan Gris (a close friend of Lipchitz), leveraged this theme for its patriotic associations with Latin culture (as opposed to Germanic culture). In the hands of Pablo Picasso, the commedia characters could embody the alienated melancholy of his 1915 *Arlequin* or the artistic camaraderie of *Trois musiciens* from 1921, two seminal works of synthetic cubism (both at the Museum of Modern Art, New York). Catherine Pütz wrote: "Like many people in his entourage... Lipchitz celebrated the liberating effects of the imagination by embracing the world of Italian street theatre, commedia dell'arte, producing a plethora of traditionally masked characters - Pierrots, Harlequins and a panoply of musicians - like the ones who stroll through

scenes in the poetry of his friend Max Jacob (his *Le bal masqué* from 1921, for example) or the music sheets of Erik Satie and Picasso's set designs for the ballet *Parade* (1917)" (C. Pütz, *Jacques Lipchitz, The First Cubist Sculptor*, London, 2002, p. 23). The series of musicians also gave Lipchitz a precious opportunity to try out new formal ideas. He later recalled in his memoirs: "It was a transitional period during which I was playing with variations on a number of familiar themes, more or less aware that I needed to find a new direction, a new stimulus... The musical instruments I used were part of my basic vocabulary. Like the cubist painters, I collected musical instruments and decorated my studio with them. We used these objects, which were part of our daily landscape, as a kind of reaction against the noble, exalted subjects of the academics. In fact, these were truly neutral subjects that we could control and from which we could study abstract relationships... I remember that, when I was a child and my parents wanted me to learn the violin, I got angry with my teacher and I broke the violin on his head. That was the end of my music career and perhaps I was trying to make up for it" (J. Lipchitz, *My Life in Sculpture*, New York, 1972, p. 57).



The kind of painting which I find exciting is not necessarily representational or non-representational, but it is musical and architectural... Whether this visual relationship is slightly more or slightly less abstract is, for me, beside the point.

BEN NICHOLSON

λ 48

BEN NICHOLSON (1894-1982)

1969 (relief with red), 1969

Signé, titré, daté et inscrit 'Ben Nicholson "1969 (relief with red)" 55' (au dos)
huile sur panneau sculpté, relief
53,5 x 88 cm.

BEN NICHOLSON (1894-1982)

1969 (relief with red), 1969

Signed, titled, dated and inscribed 'Ben Nicholson "1969 (relief with red)" 55' (on the reverse)

Oil on carved board, relief
21,1/8 x 34,5/8 in.

本·尼科爾森(1894-1982)

《1969 (紅色浮雕)》

款識: BEN NICHOLSON "1969(RELIEF WITH RED)" 55 (畫背)

油彩 雕刻畫板 浮雕

1969年作

€150,000-200,000

US\$170,000-220,000

£130,000-170,000

PROVENANCE

Collection privée, États-Unis (acquis directement auprès de l'artiste) ;
Acquis auprès de celle-ci en 1976.

EXPOSITION

Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Passions privées*, décembre 1995-mars 1996, n. 6 (ill. en couleurs au catalogue d'exposition p. 376).
Londres, Galerie Marlborough, octobre ; Zürich, Galerie Marlborough, novembre-décembre ; Rome, Galerie Marlborough, mars-avril,
Ben Nicholson - New Reliefs, 1971-1972, p. 39, n. 4 (ill. en couleurs au catalogue d'exposition).

Cette œuvre sera incluse au prochain catalogue raisonné Ben Nicholson, peintures et reliefs, actuellement en préparation par Rachel Rose Smith.



Ben Nicholson in his studio in St Ives, 1956.
© The estate of Sam Lambert / Angela Verren Taunt, 2013 /
All rights reserved / Adagp, Paris, 2022



49

JEAN-HENRI RIESENER (1734-1806)

TABLE À LA TRONCHIN D'ÉPOQUE LOUIS XVI, VERS 1780

En acajou et placage d'acajou de Saint-Domingue moiré, ornementation de bronze ciselé et doré, le dessus à hauteur réglable au moyen d'une manivelle à crémaillère et se déployant, la ceinture ouvrant par deux tiroirs latéraux pour la partie haute et en ceinture par un tiroir formant écrioire à pupitre inclinable gainé d'un cuir noir et flanqué de compartiments couverts munis chacun d'un tiroir, les pieds en gaine munis de roulettes, le dessus du pied avant droit estampillé J.H.R...
H. minimale: 87 cm.; H. maximale: 112 cm.; L.: 100,5 cm.; P.: 68 cm.

Jean-Henri Riesener, reçu maître en 1768

JEAN-HENRI RIESENER (1734-1806)

A LOUIS XVI ORMOLU-MOUNTED MAHOGANY TABLE-A-LA-TRONCHIN, CIRCA 1780

The upper section with two lateral drawers above a frieze drawer fitted with an adjustable leather-lined writing surface flanked by two compartments with hinged covers, the top of the front right leg stamped 'J.H.R...', the mechanism operated by a crank handle
34½ in. high and 44 in. high with raised top; 39½ in. wide; 26¾ in. deep

讓·亨利·里澤納(1734-1806)製

路易十六時期鑲銅鑲金紅木繪圖桌

約1780年製

上半部附有兩個側抽屜，下方的飾帶抽屜附有可調校的皮革襯裡書寫桌面，兩旁為兩個連鉸鏈蓋的間隔；右前腳頂部印有「J.H.R...」，機關由手搖曲柄操控

€100,000-200,000

US\$110,000-220,000

£85,000-170,000

PROVENANCE

Collection Georges Geffroy, rue de Rivoli, Paris; sa vente Ader-Picard-

Tajan, Palais Galliera, Paris, 2 décembre 1971, lot 144;

Collection Bunny Mellon (Rachel Lambert Mellon);

puis don testamentaire en 2014 à Hubert de Givenchy.

BIBLIOGRAPHIE

P. Arizzoli-Clémentel, *Georges Geffroy*, Paris, 2016, pp. 192-194.

JEAN-HENRI RIESENER (1734-1806)

A prominent cabinetmaker under Louis XVI, Jean-Henri Riesener (1734-1806, master in 1768) became supplier to the Garde-Meuble Royal the year Louis XVI and Marie-Antoinette acceded to the throne. Riesener offered very luxurious furniture, with accomplished designs evolving from the Transition to the Louis XVI style, executed in precious materials, exotic woods, ormolu, lacquer and mother-of-pearl. King Louis XV's cylinder desk, begun by Oeben and completed by him, is one of his noteworthy works.

In 1786, his excessive prices were pointed out by the new director of the Garde-Meuble Royal, Thierry de Ville-d'Avray, who then chose Guillaume Benneman (1750-1811, master in 1785), who was just as concerned with the quality of the veneers and bronzes used on his furniture as his predecessor. Benneman worked to deliver furniture in keeping with the style created by Riesener.

All the same, Queen Marie-Antoinette broke away from this official measure and ordered several pieces of furniture from him until the Revolution for her private Garde-Meuble directed by Bonnefoy du Plan. Among the sumptuous pieces of furniture he delivered to the Queen was the exquisite mother-of-pearl furniture in 1786 - consisting of a cylinder desk and a work table - for her boudoir in Fontainebleau decorated under the lead of the architect Pierre Rousseau.

This elegant mahogany table à la Tronchin (architect table) is typical of the turning point in Riesener's career, when he abandoned the monumental productions of the early Louis XVI period and opted for more sober models, in keeping with the evolution of fashion. The decoration of these elegantly architectural pieces of furniture became simpler, with fewer bronzes, and the elaborate marquetry of flowers was replaced by magnificent plain mahogany surfaces. Above all, the quality of execution remains the same: impeccable and worthy of its reputation.

The present table is precisely made according to this new idea of sober and balanced furniture, in line with the Anglomania of the time, also followed by Adam Weisweiler, Pierre Garnier and Canabas.





V. Antoine, portrait of Jean-Henri Riesener © Photo (C) RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot



Our lot in the office of Georges Geffroy, 1971 © DR



Bunny Mellon and Givenchy © DR

GEORGE GEFFROY & BUNNY MELLON: TWO DISTINGUISHED PROVENANCES

Originally from Georges Geffroy's personal collection on the Rue de Rivoli in Paris, this table later belonged to Bunny Mellon, who left it to her friend Hubert de Givenchy in 2014.

A model maker for Jean Patou at the beginning of the Roaring Twenties, Georges Geffroy gained notoriety through his many burlesque appearances at Parisian balls, which were featured in Vogue magazine. He quickly became a prominent member of the Café Society. From the 1930s onwards, he was chosen for the decoration of fashion salons for Jean Pigué and Marcel Rochas, but also for striking theatre sets such as for Sheridan's play, *School for Scandal*, performed at the Théâtre des Mathurins in Paris in February 1940. His clientele consisted of leading French and foreign art lovers and collectors. The Moreira Salles's flat on Avenue Foch is one of his most beautiful creations, along with the flats of Daisy Fellowes and Loel Guinness; the quintessence of 1950s and 1960s' elegance in terms of interior design.

This table was later acquired by Rachel Lambert Mellon (1910-2014), known as Bunny, one of the major figures of 20th century American high society. A philanthropist, art collector and above all a garden designer, she married the banking magnate and distinguished art patron Paul Mellon. She designed numerous gardens for the Mellon estates, including the formal gardens at Oak Spring Farm. She was very close to the Kennedy family and advised Jacqueline on many occasions. The White House's rose garden was laid out according to her plans in 1962, at the personal request of the President and his wife.

Of her projects in France, we know that she actively participated in the development of the gardens and part of the emblematic decor of Givenchy's Manoir du Jonchet. Very close to the designer, she was not only a client but also a faithful friend. In the 1990s, when Givenchy became president of the World Monuments Fund, they worked together to supervise the restoration of the Potager du Roi in Versailles.

Bunny Mellon's extraordinary life was distinguished by her constant search for beauty, which she naturally expressed through the creation of her gardens, her jewellery, her wardrobe, but above all through her works of art, as our present table shows.



50

PIERRE GARNIER (V. 1726-1800)

COMMODE D'EPOQUE LOUIS XVI, VERS 1775-1780

En acajou et placage d'acajou de Saint-Domingue en partie ondé et moiré, ornementation de bronze ciselé et doré, le dessus de marbre blanc veiné gris encastré, la façade architecturée en ressaut arrondi ouvrant par trois tiroirs ornés d'une frise d'entrelacs feuillagés pour le premier et d'un masque de Mercure retenant des guirlandes de fruits pour les deuxième et troisième, les montants présentant chacun une colonne engagée à chapiteau ionique, les côtés à réserves, la base en plinthe reposant sur des pieds à cannelures héliocoidales, estampillée P.GARNIER sur la traverse arrière du plateau

H.: 102,5 cm.; L.: 99 cm.; P.: 60 cm.

Pierre Garnier, reçu maître en 1742

PIERRE GARNIER (v. 1726 - 1800)

A LOUIS XVI ORMOLU-MOUNTED MAHOGANY COMMODE,
CIRCA 1775-1780

With three drawers, with a grey-veined white marble top, stamped 'P. GARNIER' to the rear of the top of the carcase
40 1/4 in. high; 39 in. wide; 23 3/4 in. deep

皮埃爾·卡尼爾(1726 - 1800)製
路易十六時期鑲銅鑲金紅木抽屜櫃
約1775-1780年製

附三個抽屜，灰紋白色大理石櫃面，框架上方背面印有「P. GARNIER」

€200,000-400,000
US\$220,000-430,000
£170,000-340,000

PROVENANCE

Vente Sotheby's, Monaco, 23-24 juin 1985, lot 902;
Galerie Kraemer et Cie Paris, 1986.

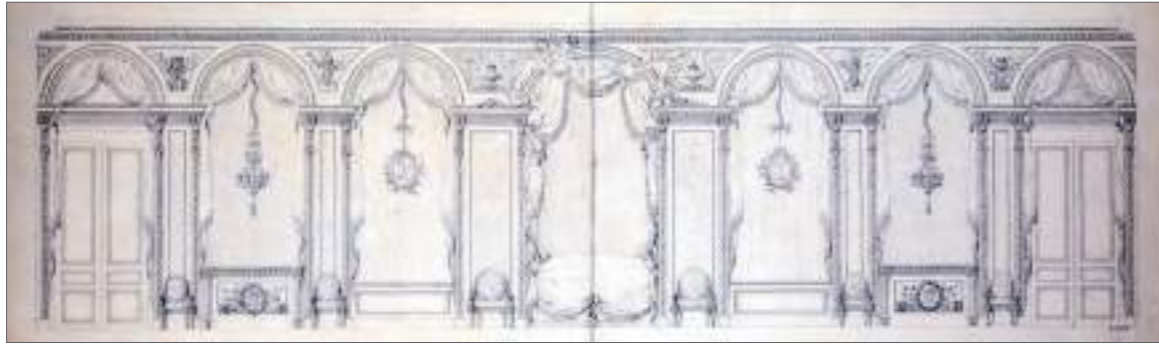
BIBLIOGRAPHIE

C. Huchet de Quénétaïn, *Pierre Garnier*, Paris, 2003, p. 82, cat. 226.

This superb and bold neoclassical commode formed part of an important suite of furniture made by the celebrated cabinet maker Pierre Garnier. This ensemble, most likely designed for a specific room under the supervision of the architect Alexandre-Thodore Brongniart (1739-1813), included another commode which was formerly part of the collection of Consul General Karl Bergsten (d. 1953) and sold at Christie's, London, 23 June 1999, lot 50. Whilst the Bergsten commode is of normal width, the present is of an unusual, smaller width, indicating it was probably conceived to be placed in a window pier. Both commodes share the same striking early neoclassical design with bold swags and masks flanked by fluted columns; the Bergsten commode with flat front and rounded sides, the Givenchy commode with demi-lune front and flat sides.

This shape, being extremely architectural and designed for a specific position evokes the oeuvre of the architect Brongniart and relate to two of his designs. The first design by him is for a room of the Princesse de Monaco in her hôtel in the rue Saint Dominique (now the Embassy of Poland) confirming Brongniart was directly involved in the design of furniture such as the present example. In that room two commodes decorated with columns flank a bed and were described in 1790 standing opposite a fireplace of *marbre griotte d'Italie: Une commode en chêne, revêtue de marbre rouge d'Italie et tablette, idem, imitant parfaitement la cheminée, trois tiroirs en chêne placqué en bois satin sur le devant, Entre les deux croisées une chiffonnière en chêne revêtue de marbre...* Further, the billiard room of the same hôtel had a tole stove matching an oak armoire, painted to simulate the stove.





Alexandre-Théodore Brongniart, Project for the bedroom of the hotel of the Princess of Monaco. Drawing. Musée Carnavalet, Paris.
© Photothèque des Musées de la Ville de Paris.

The second drawing illustrates two commodes that are similar in spirit to the aforementioned but which are even more closely related to the two Garnier commodes. They are depicted in a small bedroom on the first floor, flanking the bed, and also functioned as stands for youths carrying flower baskets. These commodes display very obvious similarities to the Garnier commode in that they have the same overall shape and columned angles with ionic capitals, floral or fruiting garlands and spirally turned tapering legs. This second project was executed by Alexandre-Théodore Brongniart for M. Taillepied de Bondy, *receveur-général des finances* of Auch, shortly after 1780.

In his career, Garnier seemed to have collaborated with another celebrated architect, Charles De Wailly (1730-1798), as early as 1761, when the so-called *goût grec* had only just appeared. Indeed, De Wailly presented at the bi-annual Paris Salon a number of avant-garde pieces of furniture, one of which was a *secrétaire* or desk belonging to Marie-Thérèse du Cluzel de la Chabrière, wife of the *maître des requêtes* Philippe-Etienne Desvieux, which was made by Garnier and described in the *Avant-Coureur 'traité dans le meilleur goût de Boullé'*; this implies that it was of severe outline, veneered with ebony and fitted with ponderous gilt-bronze mounts (C. Huchet de Quénetain, *Pierre Garnier*, Paris, 2003, p. 29). Interestingly, another piece by Garnier exhibited in the 1761 Salon was described as being 'in the Antique taste' (see A. Pradère, *French Furniture Makers*, Paris, 1989, p. 247).

PIERRE GARNIER (C. 1725 - 1806)

The son of the Parisian *ébéniste* François Garnier, Pierre, who in 1742 became *maître-ébéniste* at the early age of 16, went on to play a role in the early development of neo-classical furniture equally remarkable as those of the famous German-born Jean-François Oeben and Joseph Baumhauer. As a result of his early and highly-publicised collaboration with De Wailly and through Madame Geoffrin's recommendation, Garnier caught

the attention of one of the most influential protagonists of the new style, Madame de Pompadour's brother, the *directeur des Bâtiments*, the Marquis de Marigny. As a remarkable series of letters from Marigny to his cabinet-maker testifies, he held Garnier in high esteem and entrusted him with a variety of commissions (Svend Eriksen, 'Some letters from the Marquis de Marigny to his cabinet-maker Pierre Garnier', *Furniture History* 8 (1972), pp. 78-85). For instance, Marigny asked Garnier to design various items of furniture in ebony including their mounts; this include a pair of *meubles d'appui* designed by him, most probably supplied to the marquis de Marigny, sold at Sotheby's, Paris, 13 November 2018, lot 30.

Garnier was himself active as a designer as well as cabinet maker, which explains the idiosyncratic nature of many of his most ambitious productions. An important suite of lacquer furniture pieces from the Bischoffsheim's collection and designed in the *goût grec* manner, also featuring prominent masks, was sold at Christie's, London 7 December 2007, lot 130. Another notable commission in the *goût grec* style is a pair of corner cabinets commissioned for the *contrôleur de la Marine* Auguste-Gabriel Godefroy (1728-1813) now at the J. Paul Getty Museum, Los Angeles (inv. 81.DA.82).



Commode by Pierre Garnier after a drawing of Alexandre Thodore Brongniart.
© Christie's Image, 1999



51

PARIS, VERS 1775

PAIRE DE CHENETS D'ÉPOQUE LOUIS XVI

En bronze ciselé et doré, présentant une aiguière-casque couvercle reliée via une guirlande à un vase feuillagé, les deux reposant sur une balustrade, avec des fers

H.: 53 cm.; L.: 152 cm.

PARIS, CIRCA 1775

A PAIR OF LOUIS XVI ORMOLU CHENETS

The balustrade and smaller urns, with garlands joining a ewer with scrolling handles, with iron bars

20½ in. high; 59¾ in. wide

巴黎

約1775年製

路易十六時期銅鑲金柴架一對

欄杆和壺造型，捲紋裝飾手柄大口壺以花環相連，連鐵枝

(3)

€60,000-100,000

US\$66,000-110,000

£50,000-83,000

PROVENANCE

Collection Monsieur Claude Cartier;

Vente Sotheby's, Monaco, 25 novembre 1979, lot 129;

Collection Keck La Lanterne, Bel Air, Californie; vente Sotheby's, New

York, 5-6 décembre 1991, lot 223;

Collection Karl Lagerfeld; sa vente, Christie's, Monaco, 28-29 avril 2000,

lot 355.





The present lot *in situ* at Karl Lagerfeld's collection, c. 2000. © Christie's Image, 2000



Karl Lagerfeld. © Bridgeman Images



A comparable pair of chenets at Wilton House, c. 1902. © Country Life Images

la caractéristique principale de l'art français est l'élégance et le fait même que lorsqu'il est très décoratif, il n'atteint jamais la surcharge

KARL LAGERFELD

This impressive pair of andirons with their helmet-shaped ewers, whose designer is unfortunately unknown, is a rare model that had caught the attention of another great collector and fashion designer before Hubert de Givenchy: Karl Lagerfeld (1933-2019). Indeed, these andirons (Karl Lagerfeld collection; his sale, Christie's, Monaco, 28-29 April 2000, lot 355) decorated his interiors furnished in pure eighteenth-century taste, as he rightly considered that *the main characteristic of French art is elegance and the very fact that when it is very decorative, it never reaches the point of excess.*

Louis XVI andirons are usually decorated with a vase. A beautiful pair of andirons with a turned amphora with ram's head handles and garlands with a pinecone (inv. GML-7126-000) is now kept in the Palais de l'Élysée (E. Dumonthier, *Les bronzes d'éclairage et de chauffage*, pl. 10 - n° 2). Also noteworthy is another pair preserved at the Fontainebleau Palace (inv. GML-8565-000) decorated with an ewer with fluted pedestal under gadroons with leaf and pearl garland falling on the belt with quivers and bows. (E. Dumonthier, *Les bronzes d'éclairage et de chauffage* pl. 9 - n° 4).

The base can be compared to a pair of gallery andirons from the end of the 18th century delivered to the Fontainebleau palace in November 1804 by the locksmith Desouches *From 26 brumaire year 13... supplied two galleries with full and turned baluster plates with squared bases, all gilded in ormolu with their ash guard with slide, pine andirons, shovel and tongs with gilded and chased vases 950.* (Arch. Nat. 02.561, d. 1, p. 58). One pair was found in 1804 in the small cabinet next to the Pope's salon and the second in Cardinal Fesh bedroom (J. P. Samoyault, *Pendules et bronzes d'ameublement entrés sous le Premier Empire*, Paris, 1989, p. 260).

Mention a comparable probably acquired by Jeffrey Wyatville, either for Carlton house terrace or Wilton house in the early 19th century. The pair is illustrated in *Country Life*, April, 1902



*La peinture n'est jamais de la prose, c'est de la poésie,
elle est écrite en vers avec des rimes plastiques*

PABLO PICASSO TO FRANÇOISE GILOT

λ 52

PABLO PICASSO (1881-1973)

Faunes et tête de femme

Signé 'Picasso' (en haut à gauche); daté, numéroté et inscrit 'antibes 1^{er} novembre 46 X' (au revers)
Crayon de couleurs et graphite sur papier
51 x 66 cm.
Exécuté à Antibes le 1^{er} novembre 1946.

PABLO PICASSO (1881-1973)

Faunes et tête de femme

Signed 'Picasso' (upper left); dated, numbered and inscribed 'antibes 1^{er} novembre 46 X' (on the reverse)
Coloured crayon and pencil on paper
20 x 26 in.
Executed in Antibes on 1 November 1946.

巴布羅·畢加索(1881-1973)

《牧神與女性頭像》

款識: Picasso (左上); antibes 1^{er} novembre 46 X (畫背)

彩色蠟筆 鉛筆 紙本

1946年11月1日於昂蒂布作

€100,000-150,000

US\$110,000-160,000

£84,000-120,000

BIBLIOGRAPHIE

C. Zervos, *Pablo Picasso, Œuvres de 1944 à 1946*, Paris, 1986, vol. 14, no. 262 (illustré sans la signature, pl. 123).

In August 1946, when travelling through the South of France with Françoise Gilot, the artist met Romuald Dor de la Souchère, the curator of the Antibes museum, housed in the Château Grimaldi, who offered the artist to set his studio there. Once installed, Picasso worked intensively for two months, from September to November, and created several works, including paintings and drawings. Shortly after the artist's return to Paris, the Château was renamed the Musée Picasso, the first to be ever dedicated to the artist.

The main themes of the works Picasso created during his stay in Antibes' ancient castle, which became known as the *Antipolis* series, after the town's ancient Greek name, are of mythological and pastoral inspiration. Satyrs, centaurs, nymphs and idyllic animals inhabit a strange linear Arcadia in which flat, light colours fill in the rhythmic intervals in a new soft and tender style. This subject matter embodies Picasso's exhilaration and excitement over his new love, impending fatherhood (Françoise Gilot became pregnant in August), and the regained freedom after the war years, forgotten in the warmth and light of the Mediterranean. His paintings and drawings from this period combine the classical Mediterranean tradition with a new vision, both childlike and complex.



53

**D'APRES UN MODELE DE LORENZO SANTI
(1783-1839) ET DE DIONISIO SANTI (B.1784-86)**

TABLE DE MILIEU D'ÉPOQUE EMPIRE, VERS 1803-1806

En bois mouluré, sculpté, doré et bois laqué à l'imitation du porphyre, le dessus circulaire associé et restauré de marbre brèche de Bohême, la ceinture présentant une frise de palmettes soulignée d'un perlé, reposant sur un fût appliqué de larges feuilles d'acanthé et trois divinités masculines ailées munies de lance, la base à section triangulaire concave
H.: 95,5 cm. ; D.: 111 cm.

AFTER A MODEL BY LORENZO SANTI (1783-1839)
AND DIONISIO SANTI (b.1784-86)
AN EMPIRE GILTWOOD CENTER TABLE, CIRCA 1803-1806
With faux-porphyr concave triangular base ; the associated Bohemian breccia top with restorations
37 3/4 in. high ; 43 3/4 in. diameter

紅衣主教費斯珍藏
臨洛倫佐·桑蒂(1839年卒)模型
帝國時期鑲金木圓桌
十九世紀初製
連仿斑岩三角形內弧底座；相連及經修復的波西米亞風格角礫岩桌面

€200,000-400,000
US\$220,000-430,000
£170,000-340,000

PROVENANCE

Probablement livré pour le palais Del Buffalo-Ferraioli du Cardinal Joseph Fesch (1763-1839) à Rome, vers 1803-1806.

EXPOSITION

Empire, mise en scène par Monsieur Hubert de Givenchy,
Christie's, Paris, 8-25 sept., 2014

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

J.N. Ronfort, "Une Table en porphyre antique du cardinal Fesch et son réemploi au château d'Eu", in *catalogue Biennale Des Antiquaires*, Paris, 1996, p. 70.
P. Malgouyres, *Porphyre*, Paris, 2003, cat. 70.
Catalogue Didier Aaron, VIII, Paris, 2004, cat. 47.

BIBLIOGRAPHIE

Empire, mise en scène par Monsieur Hubert de Givenchy,
Christie's, Paris, 8-25 sept., 2014, pp. 15, 17, 20-23, lot II

Visibly guided by an aesthetic intent, the combination of sculpture and the use of stone, formerly porphyry, responds to the patron's high requirements.

This spectacular pedestal table was most certainly part of Cardinal Fesch's immense and fabulous collection, of which we now know a very limited but famous corpus.

Joseph Fesch (Ajaccio 1763 - Rome 1839) was the son of a Swiss regiment captain in the service of the Republic of Genoa and the half-brother of Letizia Ramolino, mother of Napoleon Bonaparte. As the future Emperor's uncle, he enjoyed a place of choice in the Napoleonic sphere, although not without some turbulence. In 1787, with the Pope's blessing, he received the archdeaconry of Ajaccio, but the family's support for the ideas of the new Constitution in 1790-1791 forced them to flee Corsica for France. The rise of his nephew, now Consul, opened a career that was both prestigious and lucrative. On 25 July 1802, he was appointed archbishop of Lyon, primate of the Gauls, by consular decree, then in January 1803, he became cardinal. His rise did not stop there, as Napoleon Bonaparte granted him a more political mission: in April 1803 he was appointed ambassador to Rome, receiving an annual emolument of 150,000 francs plus an allowance of 100,000 francs for installation expenses. The proclamation of the Empire and the advent of Napoleon I saw Cardinal Fesch take up the post of Grand Chaplain of the Empire, he was decorated with the Légion d'Honneur and the Order of the Golden Fleece, receiving endowments of almost 400,000 francs. As French ambassador in Rome, he organised the preparations for the arrival of Pope Pius VII for Napoleon's coronation on 2 December 1804, as well as Napoleon's coronation as King of Italy (26 May 1805). His diplomatic missteps nevertheless forced him to return to Paris: he was replaced as ambassador to Rome in 1806.

Cardinal Fesch's prominent position explains the luxury of his residences, their furnishings, and his art collection. His collection of paintings, for example, was celebrated throughout Europe. In Rome, Fesch acquired the Del Buffalo-Ferraioli palace, which he had entirely redecorated in the antique style, using the most precious materials such as marble and porphyry. The decoration and furnishing works were carried out under the direction of the architects Lorenzo and Dioniso Santi: they probably provided the designs for this pedestal table and other pieces of furniture. For his Roman palace (and perhaps also to some





A comparable sold at Christie's London, 11 december 2003, lot 126. © Christie's Image 2003



An Italian empire table certainly ordered by Cardinal Fesch, sold at Christie's New York, 18 march 2005, lot 47. © Christie's Image 2005

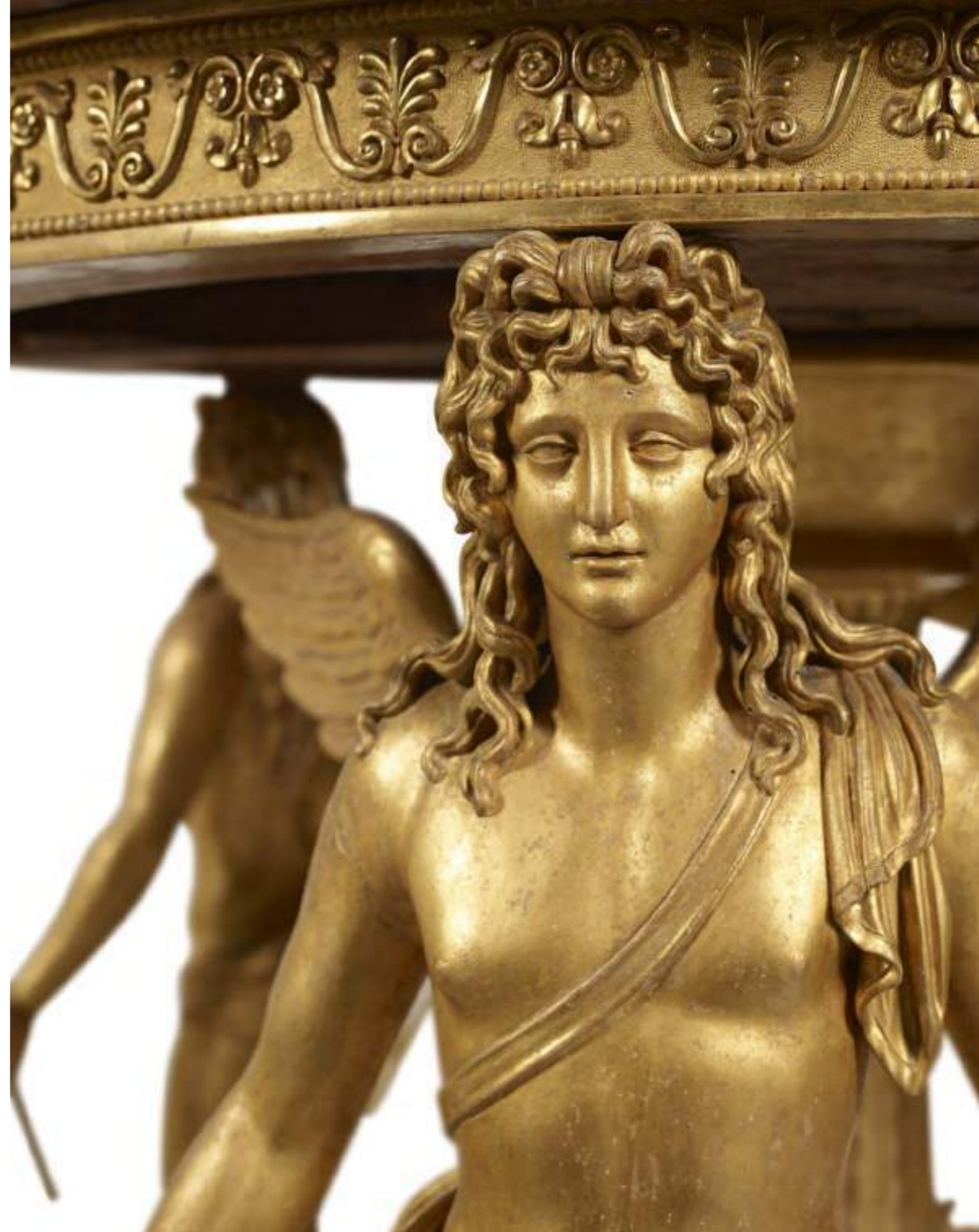
extent for his Parisian residence), Cardinal Fesch had about 104 rare marble tables and 16 imperial porphyry-topped pedestal tables, 13 of which with gilt wood bases, made and assembled. This collection is known thanks to the sale that Fesch made in June 1816, during which he bought back part of his collection, in particular the porphyry pedestal tables and some marble tables. Back in Paris, Fesch sold the furnishings of his residence in March 1824, a sale in which the 1816 purchases were included: at this sale, eight of the ten porphyry pedestal tables were acquired by the Duc d'Orléans, the future Louis-Philippe I, King of the French, and sent to the Château d'Eu.

Among the pedestal tables certainly from the Fesch collection is a large porphyry top (D. 128 cm.) supported by a base with three winged lions (Paris, Musée du Louvre, inv. OA 4093, acquired in the 19th century) and another with fluted pilasters, scrolls and the head of Hermes (former Gismondi collection, D. 116,5 cm.). An identical model was sold at Christie's in New York on 18 March 2005.

The 1816 description of the innumerable marble tables of the Fesch collection allows us today to compare our pedestal table with a very similar model mentioned under n. 406: *An oriental pink granite table on winged caryatids bearing an arabesque frieze, with a black Flanders marble base below. The frame is of gilt wood and of a carving as neat as well repaired. Height 4 feet 2 inches.* During the second sale in 1824 we find that the tables with winged figures are no longer described, having probably all been sold in 1816.

We also know of another pedestal table with the same base as ours but retaining its original porphyry top, from Christie's sale, London, 11 December 2003, which could also have been part of the Cardinal's collection.

Although the base is different and the porphyry top has now disappeared, it is very likely that our pedestal table was created to complement the cardinal's extensive collection. Interestingly, when we look at the inventory of these pedestal tables, we see that all the porphyry tops have the same diameter. It is quite possible that Cardinal Fesch acquired a Roman column shaft, probably in the form of a baluster, which he then had sliced, each slice forming a tray and making each pedestal table a perfectly unique work. The combination of the stone and the base with winged genii of antique influence is, in any case, a major witness to the art of neoclassical sculpture in Rome in the early years of the 19th century, making our pedestal table a perfect representation of the antique taste, which was diffused in Italy, but also in France and throughout Europe, under the Empire.



54

**D'APRÈS L'ANTIQUÉ, ITALIE,
XVII^e OU XVIII^e SIÈCLE**

DEUX BUSTES REPRÉSENTANT PROBABLEMENT L'EMPEREUR
CLAUDE I^{er} ET ALEXANDRE LE GRAND

Marbres polychromes et onyx, reposant sur des gaines en marbres et marbres
plaqués d'époque postérieure, Italie, probablement du XVIII^e siècle
Les bustes : H.: 89 cm. et 87 cm.; Les gaines : H.: 97 cm.; L.: 47 cm.; P.: 38 cm.

AFTER THE ANTIQUE, ITALIAN, 17TH OR 18TH CENTURY
TWO BUSTS PROBABLY REPRESENTING EMPEROR CLAUDIUS
AND ALEXANDER THE GREAT

Polychrome marbles and onyx, each on a panelled polychrome marbles
later pedestal, Italian, probably 18th century
The busts: 35 in. and 34 1/4 in. high, overall
The pedestals: 38 1/4 in. high; 18 1/2 in. wide; 15 in. deep

仿古風格，意大利，十七或十八世紀製
可能為克勞狄一世和亞歷山大帝半身像
彩色大理石與瑪瑙，各配以可能於十八世紀意大利製的飾板彩色大理石底座

(4)

€250,000-350,000
US\$280,000-390,000
£220,000-300,000

PROVENANCE

Par tradition provenant des anciennes collections de Carlos de Beistegui
(1895-1970), Palazzo Labia, Venise.

BIBLIOGRAPHIE

La Galerie de Girardon. Évocation par Hubert de Givenchy, Christie's, Paris,
2012, pp. 56-63.

EXPOSITION

La Galerie de Girardon. Évocation par Hubert de Givenchy, Christie's, Paris,
11-26 septembre 2012.



The two imposing busts presented here depict baroque interpretations of ancient marble busts of the King of Macedon, Alexander the Great (356-323 BC), and the Julio-Claudian Roman emperor, Claudius (10 BC-54 AD). Alexander the Great is one of history's best-known personalities. In his brief life, he founded nearly twenty cities that bore his name, most notably Alexandria in Egypt. His settlement of Greek colonists, and the resulting spread of Greek culture in the east, resulted in a new Hellenistic civilisation, aspects of which were still evident in the traditions of the Byzantine Empire up to the mid- 15th century. Alexander became a legend, a classical hero in the mould of Achilles, and featured prominently in the history and myth of Greek and non-Greek cultures. He became the measure against which military leaders compared themselves and military academies throughout the world still teach his tactics. In direct contrast, Claudius, despite his high birth, remained out of the public eye due to the disabilities inflicted on him by a childhood sickness. He took refuge for most of his early life in drinking, gambling and womanising. However, when his nephew, the emperor Caligula, was murdered, he unexpectedly became emperor at the age of 50. Claudius proved to be an able and efficient administrator. He was also an ambitious builder, constructing many new roads, aqueducts, and canals across the Empire. During his reign the Empire conquered Thrace, Noricum, Pamphylia, Lycia and Judaea, and began the conquest of Britain. Having a personal interest in law, he also presided at public trials and issued up to twenty edicts a day. Nevertheless, he was particularly unfortunate in marriage; his third wife Messalina was infamous not only for her murderous tendencies but also her adulteries, which led to her execution, whilst his fourth wife Agrippina is widely believed to have planned his death by poisoning, thereby making way for her son, the future emperor, Nero.

These two busts follow a well-established tradition of combining white marble heads on shoulders luxuriantly veneered in oriental alabasters. This technique of mixing exotic and rare stones together with more common and easily worked marble originated in Antiquity but was revived during the Italian Renaissance where large-scale busts were used to embellish palazzi and functioned as symbols of their owner's wealth, high social standing and intellect. The industrial-scale excavations throughout Italy during the 17th and 18th centuries not only enriched the art collections of the Italian nobility but also fed the seemingly insatiable demand of the Grand Tourists flocking to Italy eager for souvenirs and to create sculpture galleries of their own. Since this demand for antique busts far exceeded the supply, the art market at the time created new pieces replicating the antique prototypes. The most expensive and lavish of these were those combining white and coloured marbles or, as is the case with the two busts here, alabaster. These busts were purchased by M. de Givenchy from a descendant of Don Carlos de Beistegui y de Yturbe (1895-1970) and may once have adorned his home, the Palazzo Labia, in Venice - a seventeenth century baroque masterpiece on the Grand Canal. It was in his Venetian Palazzo that he organised the famous *Bal du Siècle* on 3 September 1951, attended by almost a thousand guests. De Beistegui, the French born heir to a Franco-Mexican fortune, was known as one of the most flamboyant members of mid twentieth century European life and was an important collector. In addition to his Venetian palazzo, de Besteigui commissioned a Paris penthouse from Le Corbusier in the 1930s, and in later years owned the Château de Groussay.



55

PARIS, DÉBUT DU XIX^E SIÈCLE

LUSTRE D'ÉPOQUE EMPIRE

En bronze ciselé et doré et cristal, à vingt-sept bras de lumière sur deux rangs, centré d'un vase et surmonté de palmettes, l'amortissement présentant une boule facettée associée, monté à l'électricité par la maison Klotz
H.: 205 cm. ; D.: 132 cm.

PARIS, EARLY 19TH CENTURY
AN EMPIRE ORMOLU AND CRYSTAL TWENTY-SEVEN LIGHT
CHANDELIER

The crystal ball associated, drilled for electricity
80½ in. high ; 52 in. diameter

巴黎
十九世紀初製
帝國時期銅鑲金水晶27頭吊燈
附電源接孔

€200,000-300,000
US\$220,000-320,000
£170,000-250,000

PROVENANCE

Collection Philippe Alfred Régnier de Gronau, troisième duc de Massa,
Hôtel de Massa, Paris ;
Baron Elie de Rothschild, Hôtel de Masseran, Paris ;
Galerie Segoura, Paris.





The present lot *in situ* at the Large Salon in Hotel de Masseran, Rue Masseran, Paris. © DR

A monumental masterpiece, this chandelier, which brilliantly combines bronze and crystal, is perfectly representative of the most accomplished and impressive lighting devices of the Empire.

With the strategic development of imperial factories and the rise of industry at the beginning of the 19th century, the supply of cut crystals – historically difficult, particularly for the Garde-Meuble imperial, in charge of decorating many state rooms with such chandeliers – became more sustained. The imperial residences, but also all the private mansions of the Parisian aristocracy, were equipped with such suspensions which diffracted the light and illuminated the salons, which were not lit by electricity until almost a century later. This type of gilt bronze structure, with a central baluster vase on which two rows of light arms hang, is one of the most popular models, and found, with varying degrees of decorative opulence, light arms or sculpture, in many Empire period lighting bronzes, particularly for imperial residences. This style of gilt bronze and cut crystal chandelier became widespread during the Empire, mostly thanks to the activity of the Manufacture impériale de cristaux de Mont-Cenis. This factory was heir to the Queen's crystal factory, which was transferred from Sèvres to Le Creusot (Mont-Cenis) in 1787 but whose production stopped during the Revolution. In 1806, under director Ladoueppe du Fougerais, the crystal factory was named Manufacture de leurs Majestés Impériales et

Royales and produced a large quantity of cut crystals, many of which were used to make chandeliers. Other cut crystals also came, more traditionally, from the Bohemian manufactures.

The aristocratic provenance of this chandelier in the nineteenth and twentieth centuries leads us to take a brief look at the collections from which it came. It belonged to Philippe-Alfred Régnier de Gronau, third Duke of Massa (1837-1913), who occupied the Hôtel de Massa in Paris, near the Champs-Élysées, from 1857. It is difficult to say whether the chandelier was originally placed there by the Duke of Massa himself, or whether it had remained in the hotel since the Empire, when it belonged to the imperial crown and was rented to the Italian ambassador in Paris. At the death of the Duke of Massa in 1913, the hotel passed by inheritance to his son, who hardly occupied it and sold it in 1926: It was then bought and moved stone by stone. Today it is in rue du Faubourg-Saint-Jacques and is the headquarters of the Société des Gens de Lettres. Subsequently, the chandelier was bought by Baron Elie de Rothschild who had it installed in his Parisian mansion, the Hôtel Masseran. Built in 1787 by Alexandre-Théodore Brongniart for Prince Masserano, the hotel was acquired by Baron Elie de Rothschild in 1956 at the death of Comte Etienne de Beaumont, its previous owner, and then offered in the 1970s to the President of the Republic of Côte d'Ivoire.



The present lot *in situ* at the Large Salon in Hotel de Masseran, Rue Masseran, Paris by A. Serebriakoff, 1976 © ADAGP, Paris, 2022.



56

D'APRÈS NICOLAS COUSTOU (1658-1733),
DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE
CHASSEUR AU REPOS OU ADONIS

Terre cuite, reposant sur un piédestal en terre cuite
plus tardif à décor cynégétique
Le groupe : H.: 165 cm. ; L.: 75 cm. ; P.: 81 cm.
Le piédestal : H.: 103,5 cm. ; L.: 94 cm. ; P.: 89 cm

AFTER NICOLAS COUSTOU (1658-1733),
EARLY 18TH CENTURY
RESTING HUNTER OR ADONIS
Terracotta, on a later terracotta pedestal
The group: 65 in. high; 29½ in. wide; 32 in. deep
The pedestal: 40¾ in. high; 37 in. wide; 35 in. deep

根據尼古拉斯·庫斯托(1658-1733)風格，十八世紀初製
《休息的獵人》
赤陶土 赤陶土底座
底座可能為後期製作

€100,000-200,000
US\$120,000-220,000
£85,000-170,000

PROVENANCE

Collection Veil-Picard.
Collection Seligmann; vente Sotheby's, Monaco, 15 juin 1981, lot 71.

BIBLIOGRAPHIE

C. Aillaud, 'Hubert de Givenchy. The splendor of the Hôtel Orouer',
in *Architectural Digest*, octobre 1994, p. 126 (ill.).






