

*Un œil à part*  
**COLLECTIONS D'UN ESPRIT LIBRE**

Paris, 10 & 11 décembre 2019



CHRISTIE'S











# Un œil à part

## COLLECTIONS D'UN ESPRIT LIBRE

10 & 11 décembre 2019

---

### VENTE AUX ENCHÈRES

Mardi 10 décembre 2019 à 19h00 : lots 1 à 37

Mercredi 11 décembre 2019 à 14h30 : lots 38 à 215

9, avenue Matignon

75008 Paris

---

### EXPOSITION PUBLIQUE

Samedi 7 décembre 10h - 18h

Dimanche 8 décembre 14h - 18h

Lundi 9 décembre 10h - 18h

Mardi 10 décembre 10h - 18h

---

### COMMISSAIRE-PRISEUR

Adrien Meyer

Cécile Verdier

---

### CODE ET NUMÉRO DE LA VENTE

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

**18966 - CURIOSITÉ**

---

### CONDITIONS OF SALE

La vente est soumise aux  
conditions générales imprimées  
en fin de catalogue. Il est  
vivement conseillé aux  
acquéreurs potentiels de prendre  
connaissance  
des informations importantes,  
avis et lexique figurant également  
en fin de catalogue.

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



---

### CHRISTIE'S ON THE GO

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

---

### CHRISTIE'S LIVE™

Enregistrez-vous  
sur [www.christies.com](http://www.christies.com)  
jusqu'au 10 décembre  
à 8h30

---

### CHRISTIE'S FRANCE SNC

Agrément no. 2001/003

### CONSEIL DE GÉRANCE

Cécile Verdier, Gérant  
Julien Pradels, Gérant  
François Curriel, Gérant

Couverture  
Lots 1, 4, 42 et 43

Deuxième de couverture  
Lot 98

Page 1  
Lot 33 et 67

Page 2  
Lot 165

Page 3  
Lot 19

Page 4  
Lot 6

Page 6  
Lot 121

Sommaire  
Lot 20

Page 264  
Lot 97

Quatrième de couverture  
Lot 29

# CHRISTIE'S



---

## CHRISTIE'S FRANCE



**CÉCILE VERDIER**

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



**JULIEN PRADELS**

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



**PIERRE MARTIN-VIVIER**

Directeur International, Arts du 20<sup>e</sup> siècle  
pemvivier@christies.com  
Tél: +33 (0)1 40 76 86 27

---

## SERVICES POUR CETTE VENTE

ORDRES D'ACHAT  
ET ENCHÈRES  
TÉLÉPHONIQUES  
ABSENTEE AND  
TELEPHONE BIDS  
bidsParis@christies.com  
Tél: +33 (0)1 40 76 84 13  
Fax: +33 (0)1 40 76 85 51  
christies.com

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

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

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

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

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

# SPÉCIALISTES ET COORDINATRICES

## Département Collection



**LIONEL GOSSET**  
Directeur,  
lgosset@christies.com  
01 40 76 85 98

## Art Impressionniste et Moderne



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



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



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



**JEANNE RIGAL**  
Directrice des expertises,  
jrugal@christies.com  
+33 (0)1 40 76 85 91

## Design



**SONJA GANNE**  
Chairman International,  
sganne@christies.com  
+33 (0)1 40 76 86 21



**PAULINE DE SMEDT**  
Directrice du département,  
pdesmedt@christies.com  
+33 (0)1 40 76 83 54



**FLAVIEN GAILLARD**  
Spécialiste Senior,  
fgaillard@christies.com  
+33 (0)1 40 76 84 43



**ROBIN BEYRIS**  
Catalogueur,  
rbeyris@christies.com  
+33 (0)1 40 76 72 57



**SIMON DE MONICAULT**  
Directeur du département,  
sdemonicault@christies.com  
+33 (0)1 40 76 84 24



**JEAN RIDEAU**  
Spécialiste junior,  
jriveau@christies.com  
+33 (0)1 40 76 72 30

## Mobilier et objets d'art

## Tableaux anciens et du XIX<sup>e</sup> siècle



**PIERRE ÉTIENNE**  
Directeur International,  
Deputy Chairman  
petienne@christies.com  
+33 (0)1 40 76 72 72



**ASTRID CENTNER**  
Directrice du département,  
acentner@christies.com  
+33 (0)1 40 76 83 57



**BÉRÉNICÉ VERDIER**  
Catalogueur,  
bverdier@christies.com  
+33 (0)1 40 76 85 87

## Dessins anciens



**HÉLÈNE RIHAL**  
Directrice,  
hrihal@christies.com  
+33 (0)1 40 76 86 13

## Sculpture européenne



**PAUL URTASUN**  
Spécialiste Junior,  
purtasun@christies.com  
idamecourt@christies.com  
+33 (0)1 40 76 84 19

## Estampes



**FRÉDÉRIQUE DARRICARRÈRE-DELMAS**  
Directrice de département,  
fdarricarrere-Delmas@christies.com  
+33 (0)1 40 76 85 71

## Art Islamique



**WILLIAM ROBINSON**  
Directeur International,  
wrobinson@christies.com  
+44 20 7389 2370

## Art d'Asie



**TIPHAINE NICOUL**  
Directrice du département,  
tnicoul@christies.com  
+33 (0)1 40 76 83 75



**CAMILLE DE FORESTA**  
Spécialiste,  
cdeforesta@christies.com  
+33 (0)1 40 76 86 05

## Coordinatrices



**NATHALIE HONNAY**  
Coordinatrice de vente  
nhonnay@christies.com  
+33 (0)1 40 76 83 85

## Art africain et Océanien



**VICTOR TEODORESCU**  
Spécialiste,  
vteodorescu@christies.com  
+33 (0)1 40 76 83 86



**RÉMY MAGUSTEIRO**  
Catalogueur,  
rmagusteiro@christies.com  
+33 (0)1 40 76 86 12



**FATMA TURKKAN-WILLE**  
Consultante Senior,  
fturkkan-wille@christies.com  
+41 44 268 1010



**MILENE SANCHES**  
Coordinatrice de département  
msanches@christies.com  
+33 (0)1 40 76 83 65

## Art précolombien

## Business Management



**SARAH DE MAISTRE**  
Business Manager  
sdemaistre@christies.com  
+33 (0)1 40 76 83 56

## Antiquités



**CLAUDIO CORSI**  
Spécialiste,  
ccorsi@christies.com  
+44 20 7389 2607



**CHANEL CLARKE**  
Spécialiste Junior,  
cclarke@christies.com  
+44 20 7752 3331

## Histoire naturelle



**JAMES HYSLOP**  
Directeur du département,  
jhyslop@christies.com  
+44 20 7752 3205

## Consultants

**GILBERT LACHAUME**  
Consultant pour l'Entomologie  
lachaumegil@gmail.com  
+33 (0) 6 13 17 21 87

**NICOLAS TOURMENT**  
Consultant pour l'Histoire Naturelle  
tourment.nicolas@neuf.fr  
+33 (0) 6 13 30 26 33



---

## SOMMAIRE

- 5 INFORMATIONS SUR LA VENTE
- 8 SPECIALISTES ET SERVICES POUR CETTE VENTE
- 254 CONDITIONS DE VENTE
- 258 INFORMATIONS IMPORTANTES POUR LES ACHETEURS
- 260 SALLES DE VENTES INTERNATIONALES
- 260 BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS  
ET CONSULTANTS
- 261 ORDRE D'ACHAT



Lynx

Lion

Chevelure de Boreas

CANCER

LION

GEMEAUX

petit Chien

Licorne

Chien

Hydre

Sextant

# Les aventures de l'œil et du cœur

## *Adventures of the Eye and the Heart*

La quête obsessionnelle de l'objet, la capture de son âme. Dès l'âge de 14 ans – quand tu échangeais des chaussettes Burlington pour les montres-goussets des aïeux de tes camarades – jusqu'à tes derniers mois, tu n'as cessé de regarder, de chercher, de t'enthousiasmer et de creuser plus encore. A chaque fois, dans un catalogue ou dans une salle de vente, ton œil instinctif s'aventurait, furetait mais jamais ne se perdait. Aux premières palpitations de la découverte succédait la passion de t'informer, de rechercher, de comparer et d'analyser. Une fois prise ta décision d'enchérir, les picotements du désir, le harcèlement de la convoitise et la valse de l'obsession s'emparaient de toi et te délectaient. Ta curiosité rabelaisienne et ta gourmandise de grand enfant te faisaient ricocher de continent en continent, rebondir de siècle en siècle, tout en évitant les faux semblants des engouements moutonniers. Chaque découverte donnait lieu à une nouvelle recherche de correspondances, de symbioses ou de confrontations entre objets dans tes collections. De ces dialogues-carambolages, de la saveur inattendue de ces assemblages émanait l'âme de tes collections, rythmées par certains de tes thèmes favoris – le rhinocéros, le singe, les masques – et animées de références à tes autres passions – la BD, la nature et les voyages. Libre de toute convention étriquée telle la plume d'un Frédéric Dard que tu vénérâs, cherchant à sortir l'œil de sa léthargie routinière, tu aimais autant les pied-de-nez iconoclastes que les harmonies osmotiques. Ne pas se laisser enfermer, ne pas regarder avec ses oreilles – comme tu te plaisais à le répéter, laisser la qualité de l'objet s'exprimer et l'emporter étaient tes maîtres mots. Pour le grand gourmet que tu étais (eh oui, tu collectionnais également les menus des restaurants que tu aimais !), une collection devait mêler et révéler le goût et les saveurs substantifiques de chaque objet.

---

Tes parents, ta sœur, ton frère.  
18 octobre 2019.

*The obsessive quest for an object, the capture of its soul. From the age of 14 – when you'd trade Burlington socks for pocket watches that your classmates had inherited – until your last few months, you never stopped looking, seeking, getting excited and digging deeper. Every time, whether in a catalogue or in a sales room, your instinctive eye ventured, ferreted out, but never got lost. After the initial thrill of a discovery came the fervour of finding out about the object, researching, comparing, analysing. Once you had made your decision to bid, the tingling of desire, the torment of longing and the craze of obsession would take hold of you and delight you.*

*Your Rabelaisian curiosity and child-like eagerness saw you leaping from continent to continent, bouncing from century to century, but never succumbing to the false pretences of the latest popular fads. Each discovery gave rise to a new search for connections, relationships or comparisons between the objects in your collections. From these multi-layered dialogues and the unexpected flavour of the assemblages emanated the soul of your collections, which incorporated some of your favourite themes – rhinos, monkeys, masks – and drew on your other passions – comics, nature and travel. Free from narrow convention, like the writing of Frédéric Dard whom you worshipped, seeking to see things with none of the routine lethargy, you loved to irreverently cock a snook as much as you loved osmotic harmonies. Don't allow yourself to be confined, don't look with your ears – as you said many a time; your mantra was: 'Let the quality of the object speak for itself and prevail'. For the great gourmet you were (yes, you also used to collect the menus of restaurants you liked!), a collection had to mix and reveal the taste and quintessential flavours of each object.*

---

Your parents, your sister, your brother.  
18 October 2019.

## L'INSOLENT CABINET DE CURIOSITÉS

Insolent, immense, et presque invisible, le rhinocéros préhistorique s'est installé au milieu du salon, derrière le canapé, les sabots fermement posés sur le parquet, la corne agressivement tendue vers l'inconscient visiteur. Solidement campé, il courbe son échine, exhibant fièrement les mystérieuses nodosités de ses vertèbres et l'élégante courbure de son bassin. De profil, on croit voir sur son visage un immense éclat de rire. Rire partagé par notre collectionneur quand il installa cette gigantesque vanité, au sein d'un ensemble d'objets et d'œuvres d'art de tous horizons. Quel artiste pourrait en effet rivaliser avec Dame Nature ? Fossiles, squelettes, tris et quadrilobites, papillons, insectes et autres naturalia s'invitèrent à leur tour. Intrusions qui font de notre collection un des plus étonnants «cabinets de curiosités contemporains»aujourd'hui si prisés.

La curiosité, c'est d'abord la confrontation des genres, des styles, des époques. Alors qu'il fait ses premières armes dans l'univers des antiquaires, apprenant en province à apprécier les fleurons de nos menuisiers et de nos ébénistes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, notre collectionneur s'ouvre très vite à d'autres domaines. C'est la découverte de la peinture expressionniste allemande et autrichienne, de l'Art Déco, des arts premiers africain, asiatique et précolombien. Souvent à la suite d'un achat manqué, d'un objet convoité mais inaccessible. S'en suivent des recherches érudites sur les collections. Un objet suit l'autre, un style ouvre une perspective, les frontières sont franchies, laissant deviner à l'explorateur de nouveaux territoires.

C'est ainsi qu'il découvre Jacques Doucet, le premier à avoir réuni dans les années vingt les cultures sous le signe de la modernité. Un bas-relief de Léon Indenbaum et un fabuleux cabinet de Gaston-Étienne Le Bourgeois en sycamore incrusté d'ivoire, tous deux commandés par le mécène pour son appartement de l'avenue du Bois, lui permettent d'entrer dans un monde légendaire qu'évoquent également un panneau en laque d'Eileen Gray et une tête de femme de Sougawara. Ses

## THE IRREVERENT CABINET OF CURIOSITIES

*Brazen, huge, and almost invisible, the prehistoric rhinoceros stands in the middle of the room, behind the sofa, its hooves firmly planted on the floor, its horn aggressively thrust towards the insensible visitor. Firmly encamped, its spine curved, it proudly displays the mysterious nodes of its vertebrae and the elegant curvature of its pelvis. From the side, it almost looks as if it is laughing. Just as our collector might have laughed when he installed this gigantic vanitas amidst a collection of objects and works of art from all walks of life. Indeed, what artist could compete with Mother Nature? Among the exhibits we also find fossils, skeletons, trilobites and quadrilobites, butterflies, insects and other specimens of nature. This is what makes our collection one of the most amazing 'contemporary cabinets of curiosities' nowadays so popular.*

*Curiosities are first and foremost the encounter of genres, styles and periods. Our collector began learning his trade in the world of antique dealers, learning in the provinces to appreciate the jewels of our 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century woodworkers and cabinetmakers, but it wasn't long before he branched into other fields. He discovered German and Austrian expressionist painting, Art Deco, African, Asian and pre-Columbian early arts. This was often as a result of failing to make a purchase of a coveted but unattainable object. There then followed scholarly research on collections. One object followed another, different styles opened up different perspectives, and frontiers were crossed leaving the explorer wondering about new territories.*

*This is how he discovered Jacques Doucet, who was the first to have brought cultures together, in the 1920s, under the banner of modernity. And so, our collector was able to enter a fabled world through a bas-relief by Léon Indenbaum and a fabulous cabinet by Gaston-Étienne Le Bourgeois in sycamore inlaid with ivory, both commissioned by the patron for his apartment in Avenue du Bois. Of equal fascination to our explorer were a lacquered panel by Eileen Gray, and a woman's head by Sougawara. His first Art Deco objects, by Raymond Subes and Jean Dunand, spurred him to go back to 1902 with Carlo Bugatti, and to explore the generation that followed: Poillerat, Quinet, Du Plantier, Dupré-Lafon. Amidst the diversity of styles there are some constants: the mask especially but also the sphere,*





premiers objets Art Déco, Raymond Subes, Jean Dunand, le poussent à remonter jusqu'en 1902 avec Carlo Bugatti ou à découvrir la génération qui suit, avec Poillerat, Quinet, Du Plantier, Dupré-Lafon. Sous la diversité des styles quelques constantes : le masque surtout mais aussi la sphère, le crâne, le singe et bien sûr le rhino, dessiné, gravé, en bronze ou commandé à un artiste contemporain pour la cage d'escalier. Les films et les lectures de l'adolescence transparaissent parfois dans les achats comme dans le panneau d'Eileen Gray où l'on pourrait imaginer un souvenir de Corto Maltèse, un de ses héros.

Ni maison, ni hôtel, ni château, ni appartement, l'énigmatique lieu qui abrite la collection ajoute au mystère. Ce nulle part est l'ancre du moi, la tanière d'un moderne des Esseintes qui se retire pour mieux se retrouver dans la mise en scène de ses objets. Rapprochements, dialogues, croisements sont les maîtres mots. Sur la grande table du salon, à l'ombre du rhino, un gigantesque « collage » rassemble médaillons néo-classiques en bronze ou en terre cuite, appliques rocailles aux putti souriants, porcelaines chinoises montées, petites bronzes Renaissance. Sur les murs, les matières jouent entre elles, peintures, laques, fixés sous verre, bronzes, pierres dures, paésines. Contamination des genres et des styles propices aux aberrations visuelles chères à Baltrušaitis et aux surréalistes : vus à la dérobee, les cartouches de marbre de cadre florentin d'un miroir prennent soudain des allures simiesques.

Quelques autels des Lares scandent ce labyrinthe. Dans un petit salon aux boiseries Art Déco de Maurice Dufrène tatouées d'un grandiose bouclier aborigène australien, quelques idoles africaines sur leur console d'Eric Schmitt confèrent au personnage du Vallotton, adombré par la lumière du soir, une aura de mystère. Sous les silhouettes carnavalesques de Lyonel Feininger, autour d'un masque Kalachakra du Tibet, d'autres masques se devinent dans les ornements nuageux des objets de culte. Mais le maître-autel reste le somptueux cabinet de Le Bourgeois incrusté d'insectes d'ivoire où veillent sous les personnages

*the skull, the monkey and of course the rhino, drawn, engraved, in bronze, or commissioned from a contemporary artist for the stairwell. There are also some allusions to teen movies and publications in the purchases, as in Eileen Gray's panel, in which you might find yourself reminded of Corto Maltèse, one of his heroes.*

*Neither house, hotel, castle or apartment, the enigmatic place housing the collection adds to the mystery. This nowhere place is the lair of the ego, the den of a contemporary collector from Les Esseintes who has taken himself away in order to re-find himself in the midst of his objects. It's all about parallels, dialogues and crossover points. On the large table in the room, in the shadow of the rhino, there is an enormous 'collage' which includes neoclassical medallions in bronze or terracotta, rocaille wall lamps with smiling putti, mounted Chinese porcelain, and small Renaissance bronzes. The walls are covered with a variety of materials: paintings, lacquerware, reverse glass paintings, bronzes, hardstone ware, ruin marbles. The contamination of genres and styles is conducive to the visual aberrations favoured by Baltrušaitis and the surrealists: if you look carefully, the marble cartouches of a Florentine mirror frame suddenly take on a simian appearance.*

*This labyrinth is also dotted with a few shrines to Lares. In a small room with Art Deco woodwork by Maurice Dufrène marked with a grand Australian Aboriginal shield, some African idols on their Eric Schmitt console give Vallotton's figure, overshadowed by the evening light, an aura of mystery. Under the carnivalesque figures of Lyonel Feininger, around a Kalachakra mask from Tibet, other masks can be seen in the nebulous decorations of cult objects. But the main shrine is the sumptuous Le Bourgeois cabinet inlaid with ivory insects where, under the enigmatic figures of Eileen Gray, impassive Teotihuacan masks keep vigil alongside that, in terracotta, of Jean Besnard. The holy of holies of the dwelling has walls covered with books. In the middle of this room stands a Louis XV writing table with marquetry adorned with gilded bronzes; a symbol of knowledge and a tribute to his debut in the art market. The shelves are lined with scholarly monographs and the catalogues of major collectors and international fairs. Calouste Gulbenkian rubs shoulders with Alberto Pinto, Axel Vervoordt with Madame de Pompadour. Pierre Gaxotte's *The Age of Louis XIV* lies next to a Mallet & Isaac school textbook. To the*

énigmatiques d'Eileen Gray des masques impassibles de Teotihuacan aux côtés de celui, en terre cuite de Jean Besnard. Le saint des saints de la demeure a ses murs couverts de livres. En son centre, symbole du savoir et hommage à ses débuts dans le marché de l'art, un bureau plat Louis XV aux marqueteries ornées de bronzes dorés. Dans les rayonnages les monographies savantes voisinent avec les catalogues des grands collectionneurs ou des foires internationales. Calouste Gulbenkian prend langue avec Alberto Pinto, Axel Vervoordt avec Madame de Pompadour. Le Siècle de Louis XIV de Pierre Gaxotte se colle à un Mallet & Isaac de classe de seconde. Les cuillères à sucre de l'orfèvrerie française chatouillent un catalogue Dali, pour le plus grand plaisir de ce manipulateur d'objets. Au hasard des rangements, se devinent d'autres chuchotements : que se murmurent donc Franz Xavier Messerschmidt et Oskar Kokoschka ? Pierre Golle et Emil Nolde ? Achille Seillière et Jacques Doucet ? Confrontés aux objets d'art, les Naturalia s'ils acquièrent un statut artistique inattendu, les auréolent en retour d'une savoureuse étrangeté. Au voisinage d'un trilobite aux inquiétantes convolutions, un casque damasquiné Cadjar semble avoir couvert le chef d'un extra terrestre de bande dessinée. Supportant une ammonite géante, les spirales en bronze doré de la console de Subes n'ont plus d'Art Déco que le nom et les rocailles de la commode Louis XV acquièrent, bien malgré eux, une sauvagerie aux antipodes du « bon ton ». Seules les Ammonites sur leurs socles et le dinosaure s'intègrent naturellement dans les grandes toiles des années quatre-vingt de ses artistes favoris découverts en partie grâce à Jean-Luc Chalumeau, un de ses premiers initiateurs à l'art contemporain. Mais c'est dans les hauteurs d'une tour beïvédère que ces Naturalia poussent le plus à la rêverie : papillons, « scarabées rhinocéros », et autres fossiles semblent prêts à s'échapper de leurs boîtes pour rejoindre un impressionnant ensemble de maquettes d'avions et s'envoler de conserve, dans l'imaginaire.

---

Jean-Louis Gaillemin, historien de l'art

*delight of this manipulator of objects, French silver sugar spoons gently tease a Dali catalogue. Other whispers can be heard at random amidst the exhibits: what might Franz Xavier Messerschmidt and Oskar Kokoschka be whispering about? Or Pierre Golle and Emil Nolde? Achille Seillière and Jacques Doucet? Mixed among the objects of art, the specimens of nature acquire an unexpected artistic value, endowing the art objects in return with an aura of pithy weirdness. Next to a trilobite with disturbing convolutions, a Qajar damascened helmet looks as if it is covering the head of a cartoon alien. Supporting a giant ammonite, the gilded bronze spirals of Subes' console don't have much Art Deco about them. In the same way, and despite their essence, the name and rocaille decoration of the Louis XV commode acquire a seeming ferity that is the antithesis of 'good taste'. Only the Ammonites on their pedestals and the dinosaur enjoy a natural fit with the large paintings produced in the eighties by his favourite artists, the latter having been discovered in part thanks to Jean-Luc Chalumeau, who was one of the first to initiate him into the world of contemporary art. But it is at the top of the belvedere tower that these nature exhibits lead you into deeper reverie still: butterflies, rhinoceros beetles and other fossils look ready to escape from their display cases to join an impressive collection of model aeroplanes and fly away in convoy into a land of fantasy.*

---

*Jean-Louis Gaillemin, historien de l'art*





10 décembre 2019 – 19h

---

**Lots 1 à 37**

«En profondeur, toute civilisation  
est impénétrable pour une autre. Mais les objets  
restent, et nous sommes aveugles devant eux  
jusqu'à ce que nos mythes s'accordent à eux. »

*André Malraux*

# 1

## ÉDOUARD MARCEL SANDOZ (1881-1971)

JARDINIÈRE 'SINGES', VERS 1913

En noyer sculpté

H.: 27,5 cm. (10 $\frac{7}{8}$  in.) ; L.: 70 cm. (27 $\frac{1}{2}$  in.) ; P.: 21,5 cm. (8 $\frac{1}{2}$  in.)

Signée E. D. M. Sandoz (près d'un singe)

€8,000-12,000

US\$8,900-13,000

£7,000-10,000

### PROVENANCE

Millon & Associés, Paris, 29 juin 2004, lot 22.

### BIBLIOGRAPHIE

F. Marilhac, *Sandoz, sculpteur, figuriste et animalier (1881-1971)*, les éditions de l'amateur, Paris, 1993, p. 390, n. 768, pour le plâtre du modèle.

A CARVED WALNUT JARDINIÈRE BY EDOUARD MARCEL SANDOZ, CIRCA 1913

胡桃木制器皿·愛德華-馬塞爾·山度士·約1913年製

## «En Art il faut tout aimer : la Nature, la Science, son prochain.»

Édouard-Marcel Sandoz

Né en Suisse, le sculpteur Édouard Marcel Sandoz (1881-1971) s'essaye avec succès à tous les supports, capturant l'homme et l'animal dans la pierre, la céramique et le bois. La révélation de sa vocation artistique lui vient en 1900 lors de la visite de l'Exposition universelle de Paris : il convainc alors sa famille de le laisser étudier la sculpture et la céramique à l'École des Arts Industriels de Genève où il remporte à deux reprises le Premier Prix de la céramique. Sandoz se rend ensuite à Paris en 1904 afin d'y intégrer l'École Nationale des Beaux-Arts.

Bien qu'il se saisisse de tous les sujets, c'est la sculpture animalière qui a sa préférence et prend à partir de 1915 une place prépondérante dans son œuvre. En 1933, il crée la Société Française des Animaliers. Ses représentations sensibles de la vie animale le rendent vite célèbre. Dans la plus pure tradition, son approche est scientifique et insufflé à ses sculptures une énergie réaliste. Il invoque également, comme son contemporain François Pompon, les volumes stylisés et les surfaces lisses de l'Art Déco.

Notre *Jardinière aux singes* illustre l'un de ses thèmes favoris. Sandoz restera toute sa vie fasciné par la similitude des sentiments et des poses entre l'homme et cet animal, dont il fera de nombreuses représentations, notamment sa monumentale *Fontaine des singes* (1934) érigée dans le parc du Denantou à Lausanne.

Une version proche de notre jardinière, agrémentée de deux queues à chaque extrémité, a été présentée au Salon des Artistes Décorateurs à Paris en 1913.

*Swiss-born sculptor Édouard Marcel Sandoz (1881-1971) worked adeptly across media, capturing both man and beast in stone, ceramic, and wood. While visiting the Exposition Universelle of 1900 in Paris, he found his artistic calling, convincing his family the same year to let him study sculpture and ceramics at Geneva's École des Arts Industriels where he twice won the school's first prize for ceramics. In 1904, he travelled to Paris to attend the École Nationale des Beaux-Arts.*

*Although Sandoz maintained an interest in all subjects, animals took a leading role in his work. His sensitive translations of animal life into plastic form made him famous, a legacy he cemented through the establishment of the Société Française des Animaliers in 1933. In the tradition of animaliers – animal painters and sculptors – Sandoz rooted his work in scientific study; he endowed many pieces with a realist energy but also, like his contemporary François Pompon, frequently deployed Art Deco's stylized volumes and smooth surfaces.*

*Our Jardinière aux singes illustrates one of the artist's favourite themes, explored frequently in his career, most notably for his monumental Fontaine des singes (1934) made for the Denantou Park in Lausanne, as he was fascinated by the impressive abilities of monkeys to replicate human poses and feelings.*

*A close version of this jardinière with tails on each side was presented at the Salon des Artistes Décorateurs in Paris in 1913.*





## ■ 2

### **JEAN DUNAND (1877-1942)** PANNEAU AUX SINGES, VERS 1924

En bois laqué

Encadré : H.: 46,5 cm. (18¼ in.) ; L.: 246 cm. (96⅞ in.)

Signé *JEAN DUNAND LAQUEUR* (en bas à gauche)

€80,000-120,000

US\$89,000-130,000

£70,000-100,000

#### **PROVENANCE**

Collection Hélène Rochas.

Christie's, Paris, 26 novembre 2003, lot 14.

#### **BIBLIOGRAPHIE**

Montauville, 'Exposition du Musée des Arts Décoratifs-Le boudoir de Madame', dans *Mobilier et Décoration*, février-mars 1924, p. 22.

*A LACQUERED WOOD PANEL BY JEAN DUNAND, CIRCA 1924*

塗漆木板·讓·杜南·約1924年製



Considéré comme l'un des plus grands créateurs de la période Art Déco, Jean Dunand est connu pour ses multiples talents de sculpteur, dinandier, orfèvre, laqueur et architecte d'intérieur. Bien qu'il se destine originellement à la sculpture, Jean Dunand décide en 1905 de suivre la tradition familiale en se consacrant aux arts décoratifs. C'est en restaurant des bronzes japonais qu'il découvre la laque et ses vertus. Il ne s'efforce alors qu'à protéger ses œuvres de la corrosion, mais la technique l'inspire. Il recherche, dans un premier temps sans succès, un maître qui pourra l'initier à cet art millénaire quand, enfin en 1912, Eileen Gray l'introduit à Seizô Sougarawa (1884-1937). Le laqueur japonais et le dinandier trouvent un accord : Sougarawa enseigne à Dunand les secrets de la laque et Dunand donne des cours de dinanderie à Sougarawa. La laque vient embellir les patines de ses créations pour faire de ses objets des œuvres très abouties. Il en décline l'utilisation sur des bijoux, vases, panneaux, meubles et paravents et même soieries et boucles de chaussures. Ce panneau aux singes, réalisé vers 1924, témoigne de toute la maîtrise de Jean Dunand et de son talent de laqueur.

Il laisse libre cours à son dessin dans cette œuvre

de 2,46 mètres de long, où des singes apparaissent magnifiés dans un décor géométrisé. Tout au long de sa carrière, Dunand développera un bestiaire exceptionnel qui témoigne de son affection pour le règne animal. Le thème des singes sera notamment repris pour un très grand ensemble bibliothèque sur fond orangé. Dunand se saisira de tous les arts qu'ils soient africains, chinois, japonais ou turcs, de tous les mouvements et les modes sans jamais trahir une vision profondément personnelle et contemporaine.

*Considered to be one of the greatest artists of the Art Deco period, Jean Dunand (1877-1942) is known for his many talents as a sculptor, dinandier, goldsmith, lacquer artist and interior designer. Although he originally planned to go into sculpture, in 1905 Jean Dunand decided to follow the family tradition by devoting himself to the decorative arts. It was whilst he was restoring some Japanese bronzes that he discovered lacquer and its virtues. Initially he only sought to protect his works from corrosion, but the technique inspired him. He began looking, at first without success, for a master who could initiate him into this ancient art when finally, in 1912, Eileen Gray introduced him to Seizô Sougarawa*

*(1884-1937). The Japanese lacquer artist and the dinandier came to an agreement: Sugawara would teach Dunand the secrets of lacquer and Dunand would give Sugawara a course in dinanderie. Lacquer made the patinas on Dunand's creations more beautiful, turning his objects into very accomplished works. He began using it on jewellery, vases, panels, furniture and screens, and even on silks and shoe buckles. This panel with monkeys, bears witness to all of Jean Dunand's skill: a technical work of fine detail, it showcases both his talent as a lacquer artist. In this work spanning 2.46 metres, he gave free rein to his drawing, depicting monkeys appearing magnified in a geometric setting. All his life in fact, Dunand delighted in drawing fantastic creatures including buffaloes, panthers and sheep, testifying to his affection for the animal kingdom. Dunand embraced all the arts be they African, Chinese, Japanese or Turkish, and all the methods and movements, without ever betraying his own deeply personal and contemporary vision.*

λ3

**LÉON INDENBAUM (1891-1981)**

JEUNE HOMME DE PROFIL, VERS 1912-1913

En marbre sculpté

H.: 27 cm. (10 7/8 in.); L.: 51 cm. (20 in.); P.: 23 cm. (9 in.)

Signé *Indenbaum* et situé *Paris* (en bas à gauche)

€12,000-18,000

US\$14,000-20,000

£11,000-16,000

**PROVENANCE**

Collection de M. Potier, Saint-Tropez.

Christie's, Paris, 1 décembre 2005, lot 103.

Thierry de Maigret, Paris, 29 juin 2012, lot 48.

*'JEUNE HOMME DE PROFIL', A CARVED MARBLE BAS-RELIEF BY LEON INDENBAUM, CIRCA 1912-1913*

《年輕男人的側面》·大理石淺浮雕·里昂·因登鮑姆·約1912-1913年作

Léon Indenbaum présente quatre sculptures aux thèmes très différents pour sa première participation au *Salon des Indépendants* en 1912 : un torse en ciment, un bas-relief en pierre avec une tête d'enfant, une composition d'ouvriers au travail, ainsi qu'un héros biblique, Judas Maccabée. Jacques Doucet, qui découvre alors son travail, lui commande une petite tête en bas-relief, dont fait état une lettre de l'artiste à René Jean, datée du 2 janvier 1913, conservée dans les archives Doucet, et dans laquelle Indenbaum annonce l'achèvement de l'œuvre : « Je vous serais reconnaissant de bien vouloir faire savoir à monsieur Doucet que la petite tête en bas-relief est complètement finie. Ayez la bonté de me faire connaître ses décisions à propos de la livraison s.v.p. ». Ce bas-relief annonce déjà les influences stylistiques du grand bas-relief, *L'Idylle* (lot 4), que Doucet commandera au sculpteur en 1913, destiné à la salle à manger de son futur appartement du 46 avenue du Bois (aujourd'hui avenue Foch).

Le bas-relief vendu ici pourrait être celui exposé en 1912 au *Salon des Indépendants*, ou celui exécuté pour Jacques Doucet, mentionné dans la lettre à René Jean.

*Léon Indenbaum presented four sculptures on very*

*different themes when he exhibited at the Salon des Indépendants for the first time in 1912: a cement torso, a stone bas-relief with a child's head, a composition of labourers at work, together with a biblical hero, Judas the Maccabean. Jacques Doucet, who then discovered his work, commissioned a bas-relief depicting a child's head, mentioned in a letter from the artist to René Jean, dated 2nd January 1913, conserved in the Doucet archives, in which Indenbaum announces the completion of the work: "I would be grateful if you would kindly let Monsieur Doucet know that the small bas-relief head is completely finished. Please be good enough to let me know what he decides with regard to its delivery". This bas-relief is a precursor of the stylistic influences for the large, *L'Idylle* (Lot 4), which Doucet would commission from the sculptor in 1913, intended for the dining room of his future apartment at 46 avenue du Bois (today called avenue Foch).*

*The bas-relief sold here may be the piece exhibited in 1912 at the Salon des Indépendants, or the bas-relief made for Jacques Doucet, mentioned in the letter to René Jean.*





**LÉON INDENBAUM (1891-1981) POUR JACQUES DOUCET (1853-1929)**  
'L'IDYLLE', 1914

En onyx rose sculpté

H.: 85 cm. (33½ in.) ; L.: 162 cm. (63¾ in.) ; P.: 7,5 cm. (3 in.)

Signé *INDENBAUM* et daté 1914 (en bas à gauche)

€800,000-1,200,000

US\$890,000-1,300,000

£700,000-1,000,000

**PROVENANCE**

Jacques Doucet, 46 avenue Foch, anciennement avenue du Bois, Paris, vers 1914.

Galerie Anne-Sophie Duval, Paris.

Sotheby's, New York, 9 juin 2000, lot 165.

Christie's, Paris, 27 octobre 2004, lot 75.

**BIBLIOGRAPHIE**

J. Warnod, 'Le rêve inachevé d'Indenbaum', *Les Artistes de Montparnasse*,

Mayer-Van Wilder, Paris, 1988, p. 44, cité.

'L'IDYLLE', A CARVED ONYX BAS-RELIEF BY LÉON INDENBAUM, 1914

《音樂家和羚羊》·大理石板·里昂·因登鮑姆·1914年製



1. Vue du bas-relief dans la salle à manger de Jacques Doucet, avenue du Bois, vers 1927-1928.

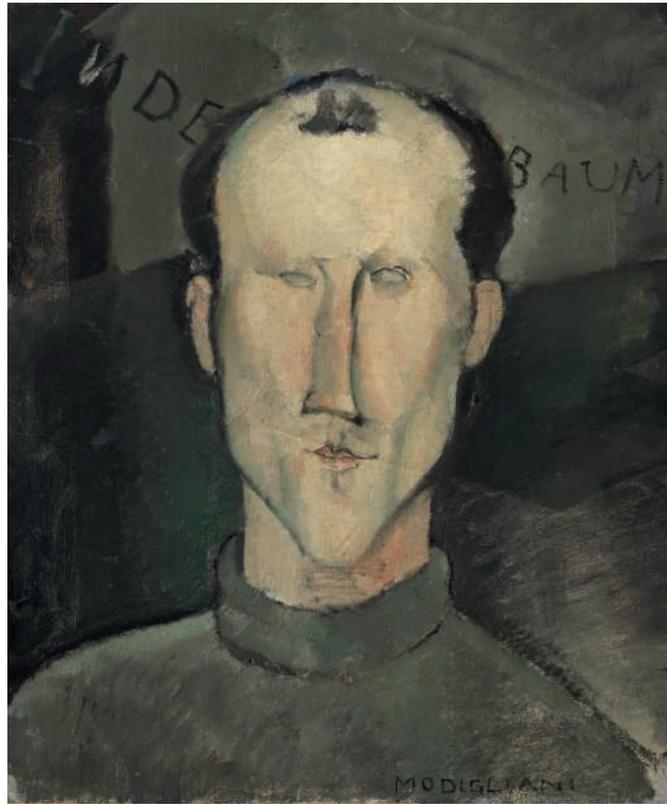






© 2019 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Adagp, Paris

2. Diego Rivera, *Léon Indenbaum ou L'homme à la cigarette*, 1913.



© DR

3. Amedeo Modigliani, *Léon Indenbaum*, 1916, The Henry and Rose Pearlman Foundation

D'origine russe, Léon Indenbaum suit les cours de sculpture de l'École des Beaux-Arts d'Odessa, puis de l'École des Arts Appliqués de Vilna, avant de rejoindre la communauté artistique parisienne à La Ruche en mars 1911. Il y découvre la communauté des artistes russes déjà installés, dont Marc Chagall, Chaïm Soutine, Jacob Epstein, Ossip Zadkine. Il fait la connaissance de Diego Rivera, qui rejoint La Ruche en 1914 et réalise cette même année, dans l'atelier d'Indenbaum, un portrait cubiste du sculpteur, *L'homme à la cigarette*. Il se lie également d'amitié avec Amedeo Modigliani, qui à son tour exécutera un portrait de son ami en 1916 – toile appartenant à la Collection Henry et Rose Pearlman, exposée au Princetown University Art Museum, New Jersey. A partir de 1916, Indenbaum fréquentera par ailleurs l'atelier d'Antoine Bourdelle, qui apprécie les talents de son élève.

Léon Indenbaum participe rapidement à des expositions de groupe, dont le Salon des Indépendants dès 1912, où Jacques Doucet découvre son travail. C'est une année de transition, si ce n'est de rupture, pour le célèbre couturier et collectionneur, qui se sépare de son hôtel particulier de la rue Spontini et de sa collection d'œuvres d'art du XVIII<sup>e</sup> siècle, pour se tourner résolument vers la création de son temps. Il se fait installer un nouvel appartement, 46 avenue du Bois, dans lequel il emménage en décembre 1913. Après avoir commandé une première sculpture à Indenbaum – une tête d'enfant en onyx sur le modèle de celle en pierre que l'artiste expose au Salon – il lui passe commande, durant l'été 1913, du bas-relief en onyx présenté ici. Destinée à orner la salle à manger du nouvel appartement, l'œuvre surmonte une console de l'Atelier Martine (fondé par Paul Poiret) en charge de l'aménagement de la pièce, aux côtés d'un mobilier de Paul Iribe (ill. 1).

Deux lettres de Léon Indenbaum à René Jean, bibliothécaire de Jacques Doucet, conservées dans les Archives Doucet à l'Institut National d'Histoire de l'Art, témoignent de cette commande. Dans sa lettre du 7 juillet 1913, il écrit « Je me mettrai immédiatement à l'œuvre pour l'exécution de *l'Idylle*, choisie par monsieur Doucet. L'onyx comme matière se prête en général admirablement pour ce genre d'œuvres d'art. Il faudrait que je puisse réexaminer la salle à manger pour me rendre compte, si le marbre s'harmonisera avec l'ensemble de la salle... ». Puis le 15 septembre 1913, il écrit « Le bas-relief étant sur le point d'être terminé, je vous serais très reconnaissant de bien vouloir prier monsieur Doucet de venir chez moi mardi de 8h à midi ou de 13h à 17h, afin de savoir si la composition actuelle lui convient... ».

Une lettre d'André Suarès du 21 mai 1914 nous laisse imaginer le raffinement et l'esprit de cette salle à manger, couplée au grand salon en rotonde avec lequel elle communique par une porte coulissante d'inspiration japonaise : « On aurait plaisir, la nuit, de la salle à manger noir et or, à la rotonde améthyste et carmelite, ce puits pour dormir, à voir glisser des bayadères persanes... ».

Cette transition radicale voulue par Jacques Doucet accompagne un changement beaucoup plus profond et général de la société, que semble cristalliser l'année 1913. Dernier moment de légèreté et de douceur de vivre, elle marque le véritable passage d'un monde encore très dix-neuviémiste au XX<sup>e</sup> siècle et à une modernité faite de ruptures dans tous les domaines, notamment artistiques. Le langage formel est déjà en cours de mutation radicale avec le Cubisme et le passage à l'Abstraction, sans oublier la remise en cause profonde de ce qu'est une œuvre d'art par Marcel Duchamp et ses premiers Ready-made : *Roue de bicyclette* en 1913, *Porte-bouteilles* en 1914. L'Armory Show qui présente l'avant-garde artistique européenne à



© Getty Images

4. *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, chorégraphie de Nijinski, Ballets Russes, musique de Debussy, 1912.

New York, Chicago, puis Boston connaît un retentissement important. En littérature, c'est l'année où Proust publie *Du côté de chez Swan*, Apollinaire *Alcools*, Blaise Cendrars *La prose du transsibérien*. La danse se voit révolutionnée par Diaghilev et ses Ballets Russes arrivés en France en 1909. Créé en 1912, *Prélude à l'après-midi d'un Faune* sur une chorégraphie de Nijinski, une musique de Debussy et des costumes de Léon Bakst, remet totalement en cause le formalisme classique du ballet, et est considéré comme l'un des premiers ballets modernes, au même titre que *Jeux* ou *Le Sacre du printemps* qui voient le jour l'année suivante.

Nous ne connaissons pas de façon précise les sources d'inspiration de ce bas-relief, qui peuvent être multiples, mais il n'est pas impossible que ce ballet en fasse partie. Léon Indenbaum baigne dans les milieux artistiques de son temps et suit certainement le travail de ses compatriotes. Il a pu, tout comme Jacques Doucet, assister à une représentation du ballet, dont une de ses créations, robe de promenade parue dans la Gazette du Bon Ton de juin 1913, porte le nom : *L'Après-midi d'un faune*. Indenbaum ne serait pas le seul à s'inspirer de la révolution introduite par les Ballets Russes. Par ailleurs, Jacques Doucet donnera en 1919, au Musée des Arts Décoratifs, un ensemble d'aquarelles et gouaches (maquettes de théâtre) de René Piot, de Maxime Dethomas et Léon Bakst pour les Ballets Russes. Eileen Gray s'en inspirera également pour l'un des panneaux décoratifs en laque qu'elle présente au Salon des Artistes Décorateurs de 1913, et dont la présente collection comporte une variante (lot 27). Nijinski s'inspire du décor en frise des vases grecs antiques à fond rouge pour son ballet. L'une des scènes nous montre le faune de profil jouant de la flûte, cherchant à charmer un groupe de nymphes qui se promènent (ill. 4). Le titre même du bas-relief, *L'dylle*, la scène représentée, ainsi que l'unité de temps dans laquelle ces deux œuvres sont créées permettent au moins de poser la question. La stylisation

générale du dessin, la délicatesse de la sculpture, l'exotisme des traits du jeune flûtiste notamment, semblent d'inspirations mêlées rappelant certains papyrus égyptiens ou bas-reliefs assyriens.

D'une grande douceur et poésie, d'un dessin stylisé et élégant, ce panneau nous transpose dans un monde hédoniste, paisible, heureux, où l'homme et la nature sont en harmonie. C'est très certainement l'une des réalisations les plus importantes de l'artiste, si ce n'est son chef-d'œuvre, exécuté pour son premier mécène, collectionneur majeur de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.



© Getty Images

5. Narcisse, costume créé pour le ballet par N. Tcherepnin, vers 1911. Dessin par Léon Bakst (1866-1924)



Of Russian origin, Léon Indenbaum attended sculpture classes at the School of Fine Arts in Odessa, then at the School of Applied Arts in Vilna, before joining La Ruche artists' community in Paris in March 1911. There he discovered the community of Russian artists already established, including Marc Chagall, Chaïm Soutine, Jacob Epstein and Ossip Zadkine. He made the acquaintance of Diego Riveira, who joined La Ruche in 1914 and during that same year in Indenbaum's studio painted a Cubist portrait of the sculptor, *L'homme à la cigarette* [Man with cigarette]. He also became a friend of Amadeo Modigliani, who in 1916 in his turn executed a portrait of his friend – an oil painting on canvas, which is part of the Henry and Rose Pearlman Collection, exhibited at the Princetown University Art Museum, New Jersey. From 1916 Indenbaum also frequented the studio of Antoine Bourdelle, who admired the talents of his pupil.

Léon Indenbaum was soon participating in the group exhibitions, including as from 1912 the *Salon des Indépendants*, where Jacques Doucet discovered his work. This was a year of change, if not a breaking of ties for the famous couturier and collector, who abandoned his private mansion in the Rue Spontini and his collection of eighteenth century works of art, turning resolutely towards the contemporary creations of his time. He had a new apartment at 46 Avenue du Bois furnished, into which he moved in December 1913. Having commissioned an initial sculpture from Indenbaum – a child's head in onyx on the model of that in stone exhibited at the Salon – he commissioned him in the summer of 1913 to create the bas-relief in onyx presented here. Intended to decorate the dining room in the new apartment, the work was placed above a pier table from the Atelier Martine, founded by Paul Poiret, responsible for furnishing of this room, next to dining furniture by Paul Iribe (ill. 1).

Two letters from Léon Indenbaum to René Jean, Jacques Doucet's librarian and art critic, preserved in the Doucet Archives at the National Institute for the History of Art, provide evidence for this commission. In his letter of 7 July 1913 he writes, "I set to work immediately on the work for the execution of the idyll, chosen by Mr. Doucet. Onyx is a

material, which generally lends itself admirably to this type of artwork. I may have to re-examine the dining room to decide whether the marble will harmonise with the room as a whole...". Then on 15 September 1913 he writes, "As I am on the point of finishing the bas-relief, I should be very grateful if you would request Mr Doucet to visit me on Tuesday from eight o'clock to midday or from one o'clock to five o'clock, so that I may know whether the composition as it stands is to his satisfaction..."

A letter from André Suarès of 21 May 1914 gives us an idea of the refinement and atmosphere of this dining room, together with the large lounge in the form of a rotunda, linked to the dining room by a sliding door inspired by Japanese art: "At night it would be a pleasure to see Persian temple dancers slip from the black and gold dining room to the amethyst and carmel sapphire rotunda, this well of sleep..."

This radical transition desired by Jacques Doucet was accompanied by a much more profound and general change in society, which seemed to crystallise the year of 1913. The last moment of frivolity and an unhurried way of life, it marks the transition of a world still very much of the nineteenth century to the twentieth century and to a modernity consisting of breaking with the past in all areas, in particular in the arts. The formal language was already in the course of radical change with Cubism and the transition to Abstraction, without forgetting the profound challenge to the definition of a work of art posed by Marcel Duchamp and his first Ready-made works: *Roue de bicyclette* [Bicycle wheel] in 1913, *Porte-bouteilles* [Bottle Rack] in 1914. The *Armory Show*, which presented European avant-garde art in New York, Chicago and then Boston created a major sensation. In the field of literature this was the year, in which Proust published *Du côté de chez Swan* [Swan's Way], Apollinaire published *Alcools* [Alcohols] and Blaise Cendrars published *La prose du transsibérien* [Prose of the Trans-Siberian]. Dance was revolutionised when Diaghilev and his Ballets Russes arrived in France in 1909. Created in 1912, *Prélude à l'après-midi d'un Faune* [Prelude to the Afternoon of a Faun], choreographed by Nijinski, with music by Debussy and costumes from Léon Bakst, challenged all the precepts of the classical formalism of the ballet and is considered one



7. Le salon de Jacques Doucet, studio Saint-James, comportant une autre tête de jeune homme par Léon Indenbaum sur une base sculptée par l'artiste, vers 1928-1929.

of the first modern ballets, alongside *Jeux ou Le Sacre du printemps* [The Rite of Spring], which saw the light of day during the following year.

We cannot be completely sure of the sources of inspiration for this bas-relief, for there may be many, but it is not beyond the bounds of possibility that one of the sources may have been this ballet. Léon Indenbaum was steeped in the artistic milieu of his time and certainly followed the work of his compatriots. He was able to attend ballet performances, as was Jacques Doucet, one of whose creations, a walking-out dress, which appeared in the June 1913 edition of the *Gazette du Bon Ton* fashion magazine, bore the name: *L'Après-midi d'un faune*. Furthermore, Jacques Doucet gifted to *Musée des Arts Décoratifs* in 1919, a group of watercolours and gouaches (theatre sets) by René Piot, Maxime Dethomas and Léon Bakst for the Ballets Russes.

Indenbaum was not the only artist to draw inspiration from the revolution introduced by the Ballets Russes. Eileen Gray was also inspired by it for one of the decorative lacquered panels she presented at the *Salon des Artistes Décorateurs* in 1913, a version of which is in our collection (Lot 27). For his ballet *Nijinski* was inspired by the frieze decoration on red background on antique Greek vases. One of the scenes shows the faun in profile playing the flute and trying to charm a group of nymphs, who are passing by (ill. 4). The very title of the bas-relief, *L'Idylle* [The Idyll], the scene represented and the unity of time, during which these two works were created, prompt us at least to pose the question. The general stylisation of the design, the delicacy of the sculpture and the exoticism of the features of the young flute-player in particular seem to be a mixture of sources of inspiration, which recall certain Egyptian papyrus and Assyrian bas-reliefs.

With its great feeling of peace and poetry and its elegant, stylised design, this panel transports us to a hedonistic, peaceful, happy world, where Man and Nature are in harmony. This is very certainly one of the artist's major works, if not his masterpiece, executed for his first patron, a major collector of the first half of the twentieth century.

## 5

### FÉLIX VALLOTTON (1865-1925)

#### ENVIRONS DE CAGNES LE SOIR

Signé et daté 'F. VALLOTTON. 24' (en bas à droite)

Huile sur toile

81.2 x 65.4 cm. (32 x 25¾ in.)

Peint en 1924

€200,000-300,000

US\$230,000-330,000

£180,000-260,000

#### PROVENANCE

Galerie Druet, Paris (acquis auprès de l'artiste en 1924, no. 10616).

Collection Georges Simon, Paris (acquis auprès de celle-ci en 1929).

Collection particulière, France

Doutrebente, Paris, 7 avril 2004, lot 44.

#### EXPOSITIONS

Paris, Galerie Druet, *Cinquante tableaux de Félix Vallotton*, mai 1926, no. 45.

Bruxelles, Galerie Georges Giroux, *Exposition A. Marquet et VI<sup>e</sup> Salon annuel d'art français*, 1928, no. 138 (titré 'Environs de Cagnes').

#### BIBLIOGRAPHIE

F. Vallotton, *Livre de Raison*, no. 1487 reproduit in H. Hahnloser-Bühler, *Félix Vallotton et ses amis*, Paris, 1936, p. 331.

P. du Colombier, 'Félix Vallotton', in *Art et Décoration*, janvier-juin 1926, vol. XLIX, p. 71 (illustré; titré 'Paysage: Cagnes').

C. Fegdal, 'Félix Vallotton', in *L'Amour de l'art*, janvier 1933, p. 95 (illustré, fig. 111; titré 'La prairie').

M. Ducrey et K. Poletti, *Félix Vallotton, L'œuvre peint, Catalogue raisonné*, Zurich, 2005, vol. III, p. 818-819, no. 1563 (illustré en couleurs, p. 819).

'ENVIRONS DE CAGNES LE SOIR'; OIL ON CANVAS; SIGNED AND DATED; PAINTED IN 1924.

菲力克斯·瓦洛頓(1865–1925)–《晚上的卡涅》·油彩·畫布·簽名及日期·1924年作



Photo: © Christie's Images Limited (2013)

Félix Vallotton, *Les genêts en fleurs, Avallon*, 1923.

Christie's, Paris, 3 décembre 2013.



E. VALLOTTON. 24

« Que la force créatrice se répande par tout mon être, qu'une forme substantielle jaillisse de mon cœur ! Je ne fais que trembler et tâtonner. Mais je te connais nature, il faut que je te saisisse. »

Félix Vallotton

Par ces quelques phrases écrites à tout juste vingt ans, Félix Vallotton résume toute la fascination qu'exercent sur lui la nature et sa représentation, sous-jacente dans chacun des innombrables paysages peints tout au long de sa carrière. Ce parisien d'adoption, éternel nostalgique de son enfance à la campagne, gardera toute sa vie un attachement et un respect profond pour la nature dans toute sa grandeur. Depuis ses jeunes années, il se livre ainsi à une véritable quête: celle de lui rendre hommage par sa peinture.

C'est à partir de 1920 qu'il semble toucher au but. En combinant les enseignements tirés de ses explorations artistiques passées, il accède enfin à la réalisation de ce qu'il pressent et appelle de ses vœux dès 1918 dans son *Livre de raison*: le paysage composé. Comme il l'explique dans son journal: «Je rêve d'une peinture dégagée de tout respect littéral de la nature, je voudrais reconstituer des paysages sur le seul secours de l'émotion qu'ils m'ont causée, quelques grandes lignes évocatrices, un ou deux détails, choisis, sans superstition d'exactitude d'heure ou d'éclairage. Au fond, ce serait une sorte de retour au fameux 'paysage historique'. Pourquoi pas ?» (cité in *op. cit.*, p. 178). Vallotton est alors fortement influencé par Nicolas Poussin, dont certaines compositions inspirent directement ses toiles. De celui-ci, il hérite la technique du paysage recomposé en atelier mais aussi la volonté de reconstituer une nature somptueuse et impassible, par opposition à une condition humaine fragile et éphémère. De façon significative et à l'exemple du présent tableau, les rares personnages présents dans les paysages du peintre suisse semblent, comme dans les compositions tardives de Poussin, ne pas être le sujet principal du tableau, mais au contraire de simples faire-valoir de la nature luxuriante qui les entoure.

Une série offrant une nature particulièrement dense et majestueuse voit ainsi le jour dans les années 1920, dont fait partie *Environs de Cagnes le soir*. Si l'usage des aplats cher au peintre est conservé

pour la représentation du personnage et du sentier en premier plan, il procède par petites touches d'une variété infinie de vert, de rose et d'orange pour traiter les feuillages et la nature en général, alors que la perspective se contracte. Ceci accentue le sentiment d'isolation du personnage dominé par une nature toute-puissante qui l'enserme étroitement, bien que rien ne semble troubler sa quiétude. Le ciel, dont seule une bande est visible, est obstrué par les silhouettes des arbres, qui semblent compromettre le retour du protagoniste à la civilisation. Comme l'écrivit Paul-Elie Gernez dans un article consacré aux paysages du peintre évoquant ce sentiment d'ascendant de la nature sur l'homme: «Spectateur, nous participons devant eux à leur métaphysique figurée et nous nous inclinons à notre insu sous leur emprise de choses muettes [...] Les paysages de Vallotton, comme ceux de Vigny, nous attendent dans un silence austère. Ils nous ramènent à la nature des choses et ils nous y incorporent» (cité in *op. cit.*, p. 193).

*With these few lines, written at just twenty years old, Félix Vallotton expresses all the fascination which nature and its representation hold for him, underlying each of the numerous landscapes painted all along his career. A Parisian by adoption, eternally longing for the country of his childhood, he retained throughout his life a deep attachment and respect for nature in all its grandeur. From his early years, he set off on a single quest: paying tribute to nature through his painting.*

*Around 1920, he seemed to attain his goal. Combining what he had learnt from his past artistic investigations, he finally reached the fulfillment of what he had sensed and wished for since 1918 in his *Livre de raison*: the composed landscape. As he explained in his diary: "I dream of painting free from any literal respect of nature, I would like to reconstruct landscape, only with the help of the emotion it aroused in me, a few evocative lines, one or two details, selected without any superstition regarding exactness of time or light. It would be in fact a return to*

*the "historical landscape". Why not?" (quoted in *op. cit.*, p. 178). Vallotton was at the time strongly influenced by Nicolas Poussin, some of the latter's compositions directly inspiring Vallotton's paintings. He inherited from this master the technique of the landscape recomposed in the studio but also the will to recreate nature as sumptuous and impassive nature, in its opposition to the fragility and transience of human existence. Significantly, as in this painting, the rare figures in the Swiss painter's landscapes seem not to be the main subjects of the painting, but rather there only to highlight the lush nature surrounding them, as in Poussin's later works.*

*In the 1920s, Vallotton initiated a series depicting nature in a particularly rich and majestic manner, which included *Environs de Cagnes le soir*. He employed his preferred technique of solid colours to represent the figure and the path on the foreground, but for the leaves and foliage, he used short strokes in infinite hues of green, pink, and orange and with these communicated a foreshortening of perspective. This increases the feeling of isolation of the figures dominated by an all-powerful nature, which encroaches on them, even though nothing seems to disturb their peace. The sky, of which only a band is visible, is obstructed by the profiles of the trees, which seem to threaten the figure's return to civilisation. Paul-Elie Gernez wrote in an article about the painter's landscapes, evoking this feeling of domination of nature over man: "We take part in the figurative metaphysics of these mute elements and we bend unknowingly under their power [...] Vallotton's landscapes, as Vigny's, wait for us in austere silence. They bring us back to the nature of things and integrate us into it" (quoted in *op. cit.*, p. 193).*





### **GASTON-ETIENNE LE BOURGEOIS (1880-1956)**

CABINET, VERS 1913-1916

En platane, érable et ivoire ; deux clefs, l'une d'origine, l'autre probablement rapportée  
H.: 127 cm. (50 in.) ; L.: 136 cm. (53½ in.) ; P.: 38 cm. (14¾ in.)

€180,000-220,000

US\$200,000-240,000

£160,000-190,000

#### **PROVENANCE**

Collection Jacques Doucet, 46 avenue Foch, anciennement avenue du Bois, Paris,  
puis rue Saint-James, Neuilly-sur-Seine, vers 1913-1916  
Collection Mme E.M., gouvernante de Mme. Doucet.  
Collection M. et Mme P.S., reçu en cadeau de la part du précédent propriétaire.  
Collection privée, Paris, reçu en cadeau de la part du précédent propriétaire.  
Christie's, Paris, 26 novembre 2009, lot 23.

#### **EXPOSITION**

Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, Paris, *Le Décor de la Vie de 1900 à 1925*, 1937.

#### **BIBLIOGRAPHIE**

G.-E. *Le Bourgeois, Sculpteur*, catalogue d'exposition, Musée des Arts Décoratifs,  
Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, 28 avril-29 mai 1921, qui inventorie sous les  
numéros 34 à 43 les bas-reliefs pour une décoration chez Jacques Doucet comportant  
quatre panneaux d'armoire, deux dessus de porte, un panneau de lambris et trois  
études pour une porte de meuble.

*Le Décor de la Vie de 1900 à 1925*, catalogue d'exposition, Palais du Louvre, Pavillon  
de Marsan, Paris, 1937, p. 89, n. 740.

*A PLANE TREE, MAPLE WOOD AND IVORY CABINET BY GASTON-ETIENNE  
LE BOURGEOIS, CIRCA 1913-1916*

懸鈴樹、楓木和象牙櫃·加斯頓·艾蒂安·勒·布爾喬亞·約1913至1916年製



# Regardez cette troupe infecte Aux mille pattes, aux cent yeux : Rotifères, cirons, insectes Et microbes plus merveilleux Que les sept merveilles du monde Et le palais de Rosemonde !

Guillaume Apollinaire

Sculpteur animalier, membre de la Société Nationale des Beaux Arts, Gaston-Etienne Le Bourgeois prend part régulièrement tout au long de sa carrière aux Salons d'Automne et Salons des Artistes Décorateurs. Il est permis de penser que Jacques Doucet, si fervent amateur des différentes manifestations artistiques et salons de l'époque, découvre le travail de Le Bourgeois au Salon des Artistes Décorateurs de 1913 : un compte rendu du Salon, publié par la revue *Art et Décoration*, met le travail du sculpteur à l'honneur, illustrant une série de délicats panneaux en bois sculpté qui mettent en scène un univers animalier aux contours épurés sur un fond végétal stylisé. Ce dernier thème semble alors faire son apparition dans l'œuvre de l'artiste avec l'introduction de motifs tels le sceau de Salomon, la fougère, la prêle et l'arum sauvage, dont on peut deviner les formes stylisées dans le programme décoratif de notre meuble.

C'est dans ce même Salon de 1913 que Jacques Doucet rencontre Eileen Gray (1878-1976), qui y prend part pour la première fois. Elle présente son célèbre et énigmatique panneau décoratif *Aum Mane Padme Aum*, qui attire l'attention du mécène et lui vaudra plusieurs commandes par la suite. On peut tout aussi bien imaginer la commande de ce meuble d'appui par Jacques Doucet pour le boudoir de Madame au 46, avenue du Bois à Paris.

Un an auparavant, Doucet découvrait au Salon des Indépendants, le sculpteur russe Léon Indenbaum (1891-1981). Il lui passe commande en 1913 du bas-relief en onyx rose, *L'Idylle*, achevé en 1914, destiné à la salle à manger de l'avenue du Bois (lot 4).

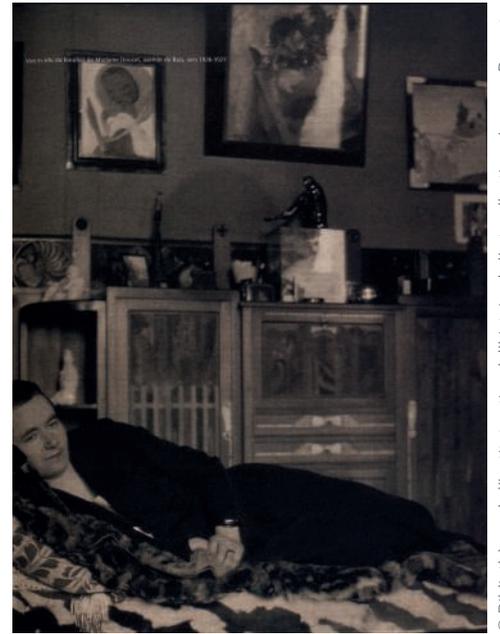
La précieuse photographie d'époque, qui montre le meuble *in situ*, placé contre un mur, en arrière plan du lit de repos de Pierre Legrain, laisse à penser que la commande passée par Jacques Doucet à Le Bourgeois ne se limite pas à ce seul meuble, mais semble au moins s'étendre à la frise sculptée qui court le long du mur et répond peut être à un programme décoratif plus complet pour cette pièce.

Jacques Doucet qui jouit d'un sens aigu du rapport des œuvres entre elles, sans *a priori* hiérarchique des catégories, s'applique à les faire dialoguer dans des jeux

de correspondances entre formes, matières, couleurs, thèmes, rythmes. L'aboutissement en sera son Studio de Neuilly-sur-Seine, devenu une référence mythique pour tous les collectionneurs et amateurs d'art. Il travaillera plusieurs années à sa mise en place à partir du milieu des années 20, y disposant sa collection 'moderne', qu'il complète régulièrement par des commandes spécialement destinées à ce lieu, auprès des plus grands artistes et décorateurs de son temps, et ce jusque peu avant sa mort en 1929.

Les quelques photographies d'époque qui nous en sont parvenues sont une invitation à s'adonner à ce même jeu de correspondances. Elles nous enjoignent à tenter de renouer le fil conducteur qui relie tous les choix de Jacques Doucet ainsi que leur mise en situation. L'observation de la forme du meuble, réduite à un simple jeu de rectangles, nous amène à une contemplation frontale et presque bidimensionnelle du décor des portes, à la manière d'un bas-relief ou d'un tableau. Pensons à *La charmeuse de serpents* du Douanier Rousseau, 1907, que Jacques Doucet acquiert en 1922 par le truchement d'André Breton auprès de Robert et Sonia Delaunay. Le traitement des grands bouquets d'herbe du premier plan au dessin précis et homogène, la composition verticale, son calme, l'éden exotique stylisé à la fois végétal et animal qu'évoquent ces deux œuvres dans leur aspect formel en sont un reflet qui stimule notre imaginaire tout autant que notre curiosité à percer toujours plus avant l'univers de Jacques Doucet.

La photo *in situ* nous montre qu'à l'origine il était flanqué de deux petites étagères en quart de cercle accueillant des sculptures. Le programme décoratif du meuble, animalier et végétal, rappelle la passion de Jacques Doucet pour les sciences et la littérature. Les insectes qui ornent la base du meuble, évoluant ou prenant naissance principalement dans le sol, ne sont pas sans évoquer, par le jeu des correspondances cher à Doucet, *Le bestiaire* de Guillaume Apollinaire dont il acquiert le manuscrit dès 1911. Son programme décoratif semble dicté par Orphée sous la plume du poète.



1. Vue du boudoir de Madame Doucet, avenue du Bois, vers 1926-1927

Gaston-Etienne Le Bourgeois collabore avec de grands décorateurs-ensembliers de la période Art Déco tel Emile-Jacques Ruhlmann ou encore dès 1923 avec des maisons de luxe telle Louis Vuitton, qui édite ses objets en ivoire. Il exécutera des décors de meubles pour d'autres grands commanditaires du décorateur, ainsi en 1929 pour monsieur et madame Nicolle, industriels du textile installés dans le Nord de la France. En 1925 il prend part à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, réalisant une partie de la frise du Grand Salon de Réception. La même année il participe à la décoration du restaurant Prunier. Notons enfin parmi ses réalisations les plus célèbres, le hall d'entrée de la Salle Pleyel, 1927.



2. *La Charmeuse de serpents* par Henri Rousseau, 1907, musée d'Orsay.

© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay)/© Hervé Lewandowski



Détail du lot

Gaston-Etienne Le Bourgeois, animalier sculptor and member of the Société Nationale des Beaux Arts, was a regular exhibitor, throughout his career, in the Paris Salons d'Automne and the Salons des Artistes Décorateurs. It is tempting to imagine that the work of Le Bourgeois first came to the attention of Jacques Doucet – that passionate enthusiast of contemporary creativity and assiduous visitor to the salons of the day – in the Salon des Artistes Décorateurs of 1913. A review of the salon, published in the journal 'Art et Décoration', drew particular attention to the sculptor's work and illustrated a series of delicately carved low-relief panels that featured the stylised forms of various animals set against grounds of formalised plants. This was surely the moment at which the sculptor introduced the repertoire of organic motifs – such as Solomon's seals, ferns, wild horsetail and arum lilies – that were to become the basis for the decoration of his cabinet for Doucet.

We know that Jacques Doucet met Eileen Gray (1878-1976) in this same Salon of 1913. He was attracted by her exhibit – her first – that included the enigmatic and now famous panel *Aum Mane Padme Aum*; several commissions followed. One might imagine a similar scenario in relation to Le Bourgeois, and the consequent commission by Jacques Doucet for the present cabinet, destined for his wife's boudoir in their Paris residence at 46, avenue du Bois.

In the previous year, Doucet had discovered at the Salon des Indépendants the work of Russian sculptor Léon Indenbaum (1891-1981). In 1913 Doucet commissioned from him a bas-relief, *L'Idylle*, executed in pink onyx and completed the following year for the dining room of the avenue du Bois (lot 4).

A precious and hitherto unpublished period photographic document shows the cabinet in situ, set against the wall of the boudoir, beyond the day-bed by Pierre Legrain. Close examination of the image suggests that Doucet's commission from Le Bourgeois was not limited to the cabinet; for one can discern a sculpted frieze that would suggest a greater degree of involvement on the part of the artist in the decorative scheme for this room.

Jacques Doucet had a rare sensitivity towards the potential for inter-connections between works in all media, and he was no respecter of conventional hierarchies

between the so-called fine and applied arts. He delighted in the nuanced interplay of forms and materials, of colours, themes and rhythms. This sensibility was to find its ultimate expression in the meticulously considered installation of his collection of paintings, sculpture, furnishings and objects in the Studio St James at Neuilly-sur-Seine – an interior that has acquired a mythical status for lovers of the arts.

Doucet worked for several years on the refinement of this project, starting in the mid 1920s. His objective was to construct a fitting temple to the most visionary creativity of the era, integrating works acquired through a decade or more with appropriate new commissions from the most inspired contemporary artists and designers. The great patron had successfully fulfilled his ambition by the time of his death in 1929.

The rooms are well documented in a series of photographs, including colour images, that allow us to appreciate the treasures that Doucet had assembled and to savour the dialogue that he had engendered between the constituent elements of his collection. We can trace the unifying threads that run through his choices and enjoy the connections suggested by their placements. The simple rectilinear construction of the present cabinet focuses the viewer's eye on the flat areas, the door panels delineated by the simple structures, as if on a painting or bas-relief within its frame. In pride of place in the centre of Doucet's salon hung '*La Charmeuse de serpents*' by Douanier Rousseau, painted in 1907 and acquired by the collector in 1922 through the good offices of André Breton from Robert and Sonia Delaunay. Here we see in the foreground large clusters of long grass drawn as a graphically precise pattern of lines, within a formal overall composition that depicts a magical exotic Eden of plant and animal life. Cabinet and painting share aspects of both theme and execution; these stimulate the imagination in parallel ways, while also offering an intriguing insight into the aesthetic and spiritual universe of Jacques Doucet. The original photograph of the present cabinet in situ shows that it was flanked by slender shelf units of quarter-circle section on which Doucet displayed sculptures. The decorative themes of flora and fauna that animate this cabinet are a reminder of Jacques Doucet's passions within both the natural sciences and literature. The

insects that grace the base, subjects associated with a subterranean or near-surface existence, remind us, through the kind of cross-connections that were dear to Doucet, of '*Le bestiaire*' by Guillaume Apollinaire, the manuscript of which he had bought in 1911. His decorative program appears dictated by Orpheus as written by the poet :

Look at this lousy crowd,  
A thousand feet, a hundred eyes :  
Rotifers and insects, mites  
And microbes-all more wonderful  
Than the seven wonders of the world  
Or even Rosemonde's palace!

Guillaume Apollinaire, *Le bestiaire*, 1911

Gaston-Etienne Le Bourgeois collaborated with the foremost decorators of the Art Deco period such as Emile-Jacques Ruhlmann and, from 1923, with leading luxury goods manufacturing retailers such as Louis Vuitton, who sold his carved ivory creations. He conceived decorative elements for other pieces commissioned from Ruhlmann by major clients, such as those made in 1929 for Mr and Mrs Nicolle, textile manufacturers located in the North of France. In 1925 he participated in the Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, contributing a frieze element for the Grand Salon de Réception. In the same year he worked on the decoration of the restaurant Prunier, and two years later conceived one of his most famous projects, the entrance lobby for the Salle Pleyel in 1927.

7

## SQUELETTE DE RHINOCÉROS LAINEUX, COELODONTA ANTIQUITATIS

PLEISTOCÈNE SUPÉRIEUR, ÈRE QUATERNAIRE, PERMAFROST, SIBÉRIE, RUSSIE

Repose sur un socle en métal peint.

Les cornes du rhinoceros sont des répliques en résine.

*Rest on a painting metal base*

*The rhinoceros' horns are resin replicas.*

H.: 165 cm (64 $\frac{1}{2}$  in.); L.: 401 cm (157 $\frac{1}{2}$  in.)

€60,000-80,000

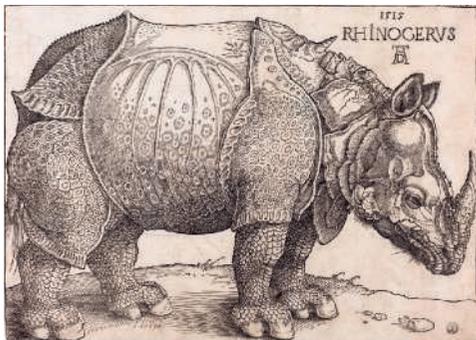
US\$66,000-87,000  
£52,000-69,000

### PROVENANCE

Christie's, Paris, 16 Avril 2007, lot 83.

WOOLLY RHINOCEROS (COELODONTA ANTIQUITATIS)

長毛犀牛



Rhinocéros de Albrecht Durer, 1515.



Contemporain du mammouth, il occupait une aire de répartition allant de l'Europe de l'ouest jusqu'à l'Eurasie.

Animal mythique aujourd'hui, mais aussi pour l'homme préhistorique qui le chassait.

Il a été l'objet de représentations artistiques sous formes de nombreuses gravures et peintures rupestres.

Un modèle similaire est exposé à Paris dans la Galerie de Paléontologie du Museum national d'Histoire naturelle, découvert par Teilhard de Chardin (1881-1955) à Spera-Osso-Gol en Chine.

Ce rhinocéros à narines cloisonnées, ainsi nommé à cause de la forte cloison osseuse du nez qui sert de support à la corne puissante, est plus communément appelé Rhinocéros laineux, du fait du pelage épais qu'il portait. Il a vécu pendant les deux dernières glaciations, le Riss et le Würm, et a disparu avec le dernier retrait glaciaire, il y a environ 10 000 ans.

On le découvre dans les gisements fossiles du pléistocène avec les Mammouths et l'ours des cavernes, avec une aire de répartition qui englobe toute l'Eurasie. Il est merveilleusement représenté au sein des peintures rupestres de la grotte de Chauvet, découverte en 1990.

Le premier spécimen fut trouvé officiellement en 1771, sur la rivière Viloui, affluent de la Lena : des fragments de peau et les pattes avaient alors été envoyés à Catherine II pour le cabinet de curiosités de Pierre le Grand.

Le crâne est long, deux fortes cornes ornent son front. Les dents à fût haut et à l'émail recouvert d'une épaisse couche de ciment, indiquent qu'il était un mangeur de graminées. Son descendant actuel est le rhinocéros de Sumatra avec ses deux cornes, les proportions de son crâne et bien sûr, ses restes de toison.

On peut considérer ce squelette autant comme une œuvre d'art naturelle qu'un fossile. Ce type d'objet était d'ailleurs présent dans l'exposition surréaliste d'objets (et non pas exposition d'objets surréalistes comme se plaisait à le rectifier Breton) organisée en 1936 à la Galerie Charles Ratton à Paris. L'amoureux des arts redécouvre d'ailleurs avec lui toute l'esthétique de la profanation si chère aux surréalistes. Quant à la forme géométrique du rhinocéros, elle aura constamment influencé le surréaliste Dali dans ses œuvres. Le Maître était d'ailleurs fasciné par cet animal et sa corne, symbole de puissance, de croyances mystiques et aphrodisiaques et lui découvrit par ailleurs des vertus

de proportion divine. Il n'aura d'ailleurs pas été le seul à lui trouver bien de l'intérêt à ce rhinocéros puisque nombre d'artistes, savants ou auteurs le représentèrent tels Dürer, Ambroise Paré, Sébastien Münster pour la Cosmographie, Conrad Gessner pour son livre sur les animaux. Henri II roi de France le choisit pour illustrer son entrée dans Paris sous la forme monumentale d'un rhinocéros surmonté d'un obélisque et écrasant un lion. Alexandre de Médicis, lui, s'en tint à le faire figurer sur ses armes héraldiques. Louis XV lui aussi succomba et Jean Baptiste Oudry, son peintre animalier, dut en réaliser un portrait monumental. Et la liste des Grands Hommes qui se sont pris d'intérêt pour le rhinocéros fut il en bronze, pierre ou en os, s'étendit encore au XIX<sup>e</sup> siècle et XX<sup>e</sup> siècle avec l'œuvre «Le Rhinocéros» d'Henri Alfred Jacquemart visible désormais sur le parvis du Musée d'Orsay, le groupe «Rhinocéros attaqué par des tigres» d'Auguste Cain trônant dans le Jardin des Tuileries. Citera-t'on encore les deux plus grosses statues de bronze fondues au XX<sup>e</sup> siècle aux Etats-Unis que sont Bessie et Victoria, deux dames rhinocéros, commande de la Fondation Rockefeller à l'artiste américaine Katharine Ward Lane (1899-1989).



Contemporary of the mammoth, it occupied a range of distribution from the west of Europe to the Eurasia region. Mystic animal today, but also for the prehistorical men who were hunting it.

It has been the object of artistic representation in the forms of engravings and rock paintings. A similar model is displayed in the Paleontology gallery of the national museum of natural history in Paris, discovered by Teilhard de Chardin (1881-1955) at Spera-Osso-Gol in China. This rhino "at clustered nostrils", named after the strong bone wall supporting its mighty horn, is more commonly referred to as "Woolly rhino", due to its coat that he was wearing. It lived during the last two ice ages, the Riss and the Würm, and disappeared with the last ice retreat around 10 000 years ago.

It is found in Pleistocene fossil deposits with Mammoths and cave bears, in a range of distribution englobing Eurasia. It is wonderfully represented in the rock painting of the Chauvet cave, discovered in 1990.

The first specimen was found officially in 1771, on the river Vilouï, affluent of the Lena: skin fragments and legs were sent to Catherine II for the curiosity cabinet of Pierre le Grand.

The skull is long, two strong horns adorn its forehead.

The teeth with high shafts and enamel covered with a thick layer of cement, indicate that he was a grass feeder. Its descendant is the Sumatra Rhino because of its two horns, the proportions of its skulls and of course, the rest of its fleece.

This skeleton can be considered as much a naturel piece of art as a fossil. This type of object was also present in the surrealist exhibition of objects (and not the exhibition of surrealist objects as Breton liked to rectify it) organized in 1936 at the Galerie Charles Ratton in Paris. The art lover rediscovers with him all the aesthetics of desecration so dear to surrealists.

As to form of the rhino, she would of have constantly influenced the surrealist Dali in his artwork. The master was also fascinated by this animal, its horns, symbol of power, mystical beliefs and aphrodisiac and discovered in it the virtues of divine proportion.

He was not the only one to find an interest in the rhino since a lot of artists, scientists or authors represented it as Dürer, Ambroise Paré, Sébastien Münster for the Cosmography, Conrad Gessner for his book on animals. Henri II, king of France, choose it to illustrate his entry in Paris in the shape of a monumental rhino topped by an obelisk crushing a lion.

Alexander of Medicis, in the other hand, confined himself to making it appears on his heraldic arms.

Louis XV also fall for it and Jean Baptiste Oudry, his animal painter had to realize a monumental portrait. And the list of Great Men who were interested by the rhino was it made of bronze, rock or bones, reached the 19th and the 20<sup>th</sup> century with the piece of art "The Rhinoceros" of Henri Alfred Jacquemart, now visible on the Orsay museum forecourt and the group "Rhinoceros attacked by tigers" of Auguste Cain thrones in the Tuilery Garden.

Mention should be made of the two most massive statues of bronze casted/melted in the 20<sup>th</sup> century in the United States of America which are Bessie and Victoria, two female rhinos, commissioned by the Rockefeller Foundation from the American artist Katharine Ward Lane (1899-1989).

## 8

### CARLO BUGATTI (1856-1940)

FAUTEUIL, 1902

En bois gainé de parchemin peint et doré, cuivre repoussé  
H.: 117 cm. (46 in.) ; l.: 70,5 cm. (27½ in.) ; P.: 60 cm. (23½ in.)

€70,000-100,000

US\$78,000-110,000

£61,000-86,000

#### PROVENANCE

Sotheby's, Paris, 26 novembre 2013, lot 16.

#### EXPOSITION

Turin, *Le arti decorativi internazionali del nuovo secolo*, 1902, pour le même modèle.

#### BIBLIOGRAPHIE

M. Haslam et P. Garner, *The Amazing Bugattis*, The Design Council, London, 1979, p. 28 pour l'exposition de Turin en 1902.

P. Dejean, *Carlo-Rembrandt-Ettore-Jean Bugatti*, les éditions du regard, Paris, 1981, p. 56-57.

H. H. Hawley, *Bugatti*, the Cleveland Museum of Art, 18 juillet-19 septembre 1999, p. 22 pour une vue pré-citée.

*Reconnaitre Carlo Bugatti*, catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 10 avril-15 juillet 2001, p. 58, cat. 59 pour une vue pré-citée.

M.-M. Massé, *Carlo Bugatti au Musée d'Orsay, Catalogue sommaire illustré du fonds d'archives et des collections*, Musée d'Orsay-Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2001, p. 63, n. 5.83 pour une vue pré-citée.

A COPPER AND PARTLY GILT AND PAINTED VELLUM ARMCHAIR BY CARLO BUGATTI, 1902

銅及局部鍍金和塗漆羊皮扶手椅，卡羅·布加迪，1902年製

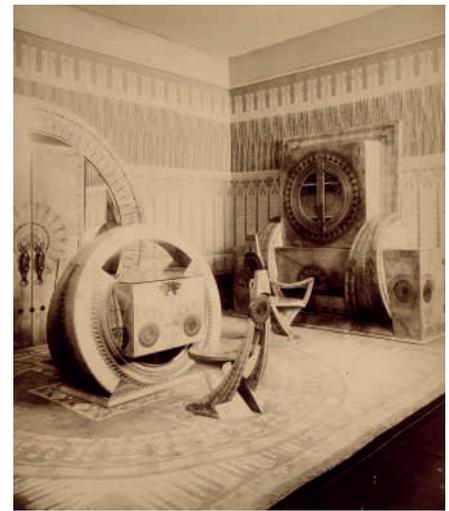




Le génie créatif de Carlo Bugatti et de ses fils Rembrandt et Ettore – personnalités hors pair, tout aussi singulières que proches – déjà célébré en leur temps, est aujourd'hui largement reconnu. Caractère affirmé et esprit indépendant, Carlo Bugatti, convaincu de ses choix artistiques et de son écriture stylistique, reste une figure unique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Sculpteur, peintre, créateur de mobilier et orfèvre, il développe un style reconnaissable entre tous, nourri d'influences variées qu'il interprète de façon très personnelle. Fort de sa propre culture, s'inspirant du riche vocabulaire ornemental hérité des ébénistes de la Renaissance italienne – à laquelle il emprunte essentiellement son goût pour les marqueteries et fines incrustations – il s'ouvre très vite à d'autres mondes, mû par une constante volonté d'innover. Sensible à l'éclectisme caractéristique du XIX<sup>e</sup> siècle, il s'inspire principalement de l'art islamique pour la création de son mobilier, fuyant le poids du classicisme historique. À la recherche d'un autre mode de vie, Carlo Bugatti conçoit ses meubles comme autant d'architectures orientalistes, à la géométrie marquée, dans un savant jeu de lignes et de plans soulignés d'arcs outrepassés ou lancéolés, de fines colonnettes, de pignons, de frises denticulées et autres éléments typiques de ce vocabulaire architectural. Plus d'un siècle après, ses créations conservent le même pouvoir évocateur, la même étrangeté et la même force que lors de leur conception. Elles sont encore et toujours une invitation à un voyage tant esthétique que mental ou littéraire. Attentif à la qualité des matériaux, Carlo Bugatti peut compter sur le savoir-faire des artisans italiens pour traiter au mieux les bois divers, les éléments en cuivre, laiton et étain repoussés, les incrustations d'ivoire, ou de métaux qui ornent ses meubles, ainsi que le cuir ou le parchemin qui les gaine. L'usage extensif du parchemin est une signature propre à l'artiste, qui apparaît comme le seul à cette époque en Europe à en faire un usage aussi régulier. Il développe un subtil décor peint ou calligraphié sur sa surface plane. Avec le temps, il parviendra à une parfaite maîtrise de cette technique du gainage de parchemin – véritable prouesse – sous lequel disparaît entièrement le bâti du meuble. Son mobilier prend alors une toute autre dimension, où priorité est donnée à la forme qui se déploie dans l'espace, conférant au meuble une véritable qualité sculpturale. C'est durant les années 1901-1902 que Carlo Bugatti introduit la forme ovoïde dans son répertoire formel, dont la déclinaison lui permettra d'infinies variantes de composition.

Sa participation à la première *Exposition Internationale d'Arts Décoratifs Modernes de Turin* en 1902, révèle son exceptionnel talent parvenu à maturité. Il y présente sa célèbre suite de quatre salles entièrement gainées de parchemin au décor intégré, dont le 'Salon escargot', ainsi qu'une gamme de meubles gainés de parchemin tel que notre modèle présenté dans la pièce-bureau. Si cette réalisation, sans précédent, suscite de vifs débats parmi le jury et le public, la modernité de sa vision sera finalement reconnue et il obtiendra le Diplôme d'Honneur. La force et la singularité de ses recherches formelles ne trouvent alors d'équivalent que dans l'œuvre de deux autres figures tout aussi isolées : Antoni Gaudí en Espagne et Hector Guimard en France. Ancré dans son époque, à la charnière de deux siècles, Carlo Bugatti nous offre l'image d'un artiste profondément moderne. Il nous propose une autre vision du monde et de la vie, alors en pleine transformation, cherchant l'harmonie entre les impératifs fonctionnels qui dominent le quotidien et le besoin impérieux d'imaginaire et d'humanité à travers une écriture qui reste unique.

*The creative brilliance of Carlo, Rembrandt, and Ettore Bugatti – exceptional personalities, united by their lineage yet each quite distinct – was lauded by their contemporaries. Today, these artists are very widely appreciated. Carlo Bugatti was a single-minded figure, confident in his independent perspectives; he showed unwavering conviction in his artistic choices and in the ideas that he developed. He stands out as a truly unique figure around the close of the 19<sup>th</sup> Century and the dawn of the 20<sup>th</sup> Century. Sculptor, painter, designer of furniture and of silverware, the style that he refined was immediately recognisable, assimilating varied influences, yet interpreting these with a very personal touch. A cultured man, he found inspiration in the rich ornamental language of the Italian Renaissance – from which he surely derived his taste for marquetry and for fine inlays – but was soon casting his eye towards other sources, ever eager to innovate. In the tradition of 19<sup>th</sup> Century eclecticism, he was particularly drawn to Islamic art in his furniture design, finding here an escape from the shackles of European classicism. Carlo Bugatti, in search of an alternative ambiance, conceived his furniture as the structural framework of an orientalist fantasy, referencing the characteristic lines and details of this architectural vernacular – the forms and surfaces punctuated by extended or projecting crescents, by slender columns, gables, crenelated friezes and by*



Vue du modèle présenté à l'exposition de Turin de 1902.

*other typical motifs. More than a century after they were conceived, his designs preserve their evocative power, their strange character and their dramatic impact. They are a lasting invitation to voyage into the realms of the imagination, in search of literary and of spiritual as well as aesthetic fulfilment. Attentive to the quality of his materials and his craft, Carlo Bugatti could rely on the know-how of Italian artisans skilled in the techniques of working various woods, in the forming of wrought-metal details of brass or pewter, in the intricacies of inlays of ivory, mother-of-pearl or metal, and those of the leather and vellum with which he embellished his furniture. The extensive use of vellum became a signature feature of the artist's work; indeed he was the only one in Europe to regularly use this material at this time. He liked to play on the contrast between these surfaces and the rich wood tints; and he developed the practise of ornamenting the vellum surfaces with painted motifs of Japanese or calligraphic inspiration. In due course, he became a true master of the technique of sheathing his furniture in vellum, taking the idea to the point of entirely covering and so concealing the wood structure. His designs thus took on an entirely different character as he gave priority to the creation of fluid sculptural forms. It was around this pivotal moment, circa 1901-1902, that Carlo Bugatti introduced the ovoid into his repertoire – a variable shape that became the basis of infinite elaborations on a theme. It was in the context of the first International Exhibition of Modern Decorative Arts in Turin in 1902 that Carlo's artistry was presented in its full maturity. For this exhibition, he conceived a suite of four rooms within which all was covered in vellum, most notably his celebrated 'Snail' room and striking ancillary displays of furniture similarly clad including the same model presented here in an office. The unprecedented display sparked a lively debate among jury and public alike; the modernity of his vision was at last acknowledged and he won the Diploma of Honour. The authority and singularity of his formal investigations found equivalents only in the equally individualistic work of Antoni Gaudí in Spain and Hector Guimard in France. The product of his era, at that pivotal point between two centuries, Carlo Bugatti nonetheless emerges as a totally modern artist. He offers us an alternative view of the world and of life. At a time of radical change, he sought a harmony between the ever-real imperatives of function and the overriding need to connect with our imaginations and our basic humanity. To this end he evolved a unique personal style.*

# 9

## STATUE SÉNOUFO

CÔTE D'IVOIRE

H.: 128.3 cm. (50½ in.) ; L.: 22 cm. (8¾ in.) ; P.: 16.5 cm. (6½ in.)

€70,000-100,000

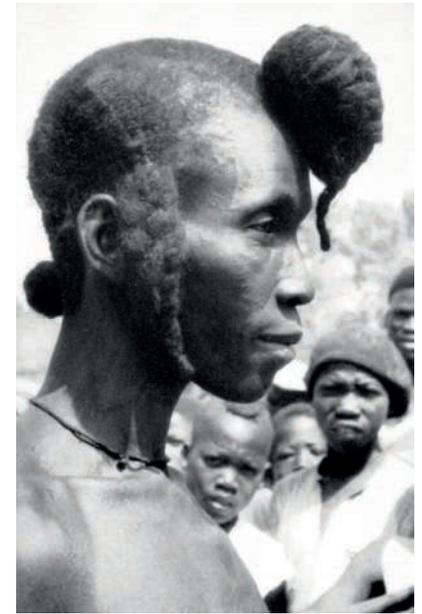
US\$78,000-110,000  
£61,000-87,000

### PROVENANCE

Hélène Leloup, Paris, vers 1971.  
Collection privée, États-Unis.  
Sotheby's, New York, 14 mai 2004, lot 50.

A SENUFO RHYTHM POUNDER

塞努福人像



© DR

Photographie d'un homme Sénoufo par Hans Himmelheber, avant 1960, in Himmelheber, H., *Negerkunst und Negerkünstler*, Brunswick, 1960, p. 64, no. 53

Cette imposante statue Sénoufo peut immédiatement être identifiée comme une « statue pilon ». Elle relève de ce type de statues pour trois raisons : sa grande taille (supérieure à 100 centimètres), ses jambes qui se fondent directement dans l'épaisseur du socle cylindrique (les pieds étant absents), et enfin, l'usure des bras, témoin d'une utilisation répétée. La statue, maintenue par les bras, était « frappée » sur le sol pour marquer le rythme. La simplification des volumes, par la tête réduite, le torse gracieux encadré par de longs bras déployés et les jambes raccourcies, permettait à la figure d'être soulevée plus facilement. Ces statues remplissaient une fonction culturelle majeure. Nécessaires aux cérémonies régies par l'influente société d'initiation du Poro, elles trouvaient leur importance lors de festivités liées au cycle agricole ou encore lors de rites funéraires de notables du Poro. Lors de ces occasions, la statue était portée par des initiés qui visitaient la maison du défunt. Ils accompagnaient ensuite le corps de ce dernier jusqu'à son lieu d'inhumation, en martelant le sol au rythme de la musique solennelle jouée par l'orchestre du Poro. Bien que notre exemplaire soit aujourd'hui présenté et observé dans un tout autre environnement – statique –, cette statue dansait et scandait des cérémonies ainsi que des processions.

La tête se démarque par la sensibilité des traits finement modelés, des lèvres charnues et pincées, de grands yeux en amande et des lignes de scarification incisées en dessous des yeux et près des commissures labiales. Ces dernières ainsi que la tête coiffée d'une imposante crête sagittale tressée, au chignon projeté vers l'avant, sont des caractéristiques traditionnelles des Sénoufo et de réels marqueurs identitaires. Cette superbe et monumentale sculpture masculine, dite « classique », est exaltée par son naturalisme.

C'est au début des années 1970 que cette œuvre fut acquise par un collectionneur américain auprès d'Hélène Leloup, grande dame du marché de l'art africain. On garde à l'esprit sa galerie, quai Malaquais, écrin précieux aux murs laqués d'un beau rouge cinabre où les collectionneurs du monde entier se pressaient pour admirer les merveilles exposées. Hélène Leloup est admirée pour son goût exquis, son œil aiguisé et ses choix audacieux de révéler au public des objets, à l'époque, méconnus.

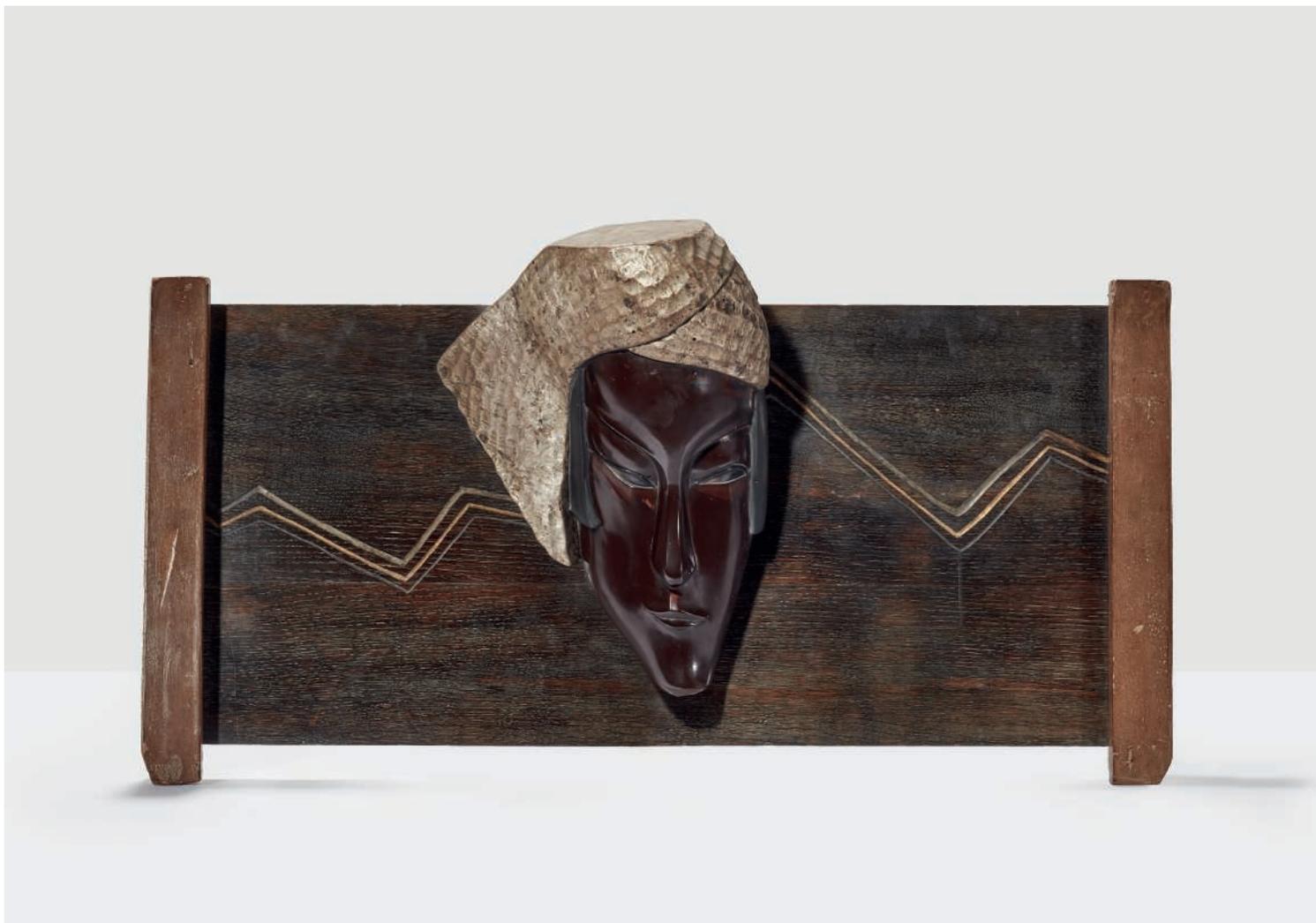
*This wonderful Senoufo statue can immediately be recognized as a so-called rhythm-pounder. It falls into this celebrated category of Senoufo statuary for three reasons: first, its size being above 100 cm; secondly, the legs blending in a heavy cylindrical base (with no feet sculpted), and lastly the extensive wear on the upper arms where the statue would have been held when it was pounded on the ground to mark a rhythm. Its relatively small head, elongated free carved arms, long torso and shortened legs would have allowed it to be lifted easily. Such statues fulfilled a major cultural function as part of the ceremonies controlled by the important Poro initiation society: they were used at the annual celebration of the new agrarian cycle, and performed at the funeral of important Poro members. On such occasions, the statue would be carried by initiates who visited the house of the deceased. They then accompanied the corpse to its burial place, swung and pounded on the ground in time to the solemn music of the Poro orchestra. Although now presented and observed in a static environment, such statues thus danced, moved in processions and participated in ceremonies.*

*The statue's head displays exceptionally sensitively carved features, with full, pursed lips, large almond-shaped eyes, and incised scarification lines under the eyes and next to the mouth. The statue wears a high*

*single-crested coiffure with a central tress projecting forward at the front – a traditional Senoufo coiffure and marker of identity, just as the scarification lines. This monumental male Senoufo figure conveys a classicism and refined naturalism at the same time, making it a perfect fit for the present collection.*

*This statue was acquired in the early 1970s by an American collector from Hélène Leloup, grande dame of the 20<sup>th</sup> century African art market. Her gallery at the quai Malaquais (closed in 2004 after thirty-eight years) was an epicenter where collectors from Paris, New York, London, Brussels and Milan flocked together in the two red rooms to wonder at the new marvels Hélène Leloup had put on display. One of the major African art specialists of her time, she was admired for her exquisite taste, eye for quality, but also her brave choices for lesser known types of sculptures. Multiple of her exhibition catalogues still stand as reference works on the subject, and no publication on the culture of the Dogon can fail to mention her extensive field-work in the region.*





## 10

### SEIZÔ SOUGAWARA (1884-1937)

TÊTE DE FEMME PORTANT UN TURBAN, 1928

En ébène, bois laqué et sculpté, feuille d'argent et bois  
H.: 220 cm. (18½ in.) ; L.: 95 cm. (37¾ in.) ; P.: 29 cm. (11½ in.)

Signé *Sougawara* à l'arrière du visage ; il porte une dédicace datée *A mon Jean tendrement aimé, 1928* (au revers du panneau)

€70,000-100,000

US\$78,000-110,000  
£61,000-86,000

#### PROVENANCE

Collection Jean et Georgette Henri-Labourdette, Paris.  
Dans la famille par descendance.  
Beaussant-Lefèvre, Paris, 3 décembre 2003, lot 86.

#### BIBLIOGRAPHIE

A. Jaffré, *Seizô Sougarawa. Maître laqueur d'Eileen Gray*, Mérode, Paris, 2018, p. 150 pour notre exemplaire.

A LACQUERED AND CARVED WOOD, EBONY AND PARTLY SILVERED WOOD  
SCULPTURE BY SEIZÔ SOUGAWARA, 1928

《戴頭巾的女人》·塗漆黑檀木及局部鍍銀木雕塑·SEIZO SOUGAWARA·1928年製

Seizô Sougawara naît en 1884 à Sakata, ville du Nord-Ouest du Japon. Très tôt il est destiné au travail du bois. Son père dirige une manufacture spécialisée dans la fabrique d'autels bouddhiques et de sculptures laquées, et ne tarde pas à mettre son jeune fils à l'apprentissage, comme le veulent les traditions artisanales ancestrales japonaises. Dès 1900, Sougawara est connu comme laqueur et intègre la prestigieuse École des Beaux-Arts de Tokyo afin d'approfondir ses connaissances techniques. Il y reçoit un enseignement d'excellence tant pratique que théorique délivré par les plus grands laqueurs de l'époque, tel Icchô Kawanobe (1830-1910), maître du maki-e et laqueur à la cour impériale. Si quatre années sont nécessaires afin de compléter sa formation, le laqueur disparaît subitement des registres après sa troisième année : à seulement 21 ans, et contre toute attente, Seizô Sougawara embarque pour la France pour ne plus jamais la quitter, invité par l'orfèvre et joaillier Lucien Gaillard.

Ce dernier souhaite enrichir son répertoire de formes et matières nouvelles inspirées des arts du Japon. Les techniques de laque ou les alliages et patines connus des artisans nippons sont d'un intérêt tout



© NMI

1. Seizō Sugawara photographié par Eileen Gray, dans son atelier au 11 rue Guénégaud à Paris, vers 1907.

particulier pour l'orfèvre qui fait venir des ciseleurs, laqueurs et bijoutiers japonais directement de Tokyo dès 1900. La ville de Paris l'enchant, mais tout y est inconnu. Il s'entoure d'artistes japonais qui forment une communauté très soudée. Sociable et généreux, on finit par le surnommer le Père de Paris et il devient un interlocuteur privilégié pour tous les expatriés japonais. Le laqueur travaille chez Gaillard jusqu'en 1910, et durant cette période il fait la rencontre d'Eileen Gray. Depuis qu'elle a découvert l'art de la laque dans la boutique du restaurateur londonien Dean Charles, elle s'est prise de passion pour cette matière aux effets infinis et cherche un professeur capable de lui en révéler toutes les subtilités. Dès 1908, leur collaboration est attestée dans un des carnets d'Eileen Gray et en 1910, elle lui propose de créer un atelier dans lequel il laquera seul les œuvres dessinées par elle. Sougawara trouve en Eileen Gray un employeur idéal, soucieuse de respecter la tradition de la laque japonaise : les matières premières sont directement importées du Japon et aucune des étapes de production de la laque, pourtant chronophages, ne sont écourtées. En parallèle de son activité pour Gray, Sougawara continue d'enseigner l'art de la laque à son compatriote Katsu Hamanaka mais aussi au dinandier Jean Dunand en 1912.

Il maintient par ailleurs une production personnelle, rare et peu documentée dont très peu d'exemplaires nous sont parvenus. Elles représentent le plus souvent des visages féminins longilignes, les yeux en amandes dont le style inclassable semble incorporer de subtils éléments esthétiques asiatiques mêlés aux traits occidentaux. Encouragé par Gray, Sougawara expose à la galerie Jean Désert à partir de 1922, au Salon d'Automne et au Salon des Indépendants de 1927-1932. Son œuvre est salué par la critique qui remarque « ces étonnants laques (...) à la fois traditionnels et neufs » (F. Fosca, 'Chronique des expositions. Artistes japonais (Zivy)', *l'Amour de l'Art*, 1928, p. 135) mais n'obtient pas le retentissement qu'il mérite n'étant jamais défendu dans une galerie de sculpture ou de peinture moderne. En 1927, la baisse de commande force Eileen Gray à se séparer de Sougawara. Il se retrouve sans revenu suffisant avant que la visite providentielle de Marthe Régner ne change sa vie. Cette cliente d'Eileen Gray,

célèbre actrice tombe en arrêt devant ses pièces patinées au feu et s'empresse de le recommander au Baron Henri de Rothschild. Ce dernier lui offre un emploi et Sougawara déménage en 1930 à Chantilly afin de restaurer et réaliser pour le baron des meubles et ustensiles laqués. C'est au service des Rothschild que Sougawara s'éteint le 13 avril 1937, à 53 ans seulement.

On suppose que la dédicace inscrite au dos du panneau est celle de Mme Jean Henri-Labourdette à son mari.

*Seizō Sugawara was born in Sakata 1884 in North-West Japan. The young Seizō was destined to work with wood from a very early age. His father ran a workshop, which specialised in the manufacture of Buddhist altars and lacquered sculptures, and it was not long before he put his young son to learn the trade. By 1900, Sugawara was recognised as a lacquerer and entered the prestigious Tokyo School of Art in order to refine some of his techniques. Here he received an excellent education in both practice and theory taught by the greatest lacquerers of the day, such as Ichō Kawanobe (1830-1910), lacquerer at the Imperial court. Although four years were required to complete the course, the lacquerer disappeared from the registers after completing his third year: at the age of only 21, Seizō Sugawara sailed for France never to leave it. Sugawara arrived in Paris in 1905 invited by Lucien Gaillard, the silversmith and jeweller. The techniques of lacquering, alloys and patinas known to Japanese craftsmen held a special interest for the silversmith who summoned Japanese carvers, lacquerers and jewellers directly from Tokyo from 1900. The city of Paris enchanted Sugawara, although everything was unfamiliar. He became part of a circle of Japanese artists who formed a very tight knit community. Sociable and generous, he acquired the nickname "Père de Paris" and became an important point of contact for all Japanese expatriates. The lacquerer worked at Gaillard's until 1910, and it was during this period that he made the acquaintance of Eileen Gray. Since discovering the art of lacquering at the boutique run by London restaurateur Dean Charles, she developed a passion for this material with its infinite effects and looked for a teacher able to show her all its subtleties.*

*From 1908, their collaboration is evident in one of Eileen Gray's notebooks and in 1910, she proposed to him that she set up a studio in which he would lacquer only works designed by her. In Eileen Gray Sugawara found an ideal employer who cared deeply about respecting the Japanese lacquering tradition: the raw materials were imported directly from Japan and none of the stages, however time-consuming, were curtailed. Alongside his work for Gray, Sugawara continued to teach the art of lacquering to his fellow countryman, Hamanaka, and to the coppersmith Jean Dunand in 1912. In addition, he continued to produce rare, poorly documented personal pieces, very few examples of which have come down to us. Like our work, most of them depict long and slender female faces with almond eyes whose distinctive style seems to incorporate subtle Asiatic aesthetic elements blended with Western features. Encouraged by Eileen Gray, Seizō exhibited at the Jean Désert from 1922 at the Salon d'Automne and the Salon des Indépendants from 1927-1932. His work was hailed by the critic who observed "these astonishing lacquers (...) at once traditional yet new"*

*(F. Fosca, 'Chronique des expositions. Artistes japonais (Zivy)', *l'Amour de l'Art*, 1928, p. 135) but did not have the impact it merited because it was never promoted through a gallery of modern painting or sculpture. In 1927, falling commissions forced Eileen Gray to let Sugawara go. The lacquerer found himself without sufficient income until a providential visit by Marthe Régner changed his life. She was a famous actress, client of Eileen Gray. With Sugawara, she stopped short in front of his flame patinated pieces, then hastened to recommend him to Baron Henri de Rothschild who offered him a job in 1930. Sugawara moved to Chantilly to restore and make lacquer furniture and utensils. It was while working for the Rothschilds that Sugawara passed away on 13th April 1937, at only 53 years of age.*

*It is assumed that this work was inscribed at the back by Mrs. Jean Henri-Labourdette to her husband.*

## LES ESTAMPES D'UTAMARO

Kitagawa Utamaro (circa 1753-1806) est considéré comme l'un des plus grands peintres d'estampes, en partie pour son aptitude à capturer la beauté féminine mais aussi pour la subtilité avec laquelle il savait saisir la personnalité de son modèle d'un simple trait. Artiste incontournable de la dernière décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle et des premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, plébiscité pour ses portraits de femmes aux larges visages, *okubi-e*, il maîtrisait également à la perfection d'autres sujets : portraits en buste, portraits en pied et illustrations de livres.

Le but ultime de ces artistes de *bijin-ga* n'était pas de créer des portraits individuels mais plutôt de livrer des images de femmes idéalisées. Cependant, les portraits de Utamaro *okubi-e* sont particulièrement appréciés pour son talent inimitable de peindre les visages de façon à ce qu'aucun ne se ressemble créant ainsi des individualités distinctes tout en conservant l'idée d'une beauté idéalisée et universelle.

## UTAMARO'S PRINTS

*Kitagawa Utamaro (circa 1753-1806) is considered amongst the greatest print artists, in part due to his skill in the depiction of female beauty and his ability to subtly convey the character of his subject through simple line alone. He dominated the last decade of the 18<sup>th</sup> century and the first years of the 19<sup>th</sup> century with his okubi-e (large head) depictions of women, although he was certainly not limited to this – he also produced half-portraits, full-length portraits and book illustrations. The focal point of artists of bijin-ga was not to create individualistic portraits, but instead to portray idealised images of women. However, Utamaro's okubi-e portraits are highly appreciated for the manner in which he made subtle adjustments to the facial features of each subject resulting in distinctly individual portraits, whilst still keeping to his standard idealised style of depicting beauties.*

## 11

### KITAGAWA UTAMARO (CIRCA 1754-1806)

DEUX BEAUTES, L'UNE PRESENTANT UNE TASSE DE THE, L'AUTRE AJUSTANT SON EPINGLE DE CHIGNON (CHAWAN TO KANASHI)

Exécuté circa 1797

Signé "Utamaro hitsu"

Estampe en couleurs

Édité par Yamadaya Sanshiro

D.: 38 x 25,2 cm. (14 $\frac{1}{2}$  x 9 $\frac{7}{8}$  in.) *oban tate-e*

€40,000-60,000

US\$45,000-67,000  
£35,000-52,000

#### PROVENANCE

Collection Henri Vever.

Sotheby's, Londres, 26 mars 1975, lot 190.

Collection Huguette Bérès.

Sotheby's, Paris, 25 novembre 2003, lot 157.

#### BIBLIOGRAPHIE

Huguette Bérès, *Utamaro: Estampes, Livres Illustrés*, Paris, 1976, no.101.

Shugo Asano et Timothy Clark, *The Passionate Art of Kitagawa Utamaro*, Catalogue d'exposition, British Museum, London, 1995, ill. no.266, p. 143 (planches couleur), p.183.

TWO BEAUTIES, ONE HOLDING A TEACUP, ADJUSTING HER HAIRPIN (CHAWAN TO KANASHI)

《兩名美女，一個手執茶杯，一個整理髮夾》，簽名「UTAMARO HITSU」，著色木刻版畫，約1797年作

Cette scène d'une jeune femme servant le thé à une dame portant une robe en coton, tenant son col fermé et ajustant son épingle à chignon fait partie d'un groupe de trois compositions similaires montrant deux femmes à mi-corps, chacune publiée par Yamadaya Sanshiro vers 1797.

Pour une édition similaire, voir la collection de l'Art Institute de Chicago, numéro d'inventaire 1925.3039 : <https://www.artic.edu/artworks/23905/a-young-girl-offering-tea-to-another-woman>

*This design of a girl serving tea to a woman wearing a cotton robe who is drawing the collar closed whilst adjusting her hairpin, is part of a group of three similar untitled compositions of pairs of half-length figures, each published by Yamadaya Sanshiro in about 1797.*

*For the same design, in the Art Institute of Chicago collection, access number 1925.3039, go to: <https://www.artic.edu/artworks/23905/a-young-girl-offering-tea-to-another-woman>*



哥磨筆





婦人相學十餘  
淨氣之相  
相見 歌麿画



## 12

### KITAGAWA UTAMARO (CIRCA 1754-1806)

UWAKI NO SO

De la série "Etude des dix types de physionomies féminines" *Fujin sogaku juttai*

Signé "Somi Utamaro ga"

Estampe en couleurs

Exécuté en 1792-1793

Édité par Tsutaya Juzaburo

Cachet de censure : *kiwame*

D.: 38,5 x 25,2 cm. (15½ x 9⅞ in.) *oban tate-e*

€30,000-50,000

US\$34,000-56,000

£26,000-43,000

#### PROVENANCE

Collection Hayashi Tadamasa (1853-1906).

Collection Huguette Bérès.

Sotheby's, Paris, 25 novembre 2003, lot 138.

#### BIBLIOGRAPHIE

*Hiro Ukiyo-e Taikan: Beresu Korekushon* (The general survey of treasured Ukiyo-e prints: The Bérès collection), Tokyo, 1990-1991

UWAKI NO SO (THE FANCY-FREE TYPE), FROM THE SERIES FUJIN SOGAKU JUTTAI (TEN TYPES IN THE PHYSIOGNOMIC STUDY OF WOMEN)

喜多川歌麿(約1754-1806)・《浮氣之相》・來自《婦人相學十躰》系列・簽名「SOKEN UTAMARO GA」・1792至1793年作

Malgré son titre, on ne connaît en fait que huit déclinaisons de cette série, parmi lesquelles quatre portent le seul titre «*Dix types pour l'étude de la physionomie féminine*» (*Fujin sogaku juttai*), trois portent un titre légèrement différent «*Dix classes de physionomies féminines*» (*Fujo ninso jupon*) et une porte les deux titres.

La physionomie est l'art de pouvoir deviner le caractère et l'avenir d'une personne en se basant sur les traits de son visage et en étudiant les paumes de ses mains. En réalisant cette série on devine que Utamaro et son éditeur Tsutaya Juzaburo ont cherché à diviser les femmes en dix groupes différents basés sur l'étude de la physionomie en les représentant chacune à mi-corps. Cette série est extrêmement connue pour être l'une des premières représentations de portraits féminins à mi-corps ainsi que l'une des premières sur fond mica. On sait que notre image «*The Fancy-free Type*» fut l'une des deux premières à être éditées avec «*The Interesting Type*» (*Omoshiroki so*), et ces deux représentations existent également en édition tardive où le sous-titre dans la colonne centrale du cartouche a été oublié. Pour plus de détails se référer à Shugo Asano et Timothy Clark, *The Passionate Art of Kitagawa Utamaro*, catalogue d'exposition, (British Museum, Londres, 1995), cat. no. 56 et 57, p. 44-45 (ill.) et p. 100-101 (texte).

Despite the title of this series, a total of only eight designs are known, five of which bear the title "Ten Types in the Physiognomic Study of Women" (*Fujin sogaku juttai*) and four with the slightly altered title "Ten Classes of Women's Physiognomy" (*Fujo ninso jupon*) (one composition is common to both).

Physiognomy is the study of divining a person's character or destiny based on their facial characteristics or reading their palm. In producing this series, it would appear that Utamaro and the publisher Tsutaya Juzaburo sought to divide women into ten different groups based on physiognomic study, and depict each as a half-length portrait. This series is considered especially significant for being amongst the earliest designs of half-length portraits of women, as well as being amongst the earliest designs printed with mica backgrounds. It is believed that this design, "The Fancy-free Type", was one of two produced first, along with "The Interesting Type" (*Omoshiroki so*), and both designs are known also as later printings with the subtitle in the central column of the cartouche lacking. For further reading see Shugo Asano and Timothy Clark, *The Passionate Art of Kitagawa Utamaro, Exhibition Catalogue*, (British Museum, London, 1995), cat. no. 56 and 57, p. 44-45 (Plates) and p. 100-101 (Text).

λ13

**JEAN BESNARD (1889-1958)**

MASQUE, 1930

En céramique émaillée

H.: 20,5 cm. (8 $\frac{1}{8}$  in.); L.: 12 cm. (4 $\frac{3}{4}$  in.); P.: 7,5 cm. (2 $\frac{7}{8}$  in.)

Signé *Jean Besnard* et daté 1930 (au revers)

€30,000-50,000

US\$34,000-56,000

£26,000-43,000

**PROVENANCE**

Christie's, Paris, 16 mai 2007, lot 234.

**BIBLIOGRAPHIE**

René Jean, 'Jean Besnard, potier et céramiste', *Art et Décoration*, Albert Lévy, Paris, janvier 1932, vol. LXI, p. 28.

*A PARTLY GLAZED CERAMIC MASK BY JEAN BESNARD, 1930*

局部上釉陶瓷面具·讓·貝斯納·1930年製

Vers 1930, suivant les recherches artistiques de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup>, le céramiste Jean Besnard cherche l'inspiration du côté des masques africains et japonais, s'essayant aussi à la sculpture. Dans notre œuvre, pièce unique, les nuances de gris et le jeu sur l'épaisseur de la matière accentuent la force symbolique et l'expressivité de cette évocation de masque de Nô, le très ritualisé et codifié théâtre traditionnel japonais.

La présence de ses pièces dans de nombreux musées (musée National de la Céramique, Sèvres ; musée d'Art Moderne de la ville de Paris, musée des Arts Décoratifs / MAD Paris, ...) et dans de grandes collections privées (Lagerfeld, YSL et Pierre Bergé) témoigne de l'importance de l'œuvre de Jean Besnard dans le renouveau des arts de la céramique au XX<sup>e</sup> siècle.

*In about 1930, following explorations of late 19<sup>th</sup> and early*

*20<sup>th</sup> century art, Jean Besnard would seek inspiration from African and Japanese masks.*

*In our work, a unique piece, the subtle shades of grey and use of the thickness of the material accentuates the symbolic power and expressiveness of this evocation of the mask used in Noh drama, the highly ritualised and codified traditional Japanese theatre.*

*The presence of his pieces in numerous museums (Musée National de la Céramique, Sèvres ; Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Musée des Arts Décoratifs / MAD Paris, etc.) and the great private collections (Lagerfeld, YSL and Pierre Bergé) is evidence of the importance of Jean Besnard's work in the revival of ceramic art in the 20<sup>th</sup> century.*



Vue du présent lot illustré dans *Art et Décoration*, janvier 1932

© Adagp, Paris, 2019



# 14

## AUGUST MACKÉ (1887-1914)

*BADENDE FRAUEN* (RECTO); *PIERROT MIT TÄNZERPAAR* (VERSO)

Huile sur toile

102 x 72.5 cm. (40 $\frac{1}{8}$  x 28 $\frac{3}{8}$  in.)

Peint à Bonn en 1913

€1,800,000-2,500,000

US\$2,000,000-2,800,000

£1,600,000-2,200,000

### PROVENANCE

(probablement) Atelier de l'artiste.

Collection Dr. Franz Kiel, Mannheim (jusqu'à au moins 1935).

Collection particulière (en 1957).

Galerie Aenne Abels, Cologne.

Collection Dr. A. Blum, Amsterdam (avant 1959).

Collection particulière, Allemagne.

Galerie Beyeler, Bâle et Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Düsseldorf

(acquis auprès de celle-ci en novembre 1990).

Collection Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Düsseldorf (acquis auprès de la Galerie

Beyeler le 11 décembre 1990).

Galerie Thomas, Munich (en 1999).

Collection particulière

Sotheby's, Londres, 21 juin 2004, lot 41.

### EXPOSITIONS

Berlin, Galerie Der Sturm, *Erster Deutscher Herbstsalon*, 1913, p. 24, probablement no. 262.

Berlin, Katalog der Ersten Ausstellung der Freien Secession, avril 1914, no. 145 (titré 'Badende Mädchen').

Cologne, Kölnischer Kunstverein, *Das junge Rheinland*, janvier-février 1918.

Hanovre, Kestner-Gesellschaft, *August Macke-Heinrich Nauen, Gemälde, Graphik*, avril-mai 1918, no. 16.

Bonn, Museum Villa Obernier, *August Macke*, octobre-novembre 1918, no. 4.

Berlin, Galerie Ferdinand Moller, *Neuere Deutscher Kunst aus Berliner Privatbesitz*, avril 1928, no. 15 (hors catalogue).

Berlin, Galerie von der Heyde, *Kunst der Nation*, 1934, no. 22.

Hanovre, Kestner-Gesellschaft, *August Macke, 147 Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen und Skulpturen, 1904-1914*, avril-mai 1935, no. 36.

Heidelberg, Neue Universität, *August Macke, Die Freie Gruppe*, août 1946, probablement no. 22.

Trèves, Werkschule, *August Macke, Gedächtnisausstellung*, octobre-novembre 1947, no. 7 (daté '1912').

Aix-la-Chapelle, Sürmond-Museum, *August Macke Gedächtnisausstellung des Museumsvereins*, février-mars 1948, no. 47.

Dortmund, Museum am Ostwall, *August Macke*, juin-juillet 1949, p. 5, no. 30.

La Haye, Gemeentemuseum, *August Macke*, décembre 1953-février 1954, no. 28 (titré 'Pierrot'; dimensions erronées).

Münster, Kunstverein/Landesmuseum, *August Macke, Gedenkausstellung zum 70. Geburtstag*, janvier-mars 1957, p. 88, no. 68.

Cologne, Galerie Anne Abels, *Expressionisten*, mai-juin 1957, no. 12 (recto illustré).

Amsterdam, Stedelijk Museum, *50 Jaar Verkenningen*, juillet-septembre 1959, no. 97 (titré 'Badende vrouwen').

Munich, Stadtische Galerie im Lenbachhaus, *August Macke*, juillet-septembre 1962, p. 63 et 96, no. 124 (recto illustré, p. 62).

Hambourg, Kunstverein, *August Macke, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, décembre 1968-février 1969, no. 76 (recto illustré, p. 88).

Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Dresde, Munich, Berlin, Figures du Moderne-L'Expressionnisme en Allemagne, 1905-1914*, novembre 1992-mars 1993, p. 419, no. 295 (verso illustré).

Emden, Kunsthalle et Munich, Haus der Kunst, *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*, octobre 1996-janvier 1997, p. 296, no. 89E (verso illustré en couleurs, p. 129).

Munich, Galerie Thomas, *Meisterwerke*, novembre 1999-janvier 2000, p. 38 (recto et verso illustrés en couleurs, p. 41, 43, 45, 48, 47 et 49).

### BIBLIOGRAPHIE

W. Cohen, 'August Macke', in *Junge Kunst*, vol. XXXII, Leipzig, 1922 (illustré; daté '1912').

G. Vriesen, *August Macke*, Stuttgart, 1953, p. 288 et 330, nos. 400a et 400b (recto et verso illustrés, p. 330).

G. Busch, *August Macke, Das Russische Ballett*, Stuttgart, 1966, p. 30 (verso illustré, pl. 15).

M. Ewers-Schultz, *Die französischen Grundlagen des "Rheinischen Expressionismus", 1905 bis 1914*, Münster, 1996, p. 243.

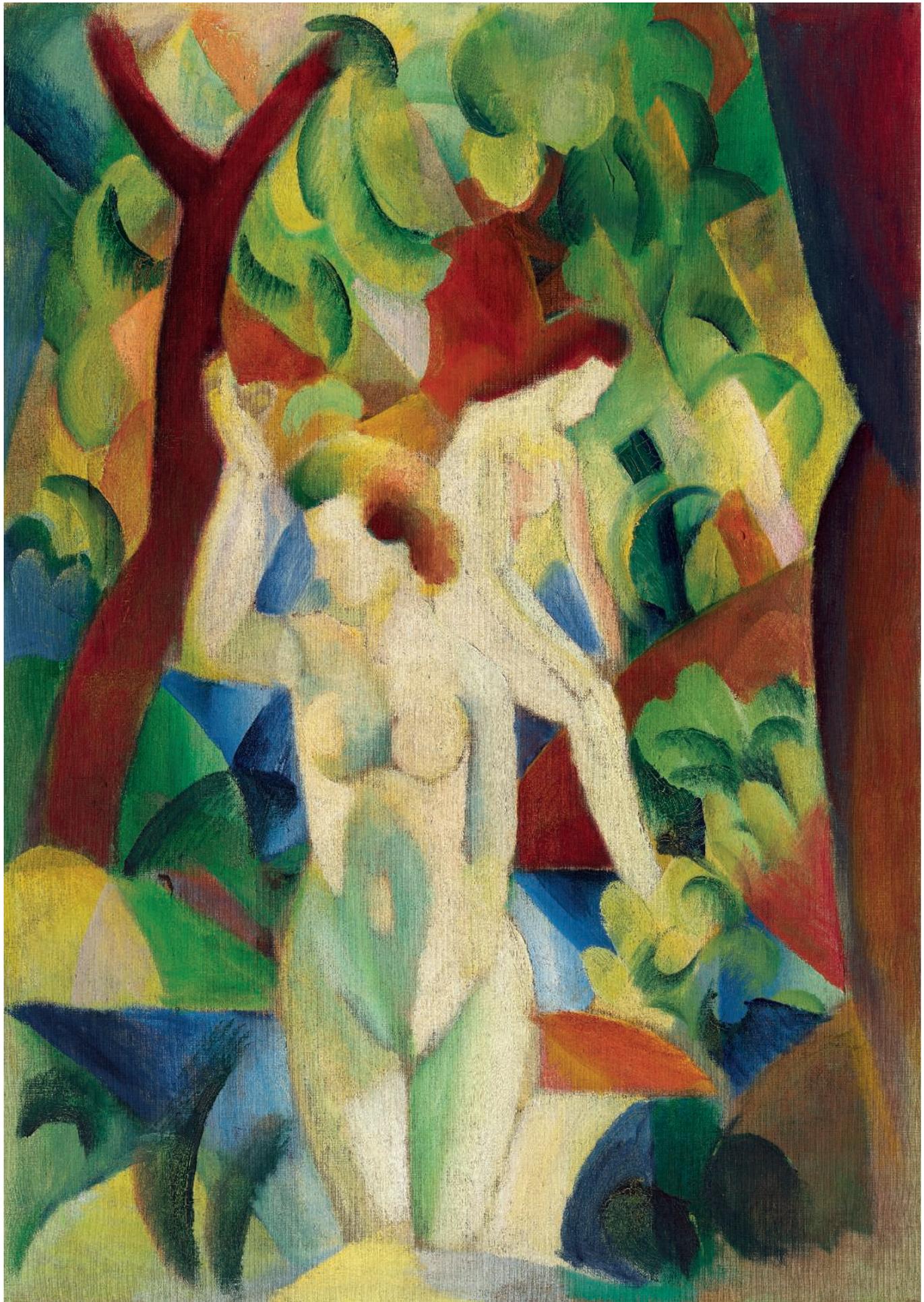
P. Dering, *Harlekin und Akrobat, Die Welt der Artisten im Rheinischen Expressionismus*, cat. exp., Verein August Macke Haus, Bonn, 1997, p. 64 (verso illustré).

*Rendezvous bei August Macke: Robert Delaunay-Guillaume Apollinaire-Max Ernst, 1913*, cat. exp., Verein August Macke Haus, Bonn, 2003, p. 137 (recto illustré, p. 138).

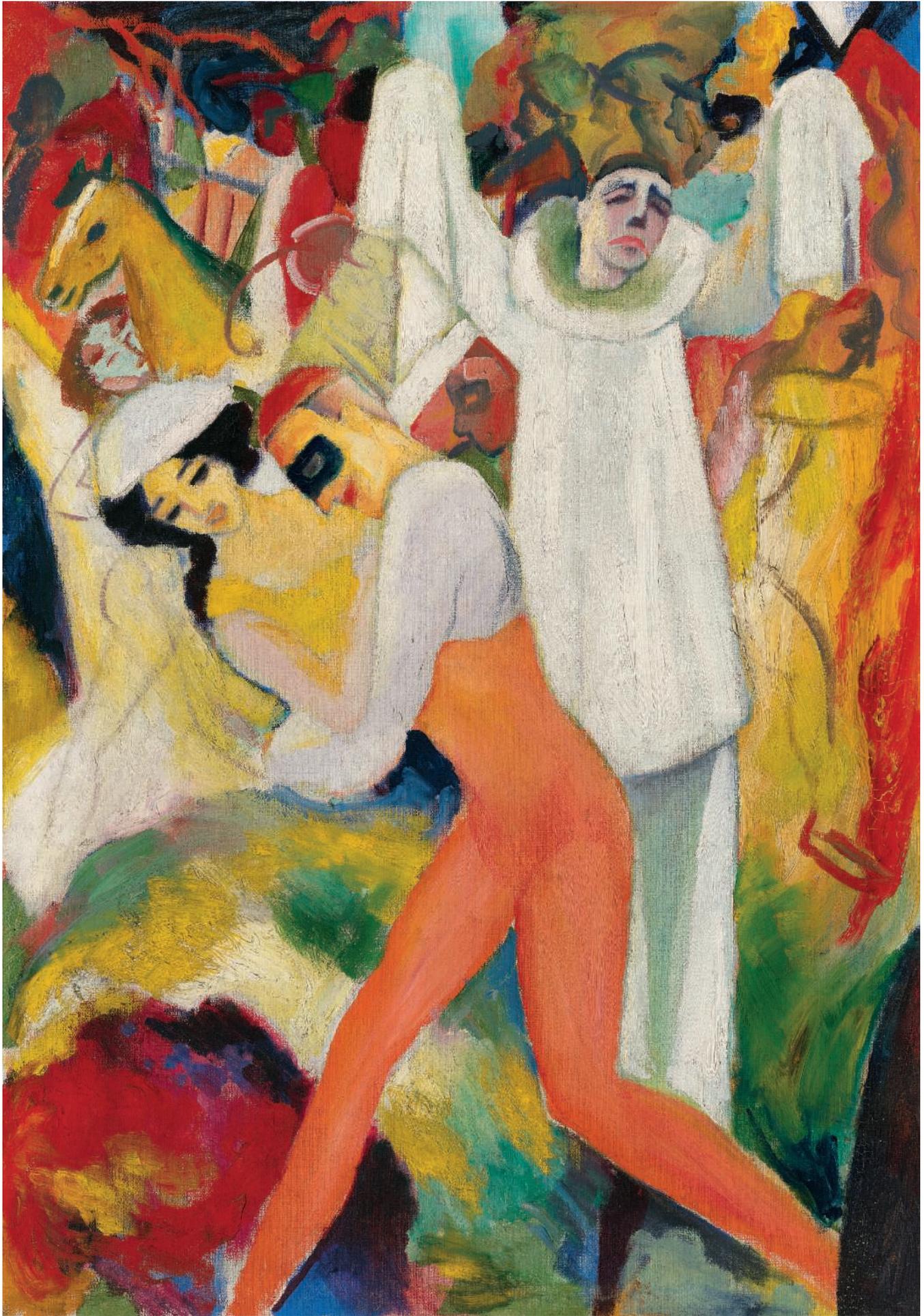
U. Heiderich, *August Macke, Gemälde, Werkverzeichnis*, Ostfildern, 2008, p. 476, no. 495 (recto et verso illustrés, p. 477).

'*BADENDE FRAUEN* (RECTO); *PIERROT MIT TÄNZERPAAR* (VERSO)'; OIL ON CANVAS; PAINTED IN BONN IN 1913.

奥古斯特·馬克(1887-1914) - 《沐浴的女人》(正面); 《小丑》(背面), 油彩、畫布, 1913 年作



Recto



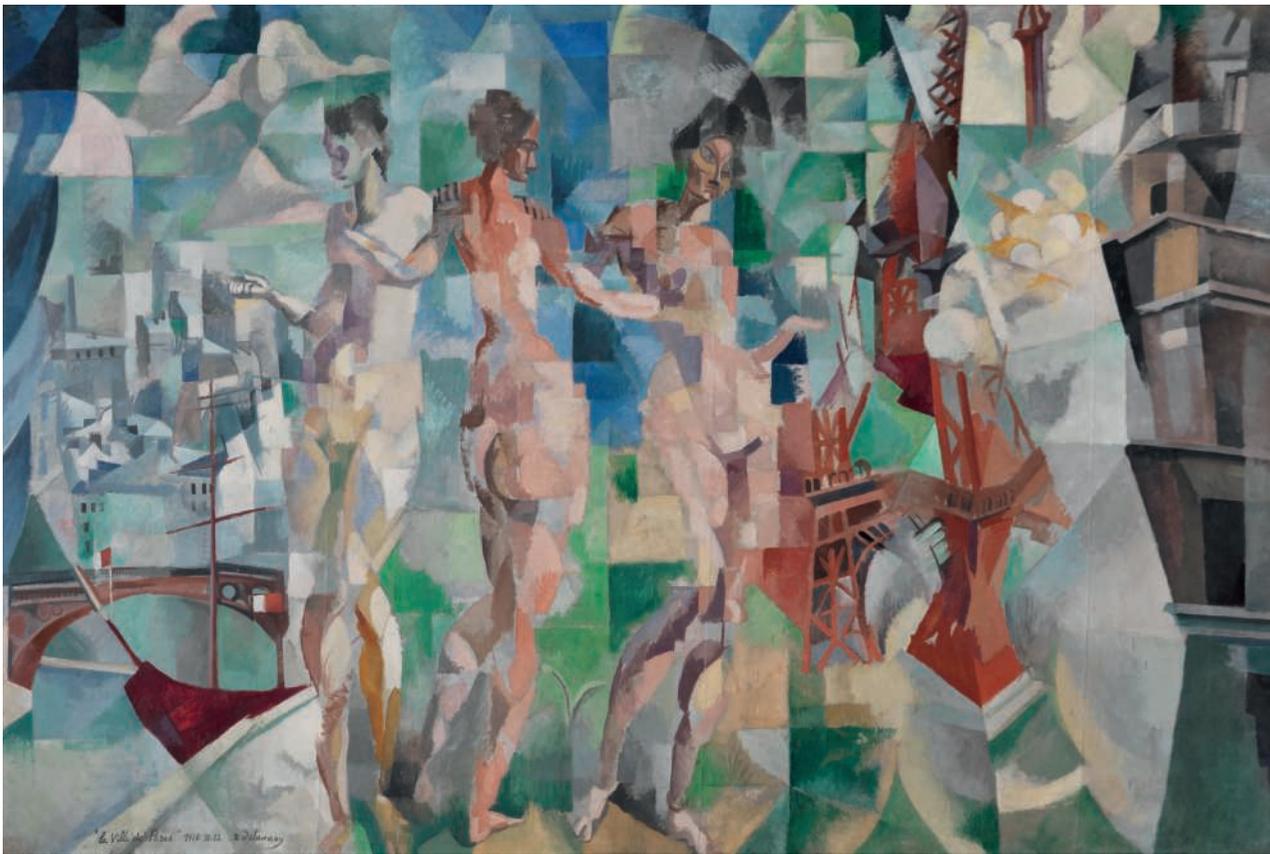


Photo : © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian

Robert Delaunay, *Les Trois Grâces*, 1912. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

**C**œuvre emblématique d'August Macke peinte sur les deux faces d'une même toile, *Badende Frauen* et *Pierrot mit Tänzerpaar* réunit deux styles et deux sujets très distincts. Réalisées en 1913 – peu de temps avant la mort du maître rhénan en 1914 – ces deux compositions incarnent parfaitement la convergence des grands mouvements d'avant-garde de la peinture européenne. Majestueux tant par ses dimensions que par sa richesse chromatique et iconographique, ce chef-d'œuvre traduit notamment la vive émulation qui existe entre les peintres allemands – parmi lesquels Macke – et la scène artistique parisienne au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Conçue au sommet de la courte carrière du peintre, la présente œuvre constitue un parfait exemple de ses recherches picturales et de sa technique novatrice. Si Macke ne s'immiscera jamais complètement dans l'abstraction, l'année 1913 voit la naissance de certaines de ses œuvres les plus audacieuses – parmi lesquelles ces deux tableaux, qui témoignent d'une exploration radicale et prédominante de la couleur et de la forme. Avec *Badende Frauen*, le peintre aborde notamment le thème des baigneuses, sujet ô combien traditionnel qu'il revisite ici en découpant ses personnages et le paysage environnant en plans de couleurs pures aux contours géométriques.

Si cette œuvre – que Macke peint alors qu'il n'a que vingt-six ans – révèle une grande maturité artistique, elle évoque aussi le lien privilégié que l'artiste entretient alors avec le *Blaue Reiter*, et en particulier l'un des membres fondateurs du mouvement, son ami peintre Franz Marc.

La rencontre entre Macke et Marc en 1910 s'avère déterminante pour les deux artistes, lesquels s'imprègnent dès lors mutuellement de l'univers de l'autre, jusqu'à leurs décès prématurés, en 1914 et 1916 respectivement. Maria Franck, l'épouse de Franz Marc, déclare d'ailleurs : «Enfin, de l'aide nous est venue de l'extérieur. Il a fait la connaissance du jeune peintre

August Macke, qui parle avec enthousiasme de Paris car sa peinture a été inspirée par les jeunes peintres parisiens. Le caractère exubérant de Macke lui a paru rafraîchissant et ses images jeunes et lumineuses l'ont enchanté. Ils se sont vite liés d'amitié et ont été rejoints par un jeune cousin, Helmuth Macke. Ce fut dans la vie de Franz Marc le départ d'une nouvelle étape qui marque le véritable début de ses années créatrices» (M. Franck cité in *Franz Marc/August Macke: L'aventure du Cavalier bleu*, cat. exp., Paris, 2018, p. 28). Marc introduira par ailleurs Macke, son cadet de sept ans, dans le milieu du *Neue Künstler Vereinigung* de Munich, groupe formé par les peintres Vassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky et Gabriele Münter, lesquels fonderont bientôt le *Blaue Reiter*, en 1911, jugeant les propos du groupe munichoïse trop rigides et trop conventionnels.

Le *Blaue Reiter* devient donc le berceau d'un renouveau artistique, incitant les artistes à la créativité et à la polyvalence afin d'instiller de nouveaux dialogues et de nouvelles perspectives. Ces ambitions seront clairement énoncées dans les fascicules illustrés de *L'Almanach du Blaue Reiter*, conçu en mai 1912 par Kandinsky et Marc, et édité par Reinhard Piper à Munich. Macke y signe un article, «Les Masques», dans lequel il se penche sur le rôle fondamental de la forme, et le rapport entre l'art et la nature, évoquant notamment les liens entre les formes de l'art européen et celles des cultures orientales. Macke sera l'un des premiers membres du *Blaue Reiter* à reconnaître, en outre, l'importance majeure de l'impressionnisme et du post-impressionnisme, et à adapter les théories de l'avant-garde française à son propre langage artistique. S'il séjourne à Paris pour la première fois en 1907, ce n'est qu'en 1909 qu'il découvre les œuvres des Fauves, dont les couleurs flamboyantes marqueront durablement son œuvre. L'impact le plus immédiat et le plus profond sur son œuvre proviendra, toutefois, de Robert Delaunay, que Macke rencontre lors de son dernier voyage à Paris en 1912.

Lorsque Macke et Marc se rendent à Paris en septembre-octobre 1912, Macke a déjà trois séjours parisiens à son actif, lors desquels il a été bouleversé par la lumière des impressionnistes. Cette fois, les deux peintres allemands poussent la porte des ateliers de Robert Delaunay et d'Henri Le Fauconnier; ils y découvrent entre autres *Les Fenêtres* de Delaunay – série qu'ils auront l'occasion de revoir à Berlin lors d'une exposition monographique du Français à la Galerie Der Sturm, en 1913. L'orphisme, cette technique innovante de Delaunay selon laquelle les aplats de couleurs et non les objets, constituent les fondements de la peinture, devient bientôt le précepte de base de l'art de Macke. Les vastes étendues de couleurs aux lignes géométriques qui structurent *Badende Frauen* renvoient notamment à la technique de *La Ville de Paris*, toile que Delaunay réalise en 1912. Si Delaunay se réapproprie le nu féminin, sujet très classique et très en vogue depuis la Renaissance, en décomposant sa peinture à la manière d'une mosaïque, Macke adopte une approche comparable dans *Badende Frauen*. Le nu constitue aussi l'un des thèmes de prédilection de certains de ses compatriotes allemands, membres du mouvement *Die Brücke* fondé en 1905: Heckel, Pechstein ou encore Kirchner, qui perçoivent ce retour à l'antiquité et à la nature comme une façon d'échapper à l'industrialisation du début du XX<sup>e</sup> siècle et au chaos de la guerre imminente. Du reste, le format *recto/verso* de la présente toile rappelle les nombreuses œuvres double-face produites par ces artistes du *Brücke*, qui travaillent pour la plupart avec très peu de moyens.

L'œuvre de Macke n'est pas sans rappeler, de surcroît, les baigneuses de Paul Cézanne. L'impact du maître aixois sur Macke ne passera guère inaperçu auprès de Franz Marc. Peu après leur rencontre en janvier 1910, Marc écrit au sujet de son nouvel ami, du cousin de ce dernier – Helmuth Macke – et du fils du collectionneur Bernhard Köhler : «Ces trois messieurs sont peintres et Cézanne est leur dieu» (cité *in op. cit.*, p. 37). Il n'est pas surprenant qu'un artiste tel que Macke, qui cherchait par tous les moyens plastiques à placer la forme au cœur de



Paul Cézanne, *Cinq baigneuses*, 1885-87, Kunstmuseum, Bâle

Photo : © Lylho / Bridgeman Image

Hitherto unseen, this work by August Macke, *Badende Frauen* and *Pierrot mit Tänzerpaar*, is painted on each side of a single canvas, displaying two entirely different styles and subjects. Executed in 1913 – shortly before the Rhine artist's premature death in 1914 – these compositions epitomise the confluence of the great movements of European avant-garde painting.

Painted at the pinnacle of Macke's short career, the present work reflects his artistic experimentations and innovative painterly technique. Whilst Macke never veered into abstraction, 1913 saw the birth of some of his most daring compositions, in which his main preoccupation was to explore the pictorial elements of colour and form. In *Badende Frauen*, he takes up the traditional subject of bathers, breaking down his figures and surrounding landscape into geometrical planes of pure colour.

Macke was only 26 years old when he painted this work. Not only does it reveal his great artistic maturity but it also highlights the artist's close relationship with the Blaue Reiter movement, and particularly one of its founding members, fellow painter and friend Franz Marc.

Macke and Marc's first encounter in 1910 played a catalysing role for both painters, who became strongly influenced by one another's art until their untimely deaths in 1914 and 1916 respectively.

As Franz Marc's wife Maria Franck recalls: «At last we received some help from the outside. He met August Macke, the young painter, who spoke most fondly of Paris, his paintings having been influenced by the young artists there. He found Macke's exuberant personality refreshing and was thrilled by his youthful and radiant pictures. They quickly became friends and were joined by a young cousin, Helmut Macke. This was the beginning of a new stage in Franz Marc's life, the start of his truly creative years» (M. Franck quoted in Franz Marc/August Macke: *L'aventure du Cavalier bleu*, exh. cat., Paris, 2018, p. 28). Marc also introduced Macke, who was seven years younger than him, to the Munich art scene and its *Neue Künstler Vereinigung*, the group Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky and Gabriele Münter were members of before they founded the *Blaue Reiter* in 1911, considering the Munich movement *fooly strict and traditional*.

The *Blaue Reiter* became the stage of great artistic renewal, encouraging creativity and versatility in order to breathe new life, interactions and perspectives among artists. These aspirations were clearly stated in the illustrated articles of the *Blaue Reiter's Almanac*, conceived in May 1912 by Kandinsky and Marc, and published by Reinhard Piper in Munich. Macke's main contribution was an article, 'The Masks', in which he delved into the importance of form in art and its relationship with nature, drawing connections between European art and Oriental traditions.

Macke was one of the first members of the *Blaue Reiter* to recognise the importance of Impressionist and post-Impressionist art, and to adapt French avant-garde colour theories to his own artistic style. He first visited Paris in 1907, yet it was not until 1909 that he discovered the works of the Fauve artists, whose bold use of vibrant colours had a strong impact on his work. The most immediate and profound influence on Macke, however, was that of Robert Delaunay, whom he met during his last trip to Paris in 1912.

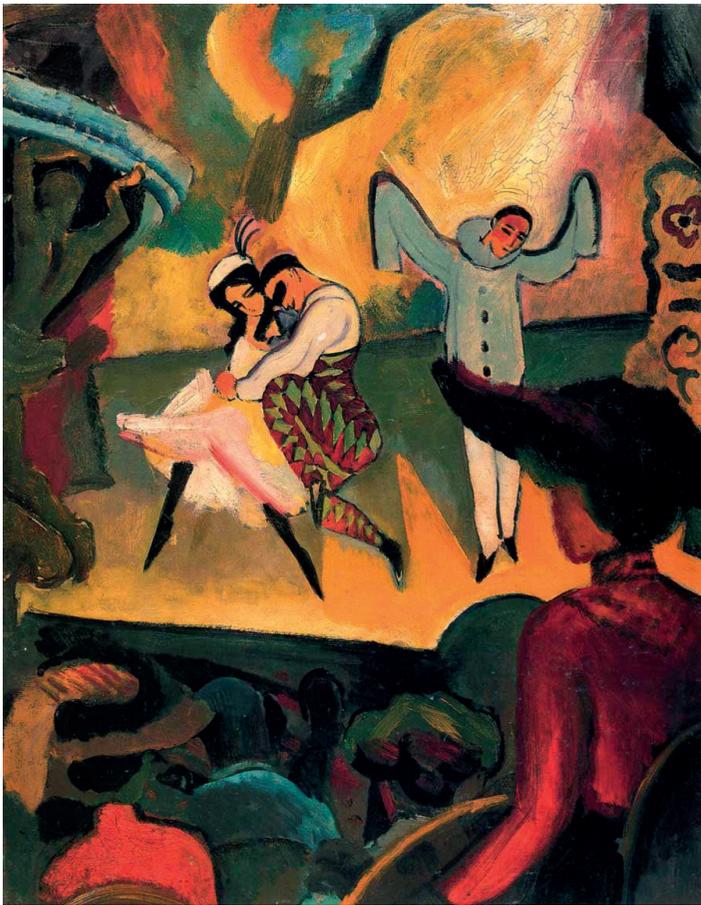
When Macke and Marc travelled to Paris in September-October 1912, Macke had already been to the French capital on three different occasions and had been deeply captivated by the Impressionists' approach to light. During their Parisian stay in 1912, the two German artists visited the studios of Robert Delaunay and Henri Le Fauconnier, where Delaunay's *Windows* made a lasting impression on them – they came across the series once again in Berlin in 1913, at the French artist's personal exhibition at the *Galerie Der Sturm*. Delaunay's progressive pictorial technique that came to be known as Orphism, in which the planes of colour rather than objects constituted the main structural element of his paintings, became the basis of Macke's own style. The

son œuvre tout en restant fidèle à la réalité, se soit tourné vers Cézanne. Un dialogue avec l'art moderne français que Macke pousse plus loin encore dans *Badende Frauen*, dont la baigneuse centrale, presque sculpturale, semble lorgner vers les nus d'Aristide Maillol – rien d'étonnant lorsque l'on sait qu'à partir de 1908, Marc et Macke ont réalisé plusieurs dessins d'après des œuvres du sculpteur français.

Dans la présente toile, le contraste entre le recto, *Badende Frauen*, et le verso, *Pierrot mit Tänzerpaar*, est frappant tant par sa palette, son style et son exécution que par son sujet. Si une certaine harmonie de couleurs et de formes domine le recto, c'est la diversité des pigments et le vocabulaire stylistique hautement éclectique qui priment au verso. Ici, les nuances vives, presque fauves, rappellent notamment la palette et les aplats de couleurs de Kandinsky, tandis que les expressions des visages, très prononcées et mélodramatiques, évoquent non seulement les portraits de *Die Brücke* mais aussi l'art statuaire issu des quatre coins du monde. Avec son dynamisme teinté de lyrisme, *Badende Frauen* renvoie également aux artistes futuristes qui feront fureur à Karlsruhe en 1913 – année de création du présent tableau – lors de leur première exposition en Allemagne. Tandis que la baigneuse centrale de *Badende Frauen* semble figée dans le temps, comme enveloppée par la sérénité de la nature, le *Pierrot* et le couple dansant de *Pierrot mit Tänzerpaar* sont représentés en pleine action. Ici, les personnages sont manifestement tirés de la *Commedia dell'arte*, le fameux théâtre de la Renaissance italienne qui inspirera tant d'écrits et de tableaux au fil des siècles. Macke représente *Pierrot* levant les bras au ciel en signe de désarroi face à sa défaite contre Arlequin, très probablement représenté par le personnage masqué vêtu de collants orange qui danse fougueusement avec sa nouvelle conquête amoureuse, Colombine,

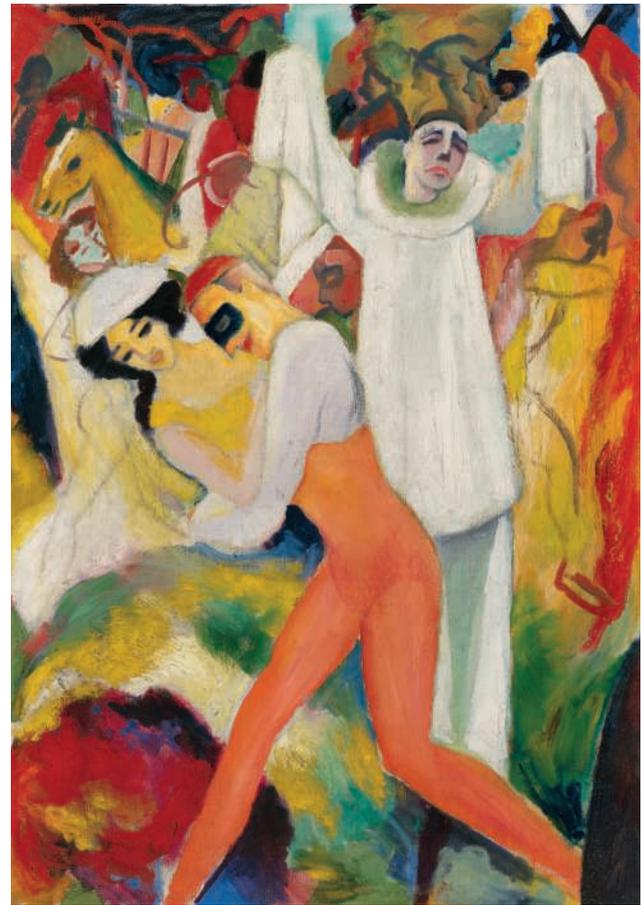
au centre du tableau. Macke, qui découvre les *Ballets Russes* à Cologne en 1912, notamment à l'occasion d'une représentation du *Carnaval* (musique de Robert Schumann) de Diaghilev, abordera en effet le sujet de *Pierrot* dans quatre tableaux différents (dont *Pierrot mit Tänzerpaar*, un autre *Pierrot* de 1913 (Stadt-Kunsthau, Bielefeld) ou encore *Ballets Russes I* (Kunsthalle, Brême)). Il y revient aussi dans une sculpture en bois et dans plus de quarante œuvres sur papier. Une passion pour la danse et la scène qui remonte sans doute à ses années d'études à Düsseldorf, où il avait produit quelques décors de théâtre. Le sujet de *Pierrot mit Tänzerpaar* est aussi prétexte à illustrer les rares moments d'insouciance d'un peuple de plus en plus meurtri par une modernisation déroutante et la menace de l'instabilité politique, à la veille des événements tragiques qui vont se succéder quelques mois plus tard, avec la déclaration de guerre de l'Allemagne à la France en août 1914, qui mènera à la mort de Macke sur le front le 26 septembre 1914.

Avec leurs couleurs éclatantes, leurs styles hétéroclites et leurs consonances en apparence bucolique, *Badende Frauen* et *Pierrot mit Tänzerpaar* invitent le spectateur à songer aux réactions de cette humanité sur le point de basculer dans une guerre mondiale qui va changer le cours de l'Histoire: une humanité qui choisit, en l'occurrence, de fuir la réalité en se réfugiant dans la nature ou d'être dans le déni en se divertissant au théâtre. Que cette réflexion existentielle ait été voulue par l'artiste ou non, *Badende Frauen* et *Pierrot mit Tänzerpaar* se place nettement à la confluence de plusieurs courants artistiques révolutionnaires qui marqueront le XX<sup>e</sup> siècle, tant par ses allusions discrètes et très personnelles au fauvisme, qu'à l'expressionnisme allemand (notamment *Die Brücke* et le *Blaue Reiter*), à l'orphisme, au cubisme, et même au futurisme. De quoi affirmer son rôle fondamental dans l'œuvre d'August Macke.



August Macke, *Russisches Ballet I*, 1912  
Kunsthalle, Brême

Photo : © akq-images



Verso de la présente œuvre

wide patches of colour applied in somewhat geometric shapes of which the composition of *Badende Frauen* is built up, point to the similar technique in Delaunay's *La Ville de Paris* of 1912.

In his picture Delaunay revisited the classical theme of the female nude, so popular among artists since the Renaissance, by breaking down his painting like a mosaic. Macke used a similar approach in *Badende Frauen*, also bringing to mind works by members of the Die Brücke movement – founded in 1905 – such as Heckel, Pechstein and Kirchner, who turned to nature and Antiquity as a means of escaping early 20<sup>th</sup> century industrialisation and the chaos of the looming war. The format of the present piece further echoes Die Brücke and the numerous double-sided paintings produced by its artists, most of whom worked with very few means.

The present composition is also reminiscent of Paul Cézanne's bathers series. After Marc and Macke first met in January 1910, Franz Marc was quick to note the Aix artist's influence on his new friend, describing his fellow German artist, the latter's cousin Helmut Macke and the son of collector Bernhard Koehler in the following terms: "these three gentlemen are painters and Cézanne is their god" (quoted in op. cit., p. 37). It seems rather natural that Cézanne should have had an impact on an artist such as Macke who sought to make form the focal point of his art by experimenting with different techniques whilst remaining true to reality. *Badende Frauen* further relates to French modern art thanks to the almost sculptural aspect of the bather at the centre of the piece, which brings to mind the nudes of Aristide Maillol – rather unsurprisingly so, given that Marc and Macke had drawn several studies after the French sculptor's works from 1908 onwards.

The contrast between the front – *Badende Frauen* – and the reverse side – *Pierrot mit Tänzerpaar* – of the present work is striking not only in terms of colour, but also of style,

execution and subject. Whilst the recto emits a sense of harmony of shape and tone, the verso is dominated by a rich variety of pigments and a highly eclectic artistic vocabulary. Here, the Fauve-like colours are reminiscent of Kandinsky's palette and colour planes, whereas the emphatic, melodramatic human expressions evoke not only Die Brücke portraiture but also sculptures from different parts of the world. Extremely dynamic and yet infused with a hint of lyricism, the atmosphere somewhat alludes to the futurist painters whose works were met with great enthusiasm at their first exhibition in Germany, in Karlsruhe, in 1913 (the year this picture was conceived). In contrast to the central figure of *Badende Frauen* who appears to be frozen in time and bathing in nature's serenity, *Pierrot mit Tänzerpaar* Macke represents *Pierrot* and the dancing couple in full action. The characters clearly derive from the *Commedia dell'arte*, the famous Italian Renaissance theatre that has inspired so many books, poems and paintings over the centuries. Here, Macke's *Pierrot* raises his arms to the sky in despair at his defeat against *Harlequin*: most likely the figure wearing a mask and orange tights in the foreground, who appears to be dancing passionately with *Colombine* after having won her love. Having discovered the Ballets Russes in Cologne in 1912 at a performance of Diaghilev's *Carnaval* (music by Robert Schumann), Macke subsequently represented the character of *Pierrot* in four different paintings (including *Pierrot mit Tänzerpaar*, another *Pierrot* executed in 1913 (Stadt-Kunsthau, Bielefeld) and *Ballets Russes I* (Kunsthalle, Bremen), in a wooden sculpture and in more than forty works on paper. Macke had developed a passion for dancing early on, as a student in Düsseldorf, designing several sets for the theatre during those years. The subject of *Pierrot mit Tänzerpaar* also enabled him to address the carefree moments of a people ever-more distraught by the unrest of modernisation and the menace of political instability, in the wake of the tragic events that would soon unfold with Germany's declaration of war on France in

August 1914 – eventually leading to Macke's death on the front on 26th September 1914.

With its bright colours, its multiple styles and its apparent bucolic consonance, *Badende Frauen* and *Pierrot mit Tänzerpaar* may be seen as an invitation to reflect upon humanity's response to the impending world war that would forever change the course of History: in this instance, escaping reality by seeking shelter in Nature, or burying one's head in the sand by turning to entertainment at the theatre. Whether these existential questions were intended by the artist or not, *Badende Frauen* and *Pierrot mit Tänzerpaar* firmly stands at the crossroads of several revolutionary artistic movements of the 20<sup>th</sup> century, with its subtle and very personalised allusions to Fauvism, German Expressionism (namely Die Brücke and Der Blaue Reiter), Orphism, Cubism and even Futurism, thereby confirming its fundamental role in August Macke's career as a whole.



## LES MASQUES TEOTIHUACAN

Les masques en pierre figurent parmi les productions les plus remarquables et les plus identifiables qui soient réalisées dans des proportions identiques à la réalité.

L'utilisation réelle de ces masques dégageant prestance et solennité fait débat et ils incarnent peut-être sous des traits stylisés des divinités importantes ou des souverains du passé, représentés de façon réaliste pour être disposés dans les temples ou transportés lors des cérémonies le long de la Voie Sacrée, cette imposante avenue qui s'étend entre la Pyramide du Soleil et celle de la Lune. Une hypothèse récente suggère aussi que ce type de masques ait pu être placé sur les dépouilles mortuaires de l'élite sociale.

## TEOTIHUACAN MASKS

Stone masks are among the most distinctive and iconic portable stone artifacts from the temple-city. These idealized and dramatic masks were made in a variety of stones and proportions.

The function of these bold and sculptural masks has been oft-debated, perhaps these were idealized representations of significant deities or powerful ancestors, attached to their perishable effigies, and displayed in temples, or transported in ceremonies along the Via Sacra, the imposing corridor between the Pyramids of the Sun and the Moon. A newer concept suggests that the masks were affixed to mortuary bundles of elite personages.

# 15

## MASQUE TEOTIHUACAN

CLASSIQUE, ENV. 450-650 AP. J.-C.

*Serpentine vert-noir foncé*

H.: 13.5 cm. (5¼ in.); L.: 12.8 cm. (5 in.); P.: 7 cm. (2¾ in.)

€25,000-45,000

US\$28,000-50,300

£21,500-38,900

### PROVENANCE

Collection Josephine Clay Ford et Walter Buhl Ford II (1920-1991), New York.\*  
Sotheby's, New York, 17 novembre 2006, lot 414.

### TEOTIHUACAN STONE MASK

特奧蒂瓦坎石面具

Masque comportant quatre trous de suspension à l'arrière et représentant un visage à la physionomie d'un jeune personnage avec des lèvres généreuses entrouvertes, des yeux étroits très en longueur autrefois incrustés et placés sous de fines arcades sourcilières aux côtés d'un nez proéminent, et avec des oreilles cannelées et percées pour y placer des pavillons amovibles ou des ornements.

\*Walter Buhl Ford était un industriel et designer d'intérieur et d'extérieur. Son intérêt pour l'art l'amena à présider plusieurs conseils d'administration dont celui de la Founders Society of the Detroit Institute of Arts. Son épouse, Josephine, était l'unique petite-fille d'Henry Ford.

The youthful physiognomy with full, parted lips, deeply sunken, narrow eyes, once inlaid, under thin arched brows and prominent nose and grooved ear flanges for insertion of removable ears or ornaments; in deep greenish-black serpentine, four suspension holes on the reverse.

\*Walter Buhl Ford was an industrial designer with strong interests in the arts of Detroit where he sat on several cultural boards including as President of the Founders Society of the Detroit Institute of Arts. His wife, Josephine, was the only granddaughter of Henry Ford.

## 16

### MASQUE TEOTIHUACAN

CLASSIQUE, ENV. 450-650 AP. J.-C.

*Albâtre ivoire semi-translucide*

H.: 16.2 cm. (6 $\frac{3}{8}$  in.); L.: 15.3 cm. (6 in.); P.: 8 cm. (3 $\frac{1}{8}$  in.)

€30,000-50,000

US\$34,000-56,000

£26,000-43,000

#### PROVENANCE

Collection Samuel Dubiner (1913-1993), Tel Aviv, début des années 1960.

Collection Barry Kernerman, Toronto, dans les années 1960.

Fine Arts of Ancient Lands, New York, en 1986.

Sotheby's, New York, 17 novembre 2006, lot 363.

TEOTIHUACAN ALABASTER MASK

特奧蒂瓦坎雪花石膏面具

**M**asque comportant quatre trous sur les côtés et à l'arrière pour des ajouts ; représentant un visage aux traits soulignés par un traitement vigoureux, avec des yeux très en creux en forme d'amande et autrefois incrustés, un nez aquilin dont le creux des narines est représenté, aux pommettes saillantes et arrondies et aux lèvres entrouvertes finement ciselées.

*Evocatively carved with deep-set, almond-shaped eyes, once inlaid, aquiline nose with pierced nostrils. Rounded high cheek bones and carefully modeled parted lips; in semi-translucent ivory-hued alabaster, four holes drilled through the sides and back for attachment.*



■ ~17

**PENDULE SQUELETTE À PLANÉTAIRE HÉLIOCENTRIQUE  
ET QUANTIÈME PERPÉTUEL D'ÉPOQUE LOUIS XVI**

DERNIER QUART DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

En bronze patiné, bronze ciselé et doré, et marbre blanc, les cadrans émaillés blanc à chiffres arabes indiquant les heures du jour et le quantièame exact du mois, les planètes du système solaire symbolisées par des billes en ivoire d'éléphant évoluant autour du soleil matérialisé par la sphère supérieure, le globe céleste en verre disposé dans l'axe de l'ecliptique gravé des tropiques du Cancer et du Capricorne, de l'équateur, des constellations et des signes du zodiaque, supporté par deux figures d'Atlas et une d'Hercule, la base circulaire tripode ornée de rinceaux feuillagés.

H.: 51 cm. (20 in.) ; D.: 31,5 cm. (12½ in.)

€70,000-100,000

US\$78,000-110,000

£61,000-86,000

**PROVENANCE**

Le Roux & Morel, Paris, 19 novembre 2003, lot 129.

**BIBLIOGRAPHIE**

H. Michel et S. Guye, *La Mesure du temps et de l'espace*, Fribourg, 1970.

E. Dekker, *Globes at Greenwich : A Catalogue of the Globes and Armillary Spheres in the National Maritime Museum*, Oxford, 1999.

A. Kugel, *Sphères, l'art des mécaniques célestes*, Paris, 2002, pp. 196-197.

*A LOUIS XVI ORMOLU-MOUNTED IVORY, PATINATED-BRONZE AND WHITE MARBLE ASTRONOMICAL SKELETON MANTEL CLOCK, LAST QUARTER 18<sup>TH</sup> CENTURY*

路易十六時期末銅鑲象牙、綠銹青銅和大理石天文鏤空座鐘，十八世紀末製





Plus qu'une magnifique démonstration du savoir-faire horloger parisien à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette rarissime pendule squelette à planétaire doit être considérée comme le témoignage des aspirations et des inclinations d'une société qui mêlaient alors avec bonheur l'exigence scientifique la plus haute et une recherche esthétique toujours renouvelée. Elle réalise le rêve fou de représenter le système de l'Univers et de concilier en un seul et même chef-d'œuvre la vérité du système copernicien, les descriptions de Ptolémée et le recours aux mythes de l'Antiquité grecque et latine.

A la suite des progrès techniques réalisés tout au long du siècle, les horlogers français mettent au point vers 1770 les premiers modèles de pendules dites « *squelettes* ». Leur particularité est de laisser apparaître, au moyen d'une composition épurée et de cadrans annulaires, la séduisante technicité des rouages et des mouvements. Les ambitions du génie qui mit au point notre pendule dépassent toutefois largement ce stade, exauçant les vœux de siècles de recherches.

Dès l'Antiquité en effet, les grecs avaient théorisé la géométrie du ciel : Platon, dans *Le Timée* préconisait l'usage d'une représentation mécanique des mouvements célestes, Cicéron lui vantait les travaux d'Archimède sur la sphéropée, ou l'art de la représentation de la sphère céleste au moyen de globes cristallins. Notre pendule suit scrupuleusement ces deux préceptes grâce aux deux merveilles que sont le planétaire et la sphère céleste en verre gravé.

L'invention du planétaire est généralement située entre 1704 et 1709 et attribuée à George Graham. Modélisation tridimensionnelle du système solaire, il adopte généralement la forme d'un axe vertical supportant une sphère représentant le soleil, les planètes montées sur des bras ou des plateaux, se déployant et pivotant pour décrire les courbes synchronisées des planètes. Un planétaire incorpore un mécanisme – ici celui de la pendule – pour conduire une roue d'engrenage entre le soleil et les bras des planètes afin que les corps célestes puissent être mus de façon ordonnée. Didactique et esthétique, le planétaire est devenu un instrument incontournable à la fin du XVIII<sup>e</sup> pour les princes et les sociétés savantes.

Quant à la sphère gravée, il a fallu attendre semble-t-il le règne de Charles Quint pour les voir apparaître. En effet, on trouve mention d'un globe céleste réalisé en verre pour l'Empereur par Gérard Mercator en 1552. (A.S. Osley, *Mercator, A Monograph on the lettering of Maps, etc. in the 16th century Netherlands*, Londres, 1969, p.186.) Il fallut néanmoins attendre quelques progrès techniques pour obtenir d'Outre-Manche les premières sphères gravées. Elles étaient signées John Cowley ou Robert Long et firent leur apparition vers 1720. En France, le pionnier en la matière fut Vaugondy (A. Turner, « Les globes célestes en verre », in *La Revue du Musée des arts et métiers*, no.14, Paris, 1996, p.52-54).

L'association du planétaire et du globe céleste, mariage idéal de deux instruments au sensationnel résultat esthétique, allait avoir lieu quelque temps après grâce

au sieur Leguin, à l'époque même de notre pendule (E. Dekker, *Globes at Greenwich : A Catalogue of the Globes and Armillary Spheres in the National Maritime Museum*, Oxford, 1999, pp. 237-239). Ces globes semblent avoir été produits en toute petite quantité, notamment à cause de la difficulté technique que représente leur exécution. Leur fragilité explique également leur extrême rareté. Citons toutefois le modèle le plus proche, illustré dans A. Turner, *op. cit.* p.53 et présenté à la Galerie J. Kugel en 2002 (A. Kugel, *Sphères, l'art des mécaniques célestes*, Paris, 2002, pp. 196-197). Un autre globe en verre probablement un peu plus tardif coiffe une pendule au dessin similaire à celle de la galerie Kugel. Elle est signée de Lepaute et conservée au musée Beyer à Zürich. (*Uhrenmuseum Beyer Zürich, Antike Uhren, Neuerwerbungen*, Munich, 1996, cat.22, pp. 56-57).

Notre exemplaire se distingue des deux autres modèles par sa structure et son décor unique de trois atlantes supportant le globe. Deux de ces figures sont associées à Atlas, condamné par Zeus à supporter la voûte céleste. Le troisième reconnaissable à la léonté est Hercule. Il s'agit d'une allusion à l'épisode mythologique du jardin des Hespérides où pour permettre au titan d'aller chercher les fruits d'or, le demi dieu le soulagea un temps de son fardeau.

*More than a magnificent demonstration of the Parisian clock-maker's art at the end of the eighteenth century, this extremely rare skeleton planetary clock must be considered testimony to the aspirations and tendencies of a society, which was then joyously combining the highest demands of science with a continually renewed search for the aesthetic. It achieves the insane dream of representing the system of the Universe and of reconciling in one and the same masterpiece the truth of the Copernican system, the descriptions of Ptolemy and the recourse to the myths of ancient Greece and Rome.*

*As a consequence of the technical progress achieved as the century advanced, towards 1770 French clockmakers perfected the first models of skeleton clocks. Their distinctive characteristic is to reveal by means of refined design and annular dials the seductive technicality of the cogs and movements. However the achievement of the genius, who perfected our clock, largely exceeds this stage, responding to the desires of centuries of research.*

*Ever since Antiquity in fact the Greeks had developed theories on the geometry of the heavens. Plato, in the Timaeus, recommended the use of mechanical representation of the movements of the heavens, Cicero praised Archimedes' work on the planetarium, or the art of representing the celestial sphere by means of crystalline globes. Our clock scrupulously follows these two precepts thanks to the two marvels, the planetarium and the celestial sphere in engraved glass. The invention of the planetarium is generally dated between 1704 and 1709 and attributed to George Graham. A three-dimensional model of the Solar System, it generally takes the form of a vertical axis supporting a sphere representing the Sun, with the planets mounted on arms or plates, fanning out and swivelling to describe the synchronised orbits of the planets. A planetarium*

*includes a mechanism – here that of the clock – to drive a gear wheel between the Sun and the arms for the planets, in order that the heavenly bodies can be moved in an ordered manner. An aesthetic teaching tool, the planetarium became a key instrument at the end of the eighteenth century for princes and learned societies.*

*As for the engraved sphere, it seems that they did not appear until the reign of Charles V. In fact, there is a reference to a celestial globe produced in glass for the Emperor in 1552 by Gérard Mercator. (A.S. Osley, Mercator, A Monograph on the lettering of Maps, etc. in the 16th century Netherlands, London, 1969, p.186.) Nevertheless, it took some time before technical progress made available the first engraved spheres from across the English Channel. They were signed John Cowley or Robert Long and made their appearance towards 1720. In France the pioneer in the area was Vaugondy (A. Turner, Les globes célestes en verre, in La Revue du Musée des arts et métiers, no.14, Paris, 1996, p.52-54).*

*The association of the planetarium and the celestial globe, an ideal marriage of two instruments with a sensational aesthetic result would take place somewhat later thanks to the Sieur Leguin in the precise era of our clock (E. Dekker, Globes at Greenwich: A Catalogue of the Globes and Armillary Spheres in the National Maritime Museum, Oxford, 1999, pp. 237-239). Very few of these globes seem to have been produced, notably because of the technical difficulty in their manufacture. Their fragility also explains their extreme rarity. However, let us quote the closest model, illustrated in A. Turner, op. cit. p.53 and presented at the Galerie J. Kugel in 2002 (A. Kugel, Sphères, l'art des mécaniques célestes, Paris, 2002, pp. 196-197). Another probably rather later glass globe adorns a clock of a similar design to that in the Galerie Kugel. It is signed de Lepaute and preserved in the Beyer Museum in Zurich. (Uhrenmuseum Beyer Zürich, Antike Uhren, Neuerwerbungen, Munich, 1996, cat. 22, pp. 56-57).*

*Our example differs from the other two models in its structure and its unique decoration of three telamon or atlas figures supporting the globe. Two of these figures are associated with Atlas, condemned by Zeus to bear the celestial vault. The third is recognisable as Hercules by the lion skin. This is an allusion to the mythological tale of the Garden of the Hesperides, where, in order to allow the Titan to go to find the golden apples, the demi-god relieved him for a while of his burden*



Les lampes à beurre de ce type (*dpa* en tibétain) appartiennent à l'apparat typique des cérémonies rituelles traditionnelles du Bouddhisme tibétain. Sa forme est probablement tirée de la forme des calices. Elles font partie des objets rituels essentiels présents sur les autels des temples et sur les autels domestiques. Les lampes d'une telle taille et d'une telle qualité étaient traditionnellement placées de chaque côté des autels des monastères les plus importants. Elles étaient souvent en argent, parfois enrichies de dorure. Cette lampe superbe par sa taille et sa qualité est exceptionnellement faite de cuivre doré repoussé agrémenté d'éléments et de plaques en argent repoussé. Bien que nous sachions que ce type d'objets étaient fabriqués dans de nombreuses régions où le Bouddhisme tibétain s'était implanté, le centre majeur de fabrication de ces lampes se trouvait à Derge dans l'est du Tibet. C'est à cet endroit que se trouvaient les meilleurs artistes à qui nous pouvons sans doute attribuer la paternité de notre lampe tant elle est belle et ouvragée.

Comme ici, chaque lampe était faite en trois parties fixées les unes aux autres. Rares sont les lampes à avoir conservé leur couvercle, ce qui est le cas de celle-ci. Son décor, d'une finesse exceptionnelle est d'une extrême qualité et d'une grande rareté. Toute la surface de la lampe est magnifiquement décorée d'emblèmes et de symboles bouddhiques. La bordure soulignant le couvercle en cuivre doré montre quantité d'objets rituels de toutes les écoles du Bouddhisme tibétain. La bordure du couvercle est séparée de sa partie haute légèrement bombée par une fine frise de *vajras* en argent. Le couvercle est orné de deux têtes coupées et de deux crânes en argent repoussé alternant avec des offrandes *torma*. Il est important de remarquer qu'une de ces têtes peut s'ouvrir grâce à une charnière permettant ainsi de faire couler le beurre fondu rituel dans la coupe. La partie supérieure de la lampe est ornée de quatre *kapalas* en argent contenant des offrandes alternant avec des squelettes humains dansant. La partie centrale de la lampe soutenant la coupe est en forme de *kalasha* (vase d'immortalité), son bord est inscrit d'un *mantra* en écriture *Lantssha*

auxquels sont suspendus d'autres squelettes humains. L'ensemble repose sur un pied évasé entièrement orné de divinités, symboles et objets rituels appartenant toujours au répertoire iconographique des écoles ésotériques du Bouddhisme tibétain.

Notre lampe combine l'attrait esthétique d'une source de lumière vacillante et la symbolique de l'éveil. Les scènes d'horreur crues décrites avec force détails de la vie terrestre sur la lampe sont sublimées par la beauté artistique, la puissance et la vitalité. Huntington et Bangdel expliquent longuement cette symbolique dans leurs recherches publiées dans *Circle of Bliss : Buddhist Meditational Art*, comme cité ci-contre.

Cette lampe extraordinaire par sa taille et son décor extrêmement sophistiqué fait partie des plus beaux exemples connus conservés hors des monastères tibétains.

Butter-lamps (Tibetan: *dpa*) such as this imposing example belong to the typical ritual paraphernalia of Tibetan Buddhist ceremonies. Its form is most likely based on chalices. They are part of the essential equipment on altars in temples and domestic shrines. These large ones and of such a high quality were traditionally placed on either side of a temple altar of an important monastery. Usually they are made of silver and sometimes enriched with gilding. This large and superb executed example however is made of gilt embossed copper and applied with embossed silver sections and worked plaques. Although it is known that they were manufactured in various places where the Tibetan Buddhist faith had gained ground, the most important centre for this kind of work was Derge in eastern Tibet. Their artists often showed an unparalleled craftsmanship as can be gleaned from this fine example that most likely was made in one of these ateliers in Derge.

Each lamp is made in three separate sections that are joined together, including the presented one. Additional this wonderful lamp still has its original cover which is, as one may expect, rare to come across. The execution of its complete design is of an exceptional quality and rarity. The entire surface of this lamp is sumptuously

decorated with numerous Buddhist symbols and emblems.

For instance, the design of the border encircling the gilt-copper cover includes virtually every ritual object used in Tibetan Buddhist schools. Its upper section is separated from the slightly everted rim with a string of silver vajras. Further it is set with four alternating silver embossed severed heads and skulls with chased *torma*-offerings between each head. Unusual rare is that one severed head opens on hinges to allow melted butter to be poured into a vessel. The outside of the container is set with four silver *kapalas* supporting offerings alternating with a dancing human skeleton. This container is supported by a silver section embossed in the shape of a *kalasha* or ritual vessel. Its rim shows a mantra in *Lantssha* script. The *kalasha*-shaped support is joint to the tapering lamp foot. The latter is densely covered with deities, symbols and ritual objects again belonging to the repertoire of the esoteric schools of Tibetan Buddhism.

The presented offering lamp combines the aesthetically appeal of the flickering light with symbolic connotation of awakening. The sense of gruesome horror depicted with great detail in the vignettes of offerings and scenes from the charnel grounds is subsumed by artistic beauty, power and vitality. Huntington and Bangdel explain the symbolical background eloquently and in length and therefore the reader is invited to study their findings in their 'Circle of Bliss' publication as mentioned in the literature above.

It will be beyond saying that this large and extraordinary elaborate worked lamp stands amongst the finest known examples outside the monasteries of the Tibetan Buddhist world.





## ■ 18

### IMPORTANTE LAMPE A BEURRE EN CUIVRE DORÉ ET ARGENT REPOUSSÉ

TIBET, XIX<sup>e</sup> SIECLE

Le pied conique orné de scènes animées et ceint d'une frise de crânes. La partie centrale en argent en forme de vase de vie contenant l'elixir d'immortalité auquel sont accrochés des squelettes en direction des quatre points cardinaux. La coupe aux bords évasés ornée de scènes animées, de crânes et de squelettes. Le couvercle ouvert au centre orné de têtes et offrandes en repoussé, les bords rehaussés d'objets rituels.  
H.: 88,3 cm. (34¾ in.)

€70,000-90,000

US\$78,000-100,000  
£61,000-78,000

#### PROVENANCE

Collection privée européenne.  
Christie's, New York, 23 septembre 2004, lot 91.

#### EXPOSITIONS

London, Spink and Son, Ltd., *The Mirror of Mind, Art of Vajrayana Buddhism*, juin 1995.  
Madrid, Fundación "La Caixa", *Monasterios y lamas del Tibet*, novembre 2000-janvier 2001.

Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art; Columbus, Columbus Museum of Art, *The Circle of Bliss, Buddhist Meditational Art*, octobre 2003-mai 2004.

#### BIBLIOGRAPHIE

Catalogue d'exposition, Spink and Son, Ltd., *The Mirror of Mind, Art of Vajrayana Buddhism*, London, 1995, pp. 76-77, ill. no.47.

Catalogue d'exposition, *Monasterios y lamas del Tibet*, Fundación "La Caixa", Madrid, 2000, p. 111, ill. no.30.

J. Huntington and D. Bangdel, *The Circle of Bliss: Buddhist Meditational Art*, Serindia Publications, Chicago, 2003, pp. 370-372 and ill. no. 109.

A GILT-COPPER AND SILVER REPOUSSE BUTTER LAMP; TIBET, 19TH CENTURY

鍍金銅和銀凸紋裝飾酥油燈，西藏東部或蒙古，十九世紀製

## ■ λ19

### PAUL DUPRÉ-LAFON (1900-1971)

COFFRE, MODÈLE CRÉÉ VERS 1932-1933

En parchemin, cuir teinté, ébène de Macassar, bronze, buis et chêne cérusé  
H.: 80,5 cm. (31 $\frac{1}{2}$  in.) ; L.: 120 cm. (47 $\frac{1}{4}$  in.) ; P.: 67 cm. (26 $\frac{3}{8}$  in.)

€200,000-300,000

US\$230,000-330,000  
£180,000-260,000

#### PROVENANCE

Collection privée, Paris.  
Christie's, Paris, 19 mai 2005, lot 50.

#### BIBLIOGRAPHIE

T. Couvrat Desvergnès, *Dupré-Lafon, décorateur des millionnaires*, Richier-éditions de l'amateur, Paris, 1990, p. 134.

Ce coffre a été authentifié par les ayants-droits de Paul Dupré-Lafon.

*This chest has been authenticated by the estate of Paul Dupré-Lafon.*

*A VELLUM, STAINED LEATHER, CERUSED OAK, MAKASSAR EBONY, BOXWOOD AND BRONZE CHEST BY PAUL DUPRE-LAFON, DESIGNED CIRCA 1932-33*

鉛白橡木、孟加錫黑檀木、黃楊木、羊皮、染色皮革和青銅櫃·保羅·杜普雷-拉芳製，模型約於1932至1933年設計

Passionné par l'idée du voyage, Paul Dupré-Lafon fait régulièrement référence à l'univers des paquebots et des trains. Il crée notamment en 1929, à l'occasion de l'une de ses commandes les plus prestigieuses pour un appartement sur deux étages donnant sur le parc Monceau, le modèle des tables *Boussole* et *Mappemonde*. Notre coffre, dont très peu d'exemplaires ont été réalisés, est caractéristique des réalisations de Paul Dupré-Lafon, alliant matériaux précieux et qualité d'exécution.

*Fascinated by the idea of travelling, Paul-Dupré Lafon's creations regularly drew inspiration from the world of trains and ocean liners. In particular, in 1929 for one of his most prestigious commissions for a two-storey apartment with views over the Parc Monceau, he created the design for the Boussole [Compass] and Mappemonde [Mappa mundi] tables. Our chest, few examples of which have been made, is characteristic of Paul Dupré-Lafon's work with its fusion of precious materials and quality of craftsmanship.*





λ20

**EMIL NOLDE (1867-1956)**

*MARSCHLANDSCHAFT MIT WOLKENSPIEGELUNG (RECTO ; VERSO)*

Signé 'Nolde.' (en bas au centre)

Aquarelle sur papier

34,8 x 47,8 cm. (13 $\frac{5}{8}$  x 18 $\frac{3}{4}$ in.)

Exécuté vers 1925

€80,000-120,000

US\$89,000-130,000

£70,000-100,000

**PROVENANCE**

Collection particulière.

Sotheby's, Londres, 3 février 2004, lot 20.

Manfred Reuther a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

*'MARSCHLANDSCHAFT MIT WOLKENSPIEGELUNG (RECTO ; VERSO)';  
WATERCOLOUR ON PAPER; SIGNED; EXECUTED CIRCA 1925.*

埃米爾·諾爾德(1867-1956)–《風景》, 水彩、紙本, 簽名, 約1925年作



Verso





«Nolde comprend la mer comme nul autre peintre avant lui. Il ne la regarde pas depuis la plage ou le bateau, mais telle qu'elle est, vivant sa vie pour et par elle-même, libre de toute référence à l'homme, en mouvement perpétuel, en évolution constante: une force divine, primitive, qui se nourrit d'elle-même.»

Max Sauerlandt

Dans son Schleswig-Holstein natal, province où il passe l'essentiel de son existence, Nolde ne perdra presque jamais de vue la nature. Elle occupe une place de choix à la fois dans son imaginaire et dans son œuvre. Son premier atelier, construit sur l'île d'Alsen où il estive à partir de 1903, n'est autre qu'une cabane érigée à l'orée même de la plage, permettant au peintre d'observer au plus près les caprices du ciel et de la mer à toute heure de la journée. Nolde raconte: «Je me tenais souvent debout à ma fenêtre, à regarder la mer pendant des heures. Il n'y avait rien d'autre que de l'eau et du ciel. Pas un bruit, hormis de temps à autre le clapotis sourd des vagues contre les galets de la plage» (l'artiste cité in W. Haftmann, *Emil Nolde*, Cologne, 1978, p. 70). Vraisemblablement, l'artiste voit son rapport au ciel sous un jour quasiment mystique; une vision nourrie par ses propres expériences de l'air marin, orageux, indomptable. Il se souvient notamment d'une traversée mouvementée du Cattégat, durant laquelle il s'était penché au-dessus de la balustrade du pont pour s'imprégner de la fougue de la mer: «J'étais-là, debout, agrippé à la rampe, à contempler, à m'émerveiller, tandis que les remous et le navire me ballottaient de haut en bas. Pendant de nombreuses années, ce jour est resté si vivement gravé dans mon esprit que je l'ai incorporé à mes toiles marines, avec leurs vagues vertes, déchaînées, hautes comme des montagnes, à peine surmontées d'un éclat de ciel sulfureux» (l'artiste cité in *Emil Nolde*, cat. exp., *The Whitechapel Art Gallery*, Londres, 1996, p. 132).

Exécuté vers 1925, *Marschlandschaft mit Wolkenspiegelung* fait partie d'un ensemble envoûtant et percutant d'aquarelles mettant en scène la mer et le ciel que Nolde réalise tout au long de sa carrière. Ici, les nuages qui avancent vers l'observateur sont rendus par différentes nuances de bleus et de violets. Les pigments saisissent parfaitement le mouvement fiévreux de cette masse ténébreuse dans le ciel, la rendant presque tangible, comme si elle était sur le point de pénétrer l'espace du spectateur. Tranchants, les contrastes entre les tons bleus foncés et violets soulignent d'autant plus la présence puissante de cette voute céleste, tout en lui conférant une texture vigoureuse. Toujours soucieux de représenter le ciel et la mer comme des forces élémentaires, l'artiste les accable bien souvent

de nuages orageux pour mieux les plonger dans une pénombre inquiétante, évocatrice de la tempête qui approche.

La présente œuvre doit sa forte charge dramatique à sa palette intense et démesurée. Du début à la fin de sa carrière, la couleur demeure la force la plus fondamentale et la plus expressive de Nolde. «Très tôt, explique l'artiste, je me suis intéressé aux couleurs et à leurs propriétés, des plus délicates aux plus fortes, sans oublier les plus froides, surtout. Je me suis délecté de leur pureté et j'ai évité tout mélange de chauds et de froids susceptibles de souiller et d'anéantir leur éclat tout-puissant» (l'artiste cité in op. cit., p. 43). Dans *Marschlandschaft mit Wolkenspiegelung*, des éruptions furtives de vert et de jaune, alliées à des bleus profonds, évoquent le ciel agité. Les coups de pinceaux enlevés, très emphatiques, énoncent quant à eux le mouvement de la houle, les empâtements déposés sur les crêtes des vagues dotant l'eau d'une fougue bien palpable. Avec une emphase radicale, la présente aquarelle déploie une tempête de couleurs; celle d'un artiste en immersion totale dans la nature à son état le plus primitif – sauvage et débridée.

*Having grown up and spent much of his life in the Schleswig-Holstein province, Nolde was rarely out of sight of nature, which occupied an important place both in his imagination and in his work. His first studio, erected during the summer months spent on the island of Alsen from 1903 onwards, was a wooden hut on the very edge of the beach, so that he could observe the sky and sea closely and at any time of the day in all its moods. Nolde states: "Often, I stood at the window looking out at the sea for hours. There was nothing except water and sky. There was complete silence except for the occasional hushed ripple of the waves against the stones of the beach" (quoted in W. Haftmann, Emil Nolde, Cologne, 1978, p. 70). He himself evidently viewed his relationship with the sky in something approaching mystical terms. There were also his experiences of the wild, untamed stormy sea clouds. Recalling a stormy crossing of the Kattegat during which, standing on the open deck, he leaned far out over the rail of the boat to experience the power and strength of the sea, he notes: "I stood gripping the rail, gazing and wondering as the waves and the ship tossed me up and down. For*

*years afterwards, that day remained so vividly in my mind that I incorporated it into my sea paintings with their wild, mountainous green waves and only at the topmost edge a silver of sulphurous sky" (quoted in Emil Nolde, exh. cat., The Whitechapel Art Gallery, London, 1996, p. 132).*

*Marschlandschaft mit Wolkenspiegelung, painted circa 1925, is part of a series of powerful and captivating watercolours of the sky and sea which Nolde executed throughout his career. The clouds moving towards the viewer, are rendered in different shades of blue and purple. The pigments, brilliantly capture the powerful movement of the clouds in the sky, becoming tangible, almost as if to penetrate the viewer's space. The strong contrasts between the dark blue and purple tones further enhance the powerful nature of the sky whilst at the same time adding a strong texture. The artist was preoccupied with the task of representing the sky and sea as elemental forces, often shown with scudding storm clouds or else bathed in an eerie half-light suggestive of a storm approaching.*

*The exaggerated and heightened colour in Marschlandschaft mit Wolkenspiegelung lends the composition its dramatic power. Colour was the central, expressive force of Nolde's work throughout his career; "From very early on", the artist explained, "I was very interested in colours and their properties, from delicate to powerful and especially the cold ones too. I loved purity and avoided all mixtures of cold and warm that lead to dirt and the killing of the brilliant forces" (Nolde, quoted in op. cit., p. 43). In Marschlandschaft mit Wolkenspiegelung, surges of green and yellow, and deep shades of blue evoke the turbulent, stormy sky, while the gestural, emphatic brushstrokes imitate the movement of the rolling sea, the thick impasto of the wave crescents lending a tangible, expressive force to the depiction of the water. With an emphatic directness, Marschlandschaft mit Wolkenspiegelung presents a storm of colour, demonstrating the artist's complete absorption in nature in its most primitive state, wild and unrestrained.*

## 21

### CADRAN SOLAIRE HORIZONTAL DU XVII<sup>e</sup> SIECLE

CALCULÉ PAR JOHANN CHRISTOPH RATKNECHT A SALZBURG, AUTRICHE,  
ET GRAVÉ PAR IO. IGNATI ZELLNER FECIT

En cuivre, à gnomon reперcé de spirales et portant au centre les heures V-XII, I-VII;  
le compas est remplacé par une planche circulaire portant les armoiries du Prince  
Evêque de Salzbourg sommées d'un chapeau cardinalice, reposant sur quatre pieds  
en griffes réglables

42,2 x 42,5 cm. (16½ x 16¾ in.)

€40,000-60,000

US\$45,000-67,000

£35,000-52,000

#### PROVENANCE

Collection Jacques et Henriette Schumann  
Christie's, Paris, 30 septembre 2003, lot 276.

#### EXPOSITION

Paris, Orangerie des Tuileries, *Le cabinet de l'amateur*, février-avril 1956, no.278

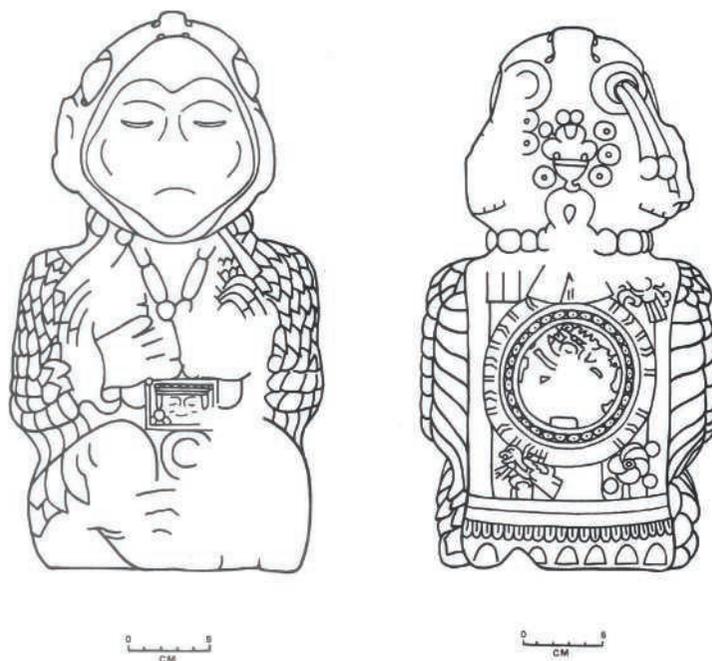
AN AUSTRIAN BRASS HORIZONTAL SUNDIAL CALCULATED BY JOHANN  
CHRISTOPHER RATKNECHT IN SALZBURG AND ENGRAVED BY IO. IGNATI  
ZELLNER

奧地利黃銅地平式日晷·由JOHANN CHRISTOPHER RATKNECHT於薩爾斯堡計  
算·IO. IGNATI ZELLNER雕刻



Détail des armoiries du Prince Evêque de Salzbourg





1. Dessins de notre statue reproduits avec l'aimable autorisation de Marie-José Kleinman

## 22

### STATUE DE DIVINITÉ, XOCHIPILLI-MACUILXOCHITL AZTÈQUE

POSTCLASSIQUE RÉCENT, ENV. 1450-1521 AP. J.-C.

Tecali (onyx) vert pâle

H.: 30.5 cm. (12 in.) ; L.: 19 cm. (7½ in.) ; P.: 14 cm. (5½ in.)

€50,000-70,000

US\$56,000-78,000  
£43,000-61,000

#### PROVENANCE

Collection privée, États-Unis, dans le milieu des années 1960.  
Stolper Galleries, Munich, à la fin des années 1960.  
Collection Nancy et Herbert Baker (1924-2001), Los Angeles, dans les années 1970.\*  
Collection Walter Randel, New York, à la fin des années 1970.  
Sotheby Parke Bernet, New York, 10 novembre 1979, lot 316.  
Time Museum, Rockford, États-Unis (inv. no. 2675).\*\*  
Sotheby's, New York, 13 octobre 2004, lot 744.  
Collection privée, Nouvelle-Angleterre.  
Christie's, Paris, 7 juin 2005, lot 411.

#### EXPOSITION

Illinois, Rockford, Time Museum, de 1979 à 1998.

#### BIBLIOGRAPHIE

R. Stolper, catalogue, n.d.  
*Apollo Magazine*, Denys Sutton, Londres, novembre 1971, p. 93, publicité Stolper Galleries.  
Lettre dactylographiée de H.B. Nicholson adressée à Herbert Baker, *Stone Image of Xochipilli-Macuilxochitl*, novembre 1976.

AZTEC DIETY IMAGE OF XOCHIPILLI-MACUILXOCHITL

阿兹特克花神索奇皮利

\*Herbert Baker s'est intéressé à l'art à travers les objets ethnographiques lorsqu'il fit son service pendant la Guerre du Pacifique. En 1970, sa collection des arts africain, océanien et précolombien a été exposée au Museum of Primitive Art à New York. Herbert Baker et son épouse Nancy ont participé à l'enrichissement de la collection de l'Indiana University Art Museum par des dons d'œuvres importantes.

\*\*Le Time Museum abritait l'une des plus importantes et des plus diversifiées collections privées au monde consacrée à l'étude et aux instruments de mesure du temps. Elle fut assemblée par l'homme d'affaires américain, Seth Atwood, en 1970.

*\*Herbert Baker became interested in art through ethnographic objects when he served during the Pacific War. In 1970, his collection of African, Oceanian and Pre-Columbian art was exhibited at the Museum of Primitive Art in New York. Herbert Baker and his wife Nancy participated in the enrichment of the Indiana University Art Museum collection through donations of important works.*

*\*\*The Time Museum housed one of the largest and most diversified private collections in the world, dedicated to the study and measurement instruments of time. It was assembled by American businessman Seth Atwood, in 1970.*





2. «Image de *Xochipilli* portée pendant la fête appelée *Tecuïhuitl* », Boone, E.H, *The Codex Magliabechiano*, University of California Press, 1983, 34 verso-35 recto, p. 195

Sculptée sur toutes ses faces dans un bloc d'onyx *tecali* en *Náhuatl*, la divinité est représentée assise, aux genoux relevés, parée de plumes évoquant un Grand Hocco huppé dont la gueule ouverte encadre un visage à l'expression sereine et aux yeux bridés miclos, avec une série de quatre perforations circulaires sur chacun des côtés de la coiffure au sein desquels étaient peut-être insérées des plumes (ill. 1), des mains finement réalisées émergeant de pattes d'oiseaux avec des griffes en saillie, ornée d'un collier de perles comportant un pendentif rectangulaire avec un crâne surmonté de sept perles, un des symboles calendaire du jour des Sept fleurs à l'arrière de la tête (détail), un vase encadré de sept cercles, associée à *Xochipilli Macuilxochitl* avec au sommet une variante du disque solaire au sein duquel est représenté un profil qui est peut-être une divinité solaire.

Le jeune «Prince Fleur» (que l'on traduit à partir de *Xochitl*, «fleur», et *Pilli*, «prince» ou «enfant») était associé par les Aztèques Nahua à la divinité des plaisirs et de la volupté (ornée de turquoises et autres bijoux précieux, de plumes et de fleurs). Dans les récits espagnols recensant les coutumes anciennes du Mexique, le personnage est plus précisément reconnu comme le responsable du palais royal en lien le plus étroit avec les biens les plus luxueux et les richesses matérielles. Il est également reconnu de façon toute aussi importante comme étant en charge de la musique, de la fête et des jeux de hasard. Bien que très tolérant, il punit aussi les excès de plaisir.

*Xochipilli* était célébré par les Aztèques au cours de deux jours de fêtes. L'un d'eux était *Tecuïhuitontli* ou «Petit jour de la fête des Seigneurs», au cours duquel les membres de la noblesse s'invitaient mutuellement à participer à des banquets de type bacchanales au cours desquels ils échangeaient des présents constitués de vêtements tissés ou de bijoux. Les célébrations comportaient des processions au cours desquelles une importante représentation de *Xochipilli*, vêtue tel un ara écarlate, était transportée sur un palanquin (ill. 2). Le second jour de fête était nommé *Xochihuitl* ou «Fête des fleurs» et il était célébré le jour des Sept Fleurs.



Vue de dos - détail

Carved in the round in pale green tecali, onyx, seated with knees raised, the deity wearing the feathered garment of a crested Great curassow whose open bill frames the face, with a serene expression and half-closed, slit eyes, on each side of the crested headdress are a row of four circular holes into which were probably inserted feathers (fig. 1), the well-modeled hands issuing from the bird's legs with claws projecting, adorned with a beaded necklace with a rectangular pendant enclosing a skull crowned with seven beads, the back of the head with one of the calendrical day signs, Seven Flower (detail), a vase surrounded by seven circles, associated with Xochipilli-Macuilxochitl, while the cape sports a variant of the solar disk within which is figured a profile representation, probably of a solar deity.

The youthful "Flower Prince" was associated by the Nahua Aztecs as the deity of indulgence and sensual pleasure (from *xochitl*, flower; *pilli*, 'prince' or 'child') he is often adorned with turquoise and other precious jewels, feathers and flowers. In the Spanish accounts of native life in Mexico, he is specifically referred to as the patron of the royal palace reinforcing his connection with luxury goods and material wealth. Equally important, however, is his patronage of music, feasting and games of chance. Although largely benevolent, he also punishes overindulgence.

Xochipilli was celebrated by the Aztecs at least on two important feast days. One was *Tecuilhuitontli* or the "small feast day of the lords" when the nobility issued invitations to each other to participate in bacchanal-like banquets during which they exchanged gifts of woven garments and jewels. The celebration featured processions in which a large image of Xochipilli, dressed as a scarlet macaw, was paraded upon a litter (fig. 2). The other feast was called *Xochilhuitl* or "feast of flowers" and was celebrated on the day 7 Flower.

## 23

### EGON SCHIELE (1890-1918)

*PORTRÄT VON FRAU DR. HORAK (RECTO); STEHENDE FIGUR (VERSO)*

Signé de l'initiale 'S' (en bas à gauche) et inscrit 'Frau Dr. Hor.' (en haut à droite)

Aquarelle et graphite (*recto*); graphite sur papier (*verso*)

44.7 x 31.3 cm. (17 $\frac{3}{8}$  x 12 $\frac{1}{4}$  in.)

Exécuté en 1910 (*recto*); en 1909-10 (*verso*)

€220,000-320,000

US\$250,000-360,000

£200,000-280,000

#### PROVENANCE

Collection Peter Spelman et Alexandra Aldham, Angleterre.

Sotheby's, Londres, 5 décembre 1985, lot 533.

Collection particulière, États-Unis.

Sotheby's, Londres, 3 février 2004, lot 5.

#### BIBLIOGRAPHIE

J. Kallir, *Egon Schiele: The Complete Works*, New York, 1990, p. 393 et 404, nos. 398 et 498 (*recto* et *verso* illustrés).

'*PORTRÄT VON FRAU DR. HORAK (RECTO); STEHENDE FIGUR (VERSO); WATERCOLOUR AND PENCIL (RECTO); PENCIL ON PAPER (VERSO); SIGNED WITH THE INITIAL AND INSCRIBED; EXECUTED IN 1910 (RECTO); IN 1909-10 (VERSO)*.

埃貢·席勒(1890-1918)–《弗勞·霍拉克博士肖像》(正面);《站立的人像》(背面)·水彩、鉛筆·紙本·藝術家花押字簽名及標題·正面於1910年作·背面於1909至1910年作

D'un point de vue technique, les œuvres que Schiele réalise en 1910 marquent un tournant décisif dans son développement artistique. Jane Kallir écrit d'ailleurs au sujet des aquarelles de cette période : « Les pigments sont marbrés par les coulures de l'eau et les pressions du pinceau, d'une manière qui obéit plus directement aux contours du dessin alentour qu'aux préceptes de la vraisemblance tri-dimensionnelle. [L'artiste] juxtapose des formes planes et des couleurs chair vives et mouchetées; et ses dessins tirent leur structure substantielle du vide qui entoure leur sujet, tout simplement. Manifestement, Schiele cherche à créer un flot ininterrompu de pigments à travers des espaces plus amples, et tout à fait autonomes sur le plan conceptuel. En variant la densité des sillages de sa peinture et en laissant différentes couleurs se mélanger et se chevaucher, il parvient à produire toute une gamme d'effets » (J. Kallir, *Egon Schiele: The Complete Works*, New York, 1998, p. 391).

Exécuté en 1910, *Porträt von Frau Dr. Horak* constitue un exemple remarquable du style expressionniste bourgeonnant de Schiele. La présente œuvre s'inscrit

dans un grand ensemble de portraits d'avant-garde de la société viennoise, réalisés sur différents supports. Bien qu'ils évoquent les portraits de Klimt, les travaux que Schiele entreprend durant cette période usent d'un langage artistique extrêmement personnel et unique en son genre. Alliant un tracé coloré et audacieux à un examen scrupuleux du visage de son modèle, cette aquarelle finement travaillée s'avère en outre un portrait psychologique percutant, dans lequel la vie intérieure du sujet transpire à travers les contours extérieurs du corps.

*In technical terms, Schiele's work in 1910 marks a major turning point in his artistic development. Jane Kallir noted about his watercolours from this period: "Pigment is scored by the flow of water and the tug of the brush in a manner that is more directly responsive to the contours of the surrounding drawing than to the guidelines of three-dimensional likeness. [Schiele] juxtaposes flat shapes with brightly mottled flesh tints [and his] drawings derive their primary structure simply from the negative space around the figure. It is apparent that Schiele wants to achieve an unbroken flow of pigment within broader, conceptually self-contained areas. By varying the density of his washes*



*Verso*

*and allowing different colours to blend or overlap, he is able to produce a variety of effects" (J. Kallir, Egon Schiele: The Complete Works, New York, 1998, p. 391).*

*Executed in 1910, Porträt von Frau Dr. Horak is an important example of Schiele's newly developing Expressionist style. The present work belongs to his significant series of avant-garde portraits of members of the Viennese society executed in a variety of mediums. Although reminiscent of Klimt's portrait paintings, Schiele's works from this period demonstrate a unique and independent artistic language. Combining bold colourful design with a closely observed and yet sensitive scrutiny of the figure's features, this meticulous worked watercolour is also a powerful psychological portrait of the inner life of a human being as expressed through the exterior contours of their body.*



Frau Dr. Hor.

S  
60

## 24

### EGON SCHIELE (1890-1918)

#### *KNIENDER WEIBLICHER AKT (RECTO); SITZENDER AKT (VERSO)*

Signé et daté 'EGON SCHIELE 1912.' (au centre à droite)

Graphite sur papier

47,3 x 31,5 cm. (18 $\frac{5}{8}$  x 12 $\frac{1}{2}$  in.)

Exécuté en 1912

€80,000-120,000

US\$89,000-130,000

£70,000-100,000

#### PROVENANCE

Stuttgarter Kunstkabinett, Stuttgart, 20-21 mai 1958, lot 973.

Sotheby's, Londres, 2 décembre 1971, lot 73.

Collection Dr. Anton C.R. Dreesmann, Amsterdam

Christie's, Londres, 9 avril 2002, lot 144.

#### EXPOSITIONS

London, Marlborough Fine Art, *Egon Schiele: Paintings, Watercolours and Drawings*, octobre 1964, no. 147 (hors catalogue).

Los Angeles, Felix Landau Gallery, *Egon Schiele, Paintings, Watercolors and Drawings*, janvier-février 1967, no. 21 (illustré; titré 'Nude with head on right').

#### BIBLIOGRAPHIE

J. Kallir, *Egon Schiele: The Complete Works*, New York, 1990, p. 466-467, nos. 1024 et 1037 (recto et verso illustrés).

'*KNIENDER WEIBLICHER AKT (RECTO); SITZENDER AKT (VERSO); PENCIL ON PAPER; SIGNED AND DATED; EXECUTED IN 1912.*

埃貢·席勒(1890-1918)–《跪著的女人》(正面)·《坐著的裸女》(背面)·鉛筆·紙本·簽名及日期·1912年作



Verso

Ce dessin d'un érotisme ostensible est emblématique des nus les plus sensuels, charnus et galbés de l'œuvre de Schiele. Si l'artiste poursuit ici son exploration de postures inventives, sa représentation du corps féminin, jusque-là d'un graphisme dépourvu de volume, couché

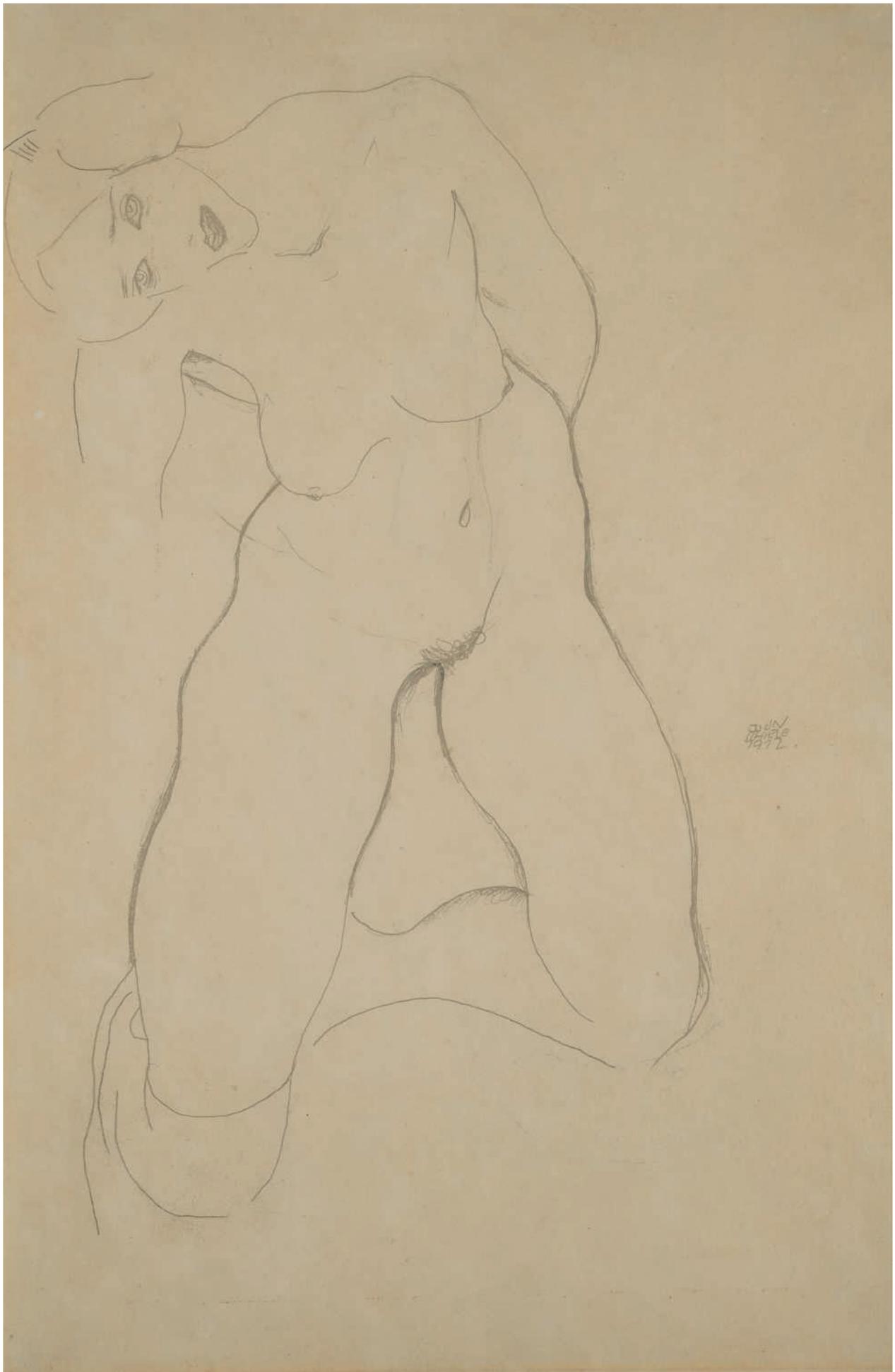
à plat sur la page, cède désormais le pas à des figures qui semblent occuper un espace bien réel. Dans le présent dessin, toutefois, les contorsions des jambes de la femme laissent encore planer une certaine ambiguïté spatiale.

Jane Kallir écrit à propos d'œuvres sur papier comparables: « Le dessin de Schiele suggère une structure sous-jacente d'os et de muscles... [Son] intérêt

toujours plus marqué pour la plasticité finit par susciter un tracé plus organique, plus fluide. Des touches presque académiques de réalisme se devinent dans la simplification du trait et la fusion des contours et des volumes. En découle une perspective biaisée – cette perspective qui a toujours une emprise sur ses poses –, dotée dorénavant de quelque chose de plus déroutant encore » (J. Kallir cité in op. cit., p. 527).

*This overtly erotic drawing represents the more sensual, fleshy, and volumetric nudes that appear in Schiele's. The artist continued here the line of inventive poses that he had explored, but his rendering of the female body, which had hitherto been graphically flat on the page,*

*now gave way to figures that appear to occupy actual space. The contortions of her legs in the present drawing nevertheless preserve an element of spatial ambiguity. Discussing similar works on paper, Jane Kallir has written: "Schiele's drawing style suggests an underlying structure of muscle and bone...[his] growing concern with plasticity eventually generates a more organic, fluid line. There are hints of almost conventional realism in the simplification of line and in the integration of contour and volume. As a result, skewed perspective – always an influence on the poses – now assumes a more disturbing character" (J. Kallir quoted in op. cit., p. 527).*



λ25

**ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)**

*COMPOSITION DITE CUBISTE II*

Plâtre peint

39.3 x 28.8 x 25 cm. (15½ x 11½ x 9⅞ in.)

Conçu vers 1927; cette variante unique en plâtre exécutée vers 1930

€800,000-1,200,000

US\$886,000-1,330,000

£690,000-1,035,000

**PROVENANCE**

Collection particulière, Paris (probablement dans les années 1930).

Collection particulière, France.

Calmels et Cohen, Paris, 30 novembre 2001, lot 60.

Collection particulière (acquis au cours de cette vente).

Collection particulière (acquis auprès de celle-ci).

Sotheby's, New York, 7 mai 2008, lot 13.

**BIBLIOGRAPHIE**

Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti, Biographie d'une œuvre*, Paris, 1991, p. 145-146, no. 137

(la version en bronze illustrée en couleurs, p. 146).

Base de données de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, no. AGD 523.

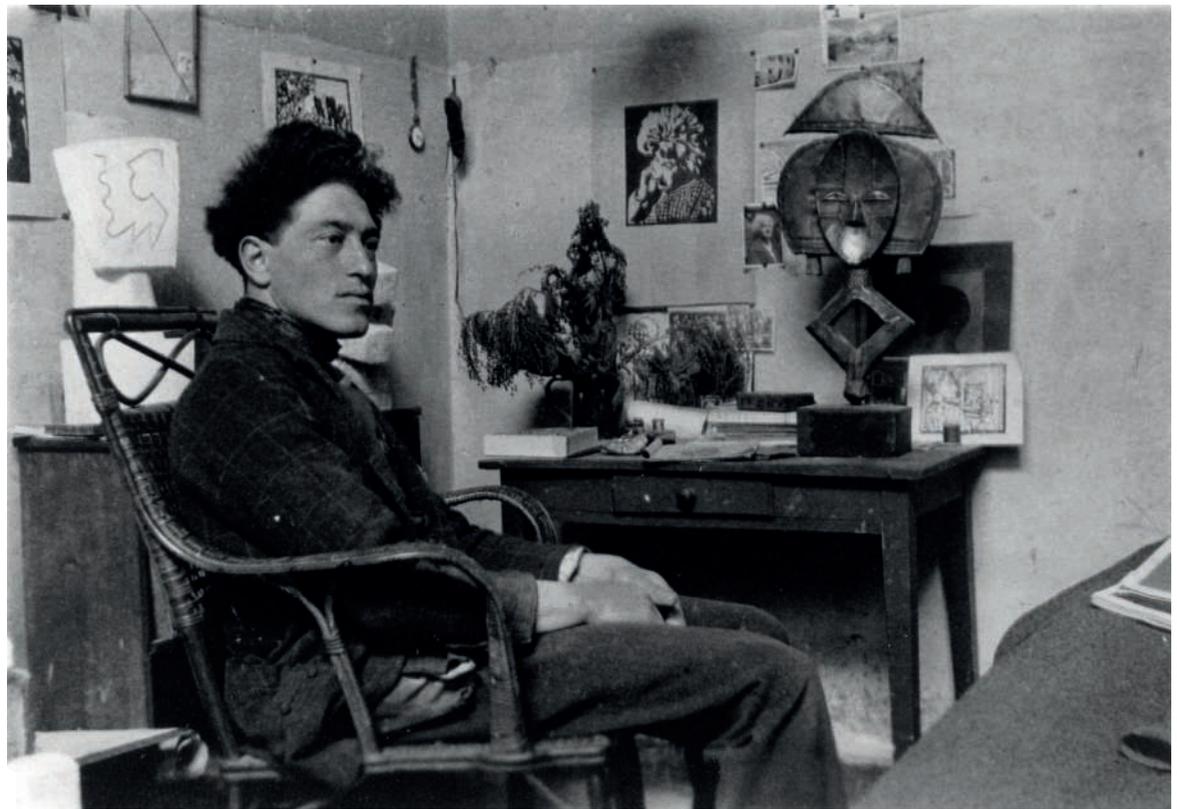
*'COMPOSITION DITE CUBISTE II'; CONCEIVED CIRCA 1927; THIS UNIQUE VARIANT IN PLASTER EXECUTED CIRCA 1930.*

阿爾伯特·賈克梅蒂(1901-1966)–《立體主義構圖II》, 塗色石膏, 1927年作, 只此一件





Vue alternative



Alberto Giacometti dans son atelier, rue Hippolyte Maindron, Paris, 1927

© ADAGP, Paris, 2019 / © Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris / Photo : Bridgeman Images)

Si Alberto Giacometti doit essentiellement sa renommée à ses figures filiformes et solitaires, ses œuvres cubistes des années 1920 s'avèrent tout aussi fondamentales pour comprendre sa pratique et sa philosophie artistiques. Giacometti s'installe à Paris en 1922. Il y monte rapidement un atelier, rue Hippolyte Maindron, où il travaille auprès de son frère Diego. Dans une lettre à Pierre Matisse datant de 1947, l'artiste décrit ses ambitions de jeune sculpteur et ses frustrations des années 1920: «Si [...] on commençait par analyser un détail, le bout du nez, par exemple, on était perdu. On aurait pu y passer la vie sans arriver à un résultat. La forme se défait, ce n'est plus que comme des grains qui bougent sur un vide noir et profond, la distance entre une aile du nez et l'autre est comme le Sahara, pas de limite, rien à fixer, tout échappe. Comme je voulais tout de même réaliser un peu ce que je voyais, j'ai commencé, en désespoir de cause, à travailler chez moi de mémoire. Ceci a donné des objets qui étaient pour moi ce que je pouvais faire de plus proche de ma vision de la réalité» (l'artiste, cité in *Alberto Giacometti*, cat. exp., Museum of Modern Art, New York, 1965, p. 15).

C'est juste après avoir sculpté *Torse* – dont la simplicité elliptique doit davantage à Brancusi qu'à toute autre source d'inspiration –, que Giacometti se tourne vers le cubisme. Entre 1926 et 1927, il produit un ensemble restreint mais majeur de sculptures du genre – dont la présente œuvre demeure l'une des œuvres les plus remarquables.

Variante unique en plâtre peint, *Composition dite cubiste II* témoigne par ailleurs de l'évolution de Giacometti nettement marquée, en l'occurrence,

par l'influence de Brancusi et de sculpteurs cubistes tels que Jacques Lipchitz et Henri Laurens. S'il suit les cours du grand sculpteur Antoine Bourdelle à l'Académie de la Grande Chaumière, où il se consacre principalement au dessin de modèle vivant, le retentissement du cubisme, de l'art africain et de la sculpture cycladique va profondément bouleverser sa sensibilité: «Une fois que Giacometti eût assimilé l'idée de l'art africain selon laquelle la figure humaine pouvait très bien être traitée comme un objet dénué de toute vraisemblance, il put enfin laisser libre cours à son imagination. Il se pencha alors sur les formes autonomes du cubisme et ses méthodes de composition structurées. À l'heure où cet intérêt grandissait chez Giacometti, le cubisme existait déjà depuis près de vingt ans, ayant traversé entre 1907 et 1921 sa phase analytique puis sa période synthétique» (V.J. Fletcher, *Alberto Giacometti*, Londres, 1988, p. 23).

Et James Lord d'ajouter: «Le cubisme a montré à Giacometti qu'il était possible de résoudre le problème formel et plastique de créer un objet fondamentalement abstrait, capable d'exister en toute autonomie et de briller par sa présence et son originalité. On regrettera qu'il n'ait conçu que dix ou douze constructions cubistes, tant elles dégagent une beauté brute toute particulière, que l'on ne retrouve nulle part ailleurs chez Giacometti. La juxtaposition des formes convexes et concaves, de l'angle et de la ligne, de la masse inerte et de l'espace animé, sont si souples, si inventives, que sa maîtrise du langage cubiste ne fait aucun doute» (cité in *Giacometti: A Biography*, New York, 1983, p. 99).



Détail



Alberto Giacometti, *Homme, Apollon*, plâtre, 1929

© ADAGP, Paris, 2019 / Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris / Photo : Christie's Images Limited (2008)

While Alberto Giacometti may best be known for his lone-standing, elongated figures, his early Cubist works from the 1920s are equally central to understanding his artistic practice and philosophy. In 1922, Giacometti moved to Paris and soon set up his first studio on Hippolyte-Maindron, where he worked alongside his brother Diego. In a letter to Pierre Matisse from 1947, the artist wrote of his early ambitions and frustrations of the 1920s: "If... one began by analyzing a detail, the end of the nose, for example, one was lost. One could have spent a lifetime without achieving a result. The form dissolved, it was little more than granules moving over a deep black void, the distance between one wing of the nose and the other is like the Sahara, without end, nothing to fix one's gaze upon, everything escapes. Since I wanted nevertheless to realize a little of what I saw, I began as a last resort to work at home from memory. I tried to do what I could to avoid this catastrophe. This yielded, after many attempts touching on cubism, one necessarily had to touch on it (it is too long to explain now) objects which were for me the closest I could come to my vision of reality" (the artist quoted in Alberto Giacometti, *exh. cat.*, Museum of Modern Art, New York, 1965, p. 15).

Immediately after he sculpted the *Torse* (which, in its reductive simplicity, is more heavily indebted to Brancusi than to any other single source), Giacometti turned his attention to Cubism. Between 1926 and 1927, he produced a small but important group of Cubist sculptures among which the present work.

This unique painted plaster variant, *Composition dite cubiste II*, is the result of a further development, this time showing the marked influence of contemporary sculptors Brancusi, and the Cubists, Jacques Lipchitz and Henri Laurens.

Though he had been following the great sculptor Antoine Bourdelle's classes at the Académie de la Grande Chaumière, where in particular he practiced life drawing, the influence of Cubism and African and Cycladic art profoundly modified his sensibility: "Once Giacometti had absorbed from African art the idea of treating the figure as an object independent of resemblance, he was free to develop imaginative compositions. He next examined the autonomous forms and structured compositional methods of Cubism. By the time Giacometti turned his attention to it, Cubist art had been practiced for nearly twenty years, having developed from the Analytic through the Synthetic phases during 1907-21" (V.J. Fletcher, *Alberto Giacometti*, London, 1988, p. 23).

James Lord has written, "Giacometti learned from Cubism that he could solve the formal plastic problem of creating an essentially abstract object of self-sustaining variety and interest... One regrets that he produced only ten or twelve Cubist constructions, for they possess a bluff beauty unlike any other works in Giacometti's production. The juxtapositions of convex and concave, of angle and line, of inert mass and animated space are so tensile and inventive that they leave no question as to Alberto's mastery of the Cubist idiom" (quoted in Giacometti: A Biography, New York, 1983, p. 99).

## 26

### STATUE KANYOK ATTRIBUÉE À KADYAAT-KALLOOL (†1920)

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

H.: 33 cm. (12 $\frac{3}{8}$  in.); L.: 14 cm. (5 $\frac{1}{2}$  in.); P.: 10.3 cm. (4 in.)

€40,000-60,000

US\$45,000-67,000

£35,000-52,000

#### PROVENANCE

Collection Carel van Lier (1897-1945), Amsterdam, vers 1927.

Collection Matthias L. J. Lemaire (1892-1979), Amsterdam, acquise auprès de ce dernier avant 1940.

Collection privée, Pays-Bas.

Christie's, Paris, 10 décembre 2003, lot 327.

#### BIBLIOGRAPHIE

*Art Tribal*, Editions D, Frédéric Dawance, Genève, no. 4, 2003, p. 34.

*A KANYOK FIGURE ATTRIBUTED TO KADYAAT-KALLOOL (†1920)*

KANYOK人像，據考為KADYAAT-KALLOOL (†1920)製



Carel van Lier

© Archives Carel van Lier



Galerie Carel van Lier

© Archives Carel van Lier





1. Paire de statues Kanyok de l'ancienne collection W. Brill



2. Notre exemplaire et son pendant féminin, vers 1927

Cette magnifique statue accroupie Kanyok peut être attribuée au maître sculpteur Kadyaat-Kalool (décédé vers 1920), actif à Kanda-Kanda dans le Congo méridional au début du XX<sup>e</sup> siècle. La figure est représentative du style particulier de cet artiste. D'abord identifiée et décrite par Frans Olbrechts (qui considérait les œuvres d'art Kanyok comme une émanation régionale du style Luba), l'identité de cet artiste fut révélée grâce à des recherches menées sur le terrain par Rik Ceyskens dans la région nord du territoire Kanyok (cf. Sotheby's, *The William W. Brill Collection of African Art*, New York, 17 novembre 2006, lot 119, décrivant un couple accroupi du même artiste). Kadyaat était le sculpteur attiré du chef de Kanda-Kanda, Kabw-Mukalang-aa-Seeey, qui fut son premier commanditaire. Kadyaat est surtout connu aujourd'hui pour ses œuvres représentant des porteurs de coupes. Certains exemples font partie des collections du Ethnologisches Museum de Berlin (collecté par Frobenius en 1904, inv. no. III.C.19980) et du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren (acquis avant 1918, inv. no. EO.1948.3.1, et avant 1925, inv. no. EO.0.0.28466). La coiffure à double chignon de la sculpture ainsi que la tête aux traits réalistes et à la bouche entrouverte sont des éléments distinctifs du style de ce maître ; le sourire esquissé fait écho à la bouche de certaines sculptures des Songye, voisins des peuples Kanyok.

Plusieurs statues accroupies de Kadyaat-Kalool sont aujourd'hui connues. Toutes ont en commun une posture singulière, différente des canons traditionnels

de la statuaire congolaise, et révélant sans doute une symbolique spécifique. La statue de l'ancienne collection Van Lier est analogue à la statue masculine du couple de l'ancienne collection W. Brill (publiée dans Werner, G., *Collecting African Art*, Londres, 1979, p. 131, fig. 164) (ill. 1). On peut trouver dans les archives de la Galerie Carel Van Lier une photographie de notre exemplaire, ainsi que son pendant féminin, dont la localisation actuelle reste inconnue (ill. 2). Trois couples enlacés de Kadyaat-Kalool sont également connus dont un provenant de l'ancienne collection Kunin (cf. Sotheby's, New York, 11 novembre 2014, lot 134). La fonction de ces statues reste encore inconnue mais tout laisse à penser qu'elles représentent le couple primordial du clan. On compte également une troisième statue masculine accroupie se trouvant dans la collection du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren (inv. no. EO.0.0.9085-2, acquise en 1912). Contrairement à la statue de l'ancienne collection W. Brill dont la position des bras demeure plus statique, la statue Van Lier, aux mains s'élevant devant la poitrine, est plus dynamique et montre ainsi l'aboutissement du travail de Kadyaat-Kalool. Une dernière statue féminine accroupie avec les mains posées sur le ventre est conservée au Dallas Museum of Art (inv. no. 1969.S.19). Le travail en volume et l'expression immuable du visage accordent à cette œuvre une majestuosité intemporelle. La statue de l'ancienne collection Van Lier rend compte du génie du maître et peut être considérée comme l'un de ses chefs-d'œuvre.

Carel Van Lier est né en 1897. Quatrième enfant d'une

famille juive vivant à La Haye, il travailla dans diverses entreprises liées à l'art avant d'ouvrir finalement une petite galerie en mars 1921. Van Lier fut le premier marchand d'art néerlandais à collectionner et à exposer de l'art d'Afrique. En 1924, il s'installa à Laren, dans le nord de la Hollande, où il ouvrit sa propre galerie : *Kunstzaal Van Lier*. En 1927, sa collection, soit près de 150 objets, fut exposée au Stedelijk Museum (incluant une maternité par Kadyaat-Kalool, inv. no. 13). Peu de temps après l'exposition, la galerie *Kunstzaal Van Lier* déménagea à Amsterdam. De nouvelles expositions eurent lieu tous les mois présentant des œuvres d'artistes contemporains de toute l'Europe : Carel Willink, Henri Van de Velde, Tsuguharu Fujita, George Grosz ou encore Marc Chagall. Van Lier entretint également des liens étroits avec le marchand parisien Charles Ratton. Van Lier venait régulièrement à Paris pour acheter des objets africains, il put très bien obtenir cette statue auprès de ce célèbre marchand.





## 27

### **STATUE ROYALE KUBA-BUSHOONG, NDOP** RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

H.: 50 cm. (19 $\frac{3}{4}$  in.); L.: 17 cm. (6 $\frac{3}{4}$  in.); P.: 17 cm. (6 $\frac{3}{4}$  in.)

€30,000-50,000

US\$34,000-56,000

£26,000-43,000

#### **PROVENANCE**

Collection Jacques Kerchache (1942-2001), Paris, vers 1960.

Collection Prince Sadruddin Aga Khan (1933-2003), Collonge-Bellerive, Suisse.

Transmise par succession.

Sotheby's, Londres, 27 juin 1983, lot 66.

Collection privée européenne.

Christie's, Paris, 10 décembre 2003, lot 328.

#### **BIBLIOGRAPHIE**

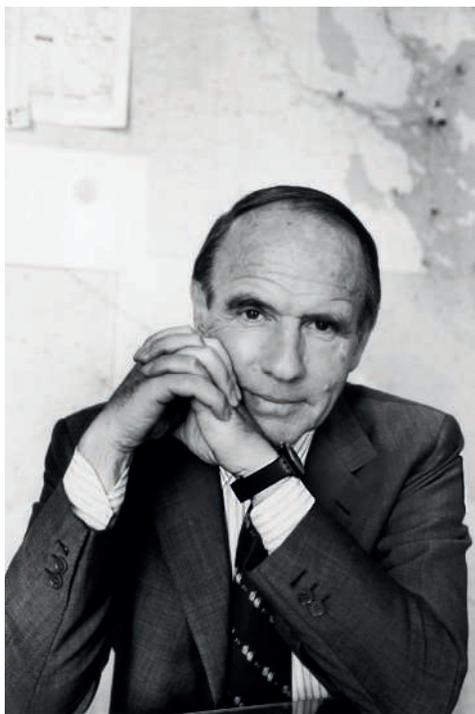
R. Lehuard, 'La Collection Sadruddin Agha Khān', *Art d'Afrique Noire*, John McKesson, Arnouville, 1983, no. 46, p. 26.

J. Kerchache, *L'art africain*, Citadelles & Mazenod, Paris, 1988, p. 579, fig. 1028.

J. Kerchache, *Art of Africa*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1993, p. 579, fig. 1028.

*A KUBA-BUSHOONG PORTRAIT OF A KING, NDOP*

庫巴布尚戈國王雕像



© Getty images

Prince Sadruddin Aga Khan, 1991, par Erling Mandelmann

Cette statue exceptionnelle répond au nom local *ndop*, une célèbre tradition de sculptures figuratives représentant des souverains Kuba. Bien qu'elles aient toujours été attribuées aux peuples Kuba, les *ndop* proviennent en réalité du peuple Bushoong. L'appellation «Kuba» est relativement récente. Elle se réfère à une vingtaine de chefferies différentes et autonomes. Celle qui eut le privilège de compter un roi et une cour, les Bashibushoong, ou plus simplement, les Bushoong, demeure historiquement la plus importante. La cour royale, bien organisée et hiérarchisée, exigeait des artisans virtuoses œuvrant pour les notables Bushoong.

Le chef-suprême Bushoong, appelé *nyim*, était la seule personne dont le titre était reconnu par l'ensemble des différentes chefferies Kuba. Non seulement le *nyim* jouait un rôle unificateur mais il incarnait également la continuité du lignage. La sacralité du pouvoir échu au souverain était reconnue et vénérée par la société : la tradition des sculptures *ndop*, véritables archives des dynasties royales, fut introduite vers 1650 selon les récits oraux. Selon les uns, au moment de son investiture, le *nyim* honorait la tradition en commandant son portrait à un sculpteur, la figure *ndop*. Cette dernière pouvait être distinguée par l'emblème (*ibol*) choisi par le roi au début de son règne, qu'il conservait également pendant, en signe de distinction. Selon les autres, ces portraits commémoratifs étaient postérieurs au règne des rois concernés. Le patrimoine oral soulignait la longévité des *ndop* : sculptés dans un bois dur et dense, ils étaient oints d'huile de palme afin de protéger la sculpture des insectes.

On tient les statues *ndop* pour des doubles spirituels du souverain, au cours de sa vie, et de réceptacle

investi par sa force vitale après sa mort. Le *ndop*, en l'absence du roi, était gardé et choyé par ses épouses qui l'enduisaient d'huile de palme. La statue était par la suite placée près du lit funéraire royal afin de recueillir la force vitale du souverain. On imposait ensuite à son successeur, durant la période d'isolement qui précédait son avènement sur le trône, de demeurer aux côtés de la statue afin que cette force capturée vienne habiter le nouveau souverain. Chaque *ndop* était donc associé à un roi Bushoong spécifique : en revanche, les chercheurs ne sont pas encore parvenus à un consensus sur leur mise en perspective historique et chronologique. Pour certains, l'absence d'*ibol* sur notre exemplaire indiquerait que la personne représentée aurait été un régent jamais consacré ni intronisé. Au moment de la vente de la collection du Prince Sadruddin Aga Khan, d'autres ont suggéré que cette statue représentait Misha-a-Pey, qui régna de 1896 à 1900. Selon Joseph Cornet, il resta régent durant cette période et n'eut jamais de cérémonies d'investiture, d'où le manque d'*ibol* personnel. (Cornet, J., *Art Royal Kuba*, Milan, 1982, pp. 74 et 243).

Notre *ndop* possède tous les *regalia* traditionnels Bushoong. Le couvre-chef singulier en visière, nommé *shody* et réservé aux rois, est en partie brisé. Associé à la houe, cet élément décoratif horizontal souligne l'importance de la production agricole. Le front est encadré par une ligne de cheveux dessinant deux angles, appelée *bosh*. La protubérance nuchale représente un entrelacs de cauris, portant le nom de *lapash lakwoon*, par lequel les coiffes de notables étaient fixées. L'épaule droite est cerclée d'un anneau ornemental fabriqué sur une structure de cannes sur laquelle des tissus étaient enveloppés, appelé *pang angup*. Un tissu d'apparat sur lequel sont cousus des

cauris enserrant le bras droit, *mabiim* ; les poignets sont également ornés de bracelets en laiton, *ntshyaana*. On observe également la large ceinture abdominale composée, au dos, de plusieurs rangées de cauris sur une base de raphia (*yeemy*). En dessous, une ceinture en forme de large cordelette entoure la statue, *mwaandaan* ; elle était réservée aux membres du Conseil de la Couronne. À l'arrière de la ceinture est représenté un cache-séant de raphia, ou *ngwoon*, recouvert – en réalité – d'une peau de léopard, et qui s'étend sur les fesses. La base sur laquelle repose la statue est ornée de motifs géométriques. Cette dernière fait référence au trône royal. La tête du personnage, assis en tailleur, est disproportionnée par rapport au bas du corps. Les bras, dont un manquant, s'étendent verticalement de part et d'autre du torse, les mains posées sur le haut des cuisses. L'intensité de l'intériorité sereine de l'expression du visage traduit un certain détachement vis-à-vis des préoccupations de la vie ordinaire, abandonnées au profit des sujets d'importance royale.

Ce majestueux portrait royal appartenait autrefois au très respecté fonctionnaire international, Prince Sadruddin Aga Khan, un des plus grands collectionneurs d'art islamique du XX<sup>e</sup> siècle. Il acquit cette sculpture auprès du marchand parisien Jacques Kerchache qui la publia dans son *magnum opus* «Art of Africa». En 1983, la petite et précieuse collection d'art africain d'Aga Khan fut dispersée dans une vente aux enchères. Ses voyages en Afrique, en sa qualité de Haut Commissaire des Nations unies pour les Réfugiés (HCR), ont éveillé son intérêt pour l'art du continent.

« Je n'oublierai jamais le plaisir tranquille de m'asseoir seul en compagnie de mes sculptures africaines préférées. Il y a des dialogues silencieux dont les mots ne doivent pas s'éroder, mais je sais pertinemment que l'Afrique a des réponses à des questions qui n'ont jamais été posées. [...] »

Les œuvres d'art sont destinées à changer de mains et, comme les oracles, à transmettre différents messages à différentes personnes. »

Prince Sadruddin Aga Khan

*This exceptional statue is known as an ndop, a celebrated tradition of figurative sculpture depicting Kuba leaders. In fact, while always published as a work of the royal Kuba court, this statue in reality originates from the Bushoong people. The designation "Kuba" is relatively recent and foreign to the peoples. It refers to about twenty different autonomous chiefdoms, of which the most important historically was the one who had the privilege to a king and court, the Bashibushoong, or more simply, the Bushoong. From their position of paramount leadership, the Bushoong sovereign exacted tribute from his constituents and controlled their external policy.*

*This highly organized court and state demanded skilled artisans such as professional wood sculptors, who flourished under the patronage of the Bushoong elite. As the highest ranking Bushoong chief and ruler of the entire Kuba Kingdom, the nyim was the only person whose title was recognized by all the different chiefdoms. Not only did the nyim unify the diverse groups but he also embodied continuity with his precursors. As the kings' persona came to be recognized increasingly as sacred and as the focus of a form of ancestral veneration, the ndop tradition of dynastic sculptures was introduced around 1650 according to Kuba oral history. Following each nyim's investiture he was said to commission his likeness in the form of an ndop sculpture. The new king would also announce his choice of emblem (or ibol), which would serve as an identifying symbol for his reign. Other sources relate that these commemorative portraits were only carved during the immediate successor's reign, or even later. Oral traditions underscore the longevity of ndop: they were made of the heaviest and most durable of hardwoods and anointed with palm oil to protect them from insects.*

*These carved statues served as spiritual doubles of their subjects during their life, and as a site for their life forces after death. The statue would be anointed and caressed in his absence in the quarters of the royal wives, and at the king's deathbed the statue was placed nearby so that his outgoing life force, or royal mana, might be captured for transfer to his successor, who would need to sleep alone in the presence of the statue upon his installation. Each ndop was thus invested with a particular identity, although scholarship still has not reached a consensus on which king is presented by which statue and their respective chronology. It has been suggested that the absence of an ibol or emblem on the present figure might indicate the represented person was a regent and never enthroned. At the time of the sale of Prince Sadruddin Aga Khan collection it was suggested this statue represents Misha-a-Pey, who reigned from 1896 to 1900, but, according to Cornet, remained regent throughout this period and never completed the ceremonies of enthronement as king and had no personal ibol. (Cornet, J., Art Royal Kuba, Milan, 1982, pp. 74 and 243).*

*As a faithful representation of a king, this ndop features all traditional Bushoong royal regalia. The forward projecting panel of the distinctive headdress, called a shody and reserved for kings, is partly broken off. Associated with a hoe, this horizontal element underscored the importance of agricultural production. The face is framed by a stepped hairline, or bosh. A knob at the nape of the neck refers to a cluster of cowries, called lapash lakwoon, to which elite coiffures were attached. Around the right shoulder sits an ornament called pang angup, made of decorated cloth stretched over a cane frame. A band composed of cowries stitched to fabric, mabiim, encircle the right upper arm, with brass bracelets, ntshyaang, on the forearms. At the level*

*of the abdomen is a wide belt, or yeemy, composed of a raffia backing to which several rows of cowries were applied. Directly below sits a belt in the form a broad rope, mwaandaan, restricted to members of the crown council. Affixed to the back of the belt, a padded raffia panel, or ngwoon, covered with leopard hide extends over the buttocks. The outer surface of the base on which the statue sits is inscribed with graphic motifs. This base structure refers to either a padded rectangular throne or a royal platform. In many of the known ndop statues we find the ruler's ibol emblem centrally positioned at the front of the base. The head is given greater proportional emphasis in contrast to the diminutive lower body with crossed legs. The arms extend vertically at either side of the torso, with the hands resting on the thighs. The serene and intense inner concentration of the facial expression suggest a degree of detachment from ordinary concerns in order to focus on matters of royal importance.*

*This majestic royal portrait was once owned by the widely respected international civil servant Prince Sadruddin Aga Khan, one of the 20<sup>th</sup> century's major collectors of Islamic Art. He acquired it from the taste-making Parisian dealer Jacques Kerchache, who would later publish it in his magnum opus "Art of Africa" in 1993. The small yet exquisite collection of African art of Aga Khan was dispersed at auction in 1983. His travels to Africa in his role as United Nations high commissioner for refugees (UNHCR) had awakened an interest in the art of the continent.*

## 28

### EILEEN GRAY (1878-1976)

PANNEAU 'AUM MANE PADME AUM' (SALUT A TOI, O JOYAU  
DANS LE LOTUS), VERS 1912

En bois laqué gravé façon Coromandel et incrusté de nacre ; cadre d'origine

Encadré : H.: 86 cm. (33 $\frac{3}{8}$  in.) ; L.: 102 cm. (40 $\frac{1}{8}$  in.)

Hors cadre : H.: 64,5 cm. (25 $\frac{3}{8}$  in.) ; L.: 81 cm. (31 $\frac{3}{8}$  in.)

Portant une signature apocryphe *Sougawara* et les deux premiers idéogrammes  
de son nom (au revers)

€300,000-500,000

US\$340,000-560,000

£260,000-430,000

#### PROVENANCE

Collection Jean et Georgette Henri-Labourdette, Paris.

Dans la famille par descendance.

Beaussant-Lefèvre, Paris, 3 décembre 2003, lot 85.

#### EXPOSITION

Paris, Centre Pompidou, *Eileen Gray*, 20 février-20 mai 2013.

#### BIBLIOGRAPHIE

M. P. Verneuil, 'Le Salon des Artistes Décorateurs en 1913', *Art et Décoration*, janvier-juin 1913, p. 96 pour la première version du panneau.

P. Garner, *Eileen Gray. Designer and Architect*, Taschen, Cologne, 1993, p. 39, n. 1,

pour la version laquée bleu du panneau acquise par Madame Juliette Mathieu-Lévy.

C. Constant, *Eileen Gray*, Phaidon, Paris, 2003, p. 22, pour cette même version laquée bleu.

P. Adam, *Eileen Gray*, éditions de la Différence, Paris, 2012, vol. II, p. 9, pour cette même version laquée bleu.

C. Pitiot, *Eileen Gray*, catalogue d'exposition, éditions du Centre Pompidou, 20 février-20 mai 2013, Paris, p. 144, pour notre exemplaire.

C. Pitiot, *Eileen Gray. L'exposition*, éditions du Centre Pompidou, 20 février-20 mai 2013, Paris, p. 13, pour notre exemplaire.

J. Goff, *Eileen Gray. Her Work and Her World*, Irish Academic Press-National Museum of Ireland, Newbridge, 2016, p. 133, pour la version laquée bleu, acquise par Madame Juliette Mathieu-Lévy.

AUM MANE PADME AUM', A POLYCHROME LACQUERED WOODEN PANEL WITH  
MOTHER OF PEARL INLAYS IN ITS ORIGINAL LACQUERED FRAME BY EILEEN  
GRAY, CIRCA 1912

《六字真言》，彩繪塗漆木板，原裝貝母鑲嵌塗漆畫框由製，1912年作



© DR

1. Panneau Aum Mane Padme Aum présenté au Salon des Artistes Décorateurs, Pavillon de Marsan, Paris, 1913.



Notre panneau encadré.





© DR

2. Eileen Gray par Berenice Abbott, 1926

Alors qu'elle est étudiante à la Slade School of Fine Art de Londres, réputée pour son enseignement avant-gardiste, Eileen Gray fréquente régulièrement le Victoria and Albert Museum. C'est notamment au cours de ces visites qu'elle découvre l'art de la laque, qui va la fasciner. Désireuse d'en apprendre les secrets, c'est par une affiche publicitaire qu'elle prend connaissance de l'atelier de restauration de Dean Charles, spécialisé dans les paravents et objets en laque, installé à Soho. Il accepte de l'accueillir et de l'initier à un travail qui se révèle très fastidieux, long et rigoureux. Elle y apprend principalement les techniques de la laque de Chine appliquées à des procédés de fabrication occidentaux. En 1902, elle s'installe à Paris, attirée par la réputation beaucoup plus libérale de la capitale en matière de mœurs, comme de très nombreux artistes au tournant du siècle. Elle s'établit près de Montparnasse et évolue dans un milieu artistique alors exclusivement anglo-saxon. Retrouvant ses proches amis de la Slade School de Londres, elle se lie aussi avec le portraitiste Gerald Fests Kelly, le poète occultiste Aleister Crowley, le photographe Stephen Haweis et la poétesse Mina Loy qui l'introduiront auprès d'Auguste Rodin et de Gertrude Stein. Réputée discrète et solitaire, Eileen Gray n'en est pas moins très déterminée, indépendante, désireuse de s'affranchir du cadre codifié de son éducation victorienne. Aspirant à une liberté d'être et de penser, elle saura imposer ses choix et mettre tout en œuvre pour mener sa vie selon ses propres valeurs et aspirations. Elle se consacrera principalement à la peinture jusqu'en 1905, date à laquelle elle rentre précipitamment en Angleterre auprès de sa mère souffrante. Elle y reste deux ans, reprenant contact avec le restaurateur de laque Dean Charles, désireuse de poursuivre son apprentissage. A son retour à Paris, âgée de 28 ans, elle s'installe définitivement dans son appartement du 21, rue Bonaparte, choisissant cette fois de s'attacher à la maîtrise du travail de la laque. Ni les circonstances, ni l'année de sa rencontre avec le laqueur japonais Seizo Sougawara ne nous sont précisément connues. Mais il est probable que leurs premiers échanges se situent entre 1907 et 1908. Eileen Gray commencera par être son élève, avant de lui proposer de devenir son collaborateur, lorsqu'elle

décide d'ouvrir en 1910 un atelier de laque, en parallèle à l'atelier de tapis qu'elle souhaite installer avec Evelyn Wyld cette même année. Eileen Gray et Seizo Sougawara travailleront ensemble jusqu'en 1927. La connaissance intime qu'Eileen Gray a acquis du travail de la laque va lui permettre d'expérimenter ses propres mélanges, afin de varier les effets de textures, et créer une nouvelle couleur, le bleu, inexistante jusque-là. C'est en 1913 qu'elle connaîtra sa première consécration en participant pour la première fois à l'exposition de la Société des Artistes Décorateurs, au Musée des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan. Elle y expose une série de panneaux décoratifs laqués, qui attirent l'attention de la critique, laquelle souligne la beauté de ses laques et la modernité avec laquelle Eileen Gray en renouvelle le genre. L'exposition connaît un réel succès commercial et la carrière d'Eileen Gray est lancée, tout comme la vogue de la laque moderne dans la décoration de luxe de l'époque. Si nous savons que le célèbre couturier et collectionneur Jacques Doucet découvre le travail d'Eileen Gray lors de ce salon de 1913, il est permis de penser que Jean et Georgette Henri-Labourdette ont pu faire de même. Issu d'une famille de carrossiers, Jean Henri-Labourdette reprend la direction de l'entreprise familiale fondée en 1858, en 1912. Très vite il va la transformer en l'une des plus célèbres de l'entre-deux-guerres, où tout est fait sur mesure, dans un très grand luxe. Il travaille notamment avec Jean Dunand, qui fournit des panneaux laqués, des nécessaires de fumeurs et autres accessoires en laque pour les aménagements intérieurs. Leurs réalisations communes seront exposées pour la première fois lors de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs de 1925. Son épouse, d'origine anglaise, est l'image même de la femme élégante des années 20. Elle s'habille chez Madeleine Vionnet et Elsa Schiaparelli, fréquente la modiste Madame Agnès, proche de Jean Dunand, Suzanne Talbot, amie d'Eileen Gray ou encore Jeanne Toussaint, créatrice de bijoux pour Cartier. Tous deux forment un couple cultivé, créatif, ouvert aux arts. Ils s'installent dans un appartement sis au 143, rue de la Pompe en 1912, redécoré par Jean Dunand à partir de 1925. Au fil des ans ils réunissent une importante collection et acquièrent plusieurs œuvres d'Eileen Gray, qu'ils mélangent aux panneaux décoratifs de Jean Dunand.

Le nombre d'œuvres provenant de la collection des Labourdette est considérable. Le registre des ventes de la galerie Jean Désert, ouverte par Eileen Gray, nous offre bon nombre d'informations concernant les acquisitions réalisées par le couple Labourdette, et plus particulièrement par Mme. Georgette Labourdette, généralement connue pour avoir façonné leur collection et pour l'ameublement de leur appartement situé rue de la Pompe. Mais l'histoire racontée par ce registre est incomplète, car la collection Labourdette comporte un nombre important d'œuvres créées par Gray dont aucune trace n'a, pour certaines, subsisté. Une entrée du registre datant du 24 mars 1926 – la première qui fait référence aux époux Labourdette – nous indique que la somme de 20 000 francs est perçue, ce qui sous-entend une vente substantielle. Malheureusement, cette entrée ne donne aucune indication quant au contenu de cette vente, rien de plus que « Reçu complément facture Labourdette/Achat fait en octobre 1925/20 000 [Francs] ». D'autres entrées confirment l'acquisition de divers objets, parmi lesquels nous retrouvons « 2 tentures », enregistrée le 14 mai 1926, « 4 rideaux » le 11 décembre 1926, une « table à thé » le 2 janvier 1927, une « glace à main » le 4 mars 1927 et une « lanterne laque ou œuf d'autruche » et des tapis en octobre 1927. D'autres acquisitions sont réalisées en 1930, lorsque la galerie ferme et que la plupart du stock restant est vendu, parfois même au rabais. Une photographie de l'appartement des Labourdette publiée dans *L'Art d'aujourd'hui* au printemps 1927 montre certaines pièces confectionnées par Gray pour lesquelles aucune vente n'a été enregistrée. C'est le cas par exemple du bureau noir, du vase en pin laqué et d'une console. Le lot présenté ici, non enregistré mais qui est conservé par la famille Labourdette jusqu'à sa mise aux enchères en 2003, à Paris, a sa place au sein de la colossale collection d'œuvres qui confirme le rôle important joué par ces deux mécènes éclairés dans l'histoire de Gray.



Détail



When she was a student at the Slade School of Fine Art in London, reputed for its teaching of avant-garde art, Eileen Gray was a regular visitor to the Victoria and Albert Museum. It was during these visits in particular that she discovered the art of lacquering, which was to fascinate her. Anxious to learn its secrets, she learned from an advertising poster of the restoration studio in Soho of Dean Charles, a specialist in lacquered screens and objects. He agreed to engage her and to initiate her into a type of work, which turned out to be very detailed, long and meticulous. There she learned in the main the techniques of Chinese lacquer applied with western production processes.

Attracted like many artists at the turn of the century by the reputation of the capital for its more liberal attitudes, in 1902 she moved to Paris. She settled close to Montparnasse and developed her skills in an artistic milieu, which was then exclusively Anglo-Saxon. Once more finding herself among her friends from the London Slade School, she also became friends with other English artists, such as the portrait painter Gerald Festes Kelly, the occult poet Aleister Crowley, the photographer Stephen Haweis and the poetess Mina Loy, who would introduce her to Auguste Rodin and Gertrude Stein. With a reputation for being unobtrusive and solitary, Eileen Gray was nonetheless very determined, independent and anxious to free herself from the codified system of her Victorian upbringing. Yearning for freedom to be and to think, she knew how to get her own way and to organise things in order to lead her life in accordance with her own values and ambitions.

She devoted herself principally to painting until 1905, when she had to return suddenly to England to be with her sick mother. She stayed there for two years, during which she made contact once more with the lacquer restorer, Dean Charles, because she wished to continue her apprenticeship. On her return to Paris, at the age of 28, she settled permanently in her apartment at 21, Rue Bonaparte, choosing this time to devote herself to mastering working with lacquer.

We are not entirely sure of the circumstances, nor of the year, in which she encountered the Japanese varnisher, Seizō Sougawara, but it is probable that their first meetings were between 1907 and 1908. Eileen Gray started out as his pupil, before suggesting to him that she become his collaborator, when in 1910 she decided to open a lacquer studio, in parallel with the carpet studio, which she wished to establish with Evelyn Wyld in that same

year. Eileen Gray and Seizo Sougawara worked together until 1927. They shared a real bond, the same respect for the traditional Japanese techniques for working with lacquer, to which they remained faithful. They enjoyed a great mutual respect, developing a real affection, each for the other. Because of the intimate knowledge that Eileen Gray had acquired of working with lacquer she was able to experiment with her own mixes, in order to vary the textures, to create a new blue colour, which had not existed until then.

It was in 1913 that she received her first accolade, when she participated for the first time in the Société des Artistes Décorateurs exhibition at the Musée des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan. There she exhibited a series of decorative, lacquered panels, which attracted critical attention, stressing the beauty of her lacquers and the modernity with which Eileen Gray was refreshing the genre. The exhibition was a commercial success and started the trend of modern lacquer. Eileen Gray's career was launched, together with the vogue for modern lacquer in the luxury decoration of the period.

Although we know that the famous couturier and collector, Jacques Doucet discovered Eileen Gray's work at the exhibition of 1913, the same could be said of Jean and Georgette Henri-Labourdette. Born into a family of coach makers, in 1912 Jean Henri-Labourdette took over the management of the family firm, founded in 1858, having worked in it for several years. He very quickly transformed it into one of most famous coach makers in the inter-war period, where everything was made to measure to a high degree of luxury. He worked in particular with Jean Dunand, who supplied the lacquered panels, the necessities for the smokers and other lacquered accessories for the interior furnishings. Their joint creations were exhibited for the first time at the International Exhibition of Decorative Arts in 1925. His wife, an Englishwoman, was the very image of the elegant 1920s woman. She bought her outfits from Madeleine Vionnet and Elsa Schiaparelli, frequented the milliner, Madame Agnès, and was a close acquaintance of Jean Dunand, Suzanne Talbot, a friend of Eileen Gray and Jeanne Toussaint, who created jewellery for Cartier. Together, they formed a cultivated, creative couple, open to the arts. In 1912 they moved into an apartment located at 143, Rue de la Pompe, which they asked Jean Dunand to redecorate from 1925 onwards. Over the course of the years they amassed a fine collection and acquired several

works by Eileen Gray, which they mingled with panels from Jean Dunand.

The Labourdette provenance is an important one. The sales ledger of Eileen Gray's gallery Jean Désert gives us a certain amount of information about purchases made by the Labourdette couple and specifically by Mme Georgette Labourdette, who is generally credited with shaping their collection and the furnishing of their rue de la Pompe apartment. But the story the ledger tells is an incomplete one, for the Labourdette collection included a significant group of works by Gray though for a number of these no purchase records survive.

A ledger entry for March 24th 1926 – the first that references Labourdette – tells of the receipt of 20,000 Francs, implying a substantial purchase. Tantalisingly, the entry gives no indication of what this comprised, noting only 'Reçu complément facture Labourdette / achat fait en octobre 1925 / 20,000 [Francs]' ('Balance received Labourdette invoice / purchases made in October 1925 / 20,000 [Francs]'). Subsequent entries confirm the purchase of further items. Among these we note '2 tentures', recorded on May 14th 1926, '4 rideaux' on December 11th 1926, a 'table à thé' on January 2nd 1927, a 'glace à main' on March 4th 1927, and a 'lanterne laque or œuf d'autruche' and carpets in October 1927. Further purchases were made in 1930 when the gallery closed and when much of the remaining stock was sold, sometimes at discounted prices.

A photograph of the Labourdette apartment published in the spring of 1927 in L'Art d'aujourd'hui shows pieces by Gray for which there is no known transaction record, notably the black desk, the lacquered pine vase, and the console table. The present panel, unrecorded but preserved in the Labourdette family until its appearance at auction in Paris in 2003, has its place among the impressive array of works that confirm the importance of these enlightened patrons in Gray's story.



3. Paul Poiret et sa femme, soirée *La mille et deuxième nuit* pour le lancement de son parfum Rosine, Paris, 1911



4. Robe de Paul Poiret, 1914

#### PANNEAU 'AUM MANE PADME AUM'

Notre panneau, *Aum Mane Padme Aum* [Salut à toi, ô joyau dans le lotus], connu aussi sous le nom *Le Magicien de la nuit*, illustre le thème de la transmutation alchimique dans l'hindouisme : une humble figure masculine offre une fleur de lotus – symbole de la purification du corps, de la parole et de l'esprit – au bodhisattva de la compassion infinie, Avalokiteshvara, alors que son assistant lui retire son manteau, le révélant ainsi dans sa vérité nue.

Trois versions nous en sont connues, dont celle-ci semble être l'exemplaire le plus proche des premières réalisations d'Eileen Gray inspirées par l'Orient, au chromatisme encore classique, comme le panneau *Oriental Mountbanks* (ill. 6). On note ici l'utilisation d'une gamme de couleurs commune, où les visages et la peau sont encore traités de façon réaliste, dans un ton évoquant la couleur de la chair.

A contrario, les deux autres versions connues sont toutes d'une seule teinte uniforme, hormis la fleur de lotus inscrite à chaque fois de façon contrastée dans la composition. D'une grande épure, ces œuvres – mêmes si nous ne les connaissons pour la plupart que sur photos – sont très oniriques et restent mystérieuses.

La version exposée dans le cadre du *Salon des Artistes Décorateurs* de 1913, décrite également comme dessus

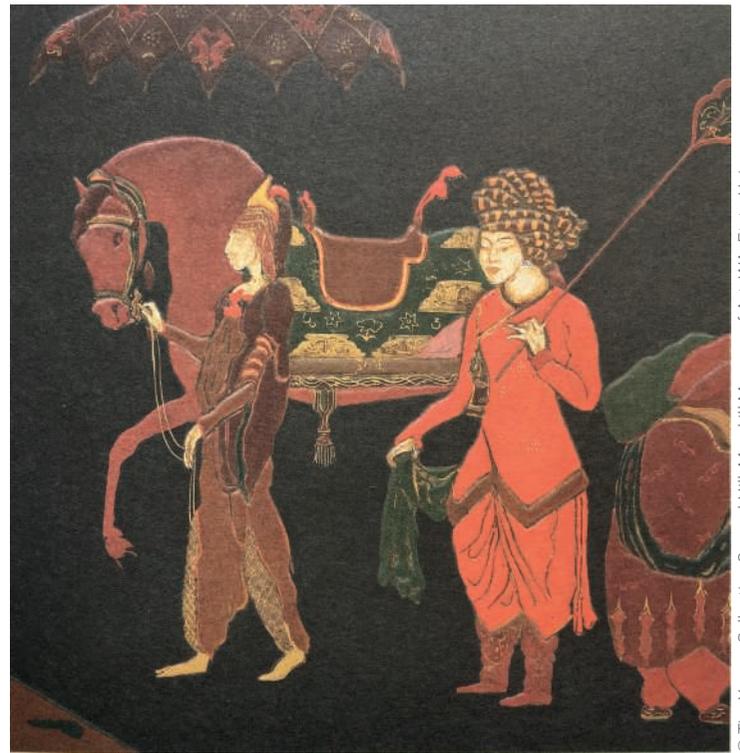
de cheminée, semble être la première version totalement détachée de toute traitement classique. Elle n'est connue que par une photo en noir et blanc. La coiffe de l'assistant est un simple turban sans élément décoratif, contrairement aux autres panneaux.

Une version de couleur uniforme bleu nuit montrant une fleur de lotus en nacre, a fait partie de la collection de Madame Mathieu-Lévy.

Femme résolument moderne, en prise avec son époque, Eileen Gray dispose de sources d'inspiration très variées, qu'elle sait synthétiser de façon parfaitement harmonieuse. Elle est nourrie des différents mouvements littéraires et artistiques anglais, puis européens du tournant du siècle, tout comme de ceux des années 1910-20. Elle baigne dans la créativité de son époque. C'est le règne de Paul Poiret, dont la mode est largement inspirée d'un Orient rêvé et stylisé (ill. 4), qui fait écho à la révolution apportée aux arts du spectacle par la modernité des Ballets Russes de Diaghilev et les costumes de Léon Bakst, introduits à Paris en 1909 (ill. 5). Le dessin et le choix des tenues des protagonistes de cette scène sont nourris d'autant de références assimilées. La magie d'Eileen Gray est de retranscrire ce foisonnement dans une expression tout aussi minimaliste, que luxueuse et sophistiquée.



5. Odalisque, projet de costume du ballet Schérazade, musique de Nicolai Rimsky-Korsakov, Léon Bakst, 1910



6. The Oriental Mountebanks par Eileen Gray, avant 1915 (détail).

© Tim Young, Collection Samuel Hill, Maryhill Museum of Art, WA, Etats-Unis.

Our panel Aum Mane Padme Aum (Greetings, Oh Jewel in the Lotus), which as well known by the title, Le Magicien de la nuit [The Magician of the Night], illustrates the theme of alchemical transmutation in Hinduism: a humble male figure offers a lotus flower – the symbol of the purification of the body, the word and the spirit – to the infinitely compassionate bodhisattva, Avalokiteshvara, while his assistant removes his cloak, thus revealing him in his naked truth.

Three versions of this are known to us; this one seems the example closest to Eileen Gray's initial creations inspired by the Orient, with still classic chromatism, like the panel, Oriental Mountebanks (ill. 6). In this, one can see the use of a range of colours in common, in which the faces and the skin are still treated realistically, in a tone evoking the colour of flesh.

Conversely, the other two known versions are all in one single uniform shade, apart from the lotus flower, which in each case is engraved as a contrast in the composition. Even although we know most of these works only through photos, their great purity and dreamlike quality lend them lasting mystery.

The version exhibited in the Decorative Artists Salon in 1913, also described as a mantel, seems to be the first version completely free of any classic treatment. It is

known only by a black and white photograph.

The assistant's head is covered by a simple turban with no decorative element, in contrast to the other panels.

A version in a uniform blue colour shows a lotus flower in mother-of-pearl. It was part of Mrs Mathieu-Lévy's collection.

A resolutely modern woman, in touch with her era, Eileen Gray found her inspiration in a great variety of sources, which she was able to synthesise with perfect harmony. She was nurtured on various English, and later on European literary and artistic movements from the turn of the century, as well as those of the years 1910-20. She basked in the creativity of her period. This was the reign of Paul Poiret, whose fashion was largely inspired by the stylised Orient of dreams (ill. 4), which echoed the revolution brought to the performing arts by the modernity of Diaghilev's Russian Ballet and Léon Bakst's costumes, introduced to Paris in 1909 (ill. 5). The design and the choice of costume for the protagonists in this scene are nurtured by such assimilated references. Eileen Gray's magic lies in her translation of this profusion into an expression as minimalist as it is luxurious and sophisticated.

## 29

### LYONEL FEININGER (1871-1956)

#### DIABOLOSPIELERINNEN I

Signé et daté 'Feininger 1909' (au revers); daté 'feb-mar. 1909' (sur le châssis)

Huile sur toile

39.2 x 66.3 cm. (15½ x 26 in.)

Peint en février-mars 1909

€1,800,000-2,500,000

US\$2,000,000-2,800,000

£1,600,000-2,200,000

#### PROVENANCE

Atelier de l'artiste.

Collection Julia Feininger, New York, 1956 (par succession).

Collection particulière, New York (par descendance).

Collection Achim Moeller Fine Art Ltd., New York.

Collection particulière, États-Unis

Sotheby's, Londres, 3 février 2004, lot 12.

#### EXPOSITIONS

New York, *Acquavella Galleries et Washington, D.C.*, The Phillips Collection, Exposition *Lyonel Feininger*, octobre 1985-février 1986, no. 22 (illustré en couleurs).  
New York, Achim Moeller Fine Art, *Lyonel Feininger (1871-1956): From Old World to Cosmic Visions - Looking Back and Beyond: A Selection of Paintings, Drawings, and Watercolors Including Forty Carved and Painted Wooden Toys*, novembre 1998-janvier 1999.

Hambourg, Hamburger Kunsthalle, *Lyonel Feininger, Menschenbilder, Eine unbekannte Welt*, octobre 2003-février 2004, p. 149, no. 60 (illustré en couleurs, p. 68).

Wuppertal, Von der Heydt-Museum, *Feininger: Frühe Werke und Freunde*, septembre-novembre 2006, p. 80 (illustré en couleurs).

New York, Whitney Museum of American Art et Montréal, The Montreal Museum of Fine Arts, *Lyonel Feininger, At the Edge of the World*, juin 2011-mai 2012, p. 251 (illustré en couleurs, p. 36, fig. 39).

#### BIBLIOGRAPHIE

H. Hess, *Lyonel Feininger*, New York, 1959, p. 251, no. 37 (illustré).

W. Draeger, éd., *Du 543*, mai 1986, p. 22 (illustré en couleurs).

M. Faass, *Lyonel Feininger und der Kubismus*, Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Band 33, Frankfurt am Main, 1999, p. 35.

G. Finckh, "Im Inneren ein Himmel von Schönheit" - Vorwort und Dank", in *Feininger: Frühe Werke und Freunde*, cat. ex., Bönen, 2006, p. 7-19.

P. Werner, *Der Fall Feininger*, Leipzi, 2006, no. 22, p. 26, 83, 236 (illustré en couleurs, p. 134).

A. Moeller, *Lyonel Feininger: The Online Catalogue Raisonné of Paintings*, no. 046 (illustré en couleurs).

Achim Moeller, dirigeant du Lyonel Feininger Project LLC, New York - Berlin, a confirmé l'authenticité de cette œuvre, qui est enregistrée sous le numéro d'archive 1631-10-30-19.

'DIABOLOSPIELERINNEN I': OIL ON CANVAS; SIGNED AND DATED; PAINTED IN FEBRUARY-MARCH 1909.

利奧尼·費寧格(1871-1956) - 《扯鈴手I》, 油彩、畫布, 簽名及日期, 1909年2月至3月作





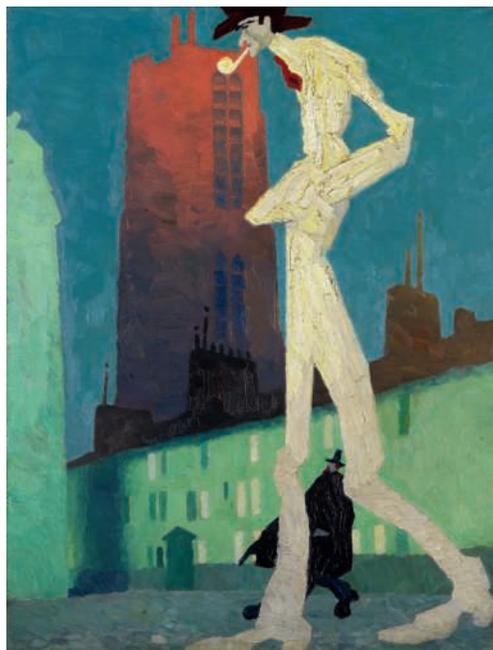


**D** *Diabolospielerinnen I* est l'une des rares et remarquables œuvres que Feininger réalise au cours de sa période de formation à la peinture. Après avoir travaillé durant quinze ans en tant que dessinateur de presse et connu un certain succès à Berlin et à Paris, Feininger ne se tourne vers ses pinceaux qu'en 1907, à l'âge de trente-six ans, le jour où il adapte à la peinture à l'huile l'une de ses planches humoristiques. Ce nouveau support lui permet de se frotter à des compositions plus audacieuses, plus risquées, et de prendre des libertés inédites avec les couleurs et leurs contrastes, dans le sillage des Fauves. Feininger ne se privera jamais pour autant des vertus du dessin, lui réservant au contraire une place toujours plus importante dans ses toiles des années à suivre.

La scène de *Diabolospielerinnen I* se déroule au cœur du Jardin du Luxembourg, à Paris. Feininger s'installe dans la capitale française en juillet 1906, pour y séjourner jusqu'en 1908. Il y loue un atelier au 242 boulevard Raspail. Fasciné par son atmosphère si particulière et ses résidents, l'artiste réalisera de nombreuses œuvres représentant aussi bien la bourgeoisie, élégante et distinguée, que les personnages excentriques qui arpentent les rues du quartier. La présente peinture s'attarde, au premier plan, sur une petite fille qui joue au diabolo, cet instrument en forme de bobine que l'on fait tourner et rebondir sur un fil relié à deux baguettes de bois. En toile de fond, deux autres amateurs de jonglage lui font écho. Le motif de la fille au diabolo apparaît par ailleurs dans une autre œuvre du peintre, *Figuren in Abenddämmerung*, datant de 1909. Feininger constelle la présente toile de personnages filiformes et élastiques, tout en aplats de couleurs vives, emblématiques de ses débuts maniéristes. L'artiste prend un plaisir palpable à représenter chacun de ses sujets de manière presque caricaturale – pratique bien entendu courante en illustration.

Cette palette vive, ces contrastes tranchants et ces traits emphatiques et colorés qui contourment chacun des éléments, comme s'ils avaient été collés un par un sur la surface de la toile, sont autant d'empreintes du talent d'illustrateur de Feininger. Une expérience qui lui offre certains avantages, le prédisposant notamment à créer une impression de profondeur de champ sans avoir à redoubler de détails ou à recourir à des effets de gradation de couleurs.

À travers ces jeux de perspective et ces distorsions, alliés à l'excentricité des couleurs, Feininger transforme une scène autrement banale en un univers où l'étrange et le familier s'enchevêtrent et se confondent. Loin de l'atmosphère plus sereine, parfois même lugubre de certaines de ses œuvres de cette période, ici les courbes du chemin, et le galbe des vêtements et des chapeaux des personnages renvoient aux rotations vertigineuses du diabolo qui tournoie dans les airs, faisant de *Diabolospielerinnen I* un hymne au jeu, à l'espoir, à la jeunesse et à la vie.



Lyonel Feininger, *The White Man*, 1907.  
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

© Adagp Paris, 2019 / Photo : Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza/Scala, Florence

«La manière dont Feininger emploie la couleur est aussi directe que celle des Fauves, mais son choix de nuances est subtil et étrange. Les dissonances de sa palette sont plus douces et ses atmosphères plus oniriques. [...] Sa peinture bannit toute participation émotionnelle; c'est une peinture du mouvement, de l'ici et du maintenant. Si la mise en scène est comique, il s'agit essentiellement d'une étude de l'espace et de la vitesse»

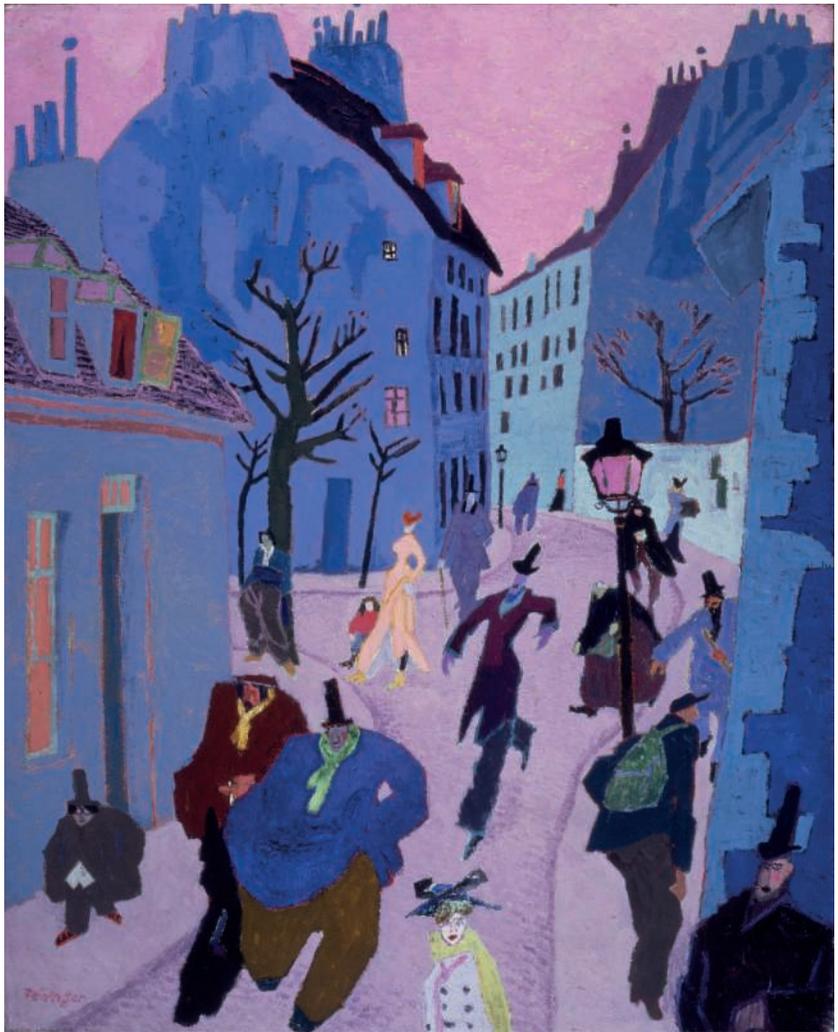
Hermann Hesse

*Diabolospielerinnen I* is one of Feininger's rare and remarkable early works dating from the key formative period of his career as a painter. Having spent fifteen years working as a successful illustrator for periodicals in Berlin and Paris, Feininger only turned his attention to painting in 1907 at the age of 36, adapting one of his published cartoons into a composition in oil. With this new medium, he was able to take greater compositional risks, creating striking tonal contrasts and using daring color combinations in a similar manner to the Fauves. But Feininger would never completely abandon his allegiance to draftsmanship and increasingly emphasized its importance in his oil compositions over the next few years.

The scene of *Diabolospielerinnen I* is taking place in the Jardin de Luxembourg in Paris. Feininger moved to Paris in July 1906 where he stayed until 1908, renting a studio 242, Boulevard Raspail. Fascinated by its atmosphere and its citizens, Feininger executed a number of works representing the elegantly dressed bourgeoisie, as well as eccentric looking characters one encountered on the streets of Paris. The focus of the present painting is a girl in the foreground playing with a diablo, a spool-shaped object balanced on a string that is attached at each end to a stick, her image echoed by two other diablo players in the background. The motif of a girl with a diablo also occurs in another painting of 1909, *Figures in Abenddämmerung*. In the present work, the figures scattered across the composition in bright colour planes are with their elongated features typical of his early mannerist style. This approach allows Feininger to represent each figure as some sort of caricature, a practice that was common in the medium of illustration.

The choice of a vivid palette and striking tonal contrasts, as well as the sharp, bright outlining of the individual features that appear to be pasted onto the surface of the picture, are all derived from Feininger's experience as an illustrator. It gave him a creative advantage when it came to rendering three-dimensional effects in his painting, as he was remarkably skilled in conveying spatial depth without having to rely on gradations of color or excessive details.

Through these pictorial devices of perspective and figural distortions, as well as eccentricities of colour, the artist transforms an otherwise mundane scene into a world where the strange and the familiar are inextricably wound. Unlike the more serene, even macabre atmosphere of some of Feininger's works from this period, the curving form of the path and of the figures' clothes and hats, alluding to the dizzying rotations of the diablo ball after it has been cast into the air, *Diabolospielerinnen I* is a celebration of playfulness, youth, hope and life.



Lyonel Feininger, *Strasse in Paris*, 1909.  
The University of Iowa Museum of Art, Iowa City.

© Adagp, Paris, 2019 / Photo : Gift of Owen and Leone Elliott - University of Iowa Stanley Museum of Art.

## 30

### LYONEL FEININGER (1871-1956)

#### ÉTUDE POUR "DIABOLOSPIELERINNEN" (RECTO; VERSO)

Daté '24 MAY 07' (en haut à gauche)

Graphite sur papier

10,3 x 17,5 cm. (4 1/8 x 6 7/8 in.)

Exécuté le 24 mai 1907

€10,000-15,000

US\$12,000-17,000

£8,700-13,000

#### PROVENANCE

Collection Alois Jakob Schardt, Halle, Berlin et Los Angeles (jusqu'en 1955).\*

Collection particulière (par descendance).

Collection Achim Moeller, New York (en 1985).

Sotheby's, Londres, 21 juin 2005, lot 142.

#### EXPOSITIONS

Nuremberg, Germanischen Nationalmuseums, *Feininger in Paris, Lyonel Feininger:*

*Die Pariser Zeichnungen von 1892 bis 1911*, juin-août 1992, p. 102, no. 84 (recto illustré en couleurs, p. 83; titré 'Gouvernante mit Diabolo spielenden Mädchen').

New York, Deutsche Bank Lobby Gallery, *Lyonel Feininger: Strollers-The Passing Scene, Early Drawings and Prints, 1906-1921*, octobre-décembre 2002.

Achim Moeller, dirigeant du Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, a confirmé l'authenticité de cette œuvre, qui est enregistrée sous le numéro d'archive 131-07-29-05.

'STUDY FOR "DIABOLOSPIELERINNEN I" (RECTO; VERSO); PENCIL ON PAPER; DATED; EXECUTED ON 24 MAY 1907.

利奧尼·費寧格(1871-1956)–《(扯鈴手)習作》(正面/背面),鉛筆、紙本,日期,1907年5月24日作

\*Historien de l'art, archéologue, enseignant et directeur de divers musées comme la Neue Schule de Hellerau, le Moritzburg de Halle ou la National Gallery de Berlin, Alois Jakob Schardt est également l'un des chantres les plus importants de l'art moderne et de l'expressionnisme de l'entre-deux guerres. A cet égard, il joue dès le début des années 1930 un rôle de médiateur dans la défense de cet art, considéré comme «dégénéré» par le parti National-Socialiste, fasse aux violents assauts de ce dernier. En sa qualité de directeur de la National Gallery, il cherche à promouvoir les artistes tels qu'Emile Nolde, Franz Marc, Oskar Kokoschka ou ceux du *Blaue Reiter*. S'il fut proche de l'idéologie de la NSDAP en 1933, ses convictions en opposition avec les préceptes de celle-ci le conduisent à être révoqué de toutes ses fonctions dès 1937. Il fuit en Californie en 1939, accompagné de sa famille, et ne retournera jamais en Allemagne. Alois Schardt continuera là-bas son travail d'enseignant, de directeur de musée et d'ambassadeur de la modernité.

\*Art historian, archeologist, teacher and director of several museums the likes of the Neue Schule in Hellerau, the Moritzburg in Halle or the National Gallery in Berlin, Alois Jakob Schardt is also one of the most important figures who advocated modern art and expressionism during the interwar period. As early as the beginning of the 1930s, he was already playing a lead role in defending that art, labelled as 'degenerate' by the National-Socialist party, following the latter's violent assaults. In his position of director of the National Gallery, he sought to promote artists such as Emile Nolde, Franz Marc, Oskar Kokoshka or others from the Blaue Reiter group. Despite his close ties with the NSDAP in 1933, his convictions that clashed with the latter's precepts ultimately led him to being dismissed from all his duties in 1937. He fled with his family to California in 1939, and never returned to Germany. Alois Schardt there pursued his career as a teacher, museum director and ambassador of modern art.

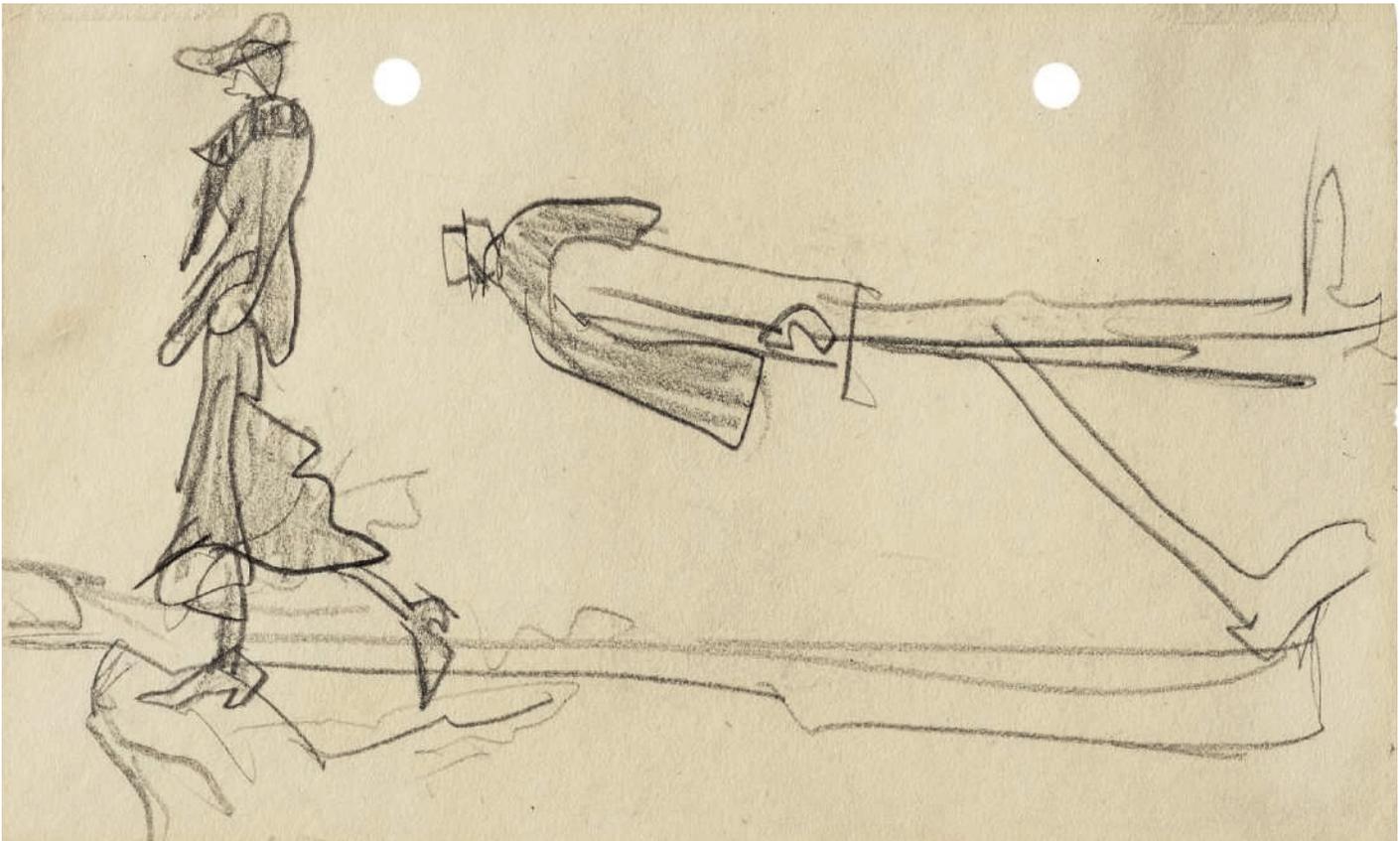


© Adagp, Paris, 2019 / Photo : Gettyimages/Andreas Feininger.

Lyonel Feininger dans son atelier, New York, 1951.  
Photographie de Andreas Feininger.



Recto



Verso

■ 31

**EILEEN GRAY (1878-1976)**

PAIRE DE BLOCS DE CANAPÉ, 1923

En bois laqué

Chacun : H.: 52,5 cm. (20 $\frac{1}{2}$  in.) ; L.: 88,5 cm. (34 $\frac{3}{4}$  in.) ; P.: 40 cm. (15 $\frac{3}{4}$  in.) (2)

€180,000-220,000

US\$200,000-240,000

£160,000-190,000

**PROVENANCE**

Collection M. et Mme William F. et Edna Dunn, San Francisco.

Dans la famille par descendance.

Christie's, New York, 17 décembre 2011, lot 241.

**BIBLIOGRAPHIE**

P. Adam, *Eileen Gray Architect/Designer*, Thames & Hudson, New York, 2000, p. 104-105 pour une vue *in situ* dans l'appartement de Madame Mathieu-Lévy, rue de Lota, Paris et p. 331 pour un portrait de l'artiste assise sur son exemplaire personnel, rue Bonaparte, Paris.

Ce lot est constitué uniquement des deux blocs latéraux en laque rouge présentés ici, constituant la structure du *Canapé Cube*.

*This lot is only composed of the two red lacquered blocks presented here, forming the Cube Canapé.*

A PAIR OF LACQUERED WOOD DIVAN BLOCKS BY EILEEN GRAY, 1923

塗漆木沙發一對，艾琳·格雷，1923年製









1. Vue de *Canapé cube* dans le salon de Mme Jean Henri-Labourdette

Au début des années 20, Eileen Gray dessine un canapé qui, près d'un siècle plus tard, incarne toujours la synthèse parfaite entre l'élégance des lignes et la fonctionnalité. Le résultat est résolument moderne, encore aujourd'hui, alliant la clarté formelle à la clarté fonctionnelle. Il est, en son temps, l'expression radicale et pourtant peu reconnue, d'une nouvelle façon de penser la conception d'un meuble. On ne connaissait avant la redécouverte de celui-ci qu'un seul exemplaire de ce canapé ayant survécu, celui que Gray réalisa pour son appartement de la rue Bonaparte à Paris. Figurant dans la vente de la dispersion de sa collection personnelle à Monte Carlo en 1980, il est aujourd'hui conservé en mains privées. Un second exemplaire apparaît en 1933 dans une vue de l'appartement de Juliette Lévy, connue également sous son nom professionnel Suzanne Talbot, boulevard Suchet à Paris. Il y côtoie le célèbre fauteuil 'aux dragons' d'Eileen Gray, ainsi que deux iconiques fauteuils *Bibendum*. La découverte des deux blocs laqués que nous présentons ici constitue donc un ajout remarquable au catalogue raisonné, d'autant plus important que leur provenance très documentée nous permet de les dater aussi tôt que 1923. William F. Dunn et son épouse Edna, accompagnés de leur fils, résidents à San Francisco, entreprirent, d'octobre 1923 à avril 1924, un grand voyage en Europe, en Afrique du Nord et au Moyen Orient. Le journal d'Edna atteste qu'ils étaient à Paris en novembre 1923 et en mars 1924. Une note en novembre 1923 fait état d'un achat rue du Faubourg Saint Honoré où, au numéro 217, se trouvait la galerie Jean Désert, inaugurée au printemps 1922 par Gray, et où elle diffusait ses créations, ainsi que celles de ses amis. Le registre de la galerie Jean Désert confirme

cette information avec l'inscription en 1925 d'un solde de paiement reçu de M. Dunn de San Francisco pour l'achat en 1923 et "exportation" d'un "divan et bol". Du bol il ne subsiste aucune trace. Les deux blocs de canapé en laque rouge, aux rangements discrètement dissimulés derrière des ouvertures planes, ont en revanche survécu intacts.

*In the early 1920s, Eileen Gray designed a divan that, nearly a century later, remains a timeless synthesis of elegant line and immense practicality. The result appears effortlessly modern today, a model of formal and functional clarity; when conceived, it was an understated, yet radical manifestation of a new way of thinking about furniture design.*

*Only one surviving example was hitherto recorded, the specific one made by Miss Gray for her own use within her rue Bonaparte, Paris, apartment. That example was included in the auction in Monte Carlo in 1980 of works from her estate and is today in a private collection. Another version appears in a 1933 illustration of the reinstallation of the rue de Lota apartment of Suzanne Talbot, flanked by Miss Gray's celebrated 'dragons' armchair and two iconic 'Bibendum' armchairs. The discovery of the present red-lacquered end blocks from a further example therefore constitutes a fascinating addition to the catalogue raisonné, one made all the more interesting by the documented provenance, which allows us to firmly establish a design date of no later than 1923. William F. Dunn and his wife Edna, accompanied by their son, residents of San Francisco, were on a tour of Europe, North Africa and the Middle East from October 1923 until April 1924. Edna's diary confirms that they were in Paris in November 1923 and March 1924. An entry for November*

*1923 confirms shopping in the rue du Faubourg Saint Honoré, where, at number 217, was located the Galerie Jean Désert, opened in the spring of 1922 by Eileen Gray as a retail outlet for her furniture and rugs.*

*The Jean Désert daybooks take up the story, with the confirmation in 1925 of final payment received from a Mr. Dunn of San Francisco for the purchase in 1923 and 'Exportation' of a 'Divan et Bol'. Of the bowl all trace is lost. The two red lacquer divan ends, with their discreet recessed compartments with flap covers, have survived intact and are published here for the first time.*

λ32

**OTTO DIX (1891-1969)**

*DAME*

Signé et numéroté 'DIX 316' (en bas à gauche); inscrit et numéroté 'Dame 60' (au revers)  
Aquarelle et encre et plume sur papier  
52.3 x 38.3 cm. (20½ x 15 in.)  
Exécuté en 1923

€120,000-180,000

US\$140,000-200,000  
£110,000-160,000

**PROVENANCE**

Graphisches Kabinett, Berlin.  
Collection particulière, Allemagne.  
Sotheby's, Londres, 3 février 2004, lot 17.

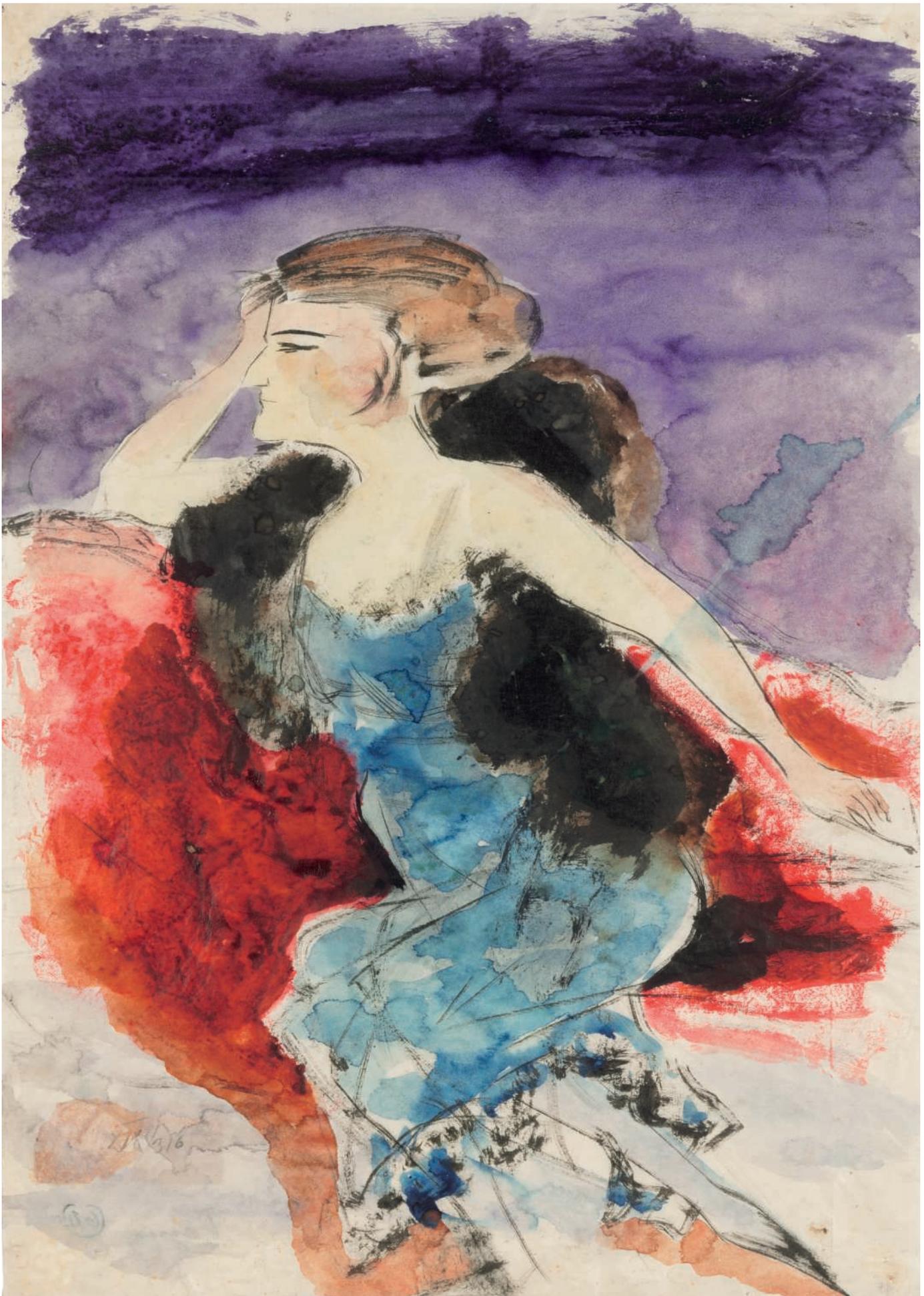
Cette œuvre est répertoriée dans les archives Otto Dix Stiftung et sera incluse dans le catalogue raisonné en préparation.

'DAME'; WATERCOLOUR AND PEN AND INK ON PAPER; SIGNED, INSCRIBED AND NUMBERED; EXECUTED IN 1923.

奧圖·迪克斯(1891-1969) - 《女士》·水彩·水墨·紙本·簽名·日期及編號·1923年作

Les œuvres de Dix datant des années d'hyperinflation pendant la République de Weimar offrent un panorama exotique et libertaire du comportement humain pendant une période de désespoir et de frivolité. Cependant, contrairement au nombreux portraits de prostituées réalisés par Dix pendant cette période, *Dame* ne représente pas ce que Dix avait décrit comme étant 'tout l'effet effroyable et déshumanisant de la prostitution' sur le corps d'une jeune femme. Cette œuvre illustre tout le contraire : une femme assise du monde bohémien de la ville est élégamment vêtue d'une belle robe bleue et porte une fourrure somptueuse, révélant son cou et son bras gauche. Dix fréquentait régulièrement les maisons closes et les cabarets mais le modèle dans l'œuvre ci-contre ne fait pas spécifiquement allusion au côté délabré du *Thanatos* annonçant la mort mais plutôt à la femme incarnant *l'Eros*. Le divan rouge vif et le fond d'un violet profond suggèrent que la scène se déroule dans un cabaret, où la protagoniste semble être spectatrice plutôt qu'actrice dans la sujet peint par Dix. Le regard critique de Dix est perçant malgré la stylisation du personnage qui se rapproche toujours de l'absurde. Karsten Müller écrit d'ailleurs, « avec son regard analytique, Dix distille les aspects universellement valides du populaire, du trivial, du kitsch, du sensationnel et du divertissement. Que ses personnages soient dans les coulisses ou dans les arènes des cirques, sur les pistes de danse, sur les trottoirs, sur les estrades de foires, ils sont au final debout sur les planches qui représente notre monde » (*Otto Dix*, cat. exp., Neue Galerie, New York, 2010, p. 173).

*Dix's work during the hyperinflation years of the Weimar Republic catalogues the exotic and debauched extremes of human behavior during a unique period of desperation and frivolity. However, in contrast to many of Dix's portraits of prostitutes, Dame does not depict what he once described as the 'whole ghastly, dehumanizing effect of prostitution' on a young woman's body. It actually depicts its opposite: a seated female model from the bohemian world of the city, elegantly dressed in a lavish blue dress and wearing an opulent fur shawl, revealing her neck and left arm. Dix was a keen frequenter of brothels and cabarets yet the model in this work does not explicitly allude to the death-bringing decaying side of Thanatos, but rather to the female as Eros incarnate. The bright red divan and deep purple background may hint to the setting of a cabaret, in which the sitter appears to be a spectator rather than an actor in the scene depicted by Dix. Dix's critical gaze is acute despite the stylization of the character which borders on the absurd. As Karsten Müller has written, "With his analytical eye, Dix distills the universally valid aspects out of the popular, trivial, and kitschy, the sensational and the entertaining. No matter whether they are found in backrooms or circus arenas, on dance floors, sidewalks, or stages at fairs, his protagonists are ultimately standing on the boards that stand for our world" (*Otto Dix*, exh. cat., Neue Galerie, New York, 2010, p. 173).*



## ■ 33

### COSIMO ULIVELLI (1625-1705)

#### DIANE DÉCOUVRANT LA GROSSESSE DE CALLISTO

Huile sur toile, sans cadre

200 x 263 cm. (78¾ x 103½ in.)

(une bande de 0,7 à 1,5 cm. non peinte le long des bords gauche et droit)

€70,000-100,000

US\$78,200-111,800

£60,600-86,500

#### PROVENANCE

Collection Comte Agnolo Galli Tassi (1604-1657), Palazzo Galli Tassi, Florence (cité dans un reçu de paiement du 18 août 1657).

Collection Giovan Battista Galli Tassi (1643-1700).

Collection Capitano Agnolo Galli Tassi (1676-1765).

Collection Agnola Baldasare Galli Tassi (1734-1770).

Collection Pietro Leopoldo Galli Tassi (1770-1793).

Collection Angiolo Orlando Tassi (1792- 1863).

Donnation après-décès du précédant, à l'Arcispedale Santa Maria Nuova. Florence, en 1863 (comme "Scuola del Furini");

Vendu comme "Opere d'arte della Pia Eredita Galli Tassi", Florence, 1er avril 1865, no.106 (inv. no. 57)

Probablement chez Appleby Brothers, Londres, 1955 (comme "Francesco Furini").

Sotheby's, Londres, 11 décembre 2003, lot 19 (comme Baldassare Franceschini dit Il Volterrano).

#### BIBLIOGRAPHIE

Archivio di Stato, Florence, *Galli Tassi*, f. 2134 "Entrata e Uscita e Quaderno di cassa di Agnolo e Alessandro Galli di Possessioni dal 1654 al 1692", c. 59 ;

Archivio di Stato, Florence, *Fondo Galli Tassi*, 1765 inv., f. 37, c. 19r. ;

Archivio di Stato, Florence, *Fondo Galli Tassi*, 1863 inv., f. 57 ;

A. Stanghellini, 'Francesco Furini Pittore', *Vita d'arte*, vol.XII, 1913, p. 21, note de bas de page 2 (comme "della maniera de Furini");

Probablement publié dans une publicité dans *Apollo*, juin 1955, reproduit (comme "Francesco Furini");

M. Gregori, *Un'altra bellezza : Francesco Furini : [cat. exp.]*, Florence, 2007, p. 180 (comme "Baldassare Franceschini, Il Volterrano");

M. Maugeri "La dispersione delle 'Pia Eredità Galli Tassi' ", *Scritti di Museologia e di Storia del collezionismo in onore di Cristina De Benedictis*, Florence, 2012, p. 89, reproduit (comme "Cosimo Ulivelli") et notes de bas de pages no.34 & 35, p. 95.

#### GRAVURE

Gravé par Jean-François Ravenet d'après un dessin de Carlo Bozzolini (publié par M. Lastri, *L'Etruria Pittrice*, Florence, 1795, vol. XI, reproduit planche CIV).

COSIMO ULIVELLI, DIANA DISCOVERING THE PREGNANCY OF CALLISTO, OIL ON CANVAS, UNFRAMED

巴爾達薩列·弗朗切斯基尼，《戴安娜發現卡里斯托懷孕》，油彩、畫布





1. J. F. Ravenet, d'après un dessin de Bozzolini, BnF, département des Estampes, Paris

Attribuée à différentes reprises à Francesco Furini (1600-1646) et à Baldassare Franceschini, dit Il Volterrano (1611-1686), cette impressionnante composition de *Diane découvrant la grossesse de Callisto* a aujourd'hui été rendue à son auteur Cosimo Ulivelli, élève de Volterrano.

La provenance de notre toile est documentée avec précision dans les archives de Florence. L'œuvre décorait dès le XVII<sup>e</sup> siècle le palais de la puissante famille Galli Tassi, via Pandolfi à Florence, et, par ses dimensions comparables, servait de pendant au tableau de Francesco Furini, *Hylas et les nymphes*, qui a depuis rejoint les collections du musée des Offices. Lorsque le comte Agnolo Galli Tassi acquiert le palais en 1630, il l'enrichit sans plus attendre d'œuvres de maîtres contemporains, sollicitant notamment l'aide du grand mécène Cassiano del Pozzo. Ce sont les différents inventaires de successions de la famille Tassi au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles qui ont donné par erreur le tableau à Volterrano, puis à Furini, certainement en l'associant au pendant. Une gravure par Jean-François Ravenet d'après un dessin de l'artiste Carlo Bozzolini (actif à Florence dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle) avait continué de prolonger le doute sur l'attribution de notre peinture (ill. 1). La description sous la composition gravée la renvoyait à Volterrano, ce qui n'a rien d'étonnant, tant la manière de cette peinture évoque celle du grand peintre. La tradition familiale avait dû progressivement retenir le nom seul de Volterrano, puisque l'inventaire de 1765 (époque de la gravure) énonçait un « bagno di Diana del Volterrano ». La découverte récente d'un acte de paiement adressé à Cosimo Ulivelli a définitivement levé le voile sur son attribution et a également permis de révéler l'année d'exécution de cette peinture, réalisée en 1657 exactement (voir provenance).

En surgissant de l'ombre et en apparaissant au gré de nouvelles attributions dans les salles de ventes, le corpus de Cosimo Ulivelli se redessine peu à peu. Peintre très actif en son temps, on lui doit des décors de fresques d'églises florentines, comme le cycle des *Sept Œuvres de miséricorde* à l'Oratorio dei Santi Jacopo e Filippo. Il a également participé à la décoration du plafond de la troisième galerie, galerie ouest des Offices. Ses compositions mythologiques sont aujourd'hui plus rares, mais un dessin passé en vente en 2008 à New York et provenant de la collection Horvitz traduit le même dynamisme que notre composition en représentant les divinités Neptune et Amphitrite entourées de figures serpentines portant encore les héritages de l'élégant maniérisme florentin du siècle précédent (voir *The Jeffrey E. Horvitz Collection of Italian Drawings*, Sotheby's New York, 23 janvier 2018, lot 62, reproduit).

Nous remercions la professeure Francesca Baldassari d'avoir confirmé l'attribution de notre tableau à Cosimo Ulivelli sur examen photographique, ainsi que pour les informations contenues dans cette notice.

*Having previously been attributed to both Francesco Furini (1600-1646) and Baldassare Franceschini, called Il Volterrano (1611-1686), this impressive composition of Diana discovering Callisto's Pregnancy has now been definitively given to Cosimo Ulivelli, a pupil of Volterrano.*

*The provenance of the present work is precisely documented in the Florence archives. In the 17<sup>th</sup> Century it adorned the palace of the powerful Galli Tassi Family on the via Pandolfi, Florence, where, as we can deduce from its comparable dimensions, it hung as a pendant to Francesco Furini's Hylas and the nymphs, now in the Uffizi. When Count Agnolo Galli Tasso acquired the palace in 1630 he immediately filled it with works by renowned contemporary masters, notably seeking the*

*assistance of the great patron Cassiano del Pozzo. The misattribution of the present painting is due to the various Tasso family inventories of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Centuries, where it was first given to Volterrano and then to Furini, certainly a result of its association with the pendant. An engraving by Jean-François Ravenet after a drawing of the artist Carlo Bozzolini (active in Florence in the second half of the XVIII<sup>th</sup> century) had continued to cast the doubt on the attribution of our painting (fig.1). The description under the engraved composition referred to Volterrano, which is not surprising, given how much the manner of this painting evokes that of the great painter. The family tradition had progressively only kept the name of Volterrano, as the 1765 inventory (at the time of the engraving) indicates a "bagno di Diana del Volterrano". The recent discovery of a note of payment addressed to Cosimo Ulivelli has finally laid to rest these problems of attribution and has allowed 1657 to be established as the definitive date of execution (see provenance).*

*Rising out of obscurity and forming gradually as paintings newly attributed to him appear in the sale rooms, Cosimo Ulivelli's corpus is slowly being redefined. A very active painter of his day, we owe him the decor of many Florentine churches, such as the cycle of the Acts of Mercy in the Oratorio dei Santi Jacopo e Filippo. He was also responsible for decorating the ceiling in the third gallery in the West wing of the Uffizi. Today, his mythological compositions are more rare, though a drawing showing the same dynamism as the present painting depicting the gods Neptune and Amphitrite surrounded by serpentine figures marked by the legacy of the elegant Florentine mannerism of the previous century was sold from The Jeffrey E. Horvitz Collection of Italian Drawings, Sotheby's, New York, 23 January 2018, lot 62.*

*We are grateful to Professor Francesca Baldassari for having confirmed the attribution on the basis of photographs, and for her help in compiling this entry.*



## λ34

### ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)

#### APPLIQUE, MODÈLE «MASQUE AUX SERPENTS»

Signée et avec la marque du fondeur 'Alberto Giacometti SUSSE FONDEUR PARIS'  
(au dos)

Bronze à patine brun foncé et vert

24.9 x 25.8 x 17.6 cm. (9<sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 10<sup>1</sup>/<sub>8</sub> x 6<sup>7</sup>/<sub>8</sub> in.)

Conçue en 1934 pour Jean-Michel Frank; cette épreuve fondue avant 1964

€80,000-120,000

US\$89,000-130,000

£70,000-100,000

#### PROVENANCE

Collection particulière, France (acquis auprès de l'artiste en 1964).  
Christie's, Paris, 20 mai 2003, lot 56.

#### BIBLIOGRAPHIE

F. Francisci, *Diego Giacometti, Catalogue de l'œuvre*, Paris, 1986, vol. I (une autre épreuve illustrée, pl. 35; titré 'Tête de gorgonne II').

L. D. Sanchez, *Jean-Michel Frank, Adolphe Chanaux*, Paris, 1997 (la version en plâtre illustrée, p. 29).

Base de données de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, no. AGD 4167.

'APPLIQUE, MODELE «MASQUE AUX SERPENTS»; BRONZE WITH DARK BROWN AND GREEN PATINA; SIGNED AND WITH THE FOUNDRY MARK; CONCEIVED IN 1934, THIS BRONZE CAST BEFORE 1964.

阿爾伯托·賈克梅蒂(1901-1966) - 《支架,『蛇面具』模型》,深啡色綠銹青銅,簽名及鑄造廠印記,1934年構思,1964年鑄造



Medusa, relief, période romaine antique, Aphrodisias, Carie (Turquie).

Photo : © Tarker / Bridgeman Images





## 35

### CIMIER BAMANA, CI WARA

MALI

H.: 45 cm. (13¾ in.) ; L.: 17 cm. (6¾ in.) ; P.: 7 cm. (2¾ in.)

€8,000-12,000

US\$8,900-13,000  
£7,000-10,000

#### PROVENANCE

Collection du Dr. Gaston Durville (1887-1971), Paris.

Collection Nettie King, New York.

Sotheby's, New York, 23 octobre 1982, lot 261.

Pace Gallery, New York.

Collection privée, Chicago, acquis auprès de cette dernière en juin 1983.

Sotheby's, New York, 11 novembre 2004, lot 39.

A BAMANA HEADDRESS, CI WARA

巴馬娜頭飾

Les cimiers *ci wara*, à la composition abstraite et zoomorphe, font partie des œuvres les plus connues de l'art Bamana. Ils étaient autrefois fixés sur des calottes de fibres tressées destinées à être portées sur la tête de danseurs. *Ci wara* signifie littéralement *animal qui gratte (le sol)* : ces représentations de l'hippotrague (antilope) renvoient aux temps mythiques, c'est-à-dire les temps primitifs, où l'animal aurait offert la première semence et aurait appris le travail de la terre aux Hommes Bamana. Ces cimiers *ci wara* étaient principalement dansés à l'occasion de cérémonies rituelles rattachées à la fertilité des champs et régies par le début et la fin du cycle agricole. Cette remarquable coiffe associe de manière abstraite le corps d'une antilope supporté par un fourmilier : la propension de ce dernier à fouiller la terre fait écho au bêchage des agriculteurs. La crinière épineuse de l'antilope contribue à l'unité plastique des deux animaux représentés, équilibre la composition et crée une merveilleuse unité formelle. Cette singularité stylistique a été attribuée à la région sud-est de Sikasso (cf. Colleyn, J.-P., *Bamana: The Art of Existence in Mali*, New York, 2001, pp. 231-233, fig. 226-230).

*The most celebrated type of Bamana art are their abstract zoomorphic ci wara headdresses. Once attached to a woven fiber cap, they were worn on the heads of male dancers. Ci wara (literally "farm animal") headdresses were modeled after the hippotragus antelope, invoking the mythical primeval era when this animal gave the first grain to mankind and taught the Bamana how to till the soil. Ci wara performances were primarily associated with ritual dances intended to ensure the fertility of the fields at the beginning and end of the agricultural cycle. This remarkable headdress combines an abstract body of an antelope on top of the body of an anteater (which burrows in the soil as farmers do when they cultivate the earth). Additional spines within the body of the antelope form the plastic unity between the two animals and balance the composition to create a wonderful unity of shapes. This specific style has been associated with the southeastern Sikasso region (cf. Colleyn, J.-P., *Bamana: the art of existence in Mali*, New York, 2001, pp. 231-233, figs. 226-230).*

## 36

### STATUE TSHOKWE, KAPONYA

ANGOLA

H.: 42 cm. (16½ in.) ; L.: 10 cm. (4 in.) ; P.: 9 cm. (3½ in.)

€20,000-30,000

US\$23,000-33,000

£18,000-26,000

#### PROVENANCE

Cette statue serait arrivée sur l'île de São Tomé, golfe de Guinée, en 1882.

Collection privée, Portugal.

Christie's, Paris, 10 décembre 2003, lot 341.

A CHOKWE FIGURE, KAPONYA

喬奎人像

Cette statue serait arrivée sur l'île de São Tomé en 1882, faisant d'elle une des premières du type à quitter le territoire Tshokwe et la datant donc avec certitude du XIX<sup>e</sup> siècle. L'angularité singulière de cette coiffure ne trouve aucune analogie dans la statuaire Tshokwe. Cette figure évoque vraisemblablement l'esprit tutélaire d'un éminent devin. Ces statues *kaponya* ne s'inscrivent pas dans les mêmes canons stylistiques que ceux des statues représentant des chefs. Une autre statue *kaponya*, de la collection du Brooklyn Museum (inv. no. 74.89), arbore une corne d'antilope sur son épaule gauche. Le délicat modelé des traits du visage de cette statue, les yeux fendus inscrits dans un ovale (représentant les paupières), et la bouche s'étirant sur un plan elliptique ovale, entrouverte sur une langue apparente, sont des détails iconographiques rares chez les Tshokwe. Les têtes d'une canne janus de l'Ethnologisches Museum de Berlin (inv. no. III.C.31788), attribuées au Ngangela, un sous-groupe Tshokwe, partagent les mêmes caractéristiques archaïques.

*Together with a staff (cf. Christies, Paris, 10 December 2003, lot 342), this exceptional statue is said to have arrived on the island of Sao Tomé in 1882, making it one of the earliest of its kind to leave the Chokwe territory and placing its creation date well in to the 19<sup>th</sup> century. As the coiffure differs from the traditional chiefly hairstyle, the present statue in all likelihood is not a representation of a Chokwe leader. The specific angular style of this coiffure could not be found on any other known statue. In all likelihood, it represents the guardian tutelary spirit of an important Chokwe diviner. Such kaponya statues do not follow the same strict stylistic guidelines as the chief's figures and are always highly individual, see for example the female standing figure with an antelope horn over her left shoulder in the collection of the Brooklyn Museum (inv. no. 74.89). The delicate facial features of this archaic statue, such as the slit eyes encircled by an oval representing the eyelids and especially the oval flat mouth with indicated tongue, are very rare iconographic details in Chokwe art. They can only be found as well on the heads of a janus staff in the collection of Berlin's Ethnologisches Museum (inv. no. III.C.31788). That staff was acquired from Schachtzabel in 1913 and attributed to the Ngangela, a Chokwe subgroup.*



**BOUCLIER DE GUERRE**

FLEUVE APRIL, RÉGION DU HAUT-SEPIK, PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE

H.: 167 cm. (66 in.) ; L.: 51 cm. (20 in.) ; P.: 15 cm. (6 in.)

€15,000-20,000

US\$17,000-22,000

£13,000-17,000

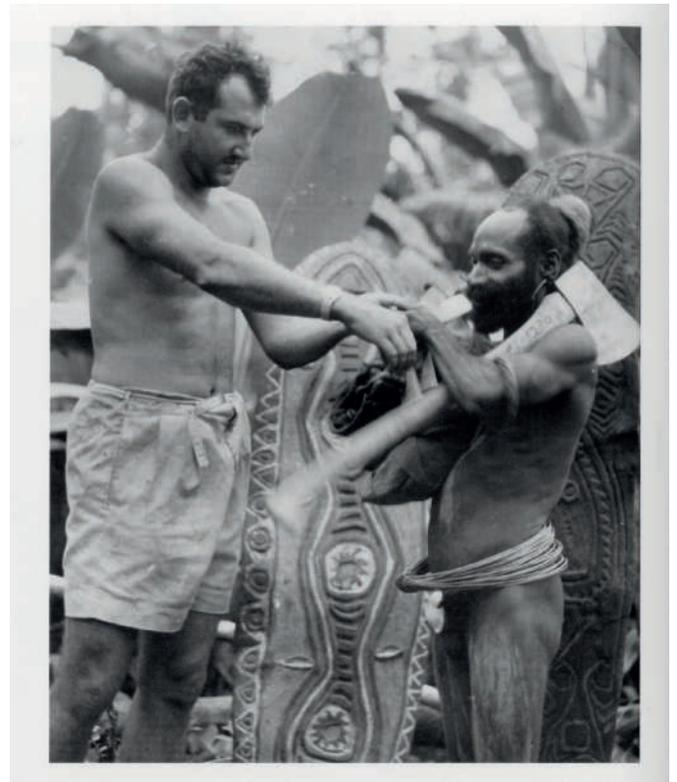
**PROVENANCE**Acquis *in situ* par John Pasquarelli auprès du chef Samambu, Miriawe, au camp de Samambu Bush, en 1965.

Collection John Pasquarelli, Australie.

Sotheby's, New York, 11 novembre 2004, lot 21.

**BIBLIOGRAPHIE**R. Smith, 'JP looks for War Shields among the Sepik Cannibals', *South Pacific Post*, South Pacific Post Ltd, Port Moresby, 26 novembre 1965, n.p.C. Howart, 'L'homme du Sépik : la vie de collectionneur de John Pasquarelli', *Tribal Art Magazine*, Primedia, no. 5, 2003, p. 114.H. Beran et B. Craig, *Shields of Melanesia*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2005, p. 84, fig. 4.16.**A PAPUAN WAR SHIELD**

巴布亞盾

© Roger Smith, *South Pacific Post*. John Pasquarelli

1. John Pasquarelli et Miriawe en plein échange au camp de Samambu Bush

Les boucliers provenant de la région du fleuve April sont très rares. Leur rareté n'a d'égal que leur finesse d'exécution. L'origine exacte de ce bouclier est exceptionnellement bien documentée. John Pasquarelli l'acquiert auprès du chef Miriawe du camp Samambu Bush, en 1965, au cours d'une mission dans la région du fleuve April. Selon les dires, le grand-père de Miriawe fut le sculpteur de ce bouclier, le datant donc de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est rare, pour des œuvres de Papouasie-Nouvelle-Guinée, que de telles informations soient aussi précises. De surcroît, la mission de Pasquarelli fut relatée par le journaliste Roger Smith pour le *South Pacific Post* : il prit d'ailleurs une photographie de Pasquarelli lors de l'acquisition de ce bouclier (ill. 1).

J. Pasquarelli fut recruté en tant qu'officier de patrouille pour l'administration australienne et fut affecté en Papouasie-Nouvelle-Guinée au début des années 1960. Par la suite, il établit des magasins au poste d'Ambunti sur le Haut Sepik et à Amboin, dans la région des fleuves Korewori et May ; certains canots à moteurs, faisant office de magasins mobiles, lui permettaient également de faire du négoce. Il fut très vite attiré par l'univers artistique Sepik composé de sculptures puissantes et colorées ; il commença dès lors à collectionner une variété d'objets. Après sa rencontre avec le Dr Alfred Buhler et le Pr Carl Schmitz du Musée ethnographique de Bâle, il entreprit plusieurs explorations de collecte dans la région. Par la suite, d'autres institutions, comme le Metropolitan Museum of Art, acquièrent certaines de ces œuvres.

L'article de Crispin Howart, *L'homme du Sépik : la vie de collectionneur de John Pasquarelli* rapporte des informations complémentaires sur son activité de collectionneur. Pour un bouclier de guerre similaire, provenant aussi de la région du fleuve April, acquis par le Dr. Buhler en 1959 et aujourd'hui dans la collection du Musée ethnographique de Bâle, voir Greub, S., *Authority and Ornament: Art of the Sepik River*, Bâle, 1985, pl. 7.

*A rare example from April River, this war shield was most likely executed with the use of both stone and metal tools. In addition to the shield's rarity and fine execution, the exact origin of this shield has been exceptionally well documented. It was acquired by John Pasquarelli from the Samambu leader Miriawe in 1965 during his expedition deep into the April River territory. Miriawe's grandfather was said to have carved the shield, placing its creation date in the second half of the nineteenth. Such precise information is exceptionally rare for New Guinea works of art. Furthermore, Pasquarelli's expedition was documented by the journalist Roger Smith for the South Pacific Post, and a photograph exist of the moment the shield was acquired.*

*John Pasquarelli began his work in Papua New Guinea as a cadet patrol officer for the Australian administration in 1960 and shortly thereafter started a trading company with posts at Ambunti on the upper Sepik, