

THE EXCEPTIONAL SALE 2023

Including masterpieces
from the Rothschild Collections

Paris, 21 novembre 2023



CHRISTIE'S



Leader sur le marché de l'art,

Christie's s'engage à **construire un modèle économique durable** qui favorise et protège l'environnement.

Notre plateforme numérique sur christies.com, permet une approche responsable, offrant un espace immersif où l'art se révèle au travers d'images de très haute qualité, de vidéos et de notices d'œuvres approfondies écrites par nos spécialistes.

Grâce à ce support digital enrichi, Christie's s'engage à réduire le nombre de catalogues imprimés pour atteindre son objectif **Net Zero d'ici 2030**. Naturellement, en cas d'impression, nous respectons les normes les plus strictes en matière de développement durable.

Le catalogue que vous avez entre les mains est :



Imprimé sur du papier entièrement recyclé ;



Imprimé avec de l'encre végétale
et un pelliculage biodégradable ;



Imprimé en circuit court afin de réduire
les émissions liées à la distribution.



Scannez ce QR Code pour plus
d'informations sur nos objectifs
éco-responsables et projets durables.

CHRISTIE'S



DRIVING AMBITIOUS CORPORATE CLIMATE ACTION



THE EXCEPTIONAL SALE 2023

INCLUDING MASTERPIECES
FROM THE ROTHSCHILD COLLECTIONS

VENTE AUX ENCHÈRES

Mardi 21 novembre 2023, 15 heures

9, avenue Matignon
75008 Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

Mardi	14 novembre	10h - 18h
Mercredi	15 novembre	10h - 18h
Jeudi	16 novembre	10h - 18h
Vendredi	17 novembre	10h - 18h
Samedi	18 novembre	10h - 18h
Dimanche	19 novembre	14h - 18h
Lundi	20 novembre	10h - 18h
Mardi	21 novembre	10h - 15h

COMMISSAIRES-PRISEURS

Camille de Foresta, Lionel Gosset

NUMÉRO ET CODE DE LA VENTE

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

22162 - CAROLINE

ORDRES D'ACHAT ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES

bidsparis@christies.com - Tél. : +33 (0)1 40 76 84 13

FRAIS ACHETEUR

En plus du prix d'adjudication, des frais acheteur (plus la TVA applicable) sont dus.
D'autres taxes et/ou le droit de suite sont aussi dus si le lot est accompagné d'un symbole taxe ou λ.
Veuillez vous référer au paragraphe D des Conditions de Vente en fin de catalogue.

CONDITIONS DE VENTE

La vente est soumise aux conditions générales imprimées en fin de catalogue.
Il est aussi vivement conseillé aux acquéreurs potentiels de prendre connaissance
des avis importants, explications et glossaire figurant en fin de catalogue.



Scannez ce QR Code pour plus d'informations sur cette vente

CHRISTIE'S

COUVERTURE lot 20
DEUXIÈME DE COUVERTURE lot 6
PAGE 2 lot 27
PAGE 4 lot 7
TROISIÈME DE COUVERTURE lot 25
QUATRIÈME DE COUVERTURE lot 9

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 85 59



PHILIPPE LEMOINE
Directeur Général
plemoine@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 21



PIERRE ÉTIENNE
Vice Président,
Deputy Chairman,
Maîtres anciens
petienne@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 72



CAMILLE DE FORESTA
Vice Présidente,
Spécialiste sénior, Art d'Asie
Directrice du développement
de la clientèle privée
cdeforesta@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 05



VICTOIRE GINESTE
Vice Présidente,
Directrice du Business
développement
vgineste@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 72



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

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

ENCHÈRES EN SALLE
ROOM REGISTRATION
clientservicesparis@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 85

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

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

COORDINATRICE APRÈS VENTE
POSTSALE COORDINATOR
Daphné Truchard
postsaleparis@christies.com
+33 (0)1 40 76 84 10

BUSINESS MANAGER
Arlene Blankers
ablankers@christies.com
Tél. : +44 73 4206 3452

SPÉCIALISTES ET COORDINATRICES

DIRECTEURS DE LA VENTE



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



HIPPOLYTE DE LA FERRONNIÈRE
Directeur du département
Mobilier Européen, Paris
hdelaferonniere@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 73

MOBILIER & OBJETS D'ART



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



CAROLINE HARDY
Catalogueuse
chardy@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 79



AMJAD RAUF
International Head
of Masterpiece and Private Sales
arauf@christies.com
Tél. : +44 (0)20 7389 2358



PAUL GALLOIS
Directeur du département
Mobilier Européen, Londres
pgallois@christies.com
Tél. : +44 (0)20 7389 2260

ART D'ASIE



TIPHAÏNE NICOUL
Directrice du département
tnicoul@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 75

HAUTE COUTURE



CAMILLE DE FORESTA
Vice Présidente,
Spécialiste senior
cdeforesta@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 05

ANTIQUITÉS



CLAUDIO CORSI
Directeur du département
ccorsi@christies.com
Tél. : +44 (0)20 7389 2607

SCULPTURE



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

MOBILIER ET SCULPTURE DU XIX^e SIÈCLE



CASEY ROGERS
Directrice internationale,
New York
crogers@christies.com
Tél. : +1 212 707 5912



SIMON DE MONICAULT
Spécialiste International, Paris
sdemonicault@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 24

HISTOIRE NATURELLE



JAMES HYSLOP
Directeur du département
jhyslop@christies.com
Tél. : +44 (0)20 7752 3205

JOAILLERIE



ÉMILIE GRIMONPREZ
Catalogueuse
egrimonprez@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 17

FABERGÉ ET ART RUSSE



MARGO OGANESIAN
Directrice du département
moganesian@christies.com
Tél. : +44 20 7389 2783

CÉRAMIQUES EUROPÉENNES



MATILDA BURN
Spécialiste,
Directrice du département
mburn@christies.com
Tél. : +44 (0)20 7752 3026



CYRILLE FROISSART
Consultant
céramiques européennes

ORFÈVRERIE, BOÎTES EN OR



ISABELLE CARTIER-STONE
Spécialiste
icartier-stone@christies.com
Tél. : +44 (0)20 7389 2898



MALO GODIVEAU
Coordinateur logistique,
Orfèvrerie et céramiques
mgodiveau@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 19

LIVRES RARES ET MANUSCRITS



ADRIEN LEGENDRE
Directeur du département
alegendre@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 74

COORDINATRICES



LAURE HUTMACHER
Contact vendeurs
lhutmacher@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 22



ALEXANDRA VARREY
Contact acheteurs
avarrey@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 10

Nous remercions Maëlle Roger pour son aide
à la rédaction de ce catalogue.

Crédits photo : Juan Cruz Ibañez, Nina Slavcheva
Marina Gadonneix, Anna Buklovska, Guillaume Onimus,
Gavin MacDonald, Jean-Philippe Humbert,
Emilie Lebeuf, Paolo Codeluppi, Studio Shapiro
Création graphique : Élise Julienne Grosberg
© Christie, Manson & Woods Ltd. (2022)

PROVENANT DES COLLECTIONS ROTHSCHILD

1 ■ ~ ∞

GUITARE ROYALE D'ÉPOQUE LOUIS XIV

SIGNATURE DE JEAN-BAPTISTE VOBOAM, LIVRÉE
POUR MADAME ÉLISABETH-CHARLOTTE D'ORLÉANS, DATÉE 1692

En épicéa, placage d'ébène, écaille de tortue, ivoire d'éléphant et nacre, à décor d'une marqueterie de losanges ornés de rinceaux et d'enroulements feuillagés, porte sur le manche les armoiries d'alliance d'Élisabeth-Charlotte d'Orléans et Léopold Ier, duc de Lorraine et de Bar, et la signature de 'JEAN VOBOAM'; ON JOINT son étui en maroquin rouge avec un décor de fleurs de lys doré aux petits fers aux armes d'Élisabeth-Charlotte d'Orléans; manque une clé

H. 94 cm (37 in.) ; L. 25,5 cm (10 in.) ; P. 10 cm (3¾ in.)

€20,000-40,000
US\$22,000-42,000
£18,000-35,000



Détail de l'étui aux armes de Madame Elisabeth-Charlotte d'Orléans

PROVENANCE

Livrée pour Madame Élisabeth-Charlotte d'Orléans (1676-1744) en 1692.

Collection Richard Peñard y Fernandez, vente au palais Galliera, 7 décembre 1960, lot 66.

Collection Rothschild; puis par descendance jusqu'au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

C. de Nicolay-Mazery, C. Vervitsioti-Missoffe, *Collections du Baron et de la Baronne Guy de Rothschild*, vol. III, Paris, 2008, p. 16, fig. 140.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

Cat. exp., E. Claude, J. La Gorge, B. Saule, *Fêtes & Divertissements à la Cour*, Paris, 2016-2017, p. 213 et 232.

A ROYAL LOUIS XIV SPRUCE, EBONY, TORTOISESHELL, IVORY AND MOTHER-OF-PEARL MARQUETRY GUITARE SIGNED BY JEAN-BAPTISTE VOBOAM, SUPPLIED FOR MADAME ELISABETH-CHARLOTTE D'ORLÉANS, DATED 1692

路易十四時期皇家吉他，由法國吉他製造商JEAN-BAPTISTE VOBOAM於1692年為伊莉莎白·夏洛特·德·奧爾良 (ELISABETH-CHARLOTTE D' ORLEANS) 公爵夫人製作



Cette guitare, signée par Jean-Baptiste Voboam, s'inscrit dans une série d'instruments uniques. De fait, nous n'avons aujourd'hui connaissance que d'une trentaine de guitares réalisées par les luthiers de la dynastie Voboam. Fondé par René Voboam autour de 1630, cet atelier comprend quatre à cinq luthiers qui ont exercé à Paris durant plus d'un siècle, notamment à la Cour du roi Louis XIV (F. Gétreau, « Attribution et chronologie des instruments de la dynastie Voboam à Paris (1640-1740). La méthode historique et organologique au service de la datation », in *Dater l'instrument de musique*, Paris, Cité de la musique, 2010, pp. 4-23). Sous son règne, la guitare gagne en notoriété : le Roi a été l'élève particulier du virtuose italien Francesco Corbetta. Face à sa popularité grandissante, cet instrument, au départ importé d'Espagne et d'Italie va faire sa place auprès des spécialistes en France. La guitare devient le symbole du rang social, du bon goût et du raffinement de son maître. Grâce aux commandes prestigieuses qu'ils reçoivent, les Voboam gagnent les faveurs du Roi et sont introduits à sa Cour.

Les luthiers de la famille développent les fonctions techniques de la guitare comme les proportions et les fonctions décoratives, tout en s'inspirant des savoir-faire de leurs contemporains. C'est le cas de la marqueterie Boulle dont notre guitare s'inspire pour son placage. Ils inventent également un motif décoratif qui est repris ici, celui de la pistagne. Cette technique consiste en l'alternance d'éléments en ébène et en ivoire disposés en frise sur les contours de l'instrument, notamment autour de la rosace.

Chaque luthier de la famille Voboam développe ses propres décors et motifs pour la tête et les incrustations de l'instrument. Toutefois, la rosace en parchemin doré s'étendant sur trois étages est un motif commun à chaque génération. Alexandre Voboam, le père de Jean-Baptiste, a particulièrement employé le motif de la pistagne, son style étant caractérisé comme classique en comparaison aux autres membres de la famille. Il est notamment reconnaissable par cinq bandes de bois séparées par quatre bandes d'ivoire et d'ébène (F. Gétreau,

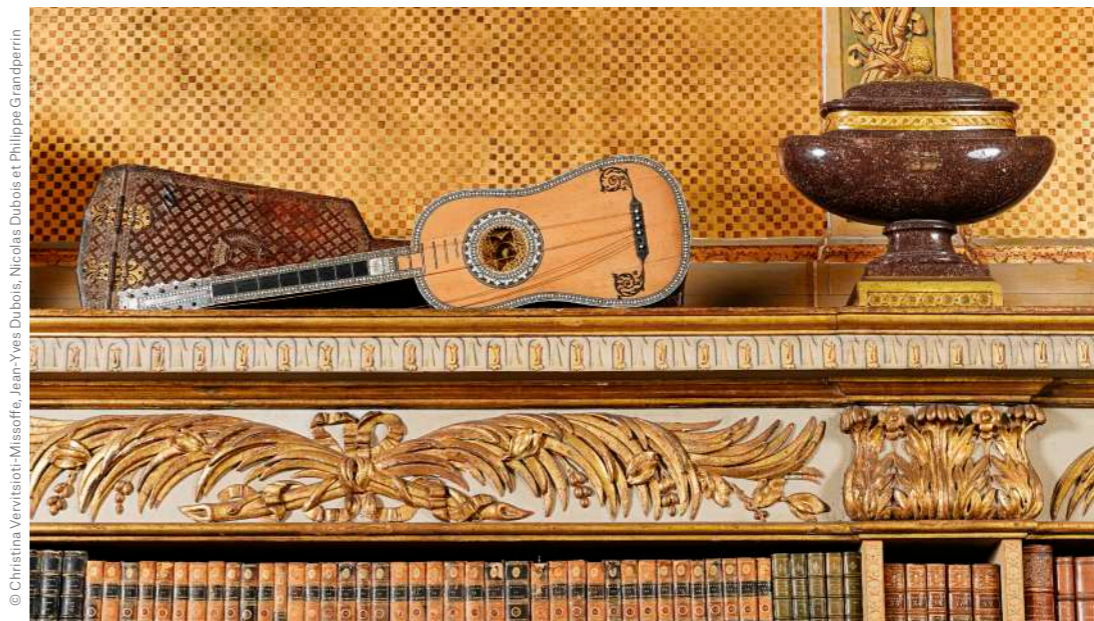


Pierre Gobert, *Portrait de Mademoiselle de Charolais jouant de la guitare*, Musée des Beaux-Arts de Tours



Guitare attribuée à Jean-Baptiste Voboam, datée 1697





Notre guitare *in situ* dans les collections Rothschild

« La dynastie des Voboam : nouvelles propositions », in *Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, n° 2, 1996). L'un de ses modèles, vendu à Vichy, chez Vichy Enchères, le 1er mai 2021, lot 50, est une parfaite représentation de son style.

Ici, notre guitare est signée par le petit-fils de René Voboam, Jean-Baptiste, qui est particulièrement actif entre 1697 et 1730. Il est le dernier luthier de la dynastie. Son travail a pour caractéristique de proposer une tête plus voluptueuse avec des décors autour de la rosace plus luxuriants. Cela peut être observé sur notre guitare qui présente deux frises décoratives autour de la rosace. Ce style, déjà distinctif avec notre guitare lorsqu'il la réalise en 1692, peut aussi être observé sur sa guitare de 1697, exposée au Metropolitan Museum de New York (inv. 1989.147) ou celle qu'il réalise en 1699, désormais dans la collection Moatti, illustrée dans cat. exp., E. Claude, J. La Gorge, B. Saule, *Fêtes & Divertissements à la Cour, Paris*, 2016-2017, p. 213 et 232.

Cet exemplaire de guitare Voboam révèle sur son étui les armes, marquées aux petit-fers sur le cuir, d'Élisabeth-Charlotte d'Orléans (1676-1744), dont elle hérite de son père, Philippe d'Orléans. La guitare, quant à elle, porte sur son manche ses armes d'alliance suite à son mariage avec Léopold Ier, duc de Lorraine et de Bar. Petite-fille de France, « Mademoiselle de Chartres » était la nièce de Louis XIV et la grand-mère de Marie-Antoinette par son fils François, époux de Marie-Thérèse d'Autriche. La Cour du duc Léopold Ier est particulièrement notable pour ses prédispositions artistiques : d'importantes commandes architecturales, dont l'Opéra de Nancy, sont faites aux architectes italiens Giovan Betto et Giacomo Barilli. L'influence italienne s'étend aussi à la musique avec des artistes envoyés à Rome pour se former. Damien Halter écrit à ce propos : « Malgré la proximité de la France, la Lorraine ne

se fait pas le simple réceptacle passif de ces transferts humains, culturels et artistiques, mais constitue un laboratoire autonome, capable d'emprunter, d'adapter et d'émettre des flux croissants symboles des Lumières. » (D. Halter, « Comptes rendus », in *Revue historique*, 2018, n° 688, pp. 927-1011.)

Les guitares de la dynastie Voboam sont des instruments uniques, faits sur mesure pour leur propriétaire. Elles deviennent des marques du prestige des grandes familles qui n'hésitent pas à se faire représenter avec leur instrument. C'est le cas notamment de Louise Anne de Bourbon-Condé, Mademoiselle de Charolais, peinte par Pierre Gobert qui peut être désormais observée au Musée des Beaux-Arts de Tours (inv. 1793-4-3) ou encore Marie Adélaïde Clotilde Xavière de France, dite Madame Clotilde et sœur de Louis XVI, qui est peinte avec sa guitare Voboam par François Hubert Drouais en 1775, œuvre aujourd'hui conservée au Château de Versailles (inv. MV 3972). Ainsi, notre guitare s'inscrit dans une succession d'instruments rares et exceptionnels, qui sont le reflet de la virtuosité des luthiers du XVII^e siècle.

Plus de deux siècles après sa création, notre guitare réapparaît dans les archives. Elle fut acquise par le collectionneur Richard Peñard y Fernandez au début du XX^e siècle. Connu pour sa collection parisienne d'arts décoratifs français du XVIII^e siècle, Peñard y Fernandez était un ancien diplomate argentin avant la Première Guerre mondiale. Sa collection était disposée dans son appartement rue Cognacq-Jay avant qu'il ne fasse de nombreux dons aux musées français. Parmi eux, citons la paire de chenets de Thomire pour le salon de la Paix à Versailles (inv. V 3329.1) ou encore la paire d'encoignures en vernis Martin bleu par Thomas-Joachim Hébert au Louvre (inv. OA9533). La grande majorité de sa collection fut par la suite dispersée lors de sa célèbre vente de 1960 au Palais Galliera, parmi laquelle nous retrouvons notre guitare.

2

PANTHÈRE

ITALIE, PROBABLEMENT PADOUE,
XVI^e SIÈCLE

En bronze, les yeux incrustés d'argent, reposant sur une base
postérieure rectangulaire en marbre Campan

H. 27,8 cm (11 in.) ; L. 28 cm (11 in.) ; H. totale : 32 cm (12½ in.)

€150,000-250,000
US\$160,000-260,000
£140,000-220,000

A BRONZE AND SILVER INLAID PANTHER, ITALIAN,
PROBABLY PADUAN, 16th CENTURY

豹雕像 · 十六世紀或製作於義大利帕多瓦

PROVENANCE

Comte James-Alexandre de Pourtalès dit Pourtalès-Gorgier (1776-1855), 7 rue Tronchet, Paris; vente de la collection Pourtalès, 7 rue Tronchet, Paris, 7 février 1865, catégorie « Bronzes antiques », lot 701 où achetée par, M. Milani, Francfort-sur-le-Main; sa vente en 1883, lot 429, puis achetée par ou pour le compte de, Baron Maximilian de Goldschmidt-Rothschild (1843-1940), Grand Hall du palais Goldschmidt-Rothschild, Bockenheimer Landstrasse, Francfort-sur-le-Main, puis par descendance à sa fille, Lili Jeannette Schey de Koromla née Goldschmidt-Rothschild (1883-1925), puis par descendance à sa fille, Alix de Rothschild, née Schey de Koromla (1911-1982), Paris. Collection privée, Paris.

EXPOSITION

Collectionneuses Rothschild. Mécènes et donatrices d'exception, 21 octobre 2022 - 26 février 2023, musée de la Boverie, Liège.

BIBLIOGRAPHIE

S. Reinach, « Panthère de bronze (Collection de M. le baron Edmond de Rothschild) », in *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, Paris, 1897, t. 4, fascicule 1, p. 110.
F. Moens, V. Pomarède, P. Prévost-Marcilhacy (dir.), *Collectionneuses Rothschild. Mécènes et donatrices d'exception*, Liège/Paris, 2022, p. 85.
M. Wagner et K. Weiler, *The collection of Maximilian von Goldschmidt-Rothschild*, Cologne, 2023, p. 85, fig. 18 et p. 546, n° 617.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

Comte F. de Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne (...) du Louvre et des Tuileries*, t. IV, Paris, 1836-1837, pl. 678^F, 688, 696, 711.
S. Reinach, « Panthère de bronze (Collection de M. le baron Edmond de Rothschild) », in *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, Paris, 1897, t. 4, fascicule 1, pp. 105-114.
L. Planiscig, *Piccoli bronzi italiani del Rinascimento*, Milan, 1930, p. 19 et pl. LXXXVII, ill. 145.
L. Planiscig et E. Kris, *Katalog der Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe*, Vienne, 1935, p. 56, no. 33.
E. F. von Sacken, *Die antiken Bronzen des K.K. Münz und Antiken Cabinetes in Wien*, t. 1, Vienne, 1871, pp. 120-122, et pl. LIV, fig. 1.
Katalog der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, Renaissance, t. 2, Vienne, 1966, p. 28, no. 231.
M. Leithe-Jasper, *Renaissance Master Bronzes from the collection of the Kunsthistorisches Museum, Vienna*, cat. exp. Vienne, 1986, pp. 94-95, no. 13.
A. Gady, *Les hôtels particuliers de Paris du Moyen Âge à la Belle Époque*, Paris, 2008, pp. 220-221.





T. Petter, Panthère des anciennes collections du château d'Ambras, Vienne, vers 1870



Panthère de bronze de l'ancienne collection Edmond de Rothschild



UN MODÈLE ANTIQUE

La panthère est assise sur sa patte arrière gauche, le pelage signifié par de petites boucles éparées ayant fait dire à certains auteurs qu'il s'agissait d'une panthère femelle (Planiscig, 1924). Par son regard porté vers le haut et sa position ainsi qu'à cause du fait que l'intérieur de sa patte arrière gauche soit visible, tout indique que notre panthère faisait probablement initialement partie d'un ensemble plus important. En effet, les groupes antiques construits autour de la figure du dieu Dionysos en Grèce ou Bacchus dans l'Empire romain, ou parfois de satyres, sont très souvent accompagnés d'une panthère ou d'un tigre. Des représentations du dieu en mosaïque sont visibles notamment dans la villa romaine de Dionysos à Pella en Grèce, où le dieu chevauche l'animal et également dans la villa dite d'Halicarnasse du IV^e siècle (fragment au British Museum, Londres, inv. 1857,1220.414). Plusieurs antiques célèbres peuvent être cités à l'instar de celui composé de Bacchus, d'un satyre et d'une panthère en marbre provenant de la villa Pozzuoli près de Naples (Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague, inv. 2010-3/SH1757), d'autres sont au musée du Louvre (inv. Ma 4724 ; le groupe ayant appartenu au pape Pie VI, inv. MR 111 et N494) ou encore en Italie (Bacchus du temple de Piacenza) et en Autriche (Bacchus provenant de Tunisie, Kunsthistorisches museum, Vienne, inv. I 156 a).

Le XVI^e siècle italien reprit d'ailleurs le sujet. Trois intéressantes compositions antiques en marbre fortement restaurées au XVI^e siècle et issues des anciennes collections Della Valle (dont palais Pitti, Florence, inv. Oda Pitti 634) représentent Bacchus debout présentant une grappe de raisins accompagné à ses pieds d'une panthère, patte droite levée. On connaît d'autres compositions avec des réductions en bronze, notamment celle avec Bacchus et une petite panthère patte avant gauche levée initialement attribuée à l'orfèvre padouan Francesco da Sant'Agata, ou au cercle du florentin Benvenuto Cellini et aujourd'hui rattachée au cercle de Barthélemy Prieur (voir l'exemplaire de la collection Abbott-Guggenheim, Christie's, New York, 13 avril 2016, lot 112). Une panthère similaire en bronze, de mêmes dimensions et aux yeux également incrustés d'argent est aujourd'hui conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Elle est issue de la collection du château d'Ambras et apparaît dans les inventaires en 1788, puis entre dans le cabinet impérial des Monnaies et Antiquités en 1847 avant d'être transférée au Kunsthistorisches Museum en 1891. Elle passait jusqu'au début du XX^e siècle pour être un antique mais a été redonnée au XVI^e siècle (voir fig., gravure au trait la représentant), tout comme notre panthère lors de la vente Pourtalès. En effet, notre sculpture était incluse dans la section « Bronzes antiques. 701.- Statuette.- Panthère couchée sur

sa patte postérieure, tenant sa patte droite levée.- Haut, 28 cent. ». Technique de fonte et traitement de la surface sur les deux panthères indiquent clairement une origine nord-italienne du XVI^e siècle, probablement de Padoue qui s'était spécialisé dans la production de petits bronzes, notamment animaliers au début du XVI^e siècle. La question de la datation pourrait ainsi également se poser pour la panthère de l'ancienne collection du baron Edmond de Rothschild (voir fig. et Reinach, pp. 105-114) dont seule la patte levée diffère de la notre, ainsi que le lierre grimant sur son corps. Elle pourrait être le modèle de sculpture antique de référence pour notre bronze si elle s'avère bien être romaine, mais, notamment à cause de ses nombreuses caractéristiques physiques similaires à notre bronze comme la tête, le cou et le pelage, elle pourrait également se révéler être plus tardive.

**POURTALÈS, GOLDSCHMIDT-ROTHSCHILD,
SCHEY DE KOROMLA, ROTHSCCHILD :
DES PROVENANCES INSIGNES**

Notre bronze a fait partie de l'illustre collection du comte James-Alexandre de Pourtalès (1776-1855). Elle était rassemblée dans son hôtel de la rue Tronchet construit en 1838 par Félix Duban et modifié par Hippolyte Destailleur à la fin du Second Empire. Issu d'une famille de financiers originaire de Neuchâtel, sa collection d'antiques eut une renommée européenne, tout comme sa collection de tableaux qui comprenaient de nombreux chefs-d'œuvre de Rembrandt jusqu'à la modernité d'Ingres. Les différentes vues de ses salons et de sa galerie prouvent l'impressionnant volume d'œuvres amassées dans l'hôtel (Gady, p. 220).

Suite aux ventes de la collection organisées du 6 février au 21 mars 1865, la panthère est acquise par le marchand Milani installé à Francfort-sur-le-Main. Il cèdera le bronze à une personnalité de sa ville, le baron Maximilian de Goldschmidt-Rothschild (1843-1940). Banquier et collectionneur, héritier de la famille Goldschmidt installée à Francfort depuis le XIV^e siècle, il épouse la fille de Wilhelm Carl von Rothschild, Minna Karoline (1857-1903), puis ajoutera à son nom celui de son épouse après le décès de son beau-père, dernier héritier masculin de la branche des Rothschild de Francfort. C'est suite à cette modification de nom que l'empereur Wilhelm I le titra baron de Goldschmidt-Rothschild. Notre panthère est visible en 1938 au sein du grand Hall du palais Goldschmidt-Rothschild, résidence familiale sur la Bockenheimer Landstrasse qui sera malheureusement détruite lors d'un raid aérien en 1943 (M. Wagner et K. Weiler, p. 85, fig. 18). Leur fille Lili Jeannette (1883-1929) hérita probablement du bronze puisqu'il fit partie de la collection de la fille de cette dernière, Alix. Lili Jeannette épousa le baron Philippe Schey de Koromla (1881-1957), petit-fils du banquier d'origine austro-hongroise Friedrich Schey.

Alix de Rothschild, née Schey de Koromla (1911-1982) à Francfort, se maria à Guy de Rothschild et résida au 21 avenue Foch ainsi qu'au château de Reux. Collectionneuse, Alix réunit un ensemble de toiles de Picasso, de la Seconde École de Paris et d'impressionnistes allemands. Membre du conseil du Musée national d'art moderne de Paris, présidente de la Société des amis du musée de l'Homme, Chevalier des palmes académiques et de l'ordre des Arts et des Lettres, elle fit don de nombreuses pièces aux musées français.



3 f

HORLOGE DE VOYAGE D'ÉPOQUE ROCOCO

SIGNATURE DE JOHANN SCHMIDTBAUR, BAMBERG, VERS 1740

En argent ciselé et repoussé, bronze doré et bronze argenté, à sonnerie et répétition avec alarme, le cadran présentant au centre un disque rotatif pour le réglage de la sonnerie, à décor repoussé de rinceaux feuillagés, le cadran encadré de figures en terme, un petit régulateur au sommet, le boîtier rectangulaire gravé de feuillages, les panneaux latéraux vitrés, la sonnette encastrée dans la porte arrière, signée 'Johann Schmidtbaur, Bamberg Fecit' sur la plaque arrière, ON Y JOINT sa boîte de voyage en cuir rouge à décor de fleurs dorées aux petits fers

H. 17 cm (6¾ in.) ; L. 12 cm (4¾ in.) ; P. 6 cm (2⅝ in.)

€20,000-40,000
US\$22,000-42,000
£18,000-35,000

洛可可時期旅行時計，由約翰·施密特保爾（JOHANN SCHMIDTBAUR）於1740
年左右在德國班貝格製作



Pendule de voyage en bronze, Heinrich Schmidtbauer, vers 1740

PROVENANCE

Vente Antiquorum Genève, 16 octobre 1994, lot 82.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

H.M. Vehmeyer, *Clocks their origin and development*, Gent, 2004, p.196-197.

M. Renate Möller, *Uhren von der frühen Eisenuhr bis zur Armbanduhr*, Munich, 2005, p.97.

A ROCOCO ORMOLU AND EMBOISSED SILVER
TRAVELING CLOCK, SIGNED BY JOHANN
SCHMIDTBAUER, BAMBERG, CIRCA 1740

Johann Schmidtbauer est connu pour avoir travaillé à Augsbourg, Bamberg et Donauwörth. Il meurt à Bamberg le 31 janvier 1757. Malheureusement, trop peu d'archives à son sujet nous permettent de connaître les détails de sa carrière.

Cette horloge de voyage est un parfait exemple des évolutions de l'horlogerie au cours du XVIII^e siècle. Le temps n'est plus une affaire publique, relayé par les cloches des églises, il devient un confort pour un usage privé, les horloges de voyages en sont un parfait exemple. Plus communément appelées *Reiseuhren* en allemand, ce type de pendules était destiné à une classe sociale très aisée. Elles rassemblent les évolutions faites en horlogerie à cette période tout en étant caractéristiques du style rococo très décoratif et exubérant, avec son décor abondant, qui font de ces objets des pièces uniques et luxueuses.

Une horloge similaire, du même horloger, s'est vendue chez Christie's Amsterdam le 7 mai 2008, lot 35.



PLATEAU DE TABLE D'ÉPOQUE BAROQUE

DANS LE GOÛT DE COSIMO FANZAGO, NAPLES, MILIEU DU XVII^e SIÈCLE

En marqueterie de marbre blanc, *verde antico*, gris, jaune de Sienne et brocatelle d'Espagne, de nacre et lapis-lazuli sur fond de marbre noir et sur une âme de marbre blanc, à décor d'entrelacs de fleurs, et de rinceaux feuillagés

85 × 156 cm (33¼ × 61½ in.)

€60,000-80,000
US\$64,000-85,000
£53,000-69,000

A BAROQUE PIETRA DURA, MARBLES AND MOTHER OF PEARL MARQUETRY TABLE TOP, IN THE MANNER OF COSIMO FANZAGO, NEAPOLITAN, MID 17th CENTURY

那不勒斯巴羅克時期桌板，義大利科西莫·凡紮戈 (COSIMO FANZAGO) 工作室於十七世紀製作



Plateau vente Christie's, 16 octobre 2019, lot 753

À u début du XVII^e siècle, l'engouement pour les décorations en marbre incrusté polychrome s'est étendu de Florence et de Rome à Naples, la plus grande et la plus importante ville d'Italie du Sud. La position de Naples en tant que centre de la *pietra dura* s'est encore renforcée en 1738 lorsque Carlos VII de Bourbon, roi de Naples (futur roi Carlos III d'Espagne) créa le *Real Laboratorio delle Pietre Dure* (Laboratoire royal des pierres dures). La *pietra dura* napolitaine trouvée dans les églises locales présentait des motifs spectaculaires, innovants, colorés et audacieux, couvrant souvent des pavements et des murs entiers, ce qui est également visible sur le présent plateau. Il est étroitement lié à l'œuvre du sculpteur et architecte Cosimo Fanzago (1591-1678), l'une des plus grandes figures de la période baroque dans le sud de l'Italie. Son œuvre est présente dans de nombreuses églises et se caractérise par une étonnante variété de marbres et de pierres différents, taillés et assemblés dans un style très reconnaissable. Ses visites à Rome, de 1638 à 1650 et en 1652, ont influencé son œuvre ; les divers motifs qu'il a employés sont une synthèse entre le vocabulaire romain et son propre vocabulaire décoratif. Ses plus importantes œuvres à Naples ont été réalisées pour la Chiesa del Gesù Nuovo et pour la Certosa de San Martino.

Un plateau de pierre dure de la fin du XVII^e siècle, qui reflète l'influence de Cosimo Fanzago, a été vendu d'abord chez Christie's New York, le 16 octobre 2019, lot 753 puis chez Sotheby's Londres, le 19 janvier 2022, lot 30.



5 ■

CHAISE À LA REINE ROYALE D'ÉPOQUE LOUIS XVI

PAR JEAN-BAPTISTE BOULARD, LIVRÉE EN 1785 PAR JEAN HAURÉ
POUR LE SALON DES JEUX DE LOUIS XVI À VERSAILLES

En hêtre mouluré, sculpté et doré, le dossier en chapeau de gendarme à décor d'une frise de rais-de-coeur et de feuilles de laurier doublé d'un tore, l'assise ceinturée appliquée de larges dés de racordement centrés d'une rosace, les pieds fuselés et cannelés terminés par des feuilles d'acanthe, estampillée '2222' numérotée '64' à la craie, inscrite 'BARDOU' et 'E.de Rothschild' au crayon, marquée 'RMA.' à l'encre noire et portant une ancienne trace d'étiquette sous l'assise, la couverture de soie à motifs de bouquets de feuilles et fleurs polychromes sur fond bleu ; déchirures à la couverture

H. 92 cm (36½ in.) ; L. 56 cm (22 in.) ; P. 51 cm (20 in.)

€30,000-50,000
US\$32,000-53,000
£27,000-43,000



Portrait du roi Louis XVI

PROVENANCE

Commandée le 28 février 1785 et livrée le 7 novembre 1785 par Jean Hauré au Garde-Meuble de la Couronne ; Placée dans le Salon des Jeux de Louis XVI, château de Versailles ; Ventes révolutionnaires du 28 décembre 1793, l'ensemble du mobilier acquis par les citoyens Grincourt, veuve Barberet et Marceau ; puis réunis par les Libraires Treuttel et Wurtz. Baron Édouard de Rothschild (1868-1949), Paris. Spoliée sous la direction du Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg sous l'Occupation de la France, après mai 1940. Récupérée par l'unité Monuments Fine Arts and Archives à l'abbaye de Buxheim, Allemagne. Renvoyée en France directement depuis celui-ci et restituée à la famille Rothschild. Puis par descendance jusqu'au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

P. Verlet, *Le mobilier royal français*, t.4, Paris, 1990, pp. 150-155
N. Gasc et G. Mabile, *Le musée Nissim de Camondo*, Paris, 1991, p. 21 et 51.
C. de Nicolay-Mazery, *Visites privées, hôtels particuliers de Paris*, Paris, 1999, p. 9.
D. Meyer, *Le mobilier de Versailles, XVII^e-XVIII^e siècles*, t.1, Dijon, 2002, pp. 154-157.
M.-N. de Gary, *Musée Nissim de Camondo, La demeure d'un collectionneur*, Paris, 2007, pp. 108-109.
L. Condamy, *Jean-Baptiste Boulard menuisier du Roi*, Dijon, 2008, première de couverture, pp. 6 et 211-216.
A. Forray-Carlier, *Le Mobilier du château de Chantilly*. Dijon, 2010, pp. 84-85.
S. Legrand-Rossi, *Le mobilier du musée Nissim de Camondo*, Saint-Etienne, 2012, pp. 192-193.

A ROYAL LOUIS XVI GILTWOOD CHAIR, SUPPLIED IN 1785
BY JEAN HAURÉ FOR THE SALON DES JEUX DE LOUIS XVI
AT CHATEAU DE VERSAILLES, BY JEAN-BAPTISTE BOULARD

路易十六時期王后座椅，法國細木工匠傑恩·巴普蒂斯·布拉爾（JEAN-BAPTISTE BOULARD）製作，1785年由傑恩·奧爾（JEAN HAURE）交付給路易十六在凡爾賽宮的遊戲廳



La force de notre élégante chaise réside dans la perfection de ses lignes et la qualité de sa sculpture qui sont à la hauteur de sa destination royale : le Salon des Jeux de Louis XVI au château de Versailles.

UNE COMMANDE ROYALE POUR VERSAILLES

C'est en 1774 que le Salon des Jeux de Louis XVI voit le jour, soit dix ans avant notre commande. Il sera alors réutilisé tout un ensemble mobilier initialement imaginé pour Louis XV qui était l'œuvre de Foliot et qui comptait une quarantaine de chaises toutes couvertes de damas de Gênes trois couleurs. C'est en décembre 1784 que Louis XVI décide de rénover entièrement son salon en renouvelant notamment le meuble qu'il contient. Du précédent, seules les quatre encoignures réalisées par Jean-Henri Riesener en 1774 seront conservées.

Le 28 février 1785 sous l'ordre n. 133, trente-six chaises, un écran et un paravent sont alors commandés à Jean Hauré. Jean-Baptiste Boulard fut choisi comme menuisier, Vallois et Vassal comme sculpteurs et la veuve Bardou comme peintre-doreuse. Pour couvrir ces chaises ainsi que l'écran, le paravent et les cantonnières on fit appel à la Maison Desfarges de Lyon qui utilisa pour cela un échantillon de damas lustrine cramoisi et or.

Le mémoire mentionne :

Vallois et Vassalle. - Pour la sculpture de 36 chaises cintrées, les cintres sculptés en feuilles de laurier, en feuilles d'eau, entre chacune un petit fleuron d'ornement avec cordes et épis de blé, culot sur les côtés et fleurs de lisses dans les cases, les montants devantures et pièces de côtés en feuilles de laurier et cordes, les pieds callenés, à leur extrémité supérieur des goderons et à leur extrémité inférieure des feuilles d'eau et ficelle à 42 l. pièce, les 36. Martin - Pour un modèle en cire fait pour ces 36 chaises et le paravent, 48 l.

Leroux - Pour la sculpture du paravent de 4 feuilles et de 4pds de haut sur 2 pds 1p de large, de même ordre que les chaises, 300 l. Pour la sculpture faite à un pied carré à l'une de ces 36 chaises, 2l.

Le mémoire de Boulard pour cette année 1785 fait également mention de cette livraison, il décrit avoir fait 36 chaises cintrées plein cintre et aussi cintrées au pourtour du siège, préparé le bois pour donner au sculpteur, à raison de 10 livres pièce, 360 livres dont il ne recevra que 288 livres en fin de compte.

Parmi les trente-six chaises, vingt-quatre étaient garnies en plein et douze à carreau. Ce mobilier fut livré quelques mois plus tard, le 7 novembre 1785 après avoir été enregistré au Journal du Garde-Meuble sous le numéro 4690. Successivement en 1787, six chaises se trouvaient dans une des pièces située après

la pièce 'du Tour', puis en 1792 sept seront dans la bibliothèque de Louis XV. Il est également intéressant de noter qu'au même moment des chaises du même modèle furent livrées pour le Salon des Jeux de Louis XVI à Fontainebleau témoignant du succès de ce modèle.

Grâce à la description précise de l'ordre nous savons que le reste de cette commande comptait également un paravent et un écran. Sculpté par Leroux, le paravent nécessita quant à lui un modèle en cire exécuté par Martin. Il est aujourd'hui conservé au musée Nissim de Camondo (Inv. Cam 202). Lorsque celui-ci l'acquiert il ne sait rien de cette provenance royale. En effet, c'est grâce à son décor identique à celui des chaises et sa singularité que Pierre Verlet put l'identifier au XX^e siècle comme appartenant à la commande de Louis XVI pour le salon des Jeux (alors même que son numéro de Garde-Meuble était perdu). Plus récemment, en 2011, le château de Versailles fit copier le paravent afin de compléter l'aménagement du Salon des Jeux qui reste aujourd'hui l'une des pièces les plus abouties du château.

LES VENTES RÉVOLUTIONNAIRES DE 1793

Lors des ventes révolutionnaires, le 28 décembre 1793, l'ensemble fut vendu en trois lots distincts. Les citoyens Grincourt et la veuve Barberet acquirent le premier lot et le citoyen Marceau les deux autres. Christian Baulez mentionne que le tout fut réuni quelques temps après par Treuttel et Würtz, des éditeurs strasbourgeois très actifs lors de ces ventes révolutionnaires. Ils furent probablement investigateurs de la liste publiée en 1794 par le *Kabinet van mode en Smaak te Haarlem bij. A. Loosjes, P. Zoon* à Haarlem. Celle-ci y décrit précisément ces trois lots pour un total de 11 200 livres. Ils proposèrent la totalité de ce mobilier en 1822 à Louis XVIII qui le refusa. Une partie des chaises parvint dans les collections des princes Murat et c'est lors de la fameuse vente de la princesse en 1961 que Versailles se vit offrir dix chaises par dix donateurs. En effet, depuis 1952 ce sont vingt-cinq chaises qui ont pu être replacées à Versailles dans le Salon des Jeux suite à divers donations, achats et préemptions. A côté s'y trouvent aujourd'hui les encoignures de Riesener (inv. V 3526-3527), la cheminée et des bras de lumière ainsi que la table à tric-trac livrée en 1780 et réalisée par Mané, tabletier (inv. V 5278) pour Louis XVI qui était très friand de ce jeu. A ce jour l'écran n'a toujours pas été retrouvé.

Le château de Chantilly conserve deux chaises (inv. OA 3392). Une dizaine d'autres sont connues en mains privées et parmi celle-ci notre présente chaise provenant des collections Rothschild que Christie's à l'honneur de mettre en vente aujourd'hui.



© Les Arts décoratifs, Paris/Jean Tholance

Paravent en suite du salon des jeux de Louis XVI, musée Nissim de Camondo



© RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Franck Raux

Chaise faisant partie de la suite du mobilier du salon des jeux à Versailles

6

BONBONNIÈRE ALLEMANDE OU STEINKABINETTABATIERE EN OR ET PIERRES DURES SERTIE D'UNE MINIATURE ÉMAILLÉE

PAR JOHANN CHRISTIAN NEUBER, DRESDE, VERS 1790 ; LA MINIATURE,
DEUXIÈME MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE

Circulaire, formant cabinet minéralogique en rayons droits composés de soixante dix-sept échantillons de pierres dures comprenant agates, cornaline, calcédoine, jaspe et quartz, montés à jour dans d'étroites bandes d'or gravées d'un motif géométrique et numérotées, la base également formée de panneaux trapézoïdaux rayonnants en pierres dures autour d'un panneau central circulaire en agate, le couvercle centré d'une miniature sur émail polychrome sous verre figurant Louis duc de Bourgogne en armure, portant l'écharpe moirée bleue de l'Ordre du Saint-Esprit dans un cadre de simili perles, doublée d'or, numéro d'inventaire peint à l'intérieur: G.R. 399

D. 7,5 cm (3 in.)

€120,000-180,000
US\$130,000-190,000
£110,000-160,000

A SAXON GOLD-MOUNTED HARDSTONE STEINKABINET
BONBONNIERE SET WITH A MINIATURE OF THE DUC
DE BOURGOGNE, BY PAR JOHANN CHRISTIAN NEUBER,
DRESDEN, CIRCA 1780; THE MINIATURE, SECOND HALF
OF THE 18th CENTURY

德國糖果盒，黃金硬寶石鑲嵌珐瑯微型彩繪，由金匠約翰·克利斯蒂安·諾伯
(JOHANN CHRISTIAN NEUBER) 於1790年左右在德國德累斯頓創作；微型彩繪
製作於十八世紀下半葉

PROVENANCE

Baron Maximilian von Goldschmidt-Rothschild
et Baronne de Becker, Frankfurt am Main.
Vente forcée à Francfort en 1938 (inv. no. G R 399)
puis transférée au Museum für Kunsthandwerk.
Restituée au héritiers du Baron Maximilian von Goldschmidt-
Rothschild, 21 avril 1949.
Vente Sotheby's, Monaco, 29 novembre 1975, lot 123.
Vente Christie's, Genève, 17 novembre 1981, lot 174.
Vente Christie's, Genève, 14 novembre 1995, lot 68.

BIBLIOGRAPHIE

A. Kugel ed., *Gold, Jasper and Carnelian, Johann Christian Neuber
at the Saxon Court*, Londres, 2012, p. 367, ill. no. 176.

LITTERATURE COMPARATIVE

J.-A. Lehninger, *Description de la ville de Dresde ...
et de ses environs*, Dresde, 1782, p. 337.
W. Holzhausen, *Johann Christian Neuber, Dresde*, 1935.
J.-L. de Rambures, « L'orfèvre minéralogiste Neuber »,
in *Connaissance des Arts*, Août 1970, pp. 40-47.





Cette bonbonnière de Neuber s'inscrit dans la tradition des boîtes à miniatures popularisées par Louis XIV et dont Neuber fera une spécialité en l'associant au format de ses *steinkabinettabatiere* dont sa clientèle éclairée amatrice de minéralogie et de sciences naturelles était friande. Elle rappelle aussi la pérennité des portraits de personnages historiques marquants qui ont longtemps continué à orner les tabatières. Il est d'autant plus intéressant ici de replacer cette bonbonnière avec sa miniature dans le contexte d'instabilité politique que connaissait alors la monarchie française qui ne pouvait qu'aspérer aux idées réformatrices de leur ancêtre, le duc de Bourgogne, qui avait imaginé une monarchie parlementaire plus démocratique.

LOUIS, DUC DE BOURGOGNE

Louis de France (1682-1712) est le fils de Louis de France (1671-1711) et de Marie-Anne de Bavière (1660-1690). Son père, traditionnellement appelé le Grand Dauphin - ce qui lui vaudra le nom de Petit Dauphin - est le fils aîné de Louis XIV (1638-1715) et de Marie-Thérèse d'Autriche (1638-1683). En 1697 il épouse Marie-Adélaïde de Savoie (1685-1712), la fille de Victor-Amédée II, duc de Savoie (1675-1730). Louis, duc de Bourgogne est le premier prince à naître à Versailles. Il reçoit une éducation soignée sous l'égide de Fénelon et à l'âge de vingt ans Louis XIV le fait entrer au Conseil d'Etat pour l'initier aux questions politiques, religieuses, diplomatiques



Louis de France, duc de Bourgogne, gravure par Pierre Drevet d'après Hyacinthe Rigaud, 1707



et militaires. Malheureusement le duc de Bourgogne s'avère peu doué pour la guerre, préférant discuter politique et réformes au sein d'un cercle connu comme la faction de Bourgogne, constituée d'aristocrates aspirant à une monarchie de type parlementaire. Malheureusement, bien qu'il succède à son père suite au décès de ce dernier en 1711, il tombe malade l'année suivante en même temps que son épouse Marie-Adélaïde de Savoie (1685-1712) et ils meurent tous les deux à six jours d'intervalle suivi de leur fils aîné Louis, duc de Bretagne (1707-1712) de suites d'une épidémie de rougeole, épargnant leur plus jeune fils, Louis, duc d'Anjou qui devient le roi Louis XV en 1715.

LES STEINKABINETTABATIÈRE

Johann-Christian Neuber, né à Neuwunsdorf en 1736, a fait son apprentissage chez Johann Friedrich Trechaon, orfèvre d'origine suédoise. Il est reçu maître de la guilde des orfèvres de Dresde le 13 juillet 1762 et succède à son beau-père Heinrich Taddel en 1769 comme directeur des Voûtes vertes. En 1775, il est nommé *Hofjuwelier* à la cour de Friedrich Augustus III. Neuber, qui a été éduqué par son beau-père à la science des pierres dures, décide de mettre à profit le potentiel artistique et commercial des nombreuses pierres indigènes de Saxe à une époque où la minéralogie devient populaire. Il développe alors la technique connue sous le nom de *Zellenmosaic* [mosaïque cloisonnée] qu'il utilise pour la fabrication de boîtes, manches de canne, boîtiers de montre, chatelaines et bijoux. Surtout il invente la *Steinkabinett tabatiere* [tabatière formant cabinet minéralogique] petit chef-d'œuvre portatif combinant, comme il l'indiqua dans une annonce en 1786 «le luxe, le goût et la science».

Ce type d'objet parfois vendu avec un livret où le nom et l'origine géographique de chaque échantillon étaient listés, selon la classification prônée par le géologue allemand Abraham-Gottlob Werner (1750-1817) ont fait le succès de cet orfèvre.

PROVENANCE

Maximilian Benedikt Hayum Goldschmidt (1843 - 1940) héritier de la banque B.H. Goldschmidt qu'il dirige des avec son frère Adolf Benedict Hayum Goldschmidt (1838-1918) jusqu'en 1900 lorsqu'ils quittent l'affaire et s'installent à Berlin. En 1878 il a épousé Minna Karoline Freiin von Rothschild (1857-1905). A la mort de son beau-père Wilhelm Carl von Rothschild en 1901, il lui succède comme consul général austro-hongrois à Francfort. Conjointement il ajoute le nom de son épouse à son nom et accède en 1907 au rang de baron prussien qui lui donne droit en tant qu'aîné à la propriété du Fideikommisslehen Niederweide près de Wollstein, dans la province de Posen.

En 1920 il acquiert avec ses deux fils la banque A. Falkenburger & Co fondée en 1888 à Berlin qu'ils rebaptisent von Goldschmidt-Rothschild & Co. Malheureusement la crise économique de 1929 affecte l'activité de la banque qui finit par être liquidée en 1936. En juin 1937, il est contraint par les nationaux-socialistes de vendre sa propriété de Bockenheimer Landstrasse 10, puis le parc en 1938. En novembre 1938, il doit aussi vendre sa collection d'art, soit près de 1400 objets (peintures, meubles, sculptures, tapis, porcelaine, faïence, argent, verres), à la ville pour 2 551 730 Reichsmarks. Goldschmidt sera autorisé à vivre dans le Palais désormais transformé en appartements en tant que locataire jusqu'à sa mort à l'âge de 96 ans en 1940. Le Palais est détruit pendant la Seconde Guerre mondiale, le parc Rothschild est aujourd'hui un espace vert public.

7 ■

TRÈS RARE ET IMPORTANT PARAVENT À DOUZE FEUILLES EN LAQUE DE COROMANDEL À DÉCOR D'EUROPÉENS

CHINE, DYNASTIE QING, FIN DE L'ÉPOQUE KANGXI (1662-1722)

Sa face principale à décor d'Européens, représentant une procession à cheval et à pied rejoignant une pagode parmi les montagnes ainsi qu'un navire et des barques en mer, dans un large cartouche cerné de jardinières et vases fleuris. Le revers orné au centre d'un large arbre entouré d'oiseaux sur une terrasse et sur le bord d'objets de lettrés.

Dimensions d'un panneau : 270 × 47,3 cm. (106¼ × 18½ in.)

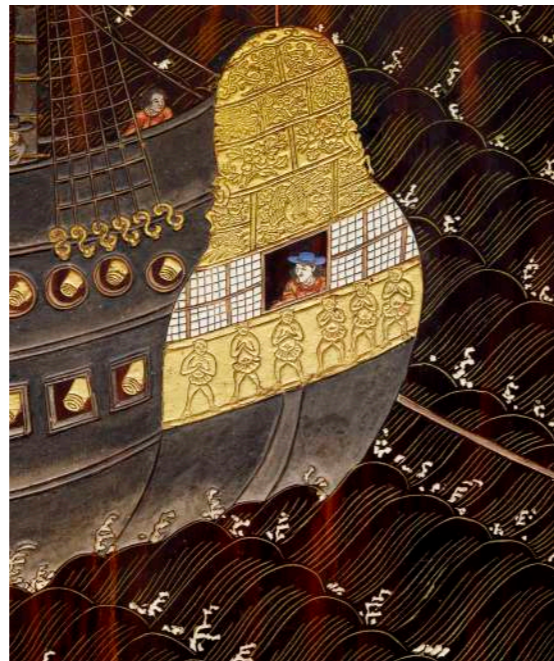
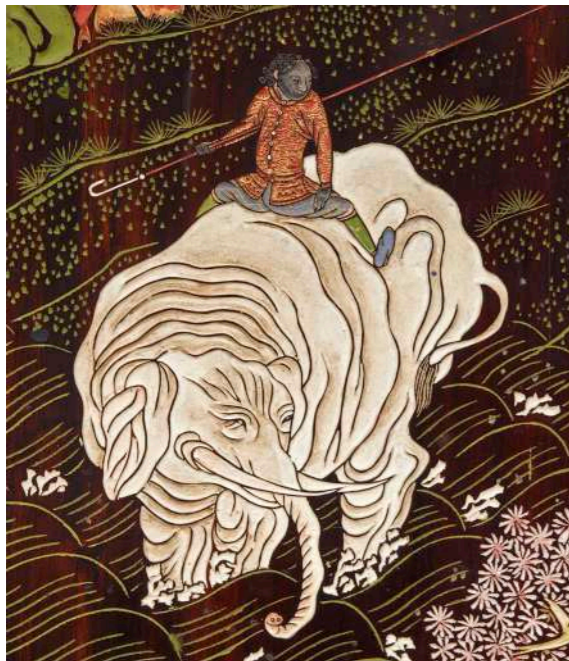
€60,000-100,000
US\$64,000-110,000
£52,000-87,000

PROVENANCE

Collection Rothschild ; puis par descendance jusqu'au propriétaire actuel.

A LARGE TWELVE-FOLD COROMANDEL SCREEN
DEPICTING EUROPEANS
CHINA, QING DYNASTY, LATE KANGXI PERIOD (1662-1722)

清康熙末款彩西洋人物進貢圖十二扇大屏風







Revers



LA FACE

Les scènes montrant des personnages européens sont très rares et contrairement aux paravents à décor de palais ou d'oiseaux, elles ne sont pas basées sur des récits anciens. Dès le XVII^e siècle, le commerce entre l'Europe et la Chine est florissant avec les compagnies des Indes en Hollande, en Angleterre et un peu plus tard en France. Les Japonais avaient déjà décrit l'arrivée des Portugais ou « Barbares du Sud » (*Nanban* ou *Namban*) au Japon sur des paravents de papier. En Chine également des Européens furent représentés sur des paravents. Il en existe sur des laques peintes, rouge et or, ou noir et or, mais beaucoup plus rarement en laque de Coromandel. Tous les Européens des paravents sont vêtus à la mode du XVII^e siècle avec leurs culottes bouffantes, leurs longues vestes et leurs grands chapeaux. Contrairement aux Japonais qui dépeignaient les Européens comme des commerçants, les Chinois eux, les représentaient pendant leurs loisirs, la chasse par exemple et, souvent, d'une façon un peu caricaturale en exagérant la longueur de leurs nez, la rondeur de leurs yeux ou les ondulations de leurs cheveux. En principe, ces paravents ont commencé à être fabriqués au XVII^e siècle, mais ils ne sont pas datés. On peut penser qu'ils étaient des objets de commande.

Sur l'ensemble des dix feuilles se déploie une scène de chasse où des Hollandais à cheval courent et embrochent du gibier, notamment des lapins et des biches dans un paysage à la fois maritime et montagneux. Ils sont aidés par des rabatteurs qui regroupent et ramassent le gibier. On voit, sur la droite, l'arrivée d'un galion, armé de canons, duquel descendent des marins qui embarquent sur des chaloupes pour se rendre à terre. Le vent couvre la mer de vaguelettes moutonneuses. Au centre, un personnage hollandais important, peut-être un gouverneur, installé dans un carrosse richement décoré, tiré par six chevaux blancs se dirige vers le pavillon où l'attendent d'autres dignitaires. Il est escorté par des gentilshommes et des soldats portant leurs chapeaux sous le bras. Le sol du pavillon est carrelé de bleu. Au premier étage, trois Chinois sonnent la cloche.

Malgré ce décor occidental, on peut remarquer quelques représentations typiquement chinoises telles que l'éléphant blanc, mythe bouddhiste important ou les chiens de *fô* (ou lions gardiens), curieusement tenus en laisse par des Hollandais (partie basse de la feuille de droite). Sur la berge trois Hollandais déjeunent sur l'herbe et jouent avec un chien, plus loin près de la pagode, une cage renferme deux biches. L'ensemble de cette scène est entouré de trois bordures : la bordure intérieure à motifs de grecques stylisées imitant les dragons alternant avec des rosaces, la large bordure centrale décorée d'objets rituels et d'objets de lettrés et enfin la mince bordure extérieure représentant des dragons affrontés de part et d'autre de motifs de chrysanthèmes et de rinceaux.

LE DOS

Sur les dix feuilles centrales, se déploient les branches dorées d'un prunier fleuri et tortueux qui part d'un monticule sur le côté droit et parcourt toute la surface du paravent dans un mouvement ondulé. Le sol est couvert d'herbes, de fleurs et de *lingzhi*, le champignon de l'immortalité. Les oiseaux de toutes les couleurs animent ce décor en se livrant à toutes sortes de fantaisies. Ils vont deux par deux pour symboliser un mariage heureux. L'ensemble de cette scène est entouré de trois bordures : la bordure intérieure à décor de phénix stylisés dorés et polychromes, la large bordure centrale décorée d'une multitude d'objets rituels, certains rappelant les "Cent Antiques" en bronze ou en jade et enfin la bordure extérieure alternant des lotus de couleurs différentes entourés de rinceaux.

Ce décor rappelle les peintures de Chen Lu (actif vers 1436-1449). Nous avons peu d'informations sur Chen Lu, nous savons surtout qu'il était spécialisé dans les représentations de pins, de bambous, d'orchidées et de fleurs de prunier. Les fleurs de prunier étaient associées à la pureté et à l'élévation morale parmi l'élite de cette époque. Bien que peintre d'un très haut niveau, il ne semble pas avoir travaillé pour la cour impériale. Son travail a été décrit comme l'un des plus importants de la dynastie des Ming pendant le règne de l'empereur Yingzong. Dans l'ouvrage chinois « Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde » il est écrit le secret complet pour peindre les pruniers avec le tronc et les branches, les racines et les noeuds, les rugosités et la mousse, les fleurs grandes et petites, en fleurs ou en boutons..., une infinie de combinaisons.

LA CÔTE DE COROMANDEL

En 1728, Ephraïm Chambers, écrivain anglais, écrit, dans son encyclopédie, au sujet de la laque de Coromandel, qu'il a vu « une sorte de peinture et de gravure indienne sur bois, ressemblant au travail japonais mais en plus gai ». Les Anglais, eux, désignaient cette technique sous le nom de « travail de Bantam », du nom de leur comptoir situé à l'extrémité occidentale de Java. Ce grand port du Sud-Est asiatique, à la fin du XVII^e siècle, étendait son influence des deux côtés du détroit de la Sonde. Les navires chinois, arabes et indiens y faisaient relâche et les Hollandais, les Anglais et les Français y avaient leurs comptoirs. Les marchandises étaient apportées dans des jonques de cabotage pour être entreposées dans les ports de la côte et ensuite embarquées sur les voiliers européens. Quand les Anglais quittèrent la place, ils allèrent s'installer sur la côte orientale de l'Inde, la côte de Coromandel, et ainsi Madras devint le port de commerce le plus important de cette région avec Pondichéry. Ce nom de Coromandel qui fait rêver est un site assez médiocre pour la



navigation, avec une côte basse et sableuse qui oblige les navires à rester au large, sans abri sûr, mais avec le grand avantage d'être à proximité de l'embouchure de la rivière Cauvery permettant ainsi de pénétrer aisément dans le pays. De là, transitaient toutes les marchandises, dont les paravents.

Des paravents à décor d'Européens sont conservés dans les collections du Museum of Fine Arts de Boston, du Rijksmuseum d'Amsterdam, du Victoria & Albert Museum de Londres, du Musée national du Danemark de Copenhague, du Musée de l'Orient de Lisbonne et au Musée de la Compagnie des Indes à Lorient.

Nicole Brugier

Auteur du livre *Les laques de Coromandel*, La Bibliothèque des Arts, 2015

8 f

SOURIS AUTOMATE EN OR ET ÉMAIL

ATTRIBUÉE À HENRI MAILLARDET, GENÈVE OU LONDRES, VERS 1810

En forme de souris des champs grandeur nature, la fourrure ciselée et partiellement émaillée marron, les oreilles et les pattes ciselées, les yeux ronds en onyx noir, le ventre ciselé d'un motif en treillage, la queue en maille d'or, les moustaches et les sourcils en fil d'or, agrémentée sur le ventre de deux roues, le trou de serrure sur le flanc droit, dans son écrin d'origine, avec une clé postérieure, sans marque ou poinçon

L. 12,3 cm (4 $\frac{7}{8}$ in.)
Poids brut : 26,1 gr. (16 dwt.)

€100,000-150,000
US\$110,000-160,000
£87,000-130,000

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

L. Montandon & A. Chapuis, 'Les Maillarde', Musée Neuchâtelois, 1917-18, p. 24-45.

A. Chapuis & E. Gélis, *Le Monde des Automates*, Paris, 1928, p. 142-155.

Alfred Chapuis & Edmond Droz, *Les Automates*, Neuchâtel, 1949, p. 229-249.

L. M. Child, *Letters from New York*, University of Georgia Press, 1998, p. 204-205.

A SWISS OR ENGLISH ENAMEL AND GOLD AUTOMATON
FIELD MOUSE, ATTRIBUTED TO HENRI MAILLARDET, GENEVA
OR LONDON, C/IRCA 1810

黃金琺瑯鼠機器人·瑞士機械師亨利·梅拉代 (HENRI MAILLARDET) 於1810年左右在日內瓦或倫敦創作





Cet automate est a priori un modèle unique, jusqu'à ce jour jamais répertorié. Il fait partie d'une série extrêmement rare de moins de dix exemplaires de souris mécaniques connues à ce jour et conservées pour la plupart dans des collections publiques dont notamment le Bowes Museum à Durham, la collection Sandoz à Le Locle, et le Musée Patek Philippe à Genève.

Cependant à la différence des exemples connus, toutes appelées *Souris de Sibérie*, notre souris est en fait une souris de champs, suggérée par la couleur marron de son pelage simplement émaillé et non appliqué de perles baroques. Cette simplicité la rend d'autant plus réaliste que lorsqu'elle est activée, tout comme les autres exemples de souris connus, elle avance en bougeant ses quatre pattes, avant de s'arrêter brusquement pour remuer la tête comme s'elle avait trouvé quelque chose à grignoter ou sentait le danger approcher avant de faire deux fois volte-face pour retourner à son point de départ, une routine finalement relativement compliquée.

HISTOIRE DES AUTOMATES : DE L'ANTIQUITE AU XIX^e SIÈCLE

Ce genre de petits automates en forme d'animaux, tous comme les boîtes à oiseaux chanteurs et les montres automates, sont devenus particulièrement populaires aux XVIII^e et XIX^e siècles. Depuis toujours, les automates fascinent le public, en plus d'être de véritables prouesses technologiques d'autant si l'on considère qu'elles furent créées il y a plus de deux cent ans ! Déjà, pendant l'Antiquité, il existait des statuette d'animaux mécaniques dont la première, une colombe capable de voler, fut inventée par Archytas de Tarente (435 av. J.-C. - 347 av. J.-C.). Puis, entre la fin de l'Antiquité et le XIII^e siècle, les automates furent oubliés par l'Europe médiévale alors que le monde arabe continua à s'y intéresser notamment avec le développement des horloges à automates. Il faut attendre le XVI^e siècle pour voir réapparaître les automates avec la fabrication à Augsbourg et au sud de l'Allemagne de petits animaux, tels que les écrevisses de Hans Schlottheim (vers 1645-1525) ou l'araignée de Tobias Reichel, aujourd'hui toutes deux conservées à la Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen de Dresdes.

Au XVIII^e siècle c'est Jacques Vaucanson (1709-1782) qui s'intéressa aux automates comme moyen pédagogique plutôt que ludique, d'abord avec ses « anatomies mouvantes » sortes d'automates qui reproduisaient les fonctions naturelles des animaux. Pierre et Henri-Louis Jaquet-Droz ainsi que Jean-Frédéric Leschot, qui collaborèrent avec la famille Maillardet, prendront ensuite le relais à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècles pour devenir les maîtres incontestés en la matière.



Souris Sibérienne, seul forme connue de souris attribuée jusqu'ici à Henri Maillardet
© Christie's Images 2007



Ainsi, au début du XIX^e siècle, Auguste Maillardet décrivait dans un prospectus des « Animaux mouvants » entre autres un éléphant dont la trompe bougeait, une chèvre qui venait boire dans une cascade avant de repartir, un chien qui gardait un panier de fruits, et qui lorsqu'on les touchait se levait et aboyait jusqu'à ce qu'on les repose, un renard qui se promenait pour rentrer dans sa tanière, ou encore un papillon qui battait des ailes (p. 248 Chapuis et Droz, 1949). Il semble que les Maillardet aient fabriqués ces objets émaillés dont une souris, un lézard et une chenille qu'Henri Maillardet (1745 - c1815) annonçait aussi lui-même à Londres dans une affiche de 1811.

HENRI MAILLARDET

Henry Maillardet à qui l'on attribue la création de ces objets, est finalement une figure encore assez mal connue dans le monde des automates à la différence de ses associés plus célèbres : James Cox, Pierre et Henri-Louis Jaquet-Droz et Jean-Frédéric Leschot.

Né à Meyriez, en Suisse, en 1745, Henri et ses deux frères ont probablement été formés dans les ateliers Jaquet-Droz avant de s'établir dans le village de Fontaines où Henri et Jean-David sont enregistrés en 1769 comme pendulistes.

En 1783, Henri s'associe avec Jaquet Droz & Leschot et s'installe à Londres comme directeur de leur succursale londonienne. D'après un contrat attesté par James Cox daté du 10 mai 1783, il dirige l'entreprise londonienne et l'atelier de Bartlett's Buildings; les outils appartiennent aux deux associés à parts égales et Maillardet reçoit un salaire de 27 livres par an et la même somme pour chacun des ouvriers ou apprentis qu'il doit nourrir et loger. Malheureusement, dès la fin des années 1780, l'entreprise rencontre des difficultés financières et est mise en liquidation à Londres et à Genève après

la mort de Pierre Jaquet-Droz en 1790 et celle de son fils Henri-Louis en 1791. Après avoir tenté de sauver l'affaire, Henri Maillardet reprend en 1798 les anciens locaux du Cox's Museum, *the Great Promenade Rooms à Spring Gardens* où il présente ses automates dont "L'Ecrivain Moderne", sa plus incroyable invention rendue célèbre par le roman de Brian Selznick, *L'Invention de Hugo Cabret* et aujourd'hui à l'institut Franklin de Philadelphie, mais aussi une *Souris de Sibérie* qu'il exposera ensuite dans tout le pays. Pourtant sa situation financière se détériore et Henri Maillardet décède, ruiné, en Belgique vers 1830.

UNE PIÈCE UNIQUE

Le mystère reste complet quant à savoir qui a réellement conçu ces automates : Henri, ses frères, ou un de leurs collaborateurs en Suisse tels que les Frisard ou les Lemaire ? Certainement leur popularité incontestée auprès du public a permis à cette souris automate d'être vendue chez d'autres horlogers. Lydia Maria Child (1802-1880), auteur américain raconte ainsi dans une lettre datée du 30 mars 1843 publiée dans *Letters from New York* (p. 205), comment « ces souris capables de tromper même un chat pouvaient être admirées dans la boutique de Jean-François Bautte, horloger à Genève ». Peut-être Bautte s'était-il fourni chez les Maillardet, ou peut-être même l'avait-il copié ?

Certainement il est possible d'affirmer que, si les *Souris de Sibérie*, tout comme les lézards et les chenilles, ont probablement été fabriquées à Genève étant donné la facture, le style de l'émaillage et l'embellissement des perles, le style de notre souris des champs suggère qu'elle ait quant à elle pu être fabriquée à Londres, où travaillait Henri Maillardet, ce qui la rendrait unique parmi les exemplaires connus.

9 ■

CRÂNE D'UN TRICÉRATOPS BABY JANE

DAKOTA DU SUD, ÉTATS-UNIS

De la formation Hell Creek, Maastrichtien, Crétacé supérieur (68 à 65 millions d'années) Ken Smith Ranch, Redig, Harding County, le crâne d'un *Triceratops horridus* avec cornes au front de 43 cm ; sur un socle en métal

116 x 155 x 78 cm
Avec socle : 193 x 119 x 119 cm

€300,000-500,000
US\$320,000-530,000
£270,000-430,000

SKULL OF A TRICERATOPS
SOUTH DAKOTA, USA
FROM THE HELL CREEK FORMATION, MAASTRICHTIAN, LATE CRETACEOUS (68-65 MILLION YEARS AGO) KEN SMITH RANCH, REDIG, HARDING COUNTY, THE SKULL OF A TRICERATOPS HORRIDUS WITH 43-CM. HORNS TO THE BROW, MOUNTED ON BESPOKE STAND.

幼年三角龍顱骨，白堊紀末期（6500-6800萬年前），人稱「珍寶寶（BABY JANE）」

EXPOSITION

Royal Belgian Institute of Natural Sciences (RBINS), Bruxelles, 'From asteroid impacts to planetary defense', 23 juin 2022.

PROVENANCE

Découvert lors de fouilles en 1998, coordonnées GPS 45° 16' 16" Nord; 103° 32' 52" Ouest.
Collection privée, acquis en 2017;
Restauré par Raphus SPRL, Belgique 2022.

BIBLIOGRAPHIE

O. Marsh, 'Description of new dinosaurian reptiles', in *The American Journal of Science*, 1890, série 3, vol. 39, pp. 81-86.
Forster, C.A., 'Species resolution in Triceratops: cladistic and morphometric approaches', in *Journal of Vertebrate Paleontology*, 1996, 16 (2), pp. 259-270.
J. Scannella, 'And then there was one: synonymy consequences of Triceratops cranial ontogeny', in *Journal of Vertebrate Paleontology*, 2009, 29, 177A.
Farke, A.A. 'Cranial osteology and phylogenetic relationships of the chasmosaurine ceratopsid *Torosaurus latus*', in K. Carpenter (ed.), *Horns and Beaks: Ceratopsian and Ornithomimid Dinosaurs*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2006, pp. 235-257.
N.R. Longrich et D. J. Field, 'Torosaurus is not Triceratops: ontogeny in chasmosaurine ceratopsids as a case study in dinosaur taxonomy', in *PLoS ONE*, 2012, 7 (2), e32623.





Avec sa tête à trois cornes, son bec pointu et sa collerette évasée, le *Triceratops* est l'une des espèces de dinosaures les plus célèbres. Ils vivaient à la même ère que le *Tyrannosaurus rex* à la fin du Crétacé, la dernière période des dinosaures qui s'est achevée par une extinction massive, il y a environ 65 millions d'années. Le crâne d'un *Triceratops* est emblématique du potentiel de défense et de contre-attaque de la créature, et compte parmi les crânes les plus reconnaissables de toutes les espèces d'animaux, vivantes ou éteintes. Notre spectaculaire spécimen, avec ses cornes sourcilières et sa collerette nasale et arquée de taille moyenne, est issu d'un jeune *Triceratops horridus*.

Ces herbivores pouvaient mesurer jusqu'à 9 mètres de long et peser jusqu'à 12 tonnes, vivant dans une région située aujourd'hui à l'est des montagnes rocheuses d'Amérique du Nord. Au Crétacé, cet habitat était caractérisé par une faune dense, des marais et des lacs peu profonds, qui fournissaient une nourriture abondante à tout herbivore. Le régime alimentaire du *Triceratops*, comme en témoigne son bec édenté, était principalement composé de feuilles de palmier. Les cornes n'étaient donc pas destinées à chasser des proies, mais à se protéger des prédateurs tels que le *Tyrannosaurus rex*. Même si sa corpulence le rendait vulnérable à une attaque inattendue, un seul coup de corne frontale pouvait potentiellement entailler un prédateur au cou ou au cœur, le blessant mortellement.



© Christie's Images, 2021

Crâne d'un tricératops juvénile, formation Hell Creek, Montana, États-Unis, vente Christie's Londres, le 26 octobre 2021, lot 125, (500 000€).



© Christie's Images, 2020

Crâne de tricératops, formation Hell Creek, Montana, États-Unis, vente Christie's Londres, le 21 mai 2020, lot 44.



© Christie's Images, 2013

Crâne d'un tricératops, formation Hell Creek, Montana, États-Unis, vente Christie's Londres, le 05 septembre 2013, lot 99.



© Christie's Images, 2008

Tricératops de la fin du Crétacé, découvert en 2004, Nord Dakota, États-Unis, vente Christie's Paris, le 17 avril 2008, lot 164.

La collerette osseuse fournit une couche de protection supplémentaire, mais d'autres études ont émis l'hypothèse qu'elle aurait pu être de couleur vive et aurait pu servir à d'autres fins. Que ce soit comme ornement pour un rituel d'accouplement, aidant les *Triceratops* à se reconnaître, ou peut-être à réguler sa température corporelle, la forme est visuellement saisissante pour l'observateur moderne. Elle avait un aspect fonctionnel crucial pour cette créature préhistorique. Fait inhabituel pour un herbivore du Crétacé, les restes fossiles de *Triceratops* sont presque toujours trouvés de manière isolée, sans fossiles de partenaires ou de jeunes trouvés à proximité. Cela donne du crédit à la théorie selon laquelle les *Triceratops* ont passé une grande partie de leur vie seuls, plutôt que de voyager en troupes plus importants pour se protéger.

Les premiers fossiles de *Triceratops* furent une paire de cornes découvertes en 1887, qui a d'abord été identifiée à tort comme appartenant à un bison du Pliocène. Après avoir réalisé son erreur, le paléontologue américain Othniel Charles Marsh a décrit les deux espèces, *horridus* et *prorsus*, respectivement en 1889 et 1890. Le premier squelette monté a été reconstruit par le Smithsonian en 1905 où ils sont toujours exposés aujourd'hui. Le *Triceratops* fait toujours rêver les visiteurs depuis plus d'un siècle.

Notre exemplaire offre une rare opportunité d'acquérir un témoignage des dernières années de l'ère des dinosaures. Avec ses dimensions impressionnantes et son côté spectaculaire, notre crâne évoque la taille imposante et la présence dominante du *Triceratops*. Ce lot est aujourd'hui un voyage unique en plein cœur de la préhistoire.



10 ■ ~ ∞

FIGURE REPRÉSENTANT LE DIEU MARS EN ARMURE

ALLEMAGNE, PEUT-ÊTRE MUNICH, CERCLE DE CHRISTOPH ANGERMAIER,
VERS 1620-1630

En ivoire d'éléphant sculpté, reposant sur une base en ébène
des Indes et grenadille d'Afrique à décor de trophées et de boucliers

H. 50 cm (19¾ in.) ; H. totale 68 cm (26¾ in.)

€150,000-250,000
US\$160,000-260,000
£140,000-220,000

PROVENANCE

Baron Mayer Amschel de Rothschild (1818-1874), Mentmore Towers,
Buckinghamshire, puis par descendance à sa fille,
Hannah de Rothschild (1851-1890), épouse d'Archibald Primrose,
5^e Earl of Rosebery, puis son fils,
Harry Primrose, 6^e Earl of Rosebery (1882-1974), Mentmore Towers,
Buckinghamshire puis son fils,
Neil Archibald Primrose, 7^e Earl of Rosebery (né en 1929), Mentmore
Towers, Buckinghamshire;
vente, Sotheby's, Mentmore, 23 mai 1977, lot 1884.

BIBLIOGRAPHIE

P. E. Jodidio *et al.*, « Châteaux en Europe », in *Connaissance des Arts*,
1984, p. 43.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

E. von Philippovich, *Elfenbein*, Munich, 1982, pp. 199-201, n° 171.
M. Riccardi-Cubitt, *Un art européen. Le cabinet de la Renaissance
à l'époque moderne*, Paris, 1993, p. 55.

A CARVED ELEPHANT IVORY FIGURE OF MARS, GERMAN,
MAYBE MUNICH, CIRCLE OF CHRISTOPH ANGERMAIER,
CIRCA 1620-30

戰神瑪爾斯披甲象牙像·雕塑家克裡斯托夫·安格梅爾 (CHRISTOPH
ANGERMAIER) 於1620至1630年左右在德國創作



L'ivoire dans un salon de Mentmore Towers, Buckinghamshire, vers 1977





La sculpture antique romaine est bien évidemment la référence principale pour l'iconographie de notre figure du dieu Mars, divinité de la Guerre. Le dieu est représenté debout casqué, portant une épée légèrement courbe, un bouclier, une armure, et également les ptéryges, ces lanières de cuir ou de métal formant des franges sous sa ceinture. Plusieurs gravures pourraient être les sources d'inspiration de notre figure notamment celles de Hendrik Goltzius (1558-1617) issues de son cycle des *Héros romains* publié en 1586. Elles montrent bien des corps en mouvement aux musculatures exacerbées, casques empanachés, boucliers au bras et épées dans la main (voir Horatius Cocles et Calphurnius). La plus intéressante de la série est probablement celle montrant *Marcus Valerius* avec la même torsion du dos et son bras droit avec la main sur la hanche et le coude vers l'arrière (voir fig., gravure au MET, inv. 49.97.693). L'identité de notre figure pourrait donc bien être un héros romain plus qu'un dieu. Concernant notre ivoire, le maniérisme est présent mais l'élan baroque des premières années du XVII^e siècle se fait déjà ressentir. Nous pouvons rapprocher son traitement de l'œuvre du célèbre sculpteur Christoph Angermaier. Il grandit dans une famille d'orfèvres et s'installa à Munich où il exerça dans les premières décennies du XVII^e siècle. « Sculpteur et tourneur d'ivoire » en 1618 auprès de la Cour, il fut au service de Maximilien I^{er}, Électeur de Bavière (1573-1651), et lui fournit notamment un impressionnant médaillier en ivoire pour recueillir sa collection de monnaies d'or aujourd'hui conservé au Bayerisches National Museum (voir fig., inv. R 4909). Richement décoré de bas et hauts-reliefs sculptés entre 1618 et 1624, un parallèle peut être fait entre notre *Mars* et les deux grandes figures présentes à l'arrière du cabinet. Elles représentent Nimrod et Romulus en habit romain.

La base à décor de trophées a été très probablement réalisée au même moment que l'ivoire. En effet, un test au carbone 14 permet de dater avec une grande probabilité la défense de la première moitié du XV^e siècle, laissant penser que celle-ci a pu être exposée dans un premier temps dans une *Kunstammer* avant d'être sculptée au début du XVII^e siècle. L'ivoire des trophées du socle est datable, également suite à un test, de la même période et semble ainsi issu de la même défense.

L'ivoire a fait partie des collections du baron Mayer Amschel de Rothschild (1818-1874) au château de Mentmore Towers. Banquier et collectionneur, il est le fils de Nathan Mayer, fondateur de la branche anglaise de la famille. Construit de 1852 à 1854 par Joseph Paxton dans un style dit *Jacobethan*, Mentmore renfermait les importantes collections de la famille. À la mort du baron, sa fille unique Hannah Primrose, Countess of Rosebery (1851-1890) hérita du domaine. Elle épousa Archibald Primrose, 5th Earl of Rosebery, figure importante de Grande-Bretagne, qui fut notamment Premier Ministre. Suite au décès de Harry Primrose, 6th Earl of Rosebery (1882-1974), le contenu de Mentmore fut vendu aux enchères en 1977 et une vue in situ, peu avant la dispersion, permet de voir la figure de Mars dans un des salons.



© Metropolitan Museum of Art

Hendrik Goltzius, « Marcus Valerius », in *Héros romains*, 1586



© DR

Christoph Angermaier, dos du cabinet de l'électeur Maximilien I^{er} de Bavière, Bayerisches National Museum

PROVENANT D'UNE COLLECTION PRIVÉE EUROPÉENNE

11 ■

TAPISSERIE ALLÉGORIQUE DE LA SÉRIE DES SAISONS DE LUCAS REPRÉSENTANT LE PRINTEMPS D'ÉPOQUE LOUIS XIV

MANUFACTURE ROYALE DES GOBELINS, FIN DU XVII^e - DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE

En laine, représentant des hommes pêchant au filet dans les douves d'un château, des courtisans sur le pont, la bordure à motif de guirlandes fleuries; doublée

320 x 414 cm. (126 x 163 in.)

€60,000-100,000
US\$64,000-110,000
£53,000-87,000

PROVENANCE

Acquise auprès de la Galerie Dario Boccara, Paris, 1973.
Collection privée européenne, puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE

D. Boccara, *Les belles heures de la tapisserie*, Zoug, 1971.
D. Boccara, *Âmes de laine et de soie*, Saint-Rémy-en-l'Éau, 1988, p.199.

A LOUIS XIV ALLEGORICAL TAPESTRY FROM «THE SEASONS OF LUCAS» SERIES DEPICTING 'THE SPRING', BY THE ROYAL MANUFACTURE OF GOBELINS, LATE 17th - EARLY 18th CENTURY

寓意掛毯，盧卡斯（LUCAS）「季節」系列作品之一，展現的是路易十四時期的冬季景致，創作靈感源自凡·奧利（VAN ORLEY）的繪畫作品，製作於十七世紀上半葉，可能出自比利時布魯塞爾



© Christie's Images, 2009

Tapisserie du *Printemps* vendue chez Christie's à Paris, 2009





Cette tapisserie, issue de la série des *Saisons* de Lucas, représente ici le Printemps. Chaque tapisserie de la série représente une ou plusieurs activités traditionnelles de chaque saison, chacune étant accompagnée d'une divinité correspondante.

Ici, Flore, l'une des divinités agraires d'Italie, est représentée tenant une branche dans sa main. Elle surveille les différentes activités menées. La pêche au filet dans la rivière est représentée, tout comme elle l'est dans *Mars* de la série des Mois de Lucas dont une version est conservée au Metropolitan Museum de New York (inv. 44.60.2). En arrière-plan, il est possible d'observer des personnages s'attardant aux premières activités saisonnières : le jardinage, le binage et la plantation des vignes.

Cette tapisserie aurait été probablement dessinée par un artiste flamand appartenant à l'école de Bernaert van Orley vers 1535 et non par Lucas van Leyden comme traditionnellement attribuée. La tapisserie a probablement été tissée par les lissiers de la manufacture royale de la tapisserie des Gobelins. Sa source d'inspiration pour les versions de Paris serait douze tapisseries de Bruxelles ayant appartenu à Louis XIV, tissées en 1535 puis détruites en 1797. L'absence de mention de cette série dans les inventaires des Gobelins laisse suggérer que les nombreuses variations de la série pourraient avoir été tissées dans des ateliers privés.

Plusieurs ensembles complets sont connus de cette série : l'un fait partie de la collection du Vicomte Wimborne, au Manoir Canford, dans le Dorset puis de celle de la Brooklyn Trust Company vendue chez Christie's New York, le 26 avril 1990, lots 6 et 9 et deux autres chez Christie's New York, le 2 novembre 2000, lots 56 et 57. Un autre ensemble était dans la collection du roi Louis-Philippe (le *Printemps* étant manquant), vendu lors de sa vente au Domaine de Monceaux à Paris, le 28 janvier 1852, lot 15, l'ensemble étant désormais dispersé. Le Metropolitan Museum de New York possède également trois tapisseries de la série (le *Printemps* étant également manquant) (*Été* : inv. 50.14.1, *Automne* : inv. 50.14.2, *Hiver* : inv. 50.14.3). Finalement, une tapisserie de la série de Lucas, représentant le *Printemps*, a été vendue chez Christie's Paris, le 24 juin 2009, lot 204.

PROVENANT D'UNE COLLECTION PRIVÉE PORTUGAISE

12 ■

TÊTE ROMAINE MONUMENTALE EN MARBRE GRIS REPRÉSENTANT SARAPIS

ENVIRON II^e SIÈCLE APRÈS J.-C.

Le dieu tutélaire d'Alexandrie, avec sa barbe luxuriante aux boucles serrées, séparée et fourchue sur le devant, et ses longs et épais cheveux ondulés tombant en boucles taillées qui encadrent son visage, sa barbe et ses cheveux creusés en profondeur, son visage puissant finement sculpté, avec des yeux arrondis sous d'élégants sourcils aux contours nets, ses lèvres légèrement fendues, il aurait porté sur le sommet de sa tête un modius (jarre à mesurer le grain et symbole de fertilité) sculpté à part.

H. 45 cm (17¾ in.)

€100,000-150,000
US\$110,000-160,000
£87,000-130,000

PROVENANCE

Collection privée portugaise, Lisbonne, acquise en février 1970.

A MONUMENTAL ROMAN GREY MARBLE HEAD OF ZEUS SERAPIS

大型灰色大理石羅馬頭像，展現宙斯塞拉皮斯的形象，出自西元二世紀左右

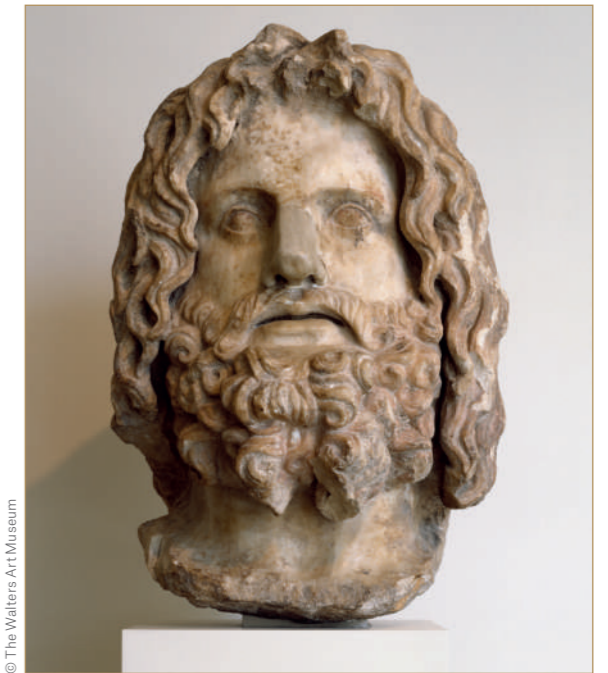




La période gréco-romaine, soit les siècles qui suivent la conquête de l'Est par Alexandre le Grand et la diffusion du pouvoir romain à travers une grande partie de l'Europe, de l'Asie de l'Ouest et de la côte nord-africaine, est d'une diversité culturelle sans pareil. La mosaïque de cultures, romaines, grecques et autres cultures et traditions plus éloignées, donne alors lieu à une nouvelle société cosmopolite. Cette dernière crée alors un syncrétisme en incorporant différentes divinités et diverses croyances religieuses tout en gardant l'essence des traditions grecques et en se concentrant à développer le culte de divinités locales.

Le dieu Sarapis ou Sérapis en est le parfait exemple : il est la combinaison des dieux égyptiens Osiris et Apis avec les dieux grecs Hadès et Zeus. Si le principal sanctuaire de Sarapis se trouvait à Alexandrie, d'autres sanctuaires lui étaient consacrés ailleurs. On espérait que ce nouveau dieu plairait à tous les citoyens d'une Égypte de plus en plus cosmopolite. Selon R. H. Wilkinson (*The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, p. 127), « Sarapis est apparu comme une divinité égypto-hellénistique qui personnifiait les aspects de la majesté divine, du soleil, de la fertilité, du monde souterrain et de l'au-delà, ainsi que de la guérison ». Étant donné la nature syncrétique de Sarapis, il était souvent représenté avec les cornes d'Ammon.

Parmi les sculptures romaines de Sarapis qui ont survécu, deux types principaux sont identifiables : celles dont les cheveux sont relevés sur le front (*anastole*) et celles qui, comme la sculpture ci-dessus, présentent cinq mèches de cheveux bouclées tombant sur le front. Pour beaucoup nous pensons qu'ils sont inspirés de la statue originale d'Alexandrie notamment un colosse en bronze datant du début ou du milieu du III^e siècle avant J.-C., réputé être l'œuvre du sculpteur grec Bryaxis (qui avait travaillé sur le célèbre monument funéraire de Mausolus à Halicarnasse vers 350 avant J.-C.). Bryaxis avait réalisé la statue pour la ville de



Tête de Zeus Serapis, Walters Art Museum (23.120)

Sinope, sur la côte nord de l'Asie Mineure, d'où elle fut transférée à Alexandrie vers 285 avant J.-C. par le roi Ptolémée I^{er} d'Égypte. Il représenta Sarapis assis avec le visage barbu et bienveillant de Zeus, la tête couronnée d'un *modius*, un bras levé pour tenir un bâton, avec le chien tricéphale Cerbère à ses genoux. La rénovation de la statue de culte par Hadrien dans la première moitié du II^e siècle après J.-C. aurait stimulé la demande de représentations du dieu. Son culte a continué de prospérer sous le successeur d'Hadrien, Antonin le Pieux, et plus tard sous Marc Aurèle. Des copies de cette sculpture renommée ont été créées dans une variété de matériaux et de tailles.

Pour une analyse complète, voir W. Hornbostel, *Sarapis, Studien zur Überlieferungsgeschichte, den Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt eines Gottes*, (EPRO32), Leiden 1973, pp. 1-50 ; voir n° 60, pl. XL pour la réplique en marbre la mieux conservée de la statue de Bryaxis, aujourd'hui au Musée grec et romain d'Alexandrie (inv. 3916). Pour des exemples similaires, voir H. Hoffmann, *Ten Centuries that shaped the West*, Texas, 1971, p. 72, n° 22 et M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York, 1961, figs. 296-7.

13 ■ ~

PENDULE D'ÉPOQUE BAROQUE DITE 'PRUNKUHR'

PAR JOHANN VALENTIN GEVERS, AUGSBOURG, 1709-1712,
LE MOUVEMENT SIGNÉ FERDINANT MILLER

En placage d'écaillé de tortue, lapis-lazuli et ornementation d'argent en partie associée, de forme architecturale à décor de rinceaux, frises de godrons, rais-de-cœur et d'oves, surmontée d'une allégorie de la Fortune, la partie centrale supérieure voûtée à décor d'un médaillon représentant une scène avec la déesse Diane, flanquée de doubles colonnes cannelées sommées chacune d'une urne ornée de guirlandes de fleurs, et encadrée de deux déesses dont Déméter, la partie médiane à pans coupés à alcôves abritant deux déesses dont Vesta, centrée d'un cadran d'horloge à chiffres romains, et flanquée de colonnes corinthiennes cannelées, l'ensemble reposant sur une base ouvrant par un tiroir centré d'un médaillon représentant l'Enlèvement de Perséphone et flanqué des figures d'Hadès et de Chronos, le tablier orné d'un petit médaillon ovale représentant Vénus et Cupidon et coulissant pour révéler un miroir, les pieds toupies à facettes, poinçons sur la plaque: ville et maître-orfèvre, le mouvement signé 'KAYSERLICHER HOFFBEFREYDER FERDINANT MILLER'

H. 110 cm (43½ in.) ; L. 70 cm (27½ in.) ; P. 31 cm (12 in.)

Johann Valentin Gevers, orfèvre reçu maître en 1700.

€200,000-400,000
US\$220,000-420,000
£180,000-350,000

A SOUTH GERMAN SILVER AND LAPIS LAZULI-MOUNTED
TORTOISESHELL TABLE CLOCK 'PRUNKUHR', MARK OF
JOHANN VALENTIN GEVERS, AUGSBURG, 1709-1712, THE
MOVEMENT SIGNED FERDINANT MILLER

德國巴羅克時期「PRUNKUHR」座鐘，由約翰·瓦倫丁·格弗斯
(JOHANN VALENTIN GEVERS) 於1709至1712年左右的德國奧格斯堡創作，機
芯出自斐迪南·米勒 (FERDINANT MILLER) 之手

PROVENANCE

Baron James de Rothschild (1792-1868), *Salon des Cuirs*,
Château de Ferrières, Seine-et-Marne
Puis par descendance jusqu'au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

E. von Bassermann-Jordan, *Die Geschichte der Räderuhr
unter besonderer Berücksichtigung der Uhren des Bayerischen
Nationalmuseums*, Francfort, 1905, cat. n° 57.
Cat. exp., *Silber und Gold. Augsburger Goldschmiedekunst für
die Höfe Europas*, Bavarian National Museum, Munich, 1994,
pp. 388-389, n° 93.
Bayerisches Nationalmuseum. *Handbuch der kunst- und
kulturgeschichtlichen Sammlungen*, Munich, 2000, p. 186.
D. von Kerksenbrock-Krosigk, *Rubinglas des ausgehenden
17. und des 18. Jahrhunderts*, Mayence, 2001, p. 252, n° 419.
K. Gaulke et A. Scherner, *Ein Meisterwerk voller Rätsel.
Die Augsburger Prunkuhr*, Museumslandschaft Hessen Kassel,
Monographische Reihe, vol. 20, Kassel, 2007, pp. 8-23, fig. 12.
S. Mouquin, A. Bos, S. Hellal et Prince Ayn Khan, *Les Arts
décoratifs en Europe. De la Renaissance à l'Art déco*, Paris, 2020,
p. 208, fig. 210.





Ce type d'horloge allemande dite 'prunkuhr' se caractérise, au-delà de sa fonction première, par une esthétique baroque offrant un spectacle visuel époustouflant. Elle est le reflet de la collaboration entre plusieurs artisans et s'inscrit dans une production typique d'Augsbourg.

LA TRADITION DES 'PRUNKUHR' À AUGSBOURG

Notre pendule s'inscrit dans la tradition allemande des 'prunkuhr' remontant au XVI^e siècle. La production de ces pendules dérivées de grands ensembles architecturaux connut son apogée à la fin du XVII^e siècle à Augsbourg. La constante coopération entre les orfèvres et ébénistes dans cette ville facilita la création d'objets élaborés montés en argent, tels que des miroirs, pendules, services de voyage et cabinets. Ils étaient habituellement commandés par des ébénistes spécialisés dans ce genre d'ouvrages, appelés 'Silberkistler', qui sous-traitaient la production des différents éléments d'une pièce à divers artisans, puis la vendaient une fois assemblée dans leur boutique. Ces pendules étaient généralement produites en nombre limité d'exemplaires, avec des variations mineures dans la décoration. Le style baroque des 'prunkuhr' traduit l'engouement de la période pour l'horreur du vide, accentuée par la minutie et le raffinement des détails propres aux artisans d'Augsbourg. Leur riche ornementation de rinceaux, d'enroulements feuillagés, de personnages et éléments en ronde-bosse, ainsi que la présence d'une iconographie souvent complexe, les destinaient à une clientèle fortunée comme des membres de la Cour et de la haute bourgeoisie, et pouvaient être offertes en cadeau diplomatique.

Y sont souvent représentées les allégories des Arts libéraux mêlées à des scènes mythologiques. Celles-ci s'adressent donc à des érudits puisqu'elles s'inspirent de *l'Iconologia* de Cesare Ripa, qui avait codifié de manière très détaillée dès le XVI^e siècle la représentation des figures mythologiques et allégoriques (W.P. Rieder, 'An Eighteenth-Century Augsburg Cabinet', in *The Burlington Magazine*, Jan., 1970, vol. 112, n° 802, pp. 32-37). Ainsi, la partie centrale supérieure de notre pendule est ornée d'un médaillon représentant la déesse Diane se reposant à la source avec ses chiens de chasse. Il serait l'œuvre de l'orfèvre Paul van Vianen (Utrecht, vers 1570 – Prague, 1613) ou du moins issu d'un de ses modèles qui furent alors largement diffusés en Allemagne dès le milieu du XVII^e siècle. Ce type de médaillon ou plaquette en argent était fourni par des orfèvres spécialisés. Le médaillon du tiroir de la

Notre pendule *in situ* dans le Salon des Cuirs, Château de Ferrières.
Aquarelle par Eugène Lami. © Tous droits réservés





partie inférieure représente quant à lui l'Enlèvement de Perséphone et celui du tablier représente Vénus et Cupidon. Certains éléments en argent qui composent notre pendule sont probablement des remplacements plus tardifs et peuvent être datés du XIX^e siècle. Il n'en demeure pas moins qu'ils s'inscrivent parfaitement dans cet esprit érudit de l'époque. En effet, notre 'prunkuhr' est surmontée d'une allégorie de la Fortune, encadrée en partie supérieure de deux déesses dont Déméter, la partie médiane abrite deux déesses dont Vesta. Elle est flanquée en partie inférieure des figures d'Hadès et de Chronos qui semblent quant à elle d'origine.

Cette somptueuse décoration s'inscrit dans un cadre architectural dérivant du baroque romain avec un répertoire ornemental antique tels que des colonnes corinthiennes, une base à gradins, des rinceaux, des frises de godrons, de rais-de-cœur et d'oves. Bien que leur forme rappelle celle d'un tabernacle, il semblerait que ces fastueux objets n'aient pas de prétention intellectuelle ou moralisatrice, mais que leur fonction principale soit la délectation esthétique de leur propriétaire.

UNE ŒUVRE D'ART TOTALE

Notre pendule est un brillant exemple de cette production d'objets d'apparat typiquement allemande. Elle peut être comparée à un modèle prestigieux daté vers 1700, conservé au Bayerisches Nationalmuseum de Munich (inv. No. R 3376 - R 3377.1) et commandé par l'électeur Maximilien Emmanuel de Bavière. Elle fut réalisée par Johann I Bartermann, Christian Winter, Johann Andreas Thelott, Christoph Schöner, Heinrich Eichler et Johann Valentin Gevers (vers 1662-1732), ce dernier ayant également contribué à la réalisation de notre 'prunkuhr' en tant qu'orfèvre. La pendule du Bayerisches comporte d'importants placages d'argent sur l'ensemble de la structure, des médaillons avec des scènes mythologiques, des colonnes torsées en verre rouge rubis, des figures allégoriques en ronde-bosse, des filigranes, des bouquets fleuris, des cabochons de verre coloré et des peintures miniatures. Elle repose sur une imposante table formant piédestal et portée par des atlantes, exécutée par l'ébéniste et orfèvre Heinrich Eichler (1637-1719). La diversité des matériaux et la complexité des formes amènent l'œil à se promener et à s'émerveiller face à la somptuosité de cet objet, dont la pendule est le point central. Selon Christoph Weigel (1654-1725), graveur, marchand d'art et éditeur à Nuremberg, celle-ci est un instrument de la raison qui permet à l'être humain de se distinguer des animaux. Cependant, cet objet technique devient ici un pur objet d'apparat, de collection mais aussi de divertissement. En effet, il semble que ces 'prunkuhr' et tout particulièrement celle du Bayerisches, aient été conçues comme des œuvres d'art total. Cette dernière combinait à la fois une pendule surmontée d'une sphère figurant les phases de la lune, une décoration digne des châteaux princiers, mais également un mécanisme musical. Lorsque cette pendule

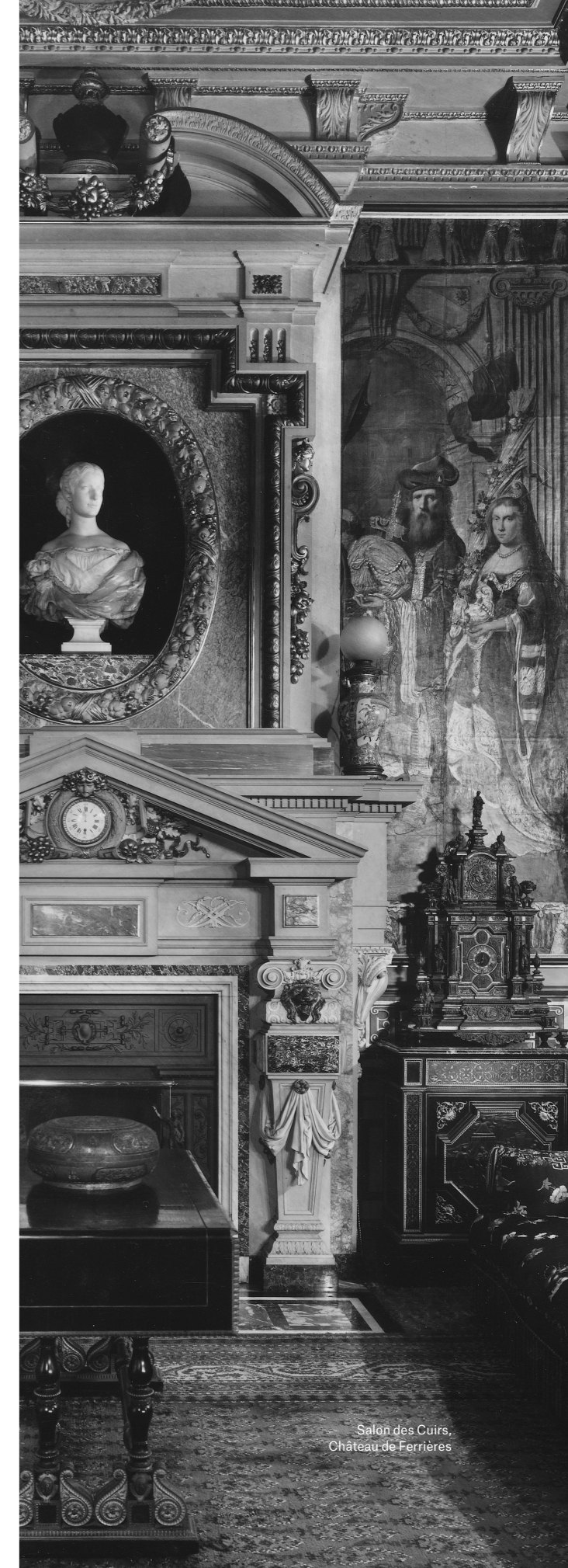
fonctionnait, les spectateurs avaient alors sous leurs yeux un véritable spectacle mêlant mélodie, brillance, couleur et mouvement, d'autant plus que cet ensemble impressionnant mesure près de 2 m 60 de haut. Un autre modèle plus ancien de 'prunkuhr' d'une préciosité inouïe est conservé au Hessen Kassel Heritage (inv. APK U 75) et est entièrement plaqué de vermeil. Il fut réalisé à Augsbourg vers 1680 par Caspar Hoffmann.

Notre pendule, d'un plus petit format, n'en demeure pas moins raffinée et pleine de charme. Les plaques de lapis-lazuli font toutes l'originalité et la préciosité de cette pendule, en créant un fond subtil sur les médaillons en imitant le bleu du ciel. Elles contrastent avec le placage rouge d'écaïlle de tortue, l'ensemble étant sublimé par les importantes plaques d'argent qui se retrouvent également sur la pendule du Bayerisches. Il s'agit bien d'une œuvre de collaboration entre plusieurs artisans : un horloger, un ébéniste et un orfèvre. Nous ne pouvons cependant attester que de la contribution de l'horloger impérial Ferdinand Miller, le mouvement étant signé 'KAYSERLICHER HOFFBEFREYDER FERDINANT MILLER', celui-ci ayant travaillé pour Charles VI de Habsbourg, et de l'orfèvre Johann Valentin Gevers grâce à la présence de son poinçon de fabricant 'IVG'. Ce dernier est né vers 1662 et fut reçu maître en 1700. En dehors de la réalisation de grandes pièces d'apparat, il semble s'être fait une spécialité de petits objets, tel un miroir conservé au Metropolitan Museum de New-York et daté vers 1710 (inv. 1989.20) qui conserve le même esprit avec du placage d'argent et d'écaïlle de tortue, des figures allégoriques, des médaillons représentant des scènes animées, des enroulements feuillagés, des pots fleuris et un contour très découpé.



© Penta Springs Limited / Alamy Stock Photo

Diane d'après Paul van Vianen, 1659.



Salon des Cuirassiers,
Château de Ferrières

PROVENANT D'UNE IMPORTANTE COLLECTION PRIVÉE PARISIENNE

14

LE CABINET DU ROI DE LA BIBLIOTHÈQUE D'EDMÉ SOMMIER AU CHÂTEAU DE VAUX-LE-VICOMTE

PARIS : DE L'IMPRIMERIE ROYALE, 1723-1727

21 volumes grand in-folio (625 × 450 mm).
Illustrations : 794 gravures sur 666 feuillets.
Reliure de l'époque vraisemblablement réalisée dans les ateliers royaux : maroquin bleu nuit, double encadrement de triple filet doré, chiffre couronné doré dans les angles, armes royales au centre des plats, dos à nerfs orné du chiffre couronné et fleurs de lys, lettres dorées, tranches dorées.

€400,000-600,000
US\$430,000-640,000
£350,000-520,000

PROVENANCE

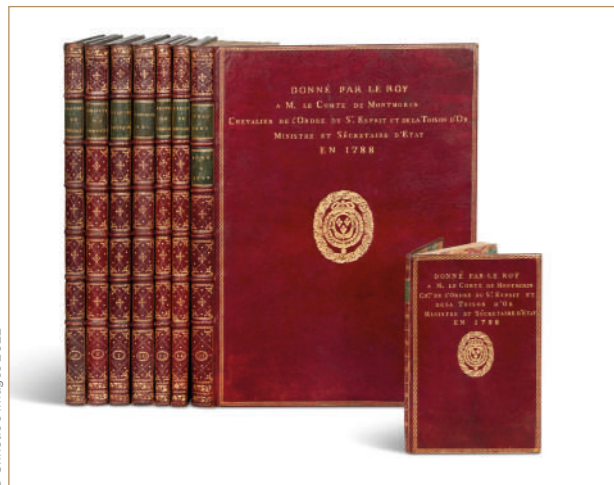
Edmé Sommier au Château de Vaux-le-Vicomte (ex-libris).
vente Sotheby's, 15 juin 2005, lot 2.
Acquis lors de cette vente par le propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

Suite et arrangement des volumes d'estampes dont les planches sont à la Bibliothèque du Roy. Paris : de l'Imprimerie Royale, 1727.
Graver pour le roi. Collections historiques de la chalcographie du Louvre. 2019 : en particulier pp. 21-31 et cat. 1, 2, 7, 8, 13-17 ;
Images du Grand siècle. L'estampe française au temps de Louis XIV (1660-1715). 2015 : en particulier p.11 et cat. 28, 53, 96 et 97.

A FORMIDABLE PUBLISHING ENTERPRISE TO THE GLORY OF LOUIS XIV AND THE FRENCH MONARCHY: LE CABINET DU ROI. AN EXCEPTIONAL COPY BOUND IN DARK BLUE MOROCCO WITH THE ROYAL COAT OF ARMS: THE MOST COMPLETE AND DESIRABLE EVER OFFERED.

國王辦公室·取自子爵城堡 (CHÂTEAU DE VAUX-LE-VICOMTE) 之
《LE CABINET DU ROI》。巴黎：皇家印刷院，1723至1727年



Ensemble de 8 volumes, sur 24, issus de l'édition de 1743 du Cabinet du roi, reliés en maroquin rouge et offerts par Louis XVI à son ministre, le comte de Montmorin (1746-1792).
Vente Hubert de Givenchy, collectionneur, 16 juin 2022, lot 417, adjudgé 403 200 €



FORMIDABLE ENTREPRISE ÉDITORIALE
 À LA GLOIRE DE LOUIS XIV ET DE LA MONARCHIE
 FRANÇAISE : LE CABINET DU ROI.
 EXCEPTIONNEL EXEMPLAIRE RELIÉ EN MAROQUIN
 BLEU NUIT AUX ARMES ROYALES : LE PLUS
 COMPLET ET LE PLUS DÉSIRABLE JAMAIS OFFERT.

Le « Cabinet du Roi » désigne les commandes de plaques gravées effectuées sous le règne de Louis XIV et les ouvrages imprimés d'après ces plaques. Cortège triomphal de papier, cette entreprise visait à célébrer les avancées scientifiques, les réalisations artistiques et les exploits militaires du monarque et de son règne. Il convient de souligner le rôle primordial joué par Jean-Baptiste Colbert qui, très tôt, comprit que « l'estampe, œuvre d'art mais aussi signifiant multiple, avait toute sa place dans le cadre d'une politique culturelle ambitieuse visant à faire connaître au monde et à la postérité les splendeurs du règne de Louis XIV : par son impact, c'était un parfait instrument de propagande » (M. Grivel, *Graver pour le roi*, p. 21).

À cette fin, rien n'est laissé au hasard : on fait appel aux meilleurs graveurs, burinistes et aquafortistes, on n'emploie que du papier et de l'encre de qualité, et on vêtit les exemplaires de maroquin doré, en rupture avec l'austérité formelle souvent privilégiée par les libraires de l'époque. Le Cabinet du roi est l'incarnation de cuir et de papier des splendeurs du règne de Louis XIV. Une fois imprimés et reliés, les exemplaires étaient très fréquemment offerts aux princes et grands seigneurs, ecclésiastiques, magistrats, savants et, bien entendu, aux ambassadeurs



qui, par leur fonction, permettaient la diffusion des planches dans toutes les cours d'Europe, et même du monde entier, jusqu'à Constantinople, en Asie et en Perse.

Au cours du XVII^e siècle, ces planches regroupées thématiquement composent des volumes grand in-folio « recouverts de maroquin incarnat ». La logique de « catalogue », de « cabinet » n'est pas encore présent dans l'esprit des instigateurs géniaux de cette formidable entreprise éditoriale et artistique. La fin du règne de Louis XIV, qui connaît de grandes difficultés financières, marque un coup d'arrêt à la diffusion des gravures des collections royales. La lumière du Roi-Soleil ne brille plus aussi fort. Néanmoins, les gardes successifs de la bibliothèque de roi s'attachent à inventorier les stocks d'estampes, et à reconstituer ceux manquant et à augmenter les collections. L'abbé de Louvois fait ainsi acheter une partie des planches de Van der Meulen et celles, des Batailles, de Sébastien de Pontault de Beaulieu.

Durant la Régence, l'abbé Bignon, bibliothécaire du Roi à partir de 1719, repense et réédite complètement ce qui s'appelle désormais le Cabinet du Roi. Il supprime les volumes scientifiques et cartographiques pour condenser en 23 volumes les palais et maisons, les collections, les fêtes et les conquêtes royales. Il fit imprimer, à partir de 1723, 50 exemplaires sur grand papier aigle et fit publier un catalogue (réimprimé en 1743).

DE CES 50 EXEMPLAIRES, NUL NE SAIT COMBIEN ONT SUBSISTÉ. IL EST CERTAIN QUE L'EXEMPLAIRE PRÉSENTÉ ICI, SUPERBEMENT RELIÉ EN MAROQUIN BLEU AUX ARMES ROYALES EST LE PLUS BEAU ET LE PLUS DÉSIRABLE EN MAINS PRIVÉES.



15 ■

PAIRE DE FAUTEUILS ROYAUX EN CABRIOLET D'ÉPOQUE LOUIS XVI

ESTAMPILLE DE GEORGES JACOB, LIVRÉE POUR MADAME,
COMTESSE DE PROVENCE À MONTREUIL, 1784

En bois mouluré, sculpté et doré, le dossier cintré en chapeau de gendarme surmonté d'une double couronne de fleurs et de myrtes appliquée de feuilles de laurier, les accotoirs garnis de manchette rembourrée sur des consoles en cavet à cannelures et feuilles d'acanthé, la ceinture à double frise de rais-de-cœur et de feuilles d'eau, les pieds fuselés, cannelés et rudentés surmontés de palmettes, chacun estampillé 'G.JACOB' sous la traverse arrière, couverture de soie rouge à motifs de personnages à l'Antique

H. 96 cm (37¾ in.) ; L. 62 cm (24½ in.) ; P. 54 cm. (21½ in.)

Georges Jacob, reçu maître en 1765.

(2)

€30,000-50,000
US\$32,000-53,000
£27,000-43,000



Portrait de Marie-Joséphine-Louise de Savoie,
comtesse de Provence

PROVENANCE

Livrée pour Madame, comtesse de Provence, pour le salon
du Pavillon de musique de Montreuil à Versailles, 1784.

BIBLIOGRAPHIE

H. Lefuel, *Georges Jacob, ébéniste du XVIII^e siècle*, Paris, 1923,
pp. 246-248.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

J. Whitehead et L. King, *The French Interior in the Eighteenth Century*,
Londres, 1992, pp. 86.

A PAIR OF ROYAL LOUIS XVI GILTWOOD ARMCHAIRS STAMPED
BY GEORGES JACOB DELIVERED FOR MADAME COMTESSE DE
PROVENCE FOR MONTREUIL, 1784

路易十六時期皇家扶手椅（一對）·由法國傢俱師喬治·傑柯（GEORGES
JACOB）於1784年為蒙特勒伊的普羅旺斯伯爵夫人製作



Cette exceptionnelle paire de fauteuils en cabriolet estampillée par Georges Jacob fut livrée pour un membre incontournable de la famille royale dans un lieu emblématique : Madame, comtesse de Provence, épouse du frère aîné du Roi et futur Louis XVIII pour sa résidence privée, le Pavillon de Montreuil à Versailles.

MADAME A MONTREUIL

Marie-Joséphine, fille de Victor-Amédée III de Savoie, roi de Sardaigne, et de Marie-Antoinette, infante d'Espagne, naît princesse de Savoie le 2 septembre 1753. Le 14 mai 1771 elle devient comtesse de Provence par son mariage avec le frère du roi Louis-Stanislas-Xavier de France. C'est à l'avènement de Louis XVI en 1774 que la comtesse de Provence deviendra alors la seconde dame de France après la Reine et recevra suivant l'usage l'appellation de *Madame*.

Arrivée à Versailles à l'âge de 17 ans, c'est isolée et quelque peu délaissée que Madame décide d'installer sa résidence principale à l'écart de la Cour. A l'instar de Marie-Antoinette à Trianon, la comtesse de Provence souhaite avoir son domaine privé à proximité de la résidence royale. En 1780, elle fait l'acquisition à Montreuil d'un pavillon d'habitation, anciennement propriété du prince de Montbarrey. C'est notamment par l'intermédiaire d'Imbert de Lattes, que la princesse fait l'acquisition du domaine pour la somme de 30000 livres, étendant bientôt celui-ci par l'acquisition de dix-sept jardins et divers bâtiments avec meubles et effets mobiliers. Le parc quant à lui s'étendra bientôt sur plus d'une douzaine d'hectares.

Le pavillon d'habitation initialement construit en 1774 par Vigneux pour Durand de Monville, fut agrandi et transformé par Jean-François-Thérèse Chalgrin (1739-1811), *Premier architecte et intendant des bâtiments* du comte de Provence. Ce dernier allait faire de Montreuil l'archétype de la résidence princière de la fin du XVIII^e siècle, mêlant deux inspirations majeures : un rigoureux néoclassicisme pour l'architecture, un romantisme anglais pour les jardins. Des écuries, des remises, une melonnière et un potager furent vite ajoutés. Derrière le Pavillon s'étendait un vaste parc paysagé à l'anglaise. L'eau y était acheminée depuis la butte de Montbaouron par une conduite en cuivre. On y trouvait un bois de sycomores, d'ormes et de frênes, une rivière agrémentée de trois îles, une pelouse vallonnée, une montagne, ainsi que de nombreuses fabriques : une chaumière, un hameau, une pagode, un belvédère et le temple de Diane, destinées à rivaliser avec le Hameau de la Reine de Trianon. Enfin un remarquable pavillon de musique de forme octogonale construit en 1784, toujours par Chalgrin, et une laiterie venaient compléter l'ensemble. C'est d'ailleurs à cette occasion et pour le salon principal de ce pavillon, que notre présente paire de fauteuils fut imaginée et livrée, avec tout un ensemble mobilier particulièrement bien documenté.

Le Vicomte de Resiet dans son œuvre dédiée à la figure de Madame, comtesse de Provence fait d'ailleurs de ce fameux Pavillon de musique une description particulièrement détaillée : *Madame, bientôt ne s'en était pas tenue là, et à ces premiers travaux étaient venues s'ajouter de nombreuses constructions d'agrément dont un pavillon de musique et un hameaux de douze maison, émue de Trianon avec sa laiterie en marbre blanc, sa vacherie recouverte en chaume, son pressoir toujours prêt pour la vendange, et son colombier tout rempli de pigeons et de palombes. [...]* *Mais la merveille du grand Montreuil était le pavillon de musique. [...]* *Dans le salon qui s'élargit en rotonde, des guirlandes de lauriers et de feuillage d'accrochent et s'enroulent autour des 'M' symboliques, se détachant toute blanches sur un fond de couleur rose dans des médaillons d'un gris bleu. Et l'ensemble de cette vaste pièce est resté incomparable avec cette tonalité harmonieuse, avec les voussures de son plafond nuageux, et les fines arabesques de sa frise, qui reflètent à l'infini les 4 portes de glaces faisant faces aux fenêtres. Une salle de billard, une petite bibliothèque, des cabinets de repos et de curieux escaliers, artistement combinés pour conduire aux entresols de l'étage supérieur, complétaient ce coquet ensemble. [...]* *C'est dans ce séduisant décor que Josephine de Savoie, fuyant Versailles et ses splendeurs, vient chaque jour en fichu de gaze, vêtue d'une robe de linon, abritée sous un chapeau de paille, visiter son domaine et joueur à la fermière comme Marie-Antoinette le fait à Trianon* (T.-H.-A. de Resiet, *op.cit.* pp. 75 et 82-84).

Contrainte à quitter la France pour échapper à la Révolution Française, la comtesse de Provence fuira Montreuil. Ses biens seront saisis avec ceux des émigrés et l'ensemble sera mis en vente le 9 juillet 1793 sous la forme de neuf vacations. La propriété, quant à elle, sera partagée en quatre lots et vendue le 6 germinal de l'an II (26 mars 1794) pour 126 200 livres. Aujourd'hui le Pavillon de musique existe toujours. Il conserve ses salons, leurs anciennes boiseries ainsi que la décoration de ses trumeaux et de ses frises. Tout autour du salon ovale restent les fleurs en guirlandes qui s'enroulent de part et d'autre des médaillons bleu Wedgwood contenant le fameux chiffre royal.

La comtesse de Provence parcourut l'Europe avec sa lectrice, et probable amante Marguerite de Gourbillon. Celle qui jusqu'en 1810 resta Reine de France aux yeux des monarchistes mourut en Angleterre sans avoir jamais revu ni la France ni Montreuil.

LE MOBILIER DU PAVILLON NEUF DU JARDIN PAR GEORGES JACOB

Par l'intelligence de ses lignes, son sens du dessin, le parfait équilibre entre la rigueur des lignes et la générosité de la sculpture, sa qualité d'exécution supérieure, cette élégante paire de fauteuils est caractéristique du meilleur de Georges Jacob au dernier quart du XVIII^e siècle. Le plus célèbre des menuisiers en siège de cette fin du XVIII^e siècle signe ici une réalisation

impeccable, emprunte de grandeur, à la hauteur de ses autres livraisons pour les maisons royales. Le décor très naturaliste avec cette double couronne est par ailleurs très représentatif du goût de l'époque et surtout de son commanditaire.

Nous savons aujourd'hui que l'ensemble du meuble commandé à Jacob pour le salon du Pavillon de musique, dont faisait partie notre paire de fauteuils, se composait en outre de huit fauteuils d'angle en forme de tête-à-tête, d'un écran, de trois ottomanes sans dossier ainsi que de six chaises courante faites à l'antique. Nos fauteuils sont d'ailleurs parfaitement identifiables grâce à la description du *Mémoire* retranscrit par Hector Lefuel dans son ouvrage de 1923 dédié à Georges Jacob :

Mémoire des ouvrages faits et fournis pour Madame à Montreuil, sous les ordres de M. de Bard, par Jacob menuisier en meubles, rue Meslée.

Deux fauteuils en cabriolet ; faits pour des places et en bois de noyer ; ornés et sculptés pareils aux grands meubles ci-dessus ; à 260 livres.

Le meuble en question y est décrit plus haut comme *composés de rais-de-cœur et de perles sur le dessus et enrichis de deux couronnes en bandeau, l'une de fleurs et l'autre de myrthe, avec deux branches de laurier nouées d'un ruban ; les assemblages sont ornés de rais de cœur et feuilles-d'eau au bord de la garniture.*

Une partie de ce mobilier nous est aujourd'hui parvenue. En effet, concernant les huit 'fauteuils d'angle' (ou marquises) nous connaissons aujourd'hui :

- Une marquise acquise en 1938 chez *Monsieur Lion*, antiquaire à Paris et provenant de l'ancienne collection d'Héli de Talleyrand, duc de Talleyrand. Elle fut présentée à la vente chez Christie's à Paris le 21 juin 2007, lot 217.
- Une paire de marquises vendue chez Christie's à New York le 20 avril 2018, lot 24 provenant de l'ancienne collection de John T. Dorrance, Jr (vente Sotheby's, New York, 21 octobre 1989, lot 808).
- Une paire de marquises vendue chez Christie's à Londres le 13 novembre 2019, lot 12.
- La marquise qui fut présentée lors de la vente Christie's, *Collection Dalva Brothers II* à Paris le 23 novembre 2021, lot 31 -faisait très probablement partie de cet ensemble bien que la double couronne du dossier soit différente et probablement restaurée.

Enfin, concernant les trois banquettes ottomanes *sans dossier*, une paire fut vendue chez Sotheby's à Paris le 8 octobre 2015, lot 249.



Pavillon de musique de la comtesse de Provence à Montreuil



Marquise par G. Jacob, Christie's Londres 2019



Marquise par G. Jacob, Christie's Paris 2007

PROVENANT DES COLLECTIONS DE LA PRINCESSE DE CONTI
AU CHÂTEAU DE CHOISY-LE-ROI

16 ■

TAPISSERIE ROYALE D'ÉPOQUE LOUIS XIV

MANUFACTURE ROYALE DES GOBELINS, REPRÉSENTANT
LE MOIS DE JUIN DE LA TENTURE DES MOIS ARABESQUES,
D'APRÈS LES CARTONS DE GIULIO ROMANO, VERS 1710

En laine et soie, à décor d'un triple portique surmonté d'un dais fleuri et dévoilant au centre un paysage flamand flanqué de caryatides, satyres et grotesques sur fond rouge, la bordure ornée en partie supérieure des armes de Marie-Anne de Bourbon, princesse de Conti, richement décorée de figures allégoriques, de masques de lions, de guirlandes de fruits et légumes, et centrée en partie basse d'un cartouche en grisaille représentant la Chute de Phaéton; doublée

378 x 328 cm. (149 x 129 in.)

€200,000-400,000
US\$220,000-420,000
£180,000-350,000



Portrait de Marie-Thérèse de Bourbon, Princesse de Conti
(1666-1732)

PROVENANCE

Commandée pour Marie-Anne de Bourbon, 'Princesse de Conti' (1666-1739), et très certainement offerte par Louis XIV vers 1710-1715 pour le château de Choisy.

Inventoriée après décès au château de Choisy (appelé Choisy-le-Roi), le 3 mai 1739.

Acquise par Louis XV avec l'achat du château le 6 octobre 1739 et inventoriée en 1789 à Choisy-le-Roi.

EXPOSITION

Les Fastes de la Tapisserie du XV^e au XVIII^e siècle, Musée Jacquemart-André, Paris, 1984, n° 28

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

M. Fenaille, *Etat Général des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins*, Paris, 1903, vol. II, pp. 327, 333 - 334.

L. Baldass, *Die Wiener Gobelinsammlung*, Vienne, 1920, vol. VII, cat. 124.

Cat. exp. *Les Fastes de la Tapisserie du XV^e au XVIII^e siècle*, Musée Jacquemart-André, Paris, 1984, n° 28, pp. 64-65 (illu.)

S. van Riet, 'Delices & Tournements', in *L'Estampille L'Objet d'Art*, Mai 2001, p. 6.

A ROYAL LOUIS XIV ALLEGORICAL TAPESTRY DEPICTING
THE MONTH OF JUNE, ROYAL MANUFACTURE OF GOBELINS,
AFTER THE DESIGNS OF GIULIO ROMANO, CIRCA 1710

路易十四時期皇家掛毯，法國皇家工場戈布蘭（GOBELINS）出品，《六月》一作出自《阿拉伯紋樣月》（LES MOIS ARABESQUES）掛毯系列，創作靈感來自義大利藝術家朱利奧·羅馬諾（GIULIO ROMANO）的繪畫作品，於1710年左右製作



Issue d'une prestigieuse tenture réalisée par la Manufacture des Gobelins au début du XVIII^e siècle, notre tapisserie s'illustre par sa provenance royale. Elle fut en effet réalisée pour la princesse de Conti et destinée à orner son château de Choisy-le-Roi.

La princesse de Conti était la fille légitimée de Louis XIV et de Louise de La Vallière, une des maîtresses de Louis XIV. Marie-Anne de Bourbon-Conti reçut ainsi le titre de princesse de France. Réputée pour sa beauté, elle épousa Louis Armand I de Bourbon, prince de Conti en 1680 à l'âge de treize ans et devint connue sous le nom de « La grande Princesse de Conti ». Louis Armand (1661-1685) combattit avec les Impériaux pour vaincre les Turcs à Gran. A son retour en France, il s'occupa de soigner la princesse de Conti, atteinte de la petite vérole. Il contracta à son tour la maladie et y succomba la même année en 1685. La princesse ne se remaria jamais et décéda en 1739. Le Château de Choisy était une demeure de plaisance près de Paris, avec une localisation idéale sur les bords de la Seine. Il fut bâti par Anne-Marie-Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier, dite la Grande Mademoiselle, sur un domaine qu'elle acquit en 1677 pour 40 000 livres. Elle en confia la construction à l'architecte Jacques IV Gabriel entre 1678 et 1679. Le gros œuvre fut fixé à 123 000 livres. A la mort de la duchesse en avril 1693, le château fut légué au Dauphin qui finit par l'échanger en 1695 contre le Château de Meudon, qui appartenait alors à Anne de Souvré, marquise de Louvois (veuve du ministre Louvois). Elle devint alors propriétaire du Château de Choisy et ses descendants décidèrent de le vendre à la princesse de Conti par un contrat en date du 6 décembre 1717. Celle-ci était familière de cette demeure où elle se rendait régulièrement avec le Grand Dauphin, son demi-frère. Elle réaménagea l'espace en y faisant construire une aile attenante au corps de logis, face à la Seine, entre 1717 et 1722. Louis XV acquit le château avec son contenu le 6 octobre 1739, après la mort de la princesse, pour 300 000 livres et entreprit des travaux d'agrandissement. Il choisit cet emplacement, qu'il rebaptisa Choisy-le-Roi, comme maison de plaisance pour inviter ses familiers. Il appréciait particulièrement ce domaine entre Versailles et Fontainebleau, qui était aussi idéal pour la chasse. Après avoir été brièvement usité par Louis XVI, le bâtiment connut une fin tragique puisqu'il fut abandonné en 1789, puis rasé au début du XIX^e siècle.

Les ateliers de tapisserie de la Manufacture royale des Gobelins fondée en 1662, étaient initialement associés aux prestigieuses et importantes tentures historiques d'après Charles Le Brun à la gloire de Louis XIV. Ils produisirent pourtant en parallèle de nombreuses tapisseries aux sujets plus légers et raffinés destinées à une riche clientèle de courtisans, nobles et grands financiers. Elles avaient une fonction décorative qui servait également l'art de la conversation. Les thèmes représentés pouvaient évoquer la vie champêtre, une Arcadie où la nature idéalisée



laisse place au rêve et à l'évasion, comme une sorte de fenêtre ouverte sur le monde, ou encore des sujets romanesques souvent humoristiques ou grivois. Après la mort de Colbert en 1683, lorsque Mignard succéda à Le Brun, les Gobelins commencèrent à copier

les grandes tentures flamandes de la Renaissance qui étaient présentes dans les collections royales. Ces modèles ayant été remontés sur un métier de basse-lisse, ils furent souvent retissés en image inversée.

C'est le cas des Mois arabesques réalisés à la Manufacture des Gobelins dont fait partie notre tapisserie pour lesquels il n'existe que deux tentures. Ils ont été réalisés d'après une tenture bruxelloise nommée les *Douze Mois grotesques* sur les dessins de Giulio Romano et datant du milieu du XVI^e siècle, dont une version du mois de juin est illustrée dans L. Baldass, *Die Wiener Gobelinsammlung*, Vienne, 1920, vol. VII, cat. 124. Cette tenture bruxelloise provenait de l'Hôtel de Guise et était entrée au Mobilier de la Couronne en 1661 sous le n°33 :

'33. Les Douze Mois avec Crotesques – Une tenture de tapisserie de laine et soye, rehaussée d'or, fabrique de Bruxelles, dessein de Julles Romain, représentant les Douze Mois de l'année avec crotesques et paysages, sur un fonds rouge, dans une bordure fonds d'or, avec festons de fleurs et de fruits ; au milieu de celle d'en haut est un écriteau qui marque le mois ; dans le milieu de celle d'en bas, un camayeu couleur de bronze, soutenu par deux figures ; contenant 45 aunes de cours sur 3 aunes 1/8 de haut, en douze pièces doublées à plein de toile verte'.

Elle était à Paris en 1789 et fut brûlée en 1797 avec d'autres tentures du Mobilier de la Couronne pour récupérer l'or et l'argent du tissage. La première copie avait été réalisée en 1687-1688 à la Manufacture des Gobelins pour Trianon, et constitue la première tenture des Mois arabesques. Elle comprenait douze pièces, une pour chaque mois de l'année.

Notre tapisserie fait partie de la deuxième tenture et fut réalisée pour la princesse de Conti. Il s'agissait probablement d'un présent de son père Louis XIV. Elle comprenait seulement six pièces et est mentionnée ainsi dans l'inventaire des tentures sans or du Mobilier de la Couronne :

'N° 229. Grotesques. – Une tenture de tapisserie, laine et soie, manufacture des Gobelins, représentant des Grotesques, portiques et paysages ; la tenture en six pièces, contenant ensemble 19 aunes de cours sur 3 a. ¼ de haut'.

Ces tapisseries décoraient deux pièces du château de Choisy lorsque celui-ci fut acheté par Louis XV après la mort de la princesse le 3 mai 1739. Elles sont mentionnées dans son inventaire après décès comme suit :

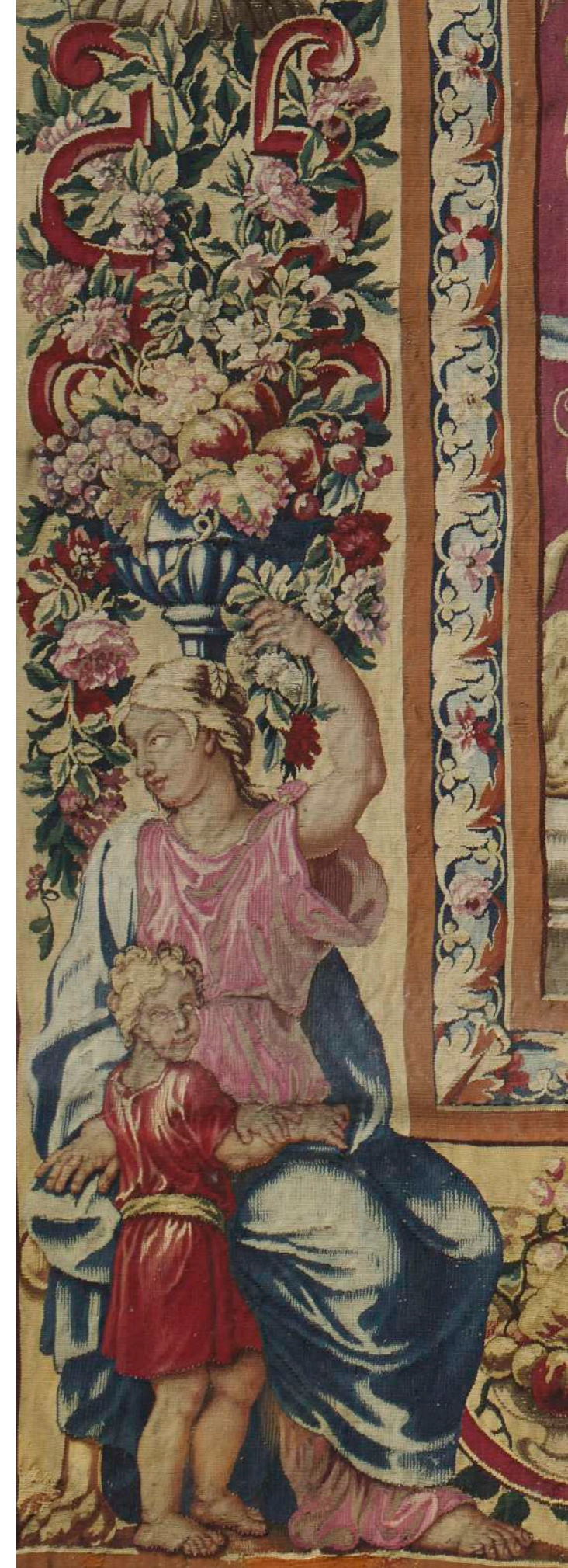
'Item trois pièces de tapisseries des Gobelins, dans le goût de portiques, paysages et grotesques, contenant 12 aunes de cours sur 3 aunes un quart environ de haut, ne seront point prisées en

cet endroit, et sont jointes avec trois autres pareilles pièces qui sont dans l'appartement du Roy pour du tout n'en faire qu'un seul article de prisée.'

'Item trois pièces de tapisserie des Gobelins, dans le goût de portiques, paysages et grotesques, faisant avec les trois pièces cy-dessus dans l'appartement dudit lit blanc l'aunage de 19 aunes sur la hauteur de 3 aunes et un quart, prisé le tout ensemble 7600 livres.' (Archives nationales, X 9164).

N'ayant pas été réalisées pour le roi, ces tapisseries de la deuxième tenture ne figurent pas sur les états de fabrication des Gobelins. Les modèles modifiés sont cependant connus et faisaient partie de la collection des Gobelins. Cette tenture se caractérise par l'absence des figures centrales de Giulio Romano, qui étaient pourtant présentes sur la première tenture, et ont été remplacées par des paysages de la campagne flamande. L'état de ces modèles précise ainsi pour le Mois d'Août que le peintre Charles Chastelain a réalisé les dessins pour le paysage représentant des 'scieurs de bleds' (des moissonneurs) remplaçant la figure de Cérès. Dans les Comptes des Bâtimens du Roi aux Gobelins, ce peintre n'y est mentionné qu'à partir de 1709, ce qui indique que cette deuxième tenture aurait été réalisée après cette date, mais certainement avant la mort de Louis XIV en 1715. Pour notre tapisserie du Mois de Juin, la figure centrale de Mercure représenté avec son caducée et un coq à ses pieds (M. Fenaille, *État Général des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins*, Paris, 1903, vol. II, pp. 327) fut remplacée par un paysage illustrant la tonte des moutons. Celui-ci est toutefois encadré de part et d'autre des mêmes scénettes sous des dais parsemés de cerises, synonymes de printemps : à gauche d'une autre scène de tonte et à droite de religieuses.

L'inventaire du Mobilier de la Couronne précise que cette deuxième tenture se trouvait encore au Château de Choisy en 1789 et était mentionnée ainsi : 'S.N°. 6 pièces Grotesques. – Gobelins, aux armes de Mademoiselle'. Notre tapisserie du Mois de Juin, jusqu'ici conservée en collection particulière, fut exposée au Musée Jacquemart-André en 1984 (*cat. exp. Les Fastes de la Tapisserie du XV^e au XVIII^e siècle*, Musée Jacquemart-André, Paris, 1984, n° 28, pp. 64-65). Le Mois d'Août fut vendu chez Sotheby's Monaco le 3 mai 1977, lot 24, puis chez Sotheby's New York le 19 novembre 1993, lot 79, et enfin chez Christie's New York le 22-23 octobre 2003, lot 775. En 1900, le Mois d'Avril et le Mois de Décembre étaient au Château de Pau et inscrits au Mobilier National. Le Mois de Septembre est aujourd'hui disparu et il demeure un mois non identifié. Les bordures des sujets connus de cet ensemble de six tapisseries sont toutes ornées du même thème mythologique dans le médaillon central inférieur, la Chute de Phaéon. Les armes de la princesse de Conti ont été apposées en haut à la place de l'inscription décrivant le mois et le signe du zodiaque qui étaient présents sur la première tenture.



17 ~

COUPE EN ŒUF D'AUTRUCHE ET MONTURE EN VERMEIL

EUROPE, EN PARTIE FIN XVI^e ET XIX^e SIÈCLE

Sur base circulaire ajourée de croisillons centrés d'un quartefeuille, l'ombilic ajouré de feuilles de chardons séparées par trois branches ciselées au naturel et formant le fût centré d'une grenade éclatée, le corps formé d'un œuf d'autruche reposant sur un nid de feuilles de chardon, tenu par des bande ciselées à l'imitation d'une branche de rosier, le couvercle bordé d'une frise de rinceaux, la prise en pomme de pin sur une terrasse de feuilles, l'intérieur doublé en vermeil, *sur le bord : trace de poinçon*

H. 35 cm (13¾ in.)

€30,000-50,000
US\$32,000-53,000
£27,000-43,000



© Rijksmuseum

Nemesis, Albrecht Dürer, 1499-1503

PROVENANCE

Baron Édouard de Rothschild (1868-1949);
Spolié sous la direction du Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg sous l'Occupation de la France, après mai 1940, et transféré au Jeu de Paume (ERR n° R 4153);
Récupéré par les Alliés et transféré au Munich Central Collecting Point (MCCP n° 337/8/9);
Renvoyé en France le 9 janvier 1946 et restitué à la famille Rothschild;
Resté depuis par descendance dans la famille

BIBLIOGRAPHIE

C. de Nicolay-Mazery, *Visites privées, hôtels particuliers de Paris*, Paris, 1999, p. 14.

A CONTINENTAL SILVER-GILT MOUNTED OSTRICH EGG CUP AND COVER, PART LATE 16th AND 19th CENTURY, TRACE OF HALLMARK

鍍金銀支架駝鳥蛋形杯，歐洲，部分十六世紀末及十九世紀





Les autruches sont arrivées en Europe à l'Antiquité, importées par les Romains ; plus tard elles sont souvent présentes dans les ménageries médiévales. Leurs œufs, souvent assimilés à des œufs de griffons, de phénix ou de pélican, étaient perçus comme un symbole d'immortalité et de sacrifice mais aussi comme un symbole de la maternité de la vierge, assumant dès lors un statut mystique. Ainsi deux œufs d'autruche montés en argent et utilisés pour les fêtes de Pâques sont mentionnés dans les inventaire de la cathédrale d'Angers. De même en orfèvrerie civile, des coupes en œuf d'autruche sont relevées dans les inventaires de Charles V et Charles IV mais aussi du duc de Berry et du duc de Bourgogne par Victor Gay dans *Le Glossaire Archéologique du Moyen Age et de la Renaissance* en 1887 et par Léon de Laborde dans *Le glossaire Français du Moyen Age*, 1975. Bien sûr de telles pièces fascinent non seulement les amateurs d'histoire naturelle mais aussi les collectionneurs, et figurent ainsi largement dans les *Kunstkammers* allemands. Cette fascination va perdurer jusqu'au XIX^e siècle où le retour à la Renaissance va remettre ces objets à la mode mais leur rareté, due en large partie à leur fragilité, va entraîner la création de nouveaux objets inspirés ou copiés sur des modèles allemands du XVI^e et XVII^e siècle.

Ce modèle d'objets montés s'apparente de par le décor du pied et du fût aux pièces créées à Nuremberg par la famille Krug qui introduisit le naturalisme dans le vocabulaire gothique avec ses coupes en forme de fruit dont le fût est en un tronc d'arbres ou branches entrelacées. On attribue en fait la paternité de ce style de décor à Albrecht Dürer dont le carnet de croquis fait à Dresde montre plusieurs exemples de coupes de ce style (cf. R. Bruck, *Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in der Kgl. Öffentl. Bibliothek zu Dresden*, 1906, Pl. 156) et se retrouve dans ses gravures notamment dans celle de Némésis datée 1499-1503 et illustrée ici. Ces dessins montrent aussi que le pied comme sur notre œuf d'autruche est ajouré et formé de feuilles de chardons entrelacés.

Ce style de coupe a d'abord été réalisé à Nuremberg par la famille Krug à commencer par Hans Krug l'ancien (maître en 1484) qui collabore avec Dürer, puis par ses deux fils Hans le jeune (maître en 1513) et surtout Ludwig (maître en 1524). Le *Germanisches National Museum* à Nuremberg possède ainsi dans ses collections une de ces coupes en forme de pomme dont le pied est ajouré de feuilles de pommier sur un pied bâte mouluré, attribuée à Hans Krug et datée vers 1510 (HG8399).

Ce style naturaliste n'est pourtant pas unique à Nuremberg puisqu'on retrouve ces coupes certes en Allemagne, à Lübeck en 1525, à Cologne en 1560, à Ulm vers 1570 mais aussi en Angleterre où une coupe dont le bol est en forme de grenade est datée 1563 et se trouve à Inner Temple. Aux Pays-Bas une 'Adoration des Rois Mages' (au Wallraf-Richartz-Museum, Cologne) attribuée à un artiste flamand Jacob von Utrecht actif à Anvers entre 1500 et 1530 montre un des rois portant une coupe en forme de poire dont le pied est ajouré d'un enchevêtrement élaboré de branches et feuilles qui permet de suggérer que l'artiste a non seulement eu accès localement à un modèle de coupe (si ce n'est un dessin) mais aussi que ce genre de coupe était apprécié dans ces régions. Indubitablement la popularité de ce style s'est propagée à travers toute l'Europe comme le prouve leur représentation dans la peinture de l'époque et ne permet pas de cantonner leur attribution à Nuremberg et aux Krug.

Leur adaptation comme ici à un œuf d'autruche ne fait qu'ajouter à l'élément mystique de la pièce sans que l'on puisse attribuer un lieu de fabrication en l'absence de poinçon (dont on ne voit qu'une trace) tout comme pour une bouteille datée 1400 conservée à Munich dans la *Schatzkammer* de la *Residenz* dont le corps est un œuf d'autruche retenu par quatre fermoirs et reposant sur un pied polylobé, dont on ignore le lieu de fabrication mais aussi l'usage (Fritz, 1982, pl. 504).



18 ■ ~ ∞

CABINET ANVERSOIS D'ÉPOQUE BAROQUE

ATTRIBUÉ À HENDRIK VAN SOEST, VERS 1710

En marqueterie Boulle d'écaïlle de tortue, d'étain et de laiton, incrustation de nacre, placage d'ébène et de palissandre de Rio, ornementation de bronze ciselé et doré en partie associée, la corniche à décor de trophées militaires, de frises de rinceaux feuillagés et de cornes d'abondance, et sommée d'une arche en plein-cintre ornée d'une allégorie de la Victoire, la partie centrale ouvrant par un vantail central à décor d'un personnage en armure assis entouré d'accessoires militaires avec des emblèmes romains et des bannières portant les monogrammes "CC" et "SA", et huit tiroirs ornés de scènes militaires représentant des troupes européennes et ottomanes et des bombardements de villes bordés de feuillages, encadrés de colonnes à chapiteaux corinthiens, les côtés et la partie inférieure à décor en *contrepartie* de motifs d'arabesques, le piétement formé de colonnes tournées et fuselées reposant sur une base concave à pieds boule; transformations aux parties latérales

H. 236 cm (93 in.) ; L. 119 cm (47 in.) ; P. 56 cm (22 in.)

€200,000-400,000
US\$220,000-420,000
£180,000-350,000

PROVENANCE

Probablement Baron Alphonse de Rothschild (1827-1905), *Grand Hall*, Château de Ferrières, Seine-et-Marne; Baron Édouard de Rothschild, (1868-1949); Spolié sous la direction du Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg sous l'Occupation de la France, après mai 1940 (ERR n° BoR 24). Transféré au château de Neuschwanstein, Allemagne. Récupéré par l'unité Monuments Fine Arts and Archives au château de Neuschwanstein, Allemagne (Neuschw. 85, 87). Renvoyé en France directement depuis celui-ci le 17 octobre 1945 et restitué à la famille Rothschild; Puis par descendance jusqu'au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

C. Frégnac et J. Wilhelm, *Belles demeures de Paris, 16^e - 19^e siècle*, Paris, 1997, p. 80.
L. Verchère, *Renzo Mongiardino, Renaissance Master of Style*, Paris, 2013, p. 168.

A BAROQUE ORMOLU-MOUNTED EBONY, RIO ROSEWOOD, TORTOISESHELL, MOTHER-OF-PEARL AND, BRASS AND PEWTER-INLAID 'BOULLE' MARQUETRY CABINET-ON-STAND, ATTRIBUTED TO HENDRIK VAN SOEST, ANTWERP, CIRCA 1710

路易十四時期安特衛普櫥櫃，由亨德里克·范·索斯特 (HENDRIK VAN SOEST) 於1710年左右在比利時安特衛普創作





Cet extraordinaire cabinet constitue un apport à l'histoire de la marqueterie anversoise tout en proposant une lecture de l'histoire de France.

Hendrick van Soest est considéré comme l'un des derniers grands marchand-ébénistes d'Anvers. Il succède aux dynasties Forchoudt et Musson, qui avaient diffusé la tradition de la marqueterie d'Anvers à travers l'Europe. Son principal mécène, Maximilien de Bavière, affecté financièrement par les troubles politiques qui suivent la prise de contrôle par les Autrichiens de la Flandre, a pour conséquence de restreindre van Soest, qui ne connaît pas la même célébrité que ses prédécesseurs. Sans mécène, il est contraint de vendre ses ateliers de Bruxelles et d'Anvers en 1713. Notre cabinet fait ainsi partie des dernières œuvres de l'ébéniste.

L'influence d'André-Charles Boulle sur notre cabinet est évidente. On retrouve une marqueterie par découpe superposée en écaille de tortue et en laiton, ici de *première partie*. De même, le tabernacle central est en retrait et les angles supérieurs sont débordants. Cependant, notre cabinet conserve l'archaïsme typique d'Anvers et la marqueterie de van Soest se distingue de celle de Boulle notamment par son appétence pour des décors narratifs, tirés de la Bible, de la mythologie ou encore de l'histoire comme on peut le présumer avec notre cabinet.

UN CORPUS NARRATIF TRÈS RICHE

Ce dernier propose une série de huit scènes latérales et d'une scène dans la partie centrale. Si nous ne pouvons pas reconnaître avec certitude ces scènes par manque d'archives, nous pouvons néanmoins émettre des hypothèses. En effet, ce cabinet pourrait représenter certaines victoires de Charles Quint, dit Charles V. Les scènes pourraient notamment être inspirées d'une série de gravures de Maarten van Heemskerck, datant de 1555-1556 (B. Rosier, « The Victories of Charles V : A Series of Prints by Maarten van Heemskerck, 1555-56 », in *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 20, 1990-1991, p. 24-38).

La scène centrale représente un homme, habillé de la toge romaine, coiffé de la couronne de laurier, avec, de part et d'autre de sa tête, deux étendards romains indiquant en latin : 'VICTORIA' et 'SPQR' (la devise romaine *Senatus populusque Romanus*, se traduisant par « Le Sénat et le peuple romain »). Sur l'un d'eux est inscrit le monogramme de Charles V, deux C entrelacés. Autour de sa taille sont représentés deux uniformes de guerre : celui des romains et celui des ottomans. Ce choix peut tout à fait être un rappel de son pouvoir à travers l'Europe : Charles V a vaincu les ottomans à l'Est et au Sud, tandis qu'il a assiégé Rome pour devenir l'Empereur chrétien décidé à faire de l'Europe son empire christianisé et unifié. En 1529, Charles V est sacré Empereur romain par le pape lui-même.

Dans la série de gravures de van Heemskerck, onze gravures sont dédiées à chaque victoire de Charles V, sur son territoire et à travers l'Europe. Elles sont organisées de manière chronologique, les gravures 2 à 7 représentent ses victoires en dehors de son empire, tandis que les cinq dernières proposent une représentation de ses victoires au sein même de son empire germanique, contre ses adversaires protestants. Ici, les scènes semblent trop détaillées pour correspondre à chaque conquête de Charles V. Il serait plus vraisemblable qu'Hendrik Van Soest ait choisi de représenter deux batailles, avec des scènes intermédiaires proposant une narration plus contextuelle.

Les quatre scènes de la partie latérale gauche pourraient tout à fait correspondre à la victoire de Charles V contre François Ier, roi de France lors de la Bataille de Pavie, en Lombardie, en 1525. Les deux souverains sont des rivaux emblématiques de la Renaissance. La première scène pourrait correspondre au siège de la ville de Pavie, organisé par les troupes françaises de François I^{er} en octobre 1524, tandis que la seconde représenterait leur défaite sur le champ de bataille lorsque les renforts de Charles Quint arrivent en janvier 1525. Cette seconde scène est



© Christie's Images 2019

Paire de cabinets attribuée à Hendrik van Soest, commandée par Philippe V, vendue chez Christie's à Londres, 2019

très proche de la seconde gravure de van Heemskerck, représentant François Ier fait prisonnier à la fin de la bataille. Si nous suivons la narration, la troisième scène serait une célébration de cette victoire tandis que la quatrième représenterait une préparation pour une autre bataille, des cavaliers pointent une autre ville à l'horizon, sur la gauche, tandis qu'un autre sonne la trompette de cavalerie.

Les quatre scènes de la partie latérale droite, quant à elles, s'attachent à représenter les victoires au Sud du royaume, contre les ottomans. Elles correspondraient à la conquête de Tunis, qui opposait les troupes de Khayr ad-Din Barberousse et celles de Charles Quint pour le contrôle de la ville alors sous domination ottomane. Ici, le déroulement narratif semble un peu différent de la bataille de Pavie. La première scène représenterait le camp de

Charles V avant la bataille. La seconde serait une représentation du siège de la ville de Tunis quand Charles V l'assiège et s'en empare en juillet 1535. La troisième scène serait alors une vue du camp adverse, celui de Barberousse, lors de la bataille tandis que la dernière scène représenterait le combat aux portes de Tunis, sur ses remparts entre les deux camps adverses. Cette dernière pourrait alors être une interprétation de la septième gravure de van Heemskerck, qui choisit de représenter la bataille aux portes de la ville.

UNE ŒUVRE INSCRITE DANS L'HISTOIRE

Ainsi, ce *corpus* décoratif n'est pas inattendu de la part de Van Soest. En effet, en 1713, il réalise une série de quatre cabinets similaires à ce dernier, représentant les victoires de Philippe V, roi d'Espagne, petit fils de Louis XIV, commandée par sa Cour. Les parties centrales de ces cabinets utilisent les mêmes procédés décoratifs : le sujet en partie central, sur un trône, entouré de symboles de ses victoires militaires et de son pouvoir. Deux des cabinets de cette série ont été vendus par Christie's Londres, le 4 juillet 2019, lot 50. De plus, la difficulté d'attribuer son travail décoratif à un artiste ou à une série spécifique s'explique par la technique du « copier-coller » de Van Soest, observée sur la série de Philippe V, qui lui permettait d'amalgamer des détails de différentes scènes pour pouvoir les assembler ensemble dans son décor.

Si les quatre cabinets de Philippe V ont été une commande contemporaine de sa Cour, il semble moins probable que ce soit le cas pour notre cabinet, ce dernier retraçant les batailles d'un empereur mort près de deux cents ans avant. Cependant, la qualité des figures présume une commande importante puisqu'il est difficile de trouver des meubles de cette qualité à la même période à Anvers. Cela souligne la capacité de l'ébéniste à engager des artisans spécialisés pour élever ses commandes les plus importantes à un niveau supérieur.



19 ■

TAPISSERIE FLAMANDE DE LA SÉRIE DES SAISONS DE LUCAS REPRÉSENTANT L'HIVER

D'APRÈS LES CARTONS DE VAN ORLEY, PREMIÈRE MOITIÉ DU XVII^e SIÈCLE,
PROBABLEMENT BRUXELLES

En laine et soie, représentant des patineurs sur un lac gelé devant
un palais flamand, un incendie en arrière plan à gauche; doublée,
les bordures haute et basse manquantes

265 × 515 cm (104¼ × 202¾ in.)

€100,000-200,000
US\$110,000-210,000
£87,000-170,000

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

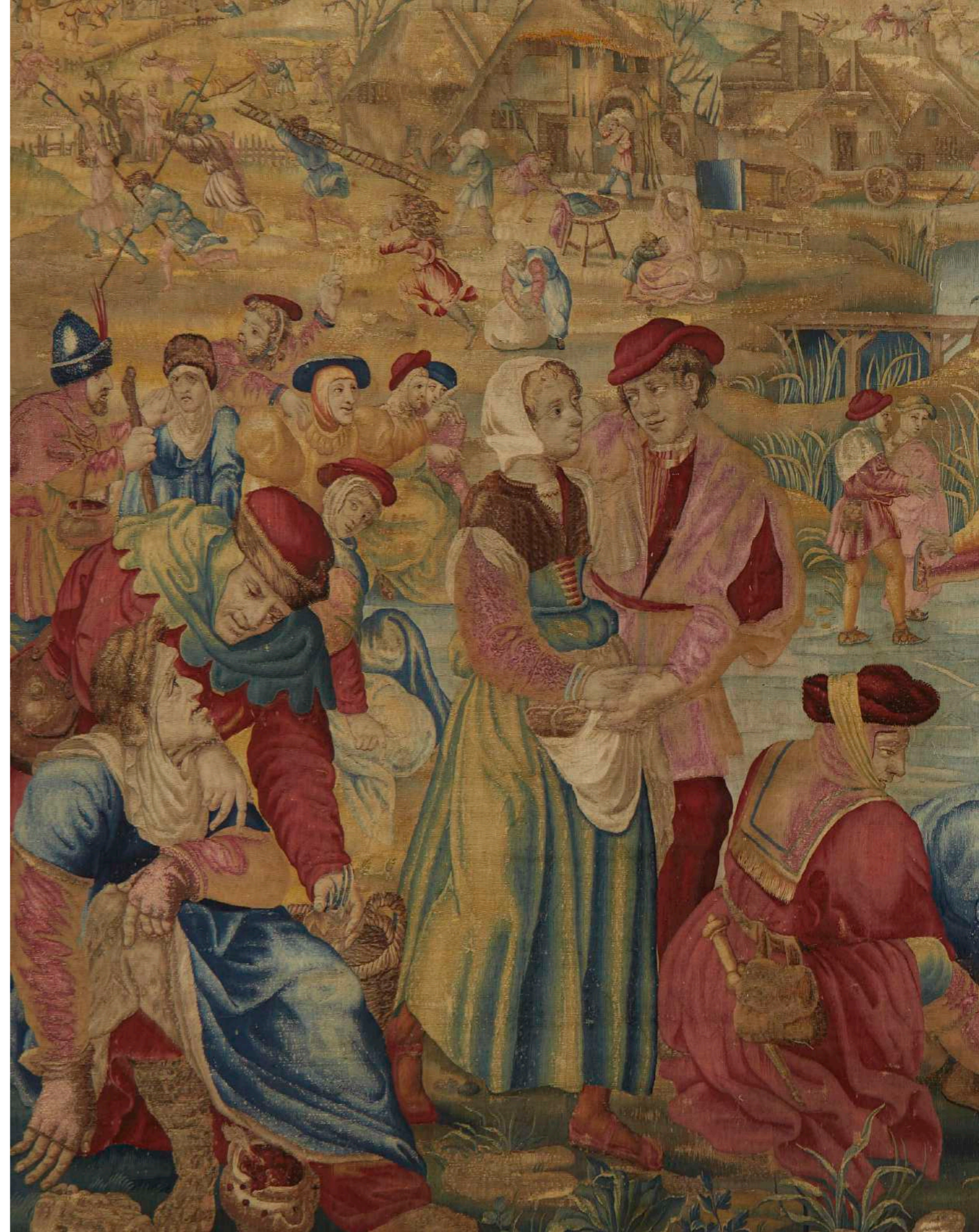
Cat exp., *Loan Exhibition of Tapestries*, Cleveland Museum
of Art, Ohio, 1918, p. 22, n. 29 à 34.

E. Standen, *European Post-Medieval Tapestries and Related
Hangings in the Metropolitan Museum of Art*, 1987, pp. 322-323,
n. 49 a-c

G. Delmarcel, *Bruges et la tapisserie*, Bruges, 1987, pp. 411-429

A FLEMISH TAPESTRY FROM THE 'SAISONS DE LUCAS' SERIE
DEPICTING 'THE WINTER', AFTER THE DRAWINGS OF VAN
ORLEY, FIRST HALF 17th CENTURY, PROBABLY BRUSSELS

寓意掛毯，盧卡斯（LUCAS）「季節」系列作品之一，展現的是路易十四時期的
冬季景致，創作靈感源自凡·奧利（VAN ORLEY）的繪畫作品，製作於十七世紀
上半葉，可能出自比利時布魯塞爾



© Metropolitan Museum, gift of Olivia M. Cutting, 1950

Tapisserie de L'Hiver, Metropolitan Museum of Art, New York



La tenture des saisons Lucas tire son nom de son créateur supposé, Lucas de Leyde (1494-1533). Cette attribution qui remonte au XIX^e siècle est désormais remise en question. Les récentes études tendent en effet à attribuer cette paternité à l'auteur des fameuses *Chasses de Maximilien*, Bernard Van Orley (v. 1487-1541) ou à un artiste de son entourage. Plusieurs ensembles complets ou quasi complets de cette série sont connus ; l'un dans la collection du Vicomte Wimborne,

Manoir Canford, Dorset et plus tard dans celle de la Trust Company Brookline, vendu chez Christie's, New York, 26 avril 1990, lots 6 à 9 et deux autres encore chez Christie's, New York, 2 novembre 2000, lots 56 et 57 (incluant le *Printemps*). Un ensemble complet supplémentaire, certainement fabriqué à Paris et tissé avec des fils de métal était dans la collection du roi Louis-Philippe (le *Printemps* manquant alors), et a été vendu lors de sa vente au Domaine de Monceaux, Paris, 28 janvier

1852, lot 15 et maintenant dispersé. Pour finir, une tapisserie de Bruxelles représentant l'*Hiver* a été vendue anonymement à Christie's, Londres, 8 Novembre 2007, lot 123, au côté de l'*Été* qui était présenté sous le lot suivant. Le Louvre conserve aujourd'hui la totalité de cette série (inv. OAR 65 / OAR 86 / OAR 480 / OAR 612) qui fut quant à elle réalisée par la Manufacture Royale des Gobelins visiblement très inspirée par le sujet, puisque nous savons qu'elle produira

également tout au long du XVII^e et du XVIII^e siècles plusieurs tentures issues notamment des *Mois* originaux de Lucas. De plus, un ensemble de trois tapisseries par les Gobelins, incluant l'hiver (le printemps reste manquant) figure parmi les collections du Metropolitan Museum of Art (inv. 50.14.3 ; E. Standen, *op. cit.*, cat. 50, pp. 322-330). Enfin le Detroit Institute of Art conserve également une version de l'hiver aussi par la manufacture royale des Gobelins (inv. 54.440).

PAIRE DE PIÉDESTAUX D'ÉPOQUE LOUIS XVI

LES BRONZES PAR PIERRE GOUTHIÈRE, LE MARBRE SCULPTÉ
PAR JACQUES ADAN, D'APRÈS UN DESSIN DE FRANÇOIS-JOSEPH BELANGER,
LIVRÉE POUR LOUISE-JEANNE DE DURFORT DE DURAS, DUCHESSE DE MAZARIN
POUR SON HÔTEL QUAI MALAQUAIS, PARIS, VERS 1780

En marbre bleu turquin et ornementation de bronze ciselé et doré, le plateau associé de forme demi-lune souligné d'une frise d'oves et d'une frise de palmettes entrecoupées de gerbes de blé stylisées, séparées par un perlé, le corps orné de luxuriantes guirlandes et chutes de fruits et feuillages retenues par des noeuds enrubbannés centrés d'une rosette, la base bordée d'une frise de feuilles d'acanthe, les côtés décorés chacun d'un thyrse entrelacé de feuilles de vigne, un piédestal avec l'inscription à la craie à l'arrière 'FLEURY MICHEL' et 'G. G.'; quelques bronzes associés et modifications en taille

H. 108 cm (42½ in.) ; L. 96 cm (37¾ in.) ; P. 64 cm (25 in.) (2)

€300,000-500,000
US\$320,000-530,000
£270,000-430,000

A PAIR OF LOUIS XVI ORMOLU-MOUNTED BLEU TURQUIN MARBLE PEDESTALS, THE ORMOLU BY PIERRE GOUTHIÈRE, THE MARBLE CARVED BY JACQUES ADAN, AFTER A DESIGN BY FRANÇOIS-JOSEPH BÉLANGER, DELIVERED TO LOUISE-JEANNE DE DURFORT, DUCHESSE DE MAZARIN FOR HER HOTEL ON THE QUAI MALAQUAIS, CIRCA 1780

路易十六時期台座（一對），創作靈感源自弗朗索瓦·約瑟夫·貝朗熱（FRANÇOIS-JOSEPH BELANGER）的繪畫作品，青銅部分由皮埃爾·古蒂耶爾（PIERRE GOUTHIÈRE）製作，大理石部分由雅克·阿丹（JACQUES ADAN）雕刻，於1780年左右在巴黎為馬薩林公爵夫人露易絲·讓娜·德·杜羅（LOUISE-JEANNE DE DURFORT DE DURAS）的馬拉奎斯碼頭府邸製作

PROVENANCE

Livrée pour Louise-Jeanne de Durfort, Duchesse de Mazarin pour le Grand Salon de son hôtel particulier, quai Malaquais, Paris; sa vente, M. Lebrun, Paris, 10 décembre 1781, lot 283. Par réputation conservée à l'hôtel quai Malaquais jusqu'en 1845; Baron James de Rothschild (1792-1868), *Salon Louis XVI*, Château de Ferrières, Seine-et-Mare, puis par descendance jusqu'au propriétaire actuel.

EXPOSITION

Pierre Gouthière, ciseleur-doreur du Roi, Frick Collection, New York et Musée des Arts décoratifs, Paris, 2016 - 2017, cat 49.

BIBLIOGRAPHIE

Jean Baptiste Pierre Lebrun, *Catalogue raisonné des marbres, jaspes, agates, porcelaines anciennes, laques, beaux meubles, lustres, feux & bras de bronze doré par Gouthier, boîtes de laque, lapis, & autres formant le cabinet de Madame la duchesse Mazarin*, Paris, 1781, pp. 81-82.
M. Praz, *An Illustrated History of Interior Decoration, From Pompeii to Art Nouveau*, Milan, 1981, p. 32.
H. Ottomeyer, P. Pröschel et al., *Vergoldeten Bronzen*, t. 2, Munich, 1986, pp. 582-583 (ill.)
P. Prevost-Marcilhacy, *Les Rothschild bâtisseurs et mécènes*, Paris, 1995, p. 134 (ill.)
C. Frégnac et J. Wilhelm, *Belles demeures de Paris, 16^e - 19^e siècle*, 1997, p. 75.
C. de Nicolay-Mazery, *Visites privées, hôtels particuliers de Paris*, Paris, 1999, p. 19.
Cat. exp., C. Collard et M. Aspey, *Les Rothschild en France au XVIII^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 20 novembre 2012-10 février 2013, p. 88 (ill.)
Cat. exp., C. Vignon et C. Baulez, *Pierre Gouthière, ciseleur-doreur du Roi*, Frick Collection, New York et Musée des Arts décoratifs, Paris, 2016-2017 pp. 318-319 (ill.)





© Art Gallery of New South Wales, Australie

Portrait de la duchesse de Mazarin, par Jean-Marc Nattier, 1754

Chef-d'œuvre de Gouthière exécutée en 1781, cette paire de piédestaux est un émouvant témoignage d'une commande majeure de Louise-Jeanne de Dufort de Duras, duchesse de Mazarin, pour le grand salon de son hôtel particulier du quai Malaquais. Sans doute sur les conseils de son ex-beau-frère le duc d'Aumont, elle confia sa décoration à François-Joseph Bélanger en 1774. Mais son rôle auprès du comte d'Artois dont il était devenu le « premier architecte » le conduisit à déléguer les travaux à François-Thérèse Chalgrin.

Les travaux d'embellissement du salon comprenait une spectaculaire commande en marbre bleu turquin taillé par Jacques Adan et orné de bronze ciselé et doré par Pierre Gouthière

comprenant une cheminée, une table console et notre paire de piédestaux. Ce salon s'étendait en longueur entre cour et jardin, éclairé par deux fenêtres. Chaque mur du salon devait recevoir en son centre un élément en marbre bleu turquin. La magnifique table console sous un trumeau de glace sur le mur long à l'est est aujourd'hui conservée à la Frick Collection, New York, (inv. 15.5.59). Le mémoire de Gouthière, daté de 1781, décrit minutieusement la table, originellement conçue avec les chiffres de sa propriétaire sur les côtés. Cette table faisait face à une cheminée ornée de faunesses, modelée par Jean Joseph Foucou, également conservée par la suite dans les collections Rothschild au château de Ferrières. Enfin entre les fenêtres se trouvaient nos deux piédestaux.

Notre lot *in situ* dans le Salon Louis XVI du Château de Ferrières. Aquarelle par Eugène Lami. © Tous droits réservés





Détail de notre lot

JACQUES ADAN (VERS 1723-1795)

Jacques Adan (ou Adam) reçu maître sculpteur en 1746 était membre d'une importante famille de marbriers du roi. Il était l'aîné des cinq fils de Jean, marbrier du duc d'Orléans. Il reprit le métier paternel et demeura rue des Filles du Calvaire et après 1773 rue Popincourt. Plus marbrier que sculpteur il collabora avec les meilleurs artistes à de nombreux hôtels et édifices religieux. Gouthière reçut les piédestaux le 30 octobre 1779 de Jacques Adan. Il fallut quinze mois au ciseleur-doreur du roi pour terminer ces meubles extraordinaires puisqu'ils furent installés le 14 mars 1781, soit trois jours avant le décès de la duchesse de Mazarin. Gouthière estimait son travail à 29 734 livres, mais n'ayant pas encore été payé à la mort de la duchesse, il ne reçut que 24 300 livres après

le rapport d'expertise des bronziers François Rémond et Etienne Martincourt. Les piédestaux avaient été conçus pour recevoir des groupes de femmes sculptés en marbre blanc par Jean-Joseph Foucou. Ils devaient soutenir un trépied en bronze doré, qui formait une girandole à neuf lumières, ainsi qu'une pendule de Lepaute dans un vase de Sèvres. Toutes ces réalisations n'ont pas vu le jour à cause de la mort de la duchesse.

PIERRE GOUTHIERE, CISELEUR-DOREUR DU ROI

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,

La cheminée en suite avec notre paire de piédestaux, *in situ* dans le Salon Louis XVI, Château de Ferrières.
© Tous droits réservés



© Michael Bodycomb, The Frick Collection, New York

Table console en suite avec nos piédestaux, 1781, conservée à la Frick Collection, New York.

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).

LE DESTIN DES PIÉDESTAUX AU XIX^e ET XX^e SIÈCLE

Après une tentative de vente infructueuse au baron de Castellet, ils furent vendus au marquis de Juigné en mars 1795 avec l'hôtel. Ils y restèrent probablement jusqu'à sa destruction en 1845. Les éléments décoratifs furent alors dispersés et les meilleurs d'entre eux comme la cheminée et les piédestaux furent placés dans le grand salon « Louis XVI » au château de Ferrières. Ils apparaissent sur une aquarelle d'Eugène Lami vers 1865. Nos deux piédestaux étaient légèrement différents en taille à l'origine à cause des trumeaux inégaux du salon et ont été légèrement modifiés et ramenés à dimensions similaires. Ils sont restés par la suite dans la famille jusqu'à nos jours.



21

TABATIÈRE D'ÉPOQUE LOUIS XVI EN NACRE, ÉMAIL ET OR

PAR PAUL-NICOLAS MENIÈRE, PARIS 1778/1779

Ovale appliquée sur toutes les faces de panneaux en nacre opalescente montés à cage dans des montures en or ciselé de bourgeons émaillés en vert translucide alternant avec des perles imitant des baies sur fond sablé, chaque face appliquée d'une plaque en or finement ciselée de bacchanales d'enfants sous verre dans des médaillons en or émaillé, la gorge gravée 'MENIERE BIJOUTIER DU ROY RUE MAUCONSEIL A PARIS', poinçons dans le couvercle, le fond et les côtés : charge, lettre-date (P), et maître-orfèvre; à l'intérieur du bord : charge et maître-orfèvre; sur la gorge : garantie de l'or après 1838; dans un écrin postérieur en cuir rouge

L. 8,5 cm (3 $\frac{3}{8}$ in.)
Poids brut: 203 gr. (6 oz. 10 dwt.)

€70,000-100,000
US\$75,000-110,000
£61,000-87,000

PROVENANCE

Vente Christie's, The Property of the Executors of the late THE RT. HON. ALEXANDER FRANCIS ST. VINCENT BARING, 6th LORD ASHBURTON, K.G., K.C.V.O., Genève, 25 mai 1993, lot 69.

A LOUIS XVI PEARL-SET ENAMELLED GOLD AND SHELL SNUFF-BOX BY PAUL-NICOLAS MENIÈRE, PARIS 1778/1779

路易十六時期鼻煙盒，珍珠母、琺瑯和黃金材質，由珠寶商保羅·尼古拉斯·梅尼埃 (PAUL-NICOLAS MENIÈRE) 於1778/1779年在巴黎製作



© Rijksmuseum

Quatre putti portant un panier, peinture anonyme vers 1725-1774



UN STYLE DE TABATIÈRES DE PÈRE EN FILS

La forme et le décor de cette boîte intégrant des plaques d'or ciselées sont typiques de l'œuvre des Ménière commencée par le père, Nicolas.

Nicolas Ménière débute comme compagnon orfèvre en province, avant d'épouser la fille d'un maître orfèvre parisien, Geneviève Langlois, qui lui fit bénéficier le 29 novembre 1757 d'un arrêt du conseil le relevant de son défaut de brevet. Sa demande de maîtrise est enregistrée en juillet 1758. Deux tabatières sont connues pour cet orfèvre et toutes deux figurent des plaques en or ciselé similaires à celle de notre tabatière, l'une est à fond émaillée en bleu datée 1773-1774 et conservée au Musée du Louvre (OA 6850) ; l'autre datée 1776 a un fond formé de panneaux de malachite et a été vendue dans la collection Sydney J. Lamon, Christie's, Londres, 28 novembre 1973, lot 25. A noter qu'elles sont tardives dans la carrière de cet orfèvre.

Son fils Paul Nicolas, qui lui succède, est admis à la maîtrise en 1775 et achète l'office de joaillier de la Couronne aux célèbres joailliers Boehmer et Bassenge ruinés par la scandaleuse affaire du collier de la Reine.

Clairement déjà un orfèvre accompli, il réalise dès 1776 des commandes importantes puisqu'il livre une tabatière composée de plaques de Sèvres figurant les portraits de la famille royale montées en cage aujourd'hui au Musée Cognacq Jay à Paris (J 489). En 1778, date de l'année de fabrication de notre tabatière, une vignette commerciale gravée par A. Duval l'annonce comme « Md Orfèvre Joyaillier Bijoutier du Roy, Demeure rue Mau-Consail vis-à-vis de la Comédie Italienne à Paris » ; dès lors il apparaît dans

les Présents du Roi puis devient officiellement en 1788 joaillier de la Couronne, entamant ainsi une relation avec la cour qui se poursuit jusqu'à sa mort en 1826.

Le travail de début de carrière de Paul Nicolas Ménière laisse suggérer qu'il a continué à travailler dans le même style que son père, et peut-être même ont-ils collaboré. Il est également possible qu'il ait pour certaines pièces terminé le travail de son père. En effet une tabatière au poinçon de Paul-Nicolas datée 1775, ayant appartenu à l'historien Edward Gibbon et aujourd'hui conservée au British Museum (1895,1024.20), est appliquée sur le couvercle d'une plaque au décor presque identique bien que simplifiée à celle de notre tabatière avec des chérubins autour d'un vase fumant.

LES DEBÈCHES : CISELEURS-GRAVEURS DE PÈRE EN FILS

Les plaques sont attribuables à Gérard Debèche fils, souvent confondu avec son père, lui-même ciseleur de renom. C. Pierron dans « Gérard De Bèche, Père et fils, Graveurs Ciseleurs du XVIII^e siècle, 1735-1748, Documents communiqués par M. Em. Compardon et annotés par M. J. Guiffrey » (Archives de l'art français, vol. 16, 1876, Société de l'histoire de l'art français, p. 359-373) en écrivait ce portrait : « Gérard Debèche excellait dans l'art de décorer les bijoux tels que montres, tabatières, bonbonnières, pommes de canne, etc.. de délicats sujets en relief finement ciselés. D'origine flamande, né au commencement du siècle, il quitta Liège, sa ville natale, vers 1730, et vint s'établir à Paris. Il conserva dans sa nouvelle patrie certaines habitudes flamandes qui n'étaient pas

des plus recommandables. Ivrogne incorrigible, ce qui ne l'empêcha pas de vivre fort vieux, grand coureur de filles, comme le prouve l'enquête que nous publions, il n'eut pas moins de quatorze enfants, dont quelques-uns sont connus et dont la plupart paraissent avoir fini à l'hôpital. L'inconduite et les exemples de leur père les menèrent là. Et cependant l'artiste était habile par-dessus tous; son talent, dont il se vantait avec un orgueil naïf en s'écriant : "Il n'y a qu'un Dieu et qu'un Debèche" était connu et apprécié de la ville et de la cour; l'ouvrage ne lui manquait pas. »

Une certaine confusion continue de persister, due au fait qu'ils étaient tous deux graveurs-ciseleurs, portaient tous deux le prénom de Gérard et ont probablement eu des carrières qui se sont chevauchées. Certainement les comptes de Menus-Plaisirs aux Archives Nationales montre que c'est le père qui livre en 1747 « une tabatière chinoise émaillée » pour la somme de 2,200 livres pour la corbeille de la Seconde Dauphine Marie-Josèphe de Saxe, fille d'Auguste, roi de Pologne. Alors qu'en 1770 c'est sans

doute du fils dont il s'agit pour la fourniture de « plaques ciselées d'après l'antique par Debèche » sur une tabatière de Drais fournie pour la Corbeille de la Dauphine Marie-Antoinette mais qui sera offerte au Comte de St-Florentin (voir A. Maze-Sencier, *Le Livre des Collectionneurs*, Paris, 1885, p. 152 et 157). De même la chronologie permet aussi d'assurer que c'est Gérard Debèche fils qui est mentionné comme ciseleur dans l'Almanach Dauphin en 1769 et 1777, et qui a exécuté les panneaux ciselés d'une boîte de Drais, datée de 1772/1773 et aujourd'hui conservée dans la Rosalinde and Arthur Gilbert Collection au Victoria and Albert Museum (Gilbert.371-2008).

Père ou fils, le choix de la thématique des *putti* joueurs, qui procède de la sculpture de François Duquesnoy (1597-1643), est un motif largement exploité par le maître du rocaille François Boucher mais aussi très populaire parmi tous les artistes et artisans comme source iconographique pendant toute la deuxième partie du XVIII^e siècle.



22 ■

PAIRE DE VASES COUVERTS D'ÉPOQUE LOUIS XVI

VERS 1780

En lumachelle et monture de bronze ciselé et doré, le couvercle amovible sommé d'une graine, le col ceint d'une double frise de feuilles d'acanthé et de rais-de-cœur, le corps de forme ovoïde à doucine flanqué d'anses en enroulements de pampres et terminé par une double frise de palmettes et épis, sur un piédoche posé sur une base de section carrée à motif de réserves

H. 37,5 cm (14¾ in.) ; L. 20 cm (7¾ in.)

(2)

€150,000-250,000
US\$160,000-260,000
£140,000-220,000



Portrait de Barthélémy Augustin Blondel d'Azincourt, J.-B. Perronneau

PROVENANCE

Collection de Barthélémy-Augustin Blondel d'Azincourt (1719-1794) ; sa vente, Paris, 10 février 1783, lot 311 ;
Collection de Jean-Joseph de Bourguignon-Brussière, marquis de La Mure (1722 ?-1789) ; sa vente, Paris, 17 décembre 1787, lot 320 ;
acquis à la vente par Alexandre-Joseph Paillet (1743-1814).
Collection de Mrs. Alan L. Corey, New-York, Sotheby Parke Bernet, 5-7 décembre 1974, lot 639.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

C. Ryskamp, *Art in The Frick Collection*, New York, 1996, p. 199.
Cat. exp., C. Vignon et C. Baulez, *Pierre Gouthière, ciseleur-doreur du Roi*, Frick Collection, New York et Musée des Arts décoratifs, Paris, 2016-2017, p. 119, 126, 142, 202-205, 290-293 et 319.

A PAIR OF LOUIS XVI OMROLU-MOUNTED LUMACHELLE COVERED-VASES, CIRCA 1780

路易十六時期配蓋對瓶，製作於1780年左右





Il est peu d'ornements plus imposants, plus intéressants dans l'arrangement d'un cabinet, que celui qu'on peut y introduire par la distribution bien entendue de vases [...] de belles proportions telle est la citation extraite du catalogue de vente du duc d'Aumont qui nous vient à l'esprit lorsque l'on admire ces extraordinaires vases de lumachelle et de bronze.

LES COLLECTIONS DE BLONDEL D'AZINCOURT

Fils du riche collectionneur et amateur d'art Augustin Blondel de Gagny, cousin de D'Alembert, Barthélémy-Augustin voit le jour en 1719 et sera très jeune initié à l'art par son père. Il fréquentera très certainement le cercle artistique de son père tels que les financiers et amateurs d'art Pierre-Paul Raudon de Boisset. Il sera notamment très impliqué dans l'arrangement des cabinets d'amateurs puisque nous savons qu'il rédigea en 1749 un traité à l'usage de ces derniers intitulé *La Première Idée de la curiosité*. Grâce à son mariage et à son beau-frère Bergeret, il deviendra l'un des intimes du peintre François Boucher et connaîtra un certain succès en tant que graveur et dessinateur. En effet, il sera associé libre dans les Académies royales de peinture et de sculpture de Paris et de Marseille dès l'année 1767. Un nombre important de ses œuvres furent dispersées lors de la fameuse vente de son cabinet en 1783.

Sa collection sera très importante tant en qualité qu'en quantité et composée d'objets tous très hétéroclites. Dans les traces de son père il sut enrichir la collection de celui-ci, grâce notamment à de fabuleux objets de curiosités et d'objets minéralogiques. Hébert dans son *Dictionnaire pittoresque et historique* écrit à propos de cette collection :

Monsieur Blondel d'Azincourt [...] a formé ce cabinet, qui est très intéressant par la variété et le choix des objets qui le composent. Il mérite toute l'attention des amateurs et des curieux. Ce cabinet est dans un genre différent de celui de M. Blondel de Gagny son père [...]. C'est par cette raison que cet amateur s'est attaché de préférence à quelques beaux tableaux modernes, à de belles esquisses et à une très grande quantité de dessins, au nombre desquels on en doit surtout remarquer près de cinq cents de Boucher. On trouve aussi dans ce cabinet cent soixante pierres gravées en camée, tant égyptiennes qu'étrusques, grecques et romaines [...] Des bronzes bien choisis, des porcelaines anciennes également montées ; du lacq de la plus grande finesse et une multitude infinie d'objets séduisants pour les yeux, laissent aussi dans l'imagination une sensation qui prouve incontestablement qu'il faut que l'agrément soit d'accord avec l'art, et que la perfection consiste dans leur réunion. C'est dans la nature même que l'on peut chercher et que l'on découvre certainement ce principe. Il est facile de s'en convaincre sans sortir de ce cabinet, qui renferme des choses aussi rares que curieuses, qui sont une suite

de minéraux, de cristallisations, d'agates, de pierres précieuses, de madrépores, de coraux et de coquilles [...] » (Hébert, *op. cit.* 1766, p. 81-83)

Côté carrière, en 1734, il s'engage dans l'armée où sa conduite héroïque à la bataille de Fontenoy en 1745 lui vaudra d'être décoré de la croix de Saint-Louis. En 1752, il épouse la nièce du financier et collectionneur Marin de la Haye. Il s'impose dans la société en étant nommé intendant des Menus-Plaisirs du Roi. À la mort de son père en 1776, il sera l'héritier du château de Garges et mourra en pleine Terreur le 31 mai 1794 (E. Kong, « Blondel d'Azincourt Bathélemy-Augustin », in *Collectionneurs, collecteurs et marchands d'art asiatiques en France 1700-1939*, INHA, 2022).

LES PROVENANCES XVIII^e

Notre présente paire de vases fit également partie de la fameuse vente de 1783 qui eut lieu dans son hôtel particulier sis au n° 2 de la rue de Vendôme à Paris sous le lot 311. Ils sont mentionnés comme ci-dessous :

Deux Vases forme d'Urnes de marbre Lumakelle, couverts, évuidés en dedans & à gorges, ornés de boutons, rosasses & bords à feuilles d'ornemens, anses à rinceaux de feuilles de lierre, culots à fleurons & plynthes quarrées en bronze doré. Hauteur 13 pouces. Ils furent acquis lors de cette vente pour l'importante somme de 460 livres par Jean-Joseph de Bourguignon-Bussière, marquis de La Mure. Par la suite, nous retrouverons notre paire de vases sous le lot 320 de la vente de sa collection à Paris le 17 décembre 1787 décrit comme : *Deux jolis Vases de marbre Lumakel, forme d'œufs, couverts & évuidés : ils sont garnis d'anses en feuillage de lierre, avec cercle à feuilles d'eau, rosettes sur le dessus, & culot orné de feuilles de laurier, avec fils de perle ; le tout parfaitement doré d'or mat. Hauteur 14 pouces*

Il seront enfin acquis à ce moment-là par Alexandre-Joseph Payet le célèbre expert et marchand de tableaux.

Notons enfin que les vases montés en lumachelle sont extrêmement rare, on n'en recense a priori que six paires dans les catalogues de vente du XVIII^e siècle.

311 Deux Vases forme d'Urnes de marbre Lumakelle, couverts, évuidés en dedans & à gorges, ornés de boutons, rosasses & bords à feuilles d'ornemens, anses à rinceaux de feuilles de lierre, culots à fleurons & plynthes quarrées en bronze doré. Hauteur 13 pouces. 460-19

Extrait du catalogue de la collection Blondel d'Azincourt, 1783, lot 311

GUÉRIDON D'ÉPOQUE NÉOCLASSIQUE

MANUFACTURE IMPÉRIALE DE TOULA, RUSSIE, DÉBUT DU XIX^e SIÈCLE

En acier ciselé et gravé et ornementation de bronze ciselé et doré, le plateau basculant ceint d'une frise de draperies, peint et centré d'un médaillon représentant une figure allégorique dans un encadrement de feuilles de laurier sur fond bleu, le fût en double balustre appliqués de médaillons à décor de bouquets de fleurs, le piétement quadripode décoré de volutes ajourées et terminé par des dauphins stylisés sur des roulettes

H. 56 cm (22 in.) ; L. 49 cm (19½ in.) ; P. 36 cm (14¼ in.)

€150,000-250,000
US\$160,000-260,000
£140,000-220,000



Notre lot *in situ*

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

M. Malchenko, *Art Objects in Steel by Tula Craftsmen*, Leningrad, 1974, fig. 15 et 16, p. 12-13.

A. Chenevière, *Russian Furniture, The Golden Age, 1780-1840*, Londres, 1988, p. 247 et 251, fig. 266.

N. Guseva, *Treasures of Catherine the Great*, Londres, 2000, pp. 165 et 178, cat. 281

A NEOCLASSICAL ORMOLU AND SILVERED-MOUNTED CUT-STEEL GUERIDON BY IMPERIAL MANUFACTURE OF TULA, RUSSIAN, EARLY 19th CENTURY

俄羅斯新古典時代獨腳桌，由皇家製造商TOULA於十九世紀初出品





Guéridon par la Manufacture de Toula, Metropolitan Museum of Art, New York (vente Christie's, Londres, 13 décembre 2001, lot 500).

Cet élégant guéridon est un précieux témoignage de la production de la Manufacture impériale de Toula, près de Moscou, au début du XIX^e siècle, qui sut allier la résistance du métal à un raffinement décoratif d'une grande originalité.

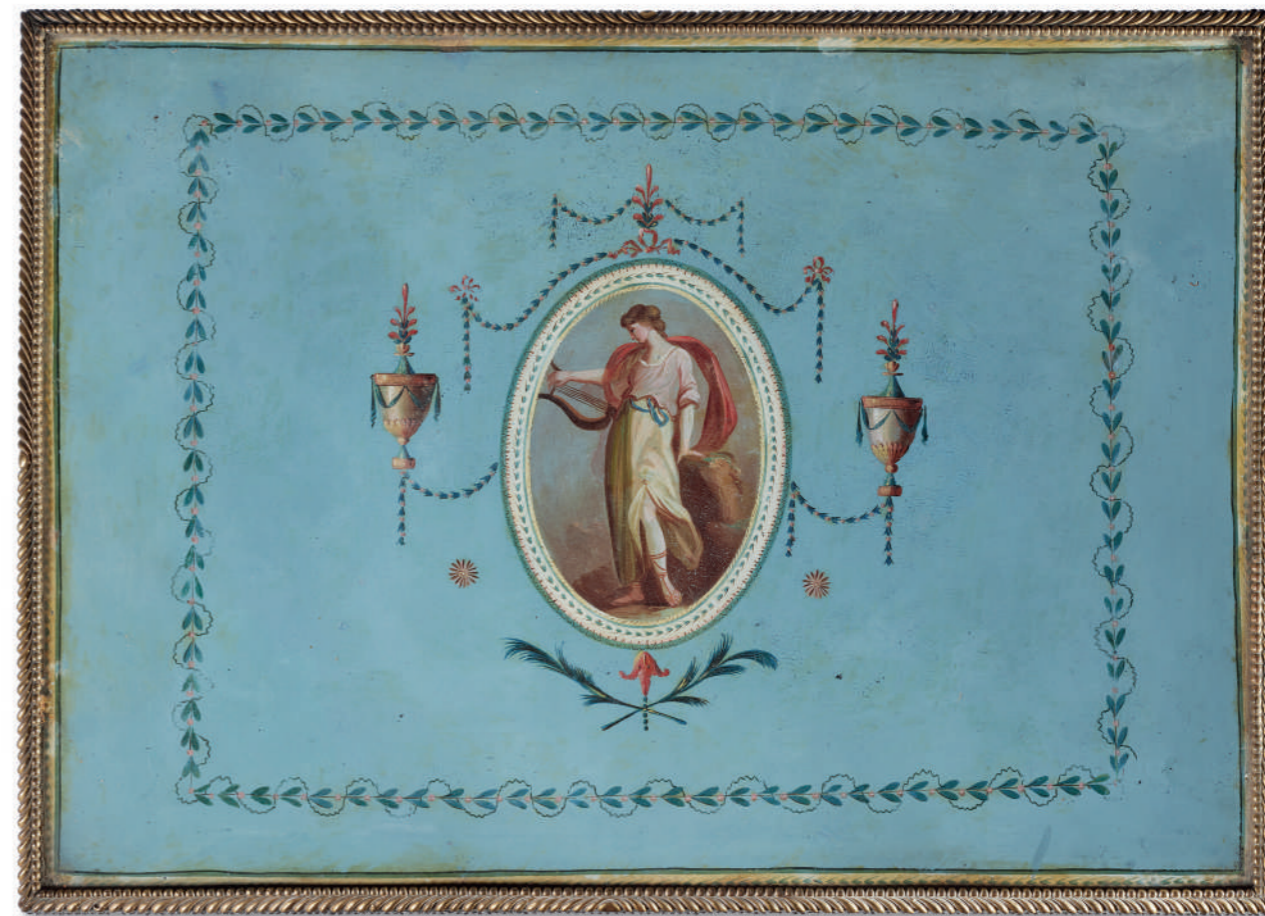
LA MANUFACTURE DE TOULA

La Manufacture de Toula, située au Sud de Moscou et établie en 1712 sous l'impulsion de Pierre Ier le Grand (règne 1682-1725), produisait initialement des armes en support de la chambre d'armement de Moscou. Elle bénéficiait d'une situation géographique stratégique puisque la ville elle-même était installée sur un gisement de fer. Dès les années 1740, sous le règne d'Elizabeth Ire (règne 1741-1762), suite à la fin de la guerre contre la Suède qui entraîna un déclin de la demande en armement, la manufacture se tourna vers la production d'objets civils luxueux rendue possible grâce au talent de ses maîtres armuriers, tels que bougeoirs, coffrets et tirelires, mais aussi des meubles aux formes traditionnelles tels que sièges ou tables. Ces objets témoignent d'une grande originalité et d'un savoir-faire exceptionnel. Ils se caractérisent notamment par l'emploi des techniques traditionnellement employées pour la production d'armes, comme la ciselure, l'overlay ou encore le bleuissement de l'acier, mêlées à d'autres matériaux comme le bronze. Le travail d'incrustation et de fonte à des températures différentes permet de créer des variations de couleurs subtiles et l'effet de la préciosité.

DES COMMANDES IMPÉRIALES

Ces pièces d'une grande modernité étaient prisées des aristocrates. La manufacture bénéficiait également de commandes impériales, comme celles de l'impératrice Catherine II (règne 1762-1796), férue d'arts décoratifs et protectrice de la production nationale, qui présentait annuellement sa très riche collection à Tsarkoïe Selo. Furent ainsi payées en 1751 par le Trésor impérial un ensemble de douze chaises pour 1474 roubles. L'impératrice visita même personnellement les ateliers en 1775 et 1787 où elle reçut différents objets et notamment un vaste ensemble comprenant une table de toilette à six pieds, un miroir réglable, deux obélisques, deux boîtes et un tabouret, qui fut apporté au palais de Pavlovsk où elle conservait l'essentiel de sa collection.

Les commandes se poursuivirent sous le règne d'Alexandre Ier (règne 1801-1825), dont les pièces étaient exposées à la Galerie des Trésors du Palais d'Hiver, aujourd'hui Musée de l'Ermitage. Le savoir-faire artisanal et le raffinement artistique de ces pièces en firent des cadeaux diplomatiques de premier choix qui contribuèrent au rayonnement de La Manufacture de Toula



Détail du plateau

et à l'affirmation d'une identité russe dans cette Europe du XVIII^e siècle. En outre, pour perfectionner leurs connaissances, certains membres de la manufacture effectuèrent des voyages en Europe de l'Ouest. Nous pouvons ainsi citer Aleksey Surnin, nommé directeur de la manufacture en 1774 par Catherine II, dont le travail fit l'objet d'une grande admiration de la part de ses confrères britanniques. L'inventaire des meubles dressé en 1790 mentionne un autre nécessaire de toilette du maître armurier Semion Samarin, offert à sa belle-fille Maria Feodorovna en 1789, mais aussi deux lustres, divers tabourets de pieds, des chandeliers, et même des jeux d'échecs et des parasols.

UN MODÈLE PRESTIGIEUX

Un modèle similaire à notre table fut vendu chez Christie's, Londres, le 13 décembre 2001 et est aujourd'hui conservé au Metropolitan Museum de New-York (inv. 2002.115). Cette table exceptionnelle ayant appartenu au grand-duc Pierre Ier d'Oldenbourg (1755-1829) reprend le modèle dit à « facettes de diamant » utilisé pour décorer les objets les plus précieux de la manufacture. Cette technique fut mise au point sous le règne de Catherine II et consistait à tailler et polir le métal en facettes comme des diamants, souvent associé à des incrustations d'argent et à des montures en bronze doré.

Notre table et celle d'Oldenbourg sont à rapprocher de deux modèles similaires acquis par l'impératrice vers 1785, peut-être lors de la foire annuelle organisée à Sofia près de Tsarkoïe Selo. Elles comprennent également un plateau basculant permettant de servir d'écran de cheminée et un fût balustre reposant sur quatre pieds cambrés terminés par des dauphins en bronze doré. L'une de ces tables se trouve dans la chambre à coucher de l'impératrice au palais Catherine, à Pouchkine (A. Chenevière, *Russian Furniture, The Golden Age 1780-1840*, Londres, 1988, p. 247 et 251, fig. 266). Il s'agit d'un modèle très proche de notre table, puisqu'elle présente également un plateau rectangulaire en tôle à décor central d'un losange et bordé d'une frise de draperies. Le piétement est décoré sobrement et permet ainsi de mettre en valeur les bronzes dorés. La seconde table, probablement achetée pour le cabinet de curiosités de Catherine à l'Ermitage, possède quant à elle un plateau circulaire en laiton doré, centré d'une étoile aux armes de la ville de Toula et est datée de 1785. La base du fût est carrée et repose sur trois pieds cambrés ornés d'un motif d'écaillés et de médaillons enrubannés, également terminés par des dauphins (N. Guseva, *Treasures of Catherine the Great*, Londres, 2000, pp. 165 et 178, cat. 281 et M. Malchenko, *Art Objects in Steel by Tula Craftsmen*, Leningrad, 1974, fig. 15).

COMMODE D'ÉPOQUE TRANSITION

ESTAMPILLE DE FRANÇOIS ANTOINE MONDON, VERS 1760

En placage de bois de rose, amarante, érable sycomore et ornementation de bronze ciselé et doré, le dessus de marbre brèche d'Alep probablement associé, la façade ouvrant par deux tiroirs sans traverse, la marqueterie à décor géométrique de rosaces ceinte d'une guirlande de feuilles de laurier centrée d'un nœud de ruban, les poignées appliquées de feuilles d'acanthe, le cul-de-lampe décoré d'un pot à feu, les montants sommés de têtes de bélier, les pieds cambrés terminés par des griffes, estampillée 'F.A.MONDON' et 'JME' sur le montant avant gauche, avec une marque au fer 'EHB' sous la traverse avant; restaurations

H. 88 cm (34½ in.) ; L. 128 cm (50¼ in.) ; P. 66 cm (26 in.)

François-Antoine Mondon, reçu maître en 1757.

€60,000-100,000
US\$64,000-110,000
£53,000-87,000

Notre commode est un brillant exemple de la créativité des ébénistes français du XVIII^e siècle. Son créateur, François Mondon, s'inspire des sources antiques redécouvertes notamment grâce aux fouilles des sites d'Herculanum en 1738 et de Pompéi en 1748, tout en conservant encore les lignes souples du style Louis XV.

FRANÇOIS-ANTOINE MONDON

François-Antoine Mondon fut reçu maître en 1757, mais ne fut enregistré qu'en 1770, à la mort de son père François Mondon, également ébéniste. Il déménagea alors l'atelier familial, qui

PROVENANCE

The Property of the heirs of the late Countess Laszlo Széchenyi, née Gladys Vanderbilt, vente Sotheby's, Londres, le 26 novembre 1971, lot 72.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

H. Huth, *Lacquer of the West: History of a craft and an industry*, Chicago, 1971, fig. 239.

A LATE LOUIS XV ORMOLU-MOUNTED TULIPWOOD, AMARANTH AND MAPLE MARQUETRY COMMODE STAMPED BY FRANCOIS ANTOINE MONDON, CIRCA 1760

轉型時期抽屜式衣櫃，法國工弗朗索瓦·安東莞·蒙東 (FRANCOIS ANTOINE MONDON) 於1760年左右出品

était jusque-là rue du Faubourg Saint-Antoine, et s'installa rue de Charenton. Bien que très peu d'informations nous soient parvenues sur sa carrière, il est tout particulièrement connu pour sa production de meubles dans le style Transition dans lequel notre commode s'inscrit parfaitement. La complexité des bronzes nous amène à penser qu'il s'agit indéniablement d'un modèle prestigieux ayant fait l'objet d'une commande spéciale. Notre commode est probablement celle vendue chez Sotheby's Londres, le 26 novembre 1971, lot 72, avec un dessus de marbre blanc qui diffère du nôtre en marbre brèche d'Alep, qui serait donc probablement associé. Peu de meubles portant l'estampille de





François-Antoine Mondon nous sont parvenus. Nous pouvons ainsi rapprocher notre commode d'un modèle similaire vendu chez Christie's New-York, le 18 novembre 1978, lot 153, plaqué de laque à décor japonisant (H. Huth, *Lacquer of the West: History of a craft and an industry*, Chicago, 1971, fig.239). Nous pouvons également citer une commode de forme légèrement différente portant également l'estampille de François-Antoine Mondon et provenant du Palais des Tuileries, qui fut vendue au Palais d'Orsay à Paris chez Laurin, Guilloux, Buffetaud, le 10 décembre 1979, lot 81, puis à Drouot chez Castor-Hara, le 21 novembre 2018, lot 120. Cette provenance royale n'est pas surprenante au regard de l'exubérance et du luxe de cette commode sur laquelle nous retrouvons des éléments similaires à la nôtre, à savoir la même marqueterie de rosaces et le même modèle de pot à feu sur les côtés, présent au centre du cul-de-lampe de notre commode.

LE STYLE TRANSITION

Notre commode est une production typique du style Transition dont les prémices apparaissent dès la fin des années 1750 et qui s'étend symboliquement jusqu'en 1774, à la mort de Louis XV et l'avènement de son petit-fils Louis XVI. Ce style illustre l'engouement pour le goût 'à la grecque' qui fut promu par d'importantes figures culturelles de l'époque, comme Charles-Nicolas Cochin. Il publia à son retour d'Italie dans le *Mercure de France* son article « Supplication aux orfèvres », en décembre 1754, dans lequel il s'insurgeait contre les excès du rocaille et implorait les artisans à revenir au bon goût et à la raison. De même en 1754, Winckelmann publia ses *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* dans lesquelles il prônait un retour aux



© Christie's Images, 1978

Commode en laque par F.A. Mondon

sources antiques dans l'art en évoquant 'une noble simplicité et une grandeur tranquille' pour décrire les œuvres grecques. Ces publications eurent un grand retentissement dans les sphères intellectuelles de l'époque. Elles inspirèrent la création, en 1757, du bureau-cartonnier de Lalive de Jully par Joseph Baumhauer, dont le style fut qualifié de 'classicisme outrancier', véritable précurseur du style Louis XVI. La forme de notre commode conserve encore celle des modèles Louis XV avec ses pieds cambrés et sa façade galbée, mais la transition vers le style Louis XVI s'y opère par la présence d'ornements décoratifs issus de l'Antiquité, à savoir un pot à feu, des guirlandes de feuilles de laurier, des chutes formées de têtes de bélier et des pieds griffe.

EDWARD HOLMES BALDOCK

La marque 'EHB' était employée par le célèbre marchand et entrepreneur Edward Holmes Baldock (1777-1845), dont le commerce sur Hanway Street prospéra entre 1805 et 1843. Baldock était en effet marchand-mercier et se spécialisa dans la vente de meubles français du XVIII^e siècle et de porcelaine de Sèvres. Il a également modifié des meubles et ajouté des montures en bronze sur des objets en porcelaine pour s'adapter aux goûts de sa clientèle aristocratique anglaise. Une commode d'époque Louis XV réalisée par François Mondon, le père de François-Antoine, vendue chez Christie's Londres, le 5 juillet 2001, lot 99, est marquée, tout comme notre commode, de ces initiales.



PAIRE DE BUSTES REPRÉSENTANT UN HOMME ET UNE FEMME

ITALIE, FIN DU XVII^e OU DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE

En marbres noir et blanc, incrustations de marbres et de pierres dures, les yeux incrustés de nacre, ornementation de cuivre repoussé et doré, les verreries des montures postérieures, les piédouches en marbre noir postérieurs; on y joint un collier du XX^e siècle à décor de fruits en cuivre repoussé, pierres dures, graines et pièces de monnaie, sur un cordon de coton tressé

H. 77 cm (30½ in.) ; L. 62 et 64 cm (24½ et 25¼ in.) ;
H. avec les piédouches : 90 cm (35½ in.)

€400,000-600,000
US\$430,000-640,000
£350,000-520,000

A PAIR OF MARBLE AND INLAID HARD STONE BUSTS
REPRESENTING A MAN AND A WOMAN, ITALIAN,
LATE 17th OR EARLY 18th CENTURY

男女半身像（一對）·十七世紀末或十八世紀初製作於義大利

PROVENANCE

Baron James de Rothschild (1792-1868), Grand Hall du château de Ferrières, Seine-et-Marne; puis par descendance jusqu'au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE

P. Prévost-Marcilhacy, *Les Rothschild bâtisseurs et mécènes*, Paris, 1995, p. 125.
C. de Nicolay-Mazery, *Private houses of Paris. The 'hôtels particuliers' revealed*, Londres/New York, 2000, pp. 9, 15.
C. Collard et M. Aspey (dir.), *Les Rothschild en France au XIX^e siècle*, Paris, 2012, p. 131

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

E. et L. Maclagan, H. Margaret, *Victoria and Albert Museum. Catalogue of Italian Sculpture*, Londres, 1932, p. 165.
J. Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, Londres, 1964, cat. 716, fig. 707.
P. Prévost-Marcilhacy, « James de Rothschild à Ferrières : les projets de Paxton et de Lami », in *Revue de l'Art*, Paris, 1993, no. 100, p. 66.
G. Bresc-Bautier (dir.), *Les Sculptures européennes du musée du Louvre : Byzance, Espagne, îles Britanniques, Italie (...)*, Paris, 2006, p. 277.





Grand Hall du Château de Ferrières.
Aquarelle par Eugène Lami.
© Tous droits réservés



Nos bustes *in situ* dans le Grand hall du Château de Ferrières, vers 1880. © Tous droits réservés

L'intensification du commerce triangulaire aux XVII^e et XVIII^e siècles vit une communauté noire se développer dans des villes portuaires et toutes les riches cités européennes rendant possible pour des artistes de prendre pour modèle des personnes d'origine africaine. Les hommes, femmes, garçons et jeunes filles réduits en esclavage ou parfois affranchis pouvaient également travailler pour des familles aisées. Les mots de Nkechi Noel dans le *African Heritage Guide* du Victoria & Albert Museum de Londres à propos d'un buste de jeune garçon par J. C. de Cock permettent d'avancer : « La sculpture est un rappel brutal de la perte de l'innocence et de l'esclavage inhumain de la traite des esclaves, et de l'importance d'inclure toutes nos voix dans la réécriture des récits historiques collectifs ». L'artiste qui réalisa nos bustes eut peut-être accès à des modèles en Italie, possiblement à Venise d'où ces bustes pourraient provenir. Cependant ils ne reprennent pas des traits particuliers permettant une individualisation.

Quelques bustes sculptés à Venise indiquent une production courante mais peu d'entre eux sont d'une qualité aussi belle. Citons tout de même une paire de bustes conservée au musée du Louvre et provenant de l'ancienne collection des princes de Condé (inv. MR SUP 455 et GML 9482/2) et un autre au Victoria & Albert Museum de Londres (inv. 451-1869). Ce dernier porte une tunique, certes moins impressionnante et moins ornée que celle de notre buste

masculin, mais proche par la présence de boutons et de lanières de tissus au centre du veston. Il s'agit du vêtement porté par les serviteurs en Europe, principalement de l'Est et dans l'Empire Ottoman. Le turban à plumes ici de métal avec son bandeau orné d'un cabochon et le vêtement au riche décor de fleurs polychromes de l'homme rendent ici compte du rang élevé de la personne au service de laquelle ils travaillaient, peut être le commanditaire des bustes. Le plastron aux motifs végétaux foisonnants de la femme atteste également de cela, mais sa représentation avec sa poitrine exposée témoigne aussi que, pendant la traite transatlantique, les femmes noires allaitaient souvent les enfants de leurs maîtres.

Cette paire de bustes a fait partie du décor imaginé par Eugène Lami (1800-1890) pour le Grand Hall central du château de Ferrières. Ils sont d'ailleurs visibles de part et d'autre de la grande cheminée sur deux des aquarelles de l'artiste (voir bibliographie). Le baron James de Rothschild (1792-1868) a tout à fait pu les acquérir sur le marché de l'art, à l'instar des bustes de bronze de Louis XIV et du Grand Condé exposés dans la même pièce et achetés auprès du marchand belge Van Cuyck, ou bien directement en Italie lors de voyages comme celui effectué notamment à Venise par la baronne Betty en compagnie de Lami qui, comme le rappelle Pauline Prévost-Marcilhacy, « joua le double rôle de décorateur et d'agent artistique » (*op. cit.*, 1993, p. 66).

26 ■ f

SECRÉTAIRE À ABATTANT D'ÉPOQUE LOUIS XVI

ESTAMPILLE DE JEAN-FRANÇOIS OEBEN, VERS 1760-1763

En marqueterie de bois de rose, d'amarante et d'érable sycomore teinté et ornementation de bronze ciselé et doré, le dessus de marbre Brèche d'Alep, la partie supérieure ouvrant par un tiroir à motif de reserves, la façade décorée de bouquets de fleurs ouvrant par un abattant dévoilant une tablette écrivain gainée de cuir, un casier et six tiroirs, la partie inférieure ouvrant par deux vantaux découvrant un coffre-fort, les montants à angles coupés appliqués de rosaces, les côtés à motifs de cubes sans fond centré de bouquets de fleurs, estampillé 'J.F. OEBEN' sur le montant arrière gauche

H. 125 cm (49 in.) ; L. 67 cm (26½ in.) ; P. 35 cm (14 in.)

Jean-François Oeben, *Ébéniste du Roi*, reçu maître en 1760.

€60,000-100,000
US\$64,000-110,000
£53,000-87,000

PROVENANCE

Galerie Maurice Segoura, Paris, 1992.

BIBLIOGRAPHIE

R. Stratmann-Dohler, *Jean-François Oeben 1721-1763*, Paris, 2002, p.73. (ill.)

A LOUIS XVI ORMOLU-MOUNTED TULIPWOOD,
AMARANTH AND MAPLE SECRÉTAIRE-À-ABATTANT STAMPED
BY JEAN-FRANÇOIS OEBEN, CIRCA 1760-63

路易十六時期秘書桌，傢俱師傑恩·弗朗索瓦·奧本（JEAN-FRANÇOIS OEBEN）出品，製作於1760-1763年

D'origine allemande, Jean-François Oeben compte parmi les plus grands ébénistes parisiens de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Nommé *ébéniste du Roi*, il a un rôle majeur dans l'épanouissement du style néo-classique au début des années 1760. Il influence nombreux de ses contemporains, parmi eux Roger Vandercruse, dit Lacroix, également son beau-frère, puise dans les modèles d'Oeben, tout comme le fait Riesener, son successeur. Il se forme dans l'atelier de Charles Joseph Boule puis livre de nombreuses commandes au Garde Meuble de la Couronne. En plus d'être reconnu pour sa marqueterie, il se spécialise également dans les meubles à

mécanisme ce qui lui vaut le titre d'*ébéniste mécanicien du Roi* en 1760. (A. Pradère, *Les ébénistes français, de Louis XIV à la Révolution*, Paris, 1989, p. 258). Il crée notamment du mobilier pour Versailles, dont la plus grosse commande de sa carrière, le bureau à cylindre de Louis XV qui sera achevé par Riesener. Il ne reçoit sa maîtrise qu'en 1761, soit deux ans avant sa mort. Oeben travaille principalement pour des commandes et donc pour une clientèle de la grande aristocratie et de la Cour. Son œuvre homogène laisse à croire qu'il dessinait lui-même ses modèles. Sa production est faite de meubles qui se différencient, parfois uniquement dans les détails, ce qui les rend uniques.





Ses meubles se caractérisent par des formes pleines, aux parfaites proportions, tout en proposant l'élégance du style Louis XV avec une succession de lignes plus rigoureuses, imposées par le courant néoclassique. Ce sont principalement ses marqueteries qui démarquent sa production du reste de ses contemporains. D'une qualité exceptionnelle, elles sont principalement réalisées de fleurs, de feuillages en larges bouquets ou parfois géométriques, dans l'esprit néoclassique. Sur notre secrétaire, la cohabitation de ces deux marqueteries est assez originale puisqu'elles ont été réalisées sur un meuble de style Louis XVI. Cette promiscuité des deux motifs est surtout présente sur des meubles de style Transition, le motif des cubes étant très en vogue à cette période. L'abondance de marqueterie présente sur notre secrétaire est tout à fait caractéristique de l'œuvre d'Oeben, son aspect décoratif n'épargnant aucune façade visible du meuble. Il propose ici un *corpus* décoratif très élaboré : des marqueteries de larges bouquets de fleurs ornent la façade centrale du secrétaire tandis que des marqueteries géométriques encerclent un médaillon d'un bouquet de fleurs sur les façades latérales, sans oublier les marqueteries cloisonnées sur les montants à pans coupés. L'excellence de ces marqueteries se traduit par sa souplesse et la juste balance à laquelle il procède pour créer un ensemble harmonieux.

L'originalité de ce secrétaire ne s'arrête pas aux décors marquetés. De fait, il est très probable qu'Oeben ait commencé les secrétaires Louis XVI puisque le motif de grecques prend son essor autour de la date de sa mort. Il est très probablement l'un des premiers à l'adopter dans ses œuvres, c'est par ailleurs ce qui caractérise cette production. Toutefois, notre secrétaire n'en possède pas. En outre, ces secrétaires sont souvent accompagnés de nombreux bronzes. Ici, les bronzes sont largement moins représentés que sur d'autres de ses secrétaires, comme celui vendu chez Christie's Londres, le 14 décembre 2005, lot 400. Ce dernier est tout à fait représentatif de la production de secrétaires Louis XVI, avec des motifs de grecques et des frises de bronze ciselé et doré sur la partie haute du secrétaire. Ainsi, ce secrétaire est tout à fait singulier. S'éloignant esthétiquement de la production de secrétaires Louis XVI qu'Oeben réalise à la fin de sa vie, ils révèlent néanmoins tout le talent et l'esprit de son ébéniste.



27 ■

PAIRE DE BRÛLE-PARFUMS D'ÉPOQUE TRANSITION

ATTRIBUÉE À PIERRE GOUTHIÈRE, VERS 1765

En albâtre mouluré rose, ornementation de bronze ciselé et doré, sommés d'une graine, le col bordé d'un tore de laurier enrubané, les anses formées de têtes de lion rugissant retenant des drapés et peaux de lion, sur des griffes et enroulements feuillagés, reposant sur une base à doucine de section carrée ornée d'une frise de poste, sur des pieds boule; restaurations

H. 44 cm (17 in.) ; L. 26 cm (10 in.) ; P. 26 cm (10 in.) (2)

€200,000-300,000
US\$220,000-320,000
£180,000-260,000

A PAIR OF LATE LOUIS XV ORMOLU-MOUNTED ROSE
ALABASTER 'BRÛLE-PARFUMS' ATTRIBUTED TO PIERRE
GOUTHIÈRE, CIRCA 1765

路易十六時期配蓋對瓶，製作於1780年左右

PROVENANCE

Collection Sir (Hippolyte) Louis Wiehe du Coudray Souchon
(1865-1957)
Vente Londres, Christie's, Manson & Woods, 3 avril 1924, lot 99.
Acquis par le baron Robert de Rothschild (1880-1946);
Puis par descendance jusqu'au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

P. Verlet, *Les bronzes dorés français du XVIII^e siècle*, Paris, 1987, p. 189,
cat. 227.
C. Vignon et C. Baulez, *Pierre Gouthière, ciseleur-doreur du roi*,
The Frick Collection, New-York, 2016, pp. 186-187, cat. 10.
et pp. 216-217, cat. 20.





© Christie's Images, 2022

Paire de flambeaux par Pierre Gouthière, de la collection d'Hubert de Givenchy

La paire de brûle-parfums présentée ici et attribuée à Pierre Gouthière, est un remarquable exemple de ce qui se faisait de mieux en matière d'arts décoratifs au XVIII^e siècle. Ces pièces exceptionnelles révèlent tout le talent de ce maître bronzier dans la pratique de la ciselure et de la dorure.

L'ESPRIT GOUTHIÈRE : DES BRONZES D'EXCEPTION

Pierre Gouthière (1732-1813) fut reçu maître doreur-ciseleur en 1758 et nommé doreur ordinaire des *Menus plaisirs* du roi en 1767. Il fut sans doute le plus brillant ciseleur-doreur du XVIII^e siècle, ayant amené cet art à son apogée notamment dans le traitement naturaliste des ornements. Sous son ciselet, les pièces en bronze prennent l'apparence de l'or, notamment grâce à son invention : la dorure 'au mat'. Son génie ayant été largement reconnu de son

vivant, il était mentionné dans les catalogues lorsqu'une de ses pièces passaient aux enchères, ce qui était en principe réservé aux peintres et aux sculpteurs. De plus, le prix de ses œuvres était comparable, voire plus élevé, à celui de peintres célèbres de son époque. Il travailla sous le règne de Louis XV et Louis XVI quasi exclusivement pour une clientèle prestigieuse qui lui commandait des objets luxueux et extravagants. Il s'agissait essentiellement de membres de la Cour dont la comtesse du Barry qui lui commanda des bronzes pour son Pavillon de Louveciennes en 1770-1771 pour la somme de 100 000 livres. Le duc d'Aumont, son plus important client, lui commanda une paire de vases en albâtre rose réalisée dans les années 1770-1775 avec des montures en bronze doré formées de feuilles de laurier, qui fut par la suite achetée par Louis XVI lors de la vente de sa collection du 12 au 21 décembre 1782, lot 7, avant de rejoindre les collections du Musée du Louvre en 1793. Après être repassée entre plusieurs mains, cette paire de vases fut vendue chez Christie's, New-York le 24 novembre 1998, lot 15.

Pierre Gouthière parvient à rendre les matières et les textures avec une virtuosité sans précédent et sans commune mesure avec ce qui s'est fait par la suite. Ainsi sur nos brûle-parfums, la fourrure et la peau du lion sont rendues avec la plus grande précision. Les reflets lumineux offrent un volume inédit grâce à l'alternance du mat et du brillant, comme les dents scintillantes du lion qui contrastent avec son poil, ou encore les drapés avec les tombées de peau. L'embouchure du vase est bordée d'un tore de laurier admirablement exécuté, les feuilles traduisant un raffinement extrême dans leur traitement.

LE GOÛT 'À LA GRECQUE'

Nos brûle-parfums illustrent également l'engouement pour le goût 'à la grecque' qui s'est développé dans les années 1760 en réponse aux excès du rocaille au début du règne de Louis XV. Il fut promu par d'importantes figures culturelles de l'époque, telles Jacques-Joseph Le Lorrain et Charles de Wailly, Jacques-François Blondel et Charles-Nicolas Cochin. Ce dernier accompagna en Italie de 1749 à 1751, le marquis de Marigny, frère de Madame de Pompadour et futur directeur général des Bâtiments du roi, avec l'architecte Jacques-Germain Soufflot et l'abbé Le Blanc. Ce voyage fut décisif dans l'évolution de son goût puisqu'il publia à son retour un article dans le *Mercure de France*, *Supplication aux orfèvres*, en décembre 1754, dans lequel il implore les artisans de l'époque de revenir au bon goût et à la raison. Enfin, Winckelmann, dans ses *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* publiées en 1754, prône un retour aux sources antiques dans l'art et évoque 'une noble simplicité et une grandeur



© DR

Vue du salon Blanc de l'Hôtel Masseran, Paris, aquarelle par Alexandre Serebriakoff (1907-1994), datée 1961, représentant in situ nos brûle-parfums



© Christie's Images, 2012

Brûle-parfum par Pierre Gouthière, de la collection de Monsieur et Madame Riahi



© Christie's Images, 1998

Paire de vases par Pierre Gouthière, issue de l'ancienne collection du duc d'Aumont

tranquille' pour décrire les œuvres grecques. Ces publications eurent un grand retentissement dans les sphères intellectuelles de l'époque. Elles inspirèrent la création, en 1757, du bureau-cartonnier de Lalive de Jully par Joseph Baumhauer, dont le style fut qualifié de 'classicisme outrancier', véritable précurseur du style Louis XVI. Ce nouveau style dit 'à la grecque' reprend donc des ornements décoratifs de l'Antiquité. Ainsi sur nos brûle-parfums se retrouvent un tore de laurier enrubanné, des têtes et des griffes de lion, et des frises de postes sur les bases. Leur forme s'inspire également de celle des vases grecs. Par la suite, ce style toucha tous les domaines des arts décoratifs si bien que le Baron Grimm relève en 1763 que « tout est à Paris à la grecque » (S. Eriksen, *Early Neoclassicism in France*, Londres, 1974, p. 264).

Notre paire de brûle-parfums est à rapprocher d'un modèle du marchand Jean Dulac, qui témoigne également du goût à la grecque en reprenant les mêmes ornements : des têtes de lion retenant des peaux et des drapés. Nous pouvons citer une paire de vases par Jean Dulac réalisée vers 1770-1774 et vendue chez Christie's Paris, le 15 septembre 2016, lot 125.

UN DÉCOR CARACTÉRISTIQUE

La plupart des œuvres de Gouthière n'étant pas signées, l'attribution de ces brûle-parfums à Pierre Gouthière s'est bien sûr basée sur la qualité exceptionnelle des bronzes, mais également sur les éléments du décor en comparaison à des productions connues. Sur une paire de flambeaux vendue chez Christie's Paris le 14 juin 2022, lot 2 et issue de la collection d'Hubert de Givenchy, se retrouvent ces têtes de lions si emblématiques à la crinière finement ciselée, ces pieds griffe en paire, l'ensemble reposant sur un tore de laurier enrubanné travaillé de manière très similaire à celui présent sur nos brûle-parfums. La paire de vases du duc d'Aumont citée plus haut est également en albâtre rose (Christie's, New-York, 24 novembre 1998, lot 15), ce qui présume bien qu'il utilisa cette pierre pour certaines de ses réalisations. Enfin, un brûle-parfum vendu chez Christie's, Londres, le 6 décembre 2012, lot 28, issu de la collection de Monsieur et Madame Riahi, reprend une forme boule et un traitement des feuillages en bronze très similaires aux nôtres, et date de la même période.



PROVENANT DU CHÂTEAU DE FONTAINEBLEAU
ET DE LA COLLECTION J. E. SAFRA

28 ■ f

TABLE À ÉCRIRE ROYALE D'ÉPOQUE LOUIS XVI

ESTAMPILLE DE JEAN-HENRI RIESENER, LIVRÉE POUR LES PETITS APPARTEMENTS
DE LOUIS XVI AU CHÂTEAU DE FONTAINEBLEAU, VERS 1783

En acajou, placage d'acajou de fil et moucheté, filets d'ébène et d'érable, ornementation de bronze ciselé et doré, le plateau rectangulaire en partie ceint d'un rebord mouluré, la ceinture à léger ressaut central ouvrant par un tiroir en façade et un tiroir latéral, reposant sur quatre pieds en gaine aux angles rentrant, avec la marque à l'encre *Du n° 3304 / .2.* sur le dessous et l'estampille 'J.H.RIESENER' sur l'une des traverses latérales; les chutes et les sabots associés

H. 71 cm (28 in.) ; L. 80 cm (31½ in.) ; P. 48 cm (19 in.)

Jean-Henri Riesener, reçu maître en 1768.

€100,000-200,000
US\$110,000-210,000
£87,000-170,000

路易十六時期皇家寫字檯，由德國傢俱師傑恩·亨利·裡茨內爾（JEAN-HENRI RIESENER）於1783年左右出品

PROVENANCE

Livrée le 31 octobre 1783 à Thierry de Ville d'Avray pour les Petits Appartements de Louis XVI au château de Fontainebleau. Collection Monsieur et Madame Pierre Schlumberger, hôtel de Luzy, Paris; vente Sotheby's, Monaco, 26 février 1992, lot 38 (643.800 FF); Collection Jacqui Eli Safra (1940-)

BIBLIOGRAPHIE

C. Fregnac et W. Andrews, *The Great Houses of Paris*, Londres, 1979, p. 91 (ill.).

A ROYAL LOUIS XVI ORMOLU-MOUNTED MAHOGANY WRITING TABLE STAMPED BY JEAN-HENRI RIESENER, DELIVERED FOR LES PETITS APPARTEMENTS OF LOUIS XVI FOR THE CHÂTEAU DE FONTAINEBLEAU, CIRCA 1783



Château de Fontainebleau au XVIII^e siècle

Cette table royale illustre à la fois la qualité des livraisons faites pour Louis XVI au château de Fontainebleau, et le goût d'un couple mythique de la seconde moitié du XX^e siècle, Pierre et Sao Schlumberger.

UNE LIVRAISON ROYALE

L'inscription 'Du N° 3304-2' visible sur cette table correspond à une livraison au Garde-Meuble du Roi du 31 octobre 1783 par le Sieur Riezener Sous le Service du Roy, à Fontainebleau... pour servir à Monsieur Thierry ... deux tables à écrire de bois d'acajou. C'est dans le cadre de sa charge honorifique de Premier valet du Roi que Thierry de Ville d'Avray réceptionna cette table et son pendant. Elles furent alors installées sous sa supervision dans les Petits Appartements de Louis XVI au château de Fontainebleau. Dans l'inventaire de cette demeure dressé le 1^{er} octobre 1786, on retrouve l'une de ces tables dans la Salle du Tric-Trac des Petits Appartements du Roi sous le numéro 3304 : une table à écrire de bois d'acajou à un tiroir par un bout avec encrier, poudrier boîte à éponge de cuivre argenté, un petit tiroir sur le devant anneaux et sabots de bronze doré de 30 pouces de large sur 17. La seconde, de mesures légèrement différentes (18 pouces au lieu de 17) est inventoriée dans le cabinet à côté de la salle de billard, également dans les Petits Appartements du Roi.

On retrouve ces deux tables un an plus tard dans l'inventaire de Fontainebleau daté de septembre 1787 : une table à écrire de

bois d'acajou à un tiroir sur le coté avec encrier, poudrier et boete a eponge de cuivre argenté ; anneau et sabot de bronze doré 30 pouces sur 17 (tric-trac) ...30 pouces sur 18 (à côté). La table située dans la Salle du Tric-Trac est estimée à 50 livres, celle du cabinet d'à côté 72 livres.

Le pendant de notre table, également inscrit "Du N° 3304" (sans terminer par le numéro 2 comme notre table), fut vendu chez Christie's, Paris, le 23 juin 2005, lot 481. Les mesures de ces deux tables étant presque identiques, il est difficile d'affirmer les pièces respectives dans lesquelles elles se situaient exactement. La largeur légèrement supérieure de notre table pourrait suggérer que celle-ci était disposée dans le cabinet adjacent la Salle de billard.

LES PETITS APPARTEMENTS DU ROI

Situés au rez-de-chaussée du château de Fontainebleau, ces Petits Appartements permettaient au souverain de mener une vie privée, hors des contraintes de la vie de cour qui se déroulait dans les Grands Appartements. Créés sous le règne de Louis XV en 1725, ils furent réaménagés avec raffinement sous Louis XVI. C'est en 1778 que la Salle de billard et son cabinet attenant, d'où provient probablement la présente table, furent aménagés du côté de la façade du Jardin de Diane. Ces deux pièces furent déplacées en 1785-1786 avec un nouveau décor, les anciennes

boiseries ayant alors été réemployées dans les appartements de Madame Adélaïde. Une lettre datée du 6 novembre 1786 nous livre un intéressant témoignage quant au caractère intime que revêtait ces appartements : *Les petits appartements du roi au-dessus et au-dessous [des Grands Appartements] ne sont pas d'une pareille magnificence; mais j'y ai admiré avec Plaisir les travaux de sa Majesté... par toutes les cartes de provinces qu'on trouve sur son bureau... Cela ne serait pas plus extraordinaire que de voir ce monarque dicter à M. de La Pérouse son voyage autour du monde.*

Durant la Révolution, le château fut entièrement vidé de ses meubles. Rien ne fut conservé sur place, la majeure partie étant vendue aux enchères. Les Petits Appartements furent de nouveau réaménagés à partir de 1808, cette fois-ci à la demande de Napoléon I^{er}, qui y créa un petit appartement à son usage suivi d'un bureau et, faisant suite, d'un appartement pour l'Impératrice, occupé par Joséphine puis à partir de 1810 par Marie-Louise. C'est ce dernier décor d'époque Empire que le visiteur peut aujourd'hui admirer.

UNE DES COLLECTIONS D'ART LES PLUS EMBLÉMATIQUES DU XX^e SIÈCLE

On retrouve cette table à écrire dans la collection de Monsieur et Madame Pierre Schlumberger, dont l'hôtel de Luzy servit d'écrin durant de nombreuses années. Situé rue Férou entre le jardin du Luxembourg et l'église Saint-Sulpice, l'hôtel fut modifié par Jean-François Chalgrin à la fin des années 1760 pour Dorothee Dorinville dite Mademoiselle de Luzy, actrice de la Comédie Française, maîtresse d'Etienne-Nicolas Landry et de Talleyrand. Il ajouta deux sphinx sur les piliers encadrant la grille et des bas-reliefs de François-Joseph Duret entre l'étage noble et le troisième niveau d'élévation. L'hôtel connut probablement ses heures les plus glorieuses au XX^e siècle avec Pierre et Sao Schlumberger qui en font à partir de leur achat en 1970 un lieu très prisé de la haute société parisienne. Peter Coats dessine le jardin et son trompe-l'œil en miroirs et le décorateur Valerian Rybar participe au réaménagement de cet hôtel.

La colossale fortune des Schlumberger, ancienne famille originaire d'Alsace, est tout d'abord issue du textile. Premiers investisseurs dans le canal de Suez, les actions de la famille se développent par la suite dans le pétrole, au Texas. Pierre Schlumberger épouse Maria da Diniz, surnommée Sao, en 1961. Dès cette date, le couple collectionne des tableaux de Seurat, Monet, Matisse, Braque, Picasso, Rothko, Reinhardt, Lichtenstein qu'ils accrochent à Paris dans l'appartement près de la Tour Eiffel décoré par Gabhan O'Keefe, et dans l'hôtel de Luzy rue Férou, mais également au Clos Fiorentina à Saint-Jean-Cap-Ferrat. C'est au sein de cette impressionnante collection en partie dispersée en 1992 à Monaco puis en 2014 à New York que notre table de Riesener était placée dans la bibliothèque de la rue Férou.

Sao Schlumberger (1929-2007), d'origine portugaise, mêle comme personne jusqu'alors aristocratie et nouveaux visages. Elle est proche des cercles artistiques et compte parmi ses amis Andy Warhol qui organise pour elle une soirée mémorable à New York dans sa Factory, Cy Twombly, Man Ray, Max Ernst, Yves Klein, François-Xavier et Claude Lallanne, mais également des cercles aristocratiques comprenant notamment les familles Rothschild, Thurn und Taxis et politiques comme les Kennedy. Philanthrope, elle soutient les opéras de l'avant-gardiste Robert Wilson, elle fait partie des premières personnes à commander auprès d'Andy Warhol des portraits sérigraphiés, siège aux Conseils d'Administration du Centre Pompidou et du MoMA.



© Christie's Images, 2012

Table à écrire estampillée par J.-H. Riesener, livrée pour Louis XVI à Fontainebleau en 1783



© DR

Table à écrire, livrée par J.-H. Riesener en 1783 pour le cabinet de M.-A. Thierry de Ville d'Avray au château de Versailles



29 ■

VASE COUVERT D'ÉPOQUE LOUIS XVI

PAR JEAN-BAPTISTE FEUILLET, DERNIER QUART DU XVIII^e SIÈCLE

En serpentine noire d'Alsace et monture de bronze ciselé et doré, le couvercle à col serré sommé d'une graine feuillagée et d'une frise de godrons associés, le corps flanqué d'anses figurant des mufles de lion appliqués de larges feuilles d'acanthé, ceint d'une frise de tores, sur une base circulaire à doucine, le socle de section carrée

H. 52 cm (20½ in.) ; L. 26,5 cm (10½ in.)

€80,000-120,000
US\$85,000-130,000
£70,000-100,000

PROVENANCE

Collection de Jérôme Robert Millin de Perreux du Pereux, vente chez M. Le Brun, Paris, 23 mars 1784, lot 18.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

E. Kahng, M. Roland Michel, *Anne Vallayer-Coster, Painter to the Court of Marie-Antoinette*, Dallas Museum of Art, New Haven et Londres, Yale University Press, 2002, p. 219, fig. 95 et pl. 43.

A LOUIS XVI ORMOLU-MOUNTED BLACK SERPENTINE COVERED-VASE BY JEAN-BAPTISTE FEUILLET, LAST QUARTER 18th CENTURY

路易十六時期配蓋花瓶，吉恩·巴蒂斯特·費耶（JEAN-BAPTISTE FEUILLET）於十八世紀第四季度創作



Nature morte d'Anne Vallayer-Coster, exposée au Saon de 1802 (Collection privée)



© Christie's, Images 2023

Paire de vases attribuée à J. B. Feuillet, vers 1780, vente Christie's Londres, 6 juillet 2023, lot 43, (vendu £642,600)





Notre vase a été dessiné et sculpté par Jean-Baptiste Feuillet, ancien directeur de l'Académie de Saint-Luc. Le vase, non évidé, a été sculpté dans un bloc de marbre « serpentinite » d'Alsace (*Catalogue d'une collection précieuse de marbres d'Alsace, tels que porphyre, granit, serpentinite, etc.*, M. du Pereux, vente chez M. Le Brun, Paris, 23 mars 1784, lot 18).

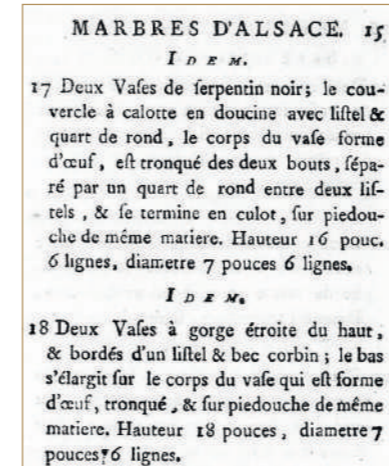
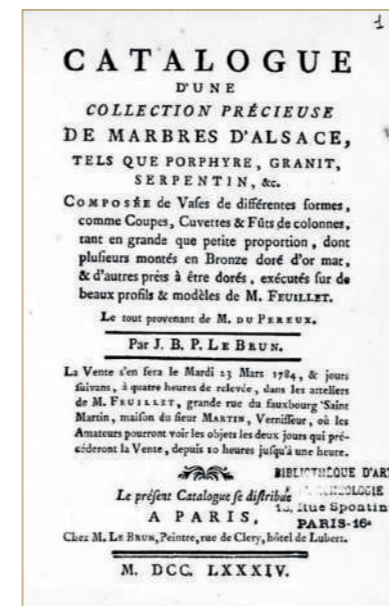
UN ARTISAN AUX COLLABORATIONS PRESTIGIEUSES

Jean-Baptiste Feuillet s'était d'abord associé à un certain Jérôme Robert Millin de Perreux pour exploiter une manufacture de marbrerie située à Giromagny, sur le territoire de Belfort. A la fois sculpteur et marbrier, Feuillet dessinait et sculptait ses propres modèles pour sa production et pour des collaborations avec des architectes importants comme Ledoux ou Bélanger. Il collabore notamment à plusieurs reprises avec le ciseleur et doreur Pierre Gouthière. Son succès est avant tout lié à l'exploitation des mines et des carrières de Giromagny, grâce auxquelles il put créer une société dont il dû se séparer en 1784. Feuillet ouvrit également un entrepôt de porphyres et granites à Paris dans lequel il faisait décorer ses vases, ce qui lui permit notamment de collaborer pour des commandes prestigieuses.

Ici, notre vase, mentionné dans la vente de 1784 de M. Le Brun (*op. cit.*, lot 18), est inspiré pour ses têtes de lion en bronze du modèle des deux lions égyptiens en basalte retrouvés sur le Champ de Mars à Rome, placés en 1582 au pied de la *Cordonata Capitolina*. Ce vase peut être rapproché d'une paire de vases également mentionnée dans la vente de 1784, lot 11, ces derniers étant plus larges. En outre, la *Nature morte aux pêches, prunes et raisins* peinte par Anne Vallayer-Coster, présentée au Salon de 1802, propose également une représentation d'un vase et particulièrement de ses bronzes similaires au nôtre, lui aussi réalisé par Feuillet.



Un vase similaire au nôtre illustré dans les Albums Maciet, Bibliothèque du musée des Arts décoratifs, Paris



30 ■ f

PAIRE DE VASES COUVERTS NOMMÉS 'VASES ENFANTS TRITON' EN PORCELAINE DURE DE SÈVRES ET BRONZE DORÉ

LA PORCELAINE VERS 1793-1795, MARQUES EN OR : SÈVRES RF
POUR RÉPUBLIQUE FRANÇAISE, MARQUE DES PEINTRES NICOLAS-PIERRE PITHOU
JEUNE ET NICOLAS SINSSON, MARQUE DU DOREUR ANDRÉ-JOSEPH LA FRANCE,
LA PEINTURE DES OISEAUX PAR PHILIPPE CASTEL, LES BASES EN BRONZE DORÉ
DE LA FIN DU XVIII^e SIÈCLE

De forme ovoïde sur piédouche, munis de deux anses à fond or en forme d'enfants tritons retenant une corde torsadée à décor sur la face principale sur un vase de *La douce impression de l'harmonie* et sur l'autre vase de *La suite de la douce impression de l'harmonie* d'après Louis-Léopold Boilly, un couple dans un intérieur et sur l'autre face d'oiseaux sur terrasse dans des réserves sur fond or orné d'arabesques, rinceaux fleuris et feuillagés, fruits et volatiles polychrome sur fond or, le col, le couvercle et le piédouche à fond violet poudré, la base carrée imitant le marbre, ils reposent sur un socle carré en bronze doré orné de rinceaux et feuilles d'eau.

H. (sans bronze) : 40 cm (16 in. without mounts)

H. (avec bronze) : 49 cm (19¼ in. including mounts)

(2)

€100,000-150,000
US\$110,000-160,000
£87,000-130,000

PROVENANCE

Très probablement offerts en février 1797 par la République française à Antonio Maria Ravaschieri Fieschi Pinelli Pignatelli, 8^e prince de Belmonte, ministre plénipotentiaire de Ferdinand IV, Roi des Deux-Siciles en présent diplomatique pour son rôle dans la négociation d'un traité de paix entre la France et le royaume de Naples et des Deux-Siciles;
Collection privée américaine, acquise au milieu des années 1960.

A PAIR OF ORMOLU-MOUNTED SEVRES (HARD PASTE)
PORCELAIN POWDERED-PURPLE AND GOLD-GROUND VASES
AND COVERS (VASES 'ENFANTS TRITONS'), CIRCA 1793-1795,
THE ORMOLU BASES LATE 18th CENTURY

「兒童特理同」對瓶，法國塞佛爾硬瓷和鍍金青銅材質，瓷器部分製作於1793至1795年左右，鍍金青銅底座製作於十八世紀末



10. Vase couvert	Instes pononement		
2. Vase couvert	1800	3600	
2. Vase à l'oiseau	400	800	

10. Vase couvert	3100	3100
2. Vase à l'oiseau		12412

RF
Sevres.
P. C. G. L. F.



UN PRÉSENT DIPLOMATIQUE DE PORCELAINE

Le don des présents vases "enfants tritons" a joué un rôle modeste mais non négligeable dans les manœuvres politiques astucieuses de la République française naissante. Le groupe de pays européens qui s'étaient unis contre la France pour former la "Première Coalition" a été progressivement pacifié par une série de traités de paix. La coalition comprend l'Autriche, la Grande-Bretagne, le Piémont, la Prusse, le Landgraviat de Hesse-Kassel, l'Espagne et le Royaume de Naples et des Deux-Siciles. Ce dernier est alors dirigé par Ferdinand IV, dont l'épouse autrichienne, Marie-Caroline de Naples, est l'une des sœurs favorites de Marie-Antoinette, reine de France. Après l'exécution de Marie-Antoinette et de son mari Louis XVI en 1793, les relations entre les deux nations deviennent hostiles et le royaume de Naples rejoint la coalition.

La Prusse est la première à se retirer de la coalition, négociant la paix avec les Français et déclarant sa neutralité par le traité de Bâle en avril 1795. En juillet 1795, l'Espagne est le deuxième pays à se retirer de la coalition et, en août, le troisième traité de paix est signé entre la France et le Landgraviat de Hesse-Cassel. Ces traités permettent à la France de se hisser au rang de grande puissance en Europe en faisant la paix ses ennemis. L'année suivante, Ferdinand IV envoie son ambassadeur et ministre plénipotentiaire à Paris pour négocier un traité de paix

similaire avec les Français. Cet envoyé, le "prince de Belmonte", était Antonio Pignatelli Pinelli Ravaschieri, qui avait succédé à son père en tant que prince de Belmonte en 1794 (5). Les négociations ont lieu entre juillet et octobre 1796, et le traité qui en résulte met temporairement fin aux hostilités entre les deux nations (1), validant l'armistice conclu entre Pignatelli et Bonaparte le 5 juin 1796 à Brescia

En France, une pratique bien établie voulait que les émissaires qui menaient à bien les négociations soient récompensés par un service de Sèvres (2). Lorsque la Prusse a négocié son traité avec la France en 1795, Karl August Freiherr von Hardenberg, le ministre d'État prussien qui avait négocié et cosigné avec succès le traité de Bâle, a reçu le Service Arabesque. L'Ambassadeur du Roy D'Espagne - probablement Domingo de Iriarte -, qui conclut le traité franco-espagnol de Bâle en juillet 1795, reçut également un présent de porcelaine. Friedrich Sigismund, Freiherr (Baron) Waitz von Eschen, le ministre des Relations extérieures du Landgraviat de Hesse-Kassel qui négocia la paix avec la République française, reçut un service à dessert de 24 couverts avec d'autres porcelaines. En 1796, après la signature du traité le 10 octobre et sa ratification le 3 novembre, le prince de Belmonte est à son tour invité à la manufacture de Sèvres pour choisir un cadeau diplomatique du gouvernement français (3).



Une lettre adressée le 14 Nivôse an 5 (3 janvier 1797) à la manufacture de Sèvres par Pierre Bénézech, ministre de l'Intérieur y fait référence : *Mr le Prince de Belmonte Pignatelly, Ministre Plénipotentiaire de sa majesté Sicilienne qui a traité de sa paix avec la République, doit se rendre à Sèvres et y désigné les Porcelaines qui doivent composer une partie de présent qui lui est destiné par le Directoire Exécutif. Si ce choix a eu lieu, je vous autorise, Citoyen, à délivrer les objets choisis par ce Prince aux personnes qu'il aura chargées de les recevoir (...)*

Le 21 Pluviôse an 5 (8 février 1797), le prince de Belmonte Pignatelli choisit à Sèvres deux paires de vases dont la description de l'une correspond à la présente paire de vases : 2 vases *Fond or violet miniature et oiseaux du Premier mérite* pour 3600 francs. L'autre paire de vases est décrite : 2 vases *Forme chinoise, Fond rouge Joncs en or* à 400 francs chaque. Le cadeau comprend également un service de table à fond d'œil de perdrix bleu céleste décoré de roses, un surtout en sculpture composé de groupes, figures et vases en biscuit pour accompagner le service. La majeure partie se trouve aujourd'hui dans les Collections Royales Anglaises (4). L'ensemble du cadeau, y compris les vases et le service avec ses vases et figurines, s'élève à un total de 14.000 Livres.



Gravures par Friedrich Johann Wolff d'après Louis Léopold Boilly (1761-1845), *La douce impression de l'harmonie* et *La suite de la douce impression de l'harmonie*



LA DOUCE IMPRESSION DE L'HARMONIE SUR PORCELAINE

La forme de ces vases est créée par la manufacture de Sèvres en 1793.

La première mention apparaît dans le registre de paiement des peintres pour une paire de vases peints par Charles-Eloi Asselin décrit : « deux vases nouvelles formes, enfants formant les anses » (5).

Seuls six autres vases de cette forme sont aujourd'hui connus, deux conservés au château de Fontainebleau (6), une paire à fond écaillé dans une collection privée (7) et une paire à fond bleu lapis lazuli au musée Jacquemart-André à Paris (8), deux d'entre eux portent l'inscription en creux sous la base : « enfant Triton ».

Les présents vases portent la marque du peintre de figures Nicolas-Pierre Pithou le jeune, actif à la manufacture entre 1763-1767 puis 1769-1795, également la marque du peintre de fleurs Nicolas Sinsson, actif à la manufacture entre 1773 et 1795 et la marque du doreur André-Joseph La France, actif entre 1776 et 1803. Ce dernier est également mentionné sous le nom de Foinet.

Si ces vases ne sont pas mentionnés parmi les paiements effectués à Pithou Jeune, en revanche, il faut sans doute les rapprocher de la mention dans le registre des paiements aux

peintres sous le nom de Sinsson : 2 vases nouveaux peints par Pithou arabesque sur fond d'or le 28 brumaire an II (18 novembre 1793) (9). Le même registre fait référence le 10 septembre 1793 à un paiement effectué au peintre d'oiseaux Philippe Castel pour 2 vases nouveaux enfants formant les anses, oiseaux sur terrasses, puis le 24 octobre 1793 : 2 vases peints par Pithou, oiseaux sur terrasse. Bien que les présents vases ne portent pas la marque de Castel, la peinture des oiseaux peut lui être attribuée. Il est l'auteur d'oiseaux stylistiquement très similaires sur une paire de vases à fond violet conservé au Palais Ostankino à Moscou. Les registres d'enfournement à la date du 20 fructidor an III (7 septembre 1795) font également état du passage au four de 2 vases enfans fond violet miniature peints par Pithou et dorés par Foinet (La France) (10).

Le décor de la face principale de ces vases a pour source deux gravures par Friedrich Johann Wolff d'après Louis Léopold Boilly (1761-1845) intitulées *La douce impression de l'harmonie* et *La suite de la douce impression de l'harmonie*. Etienne Breton, auteur du catalogue raisonné de l'œuvre de Boilly, date les toiles entre 1789 et 1793 (11). La toile de la suite de la douce impression de l'harmonie était dans la collection de Claude Pierre Proustau de Monlouis, (vente Paris, 5 mai 1851, n°6), puis Charles d'Heucqueville (Hôtel Drouot, 24 & 25 mars 1936, n° 2 & 3) et plus récemment passée en vente publique à Paris (12).

1. Le traité est signé en octobre 1796 par le prince de Belmonte et Charles Delacroix de Constant (ministre français des Affaires étrangères du 4 novembre 1795 au 18 juillet 1797).

2. Cet usage a commencé en 1763, voir Sir Geoffrey de Bellaigue, *French Porcelain in the Collection of Her Majesty The Queen*, Londres, 2009, vol. II, p. 722.

3. David Peters, *Sèvres Plates and Services of the 18th century*, Little Berkhamsted, 2005, vol. V, p. 1181, n° 97-1

4. G. de Bellaigue, *ibid.* 2009, vol. II, pp. 718-727, et p. 723 où l'auteur note les pièces manquantes du service, et p. 723 et p. 724, notes 38, 40 et 41, où il identifie des pièces provenant de ventes relativement récentes qui constituent probablement une partie du groupe manquant. Depuis la publication de son catalogue, dix assiettes de ce service ont été vendues par Christie's New York le 21 octobre 2010, lot 504.

5. Archives, Sèvres, registre Vj 5. Cette forme est également connue sous le nom de vase "Bolvry enfans triton".

6. L'un de ces vases est décoré de paysages sur un fond

d'agate et l'autre d'un fond marbré. Le vase à paysages (inv. no. F 1224 C) porte l'inscription incisée *Enfant Triton*.

En 1804, ce vase a été choisi pour l'ameublement du château de Fontainebleau. En 1805, il se trouvait dans la chambre à coucher de Napoléon, voir Bernard Chevallier, *Les Sèvres de Fontainebleau, pièces entrées de 1804 à 1904*, Paris, 1996, p. 43, n° 11.

7. Ces vases faisaient partie de la collection de James Watts Jr. (1769-1848) et étaient installés à Aston Hall. L'un de ces vases porte l'inscription incisée « *Enfant Triton* ».

8. N° d'inventaire MJAP-OA 1362-1 et 2

9. Archives, Sèvres, registre Vj 5

10. Archives, Sèvres, registre Vi 3

11. Étienne Breton, Pascal Zuber, *Boilly, Le peintre de la société parisienne de Louis XVI à Louis-Philippe*, Paris, 2019, vol. II, p. 472, n° 86P and 88P

12. Vente Paris, Hôtel Drouot, Etude Dautreberte, 10 juin 2011, n° 43.

PENDULE ASTRONOMIQUE À RÉGULATEUR D'ÉPOQUE EMPIRE

SIGNATURE DE DUMOULIN, BRUXELLES, VERS 1800

En bronze ciselé et doré, présentant quatre cadrans émaillés indiquant respectivement en haut les phases du soleil, au centre les heures, les minutes, les secondes et les quantièmes, en bas à gauche les mois de l'année et à droite les jours de la semaine et les phases, le socle en marbre noir de Belgique, le cadran principal signé 'Dumoulin, Hr et Mecn à Bruxelles', avec un globe

H. 54 cm (21¼ in.) ; L. 28 cm (11 in.) ; P. 13 cm (5 in.)

€30,000-50,000
US\$32,000-53,000
£27,000-43,000

PROVENANCE

Vente Sotheby's Monaco, 19 Juin 1992, lot 785.

AN EMPIRE ORMOLU MANTEL ASTRONOMICAL AND
REGULATEUR CLOCK SIGNED BY DUMOULIN, BRUXELLES,
CIRCA 1800

帝國時代配控制器天文鐘，由比利時鐘錶商DUMOULIN於1800年左右在比利時布魯塞爾出品



Pendule à cadrans multiples d'époque Empire, signée Hubert Sarton, Liège, vers 1800

Cette extraordinaire pendule astronomique à régulateur s'inscrit dans un contexte social précis qui repense la conception du temps.

Au XVIII^e siècle, la mesure du temps public est acquise grâce aux cloches des églises qui rythme la vie depuis plusieurs siècles. Le temps privé, quant à lui, est un confort récemment acquis, qui reste encore à être développé. Les instruments, les pendules d'appartement et les montres sont présents, l'horlogerie de précision n'est toutefois pas accessible au grand public. La quête de la longitude est le motif qui encourage son développement, dans le but de prévenir les pertes en mer des bateaux de commerce. Ainsi, la finalité était alors de calculer précisément une position géographique et non une situation dans le temps, comme c'était le cas auparavant. Ces recherches ne visaient ainsi pas à répondre à un besoin des particuliers de posséder une montre, les exemplaires étant très limités.

Le cours du XVIII^e siècle est donc marqué par une horlogerie apparentée au luxe, elle est un marqueur social, qui servait alors davantage comme décoration plutôt que véritable objet de mesure du temps. Le motif décoratif était priorisé et la justesse de ces objets était reléguée à des horlogers lors d'entretiens réguliers pour les remettre à l'heure.

Après le Royaume-Uni, la Belgique est la seconde puissance à entrer dans l'ère industrielle au début du XIX^e siècle. Les débuts de cette période sont marqués par une plus grande précision et l'horlogerie tend à se développer davantage sur sa technique tout en délaissant quelque peu l'aspect très décoratif qui caractérise le XVIII^e siècle.

Ici, notre pendule, fabriquée à Bruxelles, rassemble les développements de l'horlogerie du XVIII^e siècle tout en étant caractéristique du passage à l'ère industrielle du début du XIX^e siècle. Objet domestique, cette pendule astronomique reste une pièce érudite. Très sophistiqué, ce type de pendules était à l'époque considéré comme un objet rare et précieux, qui avait également une visée contemplative et scientifique.

Une pendule similaire s'est vendue chez Christie's Paris, le 30 novembre 2016, lot 23.



32 ■ f

BUREAU IMPÉRIAL DE STYLE NÉOCLASSIQUE

PAR IPPOLIT MONIGHETTI, LIVRÉ POUR ALEXANDRE II
AU PALAIS LIVADIA, VERS 1860

En placage de poirier noirci et lapis-lazuli, et ornementation de bronze ciselé et doré, le plateau gainé de cuir noir, orné d'une marqueterie de fleurs en pierres dures et ceint de frises de feuilles d'acanthé et rais-de-cœur, ouvrant par deux tiroirs latéraux en ceinture, les entrées de serrure à décor d'enroulements feuillagés, les pieds balustres, cannelés à asperges et ornés chacun en partie haute de deux médaillons, dont l'un au 'A' couronné et de guirlandes de feuilles de laurier, réunis par une entretoise en H; restaurations

H. 76 cm (30 in.) ; L. 184 cm. (72½ in.) ; P. 97 cm (38 in.)

€300,000-500,000
US\$320,000-530,000
£270,000-430,000

PROVENANCE

Livré pour le Tsar Alexandre II (1818-1881), probablement pour le palais de Livadia;
Probablement offert à l'Imam Chamil (1797-1871).

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

E. Ducamp, *Tsarskoïe selo : de Catherine II à Nicolas II : trois siècles de splendeur impériale*, Paris, 2010, pp. 186-187.

A NEOCLASSICAL IMPERIAL ORMOLU-MOUNTED, LAPIS-LAZULI, PIETRA DURA AND EBONISED DESK, BY IPPOLITE MONIGHETTI, SUPPLIED FOR ALEXANDRE II FOR THE LIVADIA PALACE, CIRCA 1860

新古典主義風格皇家辦公桌，由俄羅斯建築師伊波利特·莫尼蓋蒂（IPPOLITE MONIGHETTI）於1860年左右交付至俄皇亞歷山大二世的裡瓦幾亞宮





Portrait du tsar Alexandre II



Cabinet par Monigetti et Nicholls and Plincke, 1873

Ce bureau est un témoignage exceptionnel du talent de l'architecte Ippolit Monighetti au service du tsar Alexandre II et du savoir-faire des artisans russes au XIX^e siècle. Ce somptueux bureau fut livré au tsar Alexandre II (1818-1881), grand amateur d'art et mécène. Il fut réalisé vers 1860 par Ippolit Antonovich Monighetti (1819-1878), probablement pour son palais de Livadia. Cet architecte travailla pour la cour à Saint-Pétersbourg jusqu'à la fin de sa vie sur d'importants projets. Après des études de dessin à Moscou, puis d'architecture à l'Académie des beaux-arts de Saint-Pétersbourg (dès 1834), il voyagea en Europe, notamment en Suisse, en Italie (1842-1844) et en Grèce, ainsi qu'en Orient, pour y étudier les architectures locales qu'il répertoria dans un recueil de dessins. Celui-ci lui valut à son retour en 1847 le titre d'académicien. Il entama alors une carrière officielle au service du tsar et fut nommé architecte en chef de la résidence impériale de Tsarskoïe Selo, aujourd'hui Musée Pouchkine. Il fut en charge de la réalisation de certains travaux et notamment ceux du grand escalier en marbre entre 1860 et 1863, et de l'aménagement du salon de Lyon. Celui-ci avait été initié par Charles Cameron entre 1780 et 1783 dans un style résolument Louis XVI. Cet opulent salon est décoré de lapis-lazuli et d'une doublure murale en soie dorée de Lyon, d'où le nom de la pièce. Monighetti y apporta sa touche personnelle sans en altérer l'esprit initial, en réalisant quelques aménagements entre 1848 et 1861. Il conçut de nouveaux meubles, dont certains plaqués de lapis-lazuli, notamment un impressionnant lustre orné de bronze doré à quatre-vingt-quatre bougies suspendu au plafond, ainsi qu'une table de milieu de style néoclassique en collaboration avec le magasin anglais Nicholls & Plinke et la Taillerie impériale de Peterhof vers 1858-1861, avec des ornements en bronze très similaires à notre bureau (E. Ducamp, *Tsarskoïe selo : de Catherine II à Nicolas II : trois siècles de splendeur impériale*, Paris, 2010, pp. 186-187). Ces meubles font partie d'un ensemble en mosaïque de lapis-lazuli de Badakhshan et de Baïkal et ornés de bronze doré, comprenant tables, écrans de cheminée, paravent, lustre, appliques, gaines et vases décoratifs. Ils portent le monogramme de l'impératrice Maria Alexandrovna, épouse d'Alexandre II. Elle les avait spécialement commandés en 1856. Le salon de Lyon avait été détruit pendant la Seconde Guerre mondiale et seulement une partie du mobilier a pu être sauvé. La reconstruction fut entièrement achevée en 2021. La soie murale dorée que l'on peut apprécier encore aujourd'hui fut réalisée par la Manufacture Prella (Prella & Cie). Il s'agit d'une reconstitution de celle qui fut réalisée en 1866 par leur prédécesseur, l'usine de tissage lyonnaise Lamy et Giraud.

Monighetti, devenu professeur ordinaire dès 1858, fut chargé par Alexandre II de l'aménagement du domaine de Livadia près de Yalta (aujourd'hui Ukraine), où il y fit construire une église en 1859 et un palais (détruit en 1911). C'est pour ce palais qu'aurait probablement été commandé notre bureau à Monighetti qui s'inscrit dans la lignée des meubles réalisés pour Tsarskoïe Selo. L'exécution des

bronzes et leur dorure fut confiée à l'entreprise Nichols and Plinke à Saint-Pétersbourg. Elle fut l'un des plus grands fournisseurs de l'Empire avant d'être éclipsée par la montée de l'atelier Fabergé et de fermer ses portes en 1880. Nous pouvons citer un autre de ses ouvrages dans le même style, également en collaboration avec Monighetti et sur lequel se retrouve du lapis-lazuli. Il s'agit d'un cabinet conservé au Hillwood Estate, Museum & Gardens, de Washington (inv. 32.22) et daté de 1873. Il fut commandé par le tsar Alexandre II et son épouse Maria Alexandrovna, pour être offert au grand-duc Konstantin Nikolaevich et à la grande-duchesse Alexandra Iosifovna, frère et belle-sœur du tsar, à l'occasion de leur vingt-cinquième anniversaire de mariage. Se retrouvent au sommet les initiales de ces derniers : A et K.

L'imposante ornementation de bronze ciselé et doré de notre bureau, avec ses chutes de guirlandes de feuilles de laurier, rappelle celle du bureau-cartonnier de Lalive de Jully par Joseph Baumhauer, vers 1757, conservé au Château de Chantilly (inv. OA 357). Certains détails rappellent le caractère impérial de ce bureau. Ainsi, les entrées de serrure sont surmontées d'une couronne et les pieds ornés en partie supérieure d'un médaillon au 'A' couronné d'Alexandre II. Le lapis-lazuli utilisé en placage est une pierre typique des montagnes de l'Oural. C'est véritablement cette pierre d'un bleu outremer qui fait toute la préciosité de notre bureau puisqu'il en est entièrement recouvert. Il s'agit probablement du plus grand meuble jamais réalisé avec une telle quantité de lapis-lazuli. Bien que très imposant, son décor présente quelques touches de raffinement, notamment des fleurs en incrustations de pierres dures polychromes.

Il semblerait que ce bureau ait été par la suite offert à l'Iman Chamil du Daguestan entre 1865 et 1868. Les relations entre Alexandre II et Chamil s'inscrivaient initialement dans le contexte de la guerre du Caucase initiée par la Russie et qui s'acheva dans les années 1850. Chamil incarnait la figure de la résistance face à l'invasion russe lorsqu'il accéda au pouvoir en 1834 et jusqu'en 1859, date à laquelle il finit par se rendre avec sa famille suite à une ultime offensive de la Russie opérée deux ans plus tôt. Ils furent emprisonnés puis envoyés à Saint-Pétersbourg où il fut présenté à Alexandre II. Celui-ci prit la décision de l'exiler à Kalouga, près de Moscou. En décembre 1868, Chamil obtint la permission de s'installer à Kiev où il résida dans une somptueuse villa. Il y aurait vécu dans un certain luxe grâce aux sommes importantes que lui versait le tsar pour subvenir à ses besoins. Ce serait donc pendant cette période qu'il aurait reçu comme cadeau ce bureau de la part du tsar. Après avoir été autorisé à faire un pèlerinage à la Mecque en 1869, Chamil décéda à Médine en 1871. Ses loyalistes, qui auraient continué d'occuper son palais de Kalouga à sa mort, auraient récupéré en 1917 le bureau et autres objets offerts par le tsar pour les ramener au Daghestan. Ce meuble figure dans une importante collection européenne depuis plusieurs décennies.



PROVENANT PROBABLEMENT DES COLLECTIONS
DE LA GRANDE-DUCHESSE ANASTASIA MIKHAILOVNA

33 ■

MIROIR DE COIFFEUSE EN ARGENT

PAR NICHOLLS ET PLINKE, MARQUE DE FABRIQUE DE ROBERT KOKHUN,
SAINT-PETERSBOURG, VERS 1880

De forme ovale, reposant sur deux pieds balustres à enroulements d'acanthé finement ciselés, chacun supportant un putto tenant une guirlande florale, le cadre cannelé appliqué de guirlandes florales et de rubans entrelacés, surmonté d'un cartouche sous la couronne impériale russe, centré d'un monogramme 'AM' probablement pour la Grande-Duchesse Anastasia Mikhailovna (1860-1922), flanqué de deux *putti* couchés de chaque côté, avec un dos et une jambe de force en bois, *poinçons sur le bord*

H: 85 cm. (33½ in.)

Poids brut : 12,959 gr. (416 oz. 12 dwt.)

€100,000-150,000
US\$110,000-160,000
£87,000-130,000

A LARGE AND IMPRESSIVE SILVER DRESSING TABLE MIRROR
BY NICHOLLS AND PLINKE, MAKER'S MARK OF ROBERT
KOKHUN, ST PETERSBURG, CIRCA 1880

梳妝銀鏡，由NICHOLLS & PLINKE於1880年在俄羅斯聖彼得堡製作

PROVENANCE

Acquis par Paulette Keller Thompson de Mello au début des années 1930 à Berlin, peut-être lors d'une des ventes aux enchères de Lepke organisées pour le gouvernement soviétique entre 1929 et 1932. Acquis ensuite par le propriétaire actuel.





Anastasia Mikhailovna de Russie (1860-1922).

Cet impressionnant et très beau miroir de coiffeuse en argent a très probablement été créé pour la grande-duchesse Anastasia Mikhailovna de Russie (1860-1922), dont le monogramme couronné 'AM' est appliqué dans le cartouche central. En 1879, elle épouse Frédéric III de Mecklembourg-Schwerin et devient grande-duchesse de Mecklembourg-Schwerin. Créé vers 1880, le miroir faisait probablement partie d'un service de toilette plus important, peut-être un cadeau de mariage pour Anastasia.

Fille unique du grand-duc Michael Nicolaievich et de son épouse la princesse Cecilie de Baden, Anastasia est née au palais de Peterhof à Saint-Petersbourg. Immédiatement après sa naissance, l'oncle d'Anastasia, le grand-duc Konstantin Nikolaevich, écrit dans son journal: 'J'ai vu Nastya, une enfant d'une rare beauté'.

Fait inhabituel, elle a été éduquée dans le Caucase, l'actuelle Géorgie, où la famille a vécu après la nomination de son père au poste de vice-roi du Caucase. En tant que seule fille parmi sept enfants, Anastasia occupait naturellement une position unique dans la famille, car elle était la préférée de son père et de ses frères.

En 1879, Anastasia épouse Friedrich Franz III de Mecklenbourg-Schwerin, qui devient grand-duc de Mecklenbourg-Schwerin en 1883. Après une enfance insouciant à Tbilissi, entourée de l'amour de six frères, elle trouve la cour de Schwerin assez stricte et démodée. La mauvaise santé de son mari oblige le couple à passer le plus de temps possible en dehors de Schwerin, voyageant fréquemment vers des climats plus chauds dans le sud de l'Italie et en France.

Après la mort de son mari, Anastasia se rend rarement à Schwerin, passant son temps entourée de ses proches et de sa famille et continuant à voyager au gré des saisons, appréciant l'Europe continentale, notamment Paris, Londres et le sud de la France, en plus de sa ville natale de Saint-Petersbourg, où elle passait tous ses étés entre 1898 et 1904. La grande duchesse russe se rend souvent au casino de Monte-Carlo où elle surprend les autres joueurs par sa passion du jeu. À la fin de la guerre, Anastasia Mikhailovna s'installe définitivement sur la Côte d'Azur, dans sa villa 'Fantasia', profitant d'une vie sociale épanouie dans la haute société jusqu'à son décès en 1922.

Nicolls and Plinke, connu sous le nom de 'English Magazine', a été fondé en 1815 et était réputé pour ses importations d'argenterie anglaise et d'autres produits de luxe. La compagnie reçoit une première commande impériale et commence à fournir l'aristocratie russe et la cour impériale en argenterie de la plus haute qualité, employant certains des orfèvres locaux les plus talentueux.

Une salière double en vermeil portant le même monogramme 'AM' sous une couronne impériale par Nicholls and Plinke a été vendu chez Christie's, Londres, le 9 juin 2009, lot 218.



34 ~α

PENDULE DE BUREAU EN ÉMAIL GUILLOCHÉ ET CHAMPLEVÉE BICOLORE EN ARGENT DORÉ, MONTÉE SUR OR

PAR FABERGÉ, MAÎTRE D'ŒUVRE HENRIK WIGSTRÖM, SAINT-PETERSBOURG,
1904-1908, NUMÉRO D'INVENTAIRE GRAVÉ 15241

Rectangulaire, décorée d'une alternance de bandes en émail champlé blanc et de bandes en émail guilloché translucide peintes en grisaille avec des branches ondulées, centré d'un cadran rose saumoné en émail guilloché avec des chiffres arabes noirs, dans une lunette circulaire avec des bandes en émail champlé blanc nouées par des rubans, dans une bordure extérieure en or vert ciselée d'acanthés, avec un support à volutes en argent et un dos en ivoire, *marqué partout de 'Fabergé' en cyrillique et des initiales du maître d'œuvre*

Hauteur : 13 cm (5 1/8 in.)

€70,000-90,000
US\$74,000-95,000
£61,000-78,000

A GUILLOCHÉ AND CHAMPLEVÉ ENAMEL TWO-COLOUR
GOLD-MOUNTED SILVER-GILT DESK CLOCK
BY FABERGÉ, WORKMASTER HENRIK WIGSTRÖM,
ST PETERSBURG, 1904-1908, SCRATCHED INVENTORY
NUMBER 15241

金底金銀雙色桌面座鐘，由俄羅斯珠寶法貝熱（FABERGÉ）於1904至1908年在俄羅斯聖彼得堡創作

Outre le savoir-faire impeccable et l'esprit de Fabergé, son génie résidait également dans sa capacité à créer des œuvres d'art utiles dans la vie de tous les jours.

Les objets fonctionnels de Fabergé comprenaient des horloges de bureau, des étuis à cigarettes, des flacons de parfum, des cadres, des boutons de sonnette, des briquets et des manches de canne, pour n'en citer que quelques-uns. Ils étaient conçus pour être utilisés sur la table à écrire ou pour être portés sur soi, et n'étaient pas destinés à être des pièces de musée.

La production d'objets pratiques a débuté dans les années 1880. Les maîtres d'œuvre de Fabergé ont transformé tous les objets, des horloges aux manches de canne, en œuvres d'art imaginatives. C'est cette capacité à mettre en valeur des objets quotidiens grâce à l'application de techniques d'émaillage, d'orfèvrerie et de sertissage sophistiquées qui a rendu Fabergé célèbre dans le monde entier.

Les objets fonctionnels de Fabergé étaient très demandés par ses contemporains qui souhaitaient s'entourer d'objets élégants et utiles. Les artisans de l'entreprise devaient rendre les objets pratiques et attrayants sans être encombrants.

Le présent lot est un merveilleux témoignage de la façon dont Fabergé a réussi à transformer la production d'objets utilitaires en une forme d'art. Ses conceptions et techniques ingénieuses transformèrent des objets apparemment banals en œuvres d'art des plus désirables.



CABINET 'AUX ÉLÉPHANTS'

SIGNATURE DE L'ESCALIER DE CRISTAL,
D'APRÈS UN DESSIN ATTRIBUÉ À ÉDOUARD LIÈVRE, VERS 1895

En laque de style japonais, vernis Martin et ornementation de bronze ciselé et doré, l'intérieur en acajou, de forme trapézoïdale, ouvrant par une porte et orné en partie médiane de trois poignées mobiles retenues par une tête de lion bouddhique, à décor de pagodes dans un paysage lacustre, les pieds cambrés formés de têtes d'éléphant, reposant sur une base en bois laqué noir à décor d'une frise de grecques, marqué sous une poignée 'Escalier de cristal', avec les marques 'Fichet Paris / 43 rue Richelieu 43' sur la plaque d'entrée de serrure, 'L'Escalier de Cristal Paris' sous la poignée centrale et les initiales couronnées 'A.N.' au revers des bronzes

H. 221 cm (82½ in.) ; L. 146 cm (57½ in.) ; P. 57 cm (22¼ in.)

€200,000-300,000
US\$220,000-320,000
£180,000-260,000



© DR

Cabinet par la Maison Marnyhac, d'après un dessin attribué à Edouard Lièvre, collection particulière

PROVENANCE

Vente Christie's, New-York, 24 avril 2003, lot 204.
Vente Christie's, New-York, 25 octobre 2005, lot 554.

BIBLIOGRAPHIE

A.et D. Masseau, *L'Escalier de Cristal, Le luxe à Paris 1809-1923*, Saint-Rémy-en-l'Eau, 2021, pp. 122-123.

A FRENCH CHINOISERIE ORMOLU-MOUNTED LACQUERED
SIDE CABINET SIGNED BY L'ESCALIER DE CRISTAL, AFTER
A DESIGN ATTRIBUTED TO ÉDOUARD LIÈVRE, CIRCA 1895

象首裝飾大型漆面櫥櫃，由水晶梯廊（L'ESCALIER DE CRISTAL）於1895年
左右創作





La fascination et l'engouement pour l'Orient est particulièrement bien ancrée dans l'histoire des arts en Occident. Son renouveau au milieu du XIX^e siècle résulte à la fois d'influences chinoises et japonaises. A Paris, l'exposition en 1863 au Palais des Tuileries de porcelaines chinoises, d'émaux cloisonnés, de jades, d'armes et d'armures provenant des palais pillés de Pékin suscite un intérêt considérable et draine de véritables foules. La collection est ensuite présentée dans le Musée Chinois de l'Impératrice Eugénie à Fontainebleau, inauguré en 1863.

A la même époque, l'intérêt pour le Japon renaît dès 1854 lorsque les difficultés commerciales et maritimes forcent le Japon à ouvrir ses frontières, demeurées fermées aux étrangers depuis 1615. Cet intérêt est décuplé par le succès des expositions d'œuvres japonaises aux Expositions Internationales de Londres en 1862 et de Paris en 1867.

En Occident, et tout particulièrement en France, la confrontation avec ces sublimes œuvres japonaises et chinoises a une profonde influence sur les arts décoratifs. Designers et artisans composent avec ces nouvelles influences venues de l'Est. Après avoir étudié à la fois les formes et les techniques, ils réalisent de somptueux émaux cloisonnés, laques, marqueteries d'ivoire et d'écaïlle, influencés par le répertoire stylistique et l'asymétrie maîtrisée de l'Extrême-Orient. Ils donnent ainsi naissance à un nouveau style, synthèse d'influences orientales et occidentales qui préfigure les formes organiques de l'Art Nouveau et du courant esthétique.

ÉDOUARD LIÈVRE, LE GÉNIE DU DESIGN

Doté d'une ingéniosité et d'un talent sans limites, Edouard Lièvre (1828-1886) est une des figures des arts décoratifs les plus influentes et les plus prolifiques de la seconde moitié du XIX^e siècle. Il devient même l'incarnation du Japonisme en France, courant qui voit le jour dans les années 1860. Son répertoire est éclectique, comprenant des meubles et des céramiques de style « sino-japonais » mais également de style néo-Renaissance.

Lièvre commence sa carrière comme illustrateur auprès de Thomas Couture, avant de se consacrer pleinement aux arts décoratifs et au design dès 1870. Sa première collaboration avec les plus éminents orfèvres et bronziers consiste en un projet de « vase persan », dessiné pour Christofle en 1874. Lièvre compte également une importante clientèle privée à laquelle il fournit des meubles de commande. On compte l'actrice Sarah Bernhardt (cf. le monumental miroir psyché, lot 37 de cette vente), la courtisane Louise-Emilie Valtresse de la Bigne (un impressionnant lit, aujourd'hui conservée au Musée des Arts Décoratifs, inv. DO 1981-19), Albert Vieillard,

directeur de la manufacture de céramique de Bordeaux (un cabinet aujourd'hui au Musée d'Orsay, inv. OAO555) et Edouard Detaille, le grand spécialiste de la peinture militaire pour qui Lièvre fournit une « étagère-vitrine et console d'apparat ».

L'empreinte de Lièvre sur la création de meubles durant le dernier quart du XIX^e siècle est indéniable. La vente de ses modèles de bronze contribue à son influence. Le nom Pannier, associé à la maison de luxe L'Escalier de Cristal, apparaît sporadiquement tout au long du catalogue de la "Vente des modèles en bronze [...] Provenant de la succession de M. Edouard Lièvre - Artiste peintre et dessinateur, qui a eu lieu à l'Hôtel Drouot, 27 février 1890". La vente des modèles de Lièvre permet de conforter l'attribution fréquente d'ornements de bronze spécifiques, notamment les supports en têtes d'éléphants ornés de bijoux et les dragons rampants et contorsionnés, qui figuraient souvent sur les œuvres posthumes de l'Escalier de Cristal, de Barbedienne et de la Maison Marynhac. La vente de 1890 comprenait plus de trente lots de modèles de style japonais, dont des dessins pour des « dragons rampants pour les angles » et une « grosse tête d'éléphant richement caparaçonnée servant de support » (lots 87 à 89). Un dessin singulier, décrit pour être utilisé comme « grand support », représentait une grande tête d'éléphant dont la trompe servait de pied (lot 84). Un grand nombre de créations de meubles de Lièvre apparaissent ensuite dans le « carnet bleu » de l'Escalier de Cristal, dont le magnifique modèle de « meuble à deux corps : armoire sur table d'applique » (réalisé pour Albert Vieillard, aujourd'hui au musée d'Orsay, Inv. OA O555) dont L'Escalier de Cristal a réalisé six versions, dont une pour le Grand-Duc Vladimir (1847-1909) qui se trouve aujourd'hui à l'Ermitage à Saint-Petersbourg.

La forme trapézoïdale du présent lot est à rapprocher d'une autre inscription dans le « carnet bleu » pour une « étagère [...] noyer » qui présente une superstructure à panneaux ou formant vitrine de la même forme. Un autre meuble de forme identique, quoique de proportion légèrement inférieure, a été attribué à la Maison Marnyhac ; il est orné de panneaux d'émaux cloisonnés chinois au motif « Cent Antiques » (vente Gros & Delettrez, Paris, 2012 ; illustré dans C. Payne, *Paris Furniture: The Luxury Market of the 19th Century*, 2018, p. 78). Grâce à l'avancement des recherches, le lien entre l'Escalier de Cristal et la Maison Marnyhac est devenu plus lisible. La maison figure parmi la liste exhaustive des bronziers, ébénistes et doreurs ayant collaboré avec l'Escalier de Cristal ; on peut présumer que Marnyhac ait pu fondre les ornements de bronze des deux cabinets ou avoir réalisé sur commande les carcasses pour les frères Pannier (A. et D. Masseau, *L'Escalier de Cristal, Le luxe à Paris 1809-1923*, Saint-Rémy-en-l'Eau, 2021, pp. 122 et 330).



KATSUSHIKA HOKUSAI (1760-1849)

SANKA HAKUU (L'ORAGE SOUS LE SOMMET
DE LA MONTAGNE) [FUJI NOIR]

Provenant de la série *Fugaku sanjurokkei* [Trente-six vues
du Mont Fuji]. Signée *Hokusai aratame litsu hitsu*, publiée par
Nishimuraya Yohachi (Eijudo).

Oban horizontal : 25,2 × 37,8 cm (9 $\frac{7}{8}$ × 14 $\frac{7}{8}$ in.)

€150,000-250,000
US\$160,000-260,000
£130,000-220,000

PROVENANCE

Ancienne collection William Dannat Haviland, rassemblée
dans les années 1930 et offerte à la famille du collectionneur actuel
dans les années 1950 par réputation.

KATSUSHIKA HOKUSAI (1760-1849)

SANKA HAKUU (SHOWER BELOW THE SUMMIT OF MOUNT
FUJI) STORM UNDERNEATH THE SOMMIT [BLACK FUJI]

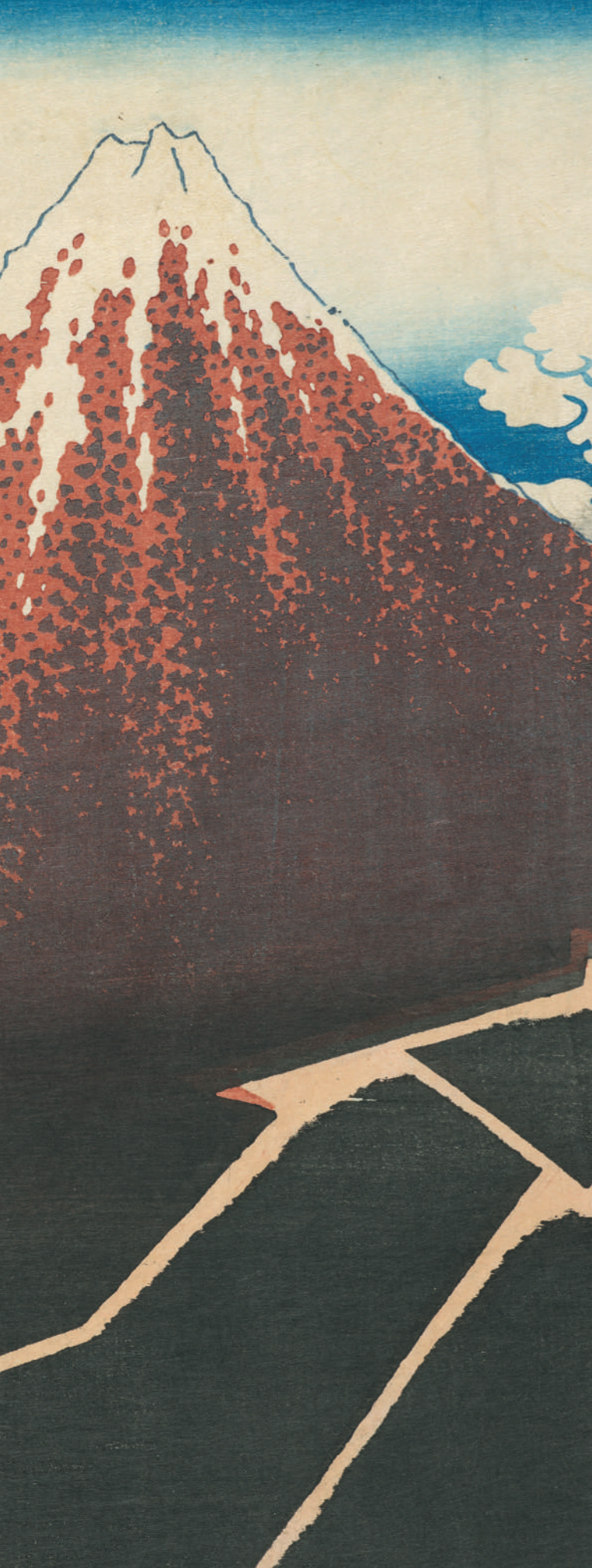
葛飾北齋 富岳三十六景 山下白雨



© DR

Portrait de Katsushika Hokusai par son disciple Keisai Eisen





L'orage sous le sommet de la montagne, *Sanka hakuu*, comme l'estampe est officiellement intitulée, est l'un des trois chefs-d'œuvre absolument reconnus de la série des *Trente-six vues du mont Fuji* d'Hokusai, *Fugaku sanjūrokkai*. De plus, il s'agit de l'une des cinq vues de la série de quarante-six estampes qui ne comporte aucune présence humaine. De plus, elle est parfaitement, et tout à fait exceptionnellement, conforme au concept original du projet d'Hokusai, comme nous le verrons plus loin. Il est également tentant d'y voir le pendant d'un autre chef-d'œuvre : *Vent frais par matin clair*, *Gaifū kaisei*. Les deux estampes présentent une perspective quasiment similaire de la montagne. Dans le cas de *Vent frais par matin clair*, cette dernière est partiellement cachée par des arbres jusqu'à une certaine hauteur, au-delà de laquelle se dresse un sommet brun rougeâtre, légèrement enneigé sur le sommet. En revanche, dans *L'orage sous le sommet de la montagne*, la grande partie de la montagne est dissimulée par la pluie et plongée dans l'obscurité. Cependant, les éclairs illuminent certaines zones de la surface rocheuse, lui conférant une teinte rouge foncée. Les deux estampes présentent également des formations nuageuses assez inhabituelles, à ma connaissance inédites dans la tradition des estampes japonaises. Des stratocumulus semblent visibles sur l'estampe *Vent frais par matin clair* et des altocumulus sur *L'orage sous le sommet de la montagne* – bien qu'il faille dire que ces derniers ne vont pas vraiment de pair avec des averses soudaines et des éclairs.

À la fin des années 1820, deux ans avant qu'il ne commence à travailler sur sa série intitulée *Trente-six vues du mont Fuji*, Hokusai (1760-1849) traversait une période très difficile de sa vie. Il avait la charge non seulement de s'occuper de sa femme, qui finit par décéder à la mi-juillet 1828, mais aussi de devoir payer les dettes de jeu constantes du fils de sa fille aînée issue de son premier mariage, Omiyo. D'après une lettre qu'il adressa à deux de ses éditeurs le 28^e jour du premier mois de 1830, dans laquelle il écrivait : « en cette nouvelle année, je n'ai pas un sou à dépenser, pas de vêtements à mettre sur moi, ni rien à manger (...) ayant perdu une année entière à cause de mon petit-fils désobéissant », nous pouvons facilement comprendre à quel point il avait grand besoin de revenus. En sollicitant les éditeurs pour du travail et de l'aide, ce qu'ils acceptèrent, il se tourna également vers un autre éditeur, Nishimuraya Yohachi, pour discuter d'une vieille idée à laquelle ils avaient songé sept ans auparavant, en 1823.

Il s'agissait de créer une série intitulée *Les Huit Fujis*, *Fugaku hattai*, qui devait montrer « les merveilles de la nature, les paysages au fil des quatre saisons, par temps clair, pluie, vent, neige et sous des cieus brumeux », comme il l'avait dûment annoncé à la fin de son livre modèle destiné aux laqueurs et aux orfèvres, *Modèles modernes pour peignes et pipes*, *Imayō kushi kiseru hinagata*, au cinquième mois de 1823. Dans son ouvrage, Hokusai a inclus huit conceptions différentes de peignes qui

mettaient en avant le Mont Fuji. Parmi ces dernières créations, il y avait des titres tels que *Fuji en été*, peut-être en référence à la manière dont la montagne apparaît par temps clair dans l'estampe *Vent frais par matin clair*, faisant partie de la série *Trente-six vues du Mont Fuji*. Un autre titre était *L'Arrière du Mont Fuji*, vu depuis les provinces de Kai et Shinano, qui offrait une perspective différente de la montagne par rapport à Edo ou au Tōkaidō, rappelant peut-être ce que l'on voyait dans l'estampe *Minobugawa*. D'autres titres incluaient *Fuji en hiver* et *Fuji à l'aube*, caractérisés par des ressemblances frappantes avec l'apparence de la montagne et même des nuages dans l'estampe *Mishimagoe*. Il y avait également *Fuji avec ses Huit Pics*, qui évoquait de nouveau l'estampe *Minobugawa*. En outre, *Le Fuji enchâssé* et *Fuji sous le Pont* évoquaient respectivement l'estampe *Mannenbashi*, tandis que *Fuji par temps clair* présentait quelques similitudes avec l'estampe *Tsukudajima*. Cependant, malgré l'annonce en 1823 de cette série intitulée *Les Huit Fujis* qui a conduit certains chercheurs à penser que la série *Trente-six Vues du Mont Fuji* avait été créée en 1823, cela ne s'est jamais concrétisé, et certainement pas à la place des trente-six vues.

L'idée de représenter le Mont Fuji tel qu'elle avait été annoncée en 1823, couvrant les quatre saisons, par temps clair, de pluie, venteux, enneigé et sous un ciel brumeux, mettrait principalement l'accent sur la montagne et sa variété d'apparences dans ces différentes conditions. Parmi ces variations, la vision du Mont Fuji par temps clair peut être directement associée à l'estampe *Vent frais par matin clair*, incontestablement l'un des chefs-d'œuvre de la série *Trente-six Vues du Mont Fuji*, comme précédemment mentionné. Ensuite, nous abordons la condition « pluie », illustrée par l'estampe *L'orage sous le sommet de la montagne* que nous examinons actuellement, avec la pluie mentionnée explicitement dans son titre, même si ce qui attire initialement notre regard est l'éclair. Passant ensuite à la condition « vent », on peut se demander si le « vent » a joué un rôle dans la création de la célèbre et massive vague entourant le Mont Fuji dans *La Grande Vague de Kanagawa*, également connue sous le nom de *Kanagawa oki namiura*. Cette hypothèse pourrait expliquer au moins trois des conditions initialement mentionnées en 1823, ce qui concorderait parfaitement avec les trois chefs-d'œuvre incontestés de la série, comme évoqué précédemment. Il est également intéressant de noter que ces trois estampes font partie de la première série publiée en 1830. Cependant, le « vent » est également évoqué dans la deuxième série de 1831, dans l'estampe intitulée *Ejiri dans la province de Suruga*, où l'on voit divers voyageurs surpris par une rafale soudaine de vent qui emporte le chapeau d'un d'entre eux ainsi que de nombreuses feuilles de papier. En ce qui concerne la condition « neige », elle est illustrée dans l'estampe intitulée *Maison de thé à Koishikawa, le matin après une chute de neige*, où des personnes sur le balcon d'une maison admirent la vue enneigée. Quant aux « cieus brumeux », il semble que nous devions nous contenter des motifs traditionnels

de brume que l'on retrouve dans plusieurs estampes, mais qui n'obscurcissent jamais vraiment le Mont Fuji, contrairement à une représentation où il serait enveloppé dans la brume.

Quant à l'estampe intitulée *L'orage sous le sommet de la montagne*, nous pouvons facilement distinguer deux états fondamentalement différents. Dans le premier, comme présentement, nous observons deux points rouges distincts juste en dessous du sommet de la montagne. Lorsque ces points sont encore présents, le ciel est généralement – bien que pas toujours, comme c'est le cas ici – imprimé dans une teinte bleu clair, avec une nette dégradation de la couleur depuis le sommet. Dans un état ultérieur, le point rouge à droite semble avoir été coupé du bloc d'impression, laissant ainsi seulement le point à gauche. Dans les copies ne comportant que ce point, le ciel n'est pratiquement pas coloré, à l'exception de la zone allant du bord supérieur vers le bas, et grosso modo du flanc de la montagne jusqu'au cartouche de titre, afin que l'on puisse voir les nuages en réserve.

En ce qui concerne le pedigree, l'estampe est associée aux Haviland, une famille originaire d'Angleterre ayant émigré en Amérique au XVII^e siècle. Parmi les membres de la famille, c'est surtout Charles Field Haviland qui est connu pour ses vastes collections japonaises, dispersées en 18 ventes à l'Hôtel Drouot, à Paris, dans les années 1922 à 1927. Au début du XIX^e siècle, David Haviland (né en 1814) ouvre un magasin de porcelaines à New York et c'est ainsi que débute l'entreprise familiale. En raison de la crise économique qui frappe les États-Unis, il s'installe ensuite dans le sud-ouest de la France, à Limoges, centre français de l'industrie porcelainière avec déjà plus d'une trentaine de manufactures en activité en 1850. C'est là que David, bientôt rejoint par son neveu Charles Field Haviland, déjà cité, fonde en 1864 la société Haviland et Compagnie, qui dominera l'industrie locale pendant le dernier quart du XIX^e siècle. C'est surtout William Dannat Haviland qui s'intéresse de près au japonisme et à l'Art déco. Il entre dans l'entreprise en 1903 pour en devenir le directeur à partir de 1919. Il fait du futur peintre impressionniste Félix Bracquemond, qui travaillait auparavant à la manufacture de porcelaine de Sèvres, le directeur artistique de sa société Haviland de Limoges, et travaille avec des artistes tels que René Lalique, Édouard-Marcel Sandoz et Jean Dufy pour ses décors de porcelaine. C'est Siegfried Bing, l'un des principaux marchands d'art japonais à Paris et éditeur du mensuel *Le Japon Artistique*, qui introduit l'art déco dans l'industrie porcelainière de Limoges en 1895 à partir de sa Maison Bing de l'Art Nouveau. Et il se pourrait bien que ce soit par l'intermédiaire de Bing que l'estampe de *L'Orage sous le sommet de la montagne* soit parvenue aux Haviland.

Dr. Matthi Forrer

Chercheur senior en collections japonaises,
Musée national d'ethnologie, Leiden, Pays-Bas

37 ■

MIROIR ARCHITECTURÉ DE STYLE NÉO-RENAISSANCE LIVRÉ POUR SARAH BERNHARDT

PAR ÉDOUARD LIÈVRE, VERS 1875

En acajou et noyer mouluré et sculpté ornementation de bronze ciselé, doré et argenté et plaques de faïence par Genlis et Rudhard à décor de grotesques blanc et bleu sur fond ocre, la partie supérieure sommée d'un fronton centré d'un cartouche chiffré 'GL' entre deux chevaux, le miroir en plein cintre surmonté d'un cartouche monogrammé 'SB' entrelacé de la devise 'QUAND MEME' flanqué de colonnes cannelées simulant en partie basse des vases godronnés sur un pied balustre, la base à angle rentrant
H. 287 cm (113 in.) ; L. 150 cm (59 in.) ; Pr. 52 cm (20½ in.).

€400,000-600,000
US\$430,000-630,000
£350,000-520,000



Portrait de Sarah Bernhardt par G. J. V. Clairin

EXPOSITION

C. Ockman, K.E. Silver, *Sarah Bernhardt: The Art of High Drama*, New York, 2005.

Sarah Bernhardt, Et la femme créa la star, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, du 14 avril au 27 août 2023, cat. n° 73.

BIBLIOGRAPHIE

R. Polo, « Édouard Lièvre, un créateur des arts décoratifs au XIX^e », in *L'Estampille / L'Objet d'Art*, n° 394, septembre 2004, p. 108, fig. 7.

R. Polo, « Édouard Lièvre », in *Connaissance des Arts*, Hors-série n° 228, 2004, pp. 4-5.

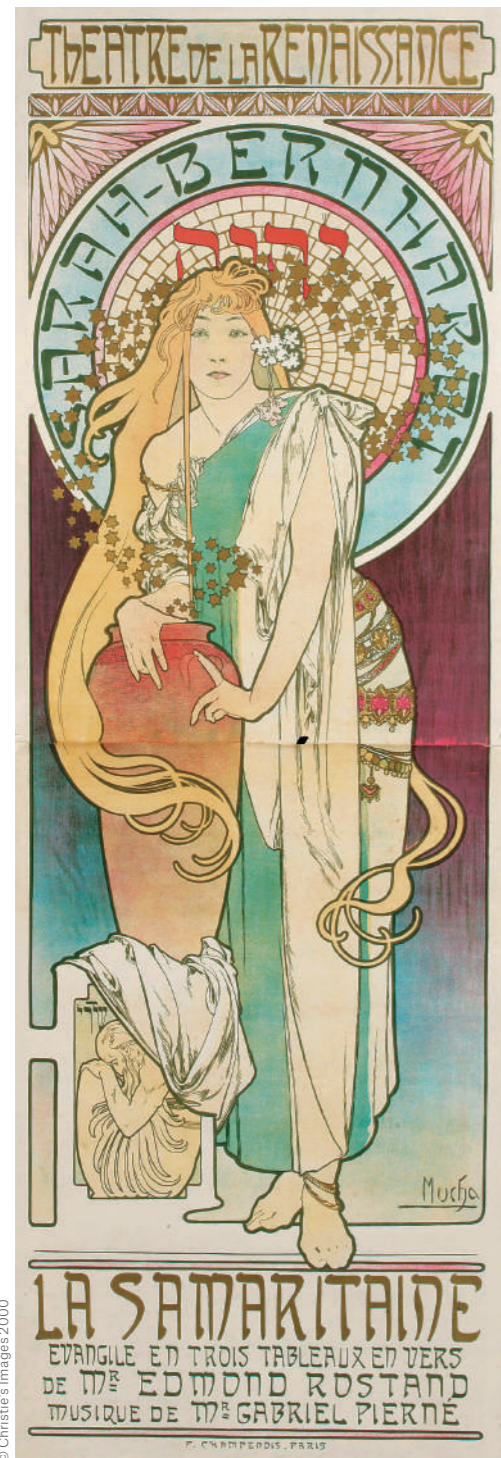
R. Polo, *Roberto Polo, The Eye, A selection of masterpieces from the collections which he has formed*, Londres, 2011, p. 232, 234 et 235.

Cat. exp., *Sarah Bernhardt, Et la femme créa la star*, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 14 avril au 27 août 2023, Paris, 2023, p. 86, cat. n° 73.

A NÉO-RENAISSANCE STYLE ORMOLU-MOUNTED MAHOGANY, WALNUT AND FAÏENCE ARCHITECTURAL MIRROR SUPPLIED FOR SARAH BERNHARDT, BY ÉDOUARD LIÈVRE, CIRCA 1875

新文藝復興風格鏡子·由法國藝術家愛德華·利耶夫(ÉDOUARD LIÈVRE)於1875年左右為法國女演員莎拉·伯恩哈特(SARAH BERNHARDT)創作





© Christie's Images 2000

La Samaritaine d'Alphonse Mucha, lithographie en couleurs, 1894



© Christie's Images 2000

Gismonda d'Alphonse Mucha, lithographie en couleurs, 1894

Cet extraordinaire miroir imaginé comme un véritable élément d'architecture à part entière dans le plus beau style néo-Renaissance n'est autre que l'un des chefs-d'œuvres d'Édouard Lièvre pour la plus célèbre des tragédiennes de son siècle, surnommée *La Voix d'or* par Victor Hugo : Sarah Bernhardt.

ÉDOUARD LIÈVRE (1828-1886)

Édouard Lièvre est un des designers industriels les plus talentueux et les plus prolifiques de la seconde moitié du XIX^e siècle. Son répertoire parfois sino-japonais, parfois néo-Renaissance, comme en témoigne notre présent lot, s'exprimera tant dans ses meubles que dans ses élégantes céramiques.

Formé d'abord dans l'atelier du peintre Thomas Couture, à partir de 1870 Lièvre fut ensuite entièrement immergé dans l'univers des arts décoratifs et fournit des dessins pour des manufactures et des marchands-éditeurs. Une de ses premières œuvres importantes fut un vase persan, dessiné pour Christofle en 1874, exposé à l'Exposition universelle à Paris en 1878, 1889 et 1900. A la fin des années 1870, Lièvre créa un exceptionnel ensemble de meubles pour Albert Vieillard (mort en 1895), le célèbre directeur de la manufacture de céramique de Bordeaux. Des collectionneurs et des marchands comme Henri Cernuschi, fondateur du musée d'art asiatique du même nom, Siegfried Bing, importateur et marchand de meubles, objets, estampes, jouèrent un rôle important dans la diffusion de la culture japonaise et influencèrent largement les artisans, cependant tout porte à croire que c'est l'intérêt personnel de Vieillard pour le Japon qui inspira tout d'abord à Édouard Lièvre ses premiers dessins. Sa pièce la plus célèbre est le cabinet japonais, aujourd'hui au musée d'Orsay (in. OAO555).

Suivant la tradition des marchands-merciers, Lièvre dessina pour une clientèle privée importante et pour des éditeurs des meubles et d'objets d'art de luxe. Parmi sa riche clientèle figurèrent au côté de Sarah Bernhardt, la courtisane Valtesse de la Bigne et Édouard Detaille, le célèbre peintre pour qui Lièvre livra une table d'apparat. Tout aussi célèbres furent les artisans et les maisons avec qui Lièvre collabora en leur fournissant des dessins tout au long de sa vie : l'ébéniste Paul Sormani, l'orfèvre Christofle, les marchands-merciers comme l'Escalier de Cristal, les bronziers comme Maison Marnyhac et le plus grand fondeur français de l'époque : Ferdinand Barbedienne dont les innovations techniques sont indéniables.

Conjuguant inventivité du dessin et remarquable qualité d'exécution, notre miroir nous surprend par ses formes particulièrement architecturées et sa finition parfaite; autant de qualités qui caractérisent l'œuvre d'Édouard Lièvre. En effet, Lièvre n'accordait que très peu d'importance à la signature de ses pièces, ce qui explique que notre présent lot ne porte pas son sceau. Les techniques et les motifs employés pour l'ornementation sont représentatifs de sa manière. Les bronzes dorés et argentés, rappellent d'ailleurs ceux



© Christie's Image 2007

Portrait de Sarah Bernhardt par G. J. V. Clairin



Portrait de Sarah Bernhardt

qui figurent sur le fameux lit de parade de Valtesse de la Bigne qui se trouve conservé au musée des arts décoratifs de Paris (inv. 18176). De plus, les plaques de faïence polychrome fond ocre et bleu cobalt présents sur les arcs en plein cintre en partie supérieure et les piliers latéraux, sont l'œuvre de Genlis et Rudhart, deux faïenciers d'art à Paris avec lesquels Lièvre travailla très régulièrement.

SARAH BERNHARDT, REINE DE L'ATTITUDE ET PRINCESSE DU GESTE

Le chiffre SB ainsi que la devise *QUAND MEME*, référence à son audace et mépris des conventions, au centre de l'écusson ne laissent bien évidemment aucun doute quant à l'identité du commanditaire.

Sarah Bernhardt (1844-1923) ne fut pas seulement *un monstre sacré* sur scène, ce fut également une femme moderne et libérée qui inspira le monde de la mode, des arts décoratifs et de tout un pan de l'esthétique de l'Art nouveau. Interprète de génie, écrivaine, peintre et sculpteur elle fut l'une des femmes les plus brillantes et influentes de son époque.

Après des débuts au Conservatoire, la carrière de Sarah Bernhardt débute en 1862, essentiellement dans le théâtre comique et burlesque, alors qu'elle est élève à la Comédie-Française, le théâtre le plus prestigieux de France. Elle mène rapidement une carrière aussi éclectique que fructueuse, excellant dans des tragédies comme *La Dame aux Camélias*, triomphant dans le théâtre romantique comme *Hernani* et *Ruy Blas*, et se faisant connaître pour ses rôles masculins dans *Hamlet*, *Lorenzaccio* et *L'Aiglon*, écrits par son ami Edmond Rostand.

Notre miroir fut très certainement imaginé pour son hôtel néo-Renaissance de l'angle de l'avenue de Villiers et de la rue Fortuny bâti par l'architecte Jules Février en 1876. Son intérieur, fut décrit par un visiteur comme ci-dessous :

En haut du perron s'ouvre une porte en chêne massif, et l'on entre dans le vestibule éclairé par une petite fenêtre. A droite, une grande glace, dont le pied se perd dans un jardinière, ajoute à l'effet décoratif produit par l'escalier placé en face d'elle. (A. Lemoine et R. Trouilleux, *Des Ternes aux Batignolles, Promenade historique dans le XVII^e arrondissement, Paris, 1986, p. 159, n. 292*).

Il est tout à fait probable que cette description fasse référence à notre présent lot. Cette demeure apparait déterminante dans l'élaboration du goût de Sarah Bernhardt qui y donnera cours à sa créativité et à son exubérance. Tout en mélangeant divers registres tel que l'historicisme ; comme en témoigne notre miroir, elle y superpose des objets exotiques, des œuvres de ses amis contemporains comme René de Saint-Marceaux ou Antonin Mercié ainsi que toute une décoration autobiographique autour de ses portraits faits par ses amis peintres tels que Clairin et Abbéma. C'est en 1885 que l'hôtel sera saisi suite à un retour de fortune de l'actrice puis vendu à un certain M. Dervillé.



CORINTHE

JEAN-LÉON GÉRÔME (1824-1904)

En bronze doré, partiellement émaillé, opale, assise en tailleur sur un chapiteau composite portant un cartouche « NON LICET OMNIBUS / ADIRE CORINTHUM », signée « J.L.GEROME. » sur le côté droit de la base, portant les marques « SIOT.PARIS » et « Z181 » à l'arrière; la ceinture manquante

H. totale : 72,5 cm (28½ in.)

€100,000-150,000
US\$110,000-160,000
£87,000-130,000



Jean-Léon Gérôme, *Corinthe*, plâtre peint et bronze doré, 1903, musée d'Orsay, Paris

PROVENANCE

Vente Sotheby's, New York, 26 mai 1993, lot 38.
Galerie Impulsion B., Nicolas Borsje, Paris;
Collection privée, Allemagne.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

G. Ackerman, « Corinth », in P. Fusco et H. W. Janson, *The Romantics to Rodin: French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections*, cat. exp., Los Angeles, 1980, pp. 291-292, no. 157.
G. Ackerman, *Les Orientalistes: Jean-Léon Gérôme*, Paris, 1986, vol. 4, pp. 330-331, pp. 402-403, no. S. 63 P et S. 63 M1.
G. Ackerman, *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). Sa vie, son œuvre*, Paris, 2010, pp. 162-163.
É. Papet, *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'Histoire en spectacle*, cat. exp., Paris, 2010, pp. 326-328, cat. 192 et 193.
É. Papet, *En couleur. La Sculpture polychrome en France (1850-1910)*, cat. exp. Paris, 2018, dont p. 22; p. 60, cat. 27 et p. 175.

A GILT-BRONZE, PARTLY ENAMELLED FIGURE OF CORINTHE,
JEAN-LÉON GÉRÔME (1824-1904)

科林斯雕像，法國雕塑家傑恩·萊昂·傑羅姆 (JEAN-LÉON GÉRÔME)
(1824-1904年) 作品





La *Corinthe* de Gérôme, au mysticisme énigmatique et au regard lointain, personnifie la cité antique de Corinthe, Tyché de la cité prospère. En tant que divinité veillant sur sa fortune et son destin, à la fois riche et funeste, il semble tout à fait approprié que cette incarnation de la cité antique déchue soit la dernière sculpture de Jean-Léon Gérôme, l'un des artistes académiques les plus célèbres et les plus influents du XIX^e siècle.

Si Gérôme est aujourd'hui surtout connu pour ses peintures et sculptures orientalistes, sa dévotion et sa fascination pour le monde classique et la Grèce antique étaient aussi fortes que son intérêt pour l'Orient. Fils d'un orfèvre prospère, il reçoit une éducation classique avec une forte attention sur le grec, le latin et l'histoire au collège local de sa ville natale de Vesoul, dans l'est de la France. La Grèce elle-même, nouvellement indépendante de l'Empire ottoman, portait encore l'aura de l'Orient, et les sujets d'inspiration classique ne semblaient donc pas, à l'époque, incompatibles avec l'attrait de l'Orient. Après un voyage dans les Balkans en 1853, il entame une brillante carrière de peintre ethnographique et, à partir de 1856, envoie des tableaux orientalistes au Salon. Au cours des deux décennies suivantes, l'artiste reçoit de nombreuses commandes du gouvernement français et est fait chevalier de la Légion d'honneur. Professeur à l'École des Beaux-Arts, il est également présent parmi les membres de la cour de l'impératrice Eugénie. Ses séjours en Italie, en Turquie et en Égypte ont inspiré ses œuvres néo-grecques et néo-pompéiennes ultérieures et ont nourri son désir incessant de rivaliser avec la précision exigeante d'un nouvel art émergent de l'époque : la photographie. Ce souci du détail est évident dans le présent modèle où les bijoux ornant la figure, ici en opale irisée et en émail turquoise étincelant, sont directement inspirés de pièces grecques et étrusques de la collection Compara, entrée au Louvre en 1861 (voir L. des Cars, D. de Font-Réaulx et É. Papet, *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'Histoire en spectacle*, cat. exp., p. 328, fig. 163-164). Comme le note Édouard Papet, cette perfection dans les moindres détails confère à ses œuvres fantastiques une véritable réalité (op. cit., p. 328).

Malgré le fait qu'il se mette à la sculpture assez tard dans sa carrière, Gérôme ne tarde pas à connaître le succès dans sa nouvelle activité. Dès 1878, moins de dix ans après sa première sculpture, il connaît son premier triomphe à l'Exposition universelle de Paris. Gérôme est encouragé par le sculpteur animalier Emmanuel Frémiet et se décrit comme son élève dans le catalogue du Salon de 1901. Le modèle original en plâtre de *Corinthe* et le marbre qui l'a suivi comportaient tous deux des éléments teints afin

d'imiter la théorie récemment développée selon laquelle les marbres anciens étaient à l'origine peints de couleurs vives. Le plâtre, vers 1903, est aujourd'hui dans les collections du musée d'Orsay (inv. S RF 2008.2) et le marbre, vers 1904, a été achevé par son assistant d'atelier Louis-Émile Décorchemont et exposé sous le nom de Gérôme à titre posthume au Salon de 1904 (Collection J. Nicholson, Californie). Les bronzes, à peine plus petits que le modèle original, ont été fondus par le fondeur Siot-Decauville, incrustés de pierres semi-précieuses et appliqués d'une polychromie partielle sur les accessoires. Le nombre de ces moulages semble relativement limité : on connaît une fonte en bronze argenté et six fontes en bronze doré.

« IL N'EST PAS PERMIS À TOUS D'ALLER À CORINTHE »

Inscrite à la base du chapiteau sur lequel repose la présente figure, la phrase « NON LICET OMNIBUS / ADIRE CORINTHUM » est une locution grecque et latine qui se traduit par « Il n'est pas permis à tous d'aller à Corinthe ». Cette phrase implique que tout le monde ne peut pas s'offrir les plaisirs de la ville et fait certainement référence à l'auteur et grammairien romain Aulus Gellius, qui croyait que ces mots se référaient à l'une des célèbres courtisanes de la ville, ou hétéaire, du IV^e siècle avant J.-C., connue à la fois pour ses charmes et ses tarifs élevés (voir G. Ackerman, « Corinth », dans P. Fusco et H.W. Janson, *The Romantics to Rodin: French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections*, pp. 291-292). Il était alors fréquent de rencontrer ces femmes fatales dans la cité du Péloponnèse. À l'ouest d'Athènes et au pied de l'Acrocorinthe, la situation géographique favorable de la citadelle a permis de créer des situations avantageuses, tant militairement que commercialement, ainsi qu'un afflux de marins et de commerçants qui ont profité de la richesse de la ville. Un site majeur était le temple d'Aphrodite où les hétéaires étaient dédiées au service du temple en tant que « prostituées sacrées » (un point aujourd'hui controversé qui fait l'objet de recherches toujours actuelles) et dont on sait qu'elles attiraient de nombreux adorateurs. Comme toutes les grandes villes de l'Antiquité, l'apogée s'accompagne d'une chute tragique. En 146 avant J.-C., l'ancienne Corinthe a été brutalement mise à sac par les Romains, un sujet qui, des siècles plus tard, a captivé l'imagination romantique des peintres d'histoire du XIX^e siècle. En 1892, la ville antique a été fouillée pour la première fois. Parmi les nombreux trésors cachés, on découvrit le temple d'Apollon, qui a très certainement inspiré Gérôme et la composition du modèle actuel, où l'énigmatique figure de l'hétéaire semble garder les secrets de la ville qu'elle représente.

39 ■

LES DANSEUSES OU DE DANSERESSEN

CHARLES-HENRI GEERTS (1807-1855)

Marbre, signé et daté "Ch: Geerts. 1855" à l'arrière de la terrasse

H. 142 cm (56 in.)

€70,000-100,000
US\$74,000-110,000
£61,000-87,000



Charles Geerts, Les Danseuses, plâtre,
musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles

PROVENANCE

Collection de l'artiste Charles-Henri Geerts (1807-1855);
Puis par descendance jusqu'au propriétaire actuel.

EXPOSITION

Belgische 19de-eeuwse beeldhouwkunst [Sculpture belge
du XIX^e siècle], De Generale Bank, rue Ravenstein, Bruxelles,
octobre - décembre 1990.

BIBLIOGRAPHIE

É. Fétis, *Notice sur Charles Geerts, correspondant de l'Académie*,
Bruxelles, 1856, pp. 11 et 16.
« Briefwisseling. Een blik in de nationale tentoonstelling te Brussel. »
[Correspondance. Regard sur l'Exposition nationale de Bruxelles],
in *De Vlaamsche School* [L'École flamande], Anvers, tome 3, 1857.
J. van Lennep, P. Baudson, P. Billiouw, *Belgische 19de-eeuwse
beeldhouwkunst* [Sculpture belge du XIX^e siècle], Bruxelles, 1990.
F. Vanden Bossche, *Charles-Henri Geerts (1807-1855). Contribution
à une approche de l'histoire de l'art du XIX^e siècle*, mémoire
de recherche, Université libre de Bruxelles, faculté de Philosophie
et Lettres, Bruxelles, 1982, p. 101.

A CARVED MARBLE GROUP 'LES DANSEUSES' OR
'THE DANCERS', BY CHARLES-HENRI GEERTS (1807-1855), 1855

舞者雕像，由雕塑家查理斯·亨利·吉爾茨 (CHARLES-HENRI GEERTS) 於十九
世紀在比利時創作





Le sculpteur Karel Hendrik Geerts (1807-1855), également connu sous le nom de Charles-Henri Geerts, commença ses études à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers en 1825. Par la suite, il continua à travailler à Anvers et à Louvain où il enseigna à l'Académie à partir de 1834. Il finit par créer une école de sculpture religieuse à Louvain. L'école de Geerts acquit une réputation européenne et forma de nombreux étudiants prometteurs.

Son œuvre se compose principalement de sculptures religieuses en marbre et en bois. Il contribua ainsi activement au renouveau de la technique de la sculpture sur bois qui souffrit d'un intérêt diminuant durant le XIX^e siècle. Le choix souvent explicite de l'artiste pour ce matériau fut étroitement lié à l'utilisation d'un langage pictural religieux, rappelant que les sculptures de la fin du Moyen Âge avaient principalement un caractère sacré. Les nombreux tabernacles, buffets d'orgue, chaires et statues isolées de saints qu'il réalisa et qui figurent dans d'importantes églises de Louvain et d'Anvers témoignent de son affinité pour ce matériau. Son chef-d'œuvre reste d'ailleurs probablement les stalles du chœur de la cathédrale Notre-Dame d'Anvers sur lesquelles Geerts travailla pendant dix ans. C'est dans ce contexte que le caractère unique de notre composition dynamique apparaît. Car, si Geerts s'est d'abord inspiré des œuvres d'artistes médiévaux, il a également été influencé par les courants artistiques de son époque, notamment les écoles italiennes et françaises. Les premières années suivant la création de la Belgique sont en effet un contexte artistique dans lequel le néoclassicisme et le romantisme, ainsi que le néogothique et le néobaroque, influencent les artistes qui adoptent souvent un style éclectique comme en témoigne cette sculpture.

Fortement imprégnées du style antique, ces jeunes femmes semblent figées dans leur danse gracieuse. D'une part, elles présentent des similitudes visuelles avec les nymphes issues de l'Antiquité gréco-romaine. D'autre part elles sont stylistiquement liées à l'œuvre du sculpteur français Claude Michel dit Clodion (1738-1814) ou du sculpteur berlinois Christian Daniel Rauch (1877-1857), et s'inscrivent dans la vogue des sculptures de Salons du XIX^e siècle. En outre, les similitudes s'étendent à l'œuvre du contemporain allemand de Geerts, Anton Werres (1830-1900), qui fut fortement influencé par Clodion et Rauch. Formé lui aussi au style néo-gothique, Werres fut rapidement attiré par l'école de sculpture néoclassique de Rauch, en plein essor. Développant des compétences exceptionnelles dans le traitement du marbre, alignées sur celles de Geerts, Werres fut salué pour un groupe figuratif intitulé *Hommage au dieu du vin* (1866), qui ressemble fortement aux draperies élégamment stylisées et aux détails floraux méticuleusement exécutés représentés dans *Les Danseuses* de Geerts. Un autre contemporain italien de Geerts, Giovanni Maria Benzoni (1807-1873), influencé par Pietro Tenerani, Bertel Thorvaldsen et Antonio Canova, a également exécuté une paire de danseurs très

expressifs (*Zéphyr dansant avec Flore*, Detroit Institute of Arts, don de Mrs. Cameron D. Waterman, inv. 16.8). Réalisé en 1862 pour l'Exposition universelle, le groupe a été sculpté à la « manière néoclassique de Canova », avec des modelés similaires et des draperies diaphanes, révélant les formes sinueuses des danseurs.

Le groupe *De Danseressen* (ou *Les Danseuses*) a été créé par Geerts en vue de l'Exposition universelle de Paris de 1855, marquant une rupture pour l'artiste avec les commandes ecclésiastiques ou de portraits en buste au profit d'un goût croissant pour des œuvres profanes présentées lors de ces grandes manifestations. Cependant, en raison de la maladie et de la mort prématurée de l'artiste, la sculpture n'a jamais été exposée à Paris, comme on peut le lire dans la revue *L'École flamande* :

« Par le méritant artiste anversoïse Karel Geerts, mort trop tôt, nous trouvons son beau groupe *Les Danseuses*. Cette œuvre d'art, qui devait être présentée à l'Exposition universelle de Paris en 1855, n'a pu être envoyée en raison de la maladie du sculpteur. C'est une grande perte pour les arts. »

« Correspondance. Regard sur l'exposition nationale de Bruxelles », in *L'École flamande*, tome 3, Anvers, 1857

Parmi le nombre apparemment restreint d'œuvres profanes répertoriées dans le catalogue raisonné de 1856 des commandes internationales de l'artiste, *Les Danseuses* et *La Jeune fille au papillon*, commandées pour la cour impériale de Russie, témoignent de l'évolution et du changement artistique opéré par Geerts et montrent l'avenir prometteur de ces sujets allégoriques et non spirituels avant sa mort soudaine. Cette sculpture en marbre a été incluse dans l'exposition « Belgische 19de-eeuwse beeldhouwkunst » (Sculpture belge du XIX^e siècle) organisée par la Banque générale en 1990 à Bruxelles. L'étude en plâtre du groupe figure dans la collection permanente des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (inv. 1428, voir ill.). D'autres sculptures de Geerts sont également à compter dans les collections de musées internationaux.

De son vivant, Geerts put jouir d'une renommée internationale. Outre les sculptures réalisées pour la ville d'Anvers, dont les bustes pour la façade de l'Opéra royal en 1835, il produisit également des œuvres pour diverses villes des Pays-Bas. À partir de 1844, il fut actif en Allemagne, en Amérique, en Russie et en Angleterre. Sa nomination en tant que correspondant de l'Académie belge des Beaux-Arts, son appartenance à divers cercles artistiques ainsi que les prix qu'il remporta, dont la distinction de l'Ordre de Léopold qui lui fut décernée, illustrent la reconnaissance qu'il eut. En 1908, l'héritage artistique de l'artiste fut ancré dans le paysage urbain d'Anvers lorsque la rue Karel Geerts fut baptisée en son honneur.

MONUMENTALE FONTAINE ITALIENNE EN ARGENT

PAR GUIDO FIORENTINI, MILAN, VERS 1950; TITRE 800

Le socle en marbre noir veiné de blanc, la base bordée de godrons reposant sur quatre pieds en double enroulement, le fût balustre en forme de bulbe repoussé et ciselé de feuilles d'acanthe, la coupe unie bordée de feuilles d'eau, le centre ciselé de vaguelettes à l'imitation de l'eau, assis sur le bord huit chérubins soufflant dans une corne, au centre la fontaine reposant sur une terrasse rocailleuse, le réceptacle formé de coquilles et centré d'un triton tenant un poisson, *poinçons: titre, ville, orfèvre*

H.: 150 cm. (59 in.)

Poids brut: 53000 gr. (1703 oz. 19 dwt.)

€50,000-80,000
US\$53,000-85,000
£44,000-69,000

A MONUMENTAL ITALIAN SILVER FOUNTAIN,
MARK OF GUIDO FIORENTINI, MILAN,
CIRCA 1950, 800 STANDARD

大型銀質義大利式噴泉·由吉多·菲奧倫蒂尼
(GUIDO FIORENTINI) 於1950年左右在米蘭創作



Depuis l'Antiquité romaine, l'eau occupe une place de premier plan dans le paysage italien. Plus de trois siècles avant J.-C., l'homme d'État Appius Claudius Caecus construit le premier aqueduc qui conduit à Rome les eaux de sources situées au-delà de ses murs. S'en suit la mise en place, d'abord utilitaire, d'un vaste réseau de canaux, puis décorative avec l'apparition de fontaines dans les villes. Pour ne citer que deux exemples, Rome en compte ainsi aujourd'hui plus de 2000, Milan environ 430 et chacune est une œuvre d'art, à commencer par la théâtrale et iconique Fontaine de Trevi. Cette tradition italienne de la fontaine se traduit aussi auprès des particuliers, comme ici avec cette création de la maison Fiorentini, dont c'est une des spécialités.



RARE PENDULE AUTOMATE BOÎTE À MUSIQUE 'LE CHÂTELAÏN' LAQUE, NACRE, ÉMERAUDES, BOIS ET DIAMANTS

MAUBOUSSIN, 1988

Élégant masqué en or 18k (poinçons français) aux habits sertis d'émeraudes de taille rectangulaire à pans coupés et de taille poire, ainsi que de diamants de taille rond brillant, jouant d'un violon en bois. Ce dernier est assis sur une horloge en or 18k décorée de plaques de nacre, de diamants de taille rond brillant et de cabochons d'émeraude. La scène reposant sur une base rectangulaire en bois laqué, avec au dos le bouton de mise en marche et d'arrêt de la mélodie et du mécanisme de mouvement du personnage. Mouvement à quartz pour l'horloge et mécanisme électrique pour l'automate.

Pied du cadran signé Mauboussin Paris, base signée 'Mauboussin Joailliers Paris', poinçon de maître-orfèvre (Société Mauboussin) au dos de l'élégant

Modèle unique, 1988

Dimensions : 31.7 x 38.0 cm
Poids brut : 7348.0 grammes

€40,000-60,000
US\$43,000-64,000
£35,000-52,000



BIBLIOGRAPHIE

Mauboussin, M. De Cervel, Editions du Regard, Paris, 1992, p275.

MAUBOUSSIN, A RARE LACQUER, MOTHER-OF-PEARL, WOOD, EMERALD AND DIAMOND 'LE CHÂTELAÏN' MUSIC BOX AUTOMATON CLOCK

「領主」罕見漆面自動音樂盒時計，鑲嵌珍珠母貝、祖母綠、木頭和鑽石，由夢寶星（MAUBOUSSIN）於1988年出品

Véritable tour de force du joaillier Mauboussin, c'est la première fois dans l'histoire de la joaillerie que sont alliés savoir-faire artisanal du joaillier, électronique, musique et théâtre. Passeports pour le pays des rêves, ils touchent l'âme dans ses passions : ils trouvent donc logiquement leur place chez le joaillier, artisan de l'intime.

Cet automate, à l'esprit classique français - bien qu'emprunté quelque peu au répertoire artistique italien de la Commedia dell'arte - fut réalisé sur demande d'un grand collectionneur de pendules, charmé par les créations exceptionnelles de Mauboussin. Délicats détails, il demande à ce que figurent des émeraudes et que soit adapté l'un de ses propres poèmes sur le Château de Long, dont sa famille était propriétaire, sur sa musique préférée : « La chanson de Lara ».

Mécanisme ô combien complexe résultant d'une aventure collective en étroite symbiose, l'expressif 'Châtelain' anime son bras pour jouer du violon et penche la tête pour saluer son public sur cette douce mélodie ; remarquable spectacle fixant pour l'éternité une symbolique personnelle.



42 *λ ff*

YVES SAINT LAURENT HAUTE COUTURE AUTOMNE-HIVER 1977-1978

EXCEPTIONNEL BOLÉRO 'LES CHINOISES' BRODÉ PAR LESAGE

Collection dite « Les Chinoises » ou collection « Opium » présentée en juillet 1977 à l'Hôtel Intercontinental. Passage n° 8 « Boléro brodé d'or, pantalon de jersey de soir noir ». Atelier Esther et Georges. Boléro d'organza de soie brodé de perles tubulaires et perles de rocaille bordé d'un galon de chenille brodée, Maison Lesage.

Numéro de griffe : 42434

€15,000-25,000
US\$16,000-27,000
£13,000-22,000

YVES SAINT LAURENT HAUTE COUTURE
FALL-WINTER 1977-1978
AN EXCEPTIONAL 'LES CHINOISES' BOLÉRO
EMBROIDERED BY LESAGE

YVES SAINT LAURENT 1977-1978秋冬高級時裝訂製系列作品·
「LES CHINOISES」刺繡系列非凡短上衣



Campagne de publicité pour le parfum Opium en 1978 : Jerry Hall est photographiée chez Yves Saint Laurent à Paris

BIBLIOGRAPHIE

Ebony, décembre 1977, même look podium toujours porté par Mounia, photographié par Reginald Grey devant la maison de couture avenue Marceau pour la couverture du magazine. Paloma Picasso portant la veste lors du lancement du parfum Kouros, est photographiée par Jean-Luce Huré dans la rubrique *L'Œil de Vogue*, *Vogue Paris*, mai 1981, p. 27. Un autre croquis de la veste, celui-ci plus détaillé, apparaît dans le catalogue de l'exposition *Yves Saint Laurent Retrospective*, Art Gallery of New South Wales de Sydney, 1987, sous le commissariat de Stephen de Pietri, sponsorisée par la campagne Quantas dont la maison Yves Saint Laurent réalisera les uniformes, p. 58. Le croquis de la veste apparaît dans l'ouvrage *Yves Saint Laurent l'Œuvre intégral*, Éditions La Martinière, Paris, 2010, boîte n° II, folio 353-354. Patrick Mauriès, *Yves Saint Laurent La Folie de l'Accessoire*, Éditions Phaidon, Paris, 2017, toujours la même photo podium par Jean-Luce Huré, p. 318. *L'Asie Révée d'Yves Saint Laurent*, Musée Yves Saint Laurent (2 octobre 2018 au 27 janvier 2019), sous le commissariat d'Aurélié Samuel, pp. 58-59, photo du look podium portée par le mannequin Mounia Orosemane avec une statuette de femme dansant et tenant un tambourin dans la main, Chine XX^e siècle, ancienne collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé. *Yves Saint Laurent Haute Couture Défilés*, Éditions La Martinière, Paris, 2019) p. 245, look podium, toujours porté par le mannequin Mounia Orosemane, lors d'un défilé cliente dans les salons de l'avenue Marceau. *Gold Les Ors d'Yves Saint Laurent* (14 octobre 2022 au 14 mai 2023), sous le commissariat d'Elsa Jansen, photographiée dans le catalogue de l'exposition, Gallimard, Paris, 2022) p. 172 et photographiée par Maurice Bensimon portée par Paloma Picasso accompagnée de Rafael Lopez-Sanchez, Yves Saint Laurent et Francine Weisweiler, pp. 174-175.





© André Perlistein

Yves Saint Laurent chez lui à Paris en 1977



© DR

Défilé Yves Saint Laurent Haute Couture Automne-Hiver 1977-78

COLLECTION DITE « LES CHINOISES » :

« Le défilé de cette collection dite "chinoise" dure plus de deux heures. C'est un étourdissement de matières, de couleurs, du vert jade, du bronze, du rouge laque, des gris 'opiacés' et d'opulence ! Le monde entier défile, Yves est devenu son plus grand chorégraphe et costumier. Sa collection est absolument théâtrale, et il est le premier à l'admettre. "La folie est sagesse si on peut se le permettre", aime-t-il à dire, à l'instar de Cocteau », rapporte Eugenia Sheppard dans le New York Times.

« Ce n'est plus de la mode. On oublie là qu'il s'agit de vêtements. Cela devient une sorte de rêverie, tantôt brumeuse, tantôt resplendissante », Hélène de Turckheim, Le Figaro.

« Une superbe collection qui allie la somptuosité des brochés, des damas, des ors et des couleurs de la Chine ancienne... », Vogue Paris Septembre 1977.

« The Changing world of evening... and the feeling for unstopped splendor and luxe that reached its most seductive heights in the ravishing Chinoiserie of Saint Laurent. », Vogue US October 1977.



Griffe

Voilà comment la presse dithyrambique accueille la nouvelle collection de Yves Saint Laurent en septembre 1977. Dans la tradition des collaborations fastueuses avec le brodeur Lesage, Yves Saint Laurent offre dans cette collection une Asie rêvée, une Asie fantasmée lui qui se documente sans cesse sur les costumes chinois, les cultures asiatiques et vit avec une extraordinaire sculpture de Bouddha en bois laqué or d'époque Ming auprès duquel il a été beaucoup photographié.

Cette veste a fait partie de l'exposition *L'Asie Rêvée d'Yves Saint Laurent*, musée Yves Saint Laurent (2 octobre 2018 au 27 janvier 2019) sous le commissariat d'Aurélie Samuel. Elle écrit dans le catalogue de l'exposition :

« C'est sans doute également par l'observation de la statuaire qu'il confère à certaines de ses silhouettes l'impression d'une sculpture en mouvement, parfois recouverte d'un motif en écailles. Ces pièces de haute couture tirent leur fierté de la tradition et du savoir-faire qu'elles perpétuent, idée qui s'exprime en Chine dans la pensée confucianiste par l'importance accordée au culte des ancêtres et qui se concrétise par une transmission des savoirs, formes et des techniques dans les arts et plus spécialement dans les arts textiles ».

Cette veste a récemment été exposée dans le studio d'Yves Saint Laurent lors de l'exposition *Gold Les Ors d'Yves Saint Laurent* (14 octobre 2022 au 14 mai 2023), sous le commissariat d'Elsa Jansen.



© DR

La veste exposée au Musée Yves Saint Laurent à Paris dans l'exposition *L'Asie rêvée d'Yves Saint Laurent*, en 2019

Cette veste a aussi fait la couverture du magazine *Ebony* en décembre 1977, photographiée par Reginald Grey. La légende de la photo de couverture nous apprend que cette veste a été achetée pour le *Ebony Fashion Fair* de la même année, probablement par sa fondatrice Eunice Walker Johnson.

Eunice Johnson a lancé l'*Ebony Fashion Tour* (qui est devenu plus tard l'*Ebony Fashion Fair*) en 1958 pour collecter des fonds au profit d'un hôpital de la Nouvelle-Orléans. Au cours de son demi-siècle d'existence, la tournée a visité 200 villes à travers les États-Unis, le Canada et les Caraïbes, récoltant plus de 50 millions de dollars pour des œuvres caritatives. Cette manifestation a été pionnière dans l'utilisation de mannequins afro-américains sur les podiums et a considérablement contribué à augmenter leur visibilité dans l'industrie de la mode. Elle a aussi contribué à mettre en lumière le travail de créateurs afro-américains mais également européens, dont notamment Yves Saint Laurent et Hubert de Givenchy, tous les deux étant les premiers grands couturiers parisiens à travailler avec des mannequins noirs depuis le début des années 1970.

En 1978, Zizi Jeanmaire porte cette veste sur un plateau de télévision où elle interprète *Venus* du groupe Shocking Blue avec Sacha Distel.

Enfin, Paloma Picasso a porté cette veste pour le lancement du parfum masculin *Kouros* le 23 février 1981 à l'Opéra Comique, photographiée par Maurice Bensimon entourée de Rafael Lopez-Sanchez, Yves Saint Laurent et Francine Weisweiler.

Nous remercions chaleureusement Monsieur Julien Baulu pour son aide précieuse à l'élaboration de cette notice.



43 λ

YVES SAINT LAURENT (1936-2008)

FASHION AS FANTASY IN THE SWINGING SIXTIES

Yves Saint Laurent (1936-2008)
Fashion as Fantasy in the Swinging Sixties
Signé 'Yves Saint Laurent' (en bas à gauche)
et inscrit 'Fashion as Fantasy in the Swinging Sixties'
Feutre et crayon sur papier
Fin des années 1960

Circa 45,9 × 54,7 cm (18 1/8 × 21 1/2 in.)

€40,000-60,000
US\$43,000-64,000
£35,000-52,000

PROVENANCE
Offert directement par Yves Saint Laurent à Roberto Polo en 1975

BIBLIOGRAPHIE
Yves Saint Laurent - Exotismes, catalogue de l'exposition qui s'est déroulée du 10 décembre 1993 au 27 mars 1994 à l'espace Mode Méditerranée du Musée de la Mode de Marseille sous le commissariat de Catherine Ormen, p. 130.

YVES SAINT LAURENT (1936-2008)
FASHION AS FANTASY IN THE SWINGING SIXTIES
FELT AND PENCIL ON PAPER LATE 1960s

伊夫聖羅蘭 (1936-2008年) 繪圖作品 · 《FASHION AS FANTASY IN THE SWINGING SIXTIES》



Couverture de Vogue Paris, septembre 1965



Charles James et Roberto Polo, Hôtel Chelsea, New York, 1975





Affiche de l'exposition *Fashion as Fantasy* by David Croland, 1975

LA ROBE MONDRIAN

La robe Mondrian est une robe courte et droite créée par le grand couturier français et collectionneur Yves Saint Laurent en 1965 à partir d'un imprimé inspiré des œuvres abstraites du néerlandais Piet Mondrian. Elle est un symbole important de la mode des années 1960 et le modèle iconique du couturier. Par la suite Yves Saint Laurent a réitéré les collections hommages au peintre qu'il aime et qu'il collectionne mais c'est bien la collection *Hommage à Mondrian*, la première, qui le fait définitivement entrer dans l'histoire.

Ce modèle, reprenant la coupe droite et très épurée de la « robe sac » des années 1950 est directement inspiré du tableau de 1935 *Composition C (n° III)* du peintre. Publiée sur la couverture du *Elle* de septembre 1965, du *Harper's Bazaar*, et du *Vogue français* photographiée par David Bailey, elle reste l'une des créations les plus célèbres du couturier. En 1978, Pierre Bergé et Yves Saint Laurent font l'acquisition de la toile *Composition avec bleu, rouge, jaune et noir* de Mondrian, vendue



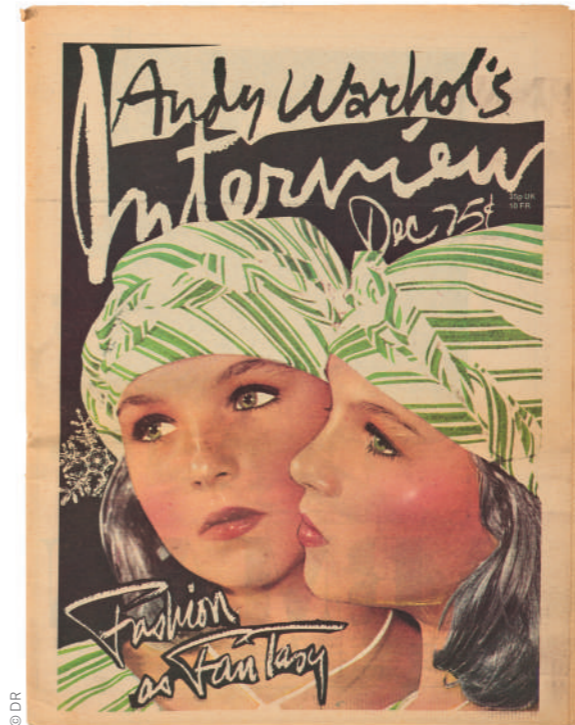
Affiche de l'exposition *Fashion as Fantasy* by Antonio Lopez, 1975

par Christie's lors de la vente de leur collection en 2009 au Grand Palais. Les robes Mondrian sont aujourd'hui conservées dans les plus grands musées du monde comme le Metropolitan Museum of Art, le Fashion Institute of Technology, le Musée Yves Saint Laurent, le Victoria & Albert Museum et le Los Angeles County of Art.

Un dessin comparable inspiré de la collection "Hommage à Tom Wesselman" a été vendu chez Christie's Londres le 9 octobre 2021, lot 93.

FASHION AS FANTASY

Ce dessin exceptionnel fut offert par Yves Saint Laurent à Roberto Polo il y a quarante-huit ans. Cet acte généreux symbolisait la reconnaissance du célèbre couturier envers Polo pour son rôle prépondérant dans l'organisation de l'exposition-manifeste intitulée «Fashion as Fantasy». Yves Saint Laurent y présenta deux des robes emblématiques de sa collection haute couture automne-hiver 1965/66, inspirées de l'artiste Piet Mondrian, ainsi que deux des robes «Pop Art», inspirées par l'artiste américain



Couverture du magazine *Andy Warhol's Interview*, décembre 1975

Tom Wesselmann, de la collection automne-hiver 1966/67. Cette collection Mondrian marqua un tournant dans la carrière du couturier, lui conférant une renommée internationale.

À l'époque, Polo, décrit par Charles James dans le communiqué de presse de l'exposition comme «un Cubain-Américain passionnément expérimental» de 24 ans, ancien élève de la Columbia University Graduate School à New York, joua un rôle essentiel dans la conception et la réalisation de cette exposition. Celle-ci se révéla novatrice, suscitant ainsi des controverses, mais posant les fondements d'une idée révolutionnaire : la mode, elle aussi, peut être considérée comme une forme légitime d'expression artistique.

Le dessin présenté constitue, à notre connaissance, l'unique œuvre sur papier de Yves Saint Laurent qui juxtapose ses emblématiques créations «Mondrian» et «Pop Art» sur une même feuille. En un geste en hommage à Polo et à l'exposition pionnière qu'il organisa, le créateur ajouta en 1975 une inscription à ce dessin : «Fashion as Fantasy in the Swinging Sixties». Une

photographie de cette feuille exceptionnelle est conservée dans les archives de la Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent.

C'est à Marina Schiano, amie de Roberto Polo et directrice de la boutique Yves Saint Laurent Rive Gauche à New York, qui mit en contact les deux hommes et se chargea de remettre à Polo les quatre robes qui figureront dans l'exposition ainsi que le dessin en 1975. Marina Schiano deviendra ultérieurement directrice de la communication et vice-présidente pour l'Amérique du Nord de la société Yves Saint Laurent.

Roberto Polo parvint à réunir pas moins de 53 artistes pour l'exposition «Fashion as Fantasy». Parmi eux figuraient des personnalités célèbres et d'autres en pleine ascension tels que Jim Dine, Marisol Escobar, David Hockney, Les Levine, Malcolm Morley, Paloma Picasso, Robert Motherwell, Richard Oppenheim et Andy Warhol. Des créateurs de mode de renom tels que Courrèges, Rudi Gernreich, Charles James, Karl Lagerfeld, Paco Rabanne, Zandra Rhodes, Valentino et Yves Saint Laurent étaient également présents. Les photographes William Claxton, Frank Horvat, Deborah Turbeville et Chris von Wangenheim, ainsi que les illustrateurs Pedro Barrios, Richard Bernstein, David Croland, Erté, Antonio López et Michael Vollbracht, contribuèrent aussi largement au grand succès de cette exposition novatrice.

L'inauguration de l'exposition eut lieu le 2 décembre 1975 à la prestigieuse librairie et galerie Rizzoli de New York. L'événement attira une foule nombreuse, composée à la fois des figures incontournables de la vie mondaine new-yorkaise et de la scène underground vibrante, donnant ainsi lieu à des discussions enflammées. Charles James avait prédit que cette exposition «ferait sans doute bondir l'esprit moyen» et qu'elle deviendrait un point de repère, vision qui s'avéra prophétique.

Deux affiches furent spécialement créées pour promouvoir l'exposition. L'une, signée David Croland, fut acquise conjointement par la Tate et les National Galleries of Scotland en 2008, bien que par erreur, elle fût attribuée à Andy Warhol. L'autre affiche, œuvre d'Antonio López, est soigneusement conservée dans les archives de l'artiste. Andy Warhol lui-même qualifia cette exposition de « plus grande chose qui se soit produite à New York depuis l'Armory Show ». «Fashion as Fantasy» bénéficia d'une couverture médiatique abondante au niveau international, notamment avec des numéros spéciaux qui lui furent consacrés dans le magazine *Interview* d'Andy Warhol et le révolutionnaire *The Picture Newspaper*, ainsi que des reportages flatteurs publiés dans le *New York Times*, le *Washington Post*, le *Washington Star*, *Le Figaro*, *People* et bien d'autres publications prestigieuses.

CHANEL HAUTE COUTURE AUTOMNE HIVER 2014-2015 RARE ET IMPORTANTE ROBE DE MARIÉE EN NÉOPRÈNE

BRODÉE PAR CÉCILE HENRI ATELIER

Le look podium est porté par Ashleigh Good, alors enceinte de plusieurs mois, pour le final du défilé haute couture.

Numéro de griffe : 085648.

€50,000-70,000
US\$54,000-74,000
£44,000-61,000



Griffe



© Vanessa Beecroft

Vogue Uomo, janvier 2015

BIBLIOGRAPHIE

Article dans *Uomo Vogue Italia*, janvier 2015, photographie de Vanessa Beecroft.

Article *An Eye For All Seasons*, paru dans *Vogue US* mai 2016, photographie de Steven Meisel.

Manus X Machina, Fashion at the Age of Technology, catalogue de l'exposition au Metropolitan Museum of Art, New York, 5 mai - 5 septembre 2016, p. 2.

Patrick Mauriès, *Chanel Défilés*, Éditions La Martinière, Paris, 2020, pp. 581 et 585.

CHANEL HAUTE COUTURE FALL WINTER 2014-2015
A RARE AND IMPORTANT NEOPRENE BRIDAL GOWN
EMBROIDERED BY CÉCILE HENRI ATELIER

罕見而貴重的氯丁橡膠材質婚紗，由CÉCILE HENRI工坊刺繡而成，香奈兒2014-2015秋冬高級時裝訂製系列作品





© DR
Karl Lagerfeld et le mannequin Ashleigh Good lors du final du défilé Haute Couture Automne-Hiver 2014-15, le 8 juillet 2014 au Grand Palais

LE CORBUSIER VA À VERSAILLES

Décrite comme « *brutaliste et baroque* » (Tim Blanks, *Vogue*), la collection était basée sur une approche à la fois couture et technologique avec notamment l'utilisation du ciment (*concrete*) comme point de départ opposé aux dorures baroques de Versailles.

« *Cet esprit d'opposition est la clé de la collection. Le monde de la couture implique des coupes et des coutures. Ici, rien de tout cela. Tout était moulé plutôt que cousu.* » (Tim Blanks, *Vogue*).

La robe de mariée et clou du défilé, était portée par le mannequin Ashleigh Good enceinte de plusieurs mois décrite ici par l'écrivaine Anne Berest :

« *La mariée foule de ses sandales le sol immaculé – entrant dans le Grand Palais comme en une église. Les sandales dorées sont plates mais la robe est immense... et sa traîne sans fin. Ashleigh Good avance presque pieds nus, telle une vierge de blanc vêtue. Elle tourne légèrement sur elle-même pour offrir aux spectateurs le visage pur et blême d'une madone moderne.*

Et soudain, devant les yeux écarquillés des spectateurs, apparaît une rondeur spectaculaire : la promesse est enceinte ! Son ventre, plein comme une lune, est sublimé par les mouvements de l'étoffe blanche - une robe d'impératrice en néoprène.

Une femme enceinte dans une robe virginale : la signature est forte. Karl Lagerfeld conclut ainsi le défilé Haute Couture automne-hiver 2014-2015. Il ne s'agit pas ici d'une "provocation" mais l'idée de "provoquer quelque chose". Provoquer la surprise, le questionnement, l'émotion. Que nous dit-il ? Que la vie est surprenante, jaillissant sans cesse là on ne l'attend pas. Et surtout, que les formes de la femme ne peuvent être entièrement effacées. Il faut des courbes pour donner la vie. Au bras du couturier, la mariée s'était transformée en métaphore de la création : celle d'une naissance à venir.

Il est difficile de dire pourquoi la vision soudaine d'une robe vous emporte le cœur. C'est un mélange de mille choses, conscientes et enfouies - parce qu'une robe est en réalité mille robes. Et ce matin, la mariée de Karl Lagerfeld était mille femmes.

Elle était Marie-Madeleine, la femme pécheresse. Elle était la mariée moyenâgeuse peinte par Van Eyck, avec ses manches au ras de la peau faisant ressortir la fragilité du bras. Elle était l'impératrice Joséphine, couronnée par son mari, laissant voir sa gracieuse robe blanche brodée d'or sous l'hermine. Mais surtout, elle était la Donna de la Renaissance Italienne, gorge offerte, un buste conique affinant la taille. Une ligne claire, naturelle, libérant la silhouette de la femme, donnant au buste la majestueuse forme d'un triangle.



De « la Haute Couture sans couture »... n'est-ce pas la sophistication suprême ?

Anne Berest





© Steven Meisel

Vogue US, mai 2016



© Brett Beyer

Vue de l'exposition *Manus x Machina* au Metropolitan Museum of Art, 2016

Remontant ainsi à travers les âges, la robe de mariée que portait Ashleigh Good était pourtant d'une modernité absolue. En néoprène, cette matière utilisée pour les combinaisons de plongeur - ce qui permet de sculpter la robe sur un moule, sans la coudre. De "la Haute Couture sans couture"... n'est-ce pas la sophistication suprême ? Oui, une délicatesse inouïe, qui consiste à effacer toute intervention, pour créer une robe aussi parfaite que la peau d'un nouveau-né. »

La robe a fait partie de l'exposition *Manus x Machina: Fashion at the age of technology* présentée du 5 mai au 5 septembre 2016 au Metropolitan Museum de New York, première exposition curatée par Andrew Bolton. Cette robe semble être le point de départ et le point d'orgue de cette exposition comme l'explique Andrew Bolton : « *Manus x Machina challenges the convention of the hand/machine dichotomy and proposes a new paradigm germane to our age of technology* ».

CÉCILE HENRI ATELIER

De nombreux artisans ont participé à l'élaboration de la traîne brodée par Cécile Henri Atelier. Cet ensemble, que Lagerfeld a qualifié de « haute couture sans la couture », illustre la confluence de la main (*manus*) et de la machine (*machina*). Fabriquée en scuba knit (maille néoprène), une matière synthétique, la robe est moulée à la main, cousue à la machine et finie à la main. La Maison Desrues (fondée en 1929) a brodé à la main les boutons avec de l'or, du verre et des cristaux, et l'Atelier Montex (fondé en 1939) a brodé à la main le médaillon avec du verre, des cristaux, des paillettes, des cannetilles anthracite et des motifs de feuilles de cuir doré. La traîne en maille scuba et en satin de soie est cousue à la machine et finie à la main. Le dessin de Lagerfeld a été manipulé numériquement pour lui donner l'apparence d'un motif baroque pixelisé et aléatoire, puis réalisé grâce à un amalgame complexe de techniques manuelles et mécaniques. L'Atelier Lunas (fondé en 1993) a utilisé une presse à chaud pour transférer les strass; l'Atelier Anne Gelbard (fondé en 1997) a peint le pigment métallique doré à la main; les perles et les pierres précieuses ont été brodées à la main par l'Atelier Cécile Henri (fondé en 1982).

Toutes les maisons d'artisanat mentionnées font partie de la société Paraffection, filiale de la maison Chanel qui regroupent tous les métiers d'art.

Nous remercions chaleureusement Monsieur Julien Baulu pour son aide précieuse à l'élaboration de cette notice.



1

This guitar, which is signed by Jean-Baptiste Voboam, is one of a series of unique instruments. Indeed, we know of only around thirty guitars made by the luthiers of the Voboam dynasty. There were four or five luthiers producing instruments at this workshop, founded by René Voboam around 1630 and active in Paris for over a century, notably at the court of King Louis XIV (F. Gétreau, "Attribution et chronologie des instruments de la dynastie Voboam, à Paris (1640-1740). La méthode historique et organologique au service de la datation.", in Dater l'instrument de musique, Paris, Cité de la musique, 2010, pp. 4-23.). Under his reign, the guitar became more widely known and more popular, the king having been a private pupil of the Italian virtuoso, Francesco Corbetta. With its growing popularity, this instrument, originally imported from Spain and Italy, would go on to really make its mark, as it was taken up by specialists within France itself. The guitar became a symbol of its owner's social standing, good taste and refinement. Thanks to the prestigious commissions they received, the Voboams won the king's favour and were introduced to his court.

The family's luthiers developed the guitar's technical features, such as its proportions and more decorative touches, while drawing inspiration from the skills of their contemporaries. One example of this is Boulle marquetry, which was the inspiration for the veneer on this guitar. They also invented a decorative motif, the pistagne style of marquetry, which is used here. This technique involves alternating ebony and ivory materials, which are arranged in a frieze around the contours of the instrument, and in particular around the rosette.

Each luthier from the Voboam family developed their own decorative touches and motifs for the instrument's headstock and inlays. The three-tiered gilded scrollwork rosette, however, is a design feature that is common to each generation. Alexandre Voboam, who was Jean-Baptiste's father, made particular use of the pistagne motif. His style is characterised as classical, in comparison with other members of the family. Characteristic of his style are the five strips of wood separated by four strips of ebony and ivory (F. Gétreau, "La dynastie des Voboam : nouvelles propositions", in *Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, n° 2, 1996). One of his pieces, which was sold at Vichy Enchères in Drouot on 1 May 2021 (lot 50), is a perfect representation of his style.

This guitar has been signed by René Voboam's grandson, Jean-Baptiste, who was particularly active between 1697 and 1730. He was the last luthier of the dynasty. The characteristic feature of his work is a fuller headstock, with more opulent decoration around the rosette. This can be seen on this particular guitar, which has two decorative friezes around the rosette. This style, already distinctive when the guitar was made in

1692, can also be seen on the guitar he made in 1697, which was exhibited at the Metropolitan Museum in New York (inv. 1989.147), as well as the one he made in 1699, which is now in the collection of Mr and Mrs Alain Moatti, and illustrated in cat. exp., E. Claude, J. La Gorge, B. Saule, *Fêtes & Divertissements à la Cour, Paris*, 2016-2017, p. 213 et 232.

This example of a Voboam guitar bears the coat of arms of Elisabeth Charlotte d'Orléans (1676-1744) on its case, inherited from her father, Philippe d'Orléans. The neck of the guitar itself bears the arms representing her marriage to Leopold I, Duke of Lorraine and Bar. A granddaughter of France, "Mademoiselle de Chartres" was the niece of Louis XIV and grandmother of Marie-Antoinette through her son, Francis, who married Maria Theresa of Austria. The court of Duke Leopold I was particularly notable for its artistic leanings. Major architectural commissions, including the Nancy Opera House, were given to Italian architects Giovan Betto and Giacomo Barilli. The Italian influence also extended to music, with musicians being sent to Rome to receive training. Damien Halter writes the following on the subject: "Despite its close proximity to France, Lorraine was not simply a passive recipient of these transfers of human, cultural and artistic knowledge, but an autonomous laboratory, that was able to borrow, adapt and disseminate the increasing flow of knowledge that symbolised the Enlightenment". (D. Halter, "Comptes rendus" in *Revue historique*, 2018, no. 688, pp. 927-1011.)

Guitars from the Voboam dynasty were one-of-a-kind instruments, which were tailor-made for their owners. They became hallmarks of the high standing of prominent families, who were happy to be depicted alongside their instrument. One such example is Louise Anne de Bourbon-Condé, Mademoiselle de Charolais, who was painted by Pierre Gobert, in a work that is now on view at the Musée des Beaux-Arts in Tours (inv. 1793-4-3); or indeed Marie Adélaïde Clotilde Xavière of France, known as Madame Clotilde and sister of Louis XVI. She was painted by François Hubert Drouais in 1775 holding her Voboam guitar, in a work that is now held at the Palace of Versailles (inv. MV 3972). As this illustrious history makes clear, this Voboam guitar is part of a succession of rare and extraordinary instruments that reveal the mastery craftsmanship of luthiers from the seventeenth century.

2

FROM AN ANTIQUE MODEL

The panther is sitting on its left hind leg, its coat of small scattered curls has led some authors to say that it is a female panther (Planiscig, 1924). Its upward gaze and position, as well as the fact that the inside of its left hind leg is visible, indicate that our panther was probably originally part of a larger group. Indeed, ancient sculptural groups of

the god Dionysus as he was called in Greece or Bacchus in the Roman Empire, or sometimes of satyrs, are very often accompanied by a panther or tiger. Representations of the god riding a panther can be seen in a mosaic at the Roman villa of Dionysus at Pella in Greece, and also in the 4th-century villa known as Halicarnassus (fragment in the British Museum, London, inv. no. 1857,1220.414). The motif also appears in several famous antique sculptures, such as that housed in the Villa Pozzuoli near Naples depicting Bacchus, a satyr and a panther (Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, inv. no. 2010-3/SH1757), in the Louvre Museum (inv. no. Ma 4724; the group that belonged to Pope Pius VI, inv. no. MR 111 and N494), in Italy (Bacchus from the temple in Piacenza) and Austria (Bacchus from Tunisia, Kunsthistorisches museum, Vienna, inv. no. I 156 a).

The subject was revived in 16th-century Italy. Three interesting antique marble compositions that were heavily restored in the 16th century and from the former Della Valle collections (including Palazzo Pitti, Florence, inv. no. OdA Pitti 634) depict Bacchus standing and presenting a bunch of grapes, accompanied by his feet by a panther with its right paw raised. The iconography can also be found in small scale bronzes, most notably that of Bacchus and a small panther with its left foreleg raised, initially attributed to the Paduan goldsmith Francesco da Sant'Agata, or to the circle of the Florentine Benvenuto Cellini, and today attached to the circle of Barthélemy Prieur (see the example in the Abbott-Guggenheim collection, Christie's, New York, 13 April 2016, lot 112). A similar panther in bronze, of the same dimensions and with eyes also inlaid with silver, is now in the Kunsthistorisches Museum in Vienna. It came from the Ambras Castle collection and appeared in the inventories in 1788, then entered the Imperial Cabinet of Coins and Antiquities in 1847 before being transferred to the Kunsthistorisches Museum in 1891. Until the early 20th century, it was thought to be an antique, but was reattributed to the 16th century (see fig., with the engraving), as was our panther at the Pourtalès sale. In fact, our sculpture was included in the 'Antique bronzes - section. 701 - Statuette - Panther reclining on its hind leg, holding its right paw up - Height, 28 centimeters'. The casting technique and surface treatment on the two panthers clearly indicate a 16th-century Northern Italian origin, probably Padua, which specialised in the production of small bronzes, particularly animal bronzes, during the period. The question of dating could also arise for the panther in the former collection of Baron Edmond de Rothschild (see *fig.* and Reinach, pp. 105-114), of which only the raised paw and the ivy climbing up its body differ from ours. It could be that this composition, of a panther with ivy, originated in ancient Rome and thus served as the antique source for the present bronze given their many similarities. However, it is also possible that the ivy panther model was a later post-antique creation.

POURTALÈS, GOLDSCHMIDT-ROTHSCHILD, SCHEY DE KOROMLA, ROTHSCCHILD: DISTINGUISHED ORIGINS

Our bronze was part of the illustrious collection of Comte James-Alexandre de Pourtalès (1776-1855). It was housed in his *Hôtel particulier* on the rue Tronchet, built in 1838 by Félix Duban and modified by Hippolyte Destailleur at the end of the Second Empire. Born into a family of *financiers* from Neuchâtel, his collection of antiques was renowned throughout Europe, as was his collection of paintings, which included many masterpieces from Rembrandt to the modern works of Ingres. The various views of his salons and gallery demonstrate the impressive volume of works amassed in the *hôtel* (Gady, p. 220).

Following the sales of the collection organised from 6 February to 21 March 1865, the panther was acquired by the Frankfurt-based dealer Milani. He sold the bronze to Baron Maximilian von Goldschmidt-Rothschild (1843-1940), a banker, collector and heir to the Goldschmidt family who had lived in Frankfurt since the 14th century. He married Wilhelm Carl von Rothschild's daughter, Minna Karoline (1857-1903), then added his wife's name to his own after the death of his father-in-law, the last male heir to the Frankfurt branch of the Rothschild family. It was following this change of name that Emperor Wilhelm I made him 'Baron de Goldschmidt-Rothschild'. Our panther can be seen in the Great Hall of the Goldschmidt-Rothschild Palace in 1938, the family residence on Bockenheimer Landstrasse, which was unfortunately destroyed in an air raid in 1943 (M. Wagner and K. Weiler, p.85, fig. 18).. Their daughter Lili Jeannette (1883-1929) probably inherited the bronze as it formed part of the collection of her daughter Alix. Lili Jeannette married Baron Philippe Schey de Koromla (1881-1957), grandson of the Austro-Hungarian banker Friedrich Schey.

Alix de Rothschild, born Schey de Koromla (1911-1982) in Frankfurt, married Guy de Rothschild and lived at 21 avenue Foch and Château de Reux. A collector herself, Alix assembled a collection of paintings by Picasso, the Second School of Paris and German Impressionists. A member of the board of the Musée national d'art moderne de Paris, president of the Sociéte des amis du musée de l'Homme, Chevalier des palmes académiques and of the Ordre des Arts et des Lettres, she donated many pieces to French museums.

3

Johann Schmidtbauer is known for his work in Augsburg, Bamberg and Donauwörth, Germany. We know that he died in Bamberg on 31 January 1757. Unfortunately, the archives tell us little else about the details of his career. This travel clock provides a wonderful illustration of the developments in clockmaking dur-

ing the 18th century. Time was no longer a purely public affair, relayed by church bells, but became a comfort for private use. Travel clocks are a perfect example of this. More commonly known as *Reiseuhren* in German, this type of clock was intended for the very wealthy upper classes. These clocks are the embodiment of the developments in clockmaking of the period, while at the same time being characteristic of the highly decorative and exuberant Rococo style that was popular at that time. The extensive gilded bronzes that adorn them make these objects both unique and opulent. A similar clock by the same clockmaker sold at Christie's Amsterdam on 7 May 2008, under lot 35.

4

By the early 17th century, the popularity of polychrome inlaid-marble decoration had spread from Florence and Rome to Naples, the largest and most important city in South Italy. Naples' position as one of the centres for pietre dure further developed in 1738 when Carlos VII of Bourbon, King of Naples (later King Carlos III of Spain) established the Real Laboratorio delle Pietre Dure. Neapolitan pietre dure found in local churches offered highly dramatic, innovative, colourful and bold designs, often covering entire pavements and walls, which are also apparent on the present top. It is closely related to the work of the sculptor and architect Cosimo Fanzago (1591-1678), one of the greatest figures of the Baroque period in Southern Italy. His work is recorded in many local churches and can be characterized using an astonishing variety of different marbles and stones cut and assembled in distinct ways. His visits to Rome, from 1638 to 1650 and in 1652, influenced his œuvre; various motifs he employed are a hybrid between Roman and his own distinctive, decorative vocabulary. His most important works in Naples were carried out in Chiesa del Gesu Nuovo and in Certosa de San Martino.

A late 17th-century hardstone tray, reflecting the influence of Cosimo Fanzago, sold first at Christie's New York, October 16, 2019, lot 753 and then at Sotheby's London, January 19, 2022, lot 30.

5

The exceptional beauty of this elegant chair lies in the perfection of its lines and the quality of the woodcarving, which made it perfectly suited to the royal location for which it was intended: Louis XVI's Salon des Jeux (Games Salon) at the Palace of Versailles.

A ROYAL COMMISSION FOR VERSAILLES

Louis XVI's Games Salon was completed in 1774, ten years before this piece was commissioned.

An entire set of furniture would subsequently be repurposed, having originally been designed for Louis XV. This set of furniture was the work of Foliot, and comprised around forty chairs, each covered with tricolour Genoese damask. In December 1784, Louis XVI decided to completely renovate his Salon, notably by updating the furniture it contained. Of the original furniture, only the four encoignures (corner cabinets) made by Jean-Henri Riesener in 1774 would be retained.

On 28 February 1785, by means of order no. 133, Jean Hauré was commissioned to make thirty-six chairs, a screen, and a room divider (or "paravent"). Jean-Baptiste Boulard was chosen as carpenter, Vallois and Vassal as woodcarvers, and Madame Bardou as painter and gilder. The Maison Desfarges in Lyon was called upon to cover the chairs, screen, room divider and cantonnières (window drapery, also known as a valance or pelmet). To achieve this, they used a sample of crimson and gold damask lining fabric.

The records note: *Vallois and Vassalle. - For the carving of 36 arched chairs, the arches featuring a carving of bay leaves and waterleaf, between each a small ornamental finial with rope and ear of wheat motif, corbel detail on the sides and fleurs de lys within square frames, the front stiles and sides decorated with laurel leaves and rope detail, with column-style legs, gadroons at the upper end, and waterleaf and cord detail at the lower end, for 42 l apiece, 36 in total. Martin - For a wax model made for these 36 chairs and the room divider, 48 l. Leroux - For the woodcarving of the room divider comprising 4 leaves, and 4 ft high by 2 ft 1 in wide, of the same order as the chairs, for 300 l. For the woodcarving made to one square foot to one of these 36 chairs, 2 l.*

Boulard's records for this year, 1785, also make mention of this delivery. He describes having made *36 fully arched chairs, also curved around the rim of the seat, preparing the wood for the woodcarver, for 10 livres apiece, making 360 livres*, of which he would ultimately receive only 288 livres.

Of the thirty-six chairs, twenty-four were fully upholstered and twelve were covered with a diamond-patterned fabric. This set of furniture was delivered a few months later, on 7 November 1785, after being registered in the Royal Furniture Treasury records ("Journal du Garde-Meuble"), under number 4690. In 1787, there were six chairs in one of the rooms adjoining the "Wood Turning Room". In 1792, seven would subsequently be placed in the Louis XV library. It is also worth noting that at around the same time, a set of chairs of the same model was supplied for the Louis XVI Games Salon in Fontainebleau – a testament to the popularity of this chair.

Thanks to the detailed description on the order, we know that the rest of this order also included a room divider and a screen. The room divider was carved by Leroux, and required a wax model, which was made by Martin. It is now held at the Nissim Camondo Museum (Inv. Cam 202).

When the latter acquired the piece, it knew nothing of its royal provenance. Indeed, it was due to the fact that the decorative detail was nearly identical to that of the chairs, that Pierre Verlet was able to identify it in the 20th century as belonging to Louis XVI's order for the Games Salon (despite the fact that its Royal Furniture Treasury number had been lost). More recently, in 2011, the Palace of Versailles had a copy made of the room divider, to supplement the furnishings in the Games Salon, which today remains one of the palace's most complete rooms.

THE REVOLUTIONARY SALES OF 1793

The set was sold during the Revolutionary Sales, on 28 December 1793, in three separate lots. A Mr Grincourt and Mrs Barberet acquired the first lot, while Mr Marceau purchased the other two. Christian Baulez notes that the whole set was reassembled some time later by Treuttel and Würtz, publishers from Strasbourg who were very active during the Revolutionary Sales. They probably acted as investigators for the list published in 1794 by the *Kabinet van mode in Smaak te Haarlem bij. A. Loosjes, p. Zoon* in Haarlem. The list provides a detailed description of these three lots, which were on sale for a total of 11,200 livres. In 1822, they offered this set of furniture in its entirety to Louis XVIII, who declined to purchase it. Some of the chairs later ended up in the collections of the Murat princes and, during the famous Sale of the Princess in 1961, Versailles was gifted ten of the chairs, by ten donors. Since 1952, twenty-five chairs have been returned to the Games Salon at Versailles, as a result of various donations, purchases and pre-emptions. Alongside them can be found Riesener's encoignures (Inv. V 3526-3527), the fireplace and sconces, as well as the Tric-Trac table, which was made in 1780 by the table maker, Mané (Inv. V 5278), for Louis XVI, who was very fond of this game. To this day, the screen has still not been found.

Two chairs are kept at the Château de Chantilly (inv. OA 3392). A dozen others are known to form part of private collections, and among them this chair from the Rothschild collections, which Christie's is honoured to put on sale today.

6

LOUIS, DUKE OF BURGUNDY

Louis de France (1682-1712) was the son of Louis de France (1671-1711) and Marie-Anne of Bavaria (1660-1690). His father, traditionally called the *Grand Dauphin* - which earned him the name *Petit Dauphin* - was the eldest son of Louis XIV (1638-1715) and Maria Theresa of Austria (1638-1683). Louis, Duke of Burgundy was the first prince to be born at Versailles. He received a meticulous education taught by Fénelon, and at the age of twenty, Louis XIV admitted him to the Conseil d'Etat, where he learned about political, religious, diplomatic and military matters. Unfortunately, the Duke of Burgundy proved to have little talent for war,

preferring to discuss politics and reform within a circle known as the "Burgundy faction" made up of aristocrats aspiring to a parliamentary-style monarchy. Unfortunately, although he succeeded his father following the latter's death in 1711, he fell ill the following year at the same time as his wife Marie-Adélaïde de Savoie (1685-1712), and they both died within six days of each other, followed by their eldest son Louis, Duke of Brittany (1707-1712), as a result of a measles epidemic, sparing their youngest son, Louis, Duke of Anjou, who became King Louis XV in 1715.

THE STEINKABINETTABATIERE

Johann-Christian Neuber, born in Neuwunsdorf in 1736, apprenticed with Johann Friedrich Trechaon, a silversmith of Swedish origin. He was appointed Master of the Dresden Goldsmiths' Guild on July 13, 1762, and succeeded his father-in-law Heinrich Taddel as Director of the Green Vaults in 1769. In 1775, he was appointed *Hofjuwelier* at the court of Friedrich Augustus III. Neuber, who had been educated by his father-in-law in the science of hard stones, decided to exploit the artistic and commercial potential of Saxony's many indigenou stones at a time when mineralogy was becoming popular. He developed the technique known as *Zellenmosaic* [cloisonné mosaic], which he used to make boxes, cane handles, watch cases, chatelaines and jewellery. Above all, he invented the *Steinkabinett tabatiere* [snuff-box forming a mineralogical cabinet], a small portable masterpiece combining, as he put it in an advertisement in 1786, «luxury, taste and science». This type of object was sometimes sold with a booklet in which the name and geographic origin of each sample were listed, according to the classification advocated by German geologist Abraham-Gottlob Werner (1750-1817) and made an international success of Neuber.

PROVENANCE

Maximilian Benedikt Hayum Goldschmidt (1843 - 1940) was heir to the B.H. Goldschmidt bank, which he ran with his brother Adolf Benedict Hayum Goldschmidt (1838-1918) until 1900, when they left the business and moved to Berlin. In 1878, he married Minna Karoline Freiin von Rothschild (1857-1905). On the death of his father-in-law Wilhelm Carl von Rothschild in 1901, he succeeded him as Austro-Hungarian Consul General in Frankfurt. At the same time, he added his wife's name to his own, and in 1907 achieved the rank of Prussian Baron, entitling him as the eldest to the property of Fideikommisslehen Niederweide near Wollstein, in the province of Posen. In 1920, together with his two sons, he acquired the bank A. Falkenburger & Co, founded in Berlin in 1888, which they renamed von Goldschmidt-Rothschild & Co. Unfortunately, the economic crisis of 1929 affected the bank's business, which was eventually liquidated in 1936. In June 1937, he was forced by the National Socialists to sell his property at Bockenheimer Landstrasse 10, followed by the park in 1938. In November 1938, he was also forced to sell his art collection of

almost 1,400 objects (paintings, furniture, sculptures, carpets, porcelain, earthenware, silver and glass) to the city for 2,551,730 Reichsmarks. Goldschmidt was allowed to live in the Palace, now converted into apartments, as a tenant until his death at the age of 96 in 1940. The Palace was destroyed during the Second World War, and today Rothschild Park is a public green space.

8

This automaton is a unique model, never before recorded. It is part of an extremely rare series of less than ten examples of mechanical mice known to date, most of which are held in public collections including the Bowes Museum in Durham, the Sandoz collection in Le Locle, and the Patek Philippe Museum in Geneva. However, unlike all the other examples depicting «Siberian Mice», our mouse is in fact a field mouse, suggested by the brown color of its coat, which is simply enameled and not applied with baroque pearls. This simplicity makes it all the more realistic that, when activated, like other known examples, it moves forward on all four paws, before stopping abruptly to shake its head as if it had found something to nibble on or sensed danger approaching, before turning around twice to return to its starting point - a relatively complicated routine.

HISTORY OF AUTOMATONS: FROM ANTIQUITY TO THE 19TH CENTURY

Small animal-shaped automata, like singing bird boxes and automaton watches, became particularly popular in the 18th and 19th centuries. Automatons have always fascinated the public, as well as being true technological feats, especially when you consider that they were created more than two hundred years ago! The first of these, a dove capable of flight, was invented by Archytas of Taranto (435 BC - 347 BC). Then, between the end of Antiquity and the 13th century, automatons were forgotten by medieval Europe, whereas the Arab world continued to take an interest in them, notably with the development of automaton clocks. It wasn't until the 16th century that automatons reappeared, with the production in Augsburg and southern Germany of small animals such as Hans Schlottheim's crayfish (circa 1645-1525) and Tobias Reichel's spider, both now housed at the Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen in Dresden.

In the 18th century, it was Jacques Vaucanson (1709-1782) who turned his attention to automatons as a means of education rather than entertainment, initially with his «anatomies mouvantes», a type of automaton that reproduced the natural functions of animals. Pierre and Henri-Louis Jaquet-Droz and Jean-Frédéric Leschot, who collaborated with the Maillardet family, then took over in the late 18th and early 19th centuries to become the undisputed masters in the field.

At the beginning of the 19th century, for example,

Auguste Maillardet described, in a prospectus entitled «Animaux mouvants», an elephant with a moving trunk, a goat that drank from a waterfall before leaving again, a dog guarding a basket of fruit that, when picked-up, stood up and barked until put down, a fox that wandered off to return to its den, and a butterfly that flapped its wings (p. 248 Chapuis and Droz, 1949). The Maillardet seem to have made these enamelled objects, including a mouse, a lizard and a caterpillar, which Henri Maillardet (1745 - c1815) also advertised in London in an 1811 poster.

HENRI MAILLARDET

Henry Maillardet, who is credited with the creation of these objects, is still a relatively unknown figure in the world of automatons, unlike his more famous associates: James Cox, Pierre and Henri-Louis Jaquet-Droz and Jean-Frédéric Leschot. Born in Meyriez, Switzerland, in 1745, Henri and his two brothers were probably trained in the Jaquet-Droz workshops before settling in the village of Fontaines, where Henri and Jean-David were registered as clockmakers in 1769. In 1783, Henri went into partnership with Jaquet Droz & Leschot and moved to London as manager of their London branch. According to a contract attested by James Cox dated May 10, 1783, he ran the London business and the workshop at Bartlett's Buildings; the tools belonged equally to the two partners, and Maillardet received a salary of 27 pounds a year and the same sum for each of the workers or apprentices, whom he had to feed and house.

Unfortunately, by the end of the 1780s, the company had run into financial difficulties and went into liquidation in London and Geneva after the death of Pierre Jaquet-Droz in 1790 and his son Henri-Louis in 1791. After trying to save the business, in 1798 Henri Maillardet took over the former premises of Cox's Museum, the Great Promenade Rooms in Spring Gardens, where he presented his automata, including «L'Ecrivain Moderne», his most incredible invention made famous by Brian Selznick's novel *The Invention of Hugo Cabret* and now at the Franklin Institute in Philadelphia, as well as a Siberian Mouse, which he later exhibited throughout the country. However, his financial situation deteriorated, and Henri Maillardet died, ruined, in Belgium around 1830.

A UNIQUE PIECE

Who really designed these automata remains a mystery: Henri, his brothers, or one of their Swiss collaborators such as Frisard or Lemaire? Certainly their undisputed popularity with the public enabled this automaton mouse to be sold to other watchmakers. In a letter dated March 30, 1843, published in Letters from New York (p. 205), American author Lydia Maria Child (1802-1880) recounts how «these mice, capable of deceiving even a cat, could be admired in the store of Jean-François Bautte, watchmaker in Geneva». Perhaps Bautte had bought from the Maillardets, or even copied them? Certainly it's possible to argue that, while the

Siberian Mice, like the lizards and caterpillars, were probably made in Geneva, given the craftsmanship, enameling style and pearl embellishment, the style of our field mouse suggests that it may have been made in London, where Henri Maillardet worked, making it unique among known examples.

9

With its three-horned head bookended by a pointed beak and flaring frill, the *Triceratops* is one of the most famous species of dinosaur. They lived contemporaneously with the *Tyrannosaurus rex* in the late Cretaceous — the final period of the dinosaurs that ended with their mass extinction approximately 65 million years ago. The skull of a *Triceratops* is emblematic of the creature's strong defence and counter-attacking threat, and among the most recognizable skulls of any animal, alive or extinct. The present specimen, with its mid-sized nasal and arching brow horn and frill, is from a young *Triceratops horridus*.

These herbivores could grow up to 9 meters long, and weigh as much as 12 tonnes, roaming in a region that is now east of the Rocky Mountains in North America. In the Cretaceous period this habitat would have been characterised by dense fauna, marshland and shallow seas, which provided plentiful nourishment for any herbivore. The diet of *Triceratops*, as evidenced by its toothless beak, primarily comprised palm fronds. The horns were therefore not to hunt prey, but to protect itself from apex predators such as *Tyrannosaurus rex*. Although the lumbering bulk still left it exposed to an unexpected attack, a single strike from a brow horn could potentially gore a predator in the neck or heart, fatally wounding it.

The bony frill ostensibly provides an additional layer of protection, but more studies have speculated that it may have originally been brightly coloured, and could have served a more diverse purpose. Either as ornamentation for a mating ritual, helping *Triceratops* to identify one another, or even to regulate its body temperature, the frill is visually arresting to the modern observer and a crucial functional aspect of this prehistoric creature. Unusually for a Cretaceous herbivore, *Triceratops* fossil remains are almost always found individually, with no fossils of mates or young found nearby. This lends credence to the theory that *Triceratops* actually spent much of its life alone, rather than travelling in larger herds for protection.

The first specimen of *Triceratops* was a pair of horns discovered in 1887, which were at first misidentified as belonging to a Pliocene bison. After realising his mistake, American paleontologist Othniel Charles Marsh described the two species, *horridus* and *prorsus*, in 1889 and 1890 respectively. The first mounted skeleton was reconstructed by the Smithsonian in 1905 and

has remained on display ever since. As such, the *Triceratops* has captured the public imagination for over a century.

The present Lot offers a rare opportunity to acquire a quintessential relic of the last years of the Age of Dinosaurs. With its impressive dimensions and momentous display, this sculptural skull instantly evokes the overwhelming size and domineering presence of the *Triceratops*, catapulting the prehistoric beast into the present.

10

CHRISTOPH ANGERMAIER, IVORY SCULPTOR

Ancient Roman sculpture is clearly the main reference for the iconography of our figure of Mars, god of War. He is depicted standing, helmeted, carrying a slightly curved sword, shield and wearing armour with pteruges, the leather or metal straps that form fringes under his belt. Several engravings could have been the inspiration for our figure, notably those by Hendrik Goltzius (1558-1617) from his cycle of Roman Heroes published in 1586. They show bodies in motion, with exaggerated musculature, helmets, shields on their arms and swords in their hands (see in particular the depiction of Horatius Coclès and Calphurnius). The most interesting of the series is probably the one showing Marcus Valerius with the same torsion of the back and his right arm with the hand on the hip and the elbow backwards (see fig., an engraving at the Metropolitan Museum of Art, NY, inv. no. 49.97.693). Our figure could well be a Roman hero rather than a god.

In the case of our ivory, the influence of Mannerism can be felt, but the impact of the Baroque in the early years of the 17th century is also detectable. We can compare the treatment with the work of the sculptor Christoph Angermaier. He is one of Germany's most famous sculptors, known for his ivory-veneered cabinets. He grew up in a family of goldsmiths and moved to Munich, where he practised in the early decades of the 17th century. He became a court sculptor and ivory turner in 1618, working for Maximilian I, Elector of Bavaria (1573-1651), and notably supplied him with an impressive ivory cabinet for his collection of gold coins, now in the Bayerisches National Museum (see fig., inv. no. R 4909). Richly decorated with low and high reliefs carved between 1618 and 1624, a parallel can be drawn between our Mars and the two large figures at the back of the cabinet. They represent Nimrod and Romulus in Roman dress.

The base decorated with trophies was most likely made at the same time as the ivory. A carbon-14 test makes it highly probable that the tusk dates from the first half of the 15th century, suggesting that it was first displayed in a Kunstkammer before being carved in the early 17th century. The ivory of the trophies on

the base can also be dated to the same period, following a test, and thus seems to have come from the same tusk.

THE ROTHSCHILDS AT MENTMORE

The ivory was part of the collections of Baron Mayer Amschel de Rothschild (1818-1874) at Mentmore Towers. A banker and collector, he was the son of Nathan Mayer, founder of the English branch of the family. Built between 1852 and 1854 by Joseph Paxton in the Jacobethan style, it housed the family’s important collections. When Baron Mayer Amshel died, his only daughter Hannah Primrose, Countess of Rosebery (1851-1890) inherited the estate. She married Archibald Primrose, 5th Earl of Rosebery, an important British figure who was Prime Minister from 1894 to 1895. Following the death of Harry Primrose, 6th Earl of Rosebery (1882-1974), the contents of Mentmore were sold at auction in 1977, and an in situ view shortly before the sale shows the figure of Mars in one of the rooms.

11

This tapestry, part of the series The Seasons of Lucas, depicts Spring. Each tapestry of the series portrays one or more traditional activities associated with each particular season, along with a relevant deity.

Here, Flora, an Italian agricultural deity, is depicted holding a branch in her hand. She watches over the different activities being performed. The scene depicts net fishing in the river, as it is in *March* from the Months of Lucas series, a version of which is exhibited at the Metropolitan Museum in New York, inv. 44.60.2. In the background, figures are shown carrying out the first seasonal activities: gardening, hoeing and planting vines.

This tapestry was probably originally designed by a Flemish artist of the school of Bernaert van Orley in about 1535, challenging the traditional belief that it was the work of Lucas van Leyden. The tapestry is likely to have been woven by the lissiers of the Royal Gobelins Tapestry Manufacture. The source of inspiration for the Paris versions of this series were twelve Brussels tapestries that belonged to Louis XIV, woven circa 1535 and destroyed in 1797. The lack of any record of this series in the Gobelins inventories suggests that its numerous variants may well have been woven in private workshops.

There are several known complete sets from this series. One belonged to the collection of Viscount Wimborne, Canford Magna, Dorset, and later the Brookline Trust Company, was sold at Christie’s New York on 26 April 1990, lots 6 and 9, with a further pair sold at Christie’s New York on 2 November 2000, lots 56 and 57. A further set was part of the collection of King Louis-Philippe (*Spring* missing), and was sold in the Louis-Philippe sale at the Domaine de Monceaux in Paris on 28 January 1852, lot 15, and

is now dispersed. A further set of three tapestries of the series are in The Metropolitan Museum in New York (*Spring* is also missing) (*Summer*: inv. 50.14.1, *Autumn*: inv. 50.14.2, *Winter*: inv. 50.14.3). Lastly, a tapestry from the Lucas series, depicting *Spring*, was sold at Christie’s Paris on 24 June 2009, lot 204.

12

The Graeco-Roman period, namely the centuries that followed the conquest of the East by Alexander the Great and the subsequent spread of Roman rule over a large part of Europe, Western Asia and the north coast of Africa, was one of great cultural diversity. The mingling of Greek, Roman and foreign cultures and traditions gave birth to a new and cosmopolitan culture. The latter, while keeping in essence the classical Greek traditions and increasing the focus on accentuating the cult of local divinities, incorporated the fusion of divinities and the amalgamation of various religious beliefs into new ones (syncretism). A typical case is that of the god Serapis, a combination of the Egyptian gods Osiris and Apis with the Greek gods Hades and Zeus. While the main sanctuary of Serapis was in Alexandria, there were many other sanctuaries dedicated to him elsewhere. It was hoped that this new god would appeal to all the citizens of increasingly cosmopolitan Egypt. According to R.H. Wilkinson (*The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, p.127), «Serapis emerged as a thoroughly Egypto-Hellenistic deity who personified the aspects of divine majesty, the sun, fertility, the underworld and afterlife, as well as healing.» Given Serapis’ syncretistic nature, he was also often depicted with the horns of Ammon.

Of the Roman sculptures of Serapis that survive, two main types are identifiable: those with the hair swept up from the forehead (*anastole*) and those, like the above, with five curled locks of hair falling on the forehead. Many are thought to be inspired by the original cult statue in Alexandria, a colossus made of bronze in the early to mid-3rd Century B.C., reputedly the work of the Greek sculptor Bryaxis (who had worked on the famous funerary monument of Mausolus at Halicarnassus around 350 B.C.). Bryaxis had made the statue for the city of Sinope on the north coast of Asia Minor, from which it was transferred to Alexandria in about 285 B.C. by King Ptolemy I of Egypt. He depicted Serapis seated with the benevolent bearded face of Zeus, his head crowned with a modius (grain measure and symbol of fertility), one arm raised to hold a staff, with the three-headed dog Cerberus at his knee. The refurbishment of the cult statue by Hadrian in the first half of the 2nd century A.D. is said to have stimulated a demand for representations of the god and his cult continued to flourish under Hadrian’s successor, Antoninus Pius, and later Marcus Aurelius. Copies of this renowned sculpture were created in a variety of materials and sizes.

For a full discussion, see W. Hornbostel, *Sarapis*,

Studien zur Überlieferungsgeschichte, den Erscheinungsformen und Wandlungen de Gestalt eines Gottes, (EPRO32), Leiden 1973, pp. 1-50; see no. 60, pl. XL for the best preserved marble replica of the Bryaxis statue, now in the Greek and Roman Museum, Alexandria, inv. 3916. For examples of the type, *cf.* H. Hoffmann, *Ten Centuries that shaped the West*, Texas, 1971, p. 72, no. 22; also M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York, 1961, figs. 296-7.

13

This type of German clock, known as a ‘prunkuhr’, is characterized not only by its primary function, but also by a Baroque aesthetic offering a breathtaking visual spectacle. It reflects the collaboration of several craftsmen and is part of a typical Augsburg production.

THE ‘PRUNKUHR’ TRADITION IN AUGSBOURG

Our clock reflects the German “prunkuhr” tradition dating back to the 16th century. The production of these clocks, inspired by large architectural designs, reached its peak at the end of the 17th century in Augsburg. The creation of intricate silver-mounted objects such as mirrors, clocks, travel sets and cabinets was facilitated by the ongoing cooperation between the city’s goldsmiths and cabinetmakers. These items were typically commissioned by cabinet-makers specialising in such work, known as “*Silberkistler*”, who subcontracted the production of the various components of a piece to different artisans and sold it once it had been assembled in their shop. These clocks were generally produced on a limited scale, with minor variations in the decorative scheme. The baroque style of the “prunkuhr” reflects the infatuation of this period for the aversion of emptiness, accentuated by the minute and refined details typical of Augsburg artisans. Their lavish ornamentation of rinceaux, foliage scrolls, figures and elements sculpted in the round, alongside their often complex iconography, appealed to a wealthy clientele such as members of the royal court and the upper bourgeoisie, and made them ideal diplomatic gifts.

They often depict allegories of the liberal arts combined with mythological scenes. These pieces were therefore intended for scholars, since they were inspired by Cesare Ripa’s *Iconologia*, which codified the representation of mythological and allegorical figures in great detail as early as the sixteenth century (W.P. Rieder, *An Eighteenth-Century Augsburg Cabinet*, The Burlington Magazine, Jan., 1970, vol. 112, No. 802, pp. 32-37). The upper central tier of our clock is embellished with a medallion illustrating a scene featuring the goddess Diana resting at a spring with her hunting dogs. It is believed to be the work of the silversmith Paul van Vianen (Utrecht, c. 1570 - Prague, 1613), or at least based on one of his models, which were widely distributed in Germany from the mid-17th

century onwards. This type of silver medallion or plate was supplied by specialized silversmiths. The medallion on the bottom drawer depicts the Abduction of Persephone and that of the apron represents Venus and Cupid. Some of the silver features on our clock were probably introduced later and date from the 19th century. Nevertheless, they are very much in keeping with the scholarly mindset of the period. Our “prunkuhr” is crowned with an allegory of Fortune, flanked by two goddesses, including Demeter, in the upper tier, and two goddesses, including Vesta, in the middle one. The lower tier is flanked by the figures of Hades and Chronos, which appear to be original.

This sumptuous decoration reflects an architectural framework inspired by Roman Baroque, featuring an array of antique ornamentation, including Corinthian columns, a stepped base, rinceaux, friezes with godrons, heart-and-dart and egg-and-dart motifs. Despite their shape being reminiscent of a tabernacle, these lavish objects would appear to have no intellectual or moralizing pretensions, their primary function being the aesthetic delight of their owner.

A COMPLETE WORK OF ART

Our clock is an outstanding expression of this typically German production of ceremonial objects. It can be likened to a prestigious model dating to around 1700, preserved in the Bayerisches Nationalmuseum in Munich (Inv. No. R 3376 - R 3377i) and commissioned by Maximilian Emmanuel, constituent of Bavaria. It was crafted by Johann I Bartermann, Christian Winter, Johann Andreas Thelott, Christoph Schöner, Heinrich Eichler and Johann Valentin Gevers (circa 1662-1732), the latter also contributing to the creation of our “punkuhr” as goldsmith. The Bayerisches clock includes extensive silver plating throughout the structure, medallions portraying mythological scenes, ruby-red glass torso columns, allegorical figures sculpted in the round, watermarks, bouquets of flowers, coloured glass cabochons and miniature paintings. It stands on an imposing pedestal table supported by atlantes, executed Henrich Eichler (1637-1719), a cabinetmaker and goldsmith. The wide variety of materials and the complexity of the shapes are an invitation for the eye to wander and marvel at the sumptuousness of this object, the focal point being the clock. Engraver, art dealer and editor Christoph Weigel (1654-1725) of Nuremberg defined it as an instrument of reason, enabling human beings to distinguish themselves from animals. Here, however, this technical instrument becomes a purely ceremonial piece, a collector’s item as well as a source of entertainment. In fact, it appears that these “prunkuhr”, and especially the Bayerisches model, were intended as complete works of art. They combined a clock topped by a sphere depicting the phases of the moon, a decoration worthy of princely castles, and even a musical mechanism. When this clock operated, its admirers were treated to a truly spectacular display of melody, brilliance, colour and movement, not least because this impressive ensemble measures almost 2.60 metres in height. An earlier

“prunkuhr” of exceptional preciousity is preserved at the Hessen Kassel Heritage (inv. APK U 75) and is entirely plated with silver gilded with gold. It was crafted by Caspar Hoffmann in Augsburg around 1680.

While our clock is smaller, it nonetheless exudes refinement and charm. The lapis lazuli plaques make this clock so original and precious, emulating the blue of the sky provide a subtle background for the medallions. They contrast with the red tortoiseshell veneer, while the ensemble is embellished by the large silver plates also found on the Bayerisches clock. This is clearly the result of a collaborative effort by several artisans, a watchmaker, a cabinetmaker and a goldsmith. However, we can only vouch for the contribution of the imperial watchmaker Ferdinand Miller, who worked for Charles VI of Habsburg, since the movement is signed “KAYSERLICHER HOFFBEFREYDER FERDINANT MILLER”, and that of the goldsmith Johann Valentin Gevers on account of the presence of his trademark “IVG”. He was born around 1662 and received his master’s diploma in 1700. In addition to creating large ceremonial pieces, the latter appears to have been particularly proficient in producing small objects, such as a mirror displayed at the Metropolitan Museum in New York and dated circa 1710 (inv. 1989.20), which preserves the same artistic approach with silver and tortoise-shell veneering, allegorical figures, medallions featuring animated scenes, foliage scrolls, flower pots and an elaborately carved outline.

14

21 large folio volumes (625 x 450 mm). illustrations: 794 engravings on 666 leaves. Contemporary binding probably executed by the royal binder workshops: dark blue morocco, double framed with triple gilt fillet, gilt crowned cipher in the corners, royal gilt coat of arms in the centre of the boards, spine ribbed and decorated with crowned cipher and fleur-de-lys, gilt lettering, gilt edges.

The «Cabinet du Roi» refers to the engraved plates commissioned during the reign of Louis XIV and the works printed from them. This triumphal procession of paper was intended to celebrate the scientific advances, artistic achievements and military exploits of the monarch and his reign. Jean-Baptiste Colbert, Controller of Finances, played a key role to its realization. He early understood that «the print, a work of art but also a multiple signifier, had its rightful place in an ambitious cultural policy aimed at making the world and posterity aware of the splendours of the reign of Louis XIV: through its impact, it was a perfect propaganda tool» (M. Grivel, Graver pour le roi, p. 21). To execute this masterpiece, nothing was left to chance: the best engravers, burinists and aquafortists were called in, only quality paper and ink were used, and the copies were bound in gilt morocco. It was contrasting the formal

austerity often favoured by booksellers of the period. The Cabinet du roi was the leather and paper embodiment of the splendours of the reign of Louis XIV. Once printed and bound, copies were frequently offered to princes and great lords, ecclesiastics, magistrates, scholars and, of course, ambassadors who, by virtue of their position, helped the plates to be distributed to all the courts of Europe, and indeed the whole world, as far afield as Constantinople, Asia and Persia. During the 17th century, these thematically grouped plates were published in large folio volumes «covered in incarnate morocco». The idea of a «catalogue» or «cabinet» was not yet present in the minds of the genial instigators of this formidable publishing and artistic enterprise. The end of the reign of Louis XIV, marked by great financial difficulties, brought the distribution of engravings from the royal collections to a halt. The light of the Sun King no longer shone as brightly.

Nevertheless, successive guards of the king’s library set about inventorying the stocks of prints and replenishing those that were missing, as well as expanding the collections. The Abbé de Louvois thus ordered the purchase of some of Van der Meulen’s plates and those of Les Batailles by Sébastien de Pontault de Beaulieu. During the Regency, Abbé Bignon, the King’s librarian from 1719 onwards, completely redesigned and re-edited what was now called Le Cabinet du Roi. He condensed the palaces and houses, collections, festivals and royal conquests into 23 volumes. The scientific and cartographic volumes were removed. Starting in 1723, 50 copies were printed on large eagle paper and published a catalogue (reprinted in 1743). Of these 50 copies, no one knows how many have survived. It is certain that the copy presented here, comprising 21 of the 23 volumes, superbly bound in blue morocco with the royal coat of arms, is the finest and most desirable in private hands.

15

This remarkable pair of cabriolet armchairs bearing the stamp of Georges Jacob was made for a key member of the Royal Family, and was destined for a truly iconic location. It was made for Madame, Countess of Provence – wife of the King’s elder brother, the future Louis XVIII – for her private residence, the Pavillon de Montreuil in Versailles.

MADAME AT MONTREUIL

Marie Joséphine, daughter of Victor Amadeus III of Savoy, King of Sardinia, and Maria Antonia Ferdinanda, Infanta of Spain, was born Princess of Savoy on 2 September 1753. On 14 May 1771, she became Countess of Provence, through her marriage to the brother of King Louis Stanislas Xavier of France. When Louis XVI acceded to the throne in 1774, the Countess of Provence became the second Lady of France after the Queen, and was given the customary title of *Madame*.

Following her arrival in Versailles at the age of 17,

it was in a state of some isolation, having been somewhat put aside, that Madame decided to set up her main residence away from Court. Much like Marie-Antoinette at Trianon, the Countess of Provence wished to have her own private estate, in close proximity to the palace. In 1780, she acquired a private villa in Montreuil, formerly owned by the Prince of Montbarrey. The princess acquired the estate through an intermediary, Imbert de Lattes, for the sum of 30,000 livres, and soon extended it with the purchase of seventeen gardens and various buildings that included furniture and household effects. The estate soon extended over more than a dozen hectares (30 acres).

The private residence, originally built in 1774 by Vigneux for Durand de Monville, was extended and transformed by Jean-François-Thérèse Chalgrin (1739-1811), *the Count of Provence's* chief architect and steward of buildings. Chalgrin turned Montreuil into the archetypal princely residence of the late 18th century, the result of a combination of two major sources of inspiration: the architecture was heavily inspired by Neoclassicism; while the gardens were influenced by English Romanticism. Stables, outbuildings, a melon patch and a kitchen garden were soon added. Behind the villa lay a vast landscaped park in the English style. Water was supplied from the Butte de Montbauron via a copper pipe. There was a wood containing sycamore, elm and ash trees, a river with three islands, an undulating lawn, a hill, as well as a number of buildings, including a thatched cottage, a hamlet, a pagoda, a viewpoint, and the Temple of Diana, all designed to rival the Queen's Hamlet at Trianon. Finally, a remarkable octagonal music pavilion was built in 1784, again by Chalgrin, while a dairy completed the ensemble. It was at this time, and for the villa's main salon, that this pair of armchairs was designed and made, along with a particularly well-documented set of furniture.

In his work dedicated to Madame, Countess of Provence, the Viscount of Resiet gives a detailed description of this famous music pavilion:

Madame did not stop there, and to these initial works were soon added numerous pleasure buildings, including a music pavilion and a hamlet of twelve houses, reminiscent of Trianon, with its white marble dairy, thatched cow shed, wine press that was always ready for the grape harvest, and dovecote full of pigeons and doves. [...] But the true marvel of the great Montreuil was the music pavilion. [...] Within the salon, which widens onto a rotunda, garlands of laurel and foliage hang and wind around symbolic 'M's, their whiteness standing out against a pink background within blue-grey medallions. And the whole of this vast room is still beyond compare, with its harmonious tones, the arches of its cloud-filled ceiling, and the fine arabesques of the frieze, which reflect the 4 mirrored doors facing the windows to infinity. A billiards room, a small library, rest areas and a series of curious staircases, artfully combine to lead to mezzanines on the upper floor, completing this delightful ensemble. [...] It was to this

charming setting that Josephine of Savoy, fleeing Versailles and its splendours, would come each day, in her gauze headscarf, wearing a lawn cloth dress and shaded by a straw hat, to visit her estate and play the farmer, as Marie-Antoinette did at Trianon (T.-H.-A. de Reiset, *op.cit.* pp. 75 and 82-84).

Forced to leave France to escape the French Revolution, the Countess of Provence fled Montreuil. Her property was seized, along with that of the other exiles, and the whole estate was put up for sale on 9 July 1793, in the form of nine auction sales. The property was divided into four lots and sold on 6 Germinal Year II (26 March 1794) for 126,200 livres. The music pavilion is still standing to this day. The salons it contained are also still there, with their old wood panelling, as well as the decorative elements on the overmantels and friezes. All around the oval-shaped salon can still be found the garlands of flowers that wind around the Wedgwood blue medallions containing the famous royal cipher.

The Countess of Provence travelled all over Europe with her reader and probable lover, Marguerite de Gourbillon. She remained Queen of France in the eyes of the monarchists, until 1810, when she died in England, without ever having seen France or Montreuil again.

FURNITURE FOR THE NEW GARDEN PAVILION, BY GEORGES JACOB

With the intelligence of its lines, the sense of design, the perfect balance between meticulous lines and ornate carving, and the superior quality of the craftsmanship, this supremely elegant pair of armchairs is characteristic of Georges Jacob's best work in the late 18th century. The most famous chair maker of the late 18th century produced here a flawless piece of work, imbued with grandeur, that was on a par with the other work that he produced for the royal residences. The extremely naturalistic decoration, with its double coronet, is also very much representative of the prevailing taste of the period, and above all that of his patron.

We now know that the furniture Jacob was commissioned to produce for the salon in the music pavilion, which included this pair of armchairs, also comprised eight *tête-à-tête* corner armchairs, a screen, three backless ottomans, and six *antique-style* chairs. These armchairs are clearly identifiable from the description in the *Mémoire* (records) transcribed by Hector Lefuel in his 1923 book on Georges Jacob:

Memorandum of works made and supplied to Madame in Montreuil, on the orders of M. de Bard, by Jacob, furniture joiner, Rue Meslée. Two cabriolet armchairs; made as seats, in walnut wood; decorated and carved in the style of the large pieces of furniture mentioned above; at a sum of 260 livres.

The piece of furniture in question is previously described as *consisting of rais-de-cœur* (a motif of heart-shaped leaves) and beading along the top, embellished with two coronets set within

a band, one of flowers and the other of myrtle, with two branches of laurel, tied with a ribbon. The joints are decorated with rais-de-cœur and waterleaf along the edge of the trim.

Some of this furniture has survived to the present day. Of the eight “corner armchairs” (or “marquises”), we know of the following surviving pieces:

- A marquise acquired in 1938 from *Monsieur Lion*, an antique dealer in Paris, from the former collection of Héli de Talleyrand, Duke of Talleyrand. It was presented for sale at Christie's Paris on 21 June 2007, under lot 217.

- A pair of marquises, sold at Christie's New York on 20 April 2018, lot 24, from the former collection of John T. Dorrance, Jr (Sotheby's sale, New York, 21 October 1989, lot 808).

- A pair of marquises sold at Christie's London on 13 November 2019, lot 12.

- The marquise presented at the Christie's sale of the *Dalva Brothers II Collection* in Paris on 23 November 2021, lot 31, was very likely part of this same set, although the double coronet on the backrest is different and had most likely been restored.

Lastly, in respect of the three *backless* ottoman benches, a pair was sold at Sotheby's Paris on 8 October 2015, under lot 249.

16

Our tapestry, part of a prestigious set produced by the Manufacture des Gobelins in the early 18th century, is distinguished by its royal provenance. It was made for the Princesse de Conti to adorn her château at Choisy-le-Roi.

THE PRINCESS OF CONTI (1666-1739)

The Princess of Conti was the legitimate daughter of Louis XIV and Louise de La Vallière, one of Louis XIV's mistresses. Marie-Anne de Bourbon-Conti, as she was also known, was therefore given the title of Princess of France. Renowned for her beauty, in 1680 she married Louis Armand I de Bourbon, Prince of Conti, at the age of thirteen, and became known as “The Great Princess of Conti”. Louis Armand (1661-1685) fought with the Imperial army to defeat the Turks at Gran. Upon his return to France, he attended to the care of the Princess of Conti, who was suffering from smallpox. He in turn contracted the disease and died the same year, 1685. The princess never remarried, and died in 1739.

CHOISY-LE-ROI

The Château de Choisy was a country residence near Paris, ideally located on the banks of the Seine. It was built by Anne Marie Louise d'Orléans, Duchess of Montpensier, known as the “Grande Mademoiselle”, on an estate that she acquired in 1677 for 40,000 livres. She commissioned the architect Jacques IV Gabriel to build it, between 1678 and 1679. The cost of the main structure was set at 123,000 livres.

Upon the Duchess's death in April 1693, the

château was bequeathed to the Dauphin, who in 1695 eventually exchanged it for the Château de Meudon, which then belonged to Anne de Souvré, Marchioness of Louvois (widow of the Marquis de Louvois, one of the most prominent statesmen of Louis XIV's reign). She then became the owner of the Château de Choisy. Her descendants decided to sell it to the Princess of Conti, under the terms of a contract dated 6 December 1717. The Princess of Conti was very much familiar with the residence, which she visited regularly with her half-brother, the Grand Dauphin. Between 1717 and 1722, she redeveloped the residence, by building a wing adjoining the main building and facing the Seine. On 6 October 1739, following the death of the princess, Louis XV acquired the château and its contents for the sum of 300,000 livres, and instigated plans to extend it. He chose this site, which he renamed “Choisy-le-Roi”, as a country estate for leisure pursuits, to which he would invite friends and family members. He particularly enjoyed visiting this estate, which lay between Versailles and Fontainebleau, and was also ideal for hunting. After being used only briefly by Louis XVI, the residence came to a tragic end. It was abandoned in 1789, and razed to the ground in the early 19th century.

HISTORY OF THE TAPESTRY

The tapestry workshops at the Manufacture Royale des Gobelins (the Gobelins Manufactory, a historic royal textiles and furnishings factory), founded in 1662, were initially associated with the prestigious, largescale historical tapestries created under the direction of Charles Le Brun, and in honour of Louis XIV. At this time, the Gobelins were also producing numerous tapestries based on lighter subject matter, more sophisticated and stylish pieces for a rich clientele of courtiers, noblemen and major financiers. Their function was a decorative one, which also served to stimulate the art of conversation. The themes depicted evoked country life, an Arcadia where an idealised nature gave way to dreams and escapism, like a sort of window on the world; as well as more Romanesque subjects, that were often humorous or even salacious. Following Colbert's death in 1683, when Mignard succeeded Le Brun, the Gobelins began copying the great Flemish Renaissance tapestries from the royal collection. As these pieces were recreated on a basse-lisse (low loom), they were often rewoven from the reverse, with the use of a mirror image.

This is the case for the “Mois” (“Months”) arabesque tapestries made at the Manufacture des Gobelins, the series this tapestry belongs to. There are only two tapestries remaining from this series today. They are inspired by a tapestry that was produced in Brussels, titled “Les Douzes Mois grotesques” (“The Twelve Grotesque Months”), which are based on drawings by Giulio Romano and date from the mid-16th century. A version for the month of June is illustrated in L. Baldass, *Die Wiener Gobelins*sammlung, Vienna, 1920, vol. VII, cat. 124. This Brussels tapestry came from the Hôtel

de Guise and was registered in the Mobilier de la Couronne (royal furnishings records) in 1661, under no. 33:

‘33. The Twelve Months with Grotesques – A tapestry of wool and silk, embellished with gold, made in Brussels, designed by Jules Romain, depicting the Twelve Months of the year with grotesques and landscape scenes, on a red background, set within a gold border, with garlands of flowers and fruit. In the middle of the one above is a banner marking the month; in the middle of the one below, a bronze shade, supported by two figures. Measuring 45 ells in length by 3 1/8 ells in height, twelve pieces fully lined with green cloth’.

In 1789, it was in Paris, and was burned in 1797 along with other tapestries from the Mobilier de la Couronne, in order to recover the gold and silver from the weaving. The first copy was made in 1687-1688 at the Manufacture des Gobelins for Trianon, and represents the first of the Months series of arabesque tapestries. It comprised twelve pieces, one for each month of the year.

The tapestry offered here for auction forms part of the second wall hanging, and was made for the Princess of Conti. It was most likely a gift from her father, Louis XIV. It consisted of only six pieces, and is mentioned in the inventory of tapestries “without gold” in the Mobilier de la Couronne records of royal furnishings, under the following description:

‘No. 229. Grotesques. – A tapestry wall hanging, wool and silk, Manufacture des Gobelins, depicting Grotesques, porticos and landscapes; a wall hanging comprising six pieces, measuring in all 19 ells in length and 3 1/4 ells in height’. These tapestries adorned two rooms in the Château de Choisy, when this one was purchased by Louis XV following the death of the princess on 3 May 1739. In the inventory drawn up following her death, they are listed as follows: ‘Item: three pieces of Gobelins tapestries, in the style of porticos, landscapes and grotesques, measuring 12 ells in length and 3 ells and a quarter in height, will not be kept in this place, and are joined with three other similar pieces, which are in the King's apartment, to make a single item.’ ‘Item: three pieces of Gobelins tapestry, in the style of porticos, landscapes and grotesques, making with the three pieces above in the apartment of the aforementioned with the white bed, with a length of 19 ells and height of 3 and a quarter ells, the whole valued together at 7,600 livres.’ (French National Archives, X 9164).

As they were not made for the King, these tapestries from the second wall hanging do not appear on the Gobelins' production records. However, the modified pieces are well known and were part of the Gobelins collection. This tapestry is distinctive due to the absence of central figures by Giulio Romano, which were present in the first tapestry, and have been replaced by landscape scenes of the Flemish countryside. The inventory of these pieces states that for the Month of August, the painter Charles Chastelain produced the drawings for the landscape depicting harvesters, and replacing the

figure of Ceres. In the “Comptes des Bâtiments du Roi” (the Accounts of the King's Buildings) at the Gobelins, this painter is not mentioned until 1709, which indicates that this second wall hanging was made after that date, but certainly before the death of Louis XIV in 1715. For the Month of June tapestry, which is here offered for auction, the central figure of Mercury, depicted with his caduceus and a cockerel at his feet (M. Fenaille, *Etat Général des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins / General Inventory of Tapestries by the Manufacture des Gobelins*, Paris, 1903, vol. II, pp. 327), was replaced by a landscape scene depicting sheep shearing. However, it is framed on either side by the same vignettes under canopies strewn with cherries, which are synonymous with spring. To the left is another sheep-shearing scene, and to the right a vignette depicting nuns.

The royal furniture records state that this second wall hanging was still at the Château de Choisy in 1789, and it is described there as follows: “S. No. 6 pieces of Grotesques. Gobelins, with Mademoiselle's coat of arms”. The tapestry of the Month of June, offered here for auction, has until now been kept in a private collection, and was exhibited at the Musée Jacquemart-André in 1984 (Cat. Exp. “Les Fastes de la Tapisserie du XV^e au XVIII^e siècle” / *The Splendours of Tapestries from the 15th to 18th centuries, Musée Jacquemart-André*, Paris, 1984, no. 28, pp. 64-65). The Month of August was sold at Sotheby's Monaco on 3 May 1977 (lot 24), then at Sotheby's New York on 19 November 1993 (lot 79), and finally at Christie's New York on 22-23 October 2003 (lot 775). In 1900, the Month of April and the Month of December were at the Château de Pau, and were registered with the Mobilier National (the national furniture collection of France). The Month of September has now disappeared, and remains unidentified. The borders of the identified pieces from this set of six tapestries all feature a decoration in the lower central roundel that is based on the same mythological theme: the Fall of Phaeton. The Princess of Conti's coat of arms is displayed at the top, in place of the inscription describing the month and the sign of the zodiac that were present on the first tapestry.

17

LITTERATURE COMPARATIVE :

W. Scheffler, *Gemalte Goldschmiede-arbeiten, Kostbare Gefasse auf den Dreikonigsbildern in den Niederlanden und in Deutschland 1400-1530*, Allemagne, 1985, p. 160-167.

Catalogue d'exposition, *Wenzel Jamnitzer und die Nurnberger Goldschmiedekunst 1500-1700*, Germanischen Nationalmuseum Nurnberg vom 28. Juni-15. September 1985, p. 127, 211-213. J. M. Fritz, *Goldschmiedekunst der Gothik in Mitteleuropa*, Munich, 1982, p. 305-306, pl. 861 et 862.

C. Hernmarck, *The Art of the European*

Silversmith 1430-1830, London, 1977 p. 92-93. Ostriches arrived in Europe in ancient times, imported by the Romans; later they were often found in medieval menageries. Their eggs were often likened to those of griffin, phoenix or pelican and were seen as a symbol of immortality and sacrifice, but also as a symbol of the Virgin’s maternity, thus assuming a mystical status. Two ostrich eggs mounted in silver mentioned in the inventory of the cathedral of Angers, were thus used for Easter festivities. Similarly, in domestic silver, cups mounted with ostrich egg are recorded in the inventories of Charles V and Charles IV, as well as those of the Duke of Berry and the Duke of Burgundy, cited by Victor Gay in *Le Glossaire Archéologique du Moyen Age et de la Renaissance in 1887* and by Léon de Laborde in *Le Glossaire Français du Moyen Age, 1975*. Of course, such pieces fascinated not only natural history enthusiasts but also collectors, and were always present in German *Kunstkammers*. This fascination lasted well into the nineteenth century, when a return to the Renaissance taste brought these objects back into fashion, but their rarity, largely due to their fragility, led to the restoration and creation of objects inspired by or copied from German models from the sixteenth and seventeenth centuries.

The style of this cup is similar to the pieces created in Nuremberg by the Krug family, who introduced naturalism into the Gothic vocabulary with their fruit-shaped bowls, with shafts made up of tree trunks or intertwined branches. This style of decoration is generally attributed to Albrecht Dürer, whose sketchbooks made in Dresden shows several examples of goblets in this style (*cf.* R. Bruck, *Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in der Klg. Öffentl*, Bibliothek zu Dresden, 1906, Pl. 156) and can also be seen in many of his engravings, such as the one of Nemesis dated 1499-1503 and illustrated here. These drawings also show that the foot, as on our ostrich egg, is openwork and formed from interlaced thistle leaves.

This type of drinkware was first produced in Nuremberg by the Krug family, starting with Hans Krug the elder (master in 1484), who is known to have collaborated with Dürer, and then by his two sons Hans the younger (master in 1513) and above all Ludwig, master in 1524. The Germanisches National Museum in Nuremberg has one of these apple-shaped bowls in its collection, with an openwork base of apple leaves on a moulded base, attributed to Hans Krug and dated circa 1510 (HG8399).

However this naturalistic style is certainly not unique to Nuremberg, as other examples can also be found in other part of Germany, Lübeck in 1525, Cologne in 1560 and Ulm around 1570, as well as in England, where a bowl in the shape of a pomegranate is dated 1563 and is in the Inner Temple. Paintings of the period also show such cups, suggesting that artists not only had local access to such objects (if not a drawing) but also that these were popular in these regions: in the Netherlands, an ‘Adoration of the Magi’ (in the Wallraf-Richartz-Museum, Cologne) attributed

to the Flemish artist Jacob von Utrecht, who was active in Antwerp between 1500 and 1530, shows one of the kings carrying a pear-shaped bowl whose foot is decorated with an elaborate tangle of branches and leaves. The popularity of this style of cups undoubtedly spread throughout Europe, as evidenced by its representation in paintings of the period, and does not allow us to confine its attribution to Nuremberg and the Krugs.

The combination of this style of mount with an ostrich egg only adds to the mystical element of the piece, without it being possible to attribute a place of manufacture in the absence of a hall-mark (of which there is only a trace), as in the case of a bottle dated 1400 kept in Munich in the Schatzkammer of the Residenz, whose body is an ostrich egg held in place by four clasps and resting on a poly-lobed foot, whose place of manufacture and use are unknown (Fritz, 1982, pl. 504).

COMPARATIVE LITTERATURE :

W. Scheffler, *Gemalte Goldschmiede-arbeiten, Kostbare Gefasse auf den Dreikonigsbildern in den Niederlanden und in Deutschland 1400-1530*, Allemagne, 1985, p. 160-167.

Catalogue d’exposition, *Wenzel Jamnitzer und die Nurnberger Goldschmiedekunst 1500-1700*, Germanischen Nationalmuseum Nurnberg vom 28. Juni-15. September 1985, p. 127, 211-213.

J. M. Fritz, *Goldschmiedekunst der Gothik in Mitteleuropa*, Munich, 1982, p. 305-306, pl. 861 et 862.

C. Hernmarck, *The Art of the European Silversmith 1430-1830*, London, 1977 p. 92-93.

18

This extraordinary cabinet contributes to the history of Antwerp marquetry, while at the same time offering an insight into the history of France.

AN ANTWERP CABINETMAKER IN PARIS

Hendrick van Soest is widely considered as one of Antwerp’s last great cabinetmakers and dealers. He followed in the footsteps of the Forchoudt and Musson dynasties, responsible for spreading the tradition of Antwerp marquetry throughout Europe. Van Soest did not gain the same renown as his predecessors, as a result of his main patron, Maximilian of Bavaria, being financially affected on account of the political turmoil that followed the Austrian takeover of Flanders. Without a patron, he was forced to sell his studios in Brussels and Antwerp in 1713. Consequently, our cabinet is one of van Soest’s last works.

The influence of André-Charles Boulle on this piece is obvious. Indeed, the cutout marquetry consists of tortoiseshell inlaid primarily with brass. Additionally, the central tabernacle is receding and the upper corners protrude. However, our cabinet is typical of Antwerp’s archaism, and the marquetry of Van Soest differs from that of Boulle through its penchant for narrative scenes

drawn from the Bible, mythology or history, as can be presumed from our cabinet.

A RICH CORPUS OF NARRATIVES

It features a series of eight lateral scenes and one featured in the central area. While we are unable to determine with any certainty what these scenes represent due to a lack of archives, we can nevertheless put forward some hypotheses. This cabinet might indeed portray some of the victories of Charles V. The scenes may have been inspired by a series of engravings by Maarten van Heemskerck, dating back to 1555-1556 (B. Rosier, “The Victories of Charles V: A Series of Prints by Maarten van Heemskerck, 1555-56”, *in Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 20, 1990-1991, p. 24-38).

The centre panel depicts a man wearing a Roman toga and crowned with a laurel wreath, bearing two Roman banners on either side of his head that read in Latin: “VICTORIA” and “SPQR” (the *Senatus populusque Romanus* maxim, which translates as “The Senate and the Roman people”). One of these bears the monogram of Charles V, two intertwining C. Two war uniforms, one Roman and the other Ottoman, are represented around his waist. This may well serve as confirmation of his power across Europe. Determined to transform Europe into his unified Christianised empire, Charles V defeated the Ottomans in both the East and the South while laying siege to Rome in his bid to become the Christian Emperor. In 1529, Charles V was anointed Roman Emperor by the Pope himself.

In van Heemskerck’s series of engravings, eleven plates are dedicated to each of the victories of Charles V on his own territory and across Europe. They are arranged chronologically, with engravings 2 to 7 depicting his victories outside his empire, and the last five depicting his victories against Protestant opponents within his own German Empire.

These scenes appear too detailed to relate to each of the conquests of Charles V. Hendrik Van Soest is more likely to have chosen to represent two battles, with intermediate scenes providing a more contextual narrative.

The four scenes on the left lateral side may well relate to the victory of Charles V over Francis I, King of France, at the Battle of Pavia in Lombardy in 1525. The two monarchs were emblematic rivals of the Renaissance. The first scene possibly depicts the siege of Pavia in October 1524, led by François I’s French troops, while the second could portray their defeat on the battlefield upon the arrival of Charles V’s reinforcements in January 1525. This second scene is very similar to the second engraving by van Heemskerck, depicting Francis I taken prisoner at the end of the battle. According to the narrative, the third scene may be a celebration of this victory, while the fourth could depict preparations for another battle, with some horsemen pointing to a town on the horizon, on the left, while another sounds the cavalry trumpet.

As for the four scenes on the right lateral side, they illustrate victories against the Ottomans in the south of the kingdom. They are believed to relate to the conquest of Tunis, when the troops of Khayr ad-Din Barbarossa fought against those of Charles V to gain control of the city, under Ottoman rule at the time. Here, the narrative appears to unfold slightly differently from the Battle of Pavia. It is thought that the first scene shows the camp of Charles V before the battle. The second could represent the siege of the city of Tunis in July 1535, when Charles V laid siege to it and captured it. Meanwhile, the third scene could depict the opposing camp of Barberousse at the time of the battle, while the final scene might portray the battle between the two opposing camps on the city walls at the gates of Tunis. This last scene may therefore be an interpretation of the seventh engraving by van Heemskerck, depicting the battle at the city gates.

A WORK STEEPED IN HISTORY

Thus, this decorative corpus from Van Soest is not surprising. Indeed, he produced a series of four similar cabinets in 1713, representing the victories of Philip V, King of Spain and grandson of Louis XIV, a commission from the French royal court. The centre sections of these cabinets share the same decorative features. The main subject sits on a throne surrounded by symbols of his military victories and power. Two cabinets from this series were auctioned at Christie’s London on 4 July 2019, lot 50. Furthermore, the difficulties in attributing its decorative work to a specific artist or series stem from Van Soest’s “cut and paste” technique, as demonstrated in the Philip V series, which enabled him to amalgamate details from different scenes and assemble them in his decor.

While Philip V’s four cabinets were commissioned during his reign, it seems unlikely that our cabinet was contemporary to its time, as it recounts the battles of an emperor who had died almost two hundred years earlier. Nonetheless, the quality of the figures points to an important order, since pieces of furniture of this standard were hard to find during the same period in Antwerp. This emphasises the ability of the cabinetmaker to employ specialist craftspeople to elevate his most important commissions to a higher level.

19

The Seasons of Lucas series of tapestries takes its name from the artist who was believed to have created it, Lucas van Leyden (1494-1533). However, this attribution, which dates back to the 19th century, is now being called into question. Recent research tends to attribute it instead to the author of the famous *Hunts of Maximilian*, Bernard Van Orley (c. 1487-1541), or to an artist in his circle.

THE STYLE OF SUCCESS

We know of several complete or nearly complete sets from this series. One was in the collection of

Viscount Wimborne of Canford Magna in Dorset, and later in the Brookline Trust Company’s collection, which was sold at Christie’s New York on 26 April 1990 - lots 6 to 9 - and two more at Christie’s New York on 2 November 2000 - lots 56 and 57 (which included the Spring). An additional complete set, undoubtedly made in Paris and woven using metallic threads, was in the collection of King Louis Philippe (the Spring was missing by that time), and was sold in the King Louis Philippe sale at the Domaine de Monceaux in Paris on 28 January 1852 (lot 15). It has since become dispersed. Finally, a Brussels tapestry depicting Winter was sold anonymously at Christie’s London on 8 November 2007 (lot 123), alongside Summer, which was presented under the subsequent lot.

SOME EXAMPLES WITHIN MUSEUM COLLECTIONS

The Louvre now holds the complete series (Inv. OAR 65 / OAR 86 / OAR 480 / OAR 612), which was made by the Manufacture Royale des Gobelins (Gobelins Manufactory). The historic royal textile and furnishings factory was clearly greatly inspired by this subject – it would go on to produce a large number of tapestries throughout the 17th and 18th centuries, including several pieces from Lucas’s original *Months* series. In addition, a set of three tapestries by the Gobelins, including Winter (Spring remains missing), can be found in the collections of the Metropolitan Museum of Art (inv. 50.14.3; E. Standen, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in the Metropolitan Museum of Art, New York*, 1985, cat. 50, pp. 322-330). Finally, a version of Winter by the Gobelins Manufactory is also held at the Detroit Institute of Art (Inv. 54.440).

20

A masterpiece produced by Gouthière in 1781, this pair of pedestals is the awe-inspiring result of a major commission from Louise-Jeanne de Dufort de Duras, Duchess of Mazarin, for the grand salon (great hall) at her private mansion on the Quai Malaquais. In 1774, she commissioned François-Joseph Bélanger to decorate them, most likely on the advice of her former brother-in-law, the Duke d’Aumont. However, his duties to the Comte d’Artois, for whom he had become “chief architect”, led him to delegate the work to François-Thérèse Chalgrin.

The work to furnish the salon included a spectacular commission in turquin blue marble, cut by Jacques Adan and adorned with chased and gilded bronze by Pierre Gouthière. It comprised a fireplace, a console table, and this pair of pedestals. The salon extended lengthways between the courtyard and the garden, and was illuminated by two windows. Each of the salon’s walls features a central element in turquin blue marble. The magnificent console table, which was placed under a mirror overmantel on the long east wall, is now held at the Frick Collection,

New York (15.5.59). Gouthière’s records, dated 1781, describe the table in detail. It was originally designed to include the owner’s initials on the sides. This table faced a chimneypiece decorated with faunesses, produced by Jean Joseph Foucou, which later formed part of the Rothschild collections at Château de Ferrières. Finally, between the windows stood these two pedestals.

JACQUES ADAN (CIRCA 1723-1795)

Jacques Adan (or Adam) was awarded the title of Master Sculptor in 1746, and was a member of a prominent family of marble masons in the employ of the King. He was the eldest of five sons, and his father Jean was marble mason to the Duke of Orléans. He took over his father’s trade and lived on Rue des Filles du Calvaire and later, from 1773, on Rue Popincourt. More of a marble mason than a sculptor, he joined forces with the leading artists of his day to produce works for numerous mansions and religious buildings. Gouthière took receipt of the pedestals from Jacques Adan on 30 October 1779. It took the King’s chaser and gilder fifteen months to complete these extraordinary pieces, which were installed on 14 March 1781, just three days before the death of the Duchess of Mazarin. Gouthière estimated his work at 29,734 livres, but as he had not yet been paid at the time of the duchess’s death, he was only paid 24,300 livres, according to the valuation report carried out by the bronze gilders François Rémond and Etienne Martincourt. The pedestals were designed to hold groupings of female figures, sculpted in white marble by Jean-Joseph Foucou. They were intended to support a gilded bronze stand, forming a nine-light girandole (an ornamental branched candlestick), as well as a Lepaute clock set within a Sèvres vase. Due to the duchess’s death, none of these pieces were ultimately produced.

PIERRE GOUTHÈRE, THE KING’S CHASER AND GILDER

Trained in gilding and chasing on gold and silver by the gilder François Ceriset, and then by François-Thomas Germain, Pierre Gouthière (1732-1813) perfected the bronze technique and brought it to its pinnacle with the naturalistic detail of his decorative treatment, which was particularly favoured by a powerful and wealthy clientele. Gouthière joins Boulle, Cressent and Riesener in the pantheon of 18th century decorative arts, all the more so since 2017, when he was the subject of a remarkable coordinated series of studies and exhibitions, held in Paris (at the Musée des Arts Décoratifs), London (Wallace Collection) and New York (Frick Collection). Gouthière’s work was particularly prolific, up until the French Revolution. A key figure of his time, Ledoux called on Gouthière’s unrivalled expertise for the residence of Madame Du Barry at the Château de Louveciennes, as did Bélanger for the Château de Bagatelle, the residence of the Comte d’Artois – for whom he was the chaser and gilder from 1775 onwards. Among his many projects of unsurpassed brilliance are his work for the Duke d’Aumont, for whom he

created a number of exceptional mounts, and for the Duchess of Mazarin, for whom he made a spectacular pair of quiver-shaped sconces that are now held at the Louvre (inv. OA 11995-96).

THE FATE OF THE PEDESTALS IN THE 19TH AND 20TH CENTURIES

After an unsuccessful attempt to sell the pedestals to the Baron de Castellet, they were acquired by the Marquis de Juigné in March 1795, along with the mansion. They most likely remained there until it was destroyed in 1845. The decorative pieces were then dispersed, and the finest of them, such as the fireplace and pedestals, were placed in the “Louis XVI” Grand Salon at the Château de Ferrières. They appear in a water-colour by Eugène Lami from around 1865. These two pedestals were originally slightly different in size, because of the uneven overmantels in the salon, and were slightly modified and resized to similar dimensions. They have remained in the family to this day.

21

A STYLE OF SNUFF-BOXES FROM FATHER TO SON

The shape and decoration of this box incorporating chased gold plates are typical of the Ménière’s work begun by his father, Nicolas. Nicolas Ménière started out as a journeyman silversmith in the provinces, before marrying Geneviève Langlois, the daughter of a Parisian master silversmith, who allowed him to be granted a decree from the Council on November 29, 1757, allowing him to apply to become a master in July 1758. Two snuff-boxes are known by this silversmith, both adorned with chased gold plates similar to those on our snuff-box. One has a blue enamelled ground, dated 1773-1774, and now in the Musée du Louvre (OA 6850); the other, dated 1776, has a malachite ground and was sold in the Sydney J. Lamon collection, Christie’s, London, November 28, 1973, lot 25. It should be noted that both are late in this silversmith’s career.

His son Paul Nicolas, who succeeded him, was admitted as a master in 1775 and bought the office of Crown jeweller from the famous jewellers Boehmer and Bassenge, ruined by the scandalous affair of the Queen’s necklace. Clearly already an accomplished silversmith, by 1776 he had already completed a number of important orders, including a snuff-box made of Sèvres plaques featuring portraits of the royal family, now in the Musée Cognacq Jay in Paris (J 489). In 1778, the year of manufacture of our snuff-box, a business vignette engraved by A. Duval advertised him as «*Md Orfèvre Joyaillier Bijoutier du Roy, Demeure rue Mau-Conseil vis-à-vis de la Comédie Italienne à Paris*»; from then on, he appeared in the “King’s Presents” and, in 1788, officially became jeweller to the Crown, thus beginning a relationship with the court that continued until his death in 1826.

Paul Nicolas Ménière’s early career work suggests that he continued to work in the same style as his father, and perhaps they even collaborated. It is also possible that he completed some of his father’s work. Indeed, a snuff-box bearing Paul-Nicolas’s hallmark, dated 1775, once owned by the historian Edward Gibbon and now in the British Museum (1895,1024.20), is applied to the lid of a plaque with an almost identical, albeit simplified, decoration to that on our snuff-box, featuring cherubs around a smoking vase.

THE DEBECHEs: CHASERS AND ENGRAVERS

The plates are attributable to Gérard Debèche fils, often confused with his father, himself a renowned chaser. C. Pierron in «*Gérard De Bèche, Père et fils, Graveurs Ciseleurs du XVIII^e siècle, 1735-1748, Documents communicated by M. Em. Compardon et annotés par M. J. Guiffrey*» (Archives de l’art français, Volume 16, 1876, Société de l’histoire de l’art français, p. 359-373) wrote this portrait: «*Gérard Debèche excelled in the art of decorating jewellery such as watches, snuffboxes, bonbonnières, pommes de canne, etc., with delicate, finely chased relief subjects. Of Flemish origin, born at the turn of the century, he left his native Liège around 1730 and settled in Paris. In his new homeland, he retained certain Flemish habits that were not the most commendable. He was an incorrigible drunkard, which didn’t prevent him from living to a ripe old age, and a serial lover, as proven by the survey we’re publishing. He had no fewer than fourteen children, some of whom are known and most of whom appear to have ended up in hospital. Their father’s misbehaviour and examples led them there. And yet the artist was skilled above all others; his talent, of which he boasted with naïve pride, exclaiming: «There is only one God and one Debèche», was known and appreciated in town and at court; there was no shortage of work for him.»*

Some confusion continues to persist, due to the fact that they were both engraver-chasers, both bore the same first Gérard, and both probably had overlapping careers. Certainly, the *Menus-Plaisirs* accounts in the *Archives Nationales* show that in 1747 it was the father who delivered «an enamelled Chinese snuff-box» for the sum of 2,200 livres for the basket of the Second *Dauphine* Marie-Josèphe de Saxe, daughter of Augustus, King of Poland. In 1770, however, it was undoubtedly the son who supplied «plaques chased after the antique by Debèche» on a snuff-box by Drais for the Corbeille of the *Dauphine* Marie-Antoinette, to be given to the Comte de St-Florentin (see A. Maze-Sencier, *Le Livre des Collectionneurs*, Paris, 1885, p. 152 and 157). Similarly, chronology also allows us to confirm that it was Gérard Debèche fils who is mentioned as a chaser in the *Almanach Dauphin* in 1769 and 1777, and who executed the chased panels of a Drais box, dated 1772/1773 and now in the Rosalinde and Arthur Gilbert Collection at the Victoria and Albert Museum (Gilbert.371-2008).

Father or son, the choice of the playful putti theme, derived from the sculpture of François Duquesnoy (1597-1643), is a motif widely exploited by the rocaille master François Boucher, but also very popular among all artists and craftsmen as an iconographic source throughout the second half of the 18th century.

22

There are few ornaments more impressive and more appealing, when it comes to arranging a collection, than a set of beautifully displayed and proportioned vases, with all that this can bring to the arrangement [...]. This quotation from the Duke of Aumont’s sale catalogue comes to mind when admiring these extraordinary vases of lumachella marble and bronze.

THE BLONDEL D’AZINCOURT COLLECTIONS

The son of the wealthy art collector and patron, Augustin Blondel de Gagny, cousin of D’Alembert, Barthélémy-Augustin was born in 1719 and was introduced to art by his father at an early age. He almost certainly frequented his father’s art circle, which included financiers and patrons of the arts such as Pierre-Paul Raudon de Boisset. He was particularly active in arranging the private collections of patrons of the arts. In 1749, he wrote a treatise for such patrons titled *La Première Idée de la curiosité (The First Instinct of Curiosity)*. Thanks to his marriage and to his brother-in-law, Bergeret, he became a close friend of the painter François Boucher, and enjoyed some success himself as an engraver and draughtsman. In 1767, he became an honorary member of the Royal Academies of Painting and Sculpture in Paris and Marseille. A large proportion of his works were dispersed at the famous sale of his collection in 1783.

His collection was extensive, both in terms of quality and quantity, and was made up of a wide variety of pieces. Following in his father’s footsteps, he added to his father’s collection, with a series of marvellous curiosities and mineral objects. Hébert wrote about this collection in his *Dictionnaire pittoresque et historique (Dictionary of pictures and history)*: *Monsieur Blondel d’Azincourt [...] set up this collection, which is extremely interesting due to the variety and selection of objects it comprises. It deserves the full attention of both the enthusiast and the curious. This collection is of a different genre to that of his father, Mr Blondel de Gagny [...]. It is for this reason that this connoisseur has given preference to some fine modern paintings and sketches, and a very large number of drawings, including nearly five hundred by Boucher, which are particularly noteworthy. The collection also contains one hundred and sixty cameo-engraved stones, including Egyptian, Etruscan, Greek and Roman [...] Well chosen bronzes, equally well-mounted antique porcelain, the finest lacquerware. An infinite number of objects that are pleasing to the eye also give*

the sense of proving beyond doubt that pleasure must go hand-in-hand with art, and that perfection lies in combining the two. It is in nature itself that we can seek this perfection, and where we can certainly see this notion in action. It is easy to be convinced of this without leaving this collection, which contains objects as rare as they are curious, a series of minerals, crystals, agates, precious stones, madrepores, corals and shells [...]” (Hébert, *op. cit* 1766, p. 81-83)

As for his career, in 1734 he joined the army, where his heroic conduct at the Battle of Fontenoy in 1745 earned him the Cross of Saint-Louis. In 1752, he married the niece of the financier and collector Marin de la Haye. Making his mark on society, he was appointed Steward of the King’s “Menus-Plaisirs” (in charge of preparations for ceremonies, events and festivities). Upon the death of his father in 1776, he inherited the Château de Garges and died at the height of the Reign of Terror, on 31 May 1794 (E. Kong, “Blondel d’Azincourt Bathélemy-Augustin”, in *Asian art collectors and art dealers in France / Collectionneurs, collecteurs et marchands d’art asiatiques en France 1700-1939*, INHA, 2022).

18TH CENTURY PROVENANCE

This pair of vases was also part of the famous 1783 sale, which took place at his private mansion at 2 Rue de Vendôme in Paris, under lot 311. They are listed as follows:

Two Lumachella marble vases, covered, hollowed on the inside and with grooves, decorated with buds, rosettes & edged with ornamental leaves, scrollwork handles with ivy leaf motif, bases with finial decoration & square gilded bronze plinths. Height: 13 inches.

They were acquired at this sale by Jean-Joseph de Bourguignon-Bussière, Marquis de La Mure, for the considerable sum of 460 livres. This pair of vases later appeared under lot 320 at the sale of his collection in Paris on 17 December 1787, with the following description: *Two beautiful vases of Lumachella marble, egg-shaped, covered and hollowed on the inside. They are finished with ivy foliage handles, with a circle of waterleaf, rosettes on the top, & base decorated with laurel leaves, with pearl beading; all perfectly gilded in matt gold. Height: 14 inches* They were ultimately acquired at this time by Alexandre-Joseph Payet, the famous art dealer and expert.

Vases mounted in lumachelle are extremely rare, with only six pairs listed in 18th-century sales catalogs.

23

This elegant ‘*guéridon*’ is a precious testament to the production of the Imperial Factory of Tula, near Moscow, in the early 19th century, which combined the strength of metal with highly original decorative refinement.

THE TULA FACTORY

The Tula Arms Factory, located south of Moscow and established in 1712 at the instigation of Peter I the Great (who reigned from 1682-1725), initially produced weapons to support the Moscow Armoury Chamber. It benefited from a strategically advantageous geographical location, since the ground on which the city was built was rich in iron deposits. As early as the 1740s, during the reign of Elizabeth I of Russia (who reigned from 1741-1762) and following the end of the war against Sweden, which led to a decline in demand for armaments, the factory shifted its focus onto producing luxury household objects. This was possible thanks to the talent of its master armourers, who produced items such as candle holders, ornamental caskets and money boxes, as well as traditional furniture such as seats and tables. These pieces demonstrate both considerable originality and exceptional craftsmanship. Their characteristic features include the use of techniques traditionally practised in the production of weapons, such as chiselling, overlaying and bluing steel. These techniques were also combined with the use of other materials such as bronze. The inlaying and casting work, which was carried out at different temperatures, resulted in subtle colour variations, creating the appearance of a precious metal.

IMPERIAL ORDERS

These highly modern pieces were greatly sought-after among aristocrats. The factory also benefited from imperial commissions, such as those from Empress Catherine II (who reigned from 1762-1796). A keen proponent of the decorative arts who also sought to support domestic production, she would present her extremely rich collection in Tsarskoe Selo on an annual basis. In 1751, the Imperial Treasury purchased a set of twelve chairs for 1,474 rubles. The Empress even personally visited the workshops in 1775 and 1787, where she took receipt of various objects, and in particular a large set comprising a six-legged dressing table, an adjustable mirror, two obelisks, two boxes and a stool, which was brought to Pavlovsk Palace, where she kept the majority of her collection.

The commissions continued during the reign of Alexander I (1801-1825), whose pieces were exhibited in the Treasure Gallery at the Winter Palace, now the Hermitage Museum. The craftsmanship and artistic sophistication of these pieces made them ideal state gifts. This contributed to the influence of the Tula Factory, and to the strengthening of Russian identity within 18th-century Europe. In addition, some members of the factory made trips to Western Europe, to enhance their knowledge and skills. Aleksey Surnin is one notable example. Appointed Director of the factory in 1774 by Catherine II, his work was greatly admired by his British counterparts. The furniture inventory drawn up in 1790 mentions another dressing set made by master armourer Semion Samarin, which was gifted to her daughter-in-law Maria Feodorovna in 1789, along with two chandeliers, various footstools, candlesticks, and even chess sets and parasols.

A DISTINGUISHED DESIGN

A model similar to this table was sold at Christie’s London on 13 December 2001, and is now held at the Metropolitan Museum in New York (inv. 2002.115). This extraordinary table, which belonged to Grand Duke Peter I of Oldenburg (1755-1829), features the “diamond faceted” style that was used to decorate the most precious objects produced by the factory. This technique was developed and perfected during the reign of Catherine II, and involved cutting and polishing the metal into diamond-like facets, often combining it with silver inlays and gilded bronze mounts.

This table and the Oldenburg table can be compared with two similar models that were acquired by the Empress around 1785, perhaps at the annual fair held in Sofia, near Tsarskoe Selo. They also have a tilting top, which allowed the piece to serve as a fireplace screen; and a base that rests on four arched feet, finished with gilded bronze dolphins. One of these tables can be found in the Empress’s bedroom at the Catherine Palace in Pushkin (A. Chenevière, *Russian Furniture, The Golden Age 1780-1840*, London, 1988, p. 247 and 251, fig. 266). That piece is very similar to this table, since it also has a rectangular top made of sheet metal, with a central diamond motif, bordered by a frieze of draperies. The base is plainly decorated, allowing the gilded bronzes to stand out. The second table, most likely purchased for Catherine’s cabinet of curiosities at the Hermitage, has a gilded brass circular top, centring around a star that bears the arms of the city of Tula, and dates back to 1785. The pedestal base is square and rests on three arched feet, adorned with a fish-scale pattern and ribboned medallions, also finished with dolphins (N. Guseva, *Treasures of Catherine the Great*, London, 2000, pp. 165 and 178, cat. 281 and M. Malchenko, *Art Objects in Steel by Tula Craftsmen*, Leningrad, 1974, fig. 15).

24

Our commode is a brilliant example of the creativity of 18th-century French cabinetmakers. Its creator, François Mondon, was inspired by ancient sources rediscovered thanks to the excavations of the sites of Herculaneum in 1738 and Pompeii in 1748, while retaining the soft lines of the Louis XV style.

FRANCOIS-ANTOINE MONDON

Although François-Antoine Mondon was awarded the title of master in 1757, he was only registered in 1770, following the death of his father François Mondon, who was also an *ébéniste*. He relocated the family workshop from rue du Faubourg Saint-Antoine to rue de Charenton. While very little is known with regard to his career, he is particularly renowned for producing furniture in the Transition style, which our commode perfectly embodies. The complexity of the bronze work leads us to believe that this is undoubtedly a prestigious model, which

was specially commissioned. Our commode is probably the one sold at Sotheby’s London on 26 November 1971, lot 72, with only the white marble top differing from ours which was carved in Breche d’Alep marble, which is probably associated. Very few pieces of furniture bearing the stamp of François-Antoine Mondon have come our way. Our commode can be compared with a similar model sold at Christie’s New York on 18 November 1978, lot 153, this time adorned with a Japanese lacquer veneer (H. Huth, *Lacquer of the West*, 1971, fig. 239). Lastly, a slightly different commode, also bearing the stamp of François-Antoine Mondon and originating from the Palais des Tuileries, was sold at the Palais d’Orsay in Paris by Laurin, Guilloux, Buffetaud, on 10 December 1979, lot 81, and subsequently at Drouot by Castor-Hara, on 21 November 2018, lot 120. The royal provenance is not surprising considering the exuberance and luxury of this commode, which displays a number of features similar to our own, such as the identical rosette marquetry and the same finials on the sides also present in the *cul-de-lampe* of our commode.

THE TRANSITIONAL STYLE

Our commode is a prime example of the Transition style, which began to emerge in the late 1750s and symbolically lasted until 1774, the year marking the death of Louis XV and the beginning of the reign of his grandson Louis XVI. This style illustrates the infatuation with “Greek-style” aesthetics which was promoted by leading cultural figures of the period, such as Charles-Nicolas Cochin. In December 1754, upon his return from Italy, he published his article “Supplication aux orfèvres” (Plea to goldsmiths) in the *Mercure de France* gazette, openly criticising the exuberance of rocaille and imploring artisans to revert to good taste and reason. Similarly, in 1754, Winckelmann published his *Réflexions sur l’imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* (Thoughts on emulating Greek works in painting and sculpture), advocating a revival of Antique inspiration in art by referring to Greek works as “noble simplicity and tranquil splendour”. These publications had a significant impact on the intellectuals of the time. In 1757, they inspired Joseph Baumhauer to create Lalive de Jully’s famous desk with file case. Baumhauer’s style was described as “outrageous classicism”, and was very much a precursor of the Louis XVI style. While our commode retains the shape of the Louis XV models with its outswept feet and curved front, the transition to the Louis XVI style is achieved through decorative ornaments inspired by Antiquity, namely a finial, laurel leaf garlands, ram’s head pendant drops and claw feet.

EDWARD HOLMES BALDOCK

The “EHB” mark was adopted by the prominent furniture dealer and entrepreneur Edward Holmes Baldock (1777-1845), whose Hanway Street business thrived between 1805 and 1843. Baldock was a *marchand-mercier* specialising in the sale of 18th-century French furniture and Sèvres porcelain. He also altered furniture and added bronze mounts to porcelain objects to

meet the aesthetic tastes of his aristocratic British clientele. A Louis XV commode crafted by François Mondon, the father of François-Antoine, sold at Christie’s London on 5 July 2001, lot 99, also bears these initials.

25

The intensification of the transatlantic slave trade in the 17th and 18th centuries saw the Black community develop in port towns and all the wealthy European cities, making it possible for artists to work with models of African origins. Men, women, boys and girls who were enslaved or sometimes emancipated could also work for wealthy families. As Nkechi Noel writes, referring to the early 18th century Bust of a boy by Joannes Claudius de Cock, in the *V&A African Heritage Guide*: ‘The sculpture is a stark reminder of the loss of innocence and inhumane bondage of the slave trade, and the importance of including all of our voices in retelling collective historical narratives.’ The artist who carved our busts may have had access to models in Italy, possibly in Venice, where these busts may have come from. However, the busts do not have any particular features that would allow them to be individualised.

A few busts produced in Venice indicate a common production, but few of them are of such fine quality. There is one bust in the Louvre Museum from the former collection of the Princes de Condé (inv. no. MR SUP 455 and GML 9482/2) and another in the Victoria & Albert Museum in London (inv. no. 451-1869). The man from the V&A is wearing a tunic, which is admittedly less impressive and less ornate than that of our male bust, but which is similar in the buttons and fabric straps in the centre of the jacket. This was the garment worn by servants in Europe, mainly in Eastern Europe and in the Ottoman Empire. The feathered turban, here made of metal with its headband adorned with a cabochon, the garment that is richly decorated with polychrome flowers on the man, bear witness to the high rank of the person in whose service they worked, perhaps the person who commissioned the busts. The woman’s breastplate with its abundant vegetal motifs also attests to this but her representation with breasts exposed is inductive of the fact that, during the transatlantic slave trade, black women often breastfed their masters’ children.

This pair of busts was part of the décor designed by Eugène Lami (1800-1890) for the central Great Hall of the Château de Ferrières. They can be seen on either side of the large fireplace in two of the artist’s watercolours (see literature). Baron James de Rothschild (1792-1868) may have acquired them on the art market, like the bronze busts of Louis XIV and the Grand Condé displayed in the same room and bought from the Belgian dealer Van Cuyck, or directly from Italy during trips such as the one Baronne Betty made to Venice in the company of Lami who, as Pauline

Prévost-Marcilhacy recalls, ‘played the dual role of decorator and artistic agent’ (*op. cit.*, 1993, p. 66).

26

German-born Jean-François Oeben is considered one of the most prominent Parisian *ébénistes* of the second half of the 18th century. Appointed cabinetmaker to the King, he was instrumental in fostering the rise of neo-classical design in the early 1760s. Several of his contemporaries were influenced by his work, including Roger Vandercruse, known as Lacroix, who was also his brother-in-law and who drew from Oeben’s models, as did Riesener, his successor. After training in the workshop of Charles Joseph Boulle, he completed several commissions for the *Garde Meuble de la Couronne* (The French Royal Crown’s Furniture Repository). Renowned for his marquetry, he also specialised in furniture with mechanisms, earning the title of *ébéniste mécanicien du Roi* (mechanical cabinetmaker to the King) in 1760. (A. Pradère, *Les ébénistes français, de Louis XIV à la Révolution*, Paris, 1989, p. 258). Among his notable creations were pieces for Versailles, including the most important commission of his career, the *Bureau du roi* (Louis XV roll-top desk), which would be completed by Riesener. He only obtained his master’s in 1761, two years before his death. Oeben primarily worked on commission and therefore for the great aristocracy and the Court. His homogenous artwork suggests that he drew his models himself. His creations consist of furniture that sometimes differ only in details, making each piece unique.

These pieces are characterised by full, perfectly proportioned shapes, combining the elegance of the Louis XV style with a succession of more rigorous lines dictated by the neoclassical movement. His marqueteries in particular set him apart from his contemporaries. Of outstanding quality, they mainly feature flowers and foliage in large bunches or sometimes geometric shapes, in keeping with the neoclassical spirit. The combination of these two marqueteries on our secretaire is rather unusual, as they were created on a piece of furniture in the Louis XVI style. The promiscuity of these two motifs is especially common in Transitional style furniture, with cubes being very popular at the time. The wealth of marquetry on our secretaire, with its decorative aspect present on every visible face of the furniture, is typical of Oeben’s work. In this piece, he created a highly intricate decorative scheme where extensive floral marquetry graces the central facade of the secretaire, while geometric marquetry surrounds a medallion featuring a bouquet of flowers on the side facades, not to mention the cloisonné marquetry on the bevelled jambs. The outstanding quality of his marquetry is reflected in the suppleness of his work and the balance he strikes to achieve a harmonious result.

The uniqueness of this secretaire extends far beyond the decorative marquetry. In fact, it is

very probable that Oeben initiated the Louis XVI style desks, as the meander motif became popular around the time of his death. He was most probably among the first to adopt this in his work, which also characterises this production. Although, none feature on our secretaire. Furthermore, these secretaires are often embellished with a number of bronze ornaments. Here, the bronzes are considerably less prevalent than on some of his other pieces, such as the one auctioned at Christie’s London on 14 December 2005, lot 400. The latter is highly representative of the production of Louis XVI style desks, with meanders and friezes of engraved and gilded bronze on the upper part of the secretaire. Consequently, this secretaire is extremely unique. While aesthetically far removed from the Louis XVI desks Oeben produced towards the end of his life, it nonetheless reveals the full extent of the talent and spirit of the *ébéniste*.

27

The pair of *‘brûle-parfums’* presented here, attributed to Pierre Gouthière, is a remarkable example of the very best in 18th-century decorative arts. These exceptional pieces reveal the talent of this *‘maître bronzier’* in the practice of chasing and gilding.

THE SPIRIT OF GOUTHIÈRE: BRONZES BEYOND COMPARE

Pierre Gouthière (1732-1813) was awarded the title of Master Chaser and Gilder in 1758, and in 1767 was appointed Ordinary Gilder to the King’s *Menus plaisirs* (the department in charge of providing the King’s personal effects and organising his entertainment). He was undoubtedly the most gifted metalworker and gilder of the 18th century. He brought the art form to its pinnacle, most notably with the naturalistic decorative detail that we see in his works. Under his chasing hammer, bronze pieces took on the appearance of gold, thanks in particular to his invention of the ‘matt’ gilding technique. As his genius was widely recognised during his lifetime, his name would be mentioned in sale catalogues when one of his pieces came up for auction, an honour that was normally reserved only for painters and sculptors. What’s more, the prices his works would fetch were comparable to, or even higher than, those of the famous painters of his time. During the reigns of Louis XV and Louis XVI, he worked almost exclusively for a prestigious clientele, who commissioned him to create lavish and extravagant pieces. These were predominantly members of the court, and included the Countess du Barry, who commissioned him to make bronzes for her pavilion at the Château de Louveciennes in 1770-1771, for the sum of 100,000 livres. The Duke d’Aumont, his most important client, commissioned a pair of pink alabaster vases made between 1770 and 1775 with gilded bronze laurel leaf mounts, which were subsequently acquired by Louis XVI at the sale of his collection from 12 to 21 December 1782 (lot 7), before becoming part of the Musée du Louvre’s collection in 1793. After passing

through the hands of several owners, this pair of vases was sold at Christie’s New York on 24 November 1998, under lot 15.

The pair of perfume burners offered here for auction is a remarkable example of the very best of the decorative arts in the 18th century. These extraordinary pieces are the perfect embodiment of this master bronze chaser and gilder’s exceptional talent. Pierre Gouthière was able to render materials and textures with a skill that was unprecedented at the time, and that remains unsurpassed. The lion’s fur on these perfume burners, for example, and the folds of its coat, are rendered with the utmost precision. The reflections of light create a sense of dimensionality that was unprecedented, thanks to the alternating use of matt and gloss finishes, the glint of the lion’s teeth contrasting with its fur and the folds of its skin. The mouth of the vase section is bordered by a beautifully crafted festoon of laurel, its exquisitely defined leaves the utmost in refinement.

THE ‘GREEK’ STYLE

These perfume burners also illustrate the extreme popularity of the Greek (‘à la grecque’) style in the 1760s, a response to the excesses of the Rococo style at the beginning of Louis XV’s reign. It was championed by prominent cultural figures of the time, such as Jacques-Joseph Le Lorrain and Charles de Wailly, Jacques-François Blondel and Charles-Nicolas Cochin. The latter accompanied the Marquis de Marigny – Madame de Pompadour’s brother and the future Director General of the King’s Buildings – to Italy from 1749 to 1751, along with the architect Jacques-Germain Soufflot and Abbot Le Blanc. This trip was a decisive moment in the development of his artistic style and, on his return, he published an article in the *Mercure de France* gazette in December 1754, titled *Entreaty to goldsmiths and metalworkers (‘Supplication aux orfèvres’)*, in which he implored the craftsmen of the time to return to good taste and reason. Finally, Winckelmann, in his *Reflections on the imitation of Greek paintings and sculptures*, published in 1754, advocated for a return to the ancient origins of art, describing Greek works in terms of their ‘noble simplicity and tranquil grandeur’. These publications had a significant impact on the intellectuals of the time. In 1757, they inspired Joseph Baumhauer to create Lalive de Jully’s famous desk with file case. Baumhauer’s style was described as ‘outrageous classicism’, and was very much a precursor of the Louis XVI style. This new style, known as ‘à la grecque’ (the Greek style), took inspiration from Antiquity when it came to decorative detail. These perfume burners feature a festoon of laurel, lion heads and claws, and a frieze of wave motifs on the bases. Their shape is also inspired by that of Greek vases. This style would subsequently come to influence all areas of the decorative arts, so much so that Baron Grimm remarked in 1763 that “everything in Paris is Greek” (S. Eriksen, *Early Neoclassicism in France*, London, 1974, p. 264). Our pair of ‘brûle-parfums’ can be compared with a model by the ‘marchand’ Jean Dulac, which also reflects the Greek taste, using the

same ornamentation: lion heads holding skins and drapery. We can cite a pair of vases by Jean Dulac made circa 1770-1774 and sold at Christie’s Paris, September 15, 2016, lot 125.

A UNIQUE DECORATIVE STYLE

Owing to the fact that most of Gouthière’s works are not signed, the attribution of these perfume burners to Pierre Gouthière was based on the exceptional quality of the bronzes, as well as comparing the decorative elements with other pieces he is known to have produced. On a pair of candlesticks from Hubert de Givenchy’s collection, sold at Christie’s Paris on 14 June 2022 (lot 2), for example, we find the signature lions’ heads with their finely chiselled manes, the pairs of claw feet, and the whole resting on a beribboned festoon of laurel moulded in a very similar style to those found on these perfume burners. The pair of vases belonging to the Duke d’Aumont, mentioned above, is also made of pink alabaster (Christie’s New York, 24 November 1998, lot 15), which suggests that he used this stone for some of his works. Finally, a perfume burner sold at Christie’s London on 6 December 2012 (lot 28), from the collection of Mr and Mrs Riah, features a ball shape and bronze foliage treatment very similar to the decorative detail on these perfume burners, and dates from the same period.

29

Our vase was designed and sculpted by Jean-Baptiste Feuillet, former director of the Académie de Saint-Luc. This solid vase was carved from a block of black serpentine quarried in Alsace (*Catalogue of a precious collection of marbles from Alsace, such as porphyry, granite, serpentine, etc.*, M. du Pereux, M. Le Brun auction, Paris, 23 March 1784, lot 18).

A CRAFTSMAN WITH PRESTIGIOUS COLLABORATIONS

Jean-Baptiste Feuillet initially partnered with Jérôme Robert Millin de Perreux to run a marble factory in Giromagny, near Belfort. As a sculptor and marble worker, Feuillet designed and sculpted models for his own production, as well as for collaborations with leading architects such as Ledoux and Bélanger. He notably worked with Pierre Gouthière, renowned bronze chaser and gilder, on several occasions. His success was primarily attributable to mining and quarrying operations in Giromagny, which enabled him to set up a company he would eventually have to dissolve in 1784. Feuillet also established a warehouse in Paris where he stored and decorated porphyry and granite, allowing him in particular to collaborate on prestigious commissions. Here, our vase, referenced in M. Le Brun’s 1784 auction (*op. cit.*, lot 18), features bronze lion heads inspired by two Egyptian lions carved in basalt found on Campus Martius in Rome and placed at the foot of the *Cordonata Capitolina* in 1582. This vase can be likened to a pair of vases listed in the 1784 sale, lot 11, although these are broader. Furthermore, the *Nature morte aux pêches*,

prunes et raisins (Still life with peaches, plums and grapes) painted by Anne Vallayer-Coster, exhibited at the Salon in 1802, also depicts a vase and, in particular, its bronzes, similar to ours, also produced by Feuillet.

30

THE VASES AS A DIPLOMATIC GIFT

The gift of the present *vases ‘enfants tritons’* played a small but important role in the shrewd political manoeuvring of the nascent French Republic. The group of European countries which had joined forces against France to form the ‘First Coalition’ were gradually pacified with a series of peace treaties. The coalition included Austria, Britain, Piedmont, Prussia, the Landgraviate of Hesse-Kassel, Spain and the Kingdom of Naples and the Two Sicilies. The latter was ruled by Ferdinand IV, whose Austrian wife, Marie-Caroline of Naples, was one of the favourite sisters of Marie-Antoinette, Queen of France. After the execution of Marie Antoinette and her husband Louis XVI in 1793, relations between the two nations grew hostile, and the Kingdom of Naples joined the coalition.

Prussia was the first to opt out of the coalition, negotiating peace with the French and declaring its neutrality with the Treaty of Basel in April 1795. In July 1795, Spain became the second country to pull out of the Coalition, and in August the third peace treaty was signed between France and the Landgraviate of Hesse-Kassel. These treaties helped France to manoeuvre itself into a position of great power in Europe by pacifying its enemies one by one. In the following year, Ferdinand IV sent his Envoy Extraordinary and Minister Plenipotentiary to Paris to negotiate a similar peace treaty with the French. That envoy, the *‘Prince de Belmonte’*, was presumably Antonio Pignatelli Pinelli Ravaschieri, who had succeeded his father as Principe di Belmonte in 1794 (5). Negotiations took place between July and October 1796, and the resulting treaty temporarily ended hostilities between the two nations (1), validating the armistice concluded between Pignatelli and Bonaparte on June 5, 1796 in Brescia

In France, it was a well-established practice for envoys who brought negotiations to a successful conclusion to be rewarded with a Sèvres service (2). When Prussia had negotiated its treaty with France in 1795, Karl August Freiherr von Hardenberg, the Prussian Minister of State who had successfully negotiated and co-signed the Treaty of Basel, was given the *Service Arabesque*. This was followed by an important gift of a large service and other porcelain to the *Lembassadeur du Roy D’Espagne* (probably Domingo de Iriarte), who concluded the Franco-Spanish Treaty of Basel in July 1795. Friedrich Sigismund, Freiherr (Baron) Waitz von Eschen, the Minister of Exterior Relations to the Landgraviate of Hesse-Kassel who negoti-

ated peace with the French Republic received a 24-place dessert-service with other porcelain. In 1796, after the treaty had been signed on 10 October and then ratified on 3 November, the Prince di Belmonte was duly invited to Sèvres to choose a diplomatic gift from the French government (3) In surviving letters at the Sèvres archive, di Belmonte’s gift is first mentioned in a letter of *14 nivôse V* (3 January 1797) from Pierre Bénézech, *Ministre de l’Intérieur*, to the Sèvres Manufactory, notifying the factory that *M le Prince de Belmonte Pignatelly, Ministre Plénipotentielle de sa majesté Sicilienne* would be coming to the factory to choose porcelain making up part of the gift which the *Directoire Exécutif* intended to give to him.

After the visit, the prince’s choices were entered in the sales’ ledger on *21 pluviôse an V* (9 February 1797). He chose two pair of vases, the first of which match the present pair in their description; *2 Vases Fond or Violet miniature et Oiseaux du Premier mérite* (‘2 gold and violet ground vases decorated with birds and small scenes of the highest quality’). These vases cost 3,600 *livres*. The other pair of vases chosen were described as *2 Vases forme Chinoise, Fond rouge Joncs en or*, which came to a total of 800 *livres*. As well as these four vases, the gift included a 24-place *bleu céleste*-ground dessert-service with accompanying vases and biscuit figures, the majority of which is now in the British Royal Collection (4). The entire gift, including the vases and the service with its accompanying vases and figures came to a total of 14,000 *livres*.

THE DECORATION

The shape of these vases was created by the Sèvres factory in 1793. The first mention appears in the painters’ payment register for a pair of vases painted by Charles-Eloi Asselin, described as «deux vases nouvelles formes, enfants formant les anses» (5). Only six other examples of this rare form of vase are known to have survived: two in the Château de Fontainebleau (6), a pair of tortoiseshell-ground vases in a private collection (7) and a pair of lapis lazuli-ground vases in the Musée Jacquemart-André, Paris (8). Two of them bear the engraved inscription *«enfant Triton»*.

The present vases bear the mark of the figure painter Nicolas-Pierre Pithou le jeune, active at the factory between 1763-1767 and 1769-1795, also the mark of the flower painter Nicolas Sinsson, active at the factory between 1773 and 1795, and the mark of the gilder André-Joseph La France, active between 1776 and 1803. The latter is also mentioned under the name Foinet.

The figural scenes on the present vases were painted by Nicholas-Pierre Pithou, *le jeune*, who was a painter specialising in flowers and figures, and who is recorded as having worked at Sèvres between 1763 and 1767, and again from 1769 to 1795. In the payments to the painter Sinsson listed in the factory sales registers, one entry is for *2 vases nouveaux peints par Pithou arabesque*

sur fond d’or on 28 brumaire an II (18 November 1793) (9), and slightly earlier, on 24 October 1793, there is an entry for *2 vases peints par Pithou, oiseaux sur terrasse*. It is very probable that the bird panels on the present vases were painted by a painter whose mark does not appear on the vases, Philippe Castel, who was primarily a painter of birds and landscapes recorded at Sèvres between 1771 and 1772 and between 1796 and 1797. Under payments to Philippe Castel in the same register, there is an entry for *2 Vases nouveaux enfants formant les anses, oiseaux sur terrasses*. An entry in the factory kiln register on *20 fructidor an III* (7 September 1795) almost certainly refers to the present vases, where they are recorded as *2 Vases enfant fond violet miniature peints par Pithou et dorés par Foinet (La France) (10)*. Stylistically the birds on the present vases are very similar to those on a pair of vases in the Ostankino Palace, Moscow, which were painted by Castel.

The romantic scenes on the front of the vases were derived from two engravings by Friedrich Johann Wolff, which had been taken from two paintings by Louis Léopold Boilly (1761-1845), entitled *‘La Douce Impression de l’harmonie’* and *‘Suite de la douce impression de l’harmonie’* (21). Etienne Breton, author of the catalogue raisonné of Boilly’s work, dates the paintings to between 1789 and 1793 (11). The suite de la douce impression de l’harmonie was in the collection of Claude Pierre Prousteau de Monlouis, (Paris sale, May 5, 1851, no. 6), then Charles d’Heucqueville (Hôtel Drouot, March 24 & 25, 1936, nos. 2 & 3) and more recently at public sale in Paris (12).

31

In the 18th century, public timekeeping was achieved through the ringing of church bells, which had set the pace of life for many centuries. Private timekeeping, on the other hand, was a recently acquired comfort that had yet to be fully developed. Various instruments, domestic clocks and watches were available, but precision watchmaking was not yet accessible to the general public.

The quest to measure longitude was the driving force behind its development, the aim of which was to prevent merchant ships from being lost at sea. The goal at the time was to calculate a precise geographical position, rather than a point in time, as had previously been the case. The purpose of this research was not to satisfy the need for private individuals to own a watch – the number of pieces available was indeed very limited.

The 18th century was consequently marked by a form of watchmaking associated with luxury, whereby watches served as a marker of social status and fulfilled a more decorative purpose, rather than being objects for effectively measuring time. Priority was given to the decorative design, while the accuracy of these pieces was

left to the watchmakers, who regularly serviced them in order to set them to the correct time.

Belgium was the second nation after the United Kingdom to enter the industrial era, in the early 19th century. The beginnings of this period were marked by greater precision, and watchmaking tended to focus more on the technical side, while abandoning somewhat the highly decorative aspect that characterised the 18th century.

This clock, which was made in Brussels, represents the developments of 18th century clock-making, while also being characteristic of the transition to the industrial era in the early 19th century. This astronomical clock was a domestic object, and also remains an item of scholarly interest. It was a highly sophisticated piece, and indeed this type of clock was considered a rare and precious object at the time, while also having both a contemplative and scientific purpose.

A similar clock sold at Christie’s Paris on 30 November 2016, under lot 23.

32

This desk is an exceptional testament to the talent of architect Ippolit Monighetti in the service of Tsar Alexander II and to the skills of Russian craftsmen in the 19th century.

IPPOLIT MONIGHETTI: ARCHITECT TO THE TSAR

This sumptuous desk was created for Tsar Alexander II (1818-1881), a great amateur and patron of the arts. It was produced around 1860 by Ippolit Antonovich Monighetti (1819-1878), presumably for the Tsar’s Livadia palace. This architect worked on major projects for the Royal Court in Saint Petersburg until the end of his life. After studying drawing in Moscow followed by architecture at the Academy of Fine Arts in Saint Petersburg (from 1834), he travelled around Europe, and particularly Switzerland, Italy (1842-1844) and Greece, as well as the Orient, to study local architectures, which he recorded in a collection of drawings. This achievement earned him the title of Academician upon his return in 1847. He then embarked on an official career serving the Tsar and was appointed chief architect of the imperial residence at Tsarskoye Selo, now known as the Pushkin Museum. He was responsible for a number of projects, most notably the grand marble staircase between 1860 and 1863, and the interior design of Lyons Hall. This was started by Charles Cameron between 1780 and 1783 in a resolutely LouisXVI style. This opulent hall is decorated with lapis lazuli and a golden silk wall lining from Lyon, hence the name of the room. Monighetti contributed his signature touch whilst retaining the original spirit, undertaking a few alterations between 1848 and 1861. He designed new furniture, some veneered with lapis lazuli, including an impressive chandelier embellished with gilded bronze and eighty-four candles hanging from the ceiling, as well

as a neoclassical style middle table designed with the English shop Nicholls & Plinke and the Imperial Peterhof Cutting factory around 1858-1861, featuring bronze ornaments very similar to those of our desk (E. Ducamp, *Tsarskoie selo: de Catherine II à Nicolas II: trois siècles de splendeur impériale*, Paris, 2010, pp.186-187). These pieces of furniture are part of a set featuring lapis lazuli from Badakhshan and Baikal mosaics embellished with gilded bronze, including tables, mantel screens, screens, chandeliers, brackets and ornamental vases. They are embossed with the monogram of Empress Maria Alexandrovna, the wife of Alexander II. She commissioned them especially in 1856. The Lyon Hall was destroyed during the Second World War and only part of the furniture was salvaged. Reconstruction was fully completed in 2021. The golden silk mural we can still admire today was crafted by the Manufacture de la Prelle (Prelle & Cie). This is a reconstitution of the one was produced originally by their predecessor, the Lamy et Giraud weaving mill in Lyon, in 1866.

AN IMPERIAL DESK

Monighetti, who had become an ordinary professor in 1858, was commissioned by Alexander II to plan the Livadia estate near Yalta (now Ukraine), where he constructed a church in 1859 and a palace (demolished in 1911). Monighetti was probably commissioned to produce our desk for this palace, as it is in the same vein as the furniture designed for Tsarskoye Selo. The bronze work and their gilding were executed by Nichols and Plinke in Saint Petersburg. The company was one of the major suppliers to the Empire before being eclipsed by the rise of the Fabergé workshop and closing its doors in 1880. We can mention another of its works in the same style, also in collaboration with Monighetti and featuring lapis lazuli. The piece in question is a cabinet housed in the Hillwood Estate, Museum & Gardens, Washington (inv. 32.22), dated 1873. It was commissioned by Tsar Alexander II and his wife Maria Alexandrovna as a twenty-fifth wedding anniversary gift for the Grand Duke Konstantin Nikolaevich and the Grand Duchess Alexandra Iosifovna, the Tsar’s brother and sister-in-law. Their initials (A and K) appear at the top of the piece.

The imposing ornamentation of engraved and gilded bronze on our desk, adorned with laurel leaf garlands, resembles that on the desk with file case crafted for Lalive de Jully by Joseph Baumhauer, circa 1757, preserved at the Château de Chantilly (inv. OA 357). The engraving is of great finesse and impeccable craftsmanship. A number of details recall the imperial character of this desk. The lock escutcheons are mounted with a crown, and the upper section of the feet is adorned with a medallion bearing the crowned ‘A’ of Alexander II. The lapis lazuli used for veneering is a stone typical of the Ural Mountains. This ultramarine blue stone confers exceptional preciousness to our desk since it is entirely coated with it. This is probably the largest piece of furniture ever created with such an abundance of lapis lazuli. Whilst very imposing,

its ornamentation features a number of refined touches, notably flowers inlaid with polychrome hard stones on either side of the leather top.

A DIPLOMATIC GIFT

This desk was allegedly subsequently gifted to Iman Chamil of Dagestan sometime between 1865 and 1868. Relations between Alexander II and Chamil originated in the context of the Caucasian War initiated by Russia which ended in the 1950s. Chamil embodied resistance against the Russian invasion from the time he came to power in 1834 until 1859, when he and his family finally surrendered following an ultimate Russian offensive conducted two years earlier. They were imprisoned and sent to Saint Petersburg, where he was introduced to Alexander II. The latter decided to exile him to Kaluga, near Moscow. In December 1868, Chamil obtained permission to settle in Kiev, where he lived in a lavish villa. It is thought that he lived in some luxury courtesy of the large sums granted by the Tsar to provide for his needs. It would therefore have been during this period that he received this desk as a gift from the Tsar. Following an authorized pilgrimage to Mecca in 1869, Chamil died in Medina in 1871. His loyalists, who allegedly remained in his Kaluga palace after his death, are said to have retrieved the desk and other objects gifted by the Tsar in 1917 and taken them back to Dagestan. This piece of furniture has now been part of a major European collection for several decades.

33

This impressive and very fine silver dressing table mirror was most likely created for Grand Duchess Anastasia Mikhailovna of Russia (1860-1922), whose crowned mirrored monogram ‘AM’ is placed in the central cartouche. In 1879, she married Friedrich Franz III of Mecklenburg-Schwerin and became Grand Duchess of Mecklenburg-Schwerin. Created circa 1880, the mirror was most likely part of a larger dressing table service, possibly a wedding gift to Anastasia.

The only daughter of Grand Duke Michael Nicolaievich and his wife Princess Cecilie of Baden, Anastasia was born in Peterhof Palace in St Petersburg. Immediately after her birth, Anastasia’s uncle, Grand Duke Konstantin Nikolaevich, wrote in his diary: ‘I saw Nastyá, a child of rare beauty.’

Unusually, however, she was raised in the Caucasus, modern-day Georgia, where the family lived following her father’s appointment as Viceroy of the Caucasus. Anastasia was the second child of seven children and the only girl in the family. As such, she naturally occupied a unique position in the family, cherished as the favourite of her father and brothers.

In 1879, Anastasia married Friedrich Franz III of Mecklenburg-Schwerin, who became the reigning Grand Duke of Mecklenburg-Schwerin in 1883. Although, following her carefree childhood

in Tbilisi, surrounded by the love of six brothers, she found the Schwerin court quite strict and old-fashioned. Her husband’s poor health allowed the couple to spend as much time as possible outside Schwerin, travelling frequently to warmer climates in southern Italy and France.

Following her husband’s death, Anastasia rarely visited Schwerin, spending her time in the circle of loved ones and relatives and continuing to travel seasonally, enjoying continental Europe, including Paris, London and the south of France in addition to her native St Petersburg, where she spent all her summers between 1898 to 1904. The Russian Grand Duchess often visited the casino in Monte Carlo, testing her luck and surprising other players with her passion. When the war ended, Anastasia Mikhailovna permanently settled in the French Riviera, in her villa ‘Fantasia’ enjoying a blossoming social schedule in high society until her passing in 1922.

The firm of Nicolls and Plinke, known as the *Magazine Anglais* was founded in 1815 and was renowned for their imports of English silver and other luxury goods. They were soon awarded with the Imperial warrant and started supplying Russian aristocracy and the Imperial Court with silver objects of highest quality, employing some of the most talented local silversmiths.

A silver-gilt double salt with the same mirrored monogram ‘AM’ beneath an Imperial crown by Nicholls and Plinke was sold at Christie’s, London, 9 June 2009, lot 218.

34

In addition to Fabergé’s impeccable craftsmanship and wit, his genius also lay in his ability to create works of art that would be used in everyday life. Fabergé’s objects of function included desk clocks, cigarette cases, scent bottles, frames, bell-pushes, cigarette lighters and cane handles – to name but a few. They were designed for convenient use on the writing table or to be carried on the person, and were not intended as museum pieces. The production of practical objects began in the 1880s. The head workmasters of Fabergé transformed everything from clocks to cane handles into imaginative works of art. It was this trademark ability to enhance everyday objects through the application of sophisticated enamelling techniques, goldsmithing and stone-setting that made Fabergé internationally famous. Fabergé’s items of function were in huge demand among his contemporaries who wanted to surround themselves with elegant and useful objects. The firm’s craftsmen had to make practical items attractive without being bulky and inconvenient.

The present lot is a wonderful testimony to how Fabergé managed to turn the production of

utilitarian objects into an art form. His ingenious designs and techniques transform seemingly mundane objects into the most desirable works of art.

35

The vogue for the orient is well-established in the history of Western art. Its resurgence however in the mid-19th century resulted from simultaneous Chinese and Japanese influences. In Paris in 1863 the display at the Tuileries of Chinese porcelain, cloisonné enamel, jade, parade arms and armor and temple garnitures, looted from the Imperial Palace in Beijing, drew huge crowds. The collection was subsequently housed in Empress Eugénie’s ‘Chinese Museum’ at Fontainebleau, inaugurated in 1863. Meanwhile interest in Japan was renewed from 1854 when issues of trade and naval convenience forced Japan to open its borders, which had been closed to all foreigners since 1615. Widespread interest was stimulated by displays of Japanese wares at the International Exhibitions in London, 1862, and Paris, 1867.

In the West, and particularly in France, contact with high quality Japanese and Chinese works of art had a direct impact on attitudes to the design and decoration of furniture and *objets d’art*. Designers and makers responded to the challenge of new Eastern influences. They studied the forms and techniques of decoration, and began to produce sumptuous lacquers, cloisonné enamel, marquetry of shell and ivory, patinated bronze and carved wood using the stylized vocabulary and balanced asymmetry of the Far East. In doing so these designers created a unique new style, an amalgamation of Eastern and Western influences, which anticipated the organic forms of Art Nouveau and Aestheticism.

EDOUARD LIEVRE: A LEGACY OF FURNITURE DESIGN

Edouard Lièvre (d. 1886), rife with ingenuity and boundless talent, remains one of the most influential and prolific industrial designers of the second half of the 19th century, ultimately becoming synonymous with the *Japonisme* movement in France beginning in the 1860s. With a broad repertoire that included ‘sinojaponais’ and neo-Renaissance style furniture and ceramics, the artist trained initially as an illustrator under Thomas Couture but became fully immersed in decorative art and design by 1870. His earliest collaboration with the pre-eminent silversmiths and *bronziers* was a design for a ‘vase persan’, designed for Christofle in 1874. Lièvre also had a number of private clients to whom he supplied bespoke furnishings, including the actress Sarah Bernhardt (a monumental cheval mirror, lot 36 in this sale), the *courtisane*, Louise-Emilie Valtesse de la Bigne (an impressive bed, now in the Musée des Arts Décoratifs, inv. DO 1981-19), Albert Vieillard, director of Bordeaux’s ceramics factory (a cabinet now in the Musée d’Orsay, inv. OAO555), and Édouard Detaille, the famous

military artist for whom Lièvre supplied an ‘*étagère-vitrine* and *console d’apparat*’.

Lièvre’s lasting imprint on furniture-making in the last quarter of the 19th century is undeniable and the sales of his bronze models solidified his influence in perpetuity. The Pannier name, associated with the luxury firm of l’Escalier de Cristal, appears sporadically throughout the catalogue of *Vente des modèles en bronze [...] Provenant de la succession de M. Edouard Lièvre - Artiste peintre et dessinateur, which took place* at l’Hôtel Drouot, 27 February 1890. The sale of Lièvre’s models further supports the frequent attribution of specific mounts, particularly bejeweled elephant head supports and rampant, contorted dragons, which often appeared on posthumous works by l’Escalier de Cristal, Barbedienne and Maison Marynhac. The sale comprised over thirty lots of *modèles* in the ‘style japonais’, including designs for ‘dragons rampants pour les angles’ and ‘grosse tête d’éléphant richement carapaçonnée servant de support’ (lots 87-89). A singular design described for use as a ‘grand support’, was formed as a large elephant’s head with the trunk to serve as the foot (lot 84). A large number of Lièvre’s furniture designs subsequently appear in l’Escalier de Cristal’s ‘carnet bleu’, including the magnificent model of ‘meuble à deux corps: armoire sur table d’applique’ (made for Albert Vieillard, now at Musée d’Orsay OAO555) of which l’Escalier de Cristal made six versions, one for Grand Duke Vladimir (d. 1909) which is today at the Hermitage, St. Petersburg.

The unique trapezoidal form of the present lot is most related to another entry in the ‘carnet bleu’ for an ‘étagère [...] noyer’ which features a paneled or vitrine superstructure of the same shape. Another cabinet of this identical form, albeit of slightly smaller proportion, has been attributed to Maison Marnyhac and embellished in Chinese cloisonné panels featuring the ‘Hundred Antiques’ motif (sold Gros & Delettrez, Paris, 2012 and illustrated in C. Payne, *Paris Furniture: The Luxury Market of the 19th Century*, 2018, p. 78). Through advancing scholarship, the link between l’Escalier de Cristal and contemporary, Maison Marnyhac, has come into clearer focus. The firm appears among the exhaustive list of *bronziers, ebenistes* and *doreurs* who collaborated with l’Escalier de Cristal and one could presume that Marnyhac may have cast the mounts for both cabinets or have created the carcasses to order for the Pannier brothers (A. and D. Masseur, *L’Escalier de Cristal, Le luxe à Paris 1809-1923*, Saint-Rémy-en-l’Eau, 2021, p. 122 & 330).

36

SHOWER BELOW THE SUMMIT OF MOUNT FUJI

Shower below the Summit, Sanka hakuu, as the print is officially titled, is one of three absolute acknowledged masterpieces in Hokusai’s

series of *Thirty-six Views of Mount Fuji, Fugaku sanjūrokkei*. Moreover, it is one of only five views in the series of eventually forty-six designs devoid of any human presence. As such, it is perfectly, and quite exceptionally, in adherence with the original concept of Hokusai’s project, as we will see later. It is also quite tempting to see it as a counterpart to another acknowledged masterpiece, the *South Wind and Clear Dawn, Gaifū kaisei* print. Both designs have an almost equally large view of the mountain, the *Clear Dawn* one being overgrown by trees up to a certain level, and there is just a reddish-brown top above, with some snow still remaining on its crest. In the *Shower below the Summit* print, most of the mountain is obscured by the rain and in the dark, but the lightning makes parts of the rocky surface light up in a dark red. Both prints also feature quite unusual cloud formations, as far as I know unheard of in the Japanese print tradition, something like stratocumulus in the *Clear Dawn* print, and altocumulus in the *Shower below the Summit* print – although it must be said that the latter don’t go with sudden showers and lightning.

In the late 1820s, two years before he started work on his series of *Thirty-six Views of Mount Fuji*, Hokusai (1760-1849) was facing a very difficult period in his life, not only taking care of his wife who eventually died in mid-July 1828, but also having to pay the constant gambling debts of the son of his elder daughter from his first marriage, Omioy, who married Hokusai’s pupil Yanagawa Shigenobu (1787-1832), who moved to Osaka after their divorce in 1822. By the end of 1829, Hokusai managed to send his grandson to his father who had then moved to northern Japan, where the boy eventually became a fire-fighter. From a letter that he addressed to two of his publishers on the 28th day of the first month of 1830, reading ‘/.../ this New Year, I have not a penny to spend, no clothes to put on, nor anything to eat /.../ having lost a full year thanks to my willful grandson,’ we can understand how badly he would need some income. Asking the publishers for some work and to help him, which they did, he would also turn to another publisher, Nishimuraya Yohachi, and discuss with him some old idea that they had been considering seven years earlier, in 1823. That would be a series of ‘Eight Fujis,’ *Fugaku hattai*, that would show ‘the wonders of nature, landscapes as they comply with the four seasons, in clear weather, rain, wind, snow, and in misty skies,’ as it was duly announced at the end of his model book for lacquerers and metalworkers, *Modern Patterns for Combs and Pipes, Imayō kushi kiseru hinagata* in the fifth month of 1823. In this book of patterns, Hokusai included, among many others, eight designs of combs incorporating Mount Fuji. These were titled *Fuji in Summer*, maybe as we see the mountain in fine weather in the *South Wind and Clear Dawn, Gaifū kaisei* print in the series of *Thirty-six Views, the Backside of Mount Fuji*, seen from Kai and Shinano Provinces, not from Edo or the Tōkaidō, maybe as we also see it in the Minobugawa print, *Fuji in Winter, Fuji at Dawn*,

quite similar to what the mountain and even the clouds look like in the Mishimagoe print, *Fuji with its Eight Peaks*, again similar to the Minobugawa print, the *Enshrined Fuji, Fuji below the Bridge*, evoking the Mannenbashi print, and *Fuji in Fine Weather*, somewhat similar to the Tsukudajima print. But although the 1823 announcement of a series of ‘Eight Fujis,’ made some scholars in the past date the *Thirty-six Views of Mount Fuji* series to 1823, there never came anything like it, and certainly not the *Thirty-six Views* in its place.

The idea of painting Mount Fuji as it was announced back in 1823, in ‘the four seasons, in clear weather, rain, wind, snow, and in misty skies’ would probably just focus on the mountain and what it looks like in these various conditions. Among these, ‘Mount Fuji in clear weather’ can be associated no problem with the *South Wind and Clear Dawn* print, beyond doubt one of the masterpieces of the series of *Thirty-six Views of Fuji*, as remarked above. Next comes the ‘rain,’ where we have the *Shower below the Summit* print that we are considering here, with the rain explicitly mentioned in the print title, whereas what our eyes first and directly see is the lightning. Following ‘clear weather’ and ‘rain’ comes the ‘wind’ – could it be that it is the ‘wind’ that creates the giant wave with Mount Fuji seen *In the Hollow of the Wave off Kanagawa, Kanagawa oki namiura*? This would at least cover three of the conditions that were announced originally in 1823, going smoothly with the three absolute masterpieces in the series, as mentioned above. Moreover, they also form part of the first instalment published in 1830. Yet, there is also ‘wind’ in the second instalment of 1831, in the plate of *Ejiri in the Province of Suruga, Sunshū Ejiri* from the second instalment, with various travelers surprised by a sudden gust of wind that blows one traveler’s hat in the air as well as many sheets of paper. As for ‘snow,’ there is the plate of *Snowy Morning at Koishikawa, Koishikawa yuki no ashita*, with people on the balcony of a house admiring the snow view in a still later instalment. For misty skies we will probably have to do with the traditional bands of mist that we see in quite some plates, but never are they really obscuring Mount Fuji as if it were shrouded in mist.

As for the *Shower below the Summit* print, we can easily distinguish two essentially different states. In the first, as here, we see two separate red dots just below the top of the mountain. When these are still present, all of the sky is generally – but not always, as here –printed in a light blue tone, with a clear gradation printing from the top. In a later state, the red dot to the right is apparently chopped off from the printing block, and thus only the dot to the left remains. In copies with just this one dot, the sky is mostly left uncoloured, except for the area from the top edge downwards, and roughly from the mountain’s side up until the title cartouche, so we can see the clouds in reserve.

Regarding the pedigree, the print is associated with the Havilands, a family originating in England but emigrating to America in the sev-

enteenth century. Among the family members it is especially Charles Field Haviland (1832-1896) who is known for his vast Japanese collections, sold in 18 sales at Drouot, Paris, in the years 1922 to 1927. In the early nineteenth century, David Haviland (b. 1814) opened a shop of porcelains in New York which is how the family business started. Due to the economic crisis that hit the United States, he then moves to Southwestern France, settling in Limoges, the French centre of the porcelain industry with already some more than thirty factories in operation in 1850. Here, David, who is soon joined by his above-mentioned nephew Charles Field Haviland, founds Haviland et Compagnie in 1864, which would dominate the local industry during the last quarter of the nineteenth century. It was especially William Dannat Haviland who took a great interest in both Japonism and Art déco. He joined the company in 1903 to become its manager from 1919. He made the later Impressionist painter Félix Bracquemond (1833-1914), who had earlier been working with the Sèvres porcelain factory, the artistic director of his Haviland de Limoges company, as well as working with artists such as René Lalique (1860-1945), Édouard-Marcel Sandoz (1881-1971), and Jean Dufy (1888-1964) for his porcelain designs. It was Siegfried Bing (1838-1905) one of the major dealers of Japanese art in Paris and the publisher of the monthly *Le Japon Artistique*, who introduced *art déco* in the Limoges porcelain industry in 1895 from his Maison Bing de l’Art Nouveau. And it might also very well be that it was through Bing that the print of *Shower below the Summit* came to the Havilands.

Dr. Matthi Forrer
Senior Researcher Japan Collections, National Museum of Ethnology, Leiden, The Netherlands

37

Designed in the finest neo-Renaissance style, this extraordinary mirror was imagined as an architectural feature in itself, and is one of the masterpieces created by Edouard Lièvre for the most illustrious tragic actress of her century, named *La Voix d’or* (the golden voice) by Victor Hugo: Sarah Bernhardt.

EDOUARD LIEVRE (1828-1886)

Edouard Lièvre was one of the most talented and prolific industrial designers of the second half of the 19th century. His sometimes Sino-Japanese, sometimes neo-Renaissance repertoire, as seen in this lot, was reflected in both his furniture and his elegant ceramics.

Initially trained in the workshop of the painter Thomas Couture, Lièvre became fully involved in the world of decorative arts from 1870 onwards, producing designs for manufacturers and merchant-editors. A Persian vase, designed for Christofle in 1874, was one of his first major works and was exhibited at the Universal Exhibition in Paris in 1878, 1889 and 1900. Towards the end

of the 1870s, Lièvre designed an outstanding collection of furniture for the renowned director of the Bordeaux ceramics factory, Albert Vieillard (deceased in 1895). While there is every reason to believe that it was the personal interest of Vieillard in Japan that initially inspired Edouard Lièvre's first drawings, collectors and dealers such as Henri Cernuschi, founder of the Asian art museum bearing his name, and Siegfried Bing, a furniture, objects, and prints importer and dealer, were instrumental in promoting Japanese culture and had a major influence on artisans at the time. His best-known piece is the Japanese Cabinet, currently on display at the musée d'Orsay (in. OAO555).

Lièvre designed for prominent private clients and editors of luxury furniture and art objects, following the tradition of the marchands-merciers. Alongside Sarah Bernhardt, his wealthy customers included the courtesan Valtesse de la Bigne and Edouard Detaille, the renowned painter for whom Lièvre produced a grand chest of drawers.

The artisans and companies with whom Lièvre collaborated throughout his life were equally renowned. They included cabinetmaker Paul Sormani, goldsmith Christofle, marchands-merciers such as Escalier de Cristal, bronze smiths including Maison Marnyhac and the greatest French foundry man of his time: Ferdinand Barbedienne, whose technical innovations are undeniable in this aquarium.

Combining imaginative design and remarkable craftsmanship, our mirror is striking for its exceptionally architectural shapes and perfect finish, attributes that characterise the work of Edouard Lièvre. Because Lièvre showed little interest in signing his pieces, our present lot does not bear his seal. The techniques and motifs used for ornamentation are representative of his style. The gilded and silvered bronzes evoke those featured on the famous State bed of Valtesse de la Bigne preserved in the musée des arts décoratifs in Paris (Inv. 18176). Furthermore, the polychrome earthenware sheets on ochre and cobalt blue background on the full arches at the top and the side pillars are the work of Genlis and Rudhart, two fine Parisian earthenware makers whom Lièvre collaborated with regularly.

SARAH BERNHARDT, QUEEN OF ATTITUDE AND PRINCESS OF GESTURE

The number SB and the motto *QUAND MEME* (All the same, nevertheless) referring to her audacity and disregard for convention, in the middle of the crest leave no doubt as to the identity of the commissioner.

Sarah Bernhardt (1844-1923) was more than a *monstre sacré* (legendary performer), she was also a modern, free-spirited woman who inspired the world of fashion, the decorative arts, and a wide spectrum of Art Nouveau aesthetics. A gifted performer, writer, painter and sculptor, she was one of the most brilliant and influential women of her time.

Following her debut at the Conservatoire de Paris, Bernhardt's career started in 1862, essentially in comic and burlesque theatre, during her time at the Comédie Française, the leading theatre in France. She soon pursued a successful and eclectic career, excelling in tragedies such as *The Lady of the Camellias*, triumphing in Romantic plays such as *Hernani* and *Ruy Blas*, and gaining notoriety for her male roles in *Hamlet*, *Lorenzaccio* and *L'Aiglon*, written by her friend Edmond Rostand.

Our mirror was most certainly imagined for her Neo-Renaissance hotel located on the corner of avenue de Villiers and rue Fortuny and designed by the architect Jules Février in 1876. A visitor described the interior as follows: *At the top of the steps, a solid oak door opens onto a vestibule illuminated by a small window. A large mirror on the right, its base disappearing into a planter, adds to the decorative impact of the staircase facing it.* (A. Lemoine and R. Trouilleux, *Des Ternes aux Batignolles, Promenade historique dans le XVII^e arrondissement*, Paris, 1986, p. 159, n. 292).

This description most probably refers to our present lot. This residence proved decisive in shaping Sarah Bernhardt's taste, allowing her creativity and exuberance to flourish. While combining various genres such as historicism, as our mirror reveals, she layered it with exotic objects, artworks by her fellow contemporaries such as René de Saint-Marceaux and Antonin Mercié, and a series of autobiographical pieces based on portraits of her painted by friends such as Clairin and Abbéma. The hotel was repossessed in 1885 and subsequently sold to a certain Mr Dervillé as a result of the actress's financial difficulties.

38

Gérôme's *Corinthe*, embodying an enigmatic mystique and casting a distant gaze, personifies the ancient city of Corinth, a *tychai* for the prosperous city. As a deity overseeing its fortune and destiny, which was one of both great riches and ultimately of impending doom, it seems only fitting that this incarnation of the Ancient fallen city was the last sculpture by Jean-Léon Gérôme, one the most celebrated and influential academic artists of the 19th century.

While today Gérôme is most recognized for a robust *œuvre* of Orientalist paintings and sculpture, his devotion and fascination with the classical world and ancient Greece was as strong as his interest in the East. The son of a prosperous goldsmith, he received a classical education with a strong emphasis on Greek, Latin and history at the local college of his native city of Vesoul in eastern France. Greece itself, newly independent from the Ottoman Empire still carried the aura of the orient, hence, at the time classically inspired subjects did not seem remotely incompatible with the lure of the East. After a trip to the Balkans in 1853, he began his distinguished

career as an ethnographical painter and from 1856 he sent Orientalist pictures to the Salon. Over the course of the next two decades, the artist received numerous commissions from the French government and became a *chevalier* of the Légion d'Honneur, a professor at the École des Beaux-Arts, and was a regular presence at the court of Empress Eugénie. Sojourns in Italy, Turkey and Egypt inspired his later neo-Grecian and neo-Pompeian work and fueled a relentless desire to rival the exacting precision of another emerging media of the era: photography. Such attention to detail is evident in the present model where the jewelry adorning the figure, here in iridescent opal and gleaming turquoise enamel, is directly inspired by Greek and Etruscan pieces from the Compana collection, which entered the Louvre in 1861 (see L. des Cars, D. de Font-Réaulx and É. Papet, *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme (1824-1904)*, exh. cat., p. 328, figs. 163-164). As Papet notes, this exacting perfection in the the minute details ensured his works of fantasy were imbued with a true sense of reality (*op. cit.*, p. 328).

Having taken up sculpture quite late in his career, Gérôme was quick to gain success with his new endeavor. As soon as 1878, less than a decade after his first sculpture piece, he would experience his first great success at the *Exposition Universelle* in Paris. Gérôme was encouraged by the *animalier* sculptor Emmanuel Frémiet and described himself as his pupil in the catalogue of the 1901 Salon. The original plaster model of *Corinthe* and the subsequent marble were both with tinted elements to mimic the recently developed theory that the ancient marbles were originally brightly painted. The plaster, *circa* 1903, is now in the collection of Musée d'Orsay (inv. S RF 2008.2) and the subsequent marble , *circa* 1904, was completed by his studio assistant Louis-Émile Décorchemont and exhibited under Gérôme's name posthumously at the 1904 Salon (Collection J. Nicholson, California). The bronze castings, which are only slightly smaller in scale than the original model, were cast by the *fondeur* Siot-Decauville and inset with semi-precious stones and applied with traces of polychrome decoration to the accessories. The number of such casts appear to be relatively small with one known silvered-bronze cast and up to six known gilt-bronzes cast.

‘NOT EVERYBODY CAN GO TO CORINTH’

Inscribed to the base of the capital upon which the present figure sits is the phrase ‘NON LICET OMNIBUS / ADIRE CORINTHUM.’ An ancient Greek and Latin proverb which translates as ‘not everybody can go to Corinth’, the phrase implies that not everyone can afford the city’s pleasure and is almost certainly a reference to Roman author and grammarian Aulus Gellius’s noted belief that the maxim refers to one of the city’s famed courtesans, or hetairai, from the 4th century B.C. known for both her charms and her prices (see G. Ackerman, ‘Corinth’, in p. Fusco and H.W. Janson, *The Romantics to Rodin: French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections*, pp. 291-292). Such notori-

ous *femme fatales* were common place in the Peloponnesian city. West of Athens and at the base of the Acrocorinthus, the citadel’s favorable geographic location led to great military and commercial gains, as well an influx of sailors and traders who took advantage of the city’s offerings. A key site was the Temple of Aphrodite where the *hetairai* were dedicated to the service of the temple as ‘sacred prostitutes’ (a now controversial point of continuing research) and known to have drawn many worshippers. Like all great ancient cities, with soaring highs came tragic downfalls. In 146 BC ancient Corinth was brutally sacked by the Romans, a subject matter which centuries later captured the romantic imagination of 19th century history painters. Correspondingly, in 1892 the Antique city was excavated for the first time. Discovered among many of its hidden treasures was the Temple of Apollo, which almost certainly served as inspiration to Gérôme and the composition of the present model where the enigmatic *hetairai* figure appears to guard the secrets of the city she represents.

39

The sculptor Karel Hendrik Geerts (1807-1855), who was also known as Charles-Henri Geerts, began his formal education at the Academy of Fine Arts in Antwerp in 1825. Thereafter, he continued working in Antwerp and Leuven where he also started teaching at the Academy from 1834 onwards, ultimately establishing a school of religious sculpture in Leuven. Geerts’s program acquired a renowned reputation within Europe and produced numerous equally praised students under his tutelage.

His extensive and public *œuvre* consists primarily of ecclesiastic sculptures in marble and wood. He thereby actively contributed to the revival of the woodcarving technique, which was already suffering from undervaluation in the 19th century. The artist’s often explicit choice for this medium was closely intertwined with his use of a religious pictorial language that recalled the pious religiosity characteristic of the late Middle Ages. The numerous tabernacles, organ cases, pulpits and isolated statues of saints he bequeathed, prominent in important churches in Leuven and Antwerp, testify to his affinity of the medium. Most important among these are the choir stalls of Antwerp’s Cathedral of Our Lady, on which Geerts worked for ten years before its completion - a remarkable and enduring masterpiece.

It is against this background, however, that the uniqueness of this dynamic composition emerges. For although Geerts primarily drew inspiration from the work of medieval artists, he was equally influenced by the artistic trends of his time, specifically the Italian and French schools. Belgium’s early years were indeed characterized by an artistic context in which both Neoclassicism and Romanticism, as well as Neo-Gothicism and Neo-Baroque, influenced

artists who often employed an eclectic style, as is reflected in the present sculpture.

Heavily steeped in the ‘Antique’ style, these young women seem to be frozen in their graceful dance. On the one hand, they show visual similarities to the nymph-like figures that were typical of the pictorial language of antiquity, and were equally incorporated by Geerts as a motif within the decorative arts. On the other hand, they are stylistically related to the work of French sculptor Claude-Michel Clodion (1738-1814) or Berlin-based sculptor Christian Daniel Rauch (1877-1857), resonating with the charming themata that remained in taste within the 19th-century Salons. Furthermore, the similarities extend to Geerts’s German contemporary, Anton Werres (1830-1900), who was heavily influenced by Clodion and Rauch. Similarly trained in the neo-Gothic style, Werres was soon drawn to Rauch’s thriving school of neoclassical sculpture. Developing exceptional marble-handling skills aligned with those of Geerts, Werres was lauded for a related double figural group, titled *Tribute to the God of Wine* (1866), which closely resembles the elegantly stylized draperies and meticulously executed floral details represented in Geerts’s *Les Danseuses*. Another Italian contemporary of Geerts, Giovanni Maria Benzoni (1807-1873), who was deeply influenced by Tenerani, Thorvaldsen and, ultimately, Antonio Canova, also executed a highly expressive pair of dancers (*Zephyr Dancing with Flora*, Detroit Institute of Arts, Gift of Mrs. Cameron D Waterman, inv. no. 16.8). Conceived in 1862 for the International Exhibition, the group was carved in the ‘neo-classic manner dependent on Canova’ with similarly-modeled diaphanous draperies revealing the sinuous forms of the dancers beneath.

De Danseressen (or *Les Danseuses*) was created by Geerts in view of the 1855 Paris World Fair, marking a departure for the artist from ecclesiastic or portrait-bust commissions to the growing taste for secular works popularly exhibited at the World’s Fair of the second half of the 19th century. However, due to the artist’s illness and untimely death, the sculpture was never exhibited in Paris, as can be read in the magazine «The Flemish School»:

“Van den te vroeg gestorven verdienstvollen antwerpschen kunstenaar Karel Geerts, vinden wy zyne schoone groep de Danseressen. Dit kunststuk, dat op de Parysche wereldtentoonstelling van 1855 moest pryken, kon uit hoofde der ziekte des beeldhouwers niet toegezonden worden. Het duidt genoegzaam aen wat groot verlies de kunsten in Geerts hebben geleden.” (De Vlaamsche School - Jaargang 3 (1857) - Briefwisseling. Een blik in de nationale tentoonstelling te Brussel).

“Of the meritorious Antwerp artist Karel Geerts, who died too early, we find his beautiful group the Dancers. This piece of art, which should have been exhibited at the World Fair in Paris in 1855, could not be sent because of the illness of the sculptor. It sufficiently indicates what a great loss the arts have suffered in Geerts.» (De Vlaamsche

School - Year 3 (1857) - Correspondance. «A look at the national exhibition in Brussels»).

Of the seemingly small number of secular works recorded in an 1856 *catalogue raisonné* of the artist’s international commissions, *Les Danseuses* and another work, *La Jeune fille au papillon*, commissioned for the Russian Imperial court, begin to tell the story of Geerts’s artistic shift and bright future in allegorical and nonspiritual subjects before his sudden death. This marble sculpture was included in the exhibition “Belgische 19^{de}-eeuwse beeldhouwkunst” (Belgian 19th-century sculpture) organized by the General Bank in 1990 in Brussels. The plaster study of the group features in the permanent collection of the Royal Museums of Fine Arts in Brussels. Other sculptures by Geerts are equally included in the collections of international museums.

During his lifetime, Geerts already enjoyed international fame. In addition to the sculptures created for the city of Antwerp, among which the busts for the façade of the Royal Opera (1835) are noteworthy, he also produced works for various cities in the Netherlands. From 1844 he was, furthermore, active in Germany, America, Russia and England. His appointment as correspondent of the Belgian Academy of Fine Arts, membership of various artistic circles as well as the prizes he won, including the distinction in the Order of Leopold that was awarded to him, are equally illustrative of the artist’s notable artistic achievements. In 1908, the artist’s artistic legacy was anchored in the Antwerp streetscape as the ‘Karel Geertsstraat’ was named after him.

40

Water has played a key role in the Italian landscape since Roman times. More than three centuries BC, the statesman Appius Claudius Caecus built the first aqueduct to bring water from springs beyond the city walls to Rome. This was followed by the development of a vast network of canals, initially for utilitarian purposes, and then for decorative purposes, with the appearance of fountains in the cities. Today there are more than 2,000 fountains in Rome and 430 in Milan, and each one is a work of art, starting with the theatrical and iconic Trevi Fountain. This Italian tradition of fountains also extends to private homes, as seen here with this creation by Fiorentini, one of the company’s specialities.



PROVENANT DES COLLECTIONS ROTHSCHILD
CHARLES-ANTOINE COYPEL (PARIS 1694-1752)
RENAUD ABANDONNANT ARMIDE
signé 'C AN . COYPEL' (en bas, à gauche)
huile sur toile
100 x 80,3 cm. (39 1/8 x 31 1/8 in.)
200 000 - 300 000 €

**MAÎTRES ANCIENS:
PEINTURES - SCULPTURES - DESSINS**
Paris, 15 novembre 2023

EXPOSITION
11-15 novembre 2023
9, avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT
Olivia Ghosh
oghosh@christies.com
+33 6 10 07 23 54

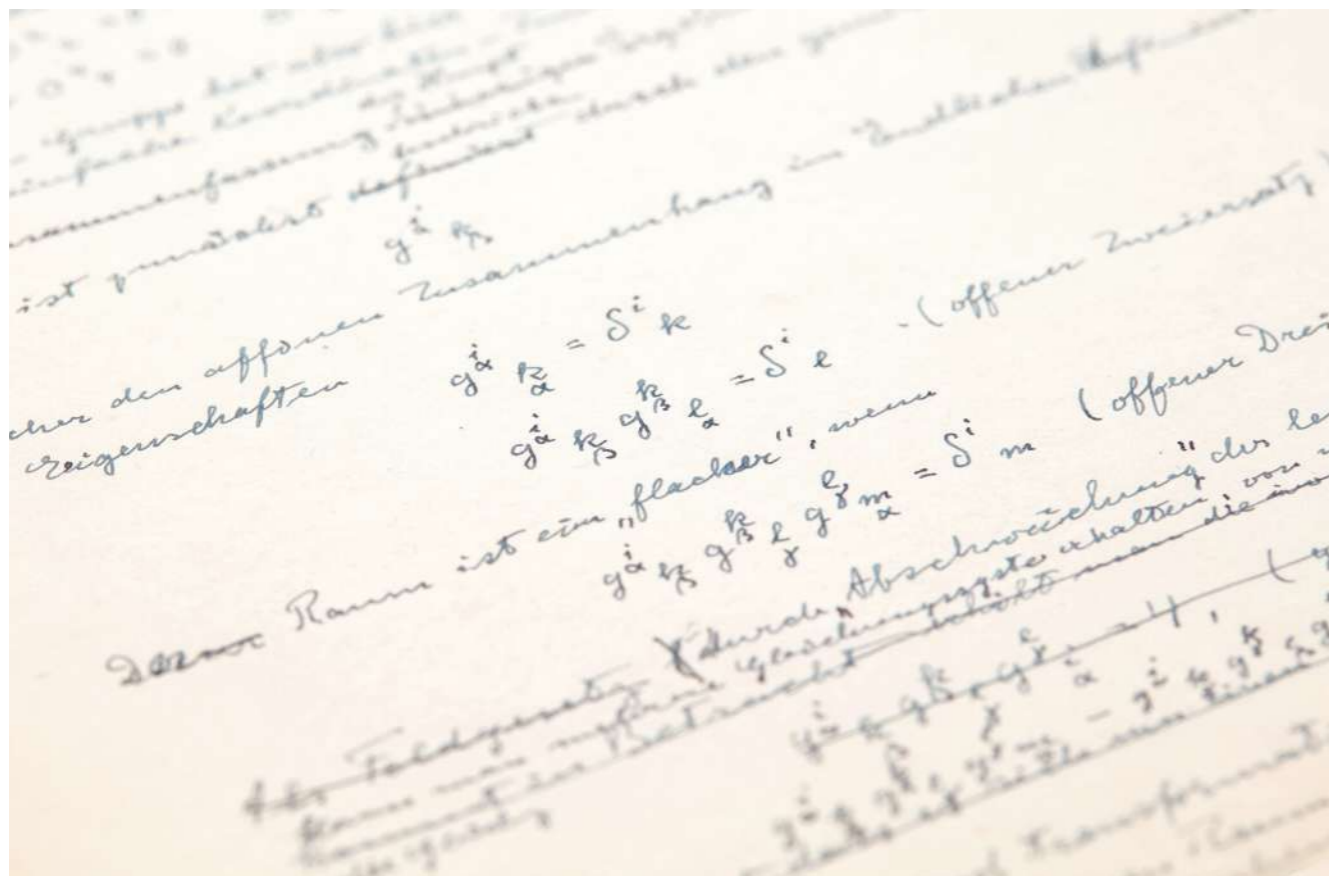
CHRISTIE'S



DERNIERS SOUVENIRS DE FERRIÈRES
Paris, 16 novembre 2023

EXPOSITION
11-16 novembre 2023
9, avenue Matignon
75008 Paris

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



ALBERT EINSTEIN (1879-1955)
 Manuscrit autographe, brouillon pour un article autour de la théorie du champ unifié,
 "Bivector Fields", section 4, non signé, non daté [avant le 23 août 1943].
 60 000 - 80 000 €

LIVRES RARES ET MANUSCRITS
 INCLUANT UNE SÉLECTION
 DE LA BIBLIOTHÈQUE
 DE LA FAMILLE ROTHSCHILD
 Paris, 22 novembre 2023

EXPOSITION
 14-21 novembre 2023
 9, avenue Matignon
 75008 Paris

CONTACTS
 Adrien Legendre
 alegendre@christies.com
 +33 (0)1 40 76 83 74

CHRISTIE'S

**COLLECTION BAYREUTH:
 GOLD BOXES**

Vente en ligne
 9 au 22 novembre 2023

EXPOSITION
 14-21 novembre 2023
 9, avenue Matignon
 75008 Paris

CONTACT
 Isabelle Cartier-Stone
 icartier-stone@christies.com
 +44 7884 382 708



CHRISTIE'S



YOUR CAREER IN THE ART WORLD STARTS HERE

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

**OMBERSLEY COURT:
THE COLLECTION OF LORD AND LADY SANDYS**
London, 29 November 2023

EXHIBITION
24-28 November 2023
8 King Street
London SW1Y 6QT

CONTACT
Adrian Hume-Sayer
ahume-sayer@christies.com
+44 20 73 892 696

CHRISTIE'S

© ROB PASE PHOTOGRAPHY

LONDON | NEW YORK | HONG KONG

CHRISTIE'S
EDUCATION

CONTINUING EDUCATION • ONLINE COURSES

CONDITIONS DE VENTE PARIS - ACHETER CHEZ CHRISTIE’S

CONDITIONS DE VENTE

Les présentes Conditions de vente et les Avis importants et explication des pratiques de catalogue 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 **A**), Christie’s France SNC, 9 avenue Matignon 75008 Paris, France (et à laquelle il est fait référence par Christie’s, ‘nous’, ‘notre’, ‘nous-même’ dans ces Conditions de Vente) agit comme mandataire pour le **vendeur**. Cela signifie que nous fournissons des services au **vendeur** pour l'aider à vendre son **lot** et que Christie’s vend le **lot** au nom et pour le compte du **vendeur**. Lorsque Christie’s agit en tant que mandataire du **vendeur**, le contrat de vente créé par l’adjudication d’un **lot** en votre faveur est formé directement entre vous et le **vendeur**, et non entre vous et Christie’s.

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 catalogue», 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 considérées 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 A 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 - ÉTAT DES LOTS

- (a) L'état des **lots** vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l’âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation ou l’usure. Leur nature fait qu’ils seront rarement en parfait état. Les **lots** sont vendus « en l'état », c'est-à-dire tels quels, dans l'état dans lequel ils se trouvent au moment de la vente, sans aucune déclaration ou **garantie** ni engagement de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à leur état de la part de Christie’s ou du **vendeur**.
- (b) Toute référence à l'état d'un **lot** dans une notice du catalogue ou dans un **rapport de condition** ne constituera pas une description exhaustive de l'état, et les images peuvent ne pas montrer un **lot** clairement. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran par rapport à la façon dont elles ressortent lors d'un examen physique. Des rapports de condition peuvent être disponibles pour vous aider à évaluer l'état d'un **lot**. Les rapports de condition sont fournis gratuitement pour aider nos acheteurs et sont communiqués uniquement sur demande et à titre indicatif. Ils contiennent notre opinion mais il se peut qu'ils ne mentionnent pas tous les défauts, vices intrinsèques, restaurations, altérations ou adaptations car les membres de notre personnel ne sont pas des restaurateurs ou des conservateurs professionnels. Ces rapports ne sauraient remplacer l'examen d'un **lot** en personne ou la consultation de professionnels. Il vous appartient de vous assurer que vous avez demandé, reçu et pris en compte tout **rapport de condition**.

4 - EXPOSITION DES LOTS AVANT LA VENTE

- (a) Si vous prévoyez d’enchérir sur un **lot**, il convient que vous l’inspectiez au préalable en personne ou par l’intermédiaire d’un représentant compétent afin de vous assurer que vous en acceptez la description et l'état. Nous vous recommandons de demander conseil à un restaurateur ou à un autre conseiller professionnel.
- (b) L'exposition précédant la vente est ouverte à tous et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Nos spécialistes pourront être disponibles pour répondre à vos questions, soit lors de l'exposition préalable à la vente, soit sur rendez-vous. 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 récement 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 acheteur** 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) Nous ne savons pas si un diamant a été formé naturellement ou synthétiquement s'il n'a pas été testé par un laboratoire de gemmologie. Si le diamant a été testé, un rapport gemmologie sera disponible.
- (c) 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 acquitziez des frais y afférents.
- (d) Le poids de certains objets figurant dans la description du catalogue est donné à titre indicatif car il a été estimé à partir de mesures et ne doivent donc pas être considérés comme exact.

- (e) Nous ne faisons pas établir de rapport gemmologique pour chaque pierre précieuse mise à prix dans nos ventes aux enchères. Lorsque nous faisons établir de tels rapports auprès de laboratoires de gemmologie internationalement reconnus, lesdits rapports sont décrits dans le catalogue. Les rapports des laboratoires de gemmologie américains décrivent toute amélioration ou tout traitement de la pierre précieuse. Ceux des laboratoires européens décrivent toute amélioration ou tout traitement uniquement si nous le leur demandons, mais confirment l'absence d'améliorations ou de traitements. En raison des différences d’approches et de technologies, les laboratoires peuvent ne pas être d'accord sur le traitement ou non d'une pierre précieuse particulière, sur l'ampleur du traitement ou sur son caractère permanent. Les laboratoires de gemmologie signalent uniquement les améliorations ou les traitements dont ils ont connaissance à la date du rapport. Nous ne garantissons pas et ne sommes pas responsables de tout rapport ou certificat établi par un laboratoire de gemmologie qui pourrait accompagner un **lot**.

- (f) En ce qui concerne les ventes de bijoux, les **estimations** reposent sur les informations du rapport gemmologique ou, à défaut d'un tel rapport, partent du principe que les pierres précieuses peuvent avoir été traitées ou améliorées.

8 - MONTRES ET HORLOGES

- (a) Presque tous les articles d’horlogerie sont réparés à un moment ou à un autre et peuvent ainsi comporter des pièces qui ne sont pas d’origine. Nous ne donnons aucune **garantie** que tel ou tel composant d’une montre est **authentique**. Les bracelets dits « associés » ne font pas partie de la montre d’origine et sont susceptibles de ne pas être **authentiques**. Les horloges peuvent être vendues sans pendules, poids ou clés.
- (b) Les montres de collection ayant souvent des mécanismes très fins et complexes, un entretien général, un changement de piles ou d’autres réparations peuvent s’avérer nécessaires et sont à votre charge. Nous ne donnons aucune **garantie** qu’une montre est en bon état de marche. Sauf indication dans le catalogue, les certificats ne sont pas disponibles.
- (c) La plupart des montres-bracelets ont été ouvertes pour connaître le type et la qualité du mouvement. Pour cette raison, il se peut que les montres-bracelets avec des boîtiers étanches ne soient pas waterproof et nous vous recommandons donc de les faire vérifier par un horloger compétent avant utilisation.

Des informations importantes à propos de la vente, du transport et de l'expédition des montres et bracelets figurent au paragraphe H2(f).

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 (extraît 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'extraît 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 Service Client au +33 (0)1 40 76 83 79.

2 - CLIENT EXISTANT

Nous sommes susceptibles de vous demander une pièce d'identité récente comme décrit au paragraphe B1(a) ci-dessus, une référence financière ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Si vous n’avez rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années ou si vous souhaitez dépenser davantage que les fois précédentes, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

3 - SI VOUS NE NOUS FOURNISSEZ PAS LES DOCUMENTS DEMANDÉS

Si nous estimons que vous ne répondez pas à nos procédures d'identification et d'enregistrement des enchérisseurs, y compris, entre autres, les vérifications en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux et/ou contre le financement du terrorisme que nous sommes susceptibles de demander, nous pouvons refuser de vous enregistrer aux enchères et, si vous remportez une enchère, nous pouvons annuler le contrat de vente entre le **vendeur** et vous.

4 - ENCHÈRE POUR LE COMPTE D'UN TIERS

- (a) Si vous enchérissez pour le compte d'un tiers, ce tiers devra au préalable avoir effectué les formalités d'enregistrement mentionnées ci-dessus, avant que vous ne puissiez enchérir pour son compte, et nous fournir un pouvoir signé vous autorisant à enchérir en son nom.
- (b) Mandat occulte : Si vous enchérissez en tant qu'agent pour un mandant occulte (l'acheteur final) vous acceptez d'être tenu personnellement responsable de payer le **prix d'achat** et toutes autres sommes dues. En outre, vous garantessez 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 infomations 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) à 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.

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

- (vi) à 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.

5 - PARTICIPER A LA VENTE EN PERSONNE

Si vous souhaitez enchérir en salle, vous devez vous enregistrer afin d'obtenir un numéro d'enchérisseur au moins 30 minutes avant le début de la vente. Vous pouvez vous enregistrer en ligne sur *www.christies.com* ou en personne. Si vous souhaitez davantage de renseignements, merci de bien vouloir contacter le Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

6 - SERVICES/FACILITÉS D'ENCHÈRES

Les services d'enchères décrits ci-dessous sont des services offerts gracieusement aux clients de Christie’s, qui n’est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

- (a) Enchères par téléphone

Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques, sous réserve d'en avoir été informé par vous dans un délai minimum de 24 heures avant la vente. Nous ne pourrions accepter des enchères téléphoniques que si nous avons suffisamment de salariés disponibles pour prendre ces enchères. Si vous souhaitez enchérir dans une langue autre que le français, nous vous prions de bien vouloir nous en informer le plus rapidement possible avant la vente. Nous vous informons que les enchères téléphoniques sont enregistrées. En acceptant de bénéficier de ce service, vous consentez à cet enregistrement. Vous acceptez aussi que votre enchère soit émise conformément aux présentes Conditions de vente.

- (b) Enchères par Internet sur Christie’s LIVE

Pour certaines ventes aux enchères, nous acceptons les enchères par Internet. Veuillez visiter *https://www.christies.com/livebidding/index.aspx* et cliquer sur l’icône « Bid Live » pour en savoir plus sur la façon de regarder et écouter une vente et enchérir depuis votre ordinateur. Outre les présentes Conditions de vente, les enchères par Internet sont régies par les conditions d'utilisation de Christie’s LIVE™ qui sont consultables sur *www.christies.com*.

- (c) Ordres d'achat

Vous trouverez un formulaire d'ordre d'achat à la fin de nos catalogues, dans tout bureau de Christie’s ou en choisissant la vente et les **lots** en ligne sur *www.christies.com*. Nous devons recevoir votre formulaire d'ordre d'achat complété au moins 24 heures avant la vente. Les enchères doivent être placées dans la devise de la salle de vente. Le **commissaire-priseur** prendra des mesures raisonnables pour réaliser les ordres d’achat au meilleur prix, en tenant compte du **prix de réserve**. Si vous faites un ordre d’achat sur un **lot** qui n’a pas de **prix de réserve** et qu’il n’y a pas d’enchère supérieure à la vôtre, nous 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** ont un **prix de réserve**. Les **lots** proposés sans **prix de réserve** sont identifiés par le symbole ***** à côté du numéro du **lot**. Le **prix de réserve** ne peut pas 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 proposer 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 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 inutiles.

9 - LÉGISLATION EN VIGUEUR DANS LA SALLE DE VENTE

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

D - FRAIS ACHETEUR ET TAXES

1 - FRAIS ACHETEUR

Pour tous les **lots** à l’exception du vin, nous facturons à l’adjudicataire 26 % HT du **prix d’adjudication** (soit 27.43% T.T.C. pour les livres et 31.20% T.T.C. pour les autres **lots**) jusqu’à €800.000 ; 21% H.T. (soit 21.10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres **lots**) au-delà de €800.001 et jusqu’à €4.000.000 et 15% H.T. (soit 15.825% T.T.C. pour les livres et 18% T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de €4.000.001.

Pour les ventes de vin, les frais acheteur sont calculés sur la base d’un taux forfaitaire de 25 % HT (soit 30 % TTC).

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.

TAXE SUR LES VENTES EN CAS D’EXPORTATION AUX ÉTATS-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 acheteur** 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’État de New York. Le taux de taxe ainsi applicable sera déterminé au regard de l’Etat, du pays, du comté ou de la région où le **lot** sera expédié. Les adjudicataires qui réclament une exonération de la taxe sur les ventes sont tenus de fournir les documents appropriés à Christie’s avant la libération du **lot**.

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

2 - RÉGIME DE TVA ET CONDITION DE L’EXPORTATION

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

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

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

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

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

Christie’s facturera des frais de dossier pour le traitement des livraisons intra-communautaires 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 - 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. Le droit de suite subsiste au profit des héritiers de l’auteur pendant l’année civile de la mort de l’auteur et les soixante-dix années suivantes. Les **lots** concernés par ce droit de suite sont identifiés dans ce catalogue grâce au symbole **A**, accolé au numéro du **lot**. Si le droit de suite est applicable à un **lot**, sauf si ce **lot** est un livre ou un manuscrit, vous serez redevable de la somme correspondante, en sus du **prix d’adjudication**, et nous transmettrons ensuite cette somme à l’organisme concerné, au nom et pour le compte du **vendeur**.

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

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

4% pour la première tranche du prix de vente inférieure ou égale à 50.000 euros ;

3% pour la tranche du prix comprise entre 50.000,01 euros et 200.000 euros ;

1% pour la tranche du prix comprise entre 200.000,01 euros et 350.000 euros ;

0,5% pour la tranche du prix comprise entre 350.000,01 euros et 500.000 euros ;

0,25% pour la tranche du prix excédant 500.000,01 euros.

E - GARANTIES

1 - GARANTIES DONNÉES PAR LE VENDEUR

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

- (a) est le propriétaire du **lot** ou l’un des copropriétaires du **lot** agissant avec la permission des autres copropriétaires ou, si le **vendeur** n’est pas le propriétaire ou l’un des copropriétaires du **lot**, a la permission du propriétaire de vendre le **lot**, ou le droit de ce faire en vertu de la loi ; et

- (b) a le droit de transférer la propriété du **lot** à l’acheteur sans aucune restriction ou réclamation de qui que ce soit d’autre.

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

2 - NOTRE GARANTIE D’AUTHENTICITÉ

CONDITIONS DE VENTE PARIS - ACHETER CHEZ CHRISTIE'S

(i) Votre seul droit au titre de la présente garantie d’authenticité est d’annuler la vente et de percevoir un remboursement du prix d’achat que vous nous avez payé. En aucun cas nous ne serons tenus de vous reverser plus que le prix d’achat ni ne serons responsables en cas de manques à gagner ou de pertes d’activité, de pertes d’opportunités ou de valeur, de pertes d’économies escomptées ou d’intérêts, de coûts, de dommages, d’autres dommages ou de dépenses.

(j) 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 (h) (2) ci-dessus et le lot doit être retourné au lieu indiqué au paragraphe E2 (h) (3) ci-dessus. Les aliénés E2 (b), (c), (d), (e), (f), (g) et (i) s’appliquent également à une réclamation dans ces catégories.

3 • GARANTIES DONNÉES PAR VOUS

(a) Vous garantessez que les fonds servant au règlement ne proviennent pas d’une activité criminelle, y compris l’évasion fiscale, et que vous ne faites pas l’objet d’une enquête ni n’avez été accusé ou condamné pour blanchiment de capitaux, activités terroristes ou autres crimes.

(b) Lorsque vous enchérissez en tant que mandataire pour le compte de tout acheteur final qui vous remettra les fonds avant que vous ne payiez **Christie’s** pour le(s) **lot**(s), vous garantessez que :

(i) vous avez procédé aux vérifications appropriées à l’égard de l’acheteur final ou des acheteurs finaux et avez respecté toutes les lois applicables en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux, contre le financement du terrorisme et en matière de sanctions ;

(ii) vous nous communiquerez l’identité de l’acheteur final ou des acheteurs finaux (y compris des dirigeants et bénéficiaires effectifs de l’acheteur final ou des acheteurs finaux et de toute personne agissant pour son/leur compte) et, à notre demande, vous nous remettrez les documents permettant de vérifier leur identité ;

(iii) les accords entre vous et l’acheteur final ou les acheteurs finaux concernant le lot ou autre n’ont pas pour effet de favoriser, en tout ou en partie, la délinquance fiscale ;

(iv) vous ne savez pas, et n’avez aucune raison de suspecter que l’acheteur final ou les acheteurs finaux (ou ses/leurs dirigeants, bénéficiaires effectifs ou toute personne agissant pour son/leur compte) figurent sur une liste de sanctions, font l’objet d’une enquête ou sont accusés ou ont été condamnés pour des faits de blanchiment de capitaux, d’activités terroristes ou d’autres faits criminels, ou que les fonds servant au règlement proviennent d’une activité criminelle, y compris l’évasion fiscale ; et

(v) si vous êtes une personne réglementée assujettie au contrôle en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux en vertu des lois de l’EEE ou d’une autre juridiction dont les exigences sont équivalentes à celles de la 4e directive européenne sur le blanchiment de capitaux, et que nous ne demandons pas de documents pour vérifier l’identité de l’acheteur final au moment de l’enregistrement, vous acceptez que nous nous fondions sur les vérifications que vous déclarez avoir effectuées vis-à-vis de l’acheteur final et vous vous engagez à conserver les preuves de son identification et de ces vérifications pendant au moins 5 ans après la date de la transaction. Vous mettrez cette documentation à disposition pour inspection immédiate à notre demande.

F - PAIEMENT

1 • COMMENT PAYER

(a) Les ventes sont effectuées au comptant. Vous devez donc immédiatement vous acquitter du **prix d’achat** global, qui comprend :

- (i) le prix d’adjudication ; et
- (ii) les frais à la charge de l’acheteur ; et
- (iii) tout montant dû conformément au paragraphe D3 ci-dessus ; et
- (iv) toute taxe, tout produit, toute compensation ou TVA applicable.

Le paiement doit être reçu par Christie’s au plus tard le septième jour calendrier qui suit le jour de la vente (« la **date d’échéance** »).

(b) Nous n’acceptons le paiement que de la part de l’enchérisseur enregistré. Une fois émise, nous ne pouvons pas changer le nom de l’acheteur sur une facture ou rémettre la facture à un nom différent. Vous devez payer immédiatement même si vous souhaitez exporter le **lot** et que vous avez besoin d’une autorisation d’exportation.

(c) Vous devez 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 provient le paiement. Nous pourrions émettre des conditions supplémentaires pour accepter ce type de paiement.

(v) Par chèque :

Vous devez les adresser à l’ordre de Christie’s France SNC. Tout paiement doit être effectué en euros.

(d) Lors du paiement, vous devez mentionner le numéro de la vente, votre numéro de facture et votre numéro de client. Tous les paiements envoyés par courrier doivent être adressés à : Christie’s France SNC, Département des Caisses, 9, Avenue Matignon, 75008 Paris.

(e) Si vous souhaitez de plus amples informations, merci de contacter notre Service Post Sale au +33 (0)1 40 76 84 10.

2 • TRANSFERT DE PROPRIETE 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** même dans les cas où vous nous avons remis le **lot**.

3 •TRANSFERT DES RISQUES EN VOTRE FAVEUR

Les risques et la responsabilité liés au **lot** vous seront transférés à la survenue 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 entrepôt tiers comme indiqué à la partie intitulée « Stockage et Enlèvement », et sauf accord contraire entre nous.

4 • RECOURS POUR DÉFAUT DE PAIEMENT

Conformément aux dispositions de l'article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien pourra être remis en vente, à la demande du **vendeur**, sur réitération 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 au premier paragraphe ci-dessus (réitération des enchères).
- (x) procéder à toute inscription de cet incident de paiement dans sa base de donnée après en avoir informé le client concerné.

Si vous avez payé en totalité après la **date d’échéance** et que nous choisissons d’accepter ce paiement, nous pourrions vous facturer les coûts de

stockage et de transport postérieurs à 30 jours après la date de la vente aux enchères conformément au paragraphe G2(a)(i) et (ii).

Si Christie’s effectue un règlement partiel au **vendeur**, en application du paragraphe (iii) ci-dessus, l’acquéreur reconnaît que Christie’s sera subrogée dans les droits du **vendeur** pour poursuivre l’acheteur au titre de la somme ainsi payée.

5 • DROIT DE RÉTENTION

Si vous nous devez de l’argent ou que vous en devez à une autre société du **Groupe Christie’s**, outre les droits énoncés en F4 ci-dessus, nous pouvons utiliser ou gérer votre bien que nous détenons ou qui est détenu par une autre société du **Groupe Christie’s** de toute manière autorisée par la loi. Nous vous 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** promptly après la vente, nous pouvons choisir d’enlever le **lot** et le transporter et stocker chez une autre filiale de Christie’s ou dans un entrepôt.

(c) Si vous avez payé le **lot** en intégralité mais que vous ne le retirez pas dans les 90 jours calendaires après la vente nous pouvons le vendre, sauf accord écrit contraire, de toute manière autorisée par la loi. Si nous le vendons, nous vous reverserons le produit de la vente après prélèvement de nos frais de stockage et de tout montant que vous nous devez et que vous devez à toute société du **Groupe Christie’s**.

(d) Les renseignements sur le retrait des **lots** sont exposés sur une fiche d’informations que vous pouvez vous procurer auprès du personnel d’enregistrement des enchérisseurs ou auprès de notre Service Client au +33 (0)1 40 76 83 79.

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 approprie et de toute manière autorisée par la loi ;
- (iv) appliquer les conditions de stockage ;

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

(b) Les détails de l’enlèvement du lot vers un entrepôt ainsi que les frais et coûts y afférents sont exposés au dos du catalogue sur la page intitulée « Stockage et retrait ». Il se peut que vous soyez redevable de ces frais directement auprès de notre mandataire.

H • TRANSPORT ET ACHEMINEMENT DES LOTS

1 • TRANSPORT ET ACHEMINEMENT DES LOTS

Nous inclurons un formulaire de stockage et d’expédition avec chaque facture et qui 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

(a) 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.

(b) 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 Service Client Christie’s.

(c) 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.

(d) **Lots** d’espèces protégées

Les **lots** faits à partir de ou comprenant (quel qu’en soit le pourcentage) des espèces menacées d’extinction et autres espèces végétales ou animales protégées sont marqués par le symbole ~ dans le catalogue. Ces matières incluent, entre autres, l’ivoire, l’écaille de tortue, l’os de baleine, certaines espèces de corail, le bois de rose brésilien, les peaux de crocodile, d’alligator et d’austruche. Vous devez vérifier les lois et réglementations douanières qui s’appliquent avant d’enchérir sur tout **lot** contenant des matériaux d’origine végétale ou animale si vous envisagez d’exporter le **lot** hors du pays dans lequel le **lot** est vendu et de l’importer dans un autre pays car une licence peut être exigée. Dans certains cas, le **lot** ne peut être transporté qu’assorti d’une confirmation par un expert scientifique, à vos propres frais, de l’espèce et/ou de l’âge du spécimen concerné. Plusieurs pays ont imposé des restrictions sur le commerce de l’ivoire d’éléphant, qui inclut notamment i) l’interdiction totale d’importer de l’ivoire d’éléphant d’Afrique aux États-Unis et ii) la soumission à des mesures strictes relatives à l’importation, l’exportation et à la vente dans d’autres pays. Le Royaume-Uni et l’Union européenne ont tous deux mis en place des réglementations sur la vente, l’exportation et l’importation d’ivoire d’éléphant. Pour nos ventes à Paris, les **lots** constitués ou comprenant de l’ivoire d’éléphant sont marqués du symbole ≡ et avec leur certificat intracommunautaire obtenu avant la vente, ne peuvent être exportés qu’à l’intérieur de l’Union européenne. Ces **lots** ne peuvent être exportés hors de l’Union européenne que si l’acheteur est un musée ou si le **lot** est un instrument de musique. Les sacs à main contenant des éléments d’espèces menacées ou protégées sont marqués du symbole ≈ et de plus amples informations sont disponibles au paragraphe H2(i) ci-dessous.

Nous ne serons pas tenus d’annuler votre achat et de rembourser le **prix d’achat** si votre **lot** ne peut pas être exporté, importé ou s’il est saisi pour une raison quelconque par une autorité. Il est de votre responsabilité de déterminer et de satisfaire aux exigences légales et réglementaires applicables relatives à l’exportation ou à l’importation de biens contenant ces matières protégées ou réglementées.

(e) **Lots** d’origine iranienn

À l’attention des acheteurs, **Christie’s** indique sous le titre des **lots** s’ils proviennent d’Iran (Pars). Certains pays interdisent ou imposent des restrictions à l’achat et/ou à l’importation de tout bien d’origine iranienn. Il vous appartient de veiller à ne pas acheter ou importer un **lot** en violation des sanctions, des embargos commerciaux ou tout autres lois qui s’appliquent à vous. Par exemple, les États-Unis interdisent l’importation d’ « œuvres d’artisanat traditionnel» (tels que des tapis, des textiles, des objets décoratifs, et des instruments scientifiques) et leur achat sans avoir obtenu une licence adéquate. **Christie’s** dispose d’une licence OFAC générale qui, sous réserve de se conformer à certaines règles, peut permettre à un acheteur d’importer ce type de **lot** aux États-Unis. Si vous utilisez la licence OFAC générale de **Christie’s** à cette fin, vous acceptez de vous conformer aux condition de la licence et de fournir à **Christie’s** toutes les informations pertinentes. Vous reconnaissez également que **Christie’s** dévoilera vos informations personnelles et votre utilisation de la licence à OFAC.

(f) Or

L’or de moins de 18 ct n’est pas considéré comme étant de l’« or » dans tous les pays et peut être refusé à l’importation dans ces pays sous la qualification d’« or ».

(g) Bijoux anciens

En vertu des lois actuelles, les bijoux de plus de 50 ans valant au moins €50.000 nécessiteront une autorisation d’exportation dont nous pouvons faire la demande pour vous. L’obtention de cette licence d’exportation de bijoux peut prendre jusqu’à 8 semaines.

(h) Montres

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 Ψ 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.

(i) Sacs à main.

Un **lot** marqué du symbole ≈ contient des éléments d’espèces menacées ou protégées et est soumis à la réglementation de la CITES. Ce **lot** peut seulement être expédié à une adresse située dans le pays du site de vente ou retiré personnellement dans notre salle de 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 RESPONSABILITÉ 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 soit exclues.

Les **garanties** figurant au paragraphe E1 relèvent de la responsabilité du **vendeur** et ne nous engagent pas envers vous.

(b) (i) Nous ne sommes aucunement responsables envers vous pour quelque raison que ce soit (que ce soit pour rupture du présent accord ou pour toute autre question relative à votre achat d’un lot ou à une enchère), sauf en cas de fraude ou de fausse déclaration de notre part ou autrement que tel qu’expressément énoncé dans les présentes Conditions de vente ; et

(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, d’autres 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 accord écrit et préalable. Les dispositions de ces Conditions de vente s’appliquent à vos héritiers et successeurs, et à toute personne vous succédant dans vos droits.

6 • TRADUCTION

Si nous vous fournissons une traduction de ces Conditions de vente, la version française fera foi en cas de litige ou de désaccord lié à ou découlant des présentes.

7 • LOI INFORMATIQUE ET LIBERTÉ

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

et aux fins d’exercice de son activité, et notamment , sauf opposition des personnes concernées, à des fins opérations commerciales et de marketing.

Dès lors que la réglementation impose d’effectuer une déclaration ou de demander une autorisation pour la mise en vente ou le transport d’un objet, les autorités compétentes requièrent de Christie’s la communication de vos coordonnées et de votre facture (en ce compris toutes données personnelles).

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’engagez 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 ou ce litige peut être associé à ce recours) et si nous en convenons, chacun de nous tentera de régler le litige par une médiation conduite dans le respect de la procédure relative à la médiation prévue par le Centre de Médiation et d’Arbitrage de Paris (39 avenue F.D. Roosevelt – 75008 Paris) avec un médiateur inscrit auprès du Centre de Médiation et d’Arbitrage de Paris et jugé acceptable par chacun de nous. Si le litige n’est pas résolu par une médiation, il sera exclusivement tranché par les tribunaux civils français. Nous aurons le droit d’engager un recours contre vous devant toute autre juridiction. En application des dispositions de l’article L.321-17 du Code de commerce, il est rappelé que les actions en responsabilité civile engagées à l’occasion des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques se prescrivent par 5 ans à compter de l’adjudication.

10 • PRÉEMPTION

Dans certains cas, l

CONDITIONS DE VENTE PARIS - ACHETER CHEZ CHRISTIE’S

Éléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux (ayant plus de 100 ans d'âge) ⁽ⁱ⁾

Archives de plus de 50 ans d'âge (UE : quelle que soit la valeur)

12 - INFORMATIONS CONTENUES SUR WWW.CHRISTIES.COM

Les détails de tous les **lots** vendus par nous, y compris les descriptions du catalogue et les prix, peuvent être rapportés sur *www.christies.com*. Les totaux de vente correspondent au **prix d’adjudication** plus les **frais acheteur** et ne tiennent pas compte des coûts, frais de financement ou de l’application des crédits des acheteurs ou des **vendeurs**. Nous ne sommes malheureusement pas en mesure d’accéder aux demandes de suppression de ces détails de *www.christies.com*.

⁽ⁱⁱ⁾ Pour ces catégories, la demande de certificat ne dépend pas de la valeur de l’objet, mais de sa nature. Une documentation complète peut être obtenue auprès du département Transport de Christie’s au +33 (0)1 40 76 86 17.

K. GLOSSAIRE

authentique : un exemplaire véritable, et non une copie ou une contrefaçon :

(i) de l’œuvre d’un artiste, d’un auteur ou d’un fabricant particulier, si le **lot** est décrit dans **l’intitulé** comme étant l’œuvre dudit artiste, auteur ou fabricant ;

(ii) d’une œuvre créée au cours d’une période ou culture particulière, si le **lot** est décrit dans **l’intitulé** comme étant une œuvre créée durant cette période ou culture ;

(iii) d’une œuvre correspondant à une source ou une origine particulière si le **lot** est décrit dans **l’intitulé** comme étant de cette origine ou source ; ou

(iv) dans le cas de pierres précieuses, d’une œuvre qui est faite à partir d’un matériau particulier, si le **lot** est décrit dans **l’intitulé** comme étant fait de ce matériau.

autres dommages : tout dommage particulier, consécutif, accessoire, direct ou indirect de quelque nature que ce soit ou tout dommage inclus dans la signification de « particulier », « consécutif » « irect », « indirect », ou « accessoire » en vertu du droit local.

avec réserve : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2 et **intitulés avec réserve** désigne la section dénommée **intitulés avec réserve** sur la page du catalogue intitulée « Avis importants et explication des pratiques de catalogue ».

avis en salle de vente : un avis écrit affiché près du **lot** dans la salle de vente et sur *www.christies.com*, qui est également lu aux enchérisseurs potentiels par téléphone et notifié aux clients qui ont laissé des ordres d’achat, ou une annonce faite par le **commissaire-priseur** soit au début de la vente, soit avant la mise aux enchères d’un **lot** particulier.

commissaire-priseur : le **commissaire-priseur** individuel et/ou **Christie’s**.

date d’échéance : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

description du catalogue : la description d’un **lot** dans le catalogue de la vente aux enchères, éventuellement modifiée par des **avis en salle de vente**.

estimation : la fourchette de prix indiquée dans le catalogue ou dans tout **avis en salle de vente** dans laquelle nous pensons qu’un **lot** pourrait se vendre. **estimation** basse désigne le chiffre le moins élevé de la fourchette et **estimation** haute désigne le chiffre le plus élevé. **L’estimation** moyenne correspond au milieu entre les deux.

état : **l’état** physique d’un **lot**.

frais acheteur : les frais que nous paie l’acheteur en plus du **prix d’adjudication**, comme décrit au paragraphe D.

garantie : une affirmation ou déclaration dans laquelle la personne qui en est l’auteur garantit que les faits qui y sont exposés sont exacts.

garantie d’authenticité : la **garantie** que nous donnons dans les présentes Conditions de vente selon laquelle un **lot** est **authentique**, comme décrit à la section E2.

Groupe Christie’s : Christie’s International Plc, ses filiales et d’autres sociétés au sein de son groupe d’entreprises.

intitulé : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2.

lot : un article à mettre aux enchères (ou plusieurs articles à mettre aux enchères de manière groupée).

MAJUSCULES : désigne un mot ou un passage dont toutes les lettres sont en **MAJUSCULES**.

prix d’achat : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

prix de réserve : le montant confidentiel en dessous duquel nous ne vendrons pas un **lot**.

prix d’adjudication : le montant de l’enchère la plus élevée que le commissaire-priseur accepte pour la vente d’un **lot**.

provenance : l’historique de propriété d’un **lot**.

rapport de condition : déclaration faite par nous par écrit à propos d’un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son état.

vendeur : le propriétaire d’un **lot** ; il peut s’agir soit de **Christie’s**, soit d’un autre propriétaire pour lequel **Christie’s** agit en qualité de mandataire.

SYMBOLES EMPLOYÉS DANS NOS CATALOGUES

La signification des mots en caractères gras dans la présente section se trouve à la fin de la rubrique du catalogue intitulée « Conditions de vente »

■ Lot transféré après la vente dans un entrepôt extérieur.

○ Christie’s a un intérêt financier direct sur le lot. Pour plus d’informations, voir les Avis importants dans les Conditions de vente.

♦ Christie’s a accordé une garantie de prix minimal et a un intérêt financier direct sur ce lot. Christie’s a financé tout ou partie de cet intérêt par l’intermédiaire d’un tiers. Ces tiers pourraient bénéficier d’un avantage financier si un lot garanti est vendu. Pour plus d’informations, voir les Avis importants dans les Conditions de vente.

▲ Propriété de Christie’s ou d’une autre société du Groupe Christie’s en tout ou en partie.

▲♦ Christie’s ou une autre société du Groupe Christie’s est propriétaire de ce lot en tout ou partie et a financé tout ou partie de cet intérêt par l’intermédiaire d’un tiers. Ces tiers pourraient bénéficier d’un avantage financier en cas de vente d’un lot garanti. Pour plus d’informations, voir les Avis importants dans les Conditions de vente.

∞ Le vendeur de ce lot est l’un des collaborateurs de Christie’s.

▣ Une partie qui a un intérêt direct ou indirect dans le lot qui peut avoir connaissance du prix de réserve du lot ou d’autres informations importantes est autorisée à enchérir sur le lot.

λ Droit de suite de l’artiste. Voir section D3 des Conditions de vente.

• Lot proposé sans prix de réserve.

~ Lot comprenant des matières provenant d’espèces menacées qui pourraient entraîner des restrictions à l’exportation. Voir le paragraphe H2 des Conditions de vente.

≈ Lot de sacs à main comprenant des matières provenant d’espèces menacées qui pourraient entraîner des restrictions à l’exportation. Voir le paragraphe H2 des Conditions de vente.

∞ Lot contenant de l’ivoire d’éléphant. Voir le paragraphe H2 des Condi-tions de vente.

ψ Lot comprenant des matières provenant d’espèces menacées qui est affiché pour présentation uniquement et non destiné à la vente. Voir le paragraphe H2(h) des Conditions de vente.

f Des frais additionnels de 5,5 % TTC du prix d’adjudication seront prélevés en sus des frais habituels à la charge de l’acheteur. Ces frais additionnels sont susceptibles d’être remboursés à l’acheteur sur présentation d’une preuve d’exportation du lot hors de l’Union Européenne dans les délais légaux.

ff Lot importé depuis un pays hors de l’Union européenne et soumis au régime de l’admission temporaire. Des frais additionnels de 20 % du prix d’adjudication seront prélevés. Un droit de douane peut être appliqué au taux en vigueur. La TVA de 20 % est appliquée aux frais acheteur et facturée sur une base forfaitaire conformément aux règles du régime français de taxation sur la marge. Ce surcoût fiscal peut être remboursé à l’acheteur sur présentation de la preuve que le lot a été exporté hors de l’Union européenne dans les délais légaux.

+ La TVA au taux de 20% sera due sur le total du prix d’adjudication et des frais à la charge de l’acheteur. Pour plus d’informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l’exportation » ci-dessus.

++ La TVA au taux de 5.5% sera due sur le total du prix d’adjudication et des frais à la charge de l’acheteur. Pour plus d’informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l’exportation » ci-dessus.

Veillez noter que les lots sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue. Nous déclinons toute responsabilité en cas d’erreurs ou d’oublis.

AVIS IMPORTANTS ET EXPLICATION DES PRATIQUES DE CATALOGAGE

AVIS IMPORTANTS

▲ Biens propriété de Christie’s en partie ou en totalité :

De temps à autre, Christie’s ou une autre société du Groupe Christie’s peut proposer un lot dont elle est propriétaire en tout ou en partie. Ce lot est identifié dans le catalogue par le symbole ▲ à côté du numéro du lot.

° **Garanties de Prix Minimal** :

Parfois, Christie’s détient un intérêt financier direct dans le résultat de la vente de certains lots congnés pour la vente. C’est généralement le cas lorsqu’elle a garanti au vendeur que quel que soit le résultat de la vente, le vendeur recevra un prix de vente minimal pour son œuvre. Il s’agit d’une garantie de prix minimal. Lorsque Christie’s détient tel intérêt financier, nous identifions ces lots par le symbole ° à côté du numéro du lot.

♦ **Garanties de Tiers/Enchères irrévocables** :

Lorsque Christie’s a fourni une Garantie de Prix Minimal, elle risque d’encourir une perte, qui peut être significative, si le lot ne se vend pas. Par conséquent, Christie’s choisit parfois de partager ce risque avec un tiers qui accepte avant la vente aux enchères de placer une enchère écrite irrévocable sur le lot. S’il n’y a pas d’autre enchère plus élevée, le tiers s’engage à acheter le lot au niveau de son enchère écrite irrévocable. Ce faisant, le tiers assume tout ou partie du risque que le lot ne soit pas vendu. Les lots qui font l’objet d’un accord de garantie de tiers sont identifiés par le symbole ♦.

Dans la plupart des cas, Christie’s indemnise le tiers en échange de l’ac- ceptation de ce risque. Lorsque le tiers est l’adjudicataire, sa rémunération est basée sur une commission de financement fixe. Si le tiers n’est pas l’adjudicataire, la rémunération peut être soit basée sur une redevance fixe, soit sur un montant calculé par rapport au prix d’adjudication final. Le tiers peut également placer une enchère sur le lot supérieure à l’enchère écrite irrévocable.

Nous imposons aux tiers garants de divulguer à toute personne qu’ils conseillent leur intérêt financier dans tous les lots qu’ils garantissent. Toutefois, pour dissiper tout doute, si vous êtes conseillé par un man- dataire ou que vous enchérissez par l’intermédiaire d’un mandataire sur un lot identifié comme faisant l’objet d’une garantie de tiers, vous devez toujours demander à votre mandataire de confirmer s’il détient ou non un intérêt financier à l’égard du lot.

▲♦ **Bien propriété de Christie’s en tout ou partie et Garantie de Tiers / Enchères Irrévocable** :

Lorsque Christie’s ou une autre société du Groupe Christie’s est proprié- taire en tout ou partie d’un lot et que celui-ci ne se vend pas, Christie’s risque de subir une perte. Christie’s peut donc choisir de partager ce risque avec un tiers, qui accepte contractuellement, avant la vente aux enchères, de placer une enchère écrite irrévocable sur le lot. Ce lot est identifié dans les Conditions de vente par le symbole ▲♦.

Lorsque le tiers est l’adjudicataire du lot, il ne recevra pas d’indemnité en contrepartie de l’acceptation de ce risque. Si le tiers n’est pas l’adjudica- taire du lot, Christie’s peut l’indemniser. Le tiers est tenu par Christie’s de divulguer à toute personne qu’il conseille son intérêt financier dans tout lot dans lequel Christie’s a un intérêt financier. Si vous êtes conseillé par un agent ou si vous enchérissez par son intermédiaire sur un lot dans lequel Christie’s a un intérêt financier et qui fait l’objet d’une enchère écrite contractuelle, vous devez toujours demander à votre agent de confirmer s’il a ou non un intérêt financier en relation avec le lot.

▣ **Enchères par les parties détenant un intérêt**

Lorsqu’une partie qui a un intérêt direct ou indirect dans le lot qui peut avoir connaissance du prix de réserve du lot ou d’autres informations importantes est autorisée à enchérir sur le lot, nous marquerons le lot par le symbole ▣. Cet intérêt peut comprendre les bénéficiaires d’une succession qui ont consigné le lot ou un copropriétaire d’un lot. Toute partie intéressée qui devient adjudicataire d’un lot doit se conformer aux Conditions de Vente de Christie’s, y compris le paiement intégral des frais acheteur sur le lot majoré des taxes applicables.

Notifications post-catalogue

Dans certains cas, après la publication du catalogue, Christie’s peut conclure un accord ou prendre connaissance d’ordres d’achat qui auraient nécessité un symbole dans le catalogue. Dans ces cas-là, une annonce sera faite avant la vente du lot.

Autres accords

Christie’s peut conclure d’autres accords n’impliquant pas d’enchères. Il s’agit notamment d’accords par lesquels Christie’s a donné au vendeur une avance sur le produit de la vente du lot ou Christie’s a partagé le risque d’une garantie avec un partenaire sans que le partenaire soit tenu de dépo- ser une enchère écrite irrévocable ou de participer autrement à la vente aux enchères du lot. Étant donné que ces accords ne sont pas liés au processus d’enchères, ils ne sont pas marqués par un symbole dans le catalogue.

EXPLICATION DES PRATIQUES DE CATALOGAGE

Les termes utilisés dans le catalogue ou dans la description d’un lot ont la signification qui leur est attribuée ci-dessous. Veuillez noter que toutes les déclarations figurant dans le catalogue ou dans la description d’un lot relatives à l’identification de l’auteur sont soumises aux dispositions des Conditions de Vente, y compris la **garantie d’authenticité**. Notre utilisation de ces expressions ne tient pas compte de l’état du lot ou de l’étendue de toute restauration. Les rapports de condition écrits sont habituellement disponibles sur demande.

Un terme et sa définition figurant dans la rubrique « **avec réserve** » sont une déclaration **avec réserve** quant à l’identification de l’auteur. Bien que l’utilisation de ce terme repose sur une étude minutieuse et représente l’opinion des spécialistes, Christie’s et **le vendeur** n’assument aucun risque, ni aucune responsabilité quant à l’authenticité de l’auteur d’un lot décrit par ce terme dans ce catalogue, et la **garantie d’authenticité** ne couvrira pas les **lots** décrits à l’aide de ce terme.

PHOTOGRAPHIES, DESSINS, ESTAMPES, MINIATURES ET SCULPTURES

Une œuvre décrite avec le(s) nom(s) ou la désignation reconnue d’un artiste, sans aucune qualification, est, selon Christie’s, une œuvre de l’artiste.

TITRES AVEC RÉSERVE :

« **Attribué à** » : selon l’avis de Christie’s, vraisemblablement une œuvre de l’artiste en tout ou en partie.

« **Studio de** » / « **Atelier de** » : selon l’avis de Christie’s, une œuvre exécutée dans le studio ou l’atelier de l’artiste, éventuellement sous sa supervision.

« **Cercle de** » : selon l’avis de Christie’s, une œuvre de la période de l’artiste et montrant son influence.

« **Suiveur de** » : selon l’avis de Christie’s, une œuvre exécutée dans le style de l’artiste mais pas nécessairement par son élève.

« **Goût de** » : selon l’avis de Christie’s, une œuvre exécutée dans le style de l’artiste mais exécutée à une date ultérieure à sa vie.

« **D’après** » : selon l’avis de Christie’s, une copie (quelle qu’en soit la date) d’une œuvre de l’artiste.

« **Signé** » / « **Daté** » / « **Inscrit** » : selon l’avis de Christie’s, il s’agit d’une œuvre qui a été signée/datée par l’artiste ou sur laquelle il a inscrit son nom.

« **Porte une signature** »/« **Porte une date** »/« **Porte une inscription** » : selon l’avis qualifié de Christie’s, la signature/date/inscription semble être d’une autre main que celle de l’artiste.

La date donnée pour les Estampes Anciennes, Modernes et Contempo- raines est la date (ou la date approximative lorsqu’elle est précédée de « *circa* ») à laquelle la matrice a été réalisée et pas nécessairement la date à laquelle l’estampe a été imprimée ou publiée.

RAPPORTS DE CONDITION

Veillez contacter le Département des spécialistes pour obtenir un rap- port de condition sur l’état d’un lot particulier (disponible pour les lots supérieurs à 3 000 €). Les rapports de condition sont fournis à titre de service aux clients intéressés. Les clients potentiels doivent prendre note que les descriptions de propriété ne sont pas des garanties et que chaque lot est vendu « en l’état ».

Toutes les dimensions et les poids sont approximatifs.

HORLOGES ET DE MONTRES

La description de l’état des horloges et des montres dans le présent cata- logue, notamment les références aux défauts et réparations, est communi- quée à titre de service aux acheteurs potentiels mais une telle description n’est pas nécessairement complète. Bien que Christie’s puisse communi- quer à tout acheteur potentiel à sa demande un rapport sur l’état pour tout lot, un tel rapport peut également être incomplet et ne pas spécifier tous les défauts ou remplacements mécaniques. Par conséquent, toutes les horloges et les montres doivent être inspectées personnellement par les acheteurs potentiels afin d’évaluer l’état du bien offert à la vente. Tous les lots sont vendus « en l’état » et l’absence de toute référence à l’état d’une horloge ou d’une montre n’implique pas que le lot est en bon état et sans défaut, réparation ou restauration. En théorie, toutes les horloges et les montres ont été réparées au cours de leur vie et peuvent aujourd’hui inclure des pièces non originales. En outre, Christie’s ne fait aucune déclaration ou n’apporte aucune **garantie** quant à l’état de fonctionnement d’une horloge ou d’une montre. Les montres ne sont pas toujours représentées en taille réelle dans le catalogue. Il est demandé aux acheteurs potentiels de se référer à la description des **lots** pour connaître les dimensions de chaque montre. Veuillez noter que la plupart des montres bracelets avec boîtier étanche ont été ouvertes afin d’identifier le type et la qualité de leur mouvement. Il ne doit pas être tenu pour acquis que ces montres demeurent étanches. Il est recommandé aux acheteurs potentiels de faire vérifier l’état des montres par un horloger compétent avant leur utilisat- ion. Veuillez également noter que certains pays ne considèrent pas l’or de moins de 18 et comme de « l’or » et peuvent en refuser l’importation. En cas de refus d’importation, Christie’s ne peut en aucun cas être tenue pour responsable. Veuillez également noter que toutes les montres Rolex du catalogue de cette vente Christie’s sont vendues en l’état. Christie’s ne peut être tenue pour garante de l’authenticité de chacun des composants de ces montres Rolex. Les bracelets décrits comme associés ne sont pas des éléments d’origine et peuvent ne pas être **authentiques**. Il revient aux acheteurs potentiels de s’assurer personnellement de la condition de l’objet. Des rapports sur l’état des **lots** peuvent être demandés à Christie’s. Ils sont donnés en toute objectivité selon les termes des Conditions de vente imprimées à la fin du catalogue. Ces rapports sont communiqués aux acheteurs potentiels seulement à titre indicatif et ne détaillent pas tous les remplacements de composants effectués ainsi que toutes les imperfections. Ces rapports sont nécessairement subjectifs. Il est précisé aux acheteurs potentiels qu’un certificat n’est disponible que s’il en est fait mention dans la description du lot. Les montres de collection contenant souvent des mécanismes complexes et d’une grande finesse, il est appelé aux acheteurs potentiels qu’un examen général, un remplacement de la pile ou une réparation plus approfondie - à la charge de l’acheteur – peut être nécessaire.

CÉRAMIQUES CHINOISES ET ŒUVRES D’ART

Lorsqu’une œuvre est d’une certaine période, règne ou dynastie, selon l’avis de Christie’s, son attribution figure en lettre majuscule directement sous l’intitulé de la description du lot.

Ex. : BOL BLEU ET BLANC
18^E SIECLE

Si la date, l’époque ou la marque de règne sont mentionné(e)s en lettres majuscules dans les deux premières lignes cela signifie que l’objet date, selon l’avis de Christie’s, bien de cette date, cette époque ou ce règne.

Ex. : BOL BLEU ET BLANC
MARQUE KANGXI À SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS GLA- ÇURE ET DE L’ÉPOQUE (1662-1722)

Si aucune date, période ou marque de règne n’est mentionnée en lettres majuscules après la description en caractère gras, il s’agit, selon l’avis de Christie’s d’une date incertaine ou d’une fabrication récente.

Ex. : BOL BLEU ET BLANC

TITRES AVEC RÉSERVE

Lorsqu’une œuvre n’est pas de la période à laquelle elle serait normale- ment attribuée pour des raisons de style, selon l’avis de Christie’s, elle sera incorporée à la première ligne ou au corps du texte de la description.

Ex. : un BOL BLEU ET BLANC STYLE MING ; ou

Le bol style Ming est décoré de parchemins de lotus...

Selon l’avis de Christie’s, cet objet date très probablement de la période Kangxi, mais il reste possible qu’il soit daté différemment.

Ex. : MARQUE KANGXI SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS VERRE ET PROBABLEMENT DE LA PÉRIODE

Selon l’avis de Christie’s, cet objet pourrait être daté de la période Kangxi, mais il y a un fort élément de doute.

Ex. : MARQUE KANGXI SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS PLACE ET POSSIBLEMENT DE LA PÉRIODE

JOAILLERIE

« Boucheron » : lorsque le nom du fabricant apparaît dans le titre Christie’s estime qu’il s’agit d’un bijou est de ce fabricant.

« Monté par Boucheron » : Christie’s estime que le sertissage a été créé par le joaillier à partir de pierres initialement fournies par le client du joaillier.

TITRES AVEC RÉSERVE

Attribué à : selon l’opinion de Christie’s, il s’agit probablement d’une œuvre du joaillier/fabricant, mais aucune garantie n’est donnée que le lot est l’œuvre du joaillier/fabricant nommé.

Autres informations figurant dans la description du catalogue

« **Signé / Signature** » : selon l’opinion de Christie’s, il s’agit de la signature du joaillier.

« **Avec la marque du fabriquant pour** » : selon l’opinion de Christie’s, il y a une marque indiquant le fabricant.

PÉRIODES

ART NOUVEAU : 1895-1910

BELLE ÉPOQUE : 1895-1914

ART DÉCO : 1915-1935

RÉTRO : ANNÉES 1940

SACS À MAIN

RAPPORTS DE CONDITION

L’état des lots vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considé- rablement en raison de facteurs tels que l’âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation ou l’usure. Les **rapports de condition** et les niveaux de rapport de condition sont fournis gratuitement, par souci de com- modité, pour nos acheteurs et sont fournis à titre d’information uniquement. Ils offrent une opinion de bonne foi de Christie’s mais peuvent ne pas indiquer tous les défauts, restaurations, altérations ou adaptations. Ils ne constituent en aucun cas une alternative à l’examen du lot en personne ou à l’obtention d’un avis professionnel. 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**.

LES NIVEAUX DE RAPPORT DE CONDITION DES LOTS

Nous fournissons un rapport général d’état des **lots** sous forme numérisée. Veuillez prendre connaissance des rapports d’état des lots spécifiques et les images supplémentaires pour chaque lot avant de placer une enchère.

Niveau 1 : cet article ne présente aucun signe d’utilisation ou d’usure et pour- rait être considéré comme neuf. Il n’y a pas de défauts. L’emballage d’origine et le plastique de protection sont vraisemblablement intacts, comme indiqué dans la description du lot.

Niveau 2 : cet article présente des défauts mineurs et pourrait être considéré comme presque neuf. Il se peut qu’il n’ait jamais été utilisé, ou qu’il ait été utilisé peu de fois. Il n’y a que des remarques mineures sur l’état, qui peuvent être trouvées dans le **rapport de condition** spécifique.

Niveau 3 : cet article présente des signes visibles d’utilisation. Tous les signes d’utilisation ou d’usure sont mineurs. Cet article est en bon état.

Niveau 4 : cet article présente des signes normaux d’usure dus à un usage fréquent. Cet article présente soit une légère usure générale, soit de petites zones d’usure importante. L’article est considéré comme étant en bon état.

Niveau 5 : cet article présente des signes d’usure dus à un usage régulier ou intensif. L’article est en bon état, utilisable, mais il est accompagné de remarques sur l’état.

Niveau 6 : l’article est endommagé et nécessite une réparation. Il est consi- déré comme étant en bon état.

Toute référence à l’état dans une entrée de catalogue ne constitue pas une description complète de l’état et les images peuvent ne pas montrer claire- ment l’état d’un lot. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l’écran de ce qu’elles sont dans la vie réelle. Il est de votre responsabilité de vous assurer que vous avez reçu et pris en compte tout **rapport de condition** et toute annotation.

TERME « FINITION »

Le terme « finition » désigne les parties métalliques du sac à main, telles que la finition de l’attache, des tiges de base, du cadenas et des clés et/ou de la sangle, qui sont plaqués d’une finition colorée (p. ex. de l’or, de l’argent, du palladium). Les termes « Finition or », « Finition argent », « Finition palladium » etc. se réfèrent au ton ou à la couleur de la finition et non au matériel utilisé. Si le sac à main comportent des finitions métalliques solides, celles-ci sont mentionnées dans la description du lot.

Entreposage et Enlèvement des Lots

Storage and Collection

Les lots marqués d'un carré ■ seront transférés et stockés après la vente dans un entrepôt spécialisé, situé à l'extérieur de nos locaux de l'avenue Matignon.

Christie's se réserve néanmoins, à sa seule et entière discrétion, le droit de transférer tout lot après-vente vers un autre de ses espaces de stockage.

Les lots seront transférés chez Société Chenue et seront disponibles à partir du :

mardi 28 novembre 2023

Société Chenue est ouvert du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h00 et 13h30 à 17h00.

Accès piéton 11 boulevard Ney 75018 Paris	Accès voiture/transporteur 215 rue d'Aubervilliers 1 ^{er} niveau quai 11 75018 Paris
--	---

TARIFS

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

PAIEMENT

Merci de bien vouloir contacter notre service client 24h à l'avance à ClientServicesParis@christies.com ou au +33 (0)1 40 76 83 79 pour connaître le montant des frais et prendre rendez-vous pour la collecte du lot.

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

Specified lots marked with a filled square ■ will be transferred to a specialised storage warehouse after the sale, located outside our main office on Avenue Matignon.

Nevertheless, Christie's reserves the right, in its sole and absolute discretion, to transfer any lot after the sale to another of its offsite storage.

The lots will be sent to Société Chenue and will be available on:

Tuesday 28 November 2023

Chenue Company is open Monday to Friday, 9.00 am to 12.00 pm and 1.30 pm to 5.00 pm.

Pedestrian access 11 boulevard Ney 75018 Paris	Car/carrier access 215 rue d'Aubervilliers 1st level Dock 11 75018 Paris
---	--

ADMINISTRATION FEE, STORAGE & RELATED CHARGES

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

PAYMENT

Please contact our Client Service 24 hours in advance at ClientServicesParis@christies.com or call +33 (0)1 40 76 83 79 to enquire about the fee and book a collection time.

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

TABLEAUX GRANDS FORMATS, MOBILIER ET OBJETS VOLUMINEUX

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

TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS

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

LARGE PAINTINGS, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

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

SMALL PICTURES AND OBJECTS

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

THE EXCEPTIONAL SALE 2023

Including masterpieces from the Rothschild Collections

Mardi 21 novembre 2023

15 heures

9, avenue Matignon, 75008 Paris

CODE VENTE : 22162 - CAROLINE

(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 € 800.000 ; 21 % H.T. (soit 22,16 % T.T.C. pour les livres et 25,20 % T.T.C. pour les autres lots) au-delà de € 800.001 et jusqu'à € 4.000.000 et 15 % H.T. (soit 15,83 % T.T.C. pour les livres et 18 % 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

22162	
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

Veuillez cocher si vous ne souhaitez pas recevoir d'informations à propos de nos ventes à venir par e-mail

J'AI LU ET COMPRIS LE PRESENT FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT ET LES CONDITIONS DE VENTE - ACCORD DE L'ACHETEUR

Signature

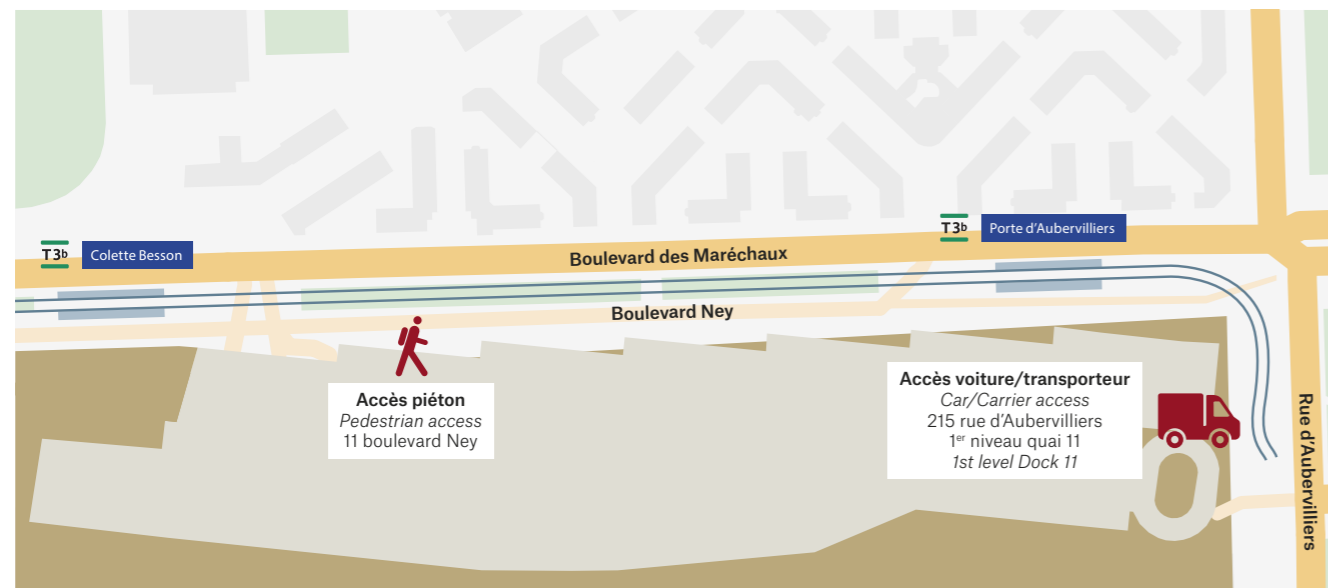
Si vous n'avez jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre des copies des documents suivants. Personnes physiques : Pièce d'identité avec photo délivrée par un organisme public (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile récent, par exemple une facture d'eau ou d'électricité ou un relevé bancaire. Sociétés : Un certificat d'immatriculation. Autres structures commerciales telles que les fiducies, les sociétés off-shore ou les sociétés de personnes : veuillez contacter le Département Conformité au +33 (0)1 40 76 84 13 pour connaître les informations que vous devez fournir. Si vous êtes enregistré pour enchérir pour le compte de quelqu'un qui n'a jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre les pièces d'identité vous concernant ainsi que celles de la personne pour le compte de qui vous allez prendre part aux enchères, ainsi qu'un pouvoir signé par la personne en question. Les nouveaux clients, les clients qui n'ont pas fait d'achats auprès d'un bureau de Christie's au cours des deux dernières années et ceux qui souhaitent dépenser plus que les fois précédentes devront fournir une référence bancaire.

VEUILLEZ ÉCRIRE DISTINCTEMENT EN CARACTÈRES D'IMPRIMERIE

Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)	Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)
------------------------------	---	------------------------------	---

Si vous êtes assujetti à la VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS intracommunautaire,

Veillez 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

STUTTGAERT

+49 (0)71 12 26 96 99
Eva Susanne Schweizer

ARGENTINE

BUENOS AIRES
+54 11 43 93 42 22
Cristina Carlisle

AUTRICHE

VIENNE
+43 (0)1 533 881214
Angela Bailou

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 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
María García Yelo

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

DÉLÉGÉS RÉGIONAUX
-PARIS
+33 (0)1 40 76 85 85

CENTRE, AUVERGNE,

BRETAGNE, PAYS DE
LA LOIRE & NORMANDIE
+33 (0)6 09 44 90 78
Virginie Greggory

POITOU-CHARENTE

AQUITAINE
+33 (0)6 80 15 68 82
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

INDONESIE

JAKARTA
+62 (0)21 7278 6268
Charmie Hamami

ISRAËL

TEL AVIV
+972 (0)3 695 0695
Roni Gilat-Baharaff

ITALIE

-MILAN
+39 02 303 2831
Cristiano De Lorenzo

ROME

+39 06 686 3333
Marina Cicogna
(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

SINGAPOUR

+65 6735 1766
Kim Chuan Mok

SUÈDE

STOCKHOLM
+46 (0)73 645 2891
Claire Ahman (Consultant)
+46 (0)70 9369 201
Louise Dyhlén (Consultant)

SUISSE

-GENÈVE
+41 (0)22 319 1766
Eveline de Proyart

-ZURICH

+41 (0)44 268 1010
Jutta Nixdorf

TAIWAN

TAIPEI
+886 2 2736 3356
Ada Ong

THAÏLANDE

BANGKOK
+66 (0) 2 252 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