Nicolas Coustou, *Chasseur au repos* or *Adonis*, musée du Louvre, Paris. © 2007 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski

The present terracotta group is derived from Nicolas Coustou's *Chasseur au repos* – or Hunter at Rest – one of the figures commissioned in 1707 by the King's Department of Buildings to adorn the forecourt of the Château de Marly, a residence dear to Louis XIV. The marble original sculpted by Nicolas Coustou (1658-1733) was accompanied by nymphs with quivers and doves, a hamadryad (a type of forest or wood nymph), a faun, and a shepherd with his flute. This commission was shared between Nicolas Coustou and Antoine Coysevox (1640-1720). These groups responded to each other and engendered the rural and hunting theme desired for the setting.

The composition of the hunter, who later took the name of Adonis to link him directly to the figure of the hunter king, is pyramidal, and creates multiple points of view. Adding a dog to the reverse of the composition forces the gaze to move, and also gives life to a rather static ensemble.

After the Château de Marly, the *Chasseur au repos* was placed in 1716, year of its full payment, on the terrace of the Tuileries Palace, and later entered the Louvre Museum in 1870 (inv. MR 1796, ill.).





J'AI LA PASSION DES MAISONS,
L'ART DU DÉTAIL
ESSENTIEL CONTRIBUE
À L'HARMONIE GÉNÉRALE.



λ 57

ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)

OISEAU, VERS 1937

Plâtre ; cadre en ayous moderne
Sans cadre : H.: 46,5 cm. ; L.: 160 cm. ; P.: 7 cm.

ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)
OISEAU, CIRCA 1937
Plaster ; modern ayous frame
Without frame : 18¼ in. high ; 63 in. wide ; 2¾ in. deep

阿爾伯特·賈克梅蒂(1901-1966)

《鳥》
約1937年製
石膏 白木框

€200,000-300,000
US\$220,000-330,000
£170,000-250,000

BIBLIOGRAPHIE

M. Butor, *Diego Giacometti*, Adrien Maeght, Paris, 1985, p. 30-31, 33, 66-67 (pour le même modèle).
L. D. Sanchez, *Jean-Michel Frank, Adolphe Chanaux*, éditions du Regard, Paris, 1997, p. 253 (pour le même modèle).
F. Baudot, *Diego Giacometti*, édition Giacometti, éditions Assouline, Paris, 1998, p. 61 (pour le même modèle).
C. Boutonnet et R. Ortiz, *Diego Giacometti*, catalogue d'exposition, galerie l'Arc en Seine, éditions de l'amateur, 1-31 décembre 2003, p. 20, 22-23 (pour le même modèle).
D. Marchesseau, *Diego Giacometti*, Hermann, Paris, 2005, p. 30 (pour le même modèle).
C. de Nicolay-Mazery, *French Interiors, The Art of Elegance*, Flammarion, 2008, p. 127, 145, 147 (pour notre exemplaire).
D. Marchesseau, *Diego Giacometti, Sculpteur de meubles*, éditions du Regard, 2018, p. 214 (pour le même modèle).
C. Boutonnet et R. Ortiz, *L'Arc en Seine*, éditions du Regard, 2021, p. 83, 99 et 153 (pour le même modèle).

Base de données de la Fondation Alberto et Annette Giacometti,
no. AGD 4401

D'après les souvenirs d'Hubert de Givenchy, cet *Oiseau* lui aurait été offert par Diego Giacometti, lors d'une visite d'atelier.
According to Hubert de Givenchy, this Oiseau was gifted by Diego Giacometti during a visit at his studio.



The argument of the image always comes from the previous image.
So, there's no reason to draw inspiration from it. We try again, we keep
trying to do what we've already done. After all, the Impressionists created
the same painting all their lives.

PIERO DORAZIO

λ 58

PIERO DORAZIO (1927-2005)

Tropo segreto, 1961

Signé, titré et daté 'PIERO DORAZIO "TROPPO SEGRETO" 1961' (au dos)
Huile sur toile
195 x 114 cm.

PIERO DORAZIO (1927-2005)

Tropo segreto, 1961

Signed, titled and dated 'PIERO DORAZIO "TROPPO SEGRETO" 1961'
(on the reverse)
oil on canvas
76½ x 44⅞ in.

皮耶羅·多拉齊奧(1927-2005)

《太多秘密》

1961年作

款識：PIERO DORAZIO "TROPPO SEGRETO" 1961 (背面)

€200,000-300,000
US\$220,000-330,000
£170,000-250,000

PROVENANCE

Galerie dell'Ariete, Milan.

EXPOSITION

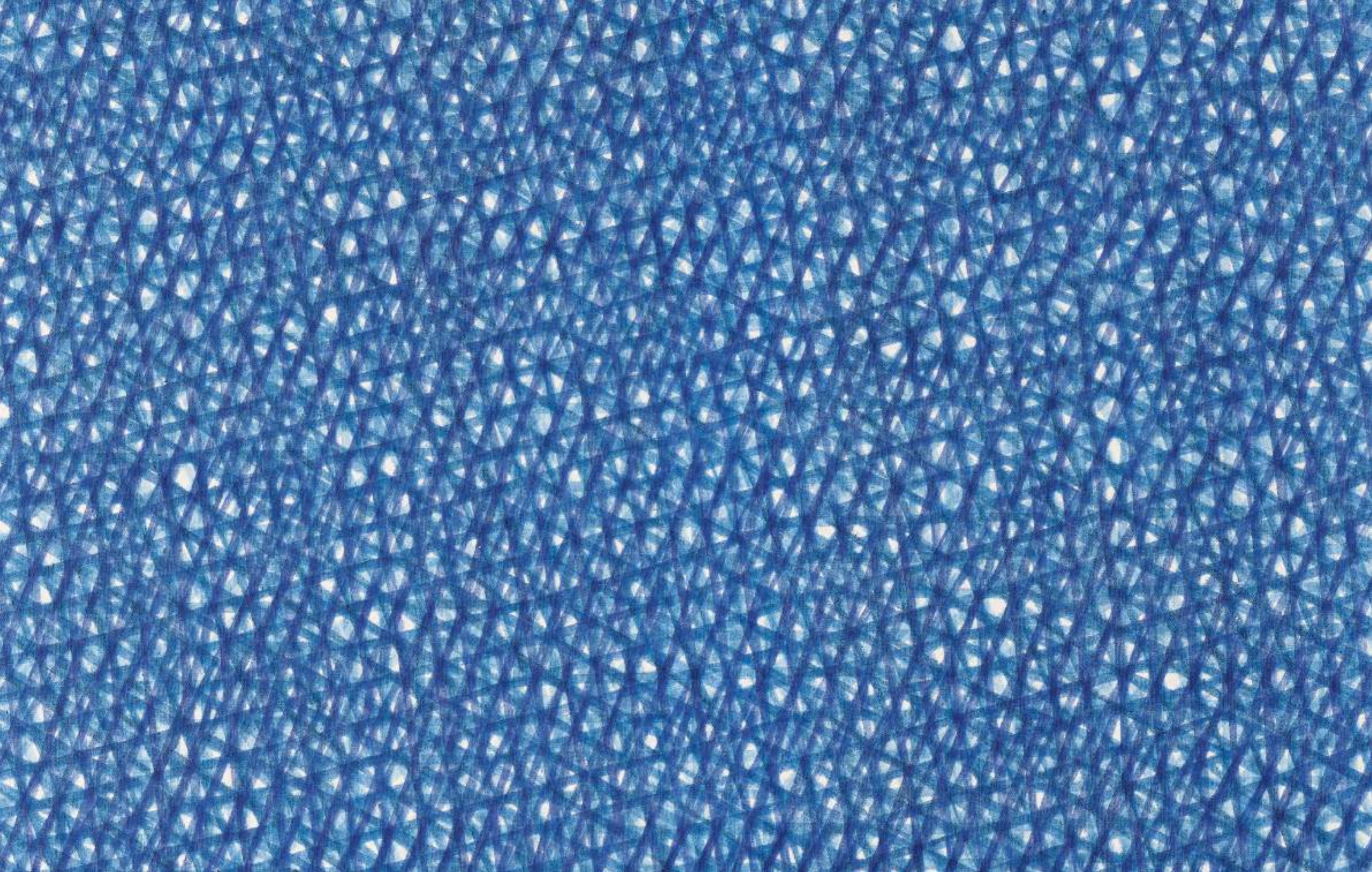
Milan, Galerie dell'Ariete, mars 1962.
Göteborg, Konsthall, *6 Italianare*, octobre-novembre 1963.
Stockholm, Moderna Museet, *6 Italienska Malare*, décembre 1963.
Bochum, Städtische Kunstgalerie; Hanovre, Kestner Gesellschaft,
Vier Italienische Maler, mai-juin 1964.
Lund, Lunds Konsthall, *Aktuellt Italienskt*, janvier-février 1964.
Rome, Galerie Marlborough, octobre-novembre; New York,
Galerie Marlborough-Gerson, février, 1964-1965, *Piero Dorazio*,
n. 23 (ill. en couleurs au catalogue d'exposition).

BIBLIOGRAPHIE

P. Dorazio, M. Volpi Orlandini, J. Lassigne, G. Crisafi, *Dorazio*,
Venise, 1977, n. 491 (ill.).
C. Bellori, *Nuove direzioni della cinevisualità plastica totale*,
in "Metro", Milan, 1962, p. 105, n. 7. (ill.).
W. Grohmann, *Piero Dorazio o del ritorno alla qualità in pittura*,
in "Metro", Milan, 1962, pp. 50-51, n. 53 (ill.).
M. Fagiolo dell'Arco, *Piero Dorazio*, Rome, 1966, p. 45, n. 56 (ill. en couleurs).

Cette œuvre est enregistrée à l'Archivio Piero Dorazio, Milan, sous
le n. 1961-000491-60AC, et elle est accompagnée d'un photocertificat.





59

**ATTRIBUÉE A VULLIAMY & SON
(ACTIF JUSQU'EN 1811)**

GARNITURE D'ÉPOQUE REGENCY, VERS 1807

Comprenant deux vases formant paire et un troisième vase, les deux premiers vases en grès émaillé, très probablement Chine, dynastie Qing, XIX^e siècle, à glaçure brune, le troisième très probablement Angleterre du début du XIX^e siècle, en grès à glaçure brune, la monture en bronze ciselé et doré, les anses reposant sur des masques d'homme barbu pour la paire de vases et à décor de palmette pour le troisième vase, la base circulaire à décor guilloché pour la paire et uni pour le troisième vase ; différences de ciselure entre les deux grands vases
Deux vases formant paire: H.: 58 et 57 cm.
Troisième vase: 47 cm.

VULLIAMY & SON (active until 1811)
A GARNITURE OF REGENCY ORMOLU-MOUNTED AND BROWN-GLAZED PORCELAIN AND STONWARE VASES, CIRCA 1807
The porcelain bodies of the larger assembled pair of vases, almost certainly Chinese porcelain from the Qing dynasty (1644-1912), the body of the smaller vase probably in English stoneware, early 19th Century ; differences of chasing
Matched pair: 22¾ and 22½ in. high
Smaller vase: 18½ in. high

維爾雅米父子(活躍至1811年)製
攝政時期鑲銅鎏金褐釉陶瓷及粗陶瓶
約1807年製
成對的大瓶採用瓷製瓶身，幾乎肯定為清朝中國瓷器，小瓶的瓶身可能為英國粗陶，於十九世紀初製；採用不同雕刻

€100,000-150,000
US\$110,000-160,000
£85,000-130,000

PROVENANCE

Très probablement livrée par Robert Fogg et montée par Vulliamy & Son, Londres vers 1810, pour Edward Lascelles, 1st Earl of Harewood (1740-1820) ou son fils aîné Edward 'Beau' Lascelles (1764-1814) ; Puis par descendance à Harewood House, Yorkshire ; Inventorié dans la 'Gallery' de Harewood House, Yorkshire en 1892 ; Vendu comme garniture ; *The Harewood Charitable Trust*, vente Christie's, Londres, 3 juillet 1986, lot 43 ; Galerie Didier Aaron, Paris, 1986.

BIBLIOGRAPHIE

Harewood House 'guide book', 1959, la paire de vases est illustrée dans la 'Gallery', p. 22.
Harewood House 'guide book', n.d., la paire de vases est illustrée dans la 'Gallery', p. 27.
M.F. Boyé, "Bouquets, La forme mise en valeur", in *Maison & Jardin, Vogue Décoration*, Un numéro signé Hubert de Givenchy, n°418, novembre 1995, p. 98, 101.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

G. de Bellaigue, 'Samuel Parker and the Vulliamys, purveyors of gilt bronze', *The Burlington Magazine*, janvier 1997, pp. 31-32, fig. 53.
Chinese and Japanese Works of Art in the Collection of Her Majesty the Queen, vol. II, Londres, 2016, pp. 597-598, no. 1408.

This elegant garniture is a fine example of the mounting and ornamentation of oriental objects for the Lascelles family at Harewood House by some of the most accomplished English craftsmen of the early 19th century. Though the supply of ormolu for mounted oriental ceramics had been dominated by Parisian bronziers throughout the 18th century, the huge appetite and demand for French decorative arts encouraged by the Prince Regent in the later reign of George III turned English entrepreneurs and craftsmen like Benjamin Vulliamy and Matthew Boulton to the production of gilt-bronzes.

THE DESIGN

Using motifs taken from antiquity, the design of the vases is characteristic of the early 19th century. The bearded masks on the mounts of the paired vases were first seen on a pair of Chinese dark-blue porcelain vases sold to Edward Lascelles on 15th April 1806 and were described by Vulliamy as 'emblematical of vegetation' (Geoffrey de Bellaigue, 'Samuel Parker and the Vulliamys, Purveyors of Gilt Bronze', *The Burlington Magazine*, Vol. 139, No. 1126, January 1997, pp. 31 - 32, ill. fig. 51). They feature on several mounts by the Vulliamys including on a vase in the Royal Collection at Buckingham Palace that exactly matches our own pair (RCIN 185). Of the same height, they also feature the same handles and mirror-black glaze. This vase is listed in Vulliamy's *Ornament Book* as 'Black China Bottle for Mr Fogg' and the mounts were supplied in 1811. Indeed the description of the vase in the invoice sent by Vulliamy to Fogg

(3)



(View of the present lot including the smaller vase)





Neoclassical facade of the Harewood House, seen from the Terrace Garden © DR

would also apply to our own: 'a Large Black China Bottle with gadroon Lip and deep lining square handles with Scroll ends resting upon very handsome Antique Masks a Large Base on foot ornamented with null'd Mouldings the whole highly finished & strongly gilt in dead and burnished Gold at 32 Guineas £33.12.' (John Ayers, *Chinese and Japanese Works of Art in the Collection of Her Majesty The Queen: Volume II*, London 2016). The appeal of 'Black China' resonated particularly with the couturiere Coco Chanel who was the inspiration behind Hubert de Givenchy's acquisition of these vases. Indeed Givenchy himself recounted 'It was Chanel who put me onto miroir noir vases. She always claimed they were the rarest and that I should buy them whenever I had the opportunity.'

THE PROVENANCE

The first mention of the vases in the Harewood collection is most probably in an 1807 bill of payment from The Hon. Edward Lascelles to Robert Fogg. Referring either to Edward Lascelles, 1st Earl of Harewood (1740 – 1820) or his eldest son Edward 'Beau' Lascelles (1764 – 1814) the payment is recorded amongst a list of porcelain as: 'A pair of purple enamelled jars, mounted', for which £42 was paid. They are then recorded in the 'Gallery' of Harewood House in the 1892 *Inventory of Heirlooms* created under the will of Henry Thynne Lascelles, 4th Earl of Harewood as: 'A pair of Chinese porcelain bottles rich brown glaze mounted in ormolu of the Empire period with rim, base, straight handles and masks'. The third vase is also inventoried as: 'A black Chinese porcelain bottle with rich dark brown glaze plainly mounted in ormolu Empire period'. The pair of vases are illustrated in a guide-book for Harewood House in 1959 on the under-tier of a console table in the Gallery, and again in the 1979 revised edition with the third vase on top of the adjacent console table (Richard Buckle, *Harewood: A guide-book to the Yorkshire seat of Her Royal*

Highness The Princess Royal and the Earl of Harewood, Derby, 1959, p.22; Richard Buckle, *Harewood: A revised guide-book to the Yorkshire seat of the Earls of Harewood*, Derby, 1979, p. 27).

A similar Chinese porcelain vase from Harewood, also mounted by Vulliamy & Son and located in the Gallery according to the 1892 inventory was sold in Harewood, *Collecting in the Royal Tradition*, Christie's, London, 5 December 2012, lot 523. This vase was also most certainly supplied by Robert Fogg c. 1805 – 1812.

VULLIAMY & SON

Benjamin Vulliamy (1747 – 1811) was a manufacturer of clocks, silver, furniture and gilt-bronzes. He started working with his father, Justin, in 1780 and together they established the family firm Vulliamy and Son. Due to his talents in clockmaking, Benjamin received a Royal Appointment in 1773 as King George III's Clockmaker. Although the King was already a patron of his father, Benjamin further developed the relationship with the royal court in the following years. Together with his son - Benjamin Lewis Vulliamy (1780 – 1854), Benjamin executed many important commissions of gilt-bronze mounts for furniture, notably for King George IV at Carlton House and the Royal Pavilion, Brighton. Visitors local and foreign commented particularly on the dazzling effect of the gilt-bronzes decorating the King's residences.



The present lot *in situ* at Harewood House, c. 1979 © Harewood: A revised guide-book to the Yorkshire seat of the Earls of Harewood, p. 27, Published by English Life Publications Ltd., Derby, Bertram Unne



60

**ATTRIBUÉE À RUNDELL, BRIDGE & RUNDELL
(ACTIF DE 1797-1843)**

SUITE DE QUATRE CANDÉLABRES D'ÉPOQUE REGENCY,
DEBUT DU XIX^e SIECLE

En bronze ciselé et doré, à quatre bras de lumière en enroulement de feuilles d'acanthe issus d'un fût fuselé appliqué de quatre femmes vêtues à l'antique surmonté d'un pot-à-feu à la flamme amovible pour former quatrième binet, la base circulaire ceinte d'une frise de canaux appliquée de trois agrafes et draperie ; quelques restaurations aux bras, légère différence de ciselure
H.: 66 cm. ; D.: 43 cm.

ATTRIBUTED TO RUNDELL, BRIDGE & RUNDELL (active 1797-1843)
A SET OF FOUR REGENCY ORMOLU FOUR-LIGHT CANDELABRA,
EARLY 19TH CENTURY

Each on a circular base, mounted with lion heads ; with some restorations to the branches, slight differences of chasing
26 in. high ; 17 in. wide

傳為RUNDELL, BRIDGE & RUNDELL(活躍於1797-1843)製
一套四盞攝政時期銅鍍金四頭枝形燭台
十九世紀初製
各有圓形底座及獅頭裝飾；部分燭台經修復，雕刻略有不同

(4)

€150,000-250,000
US\$160,000-270,000
£130,000-210,000

PROVENANCE

Collection Boni de Castellane et Anna Gould, Palais Rose, Paris ;
inventorié au Palais Rose en 1961 ;
Galerie Kugel, Paris.



This set of magnificent Regency ormolu four-light candelabra was most likely supplied by Rundell Bridge and Rundell, the Royal Goldsmiths and Jewellers from 1797 until 1843, and pre-eminent retailer of luxury goods. They are in part if not in their entirety after a design by the French émigré craftsman Jean-Jacques Boileau (1787-1851) for Rundell Bridge and Rundell. With the exception of the decoration of the base and the lion masks to the upper central shaft, they are very similar to a splendid set of twenty-four silver-gilt four-light candelabra, fitted with fluted drip-pans and circular nozzles engraved with the Royal crest, and hallmarked 1828-29, that form part of George IV's 'Grand Service' in the Royal Collection (RCIN 51102). The Royal set was made by the goldsmith John Bridge (1755-1834) and retailed by Rundell, Bridge and Rundell. George IV was a 'Francophile' and enthusiastic collector of French decorative art who set the tone for the fashionable elite surrounding the court. It is therefore of no surprise to find related examples from other English aristocratic collections, including one bearing the arms of John Cust, 2nd Baron and 1st Earl Brownlow (1779-1853), formerly at Belton House, Lincolnshire until offered Christie's house sale, 30 April-2 May 1984, lot 23. Our example as well as the Belton example and another pair with the arms for William Harry Vane, Earl of Darlington (offered Christie's London, 15 July 1975, lot 127) predate the set in the Royal Collection. A further single example inscribed 'A LEGACY left to ANNA MARIA JHONES KNIGHT, by her dear and valued father GENERAL SIR C. CUYLER BART. JUNE 1819', sold most recently Christie's, Paris, 6 November 2014, lot 427. A further pair engraved with English armorials is by repute part of the Derval bequest to the château de Versailles.



Portrait of Boni de Castellane © DR

THE DESIGN

Jean-Jacques Boileau came to Britain in 1787 to assist Henry Holland in the decoration of Carlton House and was soon a well-known designer in the employ of Rundell, Bridge and Rundell (C. Hartop, P. Glanville et al, *Royal Goldsmiths: The Art of Rundell and Bridge*, 1797-1830, London, 2005). An 1800 design for a silver or ormolu candelabrum nozzle by Boileau held in the Victoria and Albert Museum, London (inv. 8431.7; 8431.6), illustrates the distinctive vase-shaped form with Greek key square handles and knotted snakes on a stem applied with lion head masks found on the central nozzle of our pair of candelabra. The V&A cite Rundell, Bridge and Rundell as the retailer and further cite the above related candelabra from Belton House as an example of the design. Boileau was faithful to the style of his homeland and his designs show the influence of Louis XVI *bronziers* like Louis Jean-Charles Delafosse (1734-1791) as well as the Egyptian style of the late 18th/early 19th century.

THE PALAIS ROSE

The candelabra were in the collection of Boni de Castellane (1867-1932) and Anna Gould (1875-1961) in their famed residence the Palais Rose on Avenue Foch, Paris and are inventoried there in 1961 as « 187. Deux paires de candélabres en bronze doré. Fût orné de bas-reliefs à femmes drapées, branches, rinceaux, partie centrale à cassolette. Début XIX^e siècle. - Prisés six mille nouveaux francs ». Interestingly, the collection also included a pair of *Restauration* candelabra with identical arms, sold *Boniface de Castellane & Anna Gould: "A way of life"*, Christie's, Paris 7 March 2017, lot 130. The union between Boni de Castellane and Anna Gould was one of the first to join American railroad millions to French aristocracy and before its acrimonious end it resulted in the construction of Paris's last great 19th century hôtel particulier, the Palais Rose. Based on the Grand Trianon of Versailles and constructed between 1895 and 1902 by the architects Paul-Ernest Sanson and René Sergent, the palais recreated a perfect copy of the chateau de Versailles' celebrated 'Ambassador Staircase' that had been demolished in 1752 under King Louis XV. As one of the most refined tastemakers of the Belle Époque, Boni de Castellane decorated and furnished the palace in the grandest style of the Ancien Régime and it was the site of lavish entertaining. The marriage, never one of love, broke down in 1906, and Anna later remarried Castellane's cousin, Hélié de Talleyrand-Périgord, the Duc de Talleyrand (1859-1937). The new couple retained the property on avenue Foch, as it was her father's railroad millions that had built and furnished it. The house and its contents remained in the family until the property was sold in 1962.



λ 61

DIEGO GIACOMETTI (1902-1985)

TABLE D'APPOINT *BOUTONS*, LE MODÈLE CRÉÉ VERS 1960,
CET EXEMPLAIRE RÉALISÉ VERS 1970-1980

En bronze patiné, fer forgé et verre
H.: 74 cm. ; L.: 83 cm. ; P.: 61 cm.

DIEGO GIACOMETTI (1902-1985)
BOUTONS SIDE TABLE, DESIGNED *CIRCA* 1960,
THIS EXAMPLE EXECUTED *CIRCA* 1970-1980
Patinated bronze, painted wrought iron and glass
29 1/8 in. high ; 32 3/4 in. wide ; 24 in. deep

迪亞哥·賈克梅蒂(1902-1985)
「鈕扣」邊桌
約1960年設計；此作約1970-1980年製
鍍銘青銅 塗漆鍛鐵 玻璃

€300,000-500,000
US\$330,000-550,000
£260,000-420,000

BIBLIOGRAPHIE

D. Marchesseau, *Diego Giacometti*, Hermann, Paris, 2005, p. 52
(pour notre exemplaire).
J. von Sprecher, *Diego Giacometti, tritt aus dem Schatten*, Verlag
Neue Zürcher Zeitung, Zurich, 2007, p. 96 (pour notre exemplaire).





λ 62

FRANÇOIS-XAVIER LALANNE (1927-2008)

OISEAU DE JARDIN, 2001

Monogrammé 'FxL', signé 'LALANNE', numéroté 'EA 4/4'
et daté '2001' (sur l'extrémité de l'aile)
En bronze patiné
H.: 67.5 cm.; L.: 112.5 cm.; P.: 49 cm.

FRANÇOIS-XAVIER LALANNE (1927-2008)

OISEAU DE JARDIN, 2001

Monogrammed 'FxL', signed 'LALANNE', numbered 'EA 4/4'
and dated '2001' (to the edge of a wing)
Patinated bronze
26 1/2 in. high; 44 1/4 in. wide; 19 1/4 in. deep

弗朗索瓦·格扎維埃·拉蘭內(1927-2008)

《花園的鳥》

2001年製

徽标: FxL

簽名: LALANNE

編號: EA 4/4

日期: 2001 (一邊翅膀邊緣)

鍍銘青銅

€400,000-600,000

US\$440,000-650,000

£340,000-500,000

PROVENANCE

Offert par une amie proche.

BIBLIOGRAPHIE

D. Marchesseau, *Les Lalanne*, Flammarion, Paris, 1998, p. 97
(pour le même modèle).

D. Abadie, *Lalanne(s)*, Flammarion, Paris, 2008, p. 324
(pour le même modèle).

C. de Nicolay-Mazery, *French Interiors, The Art of Elegance*, Flammarion,
2008, p. 131 (pour notre exemplaire).



λ 63

FRANÇOIS-XAVIER LALANNE (1927-2008)

OISEAU DE JARDIN, 2006-2008

Monogrammé 'FxL', numéroté 'A 7/8' (sur le bord de l'aile)
et portant le cachet 'bocquel fd' (sur le côté de la queue)
En bronze patiné
H.: 58 cm.; L.: 61 cm.; P.: 98 cm.

FRANÇOIS-XAVIER LALANNE (1927-2008)

OISEAU DE JARDIN, 2006-2008

Monogrammed 'FxL', numbered 'A 7/8' (to the edge of a wing)
and with the foundry mark 'bocquel fd' (to the edge of the tail)
Patinated bronze
22 $\frac{7}{8}$ in. high; 24 in. wide; 38 $\frac{3}{8}$ in. deep

弗朗索瓦·格扎維埃·拉蘭內(1927-2008)

《花園的鳥》

2006-2008年製

徽标: FxL

編號: A 7/8 (一邊翅膀邊緣)

鑄造廠印記: bocquel fd (尾巴邊緣)

鍍銘青銅

€400,000-600,000

US\$450,000-660,000

£340,000-510,000

PROVENANCE

Offert par une amie proche.

BIBLIOGRAPHIE

Les Lalannes à Trianon, catalogue d'exposition, Galerie Mitterrand,
éditions du regard, Paris, 19 juin-7 novembre 2021, p. 31, 131
(pour le même modèle).



TRADUCTIONS

HUBERT DE GIVENCHY, BY HIS FAMILY

”Là tout n’est qu’ordre et beauté, luxe, calme et volupté”

These few words from Baudelaire best describe Hubert de Givenchy and the timeless and serene universe he and and his partner of 70 years, Philippe Venet, created for themselves.

Visiting Uncle Hubert was a most memorable experience for us as children. Around the Christmas holidays we often spent an afternoon at the Maison de Couture sitting in front of our father’s office, waiting to go in our uncle’s design studio to say hello and catching a glimpse of the models running in and out of the changing room. Everything was so beautifully orchestrated and the space felt so imposing, the gentle hustle of the moment and the excitement of the holidays was a preamble for the evening to come. Our parents and we would then have dinner with him and Philippe Venet at their apartment rue Fabert. Our beloved brother Hubert would always be there as well which made the evening even more memorable. The smell of a scented candle, the crackling of the fire, a red sweater tied on the back of our chairs and presents perfectly wrapped in white paper with a blue ribbon in each of our plates greeted us as we settled into the evening. We were surrounded by perfection and felt safe and in harmony with the place and the moment. Rothko, Miro, Picasso, Giacometti mingled with 17th century Boulle cabinets and created a harmonious blend of precious objects and works of art. Rue Fabert was the first notable property they resided in, and later on they acquired several magnificent residences, but whether at the Hotel d’Orrouer on rue de Grenelle in Paris or at the Manoir du Jonchet, or even at the Clos Fiorentina in St Jean Cap Ferrat, the chalet in Megève or the apartment in the Carlyle Hotel in NY, the experience for the guests was the same: elegance and refinement, and while sometimes grand, it was always welcoming and congenial, and retained room for comfort and a simple delight and appreciation for the beautiful life they had created. Philippe and Uncle Hubert did not come from a rarified world, quite the contrary, and their hard work and quest for perfection earned them the success they enjoyed and deserved.

Probably because of Uncle Hubert’s protestant upbringing, their world was a very private one where only their closest friends and family were convened. From Bunny Mellon, to Betsey Witney and her sister Babe Paley, and of course his dearest friend, confident and muse who needs no introduction, all and many other valued friends not only enjoyed this universe, but also contributed so much to it.

It was his wish to sell his collection and our family could not be more proud to open the door to his world and share some of the magic they have created with you all.

We thank you for your interest and hope this extraordinary collection finds homes which will cherish this provenance and their story.

HUBERT DE GIVENCHY, BY MARYVONNE PINAULT

One day as I was leaving the Louvre, Hubert de Givenchy elegantly offered me his arm to accompany me to my car. It was the late 1980s. I didn’t know much about him. Naturally I knew the designer and his timeless creations. Of course, I admired “his unique complicity” with Audrey Hepburn. But that was about it. At the time, our relationship was limited to our meetings at the Louvre board on which we both served.

That day we began a conversation about the ineffable nature of le Grand goût Français, a conversation that continued until his last days. It was the start of a long and warm friendship, nourished by our passion for works of art, the art of gardening, and of course for the French “art de vivre”. I had the privilege of finding in him an inspiring friend, an extraordinary man whose gracious soul was matched only by his refined distinction.

Hubert de Givenchy proved to be not just a wonderful art lover, but also an outstanding interior designer. What was striking about him was his lively intelligence, his erudition, and his exquisite taste. He had a fertile imagination, an insatiable curiosity, and a genuine passion for beauty. He was very demanding and rigorous and together with Philippe Venet, his lifelong companion, they assembled a fabulous collection that embraced every epoque and a wide range of disciplines and together they created their own universe in which everything was “juste”, where sobriety rhymed with refinement, and where all the grace and harmony banished by the brash exterior world could find their natural refuge.

In Hubert de Givenchy, le Grand goût Français found one its most brilliant exponents.

HUBERT DE GIVENCHY : PARCOURS D’UN COLLECTIONNEUR
Par Charles Cator March 2022

En arrivant devant l’entrée de l’hôtel d’Orrouer au 87 rue de Grenelle, mon cœur battait la chamade. Je me tenais, plein d’impatience, devant cette imposante façade qui, dans son architecture néoclassique reflétait si parfaitement l’échelle et la grandeur simple de son illustre occupant : les immenses portes dans leur livrée vert foncé, la sonnette à laquelle on répondait avec un charme si amical, la cour si typiquement parisienne avec ses bacs d’orangers versaillais et le treillage. Une fois le seuil franchi, après avoir traversé les pavés bordant la cour pour ne pas déranger le gravier parfaitement ratiséé, j’étais accueilli dans la magnifique entrée par Paul, le maître d’hôtel, que je connaissais depuis le début des années 1990. C’était un rêve, et quel rêve.

La rêverie se poursuivait lors de la traversée du premier salon aux boiseries simples peintes d’un délicat blanc cassé et tendues de rideaux unis, mais du plus fin taffetas de soie crème, qui contrastait avec le mélange éclectique d’œuvres sur papier d’après-guerre - Picasso, Schwitters, Miró - et d’œuvres d’art du XVIIIe siècle, les fauteuils Louis XV à la tapisserie de daim et cuir inspirée du mobilier Crozat, la console Régence de Coco Chanel, des chandeliers et des objets en bronze doré partout - et là, à droite de la cheminée, se tenant discrètement le chef-d’œuvre d’Alberto Giacometti, *La Femme qui marche*, dont le profil sinueux est inspiré de la sculpture cycladique. La calme subtilité et la sobriété de cette pièce était à couper le souffle.

Venait ensuite le grand salon, avec son décor blanc et or de Nicolas Pineau, ouvrant sur le parterre vert et blanc du jardin, où Hubert et Philippe se trouvaient, toujours élégants, me réservant un accueil des plus chaleureux. La pièce était merveilleusement organisée avec différents coins salon, chacun pensé comme une oasis de confort avec un guéridon de la Maison Toulouse pour poser les tasses ou les verres qui nous étaient offerts. Immuablement il m’interrogeait « Quels sont vos projets Charlie - avez-vous vu de merveilleuses collections, qu’avez-vous à venir aux enchères ? Des expositions intéressantes ? » J’entendais aussi parler de ses merveilleux projets, car il en avait toujours plusieurs en cours – « toujours les projets ».

Bien sûr, le regard se promenait toujours dans la pièce - les vases Vulliamy de Harewood, sombres

comme des miroirs, les candélabres figuratifs monumentaux de Thomire encadrant les portes du jardin, et quel plaisir d’être assis sur un fauteuil superbement sculpté par Jacob, provenant de la suite fournie au duc de Choiseul à Chanteloup, tapissé, comme une grande partie du mobilier, de velours de soie vert, le préféré d’Hubert. « Toujours le vert » disait-il souvent, et c’est d’ailleurs le leitmotiv de toute la collection. En fait, cette association de vert et de blanc, faisant écho au jardin, confère à ce salon - le cœur de la vie d’Hubert et de Philippe et lendroit où ils ont réellement vécu - une atmosphère remarquablement calme.

Si l’on remonte à l’origine, j’ai rencontré Hubert et Philippe pour la première fois au début des années 1980 chez notre grand ami commun Walter Lees, lors de l’un des légendaires dîners dominicaux qu’il organisait dans son appartement écrivin surplombant le dôme des Invalides. Apprendre à connaître Hubert au cours des années suivantes est probablement ce qui a le plus influencé ma vie professionnelle et travailler avec lui sur sa vente en 1993 en a changé le cours pour toujours – je n’avais jamais rien fait d’aussi passionnant et je reste profondément reconnaissant de ce privilège et de cette opportunité qui m’a été offerte.

Hubert adorait parler d’œuvres d’art et de collections - pour lui, les deux étaient indissolublement liées. J’ai donc appris à connaître les gens qu’il admirait et qui l’influençaient, les objets qu’il avait connus et la façon dont ils étaient montrés. De tous ceux que j’ai rencontrés, il était celui qui comprenait le mieux comment utiliser les meubles et les objets, comment les placer, comment les mettre en valeur. Il savait instinctivement comment exposer des pièces majeures sans qu’elles ne deviennent ostentatoires. Il y avait toujours une certaine retenue, une recherche d’équilibre et d’harmonie qui donnait aux espaces qu’il créait une grande sérénité - on se sentait immédiatement apaisé dans ces beaux espaces calmes, généreux et confortables.

L’architecture, les proportions et l’échelle étaient essentielles dans ses aménagements et une fois qu’elles étaient en place, il pouvait arranger à l’image de son ami David Hicks, des tables et autres guéridons aux compositions savamment étudiées.

Hubert a demandé à Theodore Dell, l’éminent spécialiste du mobilier, d’écrire la préface du catalogue de sa vente de 1993 et, dans son essai intitulé « Hubert de Givenchy, le grand collectionneur», Ted écrivait:

« Comme pour la création de beaux vêtements, l’architecture et la décoration ont trait à la mise en valeur de la figure humaine, dans la mesure où elles impliquent la création de beaux décors dans lesquels cette figure apparaît. Ces cadres exercent une influence sur notre état d’esprit et sur la façon dont les autres nous considèrent. Et comme pour la mode, la décoration fait appel à la fantaisie, mais avec des règles de discipline et de bienséance plus strictes. La véritable compréhension ne s’acquiert qu’après des années d’observation. Hubert de Givenchy maîtrise ces règles et les associe à sa grande créativité.»

Le premier appartement d’Hubert à être photographié et répertorié se trouvait rue Fabert. Il était très contemporain, à l’image de la mode en cours à la fin des années 1960 lorsqu’ Hubert l’a créé avec Charles Seigny. Mais parmi les consoles en laque et les œuvres abstraites modernes, dont Rothko et Miró, se trouvaient la majestueuse armoire Boulle Choiseul-Praslin, qui avait appartenu à José-Maria Sert, ainsi que le bureau plat Ashburnham, l’un des deux seuls bureaux plats à six pieds jamais créés par André-Charles Boulle. Déjà à cette époque, Hubert avait le courage de ses goûts et de ses convictions qui lui permettaient d’associer le moderne et l’ancien, comme il allait le faire tout au long de sa vie de collectionneur.

Dans les salons de la rue Fabert, on reconnaît un certain nombre de pièces dont il ne s’est jamais séparé - le fauteuil Louis XVI de Foliot recouvert de tapisseries d’après un modèle de Georges Braque, l’élégante petite commode attribuée à Lieutaud, le brûle-parfum d’Augsbourg du XVII^e siècle, la paire de vases en laque incrustée de nacre et bronze doré, le petit coffre en laque du début du XVIII^e siècle et, bien sûr, les œuvres du XX^e siècle, le bleu élégiaque de *L’Oiseau Migrateur* de Miró, l’imposant dessin de Picasso, *Faune à la lance*, et la petite œuvre de Kurt Schwitters, *Für Tilly*.

Son installation en 1981 dans l’hôtel de Cavoye, un hôtel particulier du XVIII^e siècle situé rue des Saints-Pères et doté d’une impressionnante enfilade de pièces, lui permis d’assouvir sa passion pour la collection et particulièrement pour les créations du XVIIIe siècle. Le bronze et le bronze doré étaient les matières qu’il appréciait tout particulièrement : chandeliers, candélabres, guéridons, pendules, objets, toutes les manifestations de l’excellence atteinte par les bronziers et les doreurs du XVIII^e siècle.

C’est à l’hôtel de Cavoye qu’Hubert créa la version première du Salon Vert, inspiré par son grand ami et mentor Cristóbal Balenciaga et par le décorateur Georges Geffroy, qui avait déjà utilisé ce principe de l’usage de la couleur verte pour les salons de l’appartement avenue Matignon de Loel et Gloria Guinness et de l’appartement de la vicomtesse de Bonchamps. Les pièces d’une grande que créait Georges Geffroy pour ses clients marquèrent durablement Hubert. Ils se rencontrèrent en 1950-52, les créations de Geffroy étaient de vraies mises en scène de meubles et d’objets qu’il savait instinctivement organiser, avec une attention particulière donnée au choix de la tapisserie et à l’utilisation des tissus, qui entraîn en résonance avec le métier de couturier d’Hubert. Geffroy travailla pour de nombreux clients dont Hubert admirait le goût : les Guinness, Daisy Fellowes, Dale de Bonchamps, Nicole de Montessquiou, André et Gisèle Rueff, le duc et la duchesse d’Harcourt, et le marquis et la marquise de Pomereu et surtout Arturo Lopez Willshaw, dont les somptueux intérieurs ont dû faire une impression éblouissante sur le jeune Hubert. L’univers moudain du Paris des années 1950 et 1960 aussi comme le Café Society, fut la source de toutes les inspirations d’Hubert. Il a regardé et appris tant de choses - et n’a jamais cessé de regarder et d’apprendre toute sa vie.

Lors de son installation au premier étage de l’hôtel d’Orrouer en 1986, il réorganisa les pièces et paracheva la thématique du Salon Vert en plaçant la remarquable commode Boulle, attribuée à Poitou entre les fenêtres donnant sur la cour, en garnissant de rideaux d’époque Louis XIV, richement brodés et enrichis de fils de métal, provenant de la branche anglaise des Rothschild et meublant jusqu’alors l’hôtel de Masseran demeure d’Elie et Liliane de Rothschild. En face, de part et d’autre des portes du salon sur jardin, il plaça l’armoire Choiseul-Praslin, puis sa paire créée par l’atelier Michel Janet, toutes deux surmontées d’un ensemble de vases en porcelaine de Chine noire miroir que Coco Chanel avait recommandés à Hubert comme étant les plus rares. Elle fit la magnifique lustre de Hanovre, conçu par William Kent et fabriqué par Balthasar Friedrich Behrens pour le palais de Hanovre de George II à Herrenhausen, mis à l’abri au château de Windsor pendant les guerres napoléoniennes et qui y est resté jusqu’à ce que la reine Victoria succède à son oncle en 1837.

Ted Dell décrivait ce Salon Vert et les pièces du premier étage comme « l’un des plus beaux ensembles décoratifs créés à Paris au XX^e siècle ». Lorsque le rez-de-chaussée du 87 rue de Grenelle se libéra, il en fit l’acquisition afin de créer une autre série de pièces pour servir de cadre à la vie quotidienne que Philippe et lui menèrent après avoir quitté le

monde de la couture - avec le précieux accès direct à l’immense jardin pour leurs labradors tant aimés. Encore un projet... et ce qu’Hubert de Givenchy créa était semblable à certains égards aux salons de l’étage, mais subtilement très différent, plus intime et moins formel. Comme la mode qui évolue constamment, Hubert restait à l’écoute des tendances et des nouveautés. Dans le salon sur jardin, le décor majestueux de Nicolas Pineau était tempéré par des housses de lin blanc sur les canapés de chez Decour, des tapis de Cogolin qui remplaçaient les tapis d’Aubusson en été et, comme il n’y avait plus de salle à manger, la table du modèle de Jules Leleu était placée dans la grande rotonde donnant sur le jardin, qu’Hubert appréciait beaucoup. La vaste terrasse formait une pièce supplémentaire pour les beaux jours. Ce salon était en quelque sorte le cœur de la maison, les portes ouvertes en été, le feu en hiver, avec Hubert au téléphone sur le canapé à côté. Ces années furent également marquées par d’autres projets de décoration : le chalet de Megève et l’appartement du Palazzo Querini della Costa sur le Dorsoduro, mais surtout Le Clos Fiorentina qui était si cher à Hubert. Au Clos, il déploya à nouveau sa créativité en donnant à toutes les pièces pureté et équilibre.

Ayant conservé le premier étage de la rue de Grenelle, il le transforma en théâtre pour donner vie à ses nouvelles idées. Le superbe bureau plat en ébène dans le *goût grec* de Lord Elgin resta dans la rotonde donnant sur le jardin et de nouveaux arrangements furent créés autour. Dans leur ancien salon, Hubert crée un salon Empire, peut-être sous l’influence de son grand-père Jules Badin, qui avait été directeur des manufactures des Gobelins et de Beauvais et avait réuni une collection d’uniformes militaires napoléoniens.

Ceci-dit, le manoir du Jonchet, en Eure-et-Loire, acquis en 1975, est peut-être le projet qu’il lui tint le plus à cœur. Hubert n’a jamais cessé de s’émerveiller pour ce beau bâtiment, qu’il décrivait d’une « noble simplicité », situé dans la campagne tourangelle au milieu des bois, auquel il a consacré tant d’amour et de soins pendant près de quarante-cinq ans. Dans ce lieu, avec sa parfaite maîtrise de la proportion et son talent pour l’harmonie des choses, il y crée deux grands ateliers où la lumière pénètre de chaque côté. Il y installe des meubles Louis XIII dans le salon, des chambres à coucher pour ses chers amis Bunny Mellon, Hélène Bouilloux-Lafont et Walter Lees, tapissées de toiles de Jouy et de tissus de Braquenié, disposant partout des chaises choisies pour leur ligne et leur profil particuliers, chinant des papiers peints chinois pour la salle à manger, et ornant la cuisine de carreaux bleus et blancs.

Dans ce décor presque austère de pierre et de robustes matériaux, le mobilier créé par Diego Giacometti trouvait parfaitement sa place. Travaillant avec Hubert, Diego a créé l’extraordinaire série de tables de milieu, de tables d’appoint, de tabourets, de photophores, de chenets en bronze, ce matériaux si apprécié d’Hubert. Parmi cet incroyable ensemble, on compte aussi le heurtoir de la porte d’entrée, les crémones des portes pour le pavillon de la piscine et, surtout, les modèles de ses chiens disparus. Une autre figure essentielle, dans les sources d’inspirations d’Hubert, sera sa grande amie Bunny Mellon, qu’il présente à Diego, apporte au Jonchet quelque chose de sa Virginie en concevant pour lui les plans du jardin du Manoir, inspirés de ceux de sa propriété du Mont Vernon.

À tout ce qu’il faisait et à tous ces projets, Hubert apportait sa définition de l’esthétisme, son sens de l’échelle et des proportions, sa compréhension et son appréciation intuitives des maisons et des objets et de la manière de les utiliser au mieux, son sens inné de l’équilibre entre la majesté et la simplicité, qui leur confèrent une modernité intemporelle. Tout ce

qu’il choisissait, qu’il s’agisse d’objets importants ou plus modestes, était soumis à sa vision rigoureuse, comme le montrent si bien ces catalogues. Pour moi, comme pour tant d’autres, il était mon maître en matière de goût.

Rétrospectivement, je comprends que, comme toujours, Hubert était très avant-gardiste, que la vente de 1993 était une mise en scène. Aujourd’hui, cette série de ventes de la rue de Grenelle et du Jonchet est différente, elle est sans fioriture, uniquement à son image et à celle de Philippe, à l’image de leur vie.

INTRODUCTION PAR HAMISH BOWLES

(Version abrégée de l'article de Vogue de mars 2018). Avec son mètre quatre-vingt-cinq, son allure patricienne et ses yeux bleus myosotis perçants, le grand couturier Hubert de Givenchy était un homme d’une grande élégance. Ses créations sobres et remarquablement soignées, ont défini l’apparence et la tenue de toute une génération de femmes - et son goût dans tous les domaines était la référence du chic français.

Le père d’Hubert de Givenchy, l’aristocrate Lucien Taffin de Givenchy, marquis de Givenchy, meurt alors qu’il a deux ans, Hubert est ensuite élevé par sa mère et ses grands-parents maternels. Son grand-père, Jules Badin, directeur des ateliers de tapisserie de Beauvais et des Gobelins, inculque à son petit-fils la passion des arts textiles qu’il exprimera plus tard dans le monde de la mode. Jeune homme passionné de mode, Givenchy tente d’abord de travailler pour le légendaire Cristóbal Balenciaga, mais la directrice de la maison de couture, Mademoiselle Renée, terrifiante mère supérieure et garde-chiourme, refuse que les deux hommes se rencontrent. Givenchy se tourne alors vers Jacques Fath, dont la carrière a démarré pendant les sombres heures de l’occupation pendant laquelle il habille des actrices ; il est réputé pour son charme, sa bonne mine et le glamour de ses vêtements, qui attire des clientes huppées et en vue, de Rita Hayworth (qui porte du Fath lors de son mariage avec Aly Khan) à Evita Perón.

Pour Givenchy, la maison Fath « était un havre de plaisir et de fantaisie... comme si on entrait dans un univers dangereux et sensuel ». Givenchy part ensuite travailler avec Robert Piguet, dont les vêtements sont particulièrement sobres et chics, puis auprès de Lucien Lelong, un styliste maître de cérémonie qui compte parmi ses protégés Pierre Balmain et Christian Dior. Après ces premières expériences, Givenchy rejoint Schiaparelli, où il reste pendant quatre ans et crée des vêtements pour sa boutique. Après la Seconde Guerre mondiale, l’aura d’Elsa Schiaparelli commence à décroître, mais sa boutique reste un lieu d’expérimentation animé, où Givenchy rencontre des clientes qui lui resteront fidèles lorsqu’il partira fonder sa propre maison de couture.

Chez Fath, Givenchy se lie d’amitié avec la mannequin vedette du créateur, Bettina Graziani, et lorsqu’il fonde sa maison de couture éponyme rue Alfred-de-Vigny, dans le chic quartier résidentiel du Parc Monceau, elle le suit. La piquante Madame Hélène Bouilloux-Lafont fait office de directrice, aidant à réunir les fonds nécessaires, et Bettina Graziani sert de muse, de mannequin et de vendeuse lorsque l’établissement ouvre ses portes le 2 février 1952. Fort de ses expériences chez Schiaparelli, le créateur imagine un « prêt-à-porter de luxe », et la maison connaît un succès immédiat.

Cependant, le style de Givenchy connaît un changement radical lorsqu’en 1953, il est enfin présenté à son idole, Balenciaga. Givenchy ne tarde pas à habiller et à se lier d’amitié avec les Grands de ce monde, de la duchesse de Windsor à Marella Agnelli en passant par la duchesse de Devonshire et la jeune épouse du sénateur Kennedy, Jacqueline,

TRADUCTIONS

qui choisit de porter les manteaux de couleur ané-mone à la coupe flatteuse du créateur pendant sa grossesse. De même lorsqu'elle fait des apparitions pendant la campagne présidentielle de son mari à l'automne 1960. Elle reste fidèle à Givenchy. En juin 1961, elle accompagne son mari à un dîner d'État à Versailles et éblouit le président français, le général de Gaulle, vêtue d'un manteau d'opéra du créateur sur une robe de bal en soie grattée crème, dont le corsage est parsemé d'une broderie de fleurs ; Madame Alphand, l'élégante épouse de l'ambassadeur de France à Washington, est elle aussi une grande ambassadrice du style français, et a joué un rôle évident dans le choix de la First Lady pour son apparition versaillaise.

Pourtant, c'est en 1953 que Givenchy rencontre sa cliente la plus emblématique.

Le couturier s'attend à ce que la grande Katharine Hepburn vienne faire un essayage pour son nouveau film et est apparemment déçu de voir apparaître une jeune fille svelte et encore relativement inconnue, Audrey Hepburn. Pourtant, une amitié naît et les vêtements qu'il crée pour elle vont définir son style légendaire et la carrière de Givenchy. « Givenchy a contribué à créer son image autant que n'importe lequel de ses réalisateurs », note le critique de cinéma Alexander Walker. Givenchy dessine les vêtements qui définissent le personnage d'Hepburn dans *Sabrina*, huit fois oscarisée en 1954, même si c'est la fougueuse Edith Head qui figure au générique. À partir de *Funny Face* en 1957, c'est Givenchy qui figure au générique – pour la séquence de défilé de mode et tout le reste - *Breakfast at Tiffany's* en 1961 puis *Charade* en 1963 consacrant Audrey Hepburn comme la femme la mieux habillée à l'écran et à la ville. Grâce à un habile travail de marketing, le parfum *L'Interdit de Givenchy*, créé en 1957, initialement réservé à Hepburn, est commercialisé par la suite.

En 1956, Givenchy et Balenciaga s'affranchissent du calendrier traditionnel des défilés de mode parisiens, car ils estiment que la couverture de la presse anticipe les choix de leurs clientes. Leur puissance conjuguéee est telle que la presse doit revenir un mois plus tard à Paris pour voir ce que ces maîtres ont produit, et leur accorder une couverture spéciale dans leurs numéros. Pour les deux créateurs, les clientes sont d'une importance primordiale, et pour Givenchy, l'Amérique est son marché principal ; ses vêtements, d'une facture irréprochable et d'un style des plus raffinés, attirent les célébrités les plus élégantes, notamment Lee Radziwill et Deeda Blair. En 1968, Balenciaga surprend ses clients et bouleverse son personnel en fermant de manière inattendue sa maison de couture (dans une rare interview, il décrit le métier de couturier comme « une vie de chien » ; de son côté, Givenchy le qualifie de « plus beau métier »). Certaines des petites-mains légendaires de Balenciaga, dont la talentueuse couturière Madame Gilberte, rejoignent Givenchy, et Balenciaga lui-même accompagne sa fidèle cliente Bunny Mellon de l'autre côté de la rue jusque chez Givenchy. Ses commandes sont si nombreuses qu'un atelier est entièrement dédié à la fabrication de ses vêtements, des robes de cocktail et de soirée à thème floral à la lingerie et même aux vêtements de jardinage : Madame Mellon jugeait plus pratique de tout commander à un seul fournisseur. Ils deviennent amis intimes ; Givenchy a sa chambre dans la maison de Bunny Mellon à Antigua, et elle a la sienne dans la tourelle du Château du Jonchet, l'exquise maison de campagne française du XVIII^e siècle où il vit avec son compagnon de toujours, le couturier Philippe Venet, au charme et à l'élégance incomparable lui aussi.

À Paris, ils habitent les deux étages d'un imposant hôtel particulier du XVIII^e siècle sur la rive gauche. J'ai eu le privilège de leur rendre visite à plusieurs reprises, notamment lors de mes recherches pour l'exposition *Jacqueline Kennedy : The White House Years* au Metropolitan Museum of Art, et *House Style : Five Centuries of Fashion* à Chatsworth en 2017. Plus tard, je suis revenu parler des frères Giacometti avec Givenchy et je l'ai surpris en sortant un énorme album contenant des images de tous les vêtements et accessoires de haute couture Givenchy

que je collectionne depuis des décennies. Lorsque j'étais un petit garçon, le présentateur d'une émission de télévision britannique pour enfants s'est rendu à Paris chez Givenchy pour un épisode consacré à la mode inédit et relativement improbable. Le couturier expliquait comment, petit garçon, il habillait des poupées et avait été emmené par sa mère aux défilés de couture. Ensuite, le présentateur a été autorisé à virevolter dans les salons de l'avenue George V, vêtu d'un manteau du soir en soie patchwork emprunté à la collection du défilé, qui, je le sais, sera un jour à moi. Pour moi, ce fut une épiphanie et ma première introduction au monde magique de la mode. Dans l'hôtel particulier de Givenchy, le gravier de la cour était ratissé à la perfection, augurant du goût immaculé qui régnait à l'intérieur, les invités accueillis par le personnel de maison dans deux magnifiques salons, l'un en lambris blanc doré, l'autre un écran de velours de soie vert foncé, où les chaises en bois doré du XVIII^e siècle signées par les plus grands ébénistes étaient recouvertes de lin blanc amidonné pour le printemps, avec des armoires et des bureaux Boulle disposés sur les parquets Versailles cirés. Par les hautes portes-fenêtres du second salon, on pouvait apercevoir les bordures basses de buis et des rosiers blancs qui suggéraient la passion du couturier pour les jardins à la française. Cette passion se déployait de façon plus évidente encore dans le parc du Jonchet, une magnifique maison d'un goût exemplaire et d'une élégance presque intimidante, avec des compositions cubistes beige pâle sur les murs, et des bronzes disposés sur des tables spécialement commandées à Diego Giacometti.

Givenchy se retire de la mode en 1995. Pour son dernier Fashion Show, il défile avec son atelier, les tailleurs et les petites-mains, tous vêtus, comme lui, de la blouse de laboratoire en piqué blanc qu'ils portaient - comme des chirurgiens ou des chercheurs - pour créer leurs chefs-d'œuvre. C'était un moment fort de la fin d'une époque.

Après sa carrière de couturier, Givenchy a entamé un nouveau chapitre remarquable avec Christie's et s'est consacré à l'héritage de son mentor, en créant le Cristóbal Balenciaga Museoa dans le village de Getaria, sur la côte basque espagnole, où était né le créateur, pour présenter son travail. L'héritage de Givenchy, inextricablement lié à l'image d'Audrey Hepburn, est celui d'une vie consacrée à la poursuite de l'élégance et de la perfection esthétique, une règle d'or en toutes choses.

HUBERT DE GIVENCHY, PAR MERCEDES BASS
Chers lecteurs,

Je suis honoré d'avoir été invitée par Christie's à écrire quelques mots sur mon très cher ami Hubert de Givenchy. C'était l'homme le plus profond et merveilleux, avec le plus grand sens de l'humour, la plus immense gentillesse et la plus exceptionnelle sensibilité, que j'ai rencontré.

Hubert était un homme aux multiples qualités, qui dévorait la vie et se donnait tout entier dans ce qu'il entreprenait, transformant tout ce qu'il touchait en or. Il était à la fois un couturier grandiose et un collectionneur hors pair, avec un œil des plus aiguisés pour dénicher les plus beaux objets et les meubles de tous les styles et de toutes les époques. Hubert était également un artiste à part entière, créant des collages inspirés de ses tableaux préférés, dont j'ai la grande joie de posséder un exemplaire. C'était aussi un architecte et un décorateur d'intérieur, ainsi qu'un brillant jardinier paysagiste qui a su créer un style personnel et unique qu'il a développé avec talent tout au long de sa vie. Inutile de dire qu'Hubert était un perfectionniste.

Il me manque chaque jour et les journées ensoleillées ne sont pas tout à fait les mêmes sans lui, mais quelle chance j'ai d'avoir eu ce grand homme comme ami le plus proche.

J'espère que vous prendrez plaisir à découvrir son incroyable collection.

LOT 2

Le qualité de ciselure et le dessin incroyablement raffiné de cette paire de flambeaux reflètent le tout nouveau goût pour les modèles néoclassiques sophistiqués ainsi que la perfection des ateliers de bronze en France sous Louis XVI incarnée en la personne de Pierre Gouthière.

UN CHEF D'ŒUVRE DU GOÛT À LA GRECQUE

Cette paire de flambeaux est une parfaite illustration du *goût à la grecque* dans sa phase la plus aboutie du néoclassicisme français. Le *goût à la grecque*, style éphémère, se développe dans les années 1750 en partie en réaction aux excès de la rocaille, et est promu par des ornemanistes influents tels que Louis-Joseph Le Lorrain, Charles de Wailly et Jacques-François Blondel. Ce style est également célébré par les écrits de Charles-Nicolas Cochin (mort en 1790) qui, à son retour d'Italie, publie des articles influents déplorant la surconsommation de la décoration rocaille. Le style grec que l'on pourrait qualifié d'austère gagne alors une grande popularité. En 1763, le baron de Grimm observe que: « ... *Tout est à Paris à la grecque* », indiquant ainsi que le goût s'est diffusé au-delà du cercle d'un petit groupe de mécènes et de collectionneurs (S. Eriksen, *Early Neo-Classicism in France*, Londres, 1974, p. 264). La combinaison d'ornements comme les méandres et la frise de canaux et de figures plus naturalistes tels que les masques de lions en font un modèle quasi emblématique du style Louis XVI.

SIGNÉ GOUTHIÈRE

Formé successivement par le doreur François Ceriset et François-Thomas Germain à la dorure et ciselure sur or et argent, Pierre Gouthière (1732-1813) perfectionne la technique de bronze pour la porter à son apogée du traitement naturaliste qu'affectionne tout particulièrement une clientèle puissante et riche. Gouthière, d'autant plus depuis les incroyables études et expositions dont il a fait l'objet en 2017 conjointement à Paris (musée des Arts Décoratifs), Londres (Wallace Collection) et à New York (Frick Collection) rejoint Boulle, Cressent, Riesener au Panthéon des arts décoratifs du XVIII^e siècle.

L'activité de Gouthière est particulièrement prolifique et ce, jusqu'à la Révolution. Figure incontournable de son époque, Ledoux pour Louveciennes, Bélanger pour Bagatelle font appel à son savoir-faire inégalé pour les demeures respectives de Madame Du Barry et du comte d'Artois – dont il est le *ciseleur-doreur* à partir de 1775. Parmi ses très nombreux chantiers incontournables citons entre autres ses réalisations pour le duc d'Aumont pour qui il créera de nombreuses montures exceptionnelles, ou encore pour la duchesse Mazarin pour qui il confectionnera une spectaculaire paire d'appliques en carquois aujourd'hui au Louvre (inv. OA 11995-96). Soulignons que sa renommée était si grande que le nom de Gouthière, au contraire de ses éminents paires, figurait au catalogue des ventes aux enchères. Au vu de la qualité impressionnante de notre paire de flambeaux il est plus que probable qu'elle faisait partie d'une commande de même niveau.

LE SUCCÈS D'UN MODÈLE

Nous connaissons aujourd'hui une grande variété de modèles pour ces flambeaux : certains sont composés de binets à décor de frises de méandres, comme sur notre présent lot, tandis que d'autres sont décorés d'entrelacs ou alors simplement *bretés*.

Nous savons notamment que le comte de Saint-Florentin possédait une suite de quatre flambeaux d'une modèle à binet *breté*. Il les léguera après sa mort à sa maîtresse la marquise de Langeac où ils seront rachetés pendant sa vente en 1778 par un certain Léger. Grâce à l'inventaire après-décès de Madame Léger dressé en 1784 nous les retrouvons sous la mention suivante : 215 – *Deux flambeaux, forme de gaine, à bandeaux bretés* &

écharpes formant guirlandes, avec chapiteau à quarré à mufle, terminé par huit griffes de lion [...]. 216- Deux flambeaux pareils. Les seuls flambeaux que nous connaissons aujourd'hui possédant cette particularité du binet bretés sont ceux présentés lors de la vente de la collection Ribes chez Sotheby's, Paris, le 11 décembre 2019, lot 8.

Nous connaissons aujourd'hui plusieurs flambeaux du modèle au méandres qui sont à rapprocher de notre présente paire : Une première paire provenant de la collection de Sir Richard Wallace, 2 rue Laffite à Paris, puis de la galerie Pascal Izarn à Paris en 2018.

Une autre paire appartenant à la collection de la duchesse de Talleyrand née Seillière, hôtel de Monaco, Paris, puis au duc de Talleyrand-Périgord au château de Valençay (sa vente Sotheby's, Monaco, 23 février 1986, lot 905) ; puis enfin à la collection Karl Lagerfeld (sa vente, Christie's, Monaco, 28 et 29 avril 2000, lot 32). Une seconde paire formant candélabres du même modèle fut également présentée lors de la vente Lagerfeld sous le lot 33.

Une paire formant également candélabres à deux lumières de la collection Sefton (sa vente, Christie's, Londres 19 juin 1980, lot 5), puis à la Walker Art Gallery, Liverpool.

Une paire passée en vente chez T. De Maigret, Drouot, Paris le 7 décembre 2007, lot 138.

Et enfin une paire de l'ancienne collection George Bemberg (sa vente, Artcurial, Paris, le 20 juin 2012, lot 450).

Selon certains spécialistes, il est également possible que le modèle original soit anglais. En effet, comme précédemment mentionnée, une paire de flambeaux anglais de ce modèle fut achetée dès le 11-13 avril 1771 par le premier comte de Sefton à la vente du stock de Boulton et Fothergill (Walker Art Gallery, Liverpool). Boulton était venu à Paris en 1765 et avait pu montrer des dessins à son confrère parisien François-Thomas Germain. Il est alors possible que le modèle fut repris par Pierre Gouthière, qui ne put signer en tant que doreur du Roy qu'à partir de 1767, soit deux ans après le séjour de Boulton à Paris. Cependant, il est plus probable qu'une paire de ce modèle par Gouthière fût importé en Angleterre puis copié par Boulton.

LOT 3

Cette exceptionnelle table intégralement de bronze doré, soutenant un plateau de porphyre, est l'un des rares exemples de mobilier de bronze doré exécuté par Martin-Guillaume Biennais, célèbre pour avoir été orfèvre de l'empereur Napoléon I^{er}. À vrai dire, Biennais n'était pas un orfèvre de formation : en 1789, il fut reçu maître-tabletlier et installa sa boutique dont le nom ne devait jamais s'oublier par la suite, « Au singe violet ». Ainsi Biennais rejoignait la corporation (bientôt supprimée sous la Révolution) des fabricants de petits objets précieux réalisés au tour, généralement en ivoire et en bois, tels que jeux de dames, d'échecs, damiers, jetons, coffrets, petites tables à jeu... C'est plus tard, au tournant du XIX^e siècle qu'il élargit son commerce pour traiter également de l'ébénisterie et de l'orfèvrerie. Sa rencontre avec Napoléon Bonaparte, à qui il voulut bien livrer ses commandes malgré un paiement à crédit – ce que tous ses concurrents avaient refuser de faire, fut le détonateur de sa carrière et Biennais devint bientôt *orfèvre de Leurs Majestés impériales*, titre qu'il s'empressa d'ajouter à l'en-tête de ses factures. Ses réalisations pour la Couronne sous l'Empire sont bien connues et vont des insignes du sacre aux luxueux nécessaires de voyage en passant par des athéniennes et autres meubles précieux aujourd'hui conservés au musée du Louvre et dans les palais nationaux. Son activité ne se limite pas à ses livraisons pour la famille impériale puisqu'il compte aussi de nombreux clients dans toute l'aristocratie européenne, du roi de Wurtemberg à la grande-duchesse de Russie. Le dessin très antiquisant de cette table aux pieds en gaine terminés en cariatides ailées illustre la

communauté d'esprit et de style qui réunit les fournisseurs de l'Empire, Biennais dans ce cas, et les architectes officiels du style Empire que sont Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine. Les hommes sont proches : Biennais figure déjà dans la liste des souscripteurs des *Palais, maisons, et autres édifices modernes, dessinés à Rome*, recueil publié par Percier et Fontaine à Paris en 1798. Par la suite, on ne compte plus les nombreux modèles fournis par les architectes à l'orfèvre pour ses commandes livrées à la Couronne, à commencer par les instruments du sacre. On peut trouver dans le fameux *Recueil de décorations intérieures* de Percier et Fontaine, véritable socle stylistique de l'Empire publié à partir de 1801, plusieurs pieds de table à cariatides pouvant laisser penser à une influence sur cette table de Biennais (par exemple un lavabo de la planche XIX, ou un guéridon à figures ailées de la planche XXXIII). La présence de nombreux dessins attribués à Percier dans les albums de Biennais (dont une partie est conservée au musée des Arts décoratifs à Paris) atteste également de cette influence certaine. Plusieurs œuvres de l'orfèvre montrent des figures ailées, à la forme si particulière deux grands miroirs de toilette en bronze richement garnis de sculpture. Citons celui de la reine Hortense (modifié par la suite et portant les initiales de l'impératrice Eugénie), orné d'allégories et de grandes figures de Zéphyr et Flore (château de Compiègne, inv. C 356 C), ou bien celui, du même modèle, commandé à Biennais par le roi de Wurtemberg Guillaume Ier et offert à son épouse Pauline à l'occasion de leur mariage en avril 1820 (vente Koller, Zurich, 20 septembre 2007, lot 1302). Ces pièces de haut luxe sont toujours, chez Biennais, d'une qualité exceptionnelle de ciselure et de finition, caractéristique essentielle du tabletier et de l'orfèvre. Cette table de présentation est une table de milieu, destinée à être vue des quatre côtés – à la différence d'une console.

Si la destination originelle de cette table reste inconnue, elle a figuré dans des collections d'art prestigieuses à l'image de celle réunie par Nelia Barletta de Cates, dispersée chez Christie's en 2003. Cette collectionneuse née à Saint-Domingue et passée par les États-Unis, Londres puis Paris se fixa au 18 avenue Matignon et déploya ses œuvres dans des intérieurs auparavant occupés par Loel et Gloria Guinness et imaginés par le plus grand décorateur Georges Jeffroy. Son goût se porta avec prédilection sur le style néoclassique dont la présente table est l'un des rares témoins, et aux noms des illustres artisans qui exécutèrent les œuvres réunies, tels que Tilliard ou Biennais, répondaient ceux non moins illustres de leurs commanditaires, le comte de Provence, William Beckford, le prince Borghèse...

LOT 4

Cet ensemble de six fauteuils est un rare témoin de suites de sièges réalisés par Claude I Sené, maître en 1743. Fils du menuisiers Jean Sené, Claude I épouse la sœur de Jean-Etienne Saint-Georges, un confrère, et poursuit son activité jusqu'en 1780. Ses deux fils sont également menuisiers en sièges, le cadet Claude II Sené et l'aîné Jean-Baptiste-Claude Sené, tous deux reçus maîtres en 1769. Ces derniers produisirent des sièges exclusivement dans le style néoclassique du règne de Louis XVI ; le second fut même l'un des fournisseurs les plus demandés du Garde-Meuble de la Couronne et de la reine Marie-Antoinette.

L'œuvre de Claude I Sené comporte essentiellement des sièges de style Louis XV, même s'il exécuta sans doute quantité de sièges de style Louis XVI dont la paternité ne lui ait pas toujours été rendue à cause de nombreuses confusions (dès l'époque sans doute) avec l'estampille de son fils Claude II. Cette série de siège en est un parfait exemple, avec un traitement sobre et assagi, symétrisé, du rocaille, les ornements de fleurs au naturel et de coquilles ne portant que sur des points bien localisés du bâti : aux amortissements des sections et au centre des traverses, donnant une sobre élégance à l'ensemble.

Peu d'ensembles de Claude I Sené sont conservés aujourd'hui dans leur intégrité. Parmi les exemples les plus approchants de ces sièges figurent une bergère en bois doré vendue chez Sotheby's, Paris, 16 avril 2013, lot 110, et un fauteuil reproduit dans F. de Salverte, *Les Ébénistes du XVIII^e siècle, leurs œuvres et leurs marques*, Paris, 1975, pl. LXVII, que l'auteur dit provenir du château de Rosny sous la duchesse de Berry puis de la collection du comte Fernand de La Rochefoucauld.

Bien que déjà célèbre et reproduit dès 1845, l'histoire de ces sièges n'a pu être formellement retracée par des documents d'archives au XVIII^e siècle.

La lithographie publiée en 1845 (P. Sébire, *La Vendée*) illustre ces sièges dans le Salon bleu du château de Goulaine alors propriété d'un financier nantais. Ce financier, lié à la famille de Goulaine, avait acheté le château à Dominique Urbain Deurbrouck richissime armateur nantais, qui lui-même le possédait des héritiers Goulaine depuis 1791.

L'inventaire du château dressé en 1784 nous fait connaître une demeure en grande partie démeublée. Le marquis de Goulaine vivait alors à Paris en son hôtel rue de Sèvres. Seules quelques tapisseries des Gobelins sont décrites, mais dans le même salon *un canapé et cinq fauteuils* fonceés de crin couverts de tapisserie sont mentionnés. L'épouse de Marquis, née Lefevre d'Ormesson, était originaire du nord de la France. Ainsi, son grand-père paternel avait été intendant de Soissons tandis que son aïeul maternel, décédé en 1738, occupa fort longtemps le poste d'Intendant de Beauvais. Un membre de la famille d'Ormesson commanda en 1760 à la manufacture de Beauvais un canapé et six fauteuils.

L'intérêt du meuble repose également sur une couverture singulière en daim et cuir à motifs appliqués de feuilles d'acanthé, vraisemblablement de la maison Givenchy, qui donne à cet ensemble un caractère unique et laisse deviner une référence au fameux ensemble de sièges livrés pour le *Trésorier de France* Pierre Crozat pendant la Régence et aujourd'hui conservé au musée du Louvre à Paris (inv. OA 12179).

LOT 5

En 1942, installé à Palma de Majorque et venant de finir la dernière œuvre de sa célèbre série des *Constellations*, Joan Miró abandonne provisoirement la toile comme support pour se concentrer exclusivement sur une série d'œuvres sur papier ayant pour thème le trio femme-oiseau-étoile. *Femme, oiseau, étoiles* est l'un des premiers exemples du plaisir que ressent Miró devant les possibilités qui lui offre le dessin, dont le spectre des expérimentations est pour lui bien plus large que celui de la peinture. Les éléments de l'inconnu, la surprise et la spontanéité naissaient directement de sa main, en opposition aux toiles, plus calculées et accomplies. Associant diverses techniques, Miró parvient à créer une surface richement décorée : sur le support, une feuille de papier préparée, apparaissent divers signes graphiques curieux donnant naissance à une œuvre lyrique, ludique et inventive. Deux mois avant la réalisation de la présente œuvre, le 15 février 1942, Miró écrit à son ami E.C. Ricart : « J'ai considéré qu'il me convenait de passer quelque temps ici, à Palma ; je passe presque tout mon

TRADUCTIONS

aussi des éléments en bronze doré. Par exemple, une paire de vases couleur sang-bœuf montés en bronze signés *Auguste F. Orfevre du Roi a Paris, 1775*, a été vendue lors de la dispersion de la collection d'Alexandrine de Rothschild (Sotheby's, Londres, 18 mai 1967, lot 129) dont la base du piédestal en bronze doré porte le motif de palmette étroitement lié à celui de nos appliques. La Wallace Collection conserve également trois éléments montés en bronze doré. Le vase en porphyre monté en bronze doré (inv. F355), est probablemnt celui de l'hôtel de Blondel de Gagny décrit en 1766 par Hébert comme *‘Vase de porphire monté avec ornemens [sic] de cuivre doré, par Auguste’*. Le vase et piédestal (inv. F354, F291), dessiné par Charles de Wailly avec une monture en bronze doré et possiblement livré par Auguste. En effet la capacité de l'atelier d'Auguste à travailler le bronze doré est attestée par un rapport du 27 février 1782 dans la chambre de Georges Boetger *ciseleur travaillant chez le sieur Auguste (Le Poinçon de Paris, Paris, 1926, A-C, p. 32)*.

LOT 12

Ce magnifique ensemble de sièges finement sculpté a été exécuté par Georges Jacob et porte la marque d’inventaire avec une ancre flanquée des initiales CP, indiquant qu’il faisait partie de la collection du Grand Amiral, Louis-Jean-Marie de Bourbon, duc de Penthièvre (1725-1793), petit-fils de Louis XIV, au château de Chanteloup. L'ensemble se composait initialement de quatre canapés en bois doré, de six fauteuils et de cinq grands fauteuils peints en blanc et gris ou «tête à tête». En 1787, le groupe est inventorié dans la galerie du château de Chanteloup, le magnifique domaine de Louis-Jean-Marie de Bourbon, duc de Penthièvre. L'ensemble est décrit comme suit : *Quatre grands canapés à carreaux et oreillers. Les bois sculptés et dorés couverts en damas vert orné d'un galon d'or fin […] Six grands fauteuils meublants les bois sculptés et dorés garnis en plein et couverts en damas vert orné d'un galon en or fin pareil à celui des canapés […]*

Deux tête à tête les bois sculptés et peints en gris à carreaux remplis de plumes garnis et couvert de damas vert […] Trois autres tête à tête […]

Après la Révolution, la suite est dispersée en 1794 lorsque le domaine est saisi à la fille et héritière du duc, Louise Marie Adélaïde de Bourbon, duchesse d'Orléans. La suite est décrite avec précision lors de sa vente le 5 mars : *1619- Quatre canapés garnis en crin, chacun leur carreau aussi rempli de crin, chacun deux oreillers remplis de duvet, six fauteuils garnis de crin, le tout en bois doré en or moulu, couvert de damas vert à fleurons et garni de galons d'or fin, leur couvertures en toile grise, quatre glands à chaque oreiller en soie et or fin, un écran à cadre de bois doré en or moulu et sa couverture de damas vert à fleurs pareil aux canapés et fauteuils et aussi galonné en or, estimés… 1,200.*

Reservés par l'administration. 1620 Trois grandes bergères peintes en blanc […] couvertes de satin broché, fond cramoiisi, fleurs vertes et blanches, estimées … 100. Vendues 420 livres à Poitevin, Joubert et femme Fleury. 621 Deux grandes bergères, les montures peintes en gris […] couvertes de damas vert, estimées.. 60 Vendu 215 livres à Benoit et Fleury.

Il est intéressant de noter que la suite en bois doré est estimée à un prix plus élevé et est conservée par la nouvelle administration française révolutionnaire, tandis que les bergères peintes en blanc et gris sont vendues à des marchands. Après sa dispersion en 1794, l'ensemble réapparaît partiellement au XX^e siècle dans diverses ventes et collections privées. On ne connaît plus qu'un canapé, trois fauteuils et trois bergères aujourd'hui . En plus de l'ensemble Givenchy, une bergère vendue à la Galerie Georges Petit, 10 décembre, lot 15 ; palais Galliera, 31 décembre 1962, lot 111 ; Me Ader, 17 mars 1975, lot 60, a été réunie par

Alexandre Pomeranz avec le présent ensemble mais a ensuite été séparée lorsqu'elle est donnée en 1992 au Musée Carnavalet avec une paire de fauteuils précédemment dans la collection Grandmaison (inv. MB 720). Une autre bergère est enregistrée dans une collection privée et une troisième se trouve actuellement au J. Paul Getty Museum qui l'a acquise auprès de la galerie Bernard Steinitz en 1992 (inv. 88.DA.123). Ce dernier exemplaire a conservé sa décoration originale peinte en blanc et sa tapisserie en *satin broché fond cramoiisi*, une survivance rare. La suite suit un modèle audacieux et ambitieux tant par ses proportions démesurées que par sa ciselure, un modèle apparemment unique dans l'œuvre de Jacob, mais qui a des liens divers avec certaines de ses commandes royales les plus célèbres. Le pied à enroulement semble faire partie de son vocabulaire décoratif tout au long de sa carrière : on le retrouve, bordé de feuillages, sur le fauteuil de toilette pivotant en bois doré de Madame du Barry, fourni vers 1770, et actuellement au Petit Trianon (P. Arrizzoli-Clementel, *Le Mobilier de Versailles*, Dijon, 2002, vol II, n° 80, pp. 228-9), mais aussi - 15 ans plus tard et sous forme de godrons - sur un fauteuil de bureau en acajou, exécuté vers 1785, probablement pour le château de St-Cloud (J.J. Gautier, P. Sombstay, *et. al, Sièges en Société*, Paris, 2017, p. 176).

CHÂTEAU DECHANTELOUP

La construction du château sur un domaine de la vallée de la Loire débute en 1711 pour Jean Bouteroue d'Aubigny, *Grand Maître des Eaux et Forêts de France* pour le département de la Touraine. En 1761, Etienne François duc de Choiseul acquiert le domaine et entame une grande campagne d'agrandissement, avec l'aide de son architecte Louis-Denis Le Camus. Les intérieurs sont luxueusement redécors à la dernière mode avec des meubles des plus grands ébénistes et menuisiers tels que Jean-François et Simon Oeben, qui fournissent des commodes à la grecque ou des meubles «chinoïs» de conception nouvelle pour la pagode monumentale du parc.

A la mort de Choiseul, sa veuve vend Chanteloup au duc de Penthièvre (1725-1793), petit-fils illégitime de Louis XIV et Grand Amiral de France qui l'acquiert avec tout le mobilier *in situ*. Il est donc possible que le présent ensemble ait été acquis par Penthièvre avec le contenu du château. Cependant, cette hypothèse a été discutée et rejetée par Véronique Moreau (*Un moment de grâce autour du duc de Choiseul*, 2008, pp. 272-273) car Georges Jacob n'a apparemment pas fourni de meubles au duc de Choiseul, alors que de nombreuses commandes du menuisier au duc de Penthièvre sont enregistrées. Ces commandes comprennent le célèbre ensemble sièges livré pour son Hôtel de Toulouse maintenant au Metropolitan Museum of Art, New York (Inv. 58.75.25-26-33-34) ; une chaise dans le style chinois pour son château d'Amboise également =au Metropolitan Museum of Art, New York (inv. 2019.283.24) ; une paire de bergères pour sa résidence de Châteauneuf-sur-Loire vendue chez Christie's, Paris, 14 décembre 2004, lot 152.

LOT 13

« Miró était synonyme de liberté – de quelque chose de plus aérien, de plus libéré, de plus léger que tout ce que j'avais pu voir jusqu'alors. Il détenait, en un sens, la perfection absolue. Il lui était impossible d'appliquer un point sur une feuille sans taper dans le mille. Il était si fondamentalement peintre qu'il lui suffisait de poser trois petites taches de couleur sur une toile pour qu'elle prenne vie – pour en faire un tableau.» (A. Giacometti, cité *in* P. Schneider, 'Miró', *in Horizon*, No. 4, mars 1959, p. 70-81)

Si Joan Miró est sans aucun doute un pur surréaliste, il ne se plie cependant pas aux exigences et règles imposées au mouvement par le poète André Breton. Alors que ce dernier crée la

notion d'« automatisme psychique » pour décrire le moyen de relier l'inconscient à la main du peintre, Miró, quant à lui, travaille le plus librement du monde, renonçant à toute intellectualisation, et utilisant plutôt ses notations et références à la manière d'un enfant créant des personnages imaginaires. Bien qu'il restât toujours en marge du mouvement, il fut souvent désigné comme le plus grand des surréalistes, refusant sans cesse de brider son imagination et son art. Installé depuis fin 1956 dans le grand atelier qu'il fit construire à Palma de Majorque par l'architecte Josep Lluís Sert, l'artiste commence à réfléchir dès le mois de février 1960 à une série de tableaux monumentaux bleus dont la présente œuvre apparaît comme le prolongement. Dans une vaste analyse, Margit Rowell explique la genèse de ces œuvres, titrées respectivement *Bleu I*, *Bleu II* et *Bleu III* : « il semble évident, écrit-elle, que la clef et la source de ces trois tableaux de 1961 se trouvent dans des toiles de 1925 […] dont le vide, ou le fond de couleur saturée peuplé de signes épars, étonne de la même manière » (cité *in* Miró, *La couleur de mes rêves*, cat. exp., Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 2018, p. 194).

Caractérisé par une même économie de moyens, *Le Passage de l'oiseau migrateur* partage avec cette série une même parenté avec les « Peintures de rêve » et les « Chevaux de cirque » que Miró exécute entre 1925 et 1927. Pour ces dernières, tout comme pour le présent tableau, « un trait est lancé à l'assaut de l'espace. Le poète est déjà là, qui entraîne la peinture vers un rivage neuf, en quête d'infini. La transparence de la peinture dit les couleurs du ciel et sa profondeur étrange et sans limites […] La peinture est entraînée dans un langage ni abstrait ni figuratif désormais en quête de l'infini." (J.-L. Prat, 'La couleur de mes rêves', *in Miró, La couleur de mes rêves*, *ibid*, p. 14).

L'extrême audace plastique avec laquelle l'artiste juxtapose, dans la présente œuvre, monochrome bleu, tache de couleur blanche et ligne d'un noir dense et pur, témoigne ainsi de la quête d'infini et du processus méditatif chers à l'artiste. Alors que son caractère monumental renforce l'aspect fresquiste de la toile, celle-ci forme un écho pictural au processus méditatif, décrit par Michel Leiris dans son ouvrage sur Miró. Si le vaste champ monochrome brossé méticuleusement n'est pas sans rappeler les compositions contemplatives de Mark Rothko, le choix du bleu évoque quant à lui les explorations monochromes d'Yves Klein datant de la même période. Si la présente œuvre a été acquise par Philippe Venet en 1978, il est intéressant de noter que son pendant, *Bleu I*, aujourd'hui conservé au Centre Georges Pompidou a auparavant figuré dans la collection personnelle de Hubert de Givenchy.

LOT 14

Cet extraordinaire bureau nous saisit, comme toujours avec David Roentgen, par le perfectionnisme dont l'ébéniste a fait preuve, tant dans son plan, que dans la réalisation de cette pièce. Le mécanisme des ouvertures, l'impressionnant aspect architectural conjugué à une ciselure des bronzes des plus raffinées, la très belle qualité des bois employés, … Ce meuble nous laisse ébahis plus de deux cents ans après sa réalisation. On comprend pourquoi David Roentgen a su conquérir par son talent immense et sa pugnacité légendaire les cours européennes, dont la France, l'une des plus exigeantes. Tous deux passionnés de mécanique, Roentgen et Louis XVI étaient faits pour se rencontrer et le souverain a su communiquer son admiration pour celui-ci auprès de sa famille. En effet, l'ébéniste originaire de Neuwied a livré un certain nombre de pièces à la famille royale dont il n'est pas toujours aisé de retrouver les livraisons quand d'autres ont malheureusement disparu.

Enfin, son entrée à Versailles lui a permis de rencontrer les plus habiles artisans parisiens, peut-être par l'entremise de Daguerre, comme l'illustre le présent bureau où le *bronzier* François Rémond a collaboré, documents d'archive à l'appui.

DAVID ROENTGEN (1743-1807)

Né à Neuwied, fils de l'ébéniste Abraham Roentgen (1711-1793), David est l'un des plus grands ébénistes de son époque. Il entre dans l'atelier de son père en 1757 et en prend la direction en 1772. Doté d'un vrai sens des affaires, il transforme l'atelier familial en une véritable entreprise pan-européenne, surpassant ainsi tous ses pairs au XVIII^e siècle, proposant des meubles particulièrement raffinés caractérisés par des mécanismes et des dessins élaborés. L'un de ses premiers clients européens est Charles, duc de Lorraine (1712-1780), gouverneur des Pays-Bas autrichiens, frère de l'empereur François Ier, époux de Marie-Thérèse et également oncle de la reine de France Marie-Antoinette. En 1774, Roentgen se rend à Paris pour se familiariser avec le néoclassicisme - dernier style en vogue dans la capitale européenne du goût – qu'il retranscrit dans ses meubles à partir de la fin des années 1770. C'est très probablement Charles de Lorraine qui lui procure l'invitation tant souhaitée à la cour française lors de son deuxième séjour à Paris en 1779. Il vend quelques meubles à Louis XVI et à Marie-Antoinette qui lui accordent alors le titre d'Ebéniste-mécanicien du Roi et de la Reine après réception de son placet : *David Roentgen de Neuwied en Allemagne, prêt à retourner dans sa patrie, désirerait n'y repaîraitre qu'avec un titre qui attestât, à ses concitoyens l'avantage inestimable qu'il a eu de voir ses talents honorés de suffrage et de l'approbation de Votre Majesté. Il ose en indiquer à Votre Majesté un moyen simple et qui ne décidant pour lui qu'un titre honorable, n'entraîne aucun inconvenîent. C'est l'expédition d'un brevet d'ébéniste-mécanicien de Votre Majesté, brevet que le suppliant s'empressera de justifier par de nouveaux efforts pour la perfection de son art.*

Tel un sésame, ce titre lui ouvre les portes de toutes les cours européennes tout comme les châteaux des électeurs de Hesse, de Saxe, des ducs de Wurtemberg et des marquis de Baden. On note cependant qu'à Paris, la corporation des menuisiers-ébénistes l'entend différemment, ne se contentant pas du titre honorifique délivré par le couple royal, et l'oblige à accéder dans les règles de l'art à la maîtrise ; ce qui sera chose faite le 19 mai 1780.

Fort de sa réputation, Roentgen investit à Paris rue de Grenelle dès 1781 et tisse un solide réseau, grâce aux bons conseils prodigués en 1774 par son compatriote et graveur Jean-Georges Wille (1715-1808) installé à Paris depuis 1736.

L'essor de François Rémond (1747-1812) est dû au marchand-mercier Dominique Daguerre dont l'aura rayonne sur une grande partie de l'Europe. Riesener travaille avec lui et c'est donc logiquement que Roentgen s'adresse à Rémond. Plusieurs factures du bronzier adressées à l'ébéniste nous sont parvenues et font état de plus 183 000 livres de commandes entre 1778 et 1792. François Rémond facture 400 livres à Roentgen le 3 novembre 1780 *pour fonte, ciselure, monture, dorure mate de 4 grands médaillons à tête antique, guirlande de laurier et ruban*. Nous est d'ailleurs parvenu un dessin aquarellé daté des environs de 1780 représentant un profil en buste de Platon et inscrit au revers par Rémond « 4 pièces » accompagnant un croquis explicitant la destination de la médaille : le caisson supérieur du secrétaire où il devait s'insérer. Le bureau à cylindre conservé à l'Ermitage à Saint-Pétersbourg présente une médaille à l'effigie du philosophe grec. Dans les années 1780, C. Baulez nous indique que « Roentgen ne commandait à Rémond que Platon et Cicéron, plus tard il devait ajouter Socrate et Antiochus ». (C. Baulez, op. cit., p.102).

UN CORPUS RESTREINT

Le présent bureau est caractéristique en plusieurs points de l'œuvre de Roentgen ; type de meuble qu'il a su décliner en plusieurs modèles. Le nôtre se caractérise par sa sobre élégance tant

au niveau du placage d'acajou qu'au niveau des bronzes dorés ; les modèles les plus riches étant livrés à la cour impériale russe de Catherine II. On connaît quatre secrétaires à cylindre et caissons pourvus d'un mécanisme, en tous points similaires, à l'exception de la galerie employée sur le gradin. Un voile malheureusement demeure sur leur commanditaire respectif. Ces quatre meubles sont très certainement liés à la famille royale ; une hypothèse plausible serait que Louis XVI et ses deux frères, le comte d'Artois et le comte de Provence, en auraient possédé chacun un, le quatrième aurait été livré à l'épouse de l'un des deux frères du roi et probablement la comtesse de Provence. Cette hypothèse est d'autant plus envisageable à la lumière des commodes du même corpus livrées par Roentgen à Louis XVI, le comte d'Artois et la comtesse d'Artois. Comme le souligne C. Baulez, « les achats de la cour de France sont difficiles à cerner car ils furent payés sur des cassettes privées et jamais portés sur les inventaires officiels » (ibid, p. 101).

LE BUREAU D'HUBERT DE GIVENCHY

La particularité du bureau de la collection Hubert de Givenchy est sa galerie ajourée d'entrelacs feuillagés.

Bien que nous ignorons le commanditaire de ce bureau, Hubert de Givenchy s'était vu communiquer une provenance prestigieuse du XIX^e siècle : le baron Florentin-Achille Seillière (1813-1873). Homme d'affaire dans le secteur ferroviaire, il est également banquier puisqu'il participe avec les frères Pereire à la création du Crédit mobilier et de la Banque de France. Grand amateur d'œuvres d'art, il réunit en son château de Mello, une importante collection construite acquisition après acquisition lors de grandes ventes : Pourtalès, Fould, ou encore Demidoff pour ne citer que ces grands noms. Se côtoient alors dans ce curieux château de l'Oise, meubles d'André-Charles Boulle comme une fabuleuse armoire ou encore deux coffrets (ayant par la suite rejoint les collections de Sir Philip Sassoon puis vente Houghton Hall, Christie's, Londres, 8 décembre 1994, lot 22), majoliques des Della Robbia, faïences de Delft, émaux de Leonard Limosin, porcelaines de Saxe, de Chine et du Japon, verres de Venise, sculptures antiques, etc. A sa mort, ses héritiers vendront à travers plusieurs vacations le contenu de cette incroyable collection.

LE BUREAU DE VERSAILLES

En décembre 1781 *un secrétaire acheté des allemands* rejoint le Garde Meuble privé du Roi pour la somme de 12 000 livres et qui pourrait être celui aujourd'hui déposé par le Louvre au château de Versailles et de Trianon (inv.V4512; inv OA5228). Lors de la Révolution, le bureau du roi aurait été « cédé à un créancier de la République » puis racheté en 1816 par Louis XVIII (1755-1824) « comme étant le bureau de Louis XVI ». Le meuble rejoint Trianon de 1833 à 1851, pour être ensuite exposé au musée des Souverains l'année suivante, puis est présenté à l'exposition au Petit Trianon en 1867 organisée sous le patronage de l'impératrice Eugénie, pour enfin rejoindre le Mobilier National en 1883.

Le gradin présente une bordure ajourée d'entrelacs feuillagés, comme sur le bureau Givenchy. La médaille d'origine (dont on ignore le motif mais qui était très certainement le profil de Cicéron) est remplacée en 1835 par le jeune bronzier Guillaume Denière (1815-1901) allusive à Louis XVI, allégorie en référence à un don éventuel par les Etats de Bourgogne à Louis XVI.

Louis XVI a eu une passion pour les meubles de David Roentgen. Citons comme exemple le secrétaire à musique acquis en mars 1779 pour plus de 80 000 livres qu'il place dans sa salle à manger des retours de chasse à Versailles. Dès 1791, compte tenu de sa bizarrerie, il est prévu de démanteler le secrétaire et de le transformer. Malgré les propositions de Benneman et

Robiersky, le meuble est stocké et finalement oublié au Garde-Meuble royal jusqu'en 1827 où il se voit alors retirer ses panneaux pour être ensuite vendu.

En avril 1791, Louis XVI s'offre sur ses fonds personnels pour la somme de 2 400 livres, évoquée plus haut, « *une commode mécanique en bois placages, dite des allemands, la dite commode ouvrant à trois vantaux par différents mouvements ; le dedans composé d'un mécanisme particulier dont le roi a la clef. (…)* ». On ignore aujourd'hui la destinée de ce meuble, cependant les deux autres commodes sont conservées au Victoria and Albert Museum, Londres (inv. W.51.1948) et au Bayerisches Nationalmuseum de Munich (inv. 90/307).

Marie-Antoinette sera, quant à elle, moins amatrice des meubles de Roentgen et préférera faire appel à Jean-Henri Riesener. On connaît de Roentgen néanmoins un coffret livré pour elle ainsi que la célèbre table « Joueuse de tympanon » acquise en 1785, conservé au musée des Arts et Métiers, Paris (inv. 07501-0001).

LE BUREAU DES COLLECTIONS ROYALES ANGLAISES

Le bureau à cylindre ornant aujourd'hui les intérieurs du palais de Buckingham (collection S.M. la reine d'Angleterre, inv. RCIN 203) est acheté à Paris en 1820 pour George IV (1762-1830) par l'intermédiaire de François Benois pour la somme de 275£. Le meuble arrive à Carlton House le 12 mai 1820 dans six caisses - n'oublions pas que les pieds sont dévissables et que Roentgen a toujours eu le souci de produire des meubles pensés pour le transport. Les caisses sont ouvertes le lendemain. Tous ces détails sont consignés par Justham qui enregistre la livraison et précise, à torts, que ledit bureau aurait appartenu à Louis XIV. Le bureau est placé dans la King's Ante Room pour rejoindre fin 1826 le Pediment Stores Attic Floor (Inventaires de Carlton House, vol. J, p.268).

Aujourd'hui, le bureau est présenté comme ayant probablement appartenu au comte de Provence, futur Louis XVIII ,ou au roi Louis XVI.

En effet le garde-meuble privé du comte de Provence se voit confisqué en 1793 un bureau à cylindre, réservé un temps par la Commission des Arts, pour être finalement attribué à un fournisseur de la République. Ce bureau est évalué 12 000 livres et décrit ainsi « secrétaire mécanique à cylindre, en acajou, de 4 pieds ½ de longueur, 2 pieds ½ de profondeur et 4 pieds ½ de haut, orné de cadres, bretès, piastres et galeries découpées à jour et médaillons surmonté d'une guirlande de laurier et à graines, sur 8 pieds à gaines : le tout en bronze doré d'or moulu et au mat. »

La médaille représente le profil d'un philosophe identifié comme étant probablement celui de Denis Diderot ; bien qu'il s'agisse plutôt de Cicéron. Le gradin présente quant à lui une balustrade.

LE BUREAU DE TALLEYRAND

Il reste un autre BUREAU de ce corpus qui est publié pour la première fois ici. Un article publié en 1899 dans *Le Matin* rapporte que Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord (1754-1838) se le serait fait offrir par le roi Louis XVI lui-même, pour le léguer ensuite à sa nièce, fille de Dorothée de Courlande (1793-1862). Pauline de Talleyrand-Périgord (1820-1890) épouse d'Henri de Castellane (1814-1847). Le bureau Talleyrand a figuré un temps dans la collection de Marcel Bousac (1889-1980), propriétaire de la maison de couture Dior.

Ce bureau est identique à celui conservé à Buckingham avec sa balustrade et bronze doré ceinturant le gradin.

Ainsi, nous retrouvons la même médaille sur les bureaux Givenchy, de Buckingham et Talleyrand. Celle de Versailles ayant été remplacée en 1835, la prise de risque est minime en affirmant qu'elle

TRADUCTIONS

devait représenter Cicéron.

Quant à la galerie du gradin, elle peut être de deux types : à balustres ou en ajours feuillagés. Le premier type se retrouvant à Buckingham et sur celui de Talleyrand ; le second sur le bureau Givenchy et celui de Versailles.

Enfin, notons que Roentgen a très certainement employé la même planche d’acajou qu’il aurait débitée en quatre feuilles puisque si l’on compare les quatre bureaux, nous retrouvons le même nœud sur le côté droit ; sur le bureau de Talleyrand, la feuille ayant été probablement inversée, puisque le nœud se situe sur le côté gauche.

A la lumière de ces comparaisons, et, ce malgré des documents d’archive lacunaires, il paraît alors très probable que ces quatre bureaux aient été contemporains les uns des autres et réalisés pour des membres de la famille royale.

LOT 15
FRANÇOIS GIRARDON (1628-1715),
SCULPTEUR DE LOUIS XIV

Né à Troyes, François Girardon (1628-1715) est le fils du fondeur Nicolas Girardon. Il commence son apprentissage technique auprès de Claude Baudesson, ébéniste et sculpteur et attire très rapidement l’attention du Chancelier Séguier, ministre de Louis XIII, qui l’envoie en 1648 étudier à Rome. Il y découvre l’Antiquité et la Renaissance et y rencontre également les artistes Philippe Thomassin et Pierre Mignard, qui le placent sous la direction du Bernin. Après trois ans passés en Italie, il retourne brièvement à Troyes avant de s’installer à Paris vers 1651. Il devient l’élève de Laurent Magnier et de François Anguier. Admis à l’Académie en juillet 1657 avec pour morceau de réception *La Vierge en bas-relief* (Lami, *op. cit.*, p. 204), il y sera nommé professeur deux ans plus tard. Ses talents artistiques sont très vite reconnus, lui permettant d’être honoré de commandes royales. Dès 1664, il est nommé Surintendant des Bâtiments du Roi, et travaille ainsi pour la Couronne jusqu’à la fin de sa carrière. Sous la protection de Charles Le Brun, les commandes affluent, et ce dernier le place sur les grands projets de Louis XIV telle la Galerie d’Apollon au Louvre. En 1667, Colbert l’envoie à Toulon, à la tête du chantier des décorations des vaisseaux le *Royal-Louis* et le *Dauphin-Royal* (Lami, *ibid.*). Girardon réalise aussi pour Versailles plusieurs œuvres majeures dont le groupe des *Bains d’Apollon*, la Fontaine de la Pyramide, le grand bas-relief des *Nymphes* de la Cascade de l’Allée d’Eau et *L’Enlèvement de Proserpine*. C’est avec Jules Hardouin-Mansart qu’il supervise la décoration du dôme des Invalides. En 1674, il devient recteur de l’Académie après deux années en tant qu’adjoint au recteur. Il est anobli en 1690, et prendra la place de Pierre Mignard au poste de Chancelier de l’Académie cinq ans plus tard.

Girardon illustre à la perfection le style classique rêvé par Louis XIV, créant ainsi une référence stylistique enviée par toutes les cours européennes. Son œuvre témoigne de son souci de répondre aux nouvelles tendances de son époque. Dès 1706, on évoque que « le degré de perfection où ce maître a porté la sculpture en France, le rend égal aux plus célèbres de l’Antiquité » (Brice, *op. cit.*, p. 122) permettant à plusieurs auteurs tels Jean de La Fontaine et Nicolas Boileau de le qualifier de « Phidias » de son temps. Il meurt le dimanche 1^{er} septembre 1715, un peu plus de trois heures avant son mécène royal, Louis XIV.

LA GALERIE DE GIRARDON OU FRANÇOIS GIRARDON COLLECTIONNEUR

Tout au long de sa vie, Girardon rassemble des objets d’art divers, se constituant ainsi l’un des plus riches cabinets de Paris, décrit par l’auteur contemporain Germain Brice (v. 1653-1727) dans l’une de ses notices tirées de sa *Description de la ville de Paris* :

« On ne voit point ailleurs une plus grande quantité de morceaux de sculptures anciennes et modernes, et d’un des plus beaux choix : des

statues, des bustes, des vases, des bas-reliefs et mille autres choses de cette sorte, de marbre et de bronze, des Urnes antiques d’un dessin particulier, des esquisses et des dessins de la propre main des plus excellents maîtres italiens et français » (Brice, *ibid.*, p. 121).

Sa collection contient alors aussi bien de simples études préparatoires en plâtre, en cire, des sculptures en terre cuite, des œuvres antiques, des dessins d’Eustache Le Sueur, des œuvres de Charles Le Brun que des objets de curiosité (Lami, *op. cit.*, p. 205). Il s’intéresse également aux copies d’antiques réalisées par ses contemporains, auprès desquels il acquiert les grands bronzes du *Tibre* et du *Nil* provenant de l’atelier de Martin Carlier (1653-1700). Girardon collectionne différentes sculptures exécutées des mains de grands maîtres tels que Jean de Bologne dit Giambologna (1529-1608), Michel-Ange (1475-1564) ou bien encore François Du Quesnoy (1597-1643). Dans son article de 2008, la conservatrice honoraire Française de La Moureyre s’interroge sur les acquisitions des quelque soixante-dix petites figures en bronze antiques ou inspirées de l’antique, trois bustes et une quinzaine de têtes d’empereurs et personnages de l’Antiquité. Selon elle, la plupart provient d’achats effectués en Italie et en France. Toutefois, certaines œuvres lui ont été données, comme le buste en porphyre représentant Alexandre par la duchesse d’Aiguillon (1604-1675), nièce du cardinal de Richelieu, en guise de paiement pour la réalisation du tombeau de son oncle à la Sorbonne. Le tombeau a été achevé en 1694 et se trouve toujours dans la chapelle de la Sorbonne.

La collection de Girardon est réputée dans l’Europe entière, attirant de nombreux curieux comme l’architecte suédois Nicodème Tessin le Jeune (1654-1728) qui affirme en 1687 que la *Galerie* renferme « 300 pièces » (Souchal, 1973, *op. cit.*, p. 19) attestant ainsi de l’avancement de la collection à cette date. Sa collection est répartie entre l’appartement de la rue de Cléry et surtout son atelier au Louvre qui donne, selon l’Allemand Lister en 1698, d’un côté sur les quais de la Seine, de l’autre sur la rue des Orties (*ibid.*, p. 21). En effet, on sait qu’à sa mort, Girardon possédé plus de huit cents objets d’art d’une grande variété. Lister visite également la fabuleuse collection en 1698, enchanté que Girardon en personne la lui présente.

D’après Françoise de La Moureyre, Girardon souhaitait non seulement laisser un témoignage de sa collection mais aussi commercialiser ses collections. Il opère ainsi vers 1708 « un choix des plus belles pièces qu’il fait dessiner par son élève René Charpentier (1680-1723) pour les présenter, de façon flatteuse, dans des planches » (de La Moureyre, 2008, *op. cit.*, p. 249). Nicolas Chevallier réalise les douze premières gravures des planches et Franz Ertinger la treizième, planches pour lesquelles le célèbre architecte et ornementiste Gilles-Marie Oppenordt (1672-1742) réalise une décoration d’architecture imaginaire et somptueuse. Chaque œuvre est numérotée, renvoyant à une légende imprimée sous la planche ; parmi lesquelles figurent le nom de l’artiste, et parfois le médium. Cette anthologie fut intitulée *Galerie de Girardon* et constitue à ce jour un document inestimable et indispensable à la compréhension de l’œuvre du sculpteur et de son rôle en tant que collectionneur. Ce remarquable recueil se compose donc de treize planches gravées, dotées d’une échelle de trois pieds (environ 96 centimètres) permettant ainsi de mesurer approximativement la dimension des œuvres, et était un luxueux catalogue destiné aux amateurs (*ibid.*, p. 249). L’aspect commercial est aussi souligné par Souchal qui met en avant une lettre de 1699 adressée par David Cronström à Tessin où la possibilité de vendre la collection dans son ensemble à William III d’Angleterre est abordée (Souchal, 1973, *op. cit.*, pp. 24-25). Comme nous l’avons évoqué, les objets de la collection de Girardon ont bien existé, alors que son cadre gravé est imaginaire. François Souchal mentionne que dans l’inventaire

après décès de Girardon de 1715, sa collection comprenait plus d’objets que dans la *Galerie*, laissant sous-entendre que Girardon avait sélectionné les pièces les plus remarquables ou intéressantes pour en garder un témoignage ainsi qu’en diffuser l’image (*ibid.*, pp. 3-4).

LE BACCHUS DE BRONZE

Cette magnifique figure en bronze de Bacchus, dieu du vin, semble être une fonte unique et est probablement le modèle d’une figure plus large destinée à être exécutée en marbre. Elle a été attribuée à François Girardon autant d’un point de vue stylistique que de par l’existence de figures comparables reconnues comme ayant fait partie de la collection de l’artiste.

Grâce à l’inventaire après décès de Girardon et grâce aux gravures de sa *Galerie*, il nous est possible de recenser les sculptures qui furent très probablement les sources d’inspiration de Girardon pour la réalisation du Bacchus ici présent. Parmi les œuvres d’art représentées dans les gravures de la collection, signalons trois différents modèles de Bacchus dont deux sont explicitement décrits comme antiques (figs. 1 à 3). La figure probablement la plus connue est celle en marbre représentant Bacchus datant du IIe siècle après J.-C. et restaurée par François Du Quesnoy. Elle est aujourd’hui conservée au musée du Louvre (inv. MR 110 / Ma 337, fig. 5). Ce marbre correspond au « petit Bacchus tenant un godet de la main gauche » signalé en 1643 au Palais-Cardinal, résidence du cardinal de Richelieu et actuel Palais-Royal, puis dans la collection de sa nièce la duchesse d’Aiguillon (1604 - 1675) en 1675. Comme expliqué précédemment, celle-ci donna quelques œuvres de sa collection à François Girardon, dont la sculpture du Louvre, en paiement pour la réalisation du monument de son oncle (de La Moureyre, 2015, *op. cit.*, p. 428). La planche XII de la *Galerie de Girardon* l’illustre sous la légende « 1....Bachus fig^e antique haute de 4. pi[eds]. 3. po[uces] » (fig. 3). Preuve flagrante qu’il fut étudié avec attention par Girardon et son atelier, un dessin le représentant est conservé en collection privée. Il est illustré par F. de La Moureyre (*ibid.*, pp. 428-429, fig. 338). Ce dessin le montre de face, accompagné de notes précises et de relevés de dimensions, pouvant peut-être indiquer une volonté du sculpteur d’en tirer à terme un bronze ou de sculpter à son tour un marbre s’en inspirant. En comparant les éléments, le marbre antique du Louvre a très nettement servi d’inspiration pour le présent Bacchus de la collection Givenchy.

On trouve la même pose en *contrapposto*, la même inclinaison de la tête. Le sculpteur a aussi inclus le tronc d’arbre écoté à ses côtés. La seule différence est la position des mains et les attributs avec un vase contre sa hanche gauche et une grappe de raisins dans sa main droite. Les deux autres Bacchus gravés sont plus difficiles à localiser aujourd’hui. Ils sont représentés respectivement sur la planche X, « 1....Bachus figure antique de Marbre, haute de 4. pi[eds] 3. po[uces] ½ » (fig. 1) et l’autre sur la planche XI, « 1....Bachus 13. po[uces] de haut Groupé avec un enfant monté sur une Lione vû de trois côtez » (fig. 2). À ces Bacchus, il faut ajouter la connaissance de Girardon d’un autre, également antique, le Bacchus dit *Bacchus de Versailles* (château de Versailles, inv. MR 105 / MA 622). En effet, le marbre des collections du roi, attesté dans la Grande Galerie de Versailles, a été restauré par lui (Maral, 2015, *op. cit.*, p. 165). Afin de renforcer notre attribution, il est aisé de voir dans l’œuvre du sculpteur une attirance pour ce modèle bacchique et le traitement de la nudité masculine. On retrouve ainsi de grandes similitudes dans les traitements du visage, des cheveux ou encore de la pondération avec plusieurs œuvres pour lesquelles il a donné des modèles ou qu’il a lui-même créées. Citons l’*Automne* ou *Bacchus* en terme sculpté dans le marbre par Jean Degoullons et terminé par Jean Raon d’après Girardon (*ibid.*, p. 182, fig. 162 ; château de Versailles, inv. MR 2079) et le buste de

Bacchus en bronze aujourd’hui au Metropolitan Museum of Art de New York (inv. 32.100.195, fig. 4). Concernant les figures apoliniennes citons les deux, de modèles légèrement différents, créés par lui et présents dans sa *Galerie* (de La Moureyre, 2015, *op. cit.*, pp. 454-455). Les deux *Apollon* sont mentionnés avec des dimensions proches du nôtres (approximativement de 92 cm. et 72 cm.) et illustrés sur la planche III, sous le numéro 44 et la planche IV, sous le numéro 1 (de La Moureyre, 2015, *op. cit.*, p. 501, figs. Sem 186 et 187). L’un d’entre eux, celui de 72 cm. de hauteur, a été fondu en bronze et un exemple de cette fonte est aujourd’hui conservé au Philadelphia Museum of Art (inv. 1976-39-1). En effet des similitudes avec l’*Apollon* de Philadelphie tant au niveau de la pose, des canons, du modèle que dans le traitement des chairs, sont visibles. Ces grandes statues de bronze pouvaient être présentées au moment de la dernière approbation, avant réalisation du marbre à grande échelle. Enfin, il est important de comparer *Bacchus* au célèbre groupe en marbre des *Bains d’Apollon* réalisé par Girardon pour le parc du Château de Versailles en 1666-1672. Toutes les intentions manifestées par Girardon pour la figure d’Apollon se retrouvent sur *Bacchus*, notamment au niveau des traits du visage fermement modelés (arrêtes de nez saillantes, arcades sourcilières) mais également au niveau de la coiffure.

Comme nous l’avons évoqué ci-dessus, le *Bacchus* de M. de Givenchy semble être issu d’une fonte unique. Il est inhabituel tant par ses proportions impressionnantes que par le traitement élaboré du modelé et fait partie des grands bronzes décoratifs. Il fut probablement réalisé pour être placé dans un élément architectural ou bien, comme il a été suggéré lors de son passage en vente en 1988, destiné à recevoir une fontaine. On retrouve un renforcement des textures et des surfaces, une illusion de profondeur. La finition de sa fonte, ses reparures soignées, la précision rigoureuse apportée au traitement des mains et des mèches de cheveux en font un bronze de grande qualité, et soutiennent une attribution à François Girardon.

LA FAMILLE JOEL

La présente figure de *Bacchus* a fait partie des collections de la famille Joel et fut vendu le 15 mai 1978, lors de la dispersion du contenu de Childwick Bury (fig. 6), résidence de campagne des Joel (Christie’s, Londres, lot 7). Il a probablement fait partie de la collection de Jack Barnato Joel (1862-1940) avant de rejoindre celle de son fils, Harry ‘Jim’ Joel (1894-1992).

Les familles Lomax puis Toulmin et enfin le Baron John Blundell Maple, furent les propriétaires successifs de Childwick Bury à Saint-Albans, Hertfordshire. Le domaine est acquis par J. B. Joel en 1906. Issu d’une famille londonienne installée en Afrique du Sud, il reprit la Barnato Diamond Mining Company de son oncle maternel, le diamantaire Barnett Isaacs dit Barney Barnato (1851-1897). Rentré en Angleterre, il put assouvir sa passion équine et ses chevaux remportèrent plusieurs grands prix lors de courses hippiques notamment aux *St. Leger Stakes* et aux *Oaks* au début du XX^e siècle. Childwick Bury passa dans sa descendance jusqu’en 1978, année de sa vente et de la mise aux enchères de son contenu par Christie’s..

LOT 16

Alliant complexité technique et richesse ornementale, cette spectaculaire pendule est une véritable démonstration du savoir-faire horloger parisien du milieu du XVIII^e siècle.

C’est à Louis-Charles Gallonde (1715-1770) que nous devons l’invention du mécanisme de ce précieux instrument. Cousin du physicien l’abbé Nollet il sera formé chez Nicolas Gourdain et André-Charles Caron et sera actif en tant qu’ouvrier libre dès 1738. Aspirant à la maîtrise Gallonde en fera directement appel au Roi. En effet, celui-ci pouvait accorder par un arrêt du

Conseil d’Etat l’accès à la maîtrise de manière exceptionnelle, ce dont bénéficiaera Gallonde le 28 mars 1748. Il travaillera pour les plus importants collectionneurs et amateurs d’objets scientifiques de son époque comme Joseph Bonnier de la Mosson, Pajot d’Ons-en-Bray, le comte de La Tour du Pin-Gouvernais, les ducs de Chaulnes et de Chevreuse ou encore Lalive de Jully. Son talent lui attirera les faveurs et la reconnaissance des plus grands et lui permettra notamment d’obtenir les prestigieux titres d’*Horloger et Mécanicien du Roi* et d’*Horloger de Mgr Le Dauphin*. La présence de quatre figures de dauphin sur notre pendule pourrait d’ailleurs nous laisser imaginer une provenance royale. Il sera également un membre très actif au sein de sa corporation puisqu’il intégrera dès le début du règne de Louis XV la célèbre *Société des Arts*.

Brillant mécanicien et horloger de talent, sa première invention notable sera un jeu de dés mécaniques aussi appelé *Passe-Dix* en 1738. Tout au long de sa carrière il soumettra à la prestigieuse *Académie des Sciences* diverses de ses créations. L’une des plus remarquables sera le mécanisme de notre présente pendule qu’il présentera en 1740. Celui-ci a en effet la particularité d’indiquer séparément dans trois cadrans distincts les heures, les minutes et les secondes grâce à deux petits cadrans placés à l’intérieur d’un plus grand. La description très précise du mécanisme dans le rapport des commissaires soulignera une volonté constante de la part de Gallonde pour réduire les frottements de ses mécanismes et ainsi alléger la force nécessaire à leur action. Volonté qui sera saluée en ces termes : *Tout cet ouvrage nous a paru exécuté avec une grande précision, & marqué dans l’Auteur beaucoup d’exécution, de génie & de connoissance des principes de l’Horlogerie (Machines et Inventions approuvées par l’Académie Royale des Sciences, depuis son établissement jusqu’à présent ; avec leurs descriptions. Tome VII. Depuis 1734 jusqu’en 1754, Paris, 1777, p. 83).*

Il présentera un nouvel échappement comme le précise la suite du rapport : *Le Sieur Gallonde a perfectionné cet échappement deux ans après : on le trouvera dans les Machines de l’année 1742, qui est l’époque de l’approbation* puis un compas d’engrenage en 1746, travaux dont il dira lui-même qu’ils l’auront attiré *pendant quelques temps à la cour où ses ouvrages ont reçu un applaudissement unanime*.

Plusieurs de ces inventions nous sont aujourd’hui parvenues. Le musée des Arts et Métier de Paris conserve notamment une incroyable *horloge de parquet* ayant la particularité de battre la seconde et de servir de référence pour régler d’autres horloges. Elle dispose en outre du *quatrième annuel* permettant de connaître aussi bien la date que l’année qu’elle soit bissextile ou non (Inv.07499). Sur le même principe que notre présent lot cette pendule possédé trois cadrans insérés dans une cage de verre ceinte d’une frise de bronze également identique. Nous retrouvons par ailleurs sur une élégante pendule très certainement livrée pour Elisabeth-Charlotte d’Orléans pour son Grand Cabinet au château de Lunéville présentée lors de la vente chez Christie’s, Londres, *Robert de Balkany Rome & The Côté d’Azur*, le 23 mars 2017, lot 124, de la même manière une cloche de verre exceptionnellement précieuse pour l’époque (ill.J. Charles-Gaffiot, *Lunéville, Fastes du Versailles lorrain*, Paris, 2003, p. 77.)

Bien que le nom du bronzier nous soit malheureusement inconnu la virtuosité du traitement de la ciselure indique une création totalement maîtrisée et aboutie. La découpe des formes mais également le jeu entre la finesse des écailles et l’opulence des volutes s’adaptent parfaitement à la simplicité des lignes de cette cage de verre et à la complexité du mécanisme qui se trouve totalement exhibé devenant ainsi une œuvre d’art à part entière.

LOT 17

« La façon la meilleure d’aborder une œuvre de Miró : faire le vide en soi, la regarder sans arrière-pensée et s’y baigner les yeux. » Michel Leiris, *Autour de Joan Miró*, 1947. *Peinture VI* voit le jour à une période prolifique durant laquelle Joan Miró retourne à la peinture avec ferveur, après avoir délaissé ses pinceaux pendant cinq ans pour se consacrer à la céramique et à la gravure. Ici, trois taches de pigments vifs jaillissent sur l’étendue laiteuse, éthérée et lumineuse de la toile, leurs bords vaporeux se fondant progressivement dans la blancheur de l’arrière-plan. Miró réduit ainsi sa composition à l’essentiel pour orchestrer une rencontre sobre, pure et poétique entre la couleur et la forme, repoussant, toujours plus loin, les limites de la peinture.

Quelques années avant de réaliser la présente œuvre, l’artiste acquiert enfin le « grand atelier » dont il rêvait depuis les années 1930. Vue sur mer, murs blancs, espace ample et lumineux... Si le bâtiment perché sur les collines de Palma de Majorque répond à toutes ses attentes, Miró en est presque dérouteré. L’arrivée dans ces nouveaux lieux devient notamment propice à une grande remise en question : tandis qu’il sort de leurs cartons des centaines de toiles, de dessins et de croquis qu’il n’avait pas vuies, pour certains, depuis qu’ils avaient été entreposés à Paris au début de la Seconde Guerre mondiale, Miró se met à méditer sur le parcours artistique de toute une vie. « Je suis passé par une étape d’auto-analyse, se souvient-il. Je me suis froidement et objectivement ‘critiqué’... Ce fut un choc, une véritable expérience. J’étais impitoyable envers moi-même. J’ai détruit de nombreuses toiles... Mon travail d’aujourd’hui découle de ce que j’ai appris à ce moment-là » (Miró cité *in ibid.*, p.257). Au lendemain de cette phase d’introspection rigoureuse et cathartique, Miró cherche à faire table rase du passé pour s’aventurer vers des champs d’expression inédits. Pour reprendre les mots de Jacques Dupin, il « se refusait aux formules toutes faites, au ressassement sans fin de découvertes prémâchées, et il aimait prendre des risques. Il renoua avec la furie iconoclaste de sa jeunesse, mais en tournant désormais sa rage contre lui-même » (J. Dupin, *Miró*, Paris, 1993, p. 303).

D’une sobriété minimaliste, *Peinture VI* est tout à fait emblématique de cette approche fraîche, réinventée et plus libre de la peinture. Miró dépouille sa composition à l’extrême pour n’en conserver que l’essence la plus pure : ces quelques envolées fulgurantes de couleur qui émanent de la toile pour mieux se dissoudre, en un même élan, dans la blancheur accidentée de l’arrière-plan. Loin de la facture dynamique et des couleurs vives qui caractérisent la plupart des œuvres de cette période, de *Peinture VI* émane une pureté intense, une simplicité absolue. Ici, l’artiste se concentre sur l’expressivité de la peinture dans sa matérialité la plus brute, en étalant, brossant, éclaboussant et laissant couler l’huile blanche sur son support afin d’obtenir une surface hybride et texturée. Tantôt lisse et poudreux, tantôt saccadé et dynamique, le pigment blanc paraît presque palpable tant l’artiste semble avoir pris plaisir à recouvrir sa toile et se perdre dans l’acte même de peindre.

Réalisée quelques années seulement après le second voyage de Miró à New York, la présente œuvre témoigne des affinités entre le travail du Catalan et des expressionnistes abstraits américains. Une première rétrospective de Miró avait eu lieu en 1941 au Museum of Modern Art de New York : son langage artistique si singulier avait alors profondément bouleversé cette jeune génération de peintres qui imposait sa vision outre-Atlantique, notamment Arshile Gorky, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko, Hans Hoffman, Robert Motherwell et Barnett Newman. Quelques années plus tard, ce furent leurs œuvres révolutionnaires et monumentales qui, à leur tour, marquèrent durablement Miró lors de son deuxième

TRADUCTIONS

séjour à New York. Inspiré par les dimensions vertigineuses et la facture extrêmement gestuelle des tableaux d'un Pollock, d'un Motherwell ou d'un Franz Kline au lendemain de ce voyage, l'Espagnol revient à la peinture avec une intensité et un laisser-aller renouvelés pour se détecter, plus que jamais, du pouvoir expressif du geste et de la couleur appliquée sans retenue sur la toile. Miró expliquera d'ailleurs plus tard que l'expressionnisme abstrait lui a montré à quel point « pouvait aller loin, au-delà des limites. En un sens, cela [l]’a libéré » (cité *in* J. Dupin, *ibid.*, p. 303).

LOT18
Probablement commandée pour l'empereur de Russie Paul Ier, cette monumentale paire de torchères en bronze doré et patiné et finement ciselée peut être attribuée à Pierre-Philippe Thomire. Elles constituent l'un des bronzes d'ameublement monumentaux les plus ambitieux conçus au tournant du siècle, vers 1800. Elles apparaissent en 1825 dans la vente de la collection du chevalier Henri Thomas Karcher (1773-1824) décrite comme suit :

Lot 407- Une paire de candélabres, modèle de 8 pieds et demi de haut, avec figures de femme et enfants en bronze, candélabres dorés au mat, et supportant 16 lumières, socle en bois. Cet article, de la plus grande richesse, fut commandé pour l'empereur de Russie.

Le catalogue de 1825 indique qu'elles ont été commandées auparavant pour le tsar de Russie, ce qui laisse penser qu'elles peuvent avoir été conçues pour Paul I^{er} de Russie mais ne lui ont jamais été livrées puisqu'il est assassiné en 1801. Paul Ier est en effet un collectionneur passionné d'arts décoratifs français et commande à Paris de nombreux bronzes d'ameublement au meilleurs bronziers pour ses résidences. Son intérêt pour ces luxueuses marchandises parisiennes est peut-être né à Paris lorsque, voyageant incognito à travers l'Autriche et l'Italie sous les pseudonymes de *Comte* et *Comtesse du Nord*, Paul et son épouse font un séjour d'un mois à Paris en 1782 et se lancent dans de vastes dépenses en arts décoratifs français, dont le résultat déterminera les intérieurs de leur palais de Pavlovsk. En 1786, lorsque Paul accède au trône, il lance un nouveau projet de construction et abandonne le palais Tauride de sa mère Catherine. De 1797 à 1801, il engage l'architecte Vincenzo Brenna pour construire à une vitesse folle un nouveau palais extraordinaire, le château Mikhailovsky ou château Saint-Michel, qui était rempli des objets en bronze doré russes et français les plus luxueux.

Paul n'eut que très peu de temps pour profiter de son nouveau palais et fut assassiné en 1801, après quoi le contenu du palais Mikhailovsky fut finalement retiré et vendu aux membres de la cour et aux enchères publiques. Il est donc possible que la présente paire de candélabres monumentaux ait quitté la collection impériale à cette époque ou que, bien que fabriquée à grands frais à Paris, elle n'ait jamais été livrée au tsar mais vendue sur le marché local français.

PIERRE-PHILIPPE THOMIRE (1751-1843)

La très grande qualité de la fonte et de la ciselure de ces torchères suggère l'œuvre du célèbre bronzier Pierre-Philippe Thomire (maître en 1772). Les girandoles de Givenchy, avec leur autel soutenu par des griffons aux angles inclinés, sont clairement dues aux dessins de l'architecte Jean-Demosthène Dugourc. Ce motif distinctif a été adopté par le ciseleur-doreur Pierre-Philippe Thomire sur la *Pendule à Porteurs* fournie par l'horloger Robin en 1788 pour le Cabinet des Bains de Marie-Antoinette au Palais des Tuileries. Cette pendule se trouve aujourd'hui au musée des Arts Décoratifs, Paris, tandis qu'un autre exemplaire se trouve au Museo nacional des Artes Decorativas, Madrid (ill, P. Verlet, *Les Bronzes*

Dorés Français du XVIII^e Siècle, Paris, 1989, p. 327, figs. 361-62). La pendule de Madrid a été fournie à Carlos IV par François Godon, ainsi qu'une paire de candélabres avec des bases similaires en forme d'autel en porcelaine de Sèvres, signés *Thomire doreur à Paris 1791*. Aujourd'hui dans la collection royale de Madrid, ils sont illustrés dans P. Verlet, *Les Bronzes Dorés Français du XVIII^e Siècle*, Paris, 1989, p. 47, pl.41.

Une paire de candélabres, de plus petite taille, avec des tiges similaires tenues par des figures de jeunes filles en bronze patiné presque identiques et très probablement exécutées par le même ciseleur-doreur, provenant de la collection Wildenstein a été vendue, Christie's, Londres, 14 décembre 2005, lot 24. Une autre paire de candélabres, sans aucun doute du même bronzier, mais avec deux figures féminines légèrement vêtues flanquant le socle d'autel tripartite central supporté par un griffon, se trouve au Palais Ostankino, à Moscou. Ces objets ont très certainement été acquis à Paris à la fin du XVIII^e siècle par le connaisseur éclairé Nikolai Petrovitch Cheremetev (1751-1809). Elles sont illustrées *in situ* dans O. Neverove, *Great Private Collections of Imperial Russia*, Londres, 2004, p. 84-5, fig. 102.

Né dans une famille de ciseleurs, Thomire commence à travailler avec le célèbre bronzier Pierre Gouthière (1732-1813) et le ciseleur-doreur du roi Jean-Louis Prieur (mort vers 1785-1790), avant d'ouvrir son propre atelier en 1776. Célèbre pour sa production d'objets de luxe en bronze doré finement ciselés, dont un grand nombre sont commandés par la maison royale, Thomire collabore fréquemment avec des marchands-merciers comme Simon-Philippe Poirier, le successeur de ce dernier, Dominique Daguerre, et fournit régulièrement des montures à des ébénistes célèbres comme Adam Weisweiler (maître en 1778) et Guillaume Beneman (maître en 1785). A la mort de Jean-Claude Duplessis - directeur artistique de la manufacture de porcelaine de Sèvres - en 1783, Thomire assume le rôle de bronzier et de dessinateur de la manufacture. Astucieux et loué pour la qualité de ses productions, Thomire est l'un des rares artisans à survivre à la Révolution et continue de livrer d'importantes commandes à des cours royales étrangères comme celles d'Espagne et de Russie. En 1804, il crée une nouvelle entreprise sous le nom de *Thomire, Duterme et Cie*, et est nommé *Ciseleur de l'Empereur* par Napoléon en 1809. En 1811, il collabore avec l'orfèvre Odiot à l'exécution du célèbre berceau du roi de Rome.

HENRI-THOMAS KARCHER (1773-1824)

Né à Sarrebruck, entre Luxembourg et Francfort, Henri Thomas Karcher fut un éminent diplomate et administrateur financier sous Napoléon qui participa au Congrès de Vienne. Le frontispice du catalogue de sa vente de 1825 indique qu'il a été ministre du grand duc de Toscane et plus tard de l'électeur de Hesse-Cassel, tout en résidant en France. Ses nombreuses années passées à l'étranger, en Allemagne et en Italie, lui ont permis d'amasser une impressionnante collection d'art, en particulier de gravures d'anciens maîtres italiens, et la présente paire pourrait avoir été offerte comme cadeau diplomatique. Il a vécu à Paris au 27 rue du Faubourg Saint-Honoré jusqu'à sa mort en 1824. L'inventaire du contenu de sa maison révèle qu'elle était modestement meublée et ne mentionne pas la paire de girandoles, ce qui indique qu'elles ont été placées dans son ministère ou ajoutées lors de la vente par l'expert Charles Paillet.

LOT19

Artiste dadaïste par excellence, l'allemand Kurt Schwitters est surtout connu pour ses *Merz-bild*. Tout comme le mot clé du dadaïsme '*dada*', le mot '*merz*' de Schwitters est né par hasard, ne signifiant rien mais englobant en même temps tout ce qui était lié à la vie et à bart de

Kurt Schwitters - c'était sa marque de fabrique. Selon Schwitters lui-même, « les peintures Merz [les Merzbild] sont des œuvres d'art abstraites. Le mot 'Merz' fait référence, essentiellement, à l'utilisation de tous les matériaux imaginables à des fins artistiques et, techniquement, à l'évaluation égale de chaque matériau par principe. Ainsi, la peinture Merz se sert non seulement de la peinture et de la toile, du pinceau et de la palette, mais aussi de tous les matériaux visibles à l'œil nu et de tous les outils nécessaires. Il importe peu que les matériaux utilisés pour la peinture Merz aient été fabriqués dans un but précis ou non. La roue d'une poussette, un grillage, un bout de ficelle et de la ouate sont tous des éléments équivalents à la peinture. L'artiste crée en sélectionnant, distribuant et dé-formant les matériaux » (K. Schwitters, 'Die Merzmalerei', *in Der Zweemann, Monatsblätter für Dichtung und Kunst*, novembre 1918, No. 1, p. 18). À partir de différents types de déchets (étiquettes, papiers peints, morceaux de bois,...), l'artiste compose donc des pièces raffinées. Dans la première phase de création, la priorité est donnée au hasard, à l'aléatoire, à l'absurde, à la spontanéité et à la liberté. Mais rapidement, le hasard cède la place à l'esprit discipliné et ordonné de l'auteur : les compositions se géométrisent, le choix des couleurs se complexifie. Naissent alors des œuvres sophistiquées où l'influence du constructivisme est indéniable. Ainsi, la présente œuvre, *Für Tilly* est l'expression parfaite de ce qu'est réellement une Merzbild (un image-Merz). Sur un panneau de bois peint à la manière des constructivistes, l'artiste assemble une poignée tournante. L'œuvre, pleine de liberté et de nouveauté, est caractérisée par un jeu sublime de couleurs, de formes et d'assemblages incongrus. À partir d'un objet mis au rebut, dont personne n'a besoin Schwitters crée une œuvre quioblique l'esprit à sortir de son chemin habituel et perturbe la perception des valeurs. Caractéristiques de ces Merzbild, *Für Tilly*, est également influencée par les idées formalistes et idéalistes du constructivisme. En 1923, suite à ses contacts avec les membres du groupe néerlandais De Stijl et avec l'artiste russe El Lissitzky, les œuvres de Schwitters se géométrisent progressivement, évoluant vers une plus grande rigueur, une simplification et une expression plus universelle. De l'automne 1922 au printemps 1923, Schwiters séjourne aux Pays-Bas, organisant, notamment avec le couple van Doesburg, une tournée de conférences dans un certain nombre de villes néerlandaises. C'est à ce moment là que l'artiste allemand rencontre Mathilda Maria Petronella Brugman, dite Til Brugman. Til ou Tilly première auteure lesbienne néerlandaise d'avant-garde, connue pour ses romans et poèmes dadaïstes, devient rapidement une proche de Schwitters. Elle aide volontiers son ami artiste à diffuser son journal dadaïste Merz au Pays-Bas, dans lequel elle publie certains de ses propres poèmes dadaïstes ainsi que des écrits de son amie Hannah Höch. « Amie avec la moitié du monde et connue de l'autre moitié », comme l'affirmait Hanna Höch (H. Höch cité *in Jong Holland*, Rotterdam, 1997, No. 4, p. 36), Til Brugman s'entoure, en 1923, d'une série d'artiste afin de redécorer son appartement de La Haye : à Theo van Doesburg elle confie la décoration d'une pièce, à El Lissitzky celle d'une autre, à Gerrit Rietveld le mobilier,... Kurt Schwitters est lui aussi appelé à travailler sur ce projet. Sans doute, la présente œuvre, *Für Tilly* fut-elle créée pour cet appartement Haguenois. Reprenant la logique constructiviste de l'assemblage des Merzbild des années 1920, Kurt Schwitters réalise ici une œuvre à la géométrie mathématique abstraite. Il nous livre une œuvre intrigante et énigmatique où l'objet, flottant, a été soigneusement placée pour créer une unité de composition complexe et élégante qui, dans son illusion de profondeur spatiale, représente une rupture significative avec le traitement cubiste et constructiviste de l'espace qui caractérisait tant les compositions antérieures de Schwitters.

LOT20

L'Œuvre de Giacometti est largement dominée par le corps féminin. *Femme qui marche [I]* constitue sa première représentation figurative grandeur nature de ce motif. Conçue entre 1932 et 1936, elle date d'une période durant laquelle Giacometti se détourne lentement du surréalisme pour renouer avec la figuration : un changement de direction qui conduira, en 1935, à son expulsion du mouvement surréaliste, soumis à la vision tyrannique d'André Breton. *Femme qui marche [I]* marque en ce sens un moment charnière dans la carrière de Giacometti, et pose les premiers jalons d'un sujet qui deviendra, à terme, la définition même de son art. Tout en volumes ondulants, voluptueux et délicatement effilés, *Femme qui marche [I]* est empreinte d'une aura intemporelle. Avec un pied légèrement placé devant l'autre – seule indication du mouvement suggéré par le titre – cette œuvre conjugue parfaitement la fascination de Giacometti pour l'art égyptien et toute la singularité de son propre univers expressif. Contrairement à ses figures féminines plus tardives, icônes filiformes à la surface nerveuse et trémulante qui semblent parcourues d'un frisson, d'un mouvement latent, *Femme qui marche [I]* dégage une douce sérénité et une monumentalité gracieuse.

Le critique d'art Yves Bonnefoy décrit l'œuvre en ces termes : « Présence il y a, dans cette statue, du fait de ce pas en avant, si décidé, qui la porte vers nous, surgissant d'une transcendance comme dans l'art égyptien ou dans la Grèce archaïque. Et présence qui pourrait sembler positive, parce que la femme dangereuse, pour Giacometti, c'est celle qu'il représentera les jambes jointes, les bras collés à son corps, au lointain de nombre de ses tableaux ou de ses statues à venir. Qu'elle 'marche', qu'elle avance comme la grande claire figure du *Chariot* de 1950 […] et la voici dans la vie […]. L'œuvre dirait le rêve d'une rencontre qui aiderait à donner sens à la vie. Mais cette statue n'a pas plus de bras […]. De plus, elle est acéphale, d'une façon qui paraît, sur la belle courbe de ses épaules, parfaitement naturelle. Et contre nature, en revanche, mais tout aussi inquiétante, est cette cavité qui creuse sa poitrine au niveau du plexus solaire : signe difficile à interpréter, reste de cette activité onirique qui sature les 'objets' produits à la même époque, mais déni en tout cas de tout vrai sang et vraie chair. Il semble bien que cette femme ne soit qu'un spectre, ne profère-t-elle encore qu'une menace » (*Alberto Giacometti, Biographie d'une œuvre*, Paris, 1991, p. 210-212). Comme le souligne Bonnefoy, l'énigmatique cavité creusée sous la poitrine défie l'entendement. Si l'ensemble décrit a priori une simple figure de femme, ce détail incongru instille un élément d'incertitude, une dimension inexplicable. « La figure est érigée en idole par le renforcement placé sous la poitrine naissante ; un creux qui vient désigner le cœur mais qui évoque, en même temps, l'idée d'un reliquaire vidé de ses trésors » (A, Schneider, *Alberto Giacometti, Sculptures, Paintings, Drawings*, Munich, 1994, p. 62). Cette note singulière est peut-être inspirée d'une illustration parue en 1931 dans *Cahiers d'art*, dans laquelle apparaît une statue du dieu égyptien Min de Coptos, constellée d'échancrures comparables.

Le plâtre original de *Femme qui marche [I]* apparaît pour la première fois dans un intérieur d'atelier que Giacometti dessine en 1932. Sans bras ni tête, la figure se déploie sur le côté gauche de la composition, exhibant sur son buste la fameuse encoche triangulaire. L'année suivante, la même pièce est révélée sous un jour différent à l'*Exposition Surréaliste* de la Galerie Pierre Colle, à Paris. D'après une photographie de l'événement, on constate que Giacometti a doté sa figure en plâtre de deux bras et d'une tête. Dans le plus pur style surréaliste, un manche de violoncelle fait toutefois office de visage, tandis que le bras gauche, incliné vers le bas, arbore deux plumes en guise de doigts. Le bras droit, lui, pointe vers le

haut, terminant sa course dans une main en forme de fleur. Intitulée *Mannequin*, l'œuvre s'affiche avec les mêmes attributs dans une prise de vue de l'atelier de Giacometti avec, cette fois, la tête et les bras peints en noir.

La figure a encore subi une métamorphose lorsqu'elle se présente, sans tête mais avec des bras, aux New Burlington Galleries à l'occasion de l'*Exposition internationale surréaliste* de Londres en 1936. Roland Penrose se souvient que, peu de temps après son arrivée dans la capitale anglaise, l'artiste décide de la dépouiller davantage encore en lui ôtant les bras, la ramenant ainsi à sa forme d'origine, qu'elle conserve aujourd'hui (cf. R. Alley, *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*, cat. exp., Tate, Londres, 1981, p. 276-277).

Le titre de cette œuvre serait intimement lié à un personnage de roman, Gradiva, « la femme qui marche ». Dans ce récit de Wilhelm Jensen écrit en 1903, un jeune archéologue s'éprend d'une figure féminine qu'il découvre sur un bas-relief antique ; celle-ci vient s'immiscer dans ses rêves, et il finit par la nommer Gradiva. En 1907, Sigmund Freud rend la fable d'autant plus célèbre avec un essai, *Le Délire et les rêves dans la 'Gradiva' de W. Jensen*, dans lequel il se propose d'analyser le protagoniste masculin. Cette interprétation psychanalytique ainsi que l'histoire dont elle découle, si profondément ancrée dans le monde du mystère, des rêves, de l'inconscient et de « l'amour fou », seront sources de fascination pour les surréalistes. Salvador Dalí représentera maintes fois la figure de Gradiva dans son art ; et celle-ci donnera même son nom à la galerie qu'André Breton inaugure en 1937. Tout comme la créature fantasmée de Jensen, la figure de Giacometti s'avance d'un pas hémérique, belle, envoûtante, comme suspendue hors du temps.

S'il crée *Femme qui marche [I]* sous l'influence du surréalisme et de cet engouement pour la Gradiva, à ce stade Giacometti s'éloigne pourtant du mouvement, mettant progressivement fin à une période durant laquelle son œuvre sculpté s'était détaché de la réalité pour se plonger dans l'inconnu et se laisser aller au hasard de sa psyché. Les travaux surréalistes qu'il réalise vers le milieu et la fin des années 1920 revêtent par conséquent un caractère automatique, et abondent de références à l'amour, à la sexualité, à la violence et à la mort. Giacometti avait rencontré André Masson en 1927 et, en 1929, Michel Leiris lui avait consacré un article dans la revue *Documents*. Un an plus tard, Dalí et Breton l'invitaient à rejoindre le groupe surréaliste après avoir vu sa *Boule suspendue* à la Galerie Pierre. Aussi Giacometti écrivait-il en 1933 : « Depuis des années, je n'ai réalisé que les sculptures qui se sont offertes tout achevées à mon esprit, je me suis borné à les reproduire dans l'espace sans y rien changer, sans me demander ce qu'elles pouvaient signifier […] Les tentatives auxquelles je me suis livré quelquefois, de réalisation consciente d'une table ou même d'une sculpture ont toujours échoué » (cité in C. Klemm, *Alberto Giacometti*, cat. exp., The Museum of Modern Art, New York, 2001, p. 24).

Inexorablement, pourtant, Giacometti se tourne peu à peu vers le corps humain. Comme *Femme qui marche [I]*, d'autres travaux conçus vers 1933-1934 tels que *Tête-crâne*, *La Table surréaliste* ou *L'Objet invisible* témoignent d'un retour à la figuration. Une conférence surréaliste de 1935 prend alors rapidement des airs de « réquisitoire amer contre la direction 'esthétiquement frivole et historiquement redondant[e]' dans laquelle s'engage alors Giacometti ; Breton s'offusque de la dernière création du Suisse, un buste, et lance avec dédain 'Une tête ! Tout le monde sait ce que c'est qu'une tête !'. Pressé de défendre son nouveau cheminement artistique, Giacometti rétorque en répudiant ses premières œuvres surréalistes, les qualifiant de 'masturbation', avant de claquer la porte. Breton scelle ensuite la rupture en publiant un avis d'exclusion » (M. Polizzotti, *Revolution of the Mind, The Life of*

André Breton, New York, 1995, p. 409).

La présente sculpture est l'une des rares épreuves fondues du vivant de l'artiste et encore en main privée. Parmi les quatre exemplaires numérotés de *Femme qui marche [I]*, le présent bronze fait partie de ceux qui ont été fondus le plus tôt, en 1955 par Fiorini et Carney. Il s'agit en effet de l'un des rares sujets dont l'édition a été exécutée par la fonderie anglaise Fiorini et Carney, à la demande d'Erica Brausen, fondatrice de la Hannover Gallery de Londres. Deux autres épreuves de cette même édition sont conservées dans de prestigieuses institutions publiques (au Museum of Fine Art de Boston et au Moderna Museet de Stockholm). Les épreuves nominatives exécutées ultérieurement font quant à elle partie des bijoux de la Tate Modern de Londres et du Louisiana Museum de Humlebaek.

La provenance de *Femme qui marche [I]* s'avère particulièrement exceptionnelle. Issue d'une édition de quatre exemplaires, cette épreuve coulée en bronze en 1955 a d'abord appartenu au collectionneur et philanthrope belge Joseph-Berthold Urvater et à son épouse Gaëtane-Gilberte, dits Bertie et Gigi. En 1971, elle a ensuite rejoint l'inoubliable collection de Bunny Mellon, dont elle a longtemps habité la demeure d'Upperville, en Virginie, avant de se retrouver entre les mains d'Hubert de Givenchy en 1978.

LOT21

Ce monumental miroir présente les caractéristiques formelles de la fin du règne de Louis XIV et du début de la Régence. Il reprend le modèle classique du grand miroir à parclores, ces baguettes délimitant des compartiments imaginés pour augmenter la portée des glaces à une époque, le XVIIe siècle, où il était encore impossible d'obtenir du verre à miroir de grandes dimensions. Mais si d'ordinaire les encadrements sont en bois sculpté et doré, ils sont ici en bronze ciselé et doré, beaucoup plus rare pour la fabrication des miroirs.

Nous pouvons rapprocher notre miroir d'un corpus d'œuvres tout aussi sublimes et majestueux. Nous connaissons notamment quelques exemples, dont les plus riches ont leurs parclores en verre églomisé. Citons à titre d'exemple le somptueux miroir daté de 1700-1710 aujourd'hui conservé au Musée des Arts Décoratifs de Paris. (Inv. 26547, ill. S. Roche, G. Courage, P. Devinoy, Miroirs, Fribourg, 1985, p. 64.) Nous retrouvons ici une composition similaire bien que celui des Arts Décoratifs soit en bois sculpté et doré et non en bronze comme notre présent lot. De plus nous pouvons également le rapprocher de deux miroirs du Kunstgewerbemuseum de Dresde (Inv. 50501, ill. C. Ernek-van der Goes, « 'En Bordure de glace marqueterie'- Verre églomisé mirror frames from the Royal Palace in Dresden », in Furniture History Society, vol. 52, 2016, pp. 36-39.) dont les similitudes stylistiques sont flagrantes. Enfin, À titre de comparaison, il convient de mentionner le grand miroir Régence en bronze doré provenant déjà de la collection Hubert de Givenchy (vente Christie's, Monaco, 4 décembre 1993, lot 43) attribué à Charles Cressent. Légèrement plus tardif que le présent miroir, il en reprend tous les éléments : les parclores, les ornements d'angle, le fronton sculpté avec un motif en agrafe au sommet. Ces miroirs peuvent être mis en relation avec les sept miroirs en bronze doré livrés au duc d'Orléans (avant 1724) pour ses résidences du Palais-Royal et de Saint-Cloud. Parmi ces derniers est mentionné « un miroir à bordure de glace et ornements de bronze doré d'or moulu avec son chapeau aussi de glace et ses ornements de bronze doré d'or moulu » dont la description est conforme à notre miroir (bien que les dimensions soient très inférieures au nôtre). L'emploi du bronze doré fait tout l'intérêt et la richesse de cet exemplaire qui remonte aux premières années au XVIIIe siècle à Paris, sans doute influencé par le style décoratif des Jean Bérain, Daniel Marot ou Jean Lepautre...

TRADUCTIONS

Mais ce sont aussi les dimensions impressionnantes de ce miroir qui interpellent, soulignant le tour de force technique nécessaire à la fabrication des glaces (même si elles purent être en plusieurs parties). Le développement de l’industrie des glaces fut un enjeu majeur au XVIIIe siècle, bien compris par Louis XIV et Colbert, qui s’attachèrent à développer les manufactures de glaces. En 1665 fut créée la manufacture royale de glaces de miroirs, avec l’aide d’ouvriers vénitiens, jusqu’alors les seuls à produire des glaces de grandes dimensions vendues dans toute l’Europe. La manufacture connut un grand succès et participa bien sûr au chantier de décoration du château de Versailles. Mais l’État colbertien soutint aussi d’autres manufactures, à commencer par celle de Thévard, à partir de 1688, qui s’installa en 1692 à Saint-Gobain. En 1688, Bernard Perrot, de la verrerie royale d’Orléans reçut un brevet royal d’invention pour son procédé consistant à couler le verre en table : « Il a inventé un moyen inconnu jusques à présent de couler le cristal en tables, comme on fait les métaux, luy donnant telle couleur que l’on veut, mesme de rendre lesdites tables creuses, à la manière des camayeux, et d’y représenter des portraits, d’y graver des lettres et toute autre sorte de figures, comme pareillement de faire toute sorte de bas-reliefs, corniches et mouleures.» (Mercure Galant, mars 1687, p. 227). Ce procédé permettait de couler le verre à miroir dans des proportions jusqu’alors inconnues : mais les efforts de ses concurrents, en particulier Thévard, eurent raison de son invention, car Perrot fut interdit d’utiliser son procédé pour les glaces de miroirs. Toujours est-il que l’industrie des glaces de miroir, à la fin du règne de Louis XIV avait apporté de grandes innovations techniques qui ont révolutionné la place des miroirs dans les intérieurs au XVIIIe siècle, et avait permis à la France de supplanter Venise dans l’exportation des miroirs.

LOT 22

D’emblée, le cartouche aux armes de France timbré d’une couronne royale indique la provenance royale de ces chenets, qui proviennent des collections de la Couronne sous Louis XIV. On ne compte pas, dans l’*Inventaire général du Mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, publié par Jules Guiffrey, le nombre de chenets aux « armes du Roy », aux « armes de France » ou aux « armes de la Reyne » tant les occurrences sont nombreuses. On peut en effet identifier parmi les innombrables chenets d’argent, quelques pièces aux formes comparables : par exemple 777 – *une petite paire de chenets d’argent ciselée de toutes parts, dont le corps est en forme de vase à l’antique, au dessus duquel il y a une flamme, les pieds en consoles portez sur deux pattes de lion gravées des armes du Roy* ou 786. – *une paire de chenets d’argent, dont les corps sont en forme de vases ciselez par dessus de grandes fleurs, par le milieu de roses et par dessous de godrons, avec leurs pieds en forme de consoles aussy ciselez de grandes fleurs, sur des pattes de lion ornez dans le milieu des armes du Roy rapportées…* Ces chenets en argent placés au château de Versailles sous Louis XIV devaient présenter une forme semblable aux présents chenets, et sont parfois attribués à un certain Veaucourt, à Nicolas Delaunay ou Claude Ballin.

La composition très architecturée et sculpturale de ces chenets laisse penser à un modèle fourni par un artiste aguerri aux décors architecturaux et aux dessins d’ornements. On pense évidemment au peintre du roi Charles Le Brun, dont l’influence sur les arts décoratifs, notamment via les productions des manufactures royales, n’est plus à démontrer. C’est probablement d’après ses modèles que l’artisan dut exécuter ces chenets en bronze doré. Après les édits de fonte de 1689, un orfèvre tel que Claude Ballin eut pu fondre ces objets non plus en argent, mais en bronze. Il convient également de mentionner l’influence majeure de Jean Lepautre dans le développement des arts décoratifs sous

le règne de Louis XIV et en particulier dans la diffusion des modèles. Un dessin, publié dans le *Livre de serrurerie*, d’un chenet à vase posé sur un culot d’acanthé et reposant sur un socle en console orné d’armes royales paraît tout à fait avoir pu servir d’inspiration pour la conception de nos chenets. Dans sa récente monographie sur les ébénistes du règne de Louis XIV, Calin Demetrescu avance une hypothèse séduisante, basée sur un recoupement entre ces chenets et une livraison faite au Garde-Meuble par Domenico Cucci, célèbre ébéniste et fondeur aux Gobelins où il travaillait d’après les modèles de Le Brun, en 1688 (C. Demetrescu, *Les ébénistes de la Couronne sous le règne de Louis XIV*, Paris, 2021, p. 98). En effet, Cucci fournit une grille de fer garnie de deux vazes et leurs pied estaux de cuivre doré d’or moulu qu’il avoit fait pour modèle pour le chasteau de Trianon (Arch. nat., O1 3306, f° 106, 4 septembre 1788). Le modèle dut connaître un certain succès puisqu’on retrouve en 1736, dans la galerie de l’hôtel du duc d’Antin à Paris, inventoriée *une grande grille en deux parties à deux branches chacune garnie de vase en pot à feu avec une feuille servant d’ornement*, que l’on peut rapprocher des présents chenets.

C’est sans doute par présent royal, à la fin du règne de Louis XIV ou bien sous Louis XV, que ces chenets ont rejoint la collection du marquis de Calvière. Né en 1693, Charles-François marquis de Calvière devient page du roi Louis XIV en 1711, avant de devenir celui du jeune Louis XV. Marque des grâces qu’il recevait de la cour, le marquis de Calvière reçut même de Louis Blouin, premier valet de chambre de Louis XIV et gouverneur de Versailles, en 1722, un appartement de trois pièces dans le Grand Commun et, chose rare, meublé par le Garde-Meuble de la Couronne. Comme de tradition, Calvière servit dans la cavalerie et participa à la bataille de Fontenoy (1745) sous les ordres du maréchal de Villeroi avant d’être promu lieutenant des armées du roi en 1748. Devenu proche de la marquise de Pompadour, il cultiva les arts et l’esprit, et fut ainsi membre de l’Académie des Sciences, Belles-Lettres et arts de Besançon, et de la Société des antiquités de Cassel. Élevé au rang de commandeur de l’Ordre de Saint-Louis (1750), il se retira du service des armées et de la vie de cour en 1755, rendant alors la jouissance de son appartement pour couler le restant de ses jours au château de Vézenobres, non loin de sa ville natale d’Avignon. A-t-il reçu les chenets après la mort de Louis XIV comme parfois les premiers valets de chambre du roi ? ou bien plus tardivement lorsque, par exemple en 1752, le Garde-Meuble de Louis XV procéda à la vente des objets démodés et usagés du Garde-Meuble ? Nul ne le sait, mais le marquis de Calvière se consacra dès lors plus particulièrement à l’enrichissement de sa collection, extrêmement renommée de son vivant et ayant donné lieu à une grande vente après sa mort (*Catalogue d’une précieuse collection de tableaux, médailles, pierres gravées montées en bagues, bijoux, dessins encadrés & en feuilles, estampes encadrées, en feuilles & en recueils, livres, & autres objets de curiosité, la plus grande partie venant de l’étranger ; dont la vente se fera la mercredi 5 mai 1779 & jours suivants, rue Saint Honoré, à l’Hôtel d’Aligne*). Bibliophile, numismate, amateur de tableaux et d’objets de curiosités, Calvière s’affirma comme un véritable amateur éclairé de son temps, comme le soulignait dès 1747 un extrait du catalogue de la vente de la collection de Louis-Auguste Angran, vicomte de Fonspertuis (*Catalogue raisonné, des bijoux, porcelaines, bronzes, lacqs, lustres de cristal de roche et de porcelaine, pendules de goût, & autres meubles curieux…*, vente le 4 mars 1748 et jours suivants) :

Un jour il me tomba une petite Pagode de Bronze entre les mains ; la singularité de sa couleur argentine, qui ne pouvoit provenir que de ce mélange ou de la qualité de son vernis, picqua la curiosité de M. le Marquis de Calviere, dont les lumières & le goût délicat pour tous les arts sont si connus. Il se refuse

difficilement au désir de posséder ce qui lui paroît extraordinaire ou dans la nature de la chose ou dans son exécution : toujours dans l’intention de s’éclaircir de ces singularités, & d’en découvrir la cause qui ne résiste jamais à sa pénétration.

LOT 23

Avec leurs tourbillonnantes et audacieuses feuilles d’acanthé appliquées ainsi que leurs bras de lumière élégamment asymétriques, ces appliques associent de nombreux éléments du répertoire d’André Charles Boulle tels que présentés sur la planche 8 des *Nouveaux Desseins de meuble et ouvrages de bronze et de marqueterie inventé et gravé par André Charles Boulle chez Mariette* (vers 1715).

La plaque arrière ronde et feuillagée se rapproche de ses *Bras de cheminée à trois branches, pour une galerie* tandis que les bras enrichis de décor de feuillage peuvent être comparés à Bras pour une cheminée, qui se trouve dans un appartement dont les planchers sont bas ainsi qu’à bras pour un grand cabinet. Cette forme d’applique est liée à de nombreux dessins attribués à Boulle, notamment un dessin représentant un masque d’Apollon depuis lequel se prolonge deux bras de lumière. (ill. H. Ottomeyer et P. Pröschl et al, Vergoldete Bronze, Munich, 1987, p. 60, fig. 1.9.1-3). La position asymétrique des deux bras s’enroulant et se superposant l’un autour de l’autre, exécuté ici avec beaucoup de subtilité, est également un élément typique du travail de Boulle.

Ces appliques sont datées d’une période où le goût pour le mobilier de Boulle connaît un renouveau. Du milieu du XVIIIe siècle jusqu’à la fin du règne de Louis XVI, les plus grands ébénistes tels qu’ Etienne Levasseur (1721-1798) ou encore Philippe-Claude Montigny (1734-1800) n’ont cessé de revisiter le goût de Boulle. Les pièces étaient soient des commandes, soit remodelées à partir d’éléments d’époque Louis XIV.

Madame Rueff et Georges Geffroy

Comme le montre cette illustration, ces appliques étaient présentes dans la collection de Madame André Rueff (1900-1983) et ornaient sa salle à manger dans sa maison de Neuilly. Madame Rueff, née Gisèle Béghin fille du magnat du sucre Josphe Béghin, était une grande collectionneuse, amoureuse du XVIIIe siècle ainsi que de la peinture impressionniste. Georges Geffroy et elle étaient amis de longue date et partageaient le même goût pour les ballades chez les antiquaires parisiens. C’est ce dernier qui dans les années 60 redécora sa maison. Ces appliques ont donc très certainement été choisies et installées par Geffroy dans une scénographie inspirée de l’Opéra Royal de Versailles conçu par Ange-Jacques Gabriel. En les plaçant au-dessus d’une paire de consoles de style Boulle d’époque Louis XVI créées par Jacques Dubois et reposant sur un mur à l’imitation du marbre, Geoffroy fait ainsi une référence au décor de Versailles des dernières décennies de l’Ancien Régime.

LOT 24

Cette spectaculaire pendule peut être clairement attribuée à deux figures majeures des arts au tournant des XVIIe et XVIIIe siècles, André-Charles Boulle (1642-1732) et Nicolas Coustou (1658-1733). Leur iconographie passionnante renvoie directement à la notion profondément essentielle qu’est le Temps. André-Charles Boulle a réalisé plusieurs modèles de pendules aux Parques. Il convient de distinguer le présent modèle –le plus riche- qui se singularise par ses figures aux qualités sculpturales puissantes des modèles plus simples, ornés de figures en applique, en bas-relief.

On trouve le modèle le plus riche dans l’acte de délaissement d’André-Charles Boulle de 1715 sous la mention *une boîte de pendule à Parques du modèle de M. Coustou dont les figures ne sont point réparées*. On retrouve la mention de la paternité de Coustou pour ce modèle dans l’inventaire après-décès de Boulle en 1732 : n. 76. *Les modèles de la*

boîte de pendule à Parques de M. Coustou, savoir le cartouche, les acres, les trois figures et une quatrième qui est la vieille. Leur auteur est soit Nicolas Coustou (1658-1733) soit son jeune frère Guillaume (1677-1746) ; les recherches de J. N. Ronfort (cf. Bibliographie comparative) semblent indiquer qu’il s’agisse de Nicolas.

Ces pendules représentent le cours du Temps ; thème fréquemment représenté en horlogerie et notamment dans les modèles de pendules de Boulle. Ici, le Temps est représenté sous l’angle de la longueur de la vie, ne tenant qu’à un fil. Les parques entourent et surmontent le cadran ; Clotho tient le fuseau et déroule le fil que tire Lachesis tandis qu’Atropos, plus âgée et représentée coiffée d’un voile, s’apprête à le couper.

La présente œuvre appartient à un corpus restreint, parmi lequel il convient de mentionner quelques pendules :

- Celle de la collection Wallace à Londres au mouvement signé de Moisy (Inv. F413) ; elle est étudiée dans P. Hughes, *The Wallace Collection. Catalogue of Furniture*. II, Londres, 1996, pp. 696-706.

- Celle de la Walters Arts Gallery de Baltimore (Inv. 65-46) ; elle est signée de l’horloger A. Gaudron.

- Celle de la collection des comtes Stroganoff (vente 12-13 mai 1931, lot 217) qui figura ensuite dans la collection des comtes de Ribes (vente Sotheby’s, Paris, 11 décembre 2019, lot 7) ; le mouvement et le cadran sont signés de François Ageron et elle repose sur un bureau à cylindre d’époque Louis XVI, œuvre de Claude Charles Saunier.

- Celle de la vente Sotheby’s Poulain Le Fur, Paris, 5 juillet 2001, lot 18 ; le mouvement est signé de Charles Balthazar.

- Celle des collections Wellington à Stratfield Saye House ; elle est illustrée dans H. Demoriane, «Stratfield Saye House. Le château que les ducs de Wellington habitent depuis un siècle et demi», in *Connaissance des Arts*, novembre 1964, p. 107. Indépendamment de ces mentions et identifications, citons les pendules aux Parques identifiées au XVIIIe siècle. On en trouve une en 1722 chez Pierre Gruyn, une autre est décrite en 1723 chez le marchand Thomas-Joachim Hébert ; une troisième ornaît le bureau de Samuel Bernard tandis qu’une paire de ces pendules se trouvait chez Paul-Louis Randon de Boisset.

Signalons qu’on retrouve le sujet des Parques sur deux meubles attribués à André-Charles Boulle, deux serre-papiers référencés dans des collections britanniques. Le premier est conservé à la Wallace Collection (Inv. F413) et est étudié dans P. Hughes, *The Wallace Collection. Catalogue of Furniture*. II, Londres, 1996, pp. 696-706. Le second est conservé à Blenheim dans les collections des ducs de Marlborough (cf. D. Green, *Blenheim Palace*, Woodstock, 1950, réédité 1978, p. 32).

LOT 25

Ces deux figures féminines constituent une paire de modèles jusqu’alors inconnue attribuée à Robert Le Lorrain (1666-1743). Celles-ci sont particulièrement intéressantes car l’une des figures semble être la seule fonte connue de ce modèle.

Après avoir étudié le dessin auprès du peintre Pierre Monier (1639-1703), Robert Le Lorrain est admis en 1684 dans l’atelier de François Girardon (1628-1715). Ce dernier l’emploie comme professeur de dessin pour ses propres enfants et le fait notamment travailler à l’exécution du tombeau du cardinal de Richelieu (1683-1689, chapelle de la Sorbonne, Paris). Ses aptitudes lui permettent de recueillir d’importantes recommandations et Charles Le Brun (1619-1690), Premier Peintre du roi, lui obtient une pension mensuelle de 22 livres. En 1689, il obtient le Prix de Rome avec un relief aujourd’hui disparu et arrive en 1692 à l’Académie de France à Rome dont Matthieu de La Teulière est alors directeur. D’après les correspondances contemporaines à l’artiste on constate que Le Lorrain « paroît avoir de bonnes dispositions à devenir habile

homme, dessinant et modellant sans relâsche. » « Le Sr Lorrain fera honneur à M. Girardon, aussy bien que le Sr Legros à son escolle, s’ils continuent à s’appliquer comme ils font » (Beaulieu, 1982, *op. cit.*, p. 11).

Depuis Rome, Le Lorrain envoie à Paris un certain nombre de modèles aussi bien exécutés d’après des antiques que résultant de sa propre création pour les faire fondre à son retour, ce qui démontre son fort intérêt pour le bronze au détriment du marbre. Cependant, La Teulière n’est pas favorable à l’initiative que Le Lorrain ait « joui plus de deux ans de la pension du Roy sans y avoir rien fait à son service » et le renvoie donc en France en octobre 1694 (Beaulieu, 1982, *op. cit.*, pp. 11-12). Mais soutenu par Nicolas Boileau, Roger de Piles et le botaniste Tournefort, qui lui trouveront d’ailleurs la commande de l’*Andromède* pour le collectionneur Pierre Crozat (très probablement l’exemplaire aujourd’hui au musée du Louvre, ill.), Le Lorrain est reçu à l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture en 1701 avec comme morceau de réception *Galatée* aujourd’hui conservée à la National Gallery de Washington (ill.). C’est en 1702 que déburent les travaux de Le Lorrain au service du Roi à Versailles, travaux qui s’achèvent en 1710. Il réalise ainsi des sculptures en plomb pour la cascade du Trianon et érige les baldaquins de plomb doré surplombant les *Bains d’Apollon*. Il convient de citer d’autres travaux effectués pour le roi, à Marly de 1726 à 1733, comme le *Pan de la Cascade Champêtre* et l’*Hébé* dans ses jardins. Il honore également des commandes pour le cardinal de Rohan, pour son palais épiscopal de Saverne entre 1717 et 1721, pour le palais de Strasbourg de 1735 à 1738, pour lesquels il réalise divers groupes, bas-reliefs et trophées, et également pour son hôtel parisien avec le très célèbre groupe des *Chevaux du Soleil* (vers 1731-1738). C’est dans la période d’intervalle entre les commandes pour Saverne et Strasbourg qu’il prend comme élève Jean-Baptiste II Lemoyne et c’est également en référence à cette même période que seront datées ses œuvres de petites dimensions qui figurent dans les catalogues de vente du XVIIIe siècle (F. Souchal, 1981, *op. cit.*, p. 331).

Le Lorrain influencera de nombreux apprentis, tels J.-B. Pigalle et J.-B. II Lemoyne. Comme le résume Michèle Beaulieu dans sa biographie sur le sculpteur, « Le Lorrain apparaît-il comme un vivant trait d’union entre l’art versaillais de Girardon, la « rocaille » de J.-B. II Lemoyne et le retour au classicisme amorcé par Pigalle.» (Beaulieu, 1982, *op. cit.*, p. 17).

La figure assise de la collection de M. de Givenchy tenant une couronne de fleurs levée existe au moins dans une autre version qui est aujourd’hui conservée au Getty Museum de Los Angeles (inv. 74.SB.16, ill.). Ce bronze a été attribué à Robert Le Lorrain par Peter Fusco dans son catalogue sommaire de la collection de sculptures du musée en 1997 (Fusco, *loc. cit.*) et, bien qu’il ne développe pas les raisons d’une telle attribution, les éléments stylistiques permettent un juste rapprochement avec d’autres œuvres de Le Lorrain. Cette relation est encore plus flagrante lorsqu’on la compare avec la figure d’*Andromède* mentionnée plus haut dont l’attribution à Le Lorrain est quant à elle confirmée par une lettre du fils de l’artiste écrite en 1748 (pour une discussion sur l’*Andromède*, voir *Bronzes français, loc. cit.*). Cette même figure est également visible dorée ou patinée sur plusieurs pendules attribuées à André-Charles Boulle dont une version est conservée à la Wallace Collection (inv. F93) et une autre a été vendue par Christie’s à New York (21 octobre 1997, lot 47). En effet, pour les deux sculptures, nous sommes face à une femme nue, assise sur un rocher, un bras levé et l’autre tendu vers le bas ainsi qu’une jambe étendue et l’autre fléchie. Les proportions des figures sont similaires, le torse long, la poitrine réduite et la posture élégante.

Élément extrêmement intéressant avec la paire de bronzes de M. de Givenchy : la seconde figure assise apparait comme étant la seule fonte connue de ce modèle. Tant au niveau du style que de la composition, cette figure est très proche de la *Vénus Marine*, et semble clairement avoir été réalisée pour être son pendant. Sa base est, comme celle de la *Vénus Marine*, ornée d’éléments aquatiques et renvoie au thème marin, bien que l’iconographie soit inhabituelle et difficile à interpréter. De par les bijoux et les coquillages qu’elle tient en offrande de sa main droite, elle pourrait représenter une autre déesse marine telles les néréides Thétis, Galatée ou Amphitrite. Il est d’ailleurs intéressant de noter que Le Lorrain est connu comme ayant réalisé une terre cuite de Galatée qui fut inclue dans son inventaire après décès. Cependant, certains spécialistes suggèrent que cette terre cuite fut peut-être le modèle pour son morceau de réception en marbre actuellement conservé à la National Gallery de Washington (inv. 1952.5.105), qui est à la fois proche et distinct de la composition ici présentée. Le bronze de M. de Givenchy représente très probablement Amphitrite, épouse de Neptune régnant sur les mers. Une autre possibilité pourrait être que les deux sujets ici proposés soient deux Vénus, symbolisant la dualité de Vénus entre l’Amour terrestre et l’Amour céleste. Les deux interprétations correspondent parfaitement aux critères stylistiques de la sculpture française au début du XVIIIe siècle.

L’apparence de ces deux bronzes, composant apparemment la seule paire connue de ce modèle, représente une source importante dans l’analyse et l’interprétation de l’œuvre du sculpteur Robert Le Lorrain. Tant leurs silhouettes sensuelles, que leurs surfaces riches et d’importantes proportions font de celles-ci des figures caractéristiques des bronzes décoratifs français de la fin du règne de Louis XIV.

LOT 26

Ces consoles d’appliques illustrent le talent mais aussi, plus spécifiquement, la créativité du plus célèbre ébéniste de l’époque Louis XIV, André-Charles Boulle (1642-1732).

La paternité de ces œuvres est clairement établie. On aperçoit de telles consoles sur le frontispice du recueil des dessins de Boulle qui est publié par Mariette au tout début du XVIIIe siècle *Nouveaux desseins de meubles et ouvrages de bronze et de marqueterie inventés et gravés par André Charles Boulle*. Sur cette planche, ces consoles supportent un vase couvert en balustre inversé qui est flanqué de deux pots de moindres dimensions. Elles sont accrochés sur des lambris au-dessus des célèbres gaines à tablier de l’ébéniste. Signalons également les consoles comparables qui apparaissent sur projet de décor mural de la Petite Galerie du château de Versailles ; on les voit employées à la présentation des gemmes de la collection royale (Centre Historique des Archives nationales, Paris, O1, 1772, no. 63)

Il semblerait que peu de ces consoles aient survécu ; le seul autre exemplaire connu est désormais conservé dans une prestigieuse collection particulière et est passé en vente en 2005 (Vente Blanchet & Associés, Paris, 27 mai 2005, lot 195). Ces consoles se singularisent par l’inventivité de leur dessin et la richesse de leur ornementation de bronze doré. L’inventivité de leur dessin n’est que le reflet de celle de leur auteur. On célèbre André-Charles Boulle pour la beauté de la marqueterie qu’il a popularisée, mais son génie réside également dans son rôle qu’on qualifierait aujourd’hui sous le terme de designer tant il bouscule, invente et métamorphose les modèles de meubles et d’objets d’art de l’époque. La richesse de l’ornementation de bronze illustre le rôle de cette dernière dans toutes les créations de l’ébéniste. Ici, les répertoires animaux et végétaux cohabitent dans une harmonie parfaite. Les godrons répondent aux feuillages stylisés, la symétrie des entrelacs est réveillée

TRADUCTIONS

par le traitement naturaliste du nœud de ruban, les masques léonins se distinguent par leur sage asymétrie … Comme toujours chez André-Charles Boulle, la dimension architecturale est parfaitement maîtrisée et réussit à combiner somptuosité et monumentalité.

André-Charles naît le 10 novembre 1642 ; son appétence pour le dessin, la gravure, la ciselure et la peinture est vite reconnue. Il est reçu maître ébéniste avant 1666. *Annoncer les ouvrages de Boulle, 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*. Plus de deux cents ans plus tard, les mots employés par l’incontournable marchand d’art Jean-Baptiste Lebrun (1748-1813) à propos d’André-Charles Boulle ont une portée intacte.

Retracer le parcours de Boulle c’est rappeler que grâce au privilège royal d’*Ebéniste et marqueteur ordinaire du roi* qu’il se voit octroyer par la reine le 20 mai 1672 conjointement à son logement aux galeries du Louvre, il se voit le droit de réaliser dans son atelier, aussi bien l’ébénisterie que les bronzes en dépit des règles corporatives et ce jusqu’à la fin de sa vie.

L’atelier de Boulle est conséquent et malgré le logement au Louvre accordé en mai 1672, il est établi dans sa plus grande partie sur la rive gauche, pour se voir étendu à deux autres maisons entre 1673 et 1676 rue de Reims. Ce n’est que l’année suivante que Boulle installe définitivement son atelier au Louvre sur trois étages du corps principal - correspondant aujourd’hui à l’escalier de la Victoire de Samothrace - en plus de son logement de la Grande Galerie encore augmenté de deux étages en 1679. Ce double privilège lui permet ainsi de mettre en avant ses nombreux talents que ce soit en techniques qu’en création de nouvelles formes. Sa clientèle est prestigieuse et compte parmi elle les Bâtiments du roi, la reine, le Grand Dauphin, la duchesse de Bourgogne. La clientèle d’André-Charles Boulle n’est cependant pas que royale puisqu’elle comprend pour une large part des financiers, ministres et hauts fonctionnaires ; parmi eux citons : Antoine Crozat (1655-1738), Pierre Thomé (1649-1710), Moulle (mort en 1702), le ministre Louvois (mort en 1693), Moysse-Augustin de Fontanieu (mort en 1725) intendant du Garde-Meuble royal après 1711, ou encore le cardinal de Rohan (1674-1749).

LOT 27

Cette toile aux dimensions impressionnantes est considérée comme l'une des œuvres les plus ambitieuses du peintre génois Domenico Piola (1627-1703), figure éminente de la *Casa Piola*. De par la personnalité de son commanditaire, le marquis Niccolò Maria Pallavicini (1650-1714), et de par l'existence d'une correspondance entre ce dernier et le peintre, ce tableau revêt une importance particulière dans l'œuvre de Piola et dans la peinture génoise en général.

Pallavicini, noble génois résidant à Rome, grand mécène et membre de l'Académie d'Arcadie, gratifie Piola, dans une première lettre datée au 8 avril 1690, d'une commande dont le sujet serait la Clémence d'Alexandre, faisant référence au tableau du même sujet peint par Charles Le Brun (1619-1690) pour le château de Versailles. Dans la même lettre, il révèle que ce tableau devrait être le pendant d'une *Allégorie des Arts* précédemment livrée par Piola. Cette dernière composition, aujourd'hui perdue, est connue par une copie exécutée en grande partie par l'atelier du maître conservée au Palazzo Bianco à Gênes (no. inv. 1850).

Le même musée conserve également une reprise d'*Alexandre et la famille de Darius* (no. inv. 1695) de format réduit (158 x 220 cm.) attribué à Piola et à ses collaborateurs. Ses dimensions importantes, même si plus modestes, invitent à la considérer comme une réplique plutôt que de retenir l'hypothèse d'un modèle préparatoire (S. Rudolph, *op. cit.*, p. 72). Le même raisonnement

s'applique à une seconde reprise connue de notre composition (161 x 219 cm.) attribuée à l'atelier et conservée dans une collection particulière à Gênes. La principale variante qui différencie ces deux versions de notre œuvre est la race du chien qui apparaît au milieu de la composition, vers la droite. Un épagneul figure dans notre tableau alors qu'un chien de type molossoïde se retrouve à l'avant-plan dans les deux œuvres au format plus modeste. C'est d'ailleurs ce même molosse qui figure dans un dessin autrefois exposé chez Joseph Hahn (Galerie Joseph Hahn, *op. cit.*, no. 27).

Cette même lettre fait aussi état d'un *modello* préparatoire à notre tableau. Si ce dernier n'est pas encore réapparu, la méthode de travail de Piola laisse envisager qu'il s'agissait d'une étude préparatoire achevée jusque dans les moindres détails. Le peintre génois avait en effet l'habitude de préparer plusieurs dessins successifs avant d'arriver à une étude finale, généralement exécutée à l'huile, laissant davantage penser à une copie du tableau qu'à un travail préparatoire.

Piola concilie dans notre tableau l'atmosphère baroque chère à la peinture génoise du XVII^e siècle – expressions quelque peu affectées, attitudes théâtrales, détails à caractère anecdotique – et la clarté narrative du récit antique : la mère de Darius III (380-330 av. J.C.), dernier roi achéménide, se jette aux pieds du roi de Macédoine, Alexandre le Grand (356-323 av. J.-C.), vainqueur de son fils à la bataille d'Issos (333 av. J.-C.) afin d'implorer sa clémence pour ses proches.

LOTS 28 & 29

« J'ai eu le plaisir de rencontrer Janine Janet grâce à Monsieur Balenciaga … J'aimais voir Janine travailler. Son enthousiasme était surprenant et sans relâche, elle aurait pu travailler des jours et des nuits sans s'arrêter… » Hubert de Givenchy (C. d'Anthenaise, *Janine Janet Métamorphoses*, Norma, Paris, 2003, p. 6)

Réalisés en 1964 pour Cristobal Balenciaga, les deux impressionnants cerfs présentés ici illustrent le raffinement sculptural et baroque imaginé par Janine Janet.

À la confluence de l’art, de la mode et du luxe, l’artiste développe son talent dans la scénographie des vitrines des maisons de mode et de couture. Dans les années 1950-1960 ces « musée(s) de la rue » attirent le Tout-Paris. Pleine d’invention et de fantaisie, Janine Janet réalise d’élégantes sculptures et de somptueux décors pour de grandes maisons comme Givenchy, Balenciaga, Dior ou encore Balmain.

« Pendant près de quinze ans, Janine déploiera un trésor d’imagination pour renouveler ses mises en scène. Ces vitrines étaient admirables ! » Hubert de Givenchy (C. d’Anthenaise, *op. cit.*, p. 6) Imaginées dans une position gracieuse presque chimérique, ces pièces sont destinées à orner deux vitrines de la prestigieuse maison Balenciaga, introduisant l’intérêt de l’artiste pour le motif du cerf et ses métamorphoses. Janine Janet ne réalisera que très peu d’exemplaires de ce modèle qu’elle édite en deux tailles différentes.

Offerts à Hubert de Givenchy par son mentor espagnol Cristobal Balenciaga, les deux grands exemplaires présentés au sein de cette vacation exceptionnelle traduisent la belle relation d’amitié et d’admiration qui liait les deux hommes. Les deux cerfs fondus en bronze par Godard affichent encore fièrement sur le flanc les initiales ‘C.B.’ de leur propriétaire d’origine.

Ces majestueuses sculptures ont longtemps embellis les jardins du Château du Jonchet. Féru d’art et amoureux de la nature, Hubert de Givenchy s’amusait de la représentation du cerf, dont il admirait l’élégance, la noblesse et la liberté.

LOT 30

Cet exceptionnel bureau plat en ébène, placé au centre du grand salon de l’étage noble de l’hôtel

d’Orrouer, constitue de par son emplacement et de son importance l’une des clefs de voûte de la collection de Monsieur Hubert de Givenchy. Son puissant dessin intemporel d’inspiration grecque et la richesse de son ornementation de bronze doré en font une œuvre charnière dans les arts décoratifs du XVIIIe siècle. Il est attribuable au talentueux ébéniste Joseph Baumhauer et semble avoir été répertorié pour la première fois en 1803 dans la collection du célèbre diplomate Lord Elgin, connu pour avoir transporté le décor sculpté du Parthénon d’Athènes à Londres.

UN CHEF-D’ŒUVRE DU GOÛT À LA GRECQUE

Le retour au goût classique en réaction aux excès du rocaille prend naissance dans les années 1750. Alors que certains architectes tels Blondel ou Contant d’Ivry prônent un modernisme mesuré, d’autres tels le peintre Louis-Joseph Le Lorrain ou l’érudit comte de Caylus (1692-1765) se plaisent à une relecture extrême et épurée de l’art antique. La commande du collectionneur Ange-Laurent Lalive de Jully (1725-1779) est à cet égard d’une grande importance. Financier passionné des Arts, introducteur des ambassadeurs de Louis XV à partir de 1756, il passa commande d’un ensemble de meubles précurseurs composé d’un bureau, de son cartonnier, un coquiller, un fauteuil et un encier (A. Forray-Carlier, *Le mobilier du château de Chantilly*, Dijon, 2010, n. 10, p. 57) ainsi que deux tables, le tout réalisé sous la supervision de Jacques Caffieri qui fournit les bronzes. Son portrait par Jean-Baptiste Greuze conservé à la National Gallery of Art de Washington présente deux de ces créations novatrices : le fauteuil à haut dossier et le bureau plat. L’impact moderniste de ce mobilier, dont le bureau se trouve actuellement conservé au château de Chantilly suite à un achat du duc d’Aumale, fut immense. Certains commentateurs parlèrent de création « à la grecque », expression désignant alors, d’une manière générale, tout ce qui se réclamait de l’antiquité. Le Lorrain s’était vu confier cette réalisation et il peut être considéré comme l’un des chantres de ce style naissant. D’autres, tels le graveur, historien et collectionneur Pierre-Jean Mariette, firent aussitôt référence au grand style d’André-Charles Boulle, établissant un lien avec les créations louis-quatorziennes. Cette dénomination « à la grecque » eut un très large succès et qualifie cette mode qui déferla sur Paris durant toute la décennie des années 1760. Ainsi Lalive lui-même s’en plaignit dans la *Catalogue Historique* qu’il publia en 1764, précisant que même les devantures des boutiques se faisaient maintenant dans cette mode. Les gravures humoristiques du peintre Alexandre Petitot dans la *Mascarade à la grecque* dénoncent parfaitement ces excès (A. Petitot et B. Bossi, *Mascarade à la grecque*, Parme, 1771).

Notre bureau, avec ses chapiteaux ioniques et sa frise, à l’imitation des entablements de temples antiques, s’inscrit parfaitement dans la mouvance de ces meubles, réalisés dans le goût de celui de Lalive, pour des collectionneurs soucieux d’afficher leur appartenance au cercle élitiste des « modernes ». L’ensemble dessiné par Le Lorrain a été réalisé par l’ébéniste Joseph Baumhauer, à qui nous pouvons fermement attribuer le présent bureau. Joseph Baumhauer Figure incontournable de l’ébénisterie parisienne de la fin du règne de Louis XV et du règne de Louis XVI, Joseph Baumhauer est d’origine allemande, comme de nombreux ébénistes parisiens de son temps. Il s’installe à Paris où il épouse vers 1745 Reine Chicot, fille et sœur de menuisiers. Ce mariage aurait dû lui permettre d’accéder plus aisément à la maîtrise, mais quelques difficultés l’en empêchent. Ainsi, en février 1767, il est encore ouvrier aux gages de son compatriote François Reizell. Le brevet d’ébéniste privilégié du Roi qu’il obtient lui confère les prérogatives des maîtres ébénistes sans l’incorporer à la communauté. Il semble qu’il en soit redevable au duc d’Aumont.

Son estampille se compose de son prénom flanqué de deux fleurs de lys, une allusion à son privilège royal. Joseph installe alors, faubourg Saint Antoine,

un atelier à l’enseigne de *La Boule Blanche*. Il décide prématurément, en mars 1772.

Son fils, Gaspard Joseph, lui succède et s’établit rue de la Roquette. Il conserve l’estampille de son père ; il est donc parfois difficile de savoir, pour les meubles de style néoclassique, qui de Joseph Baumhauer ou de son fils Gaspard Joseph Baumhauer en est l’auteur. L’œuvre de Joseph comprend de nombreux meubles employant les plus coûteux des matériaux : panneaux de pierres dures, plaques de porcelaine de Sèvres ou encore panneaux de laque de Chine ou du Japon. L’ébéniste travaille pour les marchands-merciers et plus particulièrement Lazare Duvaux, Léger Bertin et Simon-Philippe Poirier.

UN CORPUS RESTREINT

On connaît de cet ébéniste un ensemble de quatre grands bureaux plats présentant un répertoire décoratif proche de celui de Lalive de Jully et étroitement lié à notre pièce. L’inventaire après décès de Joseph, effectué par les ébénistes Marin Carlin et Charles le 28 mars 1772, liste quelques meubles toujours en cours de réalisation dont deux bureaux parmi les pièces les plus onéreuses:

‘Un grand bureau de six pieds de longueur plaqué en ébène à gains avec des canelures garni de ses bronzes non doré, prisé huit cent livres ... 800’

‘Un autre bureau de même grandeur non garni de ses bronzes prisé quatre cent livres ... 400’

Il est intéressant de noter que la valeur des bronzes, sans leur dorure, équivalait à celle du bureau en ébénisterie. Pendant cette période Joseph collaborait avec deux maîtres fondeurs : Oblet et Prevost ; et trois maîtres ciseleurs : Piault, Crampon et Tielman. Un bureau identique à celui de la collection Givenchy est connu : ce bureau, attribué à Joseph et accompagné de son cartonnier, fit parti de la collection de James Harris, 1^{er} Earl of Malmesbury (1746-1820) et aurait été acquis par ce dernier lors d’une mission diplomatique pendant le Directoire à Paris en 1796 lors de la vente à l’encans des biens du duc de Choiseul, ministre de Louis XV. Le meuble apparaît plus tard dans la collection de Lady Baillie à Leeds Castle, et fut vendu lors de la vente de la collection de Lily et Edmond J. Safra chez Sotheby’s, le 3 novembre 2005, lot 120.

Un second bureau du même modèle mais plaqué tardivement de *goncalo alves* fit parti des collections d’Alfred de Rothschild à Halton, et fut vendu par Edmund de Rothschild chez Christie’s, Londres, 20 juin 1985, lot 93.

Un troisième bureau récemment redécouvert, est aujourd’hui conservé au château de Knole dans la collection de Lord Sackville et aurait été acquis par Lord Whitworth lors de son ambassade à Paris entre 1802 et 1803. Ce modèle est similaire de par ses dimensions et sa forme, excepté l’absence de chapiteaux aux pieds et la présence d’une frise d’entrelacs et de rosettes.

Ce groupe de bureaux, non estampillé, présente des éléments caractéristiques de l’œuvre de Joseph. La frise composée de ‘S’ entrelacés avec des feuilles d’acanthé se retrouve sur la commode et sa paire d’encoignures estampillées par Joseph et livrées par Poirier avant 1775 au marquis de Brunoy, (illustrées dans Alexandre Pradère, *Les Ebénistes Français de Louis XIV à la Révolution*, Editions du Chêne, Paris, 1989, fig. 241-42). Les sabots à feuilles de laurier sur toupies godronnées se retrouvent sur de nombreux meubles de Joseph, notamment la paire de meubles d’appui à panneaux de laque blancs qui lui est attribué, provenant des collections du duc de Wellington, et vendue lors de la vente de la collection de Mrs Henry Ford II, Christie’s, New York, 30 mars 2021, lot 90. La monture à enroulements de feuilles d’acanthé et tournesols de la frise se retrouve quant à elle sur la commode de Joseph livrée pour la duchesse de Mazarin, aujourd’hui dans la Royal Collection Trust à Windsor Castle (RCIN 35826). Autres bronzes caractéristiques : les chapiteaux ioniques qui surmontent les pieds cannelés et que l’on retrouve sur le meuble d’appui de Joseph à panneaux de laque rouge, aujourd’hui conservé au J. Paul Getty Museum, Los Angeles (inv. 79.DA.58).

LA PROVENANCE ELGIN

Les mentions de bureaux en ébène de style néo-classique sont rares au XVIIIe siècle, ce type de meubles ayant été essentiellement réservé à un petit cercle de collectionneurs avant-gardistes et fortunés, particulièrement issus du monde de la finance. Un bureau proche de notre modèle, avec son cartonnier, est décrit dans la vente du banquier Nicolas Beaujon (1718-1786) en Avril 1787 :

504- Un bureau à quatre faces, plaqué en bois d’ébène, à trois tiroirs, garni de carderons en bronze, à rinceaux d’arabesques & cadres à feuilles d’eau avec carré à rosaces, supporté par quatre gaines à chapiteaux à carderons & pieds en bronze [...] hauteur du bureau 29 pouces sur 5 pieds de longueur’ Notre exemplaire quant à lui semble apparaître pour la première fois dans la collection de Thomas Bruce, 7eme Earl of Elgin et 11eme Earl of Kincardine (1766-1841). Ce dernier, *peer* écossais, diplomate et descendant de Robert the Bruce, est plus connu pour avoir retiré les sculptures du Parthénon à Athènes grâce aux autorisations qu’il reçut de l’Empire Ottoman alors qu’il était ambassadeur de George III à Constantinople entre 1799 et 1803. Après son mariage avec l’héritière Mary Hamilton Nisbet et quelques années à défendre les intérêts britanniques pendant le conflit entre les Ottomans et l’armée française alors dirigée par le jeune Napoléon Bonaparte, il retourne en 1803 au Royaume-Uni en passant par la France. Cependant, la paix d’Amiens ayant alors pris fin, le couple se fit emprisonner sur ordre de Napoléon. Bien qu’en maison d’arrêt, cela n’empêchera pas Lord Elgin de reprendre sa vie dispndieuse en fréquentant les showrooms des marchand-merciers parisiens dont celui du célèbre Martin-Eloi Lignereux.

C’est lors de cet arrêt forcé que son compatriote Charles, Earl Whitworth (1752- 1825), alors ambassadeur d’Angleterre en France, organise son propre rapatriement. Par le biais des marchands Martin-Eloi Lignereux et François Benoist, l’immense collection de mobilier et d’œuvres d’art amassée par l’Ambassadeur Whitworth est envoyée en Angleterre, en particulier le célèbre bureau en marqueterie Boulle vendu par ses descendants chez Christie’s, Londres, 17 juin 1987, lot 73. Environ deux cent trente-quatre caisses sont alors inventoriées, certaines au nom de Lord Elgin, qui profita de cet envoi pour exporter conjointement ses propres œuvres d’art.

Dans la caisse 231 est listé sous son nom : *‘un bureau en table d’ébène et bronze’* qui correspond probablement au bureau Givenchy.

Il est fascinant de noter que Lord Whitworth exporta lui-même un bureau d’ébène dans la caisse 87. Ce dernier est probablement celui qui se trouve aujourd’hui dans la collection Sackville dans la propriété de Knole qui appartient toujours au descendants de l’ambassadeur. Le bureau, mentionné ci-dessus et attribuable à Joseph Baumhauer, est proche de l’exemplaire de Lord Elgin indiquant une connivence non seulement logistique mais également esthétique, les deux lords possédant des bureaux similaires. Il n’est pas surprenant que deux grands amateurs de l’Antiquité aient été séduits par ces lignes grecques et rigoureuses, revisitées par l’un des plus grands ébénistes de l’Ancien Régime.

Lord Elgin regagnera alors le Royaume-Uni et sa propriété écossaise elle aussi de style grec, Broomhall, construite par l’architecte Thomas Harrison. Après son divorce avec Mary et l’achat par le gouvernement britannique en 1811 des marbres du Parthénon par l’importante somme de 35,000 livres, il regagnera la France pour écouler ses derniers jours jusqu’en 1841.

Le bureau et une grande partie du mobilier français acquis lors de sa captivité resteront à Broomhall en Ecosse. Des groupes de meubles de style Directoire et Empire achetés chez Lignereux par Lord Elgin seront vendus en 1962 chez Christie’s et en 1992 chez Sotheby’s par ses descendants. Le bureau quitta la collection écossaise en vente de gré à gré auprès du marchand Alexander & Berendt Ltd, pour devenir l’un des bijoux de la collection de Monsieur Hubert de Givenchy.

LOT 31

La paire de cerfs en bronze doré ici proposée est très probablement celle qui a fait partie de la vente Christie’s, Londres, le 14 mai 1970, lot 15 (vendue pour 6.000 gns), bien que montée alors sur des bases différentes en marbre vert antique de style Empire. Les bases actuelles sont associées et datent du milieu du XVIII^e siècle. On sait peu de choses sur les modèles initiaux de ces deux cerfs, mais si l’on considère le fait que chacune de leurs bouches ait été percée pour accueillir initialement des rênes et que leurs flancs conservent la trace d’un harnachement, ils ont tout à fait pu auparavant faire partie d’une plus grande composition qui, selon toute probabilité, incluait Diane, la déesse de la chasse.

On peut voir Diane chevauchant un cerf notamment sur de rares automates. L’un d’entre eux en argent doré, émaillé et orné de pierres réalisé par Joachim Freiss vers 1620 est conservé au Metropolitan Museum of Art de New York. Si l’on remonte le temps, on trouve également la déesse représentée dans un char tiré par des cerfs sur le cratère attique à figures rouges du Ve siècle avant J.-C. conservé au musée du Louvre à Paris et attribué au Peintre des satyres laineux (inv. CA 3482). La littérature antique fait également référence à Diane chevauchant un char tiré par des cerfs, comme dans les *Argonautiques* d’Apollonios de Rhodes, qui parle d’"Artémis [Diane], debout dans son char d’or, s’éloignant avec ses cerfs au pas rapide par-dessus les collines et au loin vers quelque sacrifice richement parfumé”.

L’image la plus connue de Diane accompagnée d’un cerf, et peut-être l’inspiration pour le modelage des bronzes ici présentés, est sans conteste la sculpture antique en marbre de la Diane Chasseresse du Louvre dite Diane de Versailles (inv. MA 589), qui représente la déesse tenant un cerf par les bois alors qu’il se dresse sur ses pattes arrière. Le marbre donné par le pape Paul IV à Henri II a été enregistré pour la première fois avec certitude à Fontainebleau en 1586 et est, depuis lors, une importante source d’inspiration. Compte tenu des proportions et du modelage de l’anatomie des cerfs, il est très probable qu’ils aient été conçus après le milieu du XVII^e siècle. En effet, avant cela les représentations de cerfs étaient beaucoup plus statiques et moins animées à l’instar du cerf automate du Metropolitan Museum. Ils sont davantage proches du cerf du groupe d’Hercule et le cerf arcadien attribué à Ferdinando Tacca (inv. OA 5421), datant de la seconde moitié du XVII^e siècle et conservé au Louvre, à Paris, qui présente une pose tout aussi énergique et dynamique, un long corps musclé ainsi que de longues et fines pattes.

LOTS 33 & 34

Puisant son influence dans la Renaissance et utilisant une palette Caravagesque, Claudio Bravo laisse une trace indélébile dans le mouvement hyperréaliste. Inspiré par le clair-obscur de Diego Velázquez, les pls de Francisco de Zurbaran et les textures de Luis Egidio Melendez, il donne le *La* à un portfolio foisonnant de détails. Aussi bien dans ses portraits avec lesquels il débute que dans ses natures mortes, puis ses *Package Painting* qui lui valent une reconnaissance à l’internationale, Claudio Bravo balaye les limites du vraisemblable. Ses toiles en deviennent presque des bas-reliefs desquels on penserait pouvoir attraper la matière.

À l’instar du Pop Art qui sacralisait les objets de consommation, Claudio Bravo élève le statut du simple détail. Il fait de ces textiles - peut-être des rideaux - des totems grands formats colorés aussi magistraux que ceux de Rothko. Il les baigne à la fois dans une dimension abstraite et dans un hyperréalisme poussé aux frontières du trompe-l’œil. Si clairvoyants, quasi scientifiques, ces tissus auraient bien pu être des tirages d’Albert Renger-Patzsch, chef de file de la Nouvelle Objectivité.

TRADUCTIONS

Claudio Bravo peint ses toiles comme un sculpteur taille la pierre. Ces blocs de couleurs texturés sont dignes des *drapés mouillés* de la sculpture grecque, résonnant d'ailleurs avec les titres qu'il choisit : *Bacchus*, dieu du vin pour le rouge et *Apollon*, dieu de la lumière solaire pour le jaune. L'œuvre de l'artiste forme ainsi un pont entre le monde de l'art classique et celui de l'art contemporain. « Je me suis aligné sur les priorités de l'art moderne sans jamais oublier que je suis réaliste » - explique-t-il dans une interview. Sa virtuosité technique est le reflet d'une sensibilité profonde, qui séduit de nombreuses collections privées et publiques telles que celles du Metropolitan et du MoMA à New York, du Museo National de Bellas Artes à Buenos Aires ou encore du Musée des Arts de Naples qui collabore avec la Galerie Marlborough lors de son exposition *Claudio Bravo* en 2006.

LOT 36

Cette paire de fauteuils est un témoignage rare de l'évolution du siège français entre le style Louis XIV et le style Louis XV. Datés de la Régence, vers 1715, ils montrent une influence encore très louisquatorzienne avec leur dossier rectiligne, leurs consoles d'accotoir posées à l'aplomb des pieds antérieurs. Mais déjà les lignes sinueuses font leur apparition, particulièrement sensibles dans le galbe des pieds, de la ceinture et des consoles d'accotoirs, le tout mêlant des ornements à mosaïque, de fleurons et des coquilles pour souligner les parties saillantes. En ce sens, ces fauteuils appartiennent à une production aujourd'hui rarement représentée, si ce n'est par quelques exemplaires, dont l'origine est souvent méconnue.

Il convient de les rapprocher d'un fauteuil conservé au musée des Arts décoratifs de Paris (dépôt du Mobilier national, inv. GMEC 240), et présenté à l'occasion de l'exposition 18e, aux sources du design (château de Versailles, 2015). Daté vers 1710-1715, il reprend la même formule structurelle et décorative que les présents sièges, avec une garniture à châssis, sans doute l'un des premiers exemples de ce type. L'emplacement de la sculpture décorative, incluant des coquilles, l'agencement des traverses, dossier, consoles d'accotoir et pieds sont strictement similaires. Il est intéressant de rapprocher nos sièges d'un dessin conservé dans le fonds Cronstedt du Nationalmuseum de Stockholm (inv. NMH CC 386), montrant deux propositions de fauteuil Régence : l'une d'elle reprend point pour point l'architecture mise en œuvre dans les fauteuils déjà discutés. Des fauteuils légèrement plus tardifs montrent l'évolution du siège Régence sur le modèle mis au point vers 1715 : un fauteuil conservé au Cleveland Museum of Art (inv. 1925.1219) et un autre du même modèle passé en vente chez Sotheby's, Paris, 18 mars 2010, lot 134 (collection Violette de Talleyrand, Duchesse de Sagan, Former collection Gaston Palewski) peuvent être mentionnés.

La provenance prestigieuse de cette paire de fauteuils mérite d'être soulignée : ils proviennent en effet du château de Leeds, propriété de Lady Baillie. Cette héritière anglo-américaine de Hon. Olive Paget, mariée en troisièmes noces à Sir Adrian Baillie, fit l'acquisition de Leeds Castle en 1925 et le rénova entièrement. Pour ce faire, elle fit appel aux meilleurs designers parisiens, d'abord Armand-Albert Rateau dans les années 1920, puis surtout Stéphane Boudin, président de la maison Jansen, qui supervisa la décoration et l'ameublement entre les années 1930 et 1960. Lady Baillie y réunit une formidable collection, notamment de mobilier français, et reçut à Leeds Castle la meilleure société européenne : le prince de Galles, le duc d'York, la reine Marie de Roumanie, le roi Alphonse XIII d'Espagne, le grand-duc Dmitri Pavlovich de Russie, etc. Une autre provenance doit être citée, celle d'Elie de Rothschild, de la collection duquel à l'hôtel

Masseran à Paris provient l'exceptionnelle soit brodée d'époque Louis XIV qui fut tendue sur ces sièges.

LOT 37

Les récentes recherches de l'historien d'art Calin Demetrescu ont permis la redécouverte de tout un pan de l'œuvre d'un maître ébéniste aujourd'hui encore trop peu documentée et pourtant d'un talent certain : Joseph Poitou (1680-1719). Cette remarquable commode aux lignes puissantes et affirmées lui est attribuée avec quasi-certitude. Elle est le reflet et le témoignage de ses nombreuses influences et collaborations artistiques avec notamment deux illustres figures de l'ébénisterie parisienne de cette époque : André-Charles Boulle et Charles Cressent. Joseph Poitou (1680-1719)

Déjà évoqués par Alexandre Pradère dans son ouvrage de référence *Les Ebénistes français de Louis XIV à la Révolution*, Paris, 1989, certains éléments de la vie de Joseph Poitou, bien que parcellaires, nous sont parvenus. Joseph Poitou n'était autre que le fils de Philippe Poitou, *Ebeniste de Mgr le duc d'Orléans* qui réalisa de 1678 à 1687, de nombreux parquets précieux pour les résidences royales. Fait notable, Philippe Poitou se mariaera en seconde noce avec Constance Boulle, sœur d'André Charles Boulle, faisant de Joseph Poitou le neveu par alliance de Boulle. Nous savons que le père de Joseph travailla directement pour Boulle de 1674 à 1678, ce qui influencera très certainement sa production ainsi que celle de son fils quelques années plus tard. C'est après avoir longuement travaillé dans l'atelier paternel que Joseph quitte le nid en 1716 pour s'installer rue Notre-Dame-des-Victoires. Devenant maître en novembre 1718, Joseph Poitou ne profitera que très peu de temps de son nouveau statut puisqu'il cédera quelques semaines plus tard. Son inventaire après décès dressé le 2 juin 1719 nous donne tout de même quelques précieuses informations quant à son activité. Il y est décrit un atelier de quatre établis et quelques modèles de bronze lui appartenant. Les bronzes relevés dans l'inventaire après décès étaient très certainement l'œuvre de Charles Cressent (1685-1768) qui était connu en tant que sculpteur et ornementiste et travaillait au sein de l'atelier de Poitou. Très proche de la famille comme l'attestent les documents d'archive, il fut en effet nommé tuteur de l'enfant des Poitou au moment de la succession. Il finira même par épouser sa veuve en 1719 moment où il reprendra l'atelier Poitou et où il acquerra sa charge d'*Ebéniste Ordinaire du Régent*. Monsieur Demetrescu évoque longuement notre présente commode mettant en évidence les différentes influences qui se reflètent à travers celle-ci tout en essayant de dégager un petit corpus d'œuvres attribuables à Poitou et très proches de notre commode.

André-Charles Boulle et Charles Cressent : des influences multiples

La forme générale de notre commode s'inscrit bien évidemment dans la tradition des *commodes* de Boulle et notamment des deux commodes aux harpies livrées par Boulle en 1708 pour la chambre de Louis XIV au Grand Trianon et dont un exemplaire plus tardif est aujourd'hui conservé au MET (Inv.1982.60.82).

Les pieds restent très archaïques et se rapprochent également de l'ancienne production de Boulle que Poitou connaissait parfaitement. Nous retrouvons en effet ce galbe accentué par les pattes de lion sur deux consoles de Boulle : l'une à Waddesdon Manor (ill. G. Bellaigue, *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor : Furniture, Clocks and Gilt Bronze*, t.1, Londres, 1974, n. 85, pp. 414-415) et la seconde à la Wallace Collection (ill. P. Hughes, *The Wallace Collection. Catalogue of Furniture*, t. 2, pp. 746-747, n.159, ex. F56).

Les volutes très prononcées qui ornent les chutes des montants en façades s'inscrivent également dans cette tradition bien que le dessin en soit ici un peu différent. Nous en retrouvons les prémices sur le célèbre dessin de Boulle conservé au Musée des Arts Décoratifs, Paris (Inv. 723 D7).

Concernant les autres éléments de bronze C. De-

metrescu relève bien évidemment l'entrée de serrure qui est un modèle que nous retrouvons sur un bon nombre d'œuvres de Charles Cressent. Concernant ses chutes il fait notamment un parallèle avec des œuvres de Delaistre et de Painsun qui auraient également, à la même période, utilisés ces modèles. Les motifs utilisés pour la marqueterie sont similaires aux motifs retrouvés sur deux boîtes de régulateur par Cressent (et peut-être en collaboration avec Poitou) : l'une de la collection James Rothschild à Waddesdon Manor et l'autre de la collection du duc de Buccleuch et de Queensberry à Drumlanrig Castle (ill. C. Demetrescu, *Les ébénistes de la Couronne sous le règne de Louis XIV*, Lausanne, 2021, p. 370 et 371).

Joseph Poitou, un *corpus* restreint

Parmi les œuvres très proches C. Demetrescu identifie un petit corpus probablement de la main de Poitou et contemporain de notre commode. Il rapproche notamment de l'œuvre de Poitou deux commodes, l'une conservée au MET (Inv. 25.160) l'autre provenant d'une collection privée (ill. A. Pradère, *Charles Cressent*, Dijon, 2003, pp. 52 et 53), où nous retrouvons un répertoire ornemental identique que ce soit pour les chutes que pour les bronzes en façade.

Il mentionne une console en marqueterie en *première partie* estampillée de I.DUBOIS mais qu'il réattribue volontiers à Poitou (vente Sotheby's, New York, 24 octobre, 2003, lot 25). La marqueterie du tiroir, des côtés et des pieds reprend en partie les motifs de la commode et notamment ces réserves polylobées ainsi que les rinceaux d'acanthe prolongés par des branches d'olivier dans les champs.

Un bureau à caissons initialement attribué à Pierre Gole et passé en vente publique (Sotheby's, Monaco, 16 juin 1990, lot 833) est décoré sur le même principe d'encadrements de bandes gravées. Les gueules des animaux chimériques affrontés dont le corps se prolonge par des rinceaux d'acanthe sont également parfaitement semblables.

Enfin nous retrouvons sur un somptueux bureau (ill. C. Demetrescu, op. cit., p. 369) les chutes des montants, les pieds mais surtout ce modèle de ceinture formant une sorte de tablier interrompu et ornée de volutes feuillagée identiques.

LOT 38

C'est au sculpteur Corneille van Clève (1646-1732), élève de Michel Anguier, que revient la paternité de ce modèle de flambeau, à en croire les catalogues de vente du XVIIIe siècle. Un dessin conservé à la Kunstbibliothek de Berlin montre l'idée originale de cette composition audacieuse reposant sur un couple supportant des enfants. Van Cleve a donné de nombreux dessins pour des objets d'ameublement, à fondre en argent ou en bronze : quand il ne fondait pas lui-même, il faisait appel à son beau-frère l'orfèvre Nicolas de Launay (maître en 1672). C'est de Launay justement qui, en novembre 1702, une série de six flambeaux en argent pour la chambre à coucher du roi Louis XIV à Versailles, décrits comme suit : « six grands flambeaux d'argent vermeil doré representans par le corps un homme nud assis sur un balustre... et portant sur son épaule un enfant tenant sur sa teste la bobèche, le tout pozé sur un pied rond, cizelé dessus de godrons creux tornans... » (Arch. nat., O1 3307, fol. 457). La base justement à godrons creux tournants, se retrouve dans le dessin de van Cleve, à la différence d'un certain nombre d'autres exemplaires avec une base plus Louis XV, à « rocaille et moulures », attribuée à l'orfèvre Claude II Ballin.

On retrouve ce modèle de flambeau, avec des figures en bronze tantôt patiné, tantôt doré, chez les plus grands amateurs du XVIIIe siècle. Ainsi dans la vente Randon de Boisset (27 février-25 mars 1777) trouve-t-on « deux flambeaux modes de Van-cleve composés l'un d'un homme qui tient un enfant sur son épaule, l'autre d'une femme aussi avec un enfant ; la bobèche qui est sur la tête de chaque enfant & le pied qui sert de siège à chaque figure, sont dorés » (lot 266), paire de flambeaux que l'on retrouve à l'identique dans la

vente du comte de Luc (22-23 décembre 1777) acquis par le marchand-mercier Julliot. Une autre paire de ce modèle fit partie de la collection du marquis de Menars, dispersée du 18 mars au 6 avril 1782 (lot 574). La composition sculpturale comme l'exceptionnelle qualité de ciselure de ces flambeaux en font un témoignage majeur des arts décoratifs de la fin du règne de Louis XIV et de la Régence.

Les exemplaires d'époque Régence de ces flambeaux, au succès jamais démenti, passés sur le marché de l'art sont rares, citons notamment ceux vendus chez Christie's, Paris, 27 octobre 2010 (haras d'Estimauville ; œuvres et objets d'art provenant des collections Rothschild), lot 339. La Wallace Collection, à Londres, conserve un exemplaire de cette paire de flambeaux (inv. F 232), ainsi qu'une seconde, aux figures en bronze patiné et au socle rocaille du modèle Ballin (inv. F 233).

LOT 39

Chef-d'œuvre de sculpture ornementale en bois doré de l'époque Régence, cette console aux sphinges appartient à un *corpus* restreint de meubles inspirés de dessins de l'architecte Germain Boffrand et exécutés pour la famille de Lorraine. Bien que le ou les commanditaires exacts de ces piétements fabuleux n'aient pas encore été formellement identifiés, il est néanmoins intéressant de retracer l'historique de ces pièces uniques et représentatives du goût à l'époque de la Régence.

Un modèle de Germain Boffrand pour le duc de Lorraine

C'est grâce aux études de Bruno Pons sur quelques dessins de consoles que le rapprochement a été fait avec l'œuvre du célèbre architecte Germain Boffrand. Ce dernier, collaborateur de Jules-Hardouin Mansart, est connu pour être le meilleur représentant du style Régence et avoir introduit l'art de la rocaille, comme en témoigne son œuvre de décoration des appartements de l'hôtel de Soubise à Paris (aujourd'hui, Archives nationales). Dans le cadre qui nous intéresse, il participa à la construction du château des ducs de Lorraine à Lunéville, à partir de 1709, avant de devenir deux ans plus tard Premier architecte du duc Léopold Ier. Pour le décor intérieur, il s'entoura de grands sculpteurs parisiens du temps comme François Dumont, Michel Lange ou Pierre Puel. Un dessin conservé à l'École des Beaux-Arts (inv. O. 1019) montre un projet de console à sphinges et têtes d'aigle portant des croix de Lorraine, attribué à Germain Boffrand. On retrouve ce modèle de console à têtes d'aigles dans des portraits gravés du duc et de la duchesse de Lorraine, autour de 1700 ce qui semble indiquer que les modèles de Boffrand ont bien été réalisés. Les chimères si particulières visibles sur le dessin préparatoire ont-elles aussi donné l'exemple pour des consoles réalisées, dont la nôtre. Elles n'occupent pas l'entretoise mais ont pris une ampleur nouvelle dans les nouveaux projets de consoles jusqu'à constituer les montants. Le lien direct entre nos sphinges et le dessin attribué à Boffrand est incontestable, et se retrouve dans une série de consoles réalisées pour le duc de Lorraine et/ou sa famille. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler l'influence des compositions de Jean Lepautre sur Germain Boffrand. Nous connaissons notamment une eau-forte tirée du *Livre de miroirs, tables et guéridons* par Lepautre représentant une singulière console à figures de sphinges d'une composition très proche (Musée des Beaux-Arts de Rennes, Inv. 794-1-5094).

Un *corpus* de consoles en bois dorés à sphinges
Le dessin préparatoire de Boffrand a donné lieu à quelques évolutions et interprétations, visibles dans une série de consoles procédant du même type, avec ceinture à fond mosaïque, sphinges posées sur des pieds en toupie, entretoise à coquille... La première (aujourd'hui non localisée, mais autrefois à l'hôtel Masseran à Paris) est une console plus profonde, à la ceinture plus chantournée, et dont le médaillon central est orné d'une croix de Lorraine. Elle était vraisemblablement destinée, avec son pendant, au grand cabinet de la duchesse au château de Lunéville. Elle était l'œuvre des sculpteurs

teurs parisiens Michel II Lange et Pierre Puel qui ont exécuté en 1716 *et sous la conduite de Monsieur Boffrand* des tables pour les nouveaux appartements du château (T. Franz dans *La Sculpture en son château. Variations sur un art majeur*, Château de Lunéville/Gand, 2021, p. 148). Une autre console (anciennement Galerie Perrin, Paris, et publiée dans J. Charles-Gaffiot et D. Langeois, « Une console du château de Lunéville redécouverte », in *L'Estampille/L'Objet d'art*, n° 402, mai 2005, p. 68-76) est connue, plus proche de notre modèle dans ses proportions, mais avec un médaillon présentant un profil de femme (peut-être la duchesse d'Orléans ?). Était-elle destinée aux appartements de Lunéville ? Aujourd'hui il est possible de répertorier plusieurs autres exemplaires analogues : une console à dessus de marbre rouge de Flandres provenant de la collection de Mme de Béhague au château de Fleury. Une console à dessus de marbre portor de la succession de Mme Louis Guiraud, présentée en vente au Palais Galliera à Paris le 26 novembre 1975, lot 102. Une autre console avec un médaillon central à croix de Lorraine reproduite par Juliette Ballot dans *Le décor intérieur au XVIIIe siècle à Paris et dans l'Ile-de-France*, Paris, 1930, pl. V. et par Bruno Pons dans le catalogue de l'exposition *Germain Boffrand*, Paris 1986, pp.197-199. Enfin, venant compléter ce corpus nous savons également qu'il existait des tables analogues chez le duc de Bourbon à Chantilly en 1709 dont *deux tables de différents marbres, de cinq à six pieds de longueur sur leurs pieds de bois doré à sphinx*, ainsi que des tables à griffons ; mais également une table à sphinx chez le duc d'Antin à Paris en 1736. Une destination mystérieuse

Le projet de table console par Boffrand ainsi que l'omniprésence des emblèmes de Lorraine laisse présumer une commande émanant du duc Léopold Ier de Lorraine et de son épouse la duchesse Elisabeth-Charlotte. Mais comme le rappelle Thierry Franz, à la suite de Bruno Pons, l'usage des éléments de l'héraldique lorraine (absents sur notre console) ne permet pas d'identifier le duc de Lorraine comme le seul commanditaire possible. Il est en effet possible que d'autres membres de la famille de Lorraine aient utilisé ces mêmes emblèmes, à commencer par le cousin du duc, Charles-Henri de Lorraine, prince de Vaudémont. Cela est d'autant plus probable que le prince de Vaudémont chargea l'architecte Germain Boffrand de rénover l'hôtel de Mayenne, qu'il habitait à Paris, entre 1707 et 1709, et que l'architecte contrôlait encore, en 1713, les mémoires du sculpteur Michel Lange pour du mobilier livré à cette adresse. Il ne serait donc pas déraisonnable que certaines consoles aient pu provenir du prince de Vaudémont à l'hôtel de Mayenne, ou bien encore au château de Commercy en Lorraine qu'il fit réaménager également dans ces années-là.

LOT 40

Cette incroyable paire de sellettes par leur provenance royale est le témoignage de l'attrait pour le style rocaille à travers toute l'Europe au XVIIIe siècle et en particulier en Allemagne du Sud. Ces sellettes ont très probablement été fondues par un bronzier allemand familier de la production du grand sculpteur, fondeur et ciseleur Jacques Caffieri (1678-1755). On retrouve dans les collections du duc de Buccleuch et de Queensberry à Boughton House, une horloge de Caffieri, réalisée vers 1740, qui reprend le même motif que les sellettes que nous présentons ici. Le décor audacieusement rocaille, avec son piétement en forme de coquillage supportant des volutes fantaisistes imitant l'écume de mer est typique de l'œuvre de Caffieri. S'écartant du modèle de Caffieri, le fondeur de nos sellettes a appliqué des feuilles d'acanthe sur le tablier des bases et a ajouté un grand cartouche rocaille sous le sommet des sellettes s'apparentant ainsi au cartouche se trouvant au-dessus du balancier d'une autre pendule réalisée par Caffieri vers 1753, à savoir la célèbre pendule de Louis XV du petit appartement du roi au château de Versailles (Inv. VMB 1037).

La qualité et la taille de ces sellettes indiquent une

origine du sud de l'Allemagne et nous permettent de les dater du troisième quart du XVIIIe siècle. Le mouvement rococo a été accueilli avec beaucoup d'enthousiasme dans cette partie de l'Allemagne qui a profité de sa proximité avec la France pour importer des idées et des artisans parisiens. Cette région profitait d'une forte tradition du travail du métal. Les bronziers et les orfèvres d'Augsbourg étaient parmi les artisans les plus qualifiés d'Europe, capables de produire des guéridons et des tables d'une ampleur et d'une complexité considérables. Les cours électorales et princières de Munich, Ludwigsburg et Würzburg ont adopté le style rococo à partir des années 1730 et l'ont souvent interprété de manière plus extravagante que leurs homologues français. Le mouvement a conservé sa popularité beaucoup plus longtemps qu'en France, comme en atteste notre présent lot. En revanche, les ducs de Württemberg et les princes électeurs de Bavière engageaient des bronziers et des sculpteurs formés en France, comme Guillaume de Groff (1676-1742), dès 1716. L'Allemagne du Sud est ainsi devenue l'une des rares régions en dehors de Paris à acquérir une reconnaissance dans l'art du bronze doré, l'atelier de de Groff étant l'un des premiers à atteindre la renommée dans ce domaine.

LA VILLA BERG

Les sellettes sont représentées dans une aquarelle de 1855 réalisée par Franz Heinrich dans la salle de bal de la Villa Berg, à Stuttgart. Cette villa de style italianisant a été construite entre 1842 et 1892 par l'architecte Christian Friedrich von Leins pour le prince héritier Karl de Wurtemberg (1823-1891) et son épouse, la grande-duchesse russe Olga Nikolaevna (1822-1892), qui deviendront plus tard le roi Charles Ier et la reine Olga de Wurtemberg. Louée par les critiques pour la beauté de sa situation et le raffinement de ses intérieurs, la tsarine Alexandra Feodorovna, mère d'Olga de Wurtemberg, s'est empressée, en voyant la villa pour la première fois en octobre 1856, de télégraphier ce message au tsar Nicolas Ier à Saint-Petersbourg : Olga vit au paradis (C. Höper, Der feenhafte Wohnsit, Geschichte trifft Zukunft – Occupy, Villa Berg, 27 janvier 2014). La reine Olga a compilé un album d'aquarelles et de gouaches illustrant une série d'intérieurs décorés dans divers styles historicistes dont la feuille 58 montre la salle de bal, l'intérieur le plus grand et le plus grandiose de la villa. Dans un décor à la dominante de blanc et or avec au mur un grand tableau d'histoire et au plafond cinq énormes lustres de fabrication française, nos sellettes supportant des putti en bronze tenant des candélabres dorés, sont bien visibles côté jardin de la salle de bal. Au XVIIIe siècle, de tels sellettes auraient supporté de grands vases d'exportation chinoise, une pratique décorative courante dans les cours et les maisons nobles les plus prestigieuses d'Allemagne et d'Europe du Sud. Les sellettes apparaissent de manière similaire sur une photographie de la salle de bal prise par Hermann Brandseph en 1880. L'inventaire d'avril 1866 répertoriant le mobilier de la reine Olga à la Villa Berg mentionne également les sellettes et leurs candélabres en bronze dans la Tanzsaal : 2 grands candélabres, [chacun] représentant un ange tenant un bouquet, bases richement dorées, 12 lumières (Inventar über das zum Privateigentum gehörige Mobiliar der Königin Olga in der Villa Berg, avril 1866, p.83). Après la mort du roi Karl en 1891 et celle d'Olga en 1892, c'est leur fille adoptive, la grande-duchesse Vera Konstantinovna qui hérita de la villa. Les héritiers de cette dernière ont vendu le bâtiment à la ville de Stuttgart en 1913.

VICTOR HAHN ET LA QUINTA PATIÑO

En 1926, les socles apparaissent dans un catalogue de la collection berlinoise de l'éditeur et collectionneur d'art Victor Hahn, compilé par l'historien et critique d'art Adolph Donath (n° 143) et sont ensuite vendus dans la vente Die Sammlung Victor Hahn, Paul Graupe, le 27 juin

TRADUCTIONS

1932, lot 130. Elles ont ensuite été publiés dans *Connaissance des Arts*, août 1969, p. 62, dans un article sur la collection d'Antenor Patiño où elles étaient présentées comme support de deux statues en bronze. Antenor Patiño était un magnat bolivien de l'étain, passionné par les arts décoratifs du XVIIIe siècle, il avait constitué une prestigieuse collection privée et fit de généreux dons aux musées. Sa propriété, la Quinta Patiño à Estoril, au Portugal, était un centre névralgique de la scène culturelle internationale, accueillant dans les années 1960 de nombreuses fêtes. Les sellettes sont visibles in situ dans la bibliothèque de la Quinta Patiño sur une photographie de P. Horst publiée dans Vogue le 15 août 1968.

LOT 41

La présente figure d'homme en terme en bronze a aujourd'hui été transformée en piédestal, mais elle devait initialement orner une grande cheminée ou un monument. Le regard pensif, la barbe dense et le bandeau dans les cheveux suggèrent la présence d'un philosophe antique. Il fut probablement acquis sur le continent par Charles, 3^e duc de Richmond et Lennox (1735-1806), puis fit partie par la suite de la collection Francis Stonor qui constitua un important ensemble comprenant de nombreux bronzes au cours des décennies qui suivirent la Seconde Guerre mondiale.

Les ducs de Richmond et de Lennox ont un lien particulier avec la France et la culture française, et ce dès la première génération avec le premier duc, fils illégitime de Charles II d'Angleterre et de sa maîtresse française Louise de Penancoët de Keroual. Elle fut créée duchesse de Portsmouth et porta également le titre de duchesse d'Aubigny, un titre que le duc actuel, 11^e du nom, conserve encore. Les ducs possédèrent des domaines en France qu'ils conservèrent jusqu'à l'époque napoléonienne. Les 2^e et 3^e ducs, en particulier, y voyagèrent régulièrement et furent d'importants mécènes de la porcelaine française (voir Zelleke, *op. cit.*). Le 3^e duc fit un Grand Tour sur le continent en 1752-1756 et fut aussi brièvement ambassadeur extraordinaire et ministre plénipotentiaire anglais à la cour de France de 1765 à 1766. Il développa un vif intérêt pour la sculpture et réunit une collection comprenant des moulages en plâtre. Il s'en servit pour créer une académie d'artistes dans sa résidence londonienne, Richmond House à Whitehall, où « tout peintre, sculpteur ou autre artiste et jeune de plus de douze ans » pouvait étudier sous la direction du sculpteur Joseph Wilton et du peintre Giovanni Cipriani (Reese, *op. cit.*, p. 58, note 6). La présente figure en bronze a pu faire partie de cette académie avant d'être transférée plus tard dans la résidence de campagne de la famille, Goodwood House, peut-être après que Richmond House ait été gravement endommagée par un incendie en 1791.

On ne sait pas exactement quand Francis Stonor acquit le bronze, mais il fut vendu suite à la dispersion d'une partie de sa collection chez Sotheby's à Londres en 1956. Stonor, arrière-petit-fils du 3^e Lord Camoys de Stonor Park dans l'Oxfordshire, fut le propriétaire du magasin de thé Jacksons de Piccadilly, et sa fortune personnelle lui permit de s'adonner à sa passion pour l'art. À partir des années 1940, il acquit des meubles, des tableaux et de l'orfèvrerie, principalement du XVIII^e siècle, qu'il disposa dans son appartement de St. John's Wood, au nord de Londres. Il collectionna également des bronzes, principalement du XVI^e siècle. Sans héritiers directs, la majeure partie de sa collection fut léguée à son cousin, le 7e baron Camoys de Stonor Park, bien que, comme indiqué ci-dessus, le philosophe en bronze ait quitté la collection quelques années plus tôt.

LOT 42

Portrait à mi-corps d'un dignitaire indien Vêtu d'une riche angarkha dont la luxueuse étoffe rappelle les productions indo-perses du XVlle siècle, le modèle de notre portrait est vêtu à la mode des princes moghols vers 1760-1770. Il témoigne de l'introduction du portrait de type européen dans le sous-continent indien, et plus particulièrement dans les Etats princiers, territoires du Raj britannique dont le monarque local entretient une relation de vassalité avec la couronne britannique. Hyderabad, Mysore, Baroda et Jammu-et-Cachemire comptent parmi les plus importants d'entre eux.

La mode du genre du portrait coïncide avec l'arrivée à Madras (actuel Chennai) en 1768 de Tilly Kettle (1735-1786), peintre anglais s'étant illustré au Royaume-Uni dans les années 1760 comme portraitiste travaillant dans la veine de Joshua Reynolds (1723-1792). Il s'y installe trois ans avant de partir en 1771 pour Calcutta (actuel Kolkata) puis de définitivement quitter le continent en 1776 pour retourner à Londres. Lors de sa période dite 'indienne', Kettle peint les portraits de nababs, marchands et militaires.

Nous distinguons parmi ceux-ci deux importants portraits qui peuvent être mis en relation avec le nôtre. Le premier est celui du Nabab d'Arcot, Muhammad Ali Khan (1717-1795), que Kettle peint vers 1772-1776. Il est aujourd'hui conservé au Victoria & Albert Museum à Londres (no. inv. IM.124-1911). Il lui aurait été commandé par le Nabab, soucieux d'adopter les manières des Anglais. Le modèle apparaît en pied, richement vêtu. Autour de son cou pend l'un des fameux diamants Arcot. Le second tableau, passé en vente chez Christie's à Londres le 21 septembre 2000, lot 215, est une autre commande du Nabab. Il s'agit d'une toile représentant ses deux fils, Umdat-ul-Umara (1748-1801) et Amir-ul-Umara (?- ?).

Nous retrouvons dans ces deux tableaux l'expression délicate du modèle, la richesse du costume ainsi que le raffinement des détails. Nous notons entre autres l'attention accordée au tissu lamé d'argent et broché en soie d'un semis de petits plants de fleurs, probablement des pavots. Si l'identité du modèle reste à définir – il pourrait s'agir d'un nabab du Deccan –, le mérite artistique de notre tableau ne fait aucun doute.

Nous remercions Madame Experton-Dard, Expert, et Monsieur Sheldon Cheek, du *Hutchins Center for African and African American Studies* (Harvard University) de leur aide apportée à la rédaction de cette notice.

LOT 43

Sous l'Ancien Régime, des familles bourgeoises et aristocrates se sont attachés les services de jeunes esclaves ou pages venus de ce que l'on nommait alors les Indes occidentales et orientales. Amenés de pays lointains, ces jeunes personnes servaient au prestige de nobles et fortunés.

Si les trajectoires de ces personnages sont mal connues au XVII^e siècle, certains ont au siècle suivant, arraché à la postérité un prénom, un surnom, à défaut d'une identité complète. La vie de Zamor (1762-1820), le page de la comtesse du Barry (1743-1793) en forme un exemple. Exhibé aux dîners comme une curiosité exotique, l'historien Gosselin (1855-1935) écrit qu'il faisait 'bonne figure entre sa chienne, ses perruches couleurs d'azur et ses singes blancs' (T. Gosselin, dit Lenotre, *Vieilles maisons, vieux papiers*, Paris, 1904, I, p. 218). Le dessinateur Carmontelle (1717-1806), dans ses précieux témoignages des mœurs du XVIII^e siècle, offrit également des visages aux jeunes pages des courtisans de la famille d'Orléans comme Laurent, 'nègre de Mlle Desgots', représenté assis par terre aux pieds d'un instrument sur lequel elle joue (Paris, musée Carnavalet, no. inv. D. 4498) ou Narcisse habillé à

l'écossaie et bientôt remplacé par le plus jeune Scipion comme nouvelle source d'amusement (N. Garnier Pelle, *Carmontelle ou la douceur de vivre*, Dijon, 2020, p. 39).

Malheureusement, aucun document contemporain n'accompagne notre portrait probablement réalisé un siècle avant ces exemples. Un noble ou bourgeois dû cependant apprécier ce garçon pour en confier l'exécution de son portrait à un peintre aujourd'hui anonyme. Son costume d'un exotisme fantasmé renseigne mal son époque. Il porte une veste en taffetas de soie ivoire, bordé d'un paletot à manches fendues en drap de laine rouge carmin (teinté à la cochenille), galons et boutons dorés. En-dessous, on trouve une chemise blanche à col rabattu sur les épaules et pointes écartées, fermée d'une aiguillette.

Ce vêtement pourrait situer notre modèle au deuxième tiers du XVII^e siècle, et possiblement hors de France où l'utilisation du galon était règlementée. L'absence de collier en argent pourrait signifier qu'il s'agit d'un jeune homme libre et non d'un esclave, bien que le statut de ces colliers soit encore débattu parmi les historiens.

Nous remercions Madame Séverine Experton-Dard, Expert, Monsieur Julien Magalhães, professeur d'histoire des modes et du costume (Ecole Duperré, Paris), ainsi que Monsieur Sheldon Cheek du *Hutchins Center for African and African American Studies* (Harvard University) de leur aide apportée à la rédaction de cette notice.

LOT 44

LE DÉCOR

Cette élégante paire d'appliques, d'une rare qualité, caractérise parfaitement le style de la fin du règne de Louis XV et l'engouement pour le *Goût à la Grecque*. Dérivant d'un style rocaille avec ses larges feuilles d'acanthé, le corps central de ces appliques est pourtant clairement inspiré de l'avènement du néo-classicisme avec ses pilastres architecturés, ses chapiteaux et ses faisceaux de la République romaine. Cet esprit architectural ainsi que les faisceaux centraux rappellent les magnifiques commandes d'objets de ce *goût à la Grecque* de Stanislas-August Poniatowski, Roi de Pologne (1732-1798) exécutées par le *sculpteur et ciseleur ordinaire du Roy* Philippe Caffieri (1714-1774) à la fin des années 1760 et au début des années 1770. Connu pour avoir mis en avant le style *au bel antique* cet ensemble a été très influent pour le développement de ce *goût à la Grecque*. Notre lot partage son motif central de faisceaux avec un ensemble d'appliques actuellement conservé au Canaletto Room du Royal Castel à Varsovie.

LA PROVENANCE

Ces appliques décoraient le célèbre appartement du vicomte et de la vicomtesse de Bonchamps au 42 Avenue Foch à Paris. Georges Geoffroy faisait partie des décorateurs les plus emblématiques et les plus influents de la France d'après-guerre. Le décor de cet appartement, qu'il réalisa à la fin des années 1950, est considéré comme l'un de ses projets les plus extraordinaires. Ces appliques trônaient sur les murs du salon principal, orné du sol au plafond d'un velours vert Cyprès de la maison Prella. La vicomtesse de Bonchamps née Dale King, était une riche héritière originaire de San Francisco. Elle a épousé Guillaume, vicomte de Bonchamps (1905-1985) en 1954. Elle fut connue pour son apparition lors du Bal Oriental à l'hôtel de Lambert en 1969 organisé par le baron Alexis de Redé. Avec son incroyable tenue, elle gagna la place d'invité préférée dans les mémoires de Redé. Habillée à l'imitation d'une pagode chinoise dans une robe métallique, la vicomtesse avait été amenée à l'Hôtel Lambert à l'arrière d'un camion et ne put s'asseoir de la soirée tellement sa robe était imposante. Les appliques sont réputées venir du mobilier du Château de Champs à Champs-sur-Marne

à l'Est de Paris. Construit dans les premières années du XVIIIe siècle, et loué par la marquise de Pompadour de 1752 à 1759. En 1768, le château a été transmis par héritage à Henriette Française, marquise de Marbeuf (1738-1794), éminente patronne des arts. Elle passa commande de nombreux ensembles de meubles, notamment à Georges Jacob (1739-1814), dans un goût néoclassique très avant-gardiste pour l'hôtel Marbeuf, rue du Faubourg-Saint-Honoré. Elle fût guillotinée sous la Terreur et le contenu du Château des Champs fut dispersé. Il fut racheté en 1895 par Louis Cahen d'Anvers, issu d'une riche famille de banquier. Il le remeubla en le remplissant de trésors d'époque Louis XV et Louis XVI. En 1935, ses héritiers ont fait don du château à la République Française pour en faire un lieu de villégiature présidentielle.

LOT 45

Maître dans le genre du caprice d'architecture durant la seconde moitié du XVIIIe siècle en Europe, Hubert Robert s'est choisi deux modèles d'émulation, le peintre Giovanni Paolo Panini (1691-1765) et le graveur Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), dit Piranèse, qu'il a connus lors de son séjour en Italie, de 1754 à 1765. Dans des notes publiées de manière posthume, le collectionneur Pierre-Jean Mariette, qui possédait des dessins de Robert dès 1760, précise que ce dernier 'travaille avec succès dans le même genre que le Panini, c'est-à-dire qu'il peint des ruines et des fabriques italiennes enrichies de petites figures et de paysages'. Robert côtoie Panini, alors *Principe* de l'Accademia di San Luca, en tant que professeur de perspective à l'Académie de France à Rome, puis probablement dans l'atelier où l'Italien s'attêla à la commande de la *Rome Ancienne* et la *Rome Moderne* pour le futur duc de Choiseul. Ce dernier n'est autre que le protecteur de Robert et c'est pour lui que le pensionnaire peint en 1761 le *Caprice architectural avec le port de Ripetta* et le *Panthéon* (Vaduz, collection des princes de Liechtenstein), dont il exécute une seconde version à Paris, présentée avec succès en 1766 comme morceau de réception à l'Académie royale de peinture et de sculpture (Paris, Ecole nationale des Beaux-Arts).

L'une des sources d'inspiration les plus étudiées de l'œuvre de Robert est incontestablement celle de Piranèse. L'apport du graveur vénitien est important car il se situe au début du séjour à Rome. Robert se montre attentif au rapport original qu'entretient Piranèse avec la représentation de l'architecture, en particulier l'assemblage d'éléments inspirés par des formes antiques qu'il s'agit de réinventer, en faisant appel à l'imagination, afin de créer un vocabulaire décoratif et architectural personnel. En France, Robert continue de regarder les œuvres du graveur vénitien qu'il garde jusqu'à la fin de sa vie dans son atelier, notamment pour la création d'architectures grandioses inspirées par les monuments mis en perspective de manière spectaculaire dans le recueil de la *Prima parte di architettura e prospettive* de Piranèse. Robert aime s'inspirer librement des constructions modernes qui rappellent l'Antiquité, comme la colonnade de *L'Obélisque* évoquant les colonnes ioniques du Nymphaneum de la Villa Giulia à Rome. C'est avec *La Découverte du Laocoon* (Richmond, Virginia Museum of Fine Arts), peint pour le comte de Vaudreuil en 1773, que Robert initie sa production de vue d'immenses monuments en ruine, sur des toiles mesurant en hauteur, comme en largeur, plus de deux mètres. *La Découverte du Laocoon* aborde le sujet des fouilles archéologiques situées dans une architecture imaginaire, comme Robert le fait avec *L'Obélisque*, dont l'association d'un péripètre à colonnes corinthiennes avec un fronton nu et les degrés menant au temple évoque la Maison Carrée à Nîmes. Ce monument venait d'être mis en lumière dans *Les Antiquités de la France : monuments de Nîmes*,

recueil dédicacé au roi et publié en 1778 par Charles-Louis Clérisseau (1722-1820). L'année suivante, Hubert réalise justement l'ensemble du comte de Brienne dont dérive celui de la vente Dubernet Douine. Le format monumental des tableaux témoigne de l'ambition picturale de Robert, servie par une maîtrise des effets perspectifs, afin d'intégrer les salles à manger et les galeries des clients les plus fortunés.

LOT 46

Les nombreux décors d'Hubert Robert participent au renouveau du sentiment de la nature et au développement de l'histoire, durant la seconde moitié du XVIIIe siècle en France. En effet, ses toiles présentent à très grande échelle des vues d'architectures en ruine envahies de végétation. Les figures qui les animent, le plus souvent des lavandières surveillant leurs enfants et des promeneurs accompagnés de chiens, contribuent à une impression de sérénité qui échappe au temps présent. Pour cela, Robert joue avec les contrastes, comme sur *Le palais à l'orée d'un bois* et *L'obélisque à la fontaine* où la noblesse des architectures antiques et modernes est associée à la sobriété de vie des personnages. Certains profitent d'une halte pour se désaltérer quand d'autres s'apprenêt à travailler, notamment le berger s'affairant autour d'un essaim d'abeilles. Les scènes imaginées par Robert cherchent à raviver les souvenirs de promenades des spectateurs ayant réalisés leurs Grand Tour à Rome ou ceux habitués aux bois situés autour de Paris. Le peintre associe des monuments antiques comme l'obélisque et des sculptures tels les bustes ornant la façade du palais. Celui-ci est une fantaisie de Robert, conçu comme un caprice rassemblant les monuments du Capitole à Rome : les degrés décorés par les lions de la *cordona*, des baies à fronton avec des niches circulaires et des pilastres d'ordre colossal comme on le voit au palais des conservateurs. Ces architectures sont néanmoins menacées par une végétation profuse, composée de peupliers et de chênes que l'on trouvait alors dans les forêts entre la Seine et l'Oise.

Après avoir préparé sa toile, Robert trace à la pierre noire les contours du palais et de l'obélisque, sans chercher à en masquer les lignes lorsqu'il détaille ensuite la composition avec sa brosse et sa palette dominée par les tons bruns clairs et verts foncés. L'exécution est rapide car le travail de Robert s'appuie sur des variations. Les personnages proviennent d'études conservées dans des carnets. Par exemple, le motif de l'homme buvant de l'eau dans son chapeau apparaît déjà dans *L'Abreuvoir*, immense toile exécutée en 1770 (Avignon, musée Calvet, no. inv. 22363). Les compositions des pendants dérivent de *La Fontaine* et *Les Musiciens ambulants*, comptant parmi les huit tableaux du décor peint pour la Folie du parc de Bagatelle commandé par le comte d'Artois en 1777 (1). Ces tableaux ont fait l'objet de plusieurs variations : deux toiles de l'ensemble daté de 1801 et acquis par le prince Youssouпов pour le palais d'Arkhangelskoïe, après 1815 (2). Les deux toiles de notre étude exécutées vers la fin du siècle ou au début du XIXe siècle, font le lien entre le décor de Bagatelle et celui d'Arkhangelskoïe. Jusqu'à leur passage en vente en 1976, les toiles étaient complétées par deux autres tableaux de format vertical, représentant des paysages inspirés par les Alpes et les cascateslles de Tivoli. Parmi les catalogues de vente du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle, un ensemble de quatre tableaux correspond aux sujets, mais selon des dimensions encore plus grandes, à l'ensemble comprenant *Le palais à l'orée d'un bois* et *L'obélisque à la fontaine*. Ce décor est le lot le plus important de la vente de la collection Joseph Florent Le Normand de Mézières, les 21 et 22 décembre 1794, à Paris : 'Quatre très grands tableaux, paysages & intérieurs de jardins, enrichis de ruines, rochers, cascades, & ornés sur

les devants de figures & animaux (...) de 8 pieds 4 pouces de haut sur 4 pieds 8 pouces à 5 pieds 2 pouces de large (3)'. La description ne permet pas d'affirmer avec certitude que l'ensemble étudié ici est une variation d'après celui de Le Normand de Mézières, mais l'hypothèse reste plausible. En effet, Robert a régulièrement proposé des variations de format réduit d'après des compositions prestigieuses. Si le commanditaire de cet ensemble demeure inconnu, il pouvait contempler les paysages grandioses inventés par Robert et méditer sur la beauté des ruines.

Nous remercions Sarah Catala d'avoir rédigé la notice ci-dessus.

(1) New York, The Metropolitan Museum of Art, respectivement no. inv. 17.190.26 et 17.190.30.

(2) Il s'agit des *Musiciens ambulants* et du *Pavillon d'Apollon et l'Obélisque*, ill. dans cat. exp. *Hubert Robert (1733-1808) et Saint-Pétersbourg. Les commandes de la famille impériale et des princes russes entre 1773 et 1802*, musée de Valence, 1999 (dir. Héléne Moulin Stanislas), p. 83.

(3) Il s'agit du lot 28.

LOT 47

En 1919-1920, au sommet de sa maîtrise de l’idiome cubiste, Lipchitz entreprend une importante série de sculptures représentant des musiciens de rue, des Pierrots et des Arlequins avec leurs instruments : guitares, mandolines, accordéons et clarinettes. Si ce choix de sujets s'explique en partie par l'intérêt de Lipchitz pour Jean-Antoine Watteau et d'autres peintres français du XVIIIe siècle, il reflète également la popularité dont jouit à cette époque l'univers de la commedia dell'arte auprès de l'avant-garde parisienne. Pendant et après la Première Guerre mondiale, des artistes tels que Jean Metzinger, André Derain, Gino Severini et Juan Gris (un ami proche de Lipchitz), ont exploité ce thème pour ses associations patriotiques avec la culture latine (par opposition à la culture germanique). Entre les mains de Pablo Picasso, les personnages de la commedia pouvaient incarner soit la mélancolie aliénée de *l'Arlequin de 1915*, soit la camaraderie artistique des *Trois musiciens* de 1921, deux œuvres phares du cubisme synthétique (tous deux au Museum of Modern Art, New York). Catherine Pütz a écrit : « Comme beaucoup de personnes de son entourage... Lipchitz a célébré les effets libérateurs du jeu imaginatif en embrassant le monde du théâtre de rue italien, la commedia dell'arte, produisant une foule de personnages traditionnellement masqués - Pierrots, Arlequins, et une panoplie de musiciens - comme ceux qui déambulaient dans les scènes de la poésie de son ami Max Jacob (son *Le bal masqué* de 1921, par exemple) ou la partition musicale deErik Satie et le décor de Picasso pour le ballet *Parade* (1917)» (C. Pütz, *Jacques Lipchitz, The First Cubist Sculptor*, Londres, 2002, p. 23). La série des musiciens a également fourni à Lipchitz une occasion précieuse de tester de nouvelles idées formelles. Il se rappellera plus tard dans ses mémoires : « C'était une période de transition au cours de laquelle je jouais des variations sur un certain nombre de thèmes familiers, plus ou moins conscient que je devais trouver une nouvelle direction, un nouveau stimulus... Les instruments de musique que j'utilisais faisaient partie de mon vocabulaire de base. Comme les peintres cubistes, je collectionnais les instruments de musique et en décorais mon atelier. Nous utilisions ces objets, qui faisaient partie de notre quotidien, comme une sorte de réaction contre les sujets nobles et exaltés des académiciens. Il s'agissait, en effet, de sujets véritablement neutres que nous pouvions contrôler et à partir desquels nous pouvions étudier les relations abstraites... Je me souviens que, lorsque j'étais enfant et que mes parents voulaient que j'apprenne le violon, je me suis mis en colère contre mon professeur et j'ai cassé le violon sur sa tête. C'était la fin de ma carrière musicale, et j'ai peut-être essayé de me racheter» (J. Lipchitz, *My Life in Sculpture*, New York, 1972, p. 57).

TRADUCTIONS

LOT 49

Ébéniste incontournable sous Louis XVI, Jean-Henri Riesener (1734-1806, reçu maître en 1768) devient fournisseur du Garde-Meuble royal l'année de l'accession au trône de Louis XVI et Marie-Antoinette. Riesener propose des meubles d'un très grand luxe, au dessin abouti évoluant du style Transition au style Louis XVI et exécutés dans des matériaux précieux que sont les bois exotiques, le bronze doré, le laque ou encore la nacre. Le bureau à cylindre du roi Louis XV commencé par Oeben et achevé par lui s'inscrit parmi ses œuvres remarquables.

En 1786, l'excessivité de ses prix est mise en avant par le nouveau directeur du Garde-Meuble Royal, Thierry de Ville-d'Avray, qui lui préfère alors Guillaume Benneman (1750-1811, reçu maître en 1785), aussi soucieux de la qualité des placages et des bronzes employés sur ses meubles que son prédécesseur. Benneman s'emploiera à livrer des meubles en harmonie avec le style créé par Riesener.

Parallèlement, la reine Marie-Antoinette s'affranchit de cette mesure officielle écartant son ébéniste favori et lui commande plusieurs meubles jusqu'à la Révolution pour son Garde-Meuble privé dirigé par Bonnefoy du Plan. Parmi les meubles somptueux qu'il livre à la Reine, citons le ravissant mobilier en nacre en 1786 – composé d'un bureau à cylindre et d'une table à ouvrage - pour son fabuleux boudoir à Fontainebleau décoré sous la direction de l'architecte Pierre Rousseau.

Cette élégante table à tronchin en acajou est emblématique de ce tournant dans la carrière de Riesener où il renonce aux monumentales productions du début de Louis XVI et opte, en sacrifiant aux évolutions de la mode, pour des modèles plus sobres. L'habillement de ces meubles élégamment architecturés se simplifie, les bronzes se réduisent, les marqueteries fouillées de fleurs laissent la place aux somptueuses plages unies d'un bel acajou. La qualité d'exécution surtout reste la même : impeccable et digne de sa réputation.

La présente table est précisément réalisée selon cette nouvelle conception de meubles sobres et équilibrés répondant à l'anglomanie en vogue suivie également par Adam Weisweiler, Pierre Garnier ou encore Canabas.

GEORGE GEFFROY & BUNNY MELLON : DEUX PROVENANCES INSIGNES

Provenant tout d'abord de la collection personnelle de Georges Geffroy de la rue de Rivoli à Paris cette table appartiendra par la suite à Bunny Mellon qu'elle léguera en 2014 à son ami Hubert de Givenchy.

Modéliste de la maison Jean Patou aux débuts des années folles, Georges Geffroy accède à la notoriété par ses multiples apparitions burlesques dans les bals parisiens relayées dans *Vogue magazine*. Il devient rapidement un membre éminent de la *Café Society*. Dès les années 1930, il est remarqué pour la décoration de salons de mode pour Jean Piguet et Marcel Rochas, mais aussi des décors de théâtre saisissants comme pour la pièce *l'Ecole de la médiance* de Sheridan, jouée au théâtre des Mathurins à Paris en février 1940. Sa clientèle se compose de grands amateurs d'art et de collectionneurs français ou étrangers. L'appartement des Moreira Salles, avenue Foch est l'une de ses plus belles créations aux cotés des appartements de Daisy Fellowes et Loel Guinness ; il représente la quintessence de l'élégance des années 50 et 60 en termes de décoration d'intérieur.

Cette table sera par la suite acquise par Rachel Lambert Mellon (1910-2014), dite Bunny, l'une des figures majeures de la haute société américaine du XXe siècle. Philanthrope, collectionneuse d'art et surtout créatrice de jardins elle épousera le magnat de la banque et distingué patron des arts Paul Mellon. Elle conçut de nombreux jardins pour les différentes propriétés des Mellon et

notamment les jardins à la française d'Oak Spring Farm. Très proche de la famille Kennedy elle conseillera Jacqueline à de nombreuses reprises. La roseraie de la Maison Blanche sera aménagée selon ses plans en 1962 et sur la demande personnelle du président et de sa femme. De ses projets en France nous savons qu'elle participera activement à l'aménagement des jardins et d'une partie de l'emblématique décor du Manoir du Jonchet de Givenchy. Très proche du couturier elle lui sera une cliente mais également une amie fidèle. C'est d'ailleurs à ses côtés dans les années 1990, lorsque Givenchy deviendra président du *World Monuments Fund*, qu'ils superviseront ensemble la restauration du *Potager du Roi* à Versailles.

La vie extraordinaire de Bunny Mellon se distinguera par cette recherche permanente de la beauté qu'elle retranscra bien évidemment à travers la création de ses jardins, ses bijoux, sa garde-robe mais surtout à travers ses œuvres d'art comme en témoigne notre présente table.

LOT 50

Cette superbe et audacieuse commode néoclassique faisait partie d'un important ensemble de meubles réalisés par le célèbre ébéniste Pierre Garnier. Cet ensemble, très probablement conçu pour une pièce en particulier sous la conduite de l'architecte Alexandre-Théodore Brongniart (1739-1813), comprenait une autre commode qui faisait autrefois partie de la collection du consul général Karl Bergsten (mort en 1953) et vendue chez Christie's, Londres, le 23 juin 1999, lot 50. Alors que la commode Bergsten est de largeur normale, la présente commode est d'une largeur inhabituelle, plus petite, ce qui indique qu'elle a probablement été conçue pour être placée sous un embrasement de fenêtre. Les deux commodes sont de style néoclassique précoce, avec des guirlandes et des masques flanqués de colonnes cannelées ; la commode Bergsten a une façade plate et des côtés arrondis, la commode Givenchy une façade en demi-lune et des côtés plats.

Cette forme, extrêmement architecturale, conçue pour un endroit précis, évoque l'œuvre de l'architecte Brongniart et se rapporte à deux de ses dessins. Le premier projet est destiné à une chambre de la Princesse de Monaco dans son hôtel de la rue Saint Dominique (aujourd'hui l'ambassade de Pologne), confirmant que Brongniart était directement impliqué dans la conception de meubles tels que le présent exemple. Dans cette chambre, deux commodes décorées de colonnes flanquent un lit et sont décrites en 1790 en face d'une cheminée en marbre grotte d'Italie : *Une commode en chêne, revêtue de marbre rouge d'Italie et tablette, idem, imitant parfaitement la cheminée, trois tiroirs en chêne placqué en bois satiné sur le devant., Entre les deux croisées une chiffonière en chêne revêtue de marbre...* Par ailleurs, la salle de billard du même hôtel possédait un poêle en tôle assorti à une armoire en chêne, peinte pour copier le poêle.

Le second dessin illustre deux commodes d'un esprit similaire aux deux précédentes, qui se rapprochent encore davantage des deux commodes Garnier. Elles sont représentées dans une petite chambre du premier étage, à côté du lit, et servent également de support à des éphèbes portant des paniers de fleurs. Ces commodes présentent des similitudes très évidentes avec la commode Garnier : elles ont la même forme générale et des angles en colonne avec des chapiteaux ioniques, des guirlandes de fleurs ou de fruits et des pieds effilés en spirale. Ce second projet a été réalisé par Alexandre-Théodore Brongniart pour M. Taillepiéd de Bondy, *Receveur Général des Finances* d'Auch, peu après 1780. Au cours de sa carrière, Garnier semble avoir collaboré avec un autre architecte célèbre, Charles De Wailly (1730-1798) dès 1761, alors que le goût grec commence à émerger. De Wailly

présente en effet au Salon bisannuel de Paris un certain nombre de meubles d'avant-garde, dont un secrétaire ou bureau appartenant à Marie-Thérèse du Cluzel de la Chabrierie, épouse du maître des requêtes Philippe-Etienne Desvieux, réalisé par Garnier et décrit dans l'Avant-Coureur comme *traité dans le meilleur goût de Boulle* ; ce qui implique qu'elle était de forme sévère, plaquée d'ébène et munie de lourdes montures en bronze doré (C. Huchet de Quénetain, *Pierre Garnier*, Paris, 2003, p. 29). Il est intéressant de noter qu'une autre pièce de Garnier exposée au Salon de 1761 était décrite comme étant *dans le goût antique* (voir A. Pradère, *Les Ébénistes français de Louis XIV à la Révolution*, Paris, 1989, p. 247).

PIERRE GARNIER (1725 - 1806)

Fils de l'ébéniste parisien François Garnier, Pierre, devenu maître-ébéniste en 1742 à l'âge de 16 ans, a joué un rôle dans le développement du mobilier néo-classique tout aussi remarquable que celui des célèbres Allemands Jean-François Oeben et Joseph Baumhauer. Grâce à sa collaboration précoce et très médiatisée avec De Wailly et à la recommandation de Madame Geoffrin, Garnier attire l'attention de l'un des défenseurs les plus influents du nouveau style, le frère de Madame de Pompadour, le directeur des Bâtiments, le Marquis de Marigny. Comme en témoigne une remarquable série de lettres de Marigny à son ébéniste, il tenait Garnier en haute estime et lui confiait diverses commandes (S. Eriksen, ‘Some letters from the Marquis de Marigny to his cabinet-maker Pierre Garnier’, in *Furniture History*, n. 8, 1972, pp. 78-85). Par exemple, Marigny a demandé à Garnier de concevoir divers meubles en ébène, y compris leurs montures ; ceci inclut une paire de meubles d'appui conçus par lui, très probablement fournis au marquis de Marigny, vendus chez Sotheby's, Paris, 13 novembre 2018, lot 30.

Garnier était actif à la fois comme dessinateur et comme ébéniste, ce qui explique la nature exceptionnelle de nombre de ses productions les plus ambitieuses. Une importante suite de meubles en laque provenant de la collection Bischoffsheim et conçue dans le goût grec, comportant également des masques proéminents, a été vendue chez Christie's, Londres, 7 décembre 2007, lot 130. Une autre commande notable dans le goût grec est une paire d'armoires d'angle commandée pour le contrôleur de la Marine Auguste-Gabriel Godefroy (1728-1813) qui se trouve actuellement au J. Paul Getty Museum, Los Angeles (inv. 81.DA.82).

LOT 51

Cette impressionnante paire de chenets avec ses aiguères dites casques dont l'auteur du dessin nous est malheureusement inconnu, est un modèle rare et qui a su retenir l'attention d'un autre grand collectionneur et couturier avant Hubert de Givenchy : Karl Lagerfeld (1933-2019). En effet, ces feux (collection Karl Lagerfeld ; sa vente, Christie's, Monaco, 28-29 avril 2000, lot 355) ont orné ses intérieurs aménagés dans le pur goût du XVIIIe siècle considérant avec justesse que *la caractéristique principale de l'art français est l'élégance et le fait même que lorsqu'il est très décoratif, il n'atteint jamais la surcharge.*

Généralement, les chenets Louis XVI présentent en effet un décor de vase. Citons néanmoins la belle paire de chenets présentant une amphore tournée avec des anses en têtes de bélier et guirlandes accompagnée d'une pomme de pin (inv. GML-7126-000) et conservée aujourd'hui au Palais de l'Elysées (E. Dumonthier, *Les bronzes d'éclairage et de chauffage*, pl. 10 - n° 2). Citons également une autre paire conservée au palais de Fontainebleau (inv. GML-8565-000) ornée d'une aiguère à *piédouche cannelé sous godrons avec guirlande feuilles et perles retombante sur la ceinture avec carquois et arcs* (E. Dumonthier, *Les bronzes d'éclairage et de chauffage* pl. 9 - n° 4). La base est à rapprocher d'une paire de feux à

galerie de la fin du XVIIIe siècle livrée au palais de Fontainebleau en novembre 1804 par le serrurier Desouches *Du 26 brumaire an 13... fourni deux galeries à plattes balustres pleins et tournés à bases carrés, le tout dorée en or moulu avec leur garde cendre à coulisse, chenets à pommes, pele et pincette à vases doré et ciselés 950.* (Arch. Nat. O2 561, d. 1, p. 58). Une paire se trouve en 1804 dans le petit cabinet à la suite du salon du pape et la seconde dans la chambre à coucher du cardinal Fesh (J. P. Samoyault, *Pendules et bronzes d'ameublement entrés sous le Premier Empire*, Paris, 1989, p. 260).

Citons une paire identique probablement acquise par J. Wyatville, soit pour Carlton House, soit pour Wilton House au début du 19^e siècle. Cette paire est illustrée dans *Country Life*, avril 1902

LOT 52

«La peinture n'est jamais de la prose, c'est de la poésie, elle est écrite en vers avec des rimes plastiques», affirme Picasso à Françoise Gilot, sa nouvelle muse, à l'époque de la création de la présente œuvre (cité dans F. Gilot et C. Lake, *Life with Picasso*, New York, 1964, p. 120). En août 1946, lors d'un voyage dans le sud de la France avec Françoise Gilot, l'artiste rencontre Romuald Dor de la Souchère, le conservateur du musée d'Antibes, hébergé dans le château Grimaldi, qui lui propose d'y établir son atelier. Une fois installé, Picasso travaillait intensivement pendant deux mois, de septembre à novembre, et réalise plusieurs œuvres, notamment des peintures et des dessins. Peu après le retour de l'artiste à Paris, le château est rebaptisé Musée Picasso ; c'est le premier musée dédié au grand peintre. Les principaux thèmes des œuvres que Picasso a créées durant son séjour dans l'ancien château d'Antibes, connues sous le nom de série *Antipolis*, d'après le nom grec ancien de la ville, sont d'inspiration mythologique et pastorale. Satyres, centaures, nymphes et animaux idylliques peuplent une étrange Arcadie linéaire, où des couleurs plates et légères remplissent les intervalles rythmiques dans un nouveau style doux et tendre. Ce sujet incarne l'exaltation et l'excitation de Picasso face à son nouvel amour, à la paternité imminente (Françoise Gilot tombe enceinte en août) et à la liberté retrouvée après les années de guerre, oubliée dans la chaleur et la lumière de la Méditerranée. Ses peintures et dessins de cette période combinent la tradition méditerranéenne classique à une nouvelle vision, aussi enfantine que complexe.

LOT 53

Obéissant à un évident soucis esthétique, le mélange de la sculpture et l'utilisation de la pierre, autrefois du porphyre, répond à de hautes exigences de la part du commanditaire. Ce spectaculaire guéridon faisait en effet très certainement partie de l'immense et fabuleuse collection du cardinal Fesch, dont nous connaissons aujourd'hui un *corpus* très restreint mais fameux.

Joseph Fesch (Ajaccio 1763 - Rome 1839), est le fils d'un capitaine de régiment suisse au service de la République de Gênes et le demi-frère de Letizia Ramolino, mère de Napoléon Bonaparte. Il est donc l'oncle du futur Empereur, et à ce titre, jouira d'une place de choix dans la sphère napoléonienne, non sans quelques remous néanmoins. En 1787, il reçoit avec la bénédiction du Pape, l'archidiaconat d'Ajaccio, mais la prise de parti de la famille pour les idées de la nouvelle Constitution en 1790-1791 les pousse à fuir la Corse pour la France. L'essor de son neveu, désormais Consul, lui ouvre une carrière à la fois prestigieuse et rémunératrice. Le 15 juillet 1802, un arrêté consulaire le nomme archevêque de Lyon, primat des Gaules, puis dès janvier 1803, il est promu cardinal. Son ascension ne s'arrête pas là puisque Napoléon Bonaparte lui octroie une mission plus politique : en avril 1803 il est nommé

ambassadeur à Rome, recevant des émoluments annuels de 150 000 francs complétés d'une indemnité de 100 000 francs pour frais d'installation. La proclamation de l'Empire et l'avènement de Napoléon Ier voit le cardinal Fesch occuper la fonction de Grand Aumônier de l'Empire, être décoré de la Légion d'honneur et de l'Ordre de la Toison d'or, lui faisant bénéficier de dotations de près de 400 000 francs. En tant qu'ambassadeur de France à Rome, il organise les préparatifs de la venue du pape Pie VII pour le sacre de Napoléon, le 2 décembre 1804, ainsi que le couronnement de Napoléon comme roi d'Italie (26 mai 1805). Ses faux pas diplomatiques lui assureront pourtant son retour à Paris : il est remplacé au poste d'ambassadeur à Rome en 1806.

La position éminente du cardinal Fesch explique le luxe de ses résidences, de leurs aménagements, et de ses collections d'art. Sa collection de peintures par exemple, est célébrée dans l'Europe entière. À Rome, Fesch acquiert le palais Del Buffalo-Ferraioli, qu'il fait entièrement redécorer à la mode antique, usant des matériaux les plus précieux tels que marbres et porphyres. C'est sous la conduite des architectes Lorenzo et Dioniso Santi que les travaux de décoration et d'aménagement sont exécutés : il est probable que les dessins de ce guéridon et des autres pièces de mobilier aient été donnés par les frères Santi. Pour son palais romain (et peut-être aussi dans une certaine mesure pour sa résidence parisienne), le cardinal Fesch avait fait exécuter et réunir près de 104 tables de marbres rares, 16 guéridons à dessus de porphyre impérial dont 13 étaient dotés d'un piétement en bois doré. Cette collection est connue grâce à la vente qu'en fit Fesch en juin 1816, vente au cours de laquelle il racheta lui-même une partie de ses collections, en particulier les guéridons en porphyre et quelques tables de marbre. Revenu à Paris, Fesch disperse l'ameublement de son hôtel en mars 1824, vente où l'on retrouve les rachats de 1816 : à cette vente, huit des dix guéridons de porphyre furent par exemple acquis par le duc d'Orléans, futur Louis-Philippe Ier, roi des Français, et envoyés en château d'Éu.

Parmi les guéridons provenant avec certitude de la collection Fesch figurent un large plateau de porphyre (D. 128 cm.) supporté par un piétement constitué de trois lions ailés (Paris, musée du Louvre, inv. OA 4093 acquis au XIXe siècle) ainsi qu'un autre dont les supports sont à pilastres cannelés, enroulements et tête d'Hermès (ancienne collection Gismondi, D. 116,5 cm.). Un modèle identique fut vendu chez Christie's à New York le 18 mars 2005.

La description rapide de 1816 des innombrables tables de marbre de la collection Fesch nous permet aujourd'hui de rapprocher notre guéridon d'un modèle très semblable ainsi mentionné sous le n. 406 : *Une table de granit rose oriental posée sur des cariatides ailées portant une frise en arabesque, avec une base en dessous en marbre noir de Flandres. La monture est en bois doré et d'une sculpture aussi soignée que bien réparée. Hauteur 4 pieds 2 pouces.* Lors de la seconde vente de 1824 nous constatons que les guéridons à figures ailées n'y figurent plus, ayant probablement tous étaient vendus en 1816. Nous connaissons également un autre guéridon dont le piétement est identique au notre mais qui a conservé son plateau de porphyre d'origine, provenant de la vente Christie's, Londres, 11 décembre 2003 et qui aurait pu également faire partie de la collection du Cardinal.

Bien que la base soit différente et que le plateau de porphyre ait aujourd'hui disparu, il est très probable que notre guéridon fut créé pour compléter l'immense collection du cardinal. Fait très intéressant, l'inventaire de ces guéridons nous permet de constater que chaque plateau de porphyre avait un diamètre unique. Il est tout à fait possible que le Cardinal Fesch fit l'acquisition

d'un fût de colonne romaine, probablement en balustre, qu'il fera par la suite débiter en tranches, chaque tranches formant un plateau et faisant de chaque guéridon une œuvre parfaitement unique. L'association de la pierre ainsi que ce piétement aux génies ailés d'influence antique est quoi qu'il en soit un témoin majeur de l'art de la sculpture néoclassique à Rome dans les premières années du XIXe siècle, faisant de notre guéridon un parfait représentant du goût antique, diffusé en Italie, mais aussi en France et dans toute l'Europe, sous l'Empire.

LOT 54

Les deux imposants bustes présentés illustrent des interprétations faites à l'époque baroque des bustes antiques en marbre du roi de Macédoine Alexandre le Grand (356-323 avant J.-C.), et de l'empereur Julio-Claudian Claude Ier (10 avant J.-C.-54 après J.-C.). Alexandre le Grand est l'une des personnalités les plus célèbres de l'Histoire. Bien que son existence fût brève, il fonda près de vingt villes portant son nom, la plus connue étant Alexandrie en Égypte. L'établissement de ses colonies permit la diffusion de la culture grecque vers l'Est et entraîna la création d'une nouvelle civilisation hellénistique, dont certains aspects restèrent présents dans les traditions de l'Empire byzantin jus jusqu'au milieu du XV^e siècle. Alexandre devint une légende, un héros classique à l'égal d'Achille, et fut une figure prédominante, aussi bien dans l'histoire et la mythologie grecques qu'au sein d'autres civilisations. Il fut également une référence pour les chefs militaires qui lui succédèrent, sa technique stratégique étant aujourd'hui encore enseignée dans les écoles militaires. Antithèse directe d'Alexandre le Grand, Claude, malgré son haut lignage, fut tenu à l'écart du public en raison d'une infirmité due à une maladie infantile. Il se réfugia dans l'alcool, le jeu et les femmes durant toute sa jeunesse. Toutefois, lorsque son neveu, l'empereur Caligula, fut assassiné, il devint contre toute attente empereur à l'âge de 50 ans. Claude se révéla être un administrateur compétent et efficace. Il fut également un bâtisseur ambitieux, développant de nombreuses routes, aqueducs et canaux à travers tout l'Empire. Sous son règne, Rome conquis la Thrace, le Norique, la Pamphylie, la Lycie et la Judée, et débuta la conquête de la Bretagne. Ayant un intérêt prononcé pour le droit, il présida des procès publics et émit jusqu'à vingt édits par jour. Néanmoins, il fut particulièrement malchanceux en amour : sa troisième femme, Messaline, accusée de meurtre et d'adultère, fut exécutée, tandis que sa quatrième femme, Agrippine la jeune, sa propre nièce, fut soupçonnée d'avoir contribué à son empoisonnement afin d'accélérer l'accession au trône de son fils Néron.

Les deux bustes suivent une tradition bien établie combinant le marbre blanc pour les têtes avec des épaules luxuriantes plaquées en albâtre oriental. Cette technique consistant à mélanger pierres exotiques et pierres semi-précieuses avec un marbre plus commun et facile à travailler provient de l'Antiquité. Elle réapparait durant la Renaissance italienne alors que des bustes de grandes tailles sont utilisés afin d'embellir les palais, symbolisant ainsi la richesse et la position sociale et intellectuelle de leur propriétaire. Les feuilles menées à travers l'Italie durant les XVII^e et XVIII^e siècles enrichirent les collections d'art de la noblesse italienne et alimentèrent également la demande insatiable des Grands Touristes affluant en Italie, avides de souvenirs mais aussi désireux de créer leurs propres galeries. La demande de bustes antiques ayant dépassée l'offre, le marché de l'art de l'époque commença à réaliser de nouvelles pièces, répliques des modèles antiques. Les plus précieux et somptueux des bustes étaient ceux alliant marbre blanc avec marbres de couleur ou, comme dans le cas présent, avec de l'onyx ou de l'albâtre. Les deux bustes présentés ici furent achetés par M. de Givenchy à un descendant de Don Carlos de Beistegui y de Yturbe (1895-1970) et ornèrent probablement le Palazzo Labia à Venise, chef-d'œuvre de l'art Baroque du XVII^e siècle sur le Grand Canal. C'est dans son palais vénitien qu'il or-

ganisa le très célèbre *Bal du Siècle* le 3 septembre 1951, réunissant près de mille invités. Sa résidence parisienne fut réalisée dans les années 1930 par Le Corbusier et il devint plus tard propriétaire du château de Groussay, faisant appel à Emilio Terry pour le décorer. Beistegui, héritier français d'une grande fortune franco-mexicaine, était considéré comme l'une des plus exubérantes personnalités de la vie européenne du milieu du XX^e siècle et était un important collectionneur.

LOT 55

Chef d'œuvre de monumentalité, ce lustre alliant avec génie bronze et cristallerie est parfaitement représentatif des dispositifs d'éclairage les plus aboutis et les plus impressionnants sous l'Empire.

Avec le développement stratégique des manufactures impériales et l'essor de l'industrie au début du XIX^e siècle, l'approvisionnement en cristaux taillés – qui est toujours une difficulté en particulier pour le Garde-Meuble impérial qui doit garnir quantité de salons d'apparat de tels lustres – est plus soutenu. Les résidences impériales, mais également tous les hôtels particuliers de l'aristocratie parisienne se dotent de telles suspensions qui diffractent la lumière et éclairent les salons, qui ne seront éclairés à l'électricité que près d'un siècle plus tard. Ce type de structure en bronze doré, à vase balustre central où s'accrochent deux rangées de bras de lumière est l'un des modèles les plus appréciés, et on le retrouve, avec plus ou moins de richesse décorative, de bras de lumière ou de sculpture, dans beaucoup de bronzes d'éclairage de l'époque Empire, notamment pour les résidences impériales.

Ce type de lustre en bronze doré et cristal taillé se généralise sous l'Empire, notamment grâce à l'activité de la Manufacture impériale de cristaux de Mont-Cenis. Cette manufacture est l'héritière de la manufacture de cristaux de la reine, transférée de Sèvres au Creusot (Mont-Cenis) en 1787 mais dont la production est arrêtée sous la Révolution. En 1806, sous la direction de Ladoueppe du Fougerais, la cristallerie obtient l'appellation de *Manufacture de leurs Majestés Impériales et Royales* et produira une grande quantité de cristaux taillés dont beaucoup furent utilisés pour la fabrication de lustres. D'autres cristaux taillés provenaient également, et plus traditionnellement, des manufactures de Bohême.

La provenance aristocratique de ce lustre aux XIX^e et XX^e siècles mérite de s'arrêter un instant sur les collections dont il provient. Il fut la propriété de Philippe-Alfred Régnier de Gronau, troisième duc de Massa (1837-1913), qui occupe l'hôtel dit de Massa à Paris, près des Champs-Élysées, à partir de 1857. Il est difficile de dire si le lustre fut disposé-là par le duc de Massa lui-même, ou bien s'il était resté dans l'hôtel depuis l'Empire, date à laquelle il appartenait à la couronne impériale et était loué à l'ambassadeur d'Italie à Paris. À la mort du duc de Massa en 1913, l'hôtel passe par héritage à son fils, qui ne l'occupe guère et le vend en 1926 : il est alors racheté et déplacé pierre par pierre. Aujourd'hui installé rue du faubourg-Saint-Jacques, il est le siège de la Société des Gens de Lettres. Par suite, le lustre est acheté par le baron Elie de Rothschild qui le fait installer dans son hôtel particulier parisien, l'hôtel Masseran. Édifié en 1787 par Alexandre-Théodore Brongniart pour le prince Masserano, l'hôtel fut acquis par le baron Elie de Rothschild en 1956 à la mort du comte Etienne de Beaumont, son précédent propriétaire, puis offert dans les années 1970 au président de la République de Côte d'Ivoire.

LOT 56

Le présent groupe en terre cuite est issu du *Chasseur au repos* de Nicolas Coustou, l'une des figures commandées en 1707 par la Direction des Bâtiments du roi pour orner la demi-lune du fer-à-cheval au château de Marly, résidence chère à

Louis XIV. L'original en marbre sculpté par Nicolas Coustou (1658-1733) est accompagné de nymphes au carquois et à la colombe, d'une hamadryade (une nymphe des forêts) et d'un faune, d'un berger flûteur. Cette commande est partagée entre Nicolas Coustou et Antoine Coysevox (1640-1720). Ces groupes se répondent et participent au message champêtre et cynégétique voulu pour les lieux.

La composition du chasseur, qui plus tard prendra le nom d'*Adonis* pour le relier directement à la figure du roi chasseur, est pyramidale et multiplie les points de vue. L'ajout d'un chien à l'arrière de la composition force le regard à se déplacer et permet également de donner vie à un ensemble plutôt statique. Après Marly, le Chasseur au repos est placé en 1716, année de son parfait paiement, sur la terrasse du palais des Tuileries, puis entre au musée du Louvre en 1870 (inv. MR 1796, ill.).

LOT 59

Cette élégante garniture est un bel exemple de montage et d'ornementation d'objets orientaux pour la famille Lascelles à Harewood House par certains des artisans anglais les plus accomplis du début du XIXe siècle. Bien que les bronziers parisiens aient dominé le marché des céramiques orientales montées en bronze doré tout au long du XVIIIe siècle, l'appétit et la demande énormes pour les arts décoratifs français encouragés par le Prince Régent à la fin du règne de George III ont poussés des entrepreneurs et des artisans anglais comme Benjamin Vulliamy et Matthew Boulton à produire ce type de monture en bronze.

LE MODÈLE

Le modèle de ce vase, avec ses reprises de motifs inspirés de l'antique, est caractéristique du début du XIXe siècle. Ce décor de masque d'homme barbu apparaît pour la première fois sur une paire de vases en porcelaine de Chine bleu foncé montée en bronze ayant été vendue à Edward Lascelles le 15 avril 1806 alors décrit par Vulliamy comme emblématique de végétation (G. de Bellaigue, 'Samuel Parker and the Vulliamys, Purveyors of Gilt Bronze', in The Burlington Magazine, Vol. 139, No. 1126, janvier 1997, pp. 31 – 32, ill. fig. 51). Ils figurent sur plusieurs montures de Vulliamy, notamment sur un vase de la collection royale de Buckingham Palace qui est en tout point similaire à la paire que nous présentons ici (Inv. RCIN 185). De la même hauteur, ils présentent les mêmes poignées et une glaçure noire miroir identique. Ce vase dont les montures ont été créées en 1811, figure dans le Vulliamy's Ornament Book sous le nom de Black China Bottle for Mr Fogg. La description qui est faite de ce vase dans la facture qui a été envoyée à Fogg pourrait également correspondre à ceux que nous présentons ici : a Large Black China Bottle with gadroon Lip and deep lining square handles with Scroll ends resting upon very handsome Antique Masks a Large Base on foot ornamented with null'd Mouldings the whole highly finished & strongly gilt in dead and burnished Gold at 32 Guineas £33.12. (J. Ayers, Chinese and Japanese Works of Art in the Collection of Her Majesty The Queen: Volume II, Londres, 2016). L'attrait d'Hubert de Givenchy pour ces vases Noir de Chine a été inspiré par le goût de la couturière Coco Chanel. En effet, Givenchy lui-même racontait : C'est Chanel qui m'a fait découvrir les vases en miroir noir. Elle a toujours prétendu qu'il s'agissait des plus rares et que je devais les acheter dès que j'en avais l'occasion.

LA PROVENANCE

La première mention des vases de la collection Harewood se trouve dans une facture de 1807 adressée par Hon. Edward Lascelles à Robert Fogg. Se référant soit à Edward Lascelles, 1er comte de Harewood (1740 - 1820), soit à son fils aîné Edward "Beau" Lascelles (1764 - 1814), le paiement est enregistré parmi une liste de porcelaines : Une paire de jarres émaillées pourpres, montées, pour lesquelles 42 £ ont été payées. Elles sont ensuite enregistrées dans la Galerie de Harewood House dans l'Inventaire des biens hérités de 1892, créé en vertu du testament de Henry Thynne Lascelles,

4e comte de Harewood, comme étant une paire de bouteilles en porcelaine chinoise, montées : Une paire de flacons en porcelaine chinoise à riche glaçure brune montés en bronze doré de la période Empire avec bord, base, poignées droites et masques. Le troisième vase est également inventorié comme suit : Une bouteille en porcelaine noire de Chine à riche glaçure marron foncé montée en bronze doré d'époque Empire. La paire de vases est illustrée sur une console dans la galerie dans un guide de la maison Harewood en 1959 et de nouveau dans l'édition révisée de 1979 avec le troisième vase sur une console adjacente (R. Buckle, Harewood : A guide-book to the Yorkshire seat of Her Royal Highness The Princess Royal and the Earl of Harewood, Derby, 1959, p.22 ; R. Buckle, Harewood : A revised guide-book to the Yorkshire seat of the Earls of Harewood, Derby, 1979, p. 27). Un vase similaire en porcelaine chinoise de Harewood, également monté par Vulliamy & Son et situé dans la Galerie selon l'inventaire de 1892 a été vendu dans Harewood, Collecting in the Royal Tradition chez Christie's à Londres le 5 décembre 2012, lot 523. Ce vase a très certainement lui aussi été fourni par Robert Fogg vers 1805-1812.

VULLIAMY & SON

Benjamin Vulliamy (1747-1811) était un fabricant aux multiples facettes, ont lui connait notamment des pendules, des pièces d'orfèvrerie mais aussi des meubles ou encore de éléments de bronze doré. Il a commencé à travailler avec son père, Justin, en 1780 avec qui il va créer l'entreprise familiale Vulliamy and Son. Grace à ses talents d'horloger, Benjamin a reçu une nomination royale en 1773 en tant qu'horloger du roi George III. Bien que le Roi soit déjà un mécène de son père, Benjamin développe encore plus ses relations avec la cour royale au cours des années suivantes. Avec son fils - Benjamin Lewis Vulliamy (1780 - 1854), Benjamin a exécuté de nombreuses commandes de montures en bronze doré pour des meubles, notamment pour le roi George IV à Carlton House et au Royal Pavilion à Brighton. Les visiteurs locaux et étrangers ont particulièrement commenté l'effet éblouissant des bronzes dorés qui décoraient les résidences du Roi.

LOT 60

Ce magnifique ensemble de candélabres à quatre bras de lumière en bronze doré d'époque Regency a très probablement été réalisé par *Rundell Bridge and Rundell*, orfèvres et joailliers royaux de 1797 à 1843, fournisseurs importants de biens luxueux. Ils ont été créés en partie, si ce n'est entièrement, d'après un dessin de l'artisan français émigré en Angleterre Jean-Jacques Boileau (1787-1851) pour *Rundell Bridge and Rundell*. A l'exception de la décoration de la base et des masques de lion sur le fût central, ils sont très similaires au splendide ensemble de 24 candélabres à quatre bras de lumière en vermeil avec leurs binets cannelés et leurs bobèches gravées des armoiries royales datant de 1828-29, faisant parti du *Grand Service* de George IV, conservé dans les collections royales (Inv. RCIN 51102). Cet ensemble royal a été réalisé par l'orfèvre John Bridge (1755-1834) et vendu par *Rundell, Bridge and Rundell*. George IV était un francophile et grand collectionneur d'art décoratif français. Son goût influençait la cour ainsi que toute l'aristocratie qui évoluait autour. Il n'est donc pas surprenant de trouver des exemples similaires à nos candélabres dans d'autres collections aristocratiques anglaises, notamment un exemplaire portant les armes de John Cust, 2nd Baron et 1er Comte Brownlow (1779-1853) anciennement conservé à Belton House, Lincolnshire, jusqu'à ce qu'il soit proposé à la vente chez Christie's entre le 30 avril et le 2 mai 1984 sous le lot 23, Nos candélabres, tout comme l'exemplaire de Belton, ainsi qu'une paire portant les armes de William Harry Vane, Comte de Darlington (présenté chez Christie's à Londres le 15 juillet 1975, lot 127), sont postérieurs à ceux conservés dans les collections royales. Un autre exemplaire unique portant l'inscription " A LEGACY left to ANNA MARIA JHONES KNIGHT, by her dear and valued father

GENERAL SIR C. CUYLER BART. JUNE 1819', a été vendu plus récemment chez Christie's à Paris le 6 novembre 2014, lot 427. Une autre paire connue gravée d'armoiries anglaises, faisait partie du legs Derval au château de Versailles.

LE MODÈLE

Jean-Jacques Boileau arrive en Angleterre en 1787 pour assister Henry Holland dans la décoration de Carlton House. Il va vite devenir un dessinateur connu employé par *Rundell, Bridge and Rundell* (C. Harrop, P. Glanville et al, Royal Goldsmiths: *The Art of Rundell and Bridge*, 1797-1830, Londres, 2005). Un dessin de Boileau pour une bobèche de candélabre en bronze ou en argent, daté de 1800, aujourd'hui conservé au Victoria and Albert Museum de Londres (inv. 8431.7; 8431.6), reprend la forme caractéristique de vase aux poignées à la grecque carrées entremêlées de serpents surmontant le fût à décor de masque de lions qui orne les bobèches centrales de nos candélabres. Le V&A indique que le fournisseur de ces candélabres était *Rundell, Bridge and Rundell* et plus encore, cite les candélabres de Belton House comme un exemple de ce modèle. Boileau était très attaché au style alors en vogue dans sa France natale et ses modèles montrent l'influence des bronziers de l'époque Louis XVI comme ceux de Louis Jean-Charles Delafosse (1734-1791) mais aussi l'influence du style Egyptien de la fin du XVIIIe et au début du XIX^e siècle.

LE PALAIS ROSE

Nos candélabres étaient dans la collection de Boni de Castellane (1867-1932) et d'Anna Gould (1875-1961) dans leur célèbre hôtel du Palais Rose sur l'Avenue Foch à Paris. L'inventaire du Palais Rose de 1961 les décrit comme tel 187. *Deux paires de candélabres en bronze doré. Fût orné de bas-reliefs à femmes drapées, branches, rinceaux, partie centrale à cassolette. Début XIX^e siècle. - Prisés six mille nouveaux francs.* De façon tout à fait intéressante, leur collection comprenait également une paire de candélabres d'époque Restauration portant des armes identiques à celles de notre lot. Cette paire fut vendue dans la vente *Boniface de Castellane & Anna Gould: "A way of life"*, Christie's, Paris, 7 mars 2017, lot 130.

L'union entre Boni de Castellane et Anna Gould vient défrayer la chronique en ce qu'elle est le mariage entre une héritière de famille industrielle ayant fait fortune dans l'exploitation des chemins de fer et un aristocrate français. La construction du Palais Rose, dernier grand hôtel particulier de Paris au XIX^e siècle, est le projet commun pharaonique du jeune ménage. Inspiré du Grand Trianon de Versailles, il fut construit entre 1895 et 1902 par les architectes Paul-Ernest Sanson et René Sergent. Dans l'une des pièces de ce palais on trouve une copie parfaite du célèbre *escalier des ambassadeurs* du château de Versailles. Cet escalier avait été démoli en 1752 sous le règne de Louis XV. Boni de Castellane, l'un ambassadeur incontesté du goût et de la décoration Belle Époque, décora et meubla le palais dans le plus grand style de l'Ancien Régime et y donna de somptueuses réceptions. Le mariage entre Boni de Castellane et Ana Gould se termine en 1906, et Anna se remarie quelque temps plus tard avec le cousin de Castellane, Hélié de Talleyrand-Périgord, le duc de Talleyrand (1859-1937). Le nouveau couple conserve la propriété de l'avenue Foch construite grâce à la fortune familiale de Gould. La maison et son contenu restent dans la famille jusqu'à la vente de la propriété en 1962.



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**.

(c) 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.

Dans l’hypothèse où les locaux de Christie’s France seraient fermés au public, l’exposition préalable des lots sera réalisée par voie dématérialisée depuis le site christies.com.

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.

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. Dans l’hypothèse où les locaux de Christie’s France seraient fermés au public, l’exposition préalable des lots sera réalisée par voie dématérialisée depuis le site christies.com.

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 acquitez 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 partiel. 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 gemmologie 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 mandat occulte (l’acheteur final) vous accepterez d’être tenu personnellement responsable de payer le prix d’achat et toutes autres sommes dues. En outre, vous garantisiez 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 pourrons 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/buying-services/buying-guide/register-and-bid/ 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 https://www.christies.com/LiveBidding/OnlineTermsOfUse.aspx.

(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 enchérirons pour votre compte à environ 50 % de l’**estimation** basse où, si celle-ci est inférieure, au montant de votre enchère. Dans le cas ou deux offres écrites étaient soumises au même prix, la priorité sera donné à l’offre écrite reçue en premier.

C. PENDANT LA VENTE

1. Admission dans la salle de vente

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

2. Prix de réserve

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

3. Pouvoir discrétionnaire du commissaire-priseur

Le commissaire-priseur assure la police de la vente et peut à son entière discrétion :

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

4. Enchères

Le commissaire-priseur accepte les enchères :

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

5. Enchères pour le compte du vendeur

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

6. Paliers d’enchères

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

7. Conversion de devises

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

8. Adjudications

À moins que le commissaire-priseur décide d’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 invendus.

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 stockage 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 26 % H.T. (soit 27.43 % T.T.C. pour les livres et 31,20 % T.T.C. pour les autres **lots**) sur les premiers € 700.000 ; 20 % H.T. (soit 21.10 % T.T.C. pour les livres et 24 % T.T.C. pour les autres lots) au-delà de € 700.001 et jusqu’à € 4.000.000 et 14,5% H.T. (soit 15,2975 % T.T.C. pour les livres et 17,4 % T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de € 4.000.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l’acquéreur s’élèvent à 25 % H.T. (soit 30 % 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 assujetti à la TVA.

Toutefois, en application de l’article 297 C du CGI, Christie’s peut opter pour le régime général de la TVA c’est-à-dire que la TVA sera appliquée sur leur prix de vente total sous réserve des exonérations accordées pour les livraisons intracommunautaires et les exportations. L’acquéreur qui aurait intracé 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 λ, accolé au numéro du **lot**. Si le droit de suite est applicable à un **lot**, vous serez redevable de la somme correspondante, en sus du prix

d’adjudication, et nous transmettrons ensuite cette somme à l’organisme concerné, au nom et pour le compte du vendeur.

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

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

- 4 % pour la première tranche du prix de vente inférieure ou égale à 50.000 euros ;

- 3 % pour la tranche du prix comprise entre 50.000,01 euros et 200.000 euros ;

- 1 % pour la tranche du prix comprise entre 200.000,01 euros et 350.000 euros ;

- 0.5 % pour la tranche du prix comprise entre 350.000,01 euros et 500.000 euros ;

- 0.25 % pour la tranche du prix excédant 500.000,01 euros.

E. GARANTIES

1. Garanties données par le vendeur

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

- (a) est le propriétaire du **lot** ou l’un des copropriétaires du **lot** agissant avec la permission des autres copropriétaires ou, si le vendeur n’est pas le propriétaire ou l’un des copropriétaires du **lot**, a la permission du propriétaire de vendre le **lot</**

CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie’s

1. Conditions de vente et modalités de paiement

responsables en cas de manques à gagner ou de pertes d’activité, de pertes d’opportunités ou de valeur, de pertes d’économies escomptées ou d’intérêts, de coûts, de dommages, d’**autres dommages** ou de dépenses.

(h) Art moderne et contemporain de l’Asie du Sud-Est et calligraphie et peinture chinoise. Dans ces catégories, la garantie d’authenticité ne s’applique pas car les expertises actuelles ne permettent pas de faire de déclaration définitive.Christie’s accepte cependant d’annuler une vente dans l’une de ces deux catégories d’art s’il est prouvé que le **lot** est un faux. Christie’s remboursera à l’acheteur initial le prix d’achat conformément aux conditions de la garantie d’authenticité Christie’s, à condition que l’acheteur initial nous apporte les documents nécessaires au soutien de sa réclamation de faux dans les 12 mois suivant la date de la vente. Une telle preuve doit être satisfaite conformément au paragraphe E2 (f) (2) ci-dessus et le **lot** doit être retourné au lieu indiqué au paragraphe E2 (f) (3) ci-dessus. Les alinéas E2 (b), (c), (d), (e) et (g) s’appliquent également à une réclamation dans ces catégories.

F. PAIEMENT

1. Comment payer

(a) Les ventes sont effectuées au comptant. Vous devrez donc immédiatement vous acquitter du **prix d’achat** global, qui comprend :

- i. le prix d’adjudication ; et
- ii. les frais à la charge de l’acheteur ; et
- iii. tout montant dû conformément au paragraphe D3 ci-dessus; et
- iv. toute taxe, tout produit, toute compensation ou TVA applicable.

Le paiement doit être reçu par Christie’s au plus tard le septième jour calendrier qui suit le jour de la vente (« la **date d’échéance** »).

(b) Nous n’acceptons le paiement que de la part de l’enchérisseur enregistré. Une fois émise, nous ne pouvons pas changer le nom de l’acheteur sur une facture ou réémettre la facture à un nom différent. Vous devez payer immédiatement même si vous souhaitez exporter le **lot** et que vous avez besoin d’une autorisation d’exportation.

(c) Vous devrez payer les **lots** achetés chez Christie’s France dans la devise prévue sur votre facture, et selon l’un des modes décrits ci-dessous :

(i) Par virement bancaire :

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

(ii) Par carte de crédit :

Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines conditions. Les détails des conditions et des restrictions applicables aux paiements par carte de crédit sont disponibles auprès de notre service Post Sale ,dont vous trouverez les coordonnées au paragraphe (e) ci-dessous.

Paiement :

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

(iii) En espèces :

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

(iv) Par chèque de banque :

Vous devez les adresser à l’ordre de Christie’s France SNC et nous fournir une attestation bancaire justifiant de l’identité du titulaire du compte dont le paiement. Nous pourrns émettre des conditions supplémentaires pour accepter ce type de paiement.

(v) Par chèque :

Vous devrez 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 14e jour suivant la date de la vente aux enchères ou, si elle est antérieure, la date à laquelle le **lot** est confié à un entropôt 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 réiteration des enchères de l’adjudicataire défaillant; si le vendeur ne formule pas sa demande dans un délai de trois mois à compter de l’adjudication, il donne à Christie’s France SNC tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l’effet, au choix de Christie’s France SNC, soit de poursuivre l’acheteur en annulation de la vente, soit de le poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes justifiées.

En outre, Christie’s France SNC se réserve, à sa discrétion, de :

(i) percevoir des intérêts sur la totalité des sommes dues et à compter d’une mise en demeure de régler lesdites sommes au plus faible des deux taux suivants :

- Taux de base bancaire de la Barclay’s majoré de six points
- Taux d’intérêt légal majoré de quatre points

(ii) entamer toute procédure judiciaire à l’encontre de l’acheteur défaillant pour le recouvrement des sommes dues en principal, intérêts, frais légaux et tous autres frais ou dommages et intérêts;

(iii) remettre au vendeur toute somme payée à la suite des enchères par l’adjudicataire défaillant;

(iv) procéder à la compensation des sommes que Christie’s France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie’s » pourrait devoir à l’acheteur, au titre de toute autre convention, avec les sommes demeurées impayées par l’acheteur ;

(v) procéder à la compensation de toute somme pouvant être due à Christie’s France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou liée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie’s » au titre de toute transaction, avec le montant payé par l’acheteur que ce dernier l’y invite ou non ;

(vi) rejeter, lors de toute future vente aux enchères, toute offre faite par l’acheteur ou pour son compte ou obtenir un dépôt préalable de l’acheteur avant d’accepter ses enchères ;

(vii) exercer tous les droits et entamer tous les recours appartenant aux créanciers gagistes sur tous les biens en sa possession appartenant à l’acheteur ;

(viii) entamer toute procédure qu’elle jugera nécessaire ou adéquate ;

(ix) dans l’hypothèse où seront revendus les biens préalablement adjugés dans les conditions du premier paragraphe ci-dessus (réitération des enchères), 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 4.

(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 pourrns 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 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 restituerons les biens que vous nous aurez 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 entropôt.

(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. 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 ACHÈMINEMENT DES LOTS

1. Transport et acheminement des lots

Nous inclurons 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 devrez obtenir à vos frais. Si un **lot** contient de l’ivoire d’éléphant, ou tout autre matériau provenant de la faune susceptible d’être confondu avec de l’ivoire d’éléphant (par exemple l’ivoire de mammouth, l’ivoire de morse ou l’ivoire de calao à casque), veuillez vous reporter aux autres informations importantes du paragraphe (c) si vous avez l’intention d’importer ce **lot** aux États-Unis. Nous ne serons pas tenus d’annuler votre achat et de vous rembourser le **prix d’achat** si votre **lot** ne peut être exporté ou importé ou s’il est saisi pour une quelconque raison par une autorité gouvernementale. Il vous incombe de déterminer quelles sont les exigences des lois et réglementations applicables en matière d’exportation et d’importation de biens contenant ces matériaux protégés ou réglementés, et il vous incombe également de les respecter.

(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 mammouth, l’ivoire de morse ou l’ivoire de calao à casque) ne peut être importé aux États-Unis qu’accompagné des résultats d’un test scientifique rigoureux accepté par Fish & Wildlife, confirmant que le matériau n’est pas de l’ivoire d’éléphant africain. Si de tels tests scientifiques rigoureux ont été réalisés sur un **lot** avant sa mise en vente, nous l’indiquerons clairement dans la description du **lot**. Dans tous les autres cas, nous ne pouvons pas confirmer si un **lot** contient ou non de l’ivoire d’éléphant africain et vous achetez ce **lot** à vos risques et périls et devrez prendre en charge les frais des tests scientifiques ou autres rapports requis pour l’importation aux États-Unis. Si lesdits tests ne sont pas concluants ou confirment que le matériau est bien à base d’éléphant africain, nous ne serons pas tenus d’annuler votre achat ni de vous rembourser le **prix d’achat**.

(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 aguières, 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 de **lots** s’ils proviennent d’Iran (Perse). Il vous appartient de veiller à ne pas acheter ou importer un **lot** en violation des sanctions ou des embargos commerciaux qui s’appliquent à vous.

(f) Or

L’or de moins de 18 ct n’est pas considéré comme étant de l’« or » dans tous les pays et peut être refusé à l’importation dans ces pays sous la qualification d’« or ».

(g) Bijoux anciens

En vertu des lois actuelles, les bijoux de plus de 50 ans valant au moins €50.000 nécessiteront une autorisation d’exportation dont nous pouvons faire la demande pour vous. L’obtention de cette licence d’exportation de bijoux peut prendre jusqu’à 8 semaines. 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 dégagea 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 engageat pas envers vous.

(b) (i) Nous ne sommes aucunement responsables envers vous pour quelque raison que ce soit (que ce soit pour rupture du présent accord ou pour toute autre question relative à votre achat d’un **lot** ou à une enchère), sauf en cas de fraude ou de fausse déclaration de notre part ou autrement que tel qu’expressément énoncé dans les présentes Conditions de vente ;

(ii) nous ne faisons aucune déclaration, ne donnons aucune **garantie**, ni n’assumons aucune responsabilité de quelque sorte que ce soit relativement à un **lot** concernant sa qualité marchande, son adaptation à une fin particulière, sa description, sa taille, sa qualité, son **état**, son attribution, son authenticité, sa rareté, son importance, son support, sa **provenance**, son historique d’exposition, sa documentation ou sa pertinence historique. Sous réserve de toute disposition impérative contraire du droit local, toute **garantie** de quelque sorte que ce soit est exclue du présent paragraphe.

(c) En particulier, veuillez noter que nos services d’ordres d’achat et d’enchères par téléphone, Christie’s LIVE™, les rapports de condition, le convertisseur de devises et les écrans vidéo dans les salles de vente sont des services gratuits et que nous déclinons toute responsabilité à votre égard en cas d’erreurs (humaines ou autres), d’omissions ou de pannes de ces services.

(d) Nous n’avons aucune responsabilité envers qui que ce soit d’autre qu’un acheteur dans le cadre de l’achat d’un **lot**.

(e) Si, malgré les stipulations des paragraphes (a) à (d) ou E2(i) ci-dessus, nous sommes jugés responsables envers vous pour quelque raison que ce soit, notre responsabilité sera limitée au montant du **prix d’achat** que vous avez versé. Nous ne serons pas responsables envers vous en cas de manque à gagner ou de perte d’activité, de perte d’opportunités ou de valeur, de perte d’économies escomptées ou d’intérêts, de coûts, de dommages ou de dépenses.

J. AUTRES STIPULATIONS

1. Annuler une vente

Outre les cas d’annulation prévus dans les présentes Conditions de vente, nous pouvons annuler la vente d’un **lot** si nous estimons raisonnablement que la réalisation de la transaction est, ou pourrait être, illicite ou que la vente engage notre responsabilité ou celle du vendeur envers quelqu’un d’autre ou qu’elle est susceptible de nuire à notre réputation.

2. Enregistrements

Nous pouvons filmer et enregistrer toutes les ventes aux enchères. Toutes les informations personnelles ainsi collectées seront maintenues confidentielles. Christie’s pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d’exercice de son activité et à des fins commerciales et de marketing. Si vous ne souhaitez pas être filmé, vous devez procéder à des enchères téléphoniques, ou nous délivrer un ordre d’achat, ou utiliser Christie’s LIVE. Sauf si nous donnons notre accord écrit et préalable, vous n’êtes pas autorisé à filmer ni à enregistrer les ventes aux enchères.

3. Droits d’Auteur

Nous détenons les droits d’auteur sur l’ensemble des images, illustrations et documents écrits produits par ou pour nous concernant un **lot** (y compris le contenu de nos catalogues, sauf indication contraire). Vous ne pouvez pas les utiliser sans notre autorisation écrite préalable. Nous ne donnons aucune **garantie** que vous obtiendrez des droits d’auteur ou d’autres droits de reproduction sur le **lot**.

4. Autonomie des dispositions

Si une partie quelconque de ces Conditions de vente est déclarée, par un tribunal quel qu’il soit, non valable, illégale ou inapplicable, il ne sera pas tenu compte de cette partie mais le reste des Conditions de vente restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

5. Transfert de vos droits et obligations

Vous ne pouvez consentir de sûreté ni transférer vos droits et responsabilités découlant de ces Conditions de vente et du contrat de vente sans notre accord écrit et préalable. Les dispositions de ces Conditions de vente s’appliquent à vos héritiers et successeurs, et à toute personne vous succédant dans vos droits.

6. Traduction

Si nous vous fournissons une traduction de ces Conditions de vente, la version française fera foi en cas de litige ou de désaccord lié à ou découlant des présentes.

7. Loi informatique et libéré

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d’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, sans 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).

Si vous êtes résident de Californie, vous pouvez consulter une copie de notre déclaration sur le California Consumer Privacy Act à https://www.christies.com/about-us/contact/ccpa

8. Renonciation

Aucune omission ou aucun retard dans l’exercice de ses droits et recours par Christie’s, prévus par les présentes Conditions de vente, n’emporte renonciation à ces droits ou recours, ni n’empêche l’exercice ultérieur de ces droits ou recours, ou de tout autre droit ou recours. L’exercice ponctuel ou partiel d’un droit ou recours n’emporte pas d’interdiction ni de limitation d’aucune sorte d’exercer pleinement ce droit ou recours, ou tout autre droit ou recours.

9. Loi et compétence juridictionnelle

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. Prémemption

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

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 « passoport ») 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,

Crédits photographiques / Photos credits

Diego Giacometti, *Vue de la porte d'entrée du Manoir du Jonchet, vue de Heurtoir de porte, vers 1975-1980*

Format pleine page – p.19, 37
Copyright obligatoire :
© Adagp, Paris [2022]

Arnaldo Pomodoro, *Vue du Salon sur Cour de l'hôtel d'Orrouer, vue de Rotante Massimo I, 1968*

Format pleine page – p.38
Copyright obligatoire :
© Adagp, Paris [2022]

Joan Miró, *Vue du Salon sur Cour de l'hôtel d'Orrouer, vue de Untitled (Nude Leaning Forward in Profile), 1915.*

Format pleine page – p.2, 38
Copyright obligatoire :
© Adagp, Paris [2022]

Kurt Schwitters, *Vue du Salon sur Cour de l'hôtel d'Orrouer, vue de Für Tilly, 1923*

Format pleine page – p.2, 38, 127, 133
Copyright obligatoire :
© Adagp, Paris [2022]

Alberto Giacometti, *Vue du Salon sur Cour de l'hôtel d'Orrouer, vue de La Femme qui marche, fondue en 1955*

Format pleine page – p.2, 38, 127, 133
Copyright obligatoire :
© Adagp, Paris [2022]

Alberto Giacometti, *Vue du Salon sur Cour de l'hôtel d'Orrouer, vue de Coupe, vers 1984*

Format pleine page – p.2, 38
Copyright obligatoire :
© Adagp, Paris [2022]

Pablo Picasso, *Vue du Salon sur Cour de l'hôtel d'Orrouer, vue de Faune à la lance, 1947*

Format pleine page – p.2, 74, 75, 133
Copyright obligatoire :
© Adagp, Paris [2022]

Pablo Picasso, *Vue du Salon sur Cour de l'hôtel d'Orrouer, vue de Faunes et tête de femme, 1946*

Format pleine page – p.75
Copyright obligatoire :
© Adagp, Paris [2022]

Antoni Tàpies, *Vue du Salon sur Cour de l'hôtel d'Orrouer, vue de Lunettes noires, 1977*

Format pleine page – p.2, 75
Copyright obligatoire :
© Adagp, Paris [2022]

Joan Miró, *Vue de la chambre de Monsieur Hubert de Givenchy à l'hôtel d'Orrouer, vue du Passage de l'oiseau migrateur, 1968*

Format pleine page – p.95, 105
Copyright obligatoire :
© Adagp, Paris [2022]

Janine Janet, *Vue du Jardin du Manoir du Jonchet, vue de Cerf Couché, 1964*

Format pleine page – p.171
Copyright obligatoire :
© Adagp, Paris [2022]

Claudio Bravo, *Vue du Salon - Salle à Manger de la petite maison de l'hôtel d'Orrouer, vue de Bacchus, 1997*

Format pleine page – p.189, 192
Copyright obligatoire :
© Adagp, Paris [2022]

Claudio Bravo, *Vue du Salon - Salle à Manger de la petite maison de l'hôtel d'Orrouer, vue de Apollo, 1998*

Format pleine page – p.189, 193
Copyright obligatoire :
© Adagp, Paris [2022]

Diego Giacometti, *Vue du Salon - Salle à Manger de la petite maison de l'hôtel d'Orrouer, vue de la table basse ruban arbustes, vers 1976*

Format pleine page – p.189
Copyright obligatoire : © Adagp, Paris [2022]

Jacques Lipchitz, *Vue de son studio, vue de Homme assis à la guitare, réalisé en 1920*

Format pleine page – p.246
Copyright obligatoire :
© Adagp, Paris [2022]

Ben Nicholson, *Vue de son studio, vue de 1969 (relief with red), réalisé en 1969*

Format pleine page – p.248
Copyright obligatoire :
© Adagp, Paris [2022]

Alberto Giacometti, Vue du Grand Salon du Manoir du Jonchet, vue d'Oiseau, vers 1937

Format pleine page – p.283
Copyright obligatoire :
© Adagp, Paris [2022]

François-Xavier Lalanne, Vue du Jardin du Manoir du Jonchet, vue d'Oiseau de jardin, 2001

Format pleine page – p.18, 300, 301

Copyright obligatoire :
© Adagp, Paris [2022]

Georges Braque, Vue de l'Escalier du Manoir du Jonchet, vue de La Guitare, réalisé en 1953

Format pleine page – p.344

Copyright obligatoire :
© Adagp, Paris [2022]

Droits réservés : p. 14, 20-21, 23, 30, 33, 100, 230-231, 280-281:

Hubert de Givenchy et Philippe Venet avaient aménagé au Manoir du Jonchet un grand atelier aux fenêtres traversantes où ils prenaient plaisir à créer des œuvres inspirées plus ou moins fidèlement des compositions des artistes qu'ils admiraient tels que Picasso, Matisse ou encore de Staël et qui constituaient leur collection d'art. Certaines de leurs créations peuvent être aperçues sur les murs de leurs demeures, notamment sur les photographies in situ reproduites pages 2, 38, 39, 67, 74, 75, 192, et 283

HUBERT DE GIVENCHY
COLLECTIONNEUR

CHEFS-D'ŒUVRE

Mardi 14 juin 2022

16h

Théâtre Marigny - Carré Marigny, 75008 Paris

CODE VENTE : 21549 - CHEFS D'ŒUVRE

(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

INCRÉMENTS

Les enchères commencent généralement en dessous de l'estimation basse et augmentent par paliers (incréments) de jusqu'à 10 pour cent. Le commissaire-priseur décidera du moment où les enchères doivent commencer et des incréments. Les ordres d'achat non conformes aux incréments ci-dessous peuvent être abaissés à l'intervalle d'enchères suivant.

de 100 à 2 000 €	par 100 €
de 2 000 à 3 000 €	par 200 €
de 3 000 à 5 000 €	par 200, 500, 800 €
de 5 000 à 10 000 €	par 500 €
de 10 000 à 20 000 €	par 1 000 €
de 20 000 à 30 000 €	par 2 000 €
de 30 000 à 50 000 €	par 2 000, 5 000, 8 000 €
de 50 000 à 100 000 €	par 5 000 €
de 100 000 à 200 000 €	par 10 000 €
au dessus de 200 000 €	à la discrétion du commissaire-priseur habilité.

Le commissaire-priseur est libre de varier les incréments au cours des enchères.

- Je demande à Christie's d'enchérir sur les lots indiqués jusqu'à l'enchère maximale que j'ai indiquée pour chaque lot.
- En plus du prix d'adjudication (« prix marteau ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 26 % H.T. (soit 27,43 % T.T.C. pour les livres et 31,20 % T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers € 700.000 ; 20 % H.T. (soit 21.10 % T.T.C. pour les livres et 24 % T.T.C. pour les autres lots) au-delà de € 700.001 et jusqu'à € 4.000.000 et 14,5% H.T. (soit 15,2975 % T.T.C. pour les livres et 17,4 % T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de € 4.000.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 25 % H.T. (soit 30 % T.T.C.).
- J'accepte d'être lié par les Conditions de vente imprimées dans le catalogue.
- Je comprends que si Christie's reçoit des ordres d'achat sur un lot pour des montants identiques et que lors de la vente ces montants sont les enchères les plus élevées pour le lot, Christie's vendra le lot à l'enchérisseur dont elle aura reçu et accepté l'ordre d'achat en premier.
- Les ordres d'achat soumis sur des lots « sans prix de réserve » seront, à défaut d'enchère supérieure, exécutés à environ 50% de l'estimation basse ou au montant de l'enchère si elle est inférieure à 50% de l'estimation basse. Je comprends que le service d'ordres d'achat de Christie's est un service gratuit fourni aux clients et que, bien que Christie's fasse preuve de toute la diligence raisonnablement possible, Christie's déclinera toute responsabilité en cas de problèmes avec ce service ou en cas de pertes ou de dommages découlant de circonstances hors du contrôle raisonnable de Christie's.

Résultats des enchères : +33 (0)1 40 76 84 13

FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

Christie's Paris

Les ordres d'achat doivent être reçus au moins 24 heures avant le début de la vente aux enchères.

Christie's confirmera toutes les enchères reçues par fax par retour de fax. Si vous n'avez pas reçu de

confirmation dans le délai d'un jour ouvré, veuillez contacter le Département des enchères.

Tél. : +33 (0) 1 40 76 84 13 - Email : bidsparis@christies.com

21549 - CHEFS-D'ŒUVRE	
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
Email	
<input type="checkbox"/> 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	
<hr/>	

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)
------------------------------	---	------------------------------	---

<hr/>	<hr/>	<hr/>	<hr/>
<hr/>	<hr/>	<hr/>	<hr/>
<hr/>	<hr/>	<hr/>	<hr/>
<hr/>	<hr/>	<hr/>	<hr/>
<hr/>	<hr/>	<hr/>	<hr/>
<hr/>	<hr/>	<hr/>	<hr/>

Si vous êtes assujetti à la VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS intracommunautaire,

Veuillez indiquer votre numéro :

**SALLES DE VENTES INTERNATIONALES, BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS,
CONSULTANTS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S**

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

ARABIE SAOUDITE

+44 (0)7904 250666
Zaid Belbagi (Consultant)

ARGENTINE

BUENOS AIRES
+54 11 43 93 42 22
Cristina Carlisle

AUTRICHE

VIENNE
+43 (0)1 533 881214
Angela Baillou

BELGIQUE

BRUXELLES
+32 (0)2 512 88 30
Astrid Centner-d'Oultremont

BRÉSIL

SÃO PAULO
+55 21 3500 8944
Marina Bertoldi

CANADA

TORONTO
+1 647 519 0957
Brett Sherlock (Consultant)

CHILI

SANTIAGO
+56 2 2631642
Denise Ratinoff de Lira

COLOMBIE

BOGOTA
+571 635 54 00
Juanita Madrinan
(Consultant)

CORÉE DU SUD

SÉOUL
+82 2 720 5266
Jun Lee

DANEMARK

COPENHAGUE
+45 2612 0092
Rikke Juel Brandt (Consultant)

ÉMIRATS ARABES UNIS

-DUBAI
+971 (0)4 425 5647

ESPAGNE

MADRID
+34 (0)91 532 6626
Carmen Schjaer
Dalia Padilla

ÉTATS UNIS

CHICAGO

+1 312 787 2765
Catherine Busch

DALLAS

+1 214 599 0735
Capera 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

PALM BEACH

+1 561 777 4275
David G. Ober (Consultant)

SAN FRANCISCO

+1 415 982 0982
Ellanor Notides

FRANCE ET

DÉLÉGUÉS 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

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

GRANDE-BRETAGNE

-LONDRES
+44 (0)20 7839 9060

NORD

+44 (0)20 7104 5702
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)

INDE

MUMBAI
+91 (22) 2280 7905
Sonal Singh

INDONÉSIE

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
(Consultant)

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)

FLORENCE

+39 335 704 8823
Alessandra Niccolini di
Camugliano (Consultant)

CENTRE &

ITALIE DU SUD
+39 348 520 2974
Alessandra Allaria
(Consultant)

JAPON

TOKYO
+81 (0)3 6267 1766
Katsura Yamaguchi

MALAISIE

KUALA LUMPUR
+62 (0)21 7278 6268
Charmie Hamami

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)

PORTUGAL

LISBONNE
+351 919 317 233
Mafalda Pereira Coutinho
(Consultant)

QATAR

+974 7731 3615
Farah Rahim Ismail
(Consultant)

RÉPUBLIQUE POPULAIRE

DE CHINE
PÉKIN
+86 (0)10 8583 1766
Julia Hu

-HONG KONG

+852 2760 1766

-SHANGHAI

+86 (0)21 6355 1766
Julia Hu

RUSSIE

MOSCOU
+7 495 937 6364
Daria Parfenenko

SINGAPOUR

+65 6735 1766
Jane Ngiam

SUÈDE

STOCKHOLM
+46 (0)73 645 2891
Claire Ahman (Consultant)
+46 (0)70 9369 201
Louise Dylén (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) 2 252 3685
Prapavadee Sophonpanich

TURQUIE

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

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

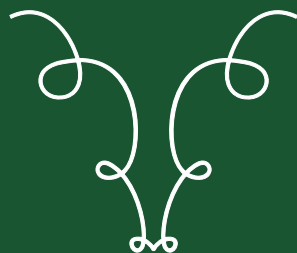












CHRISTIE'S

9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS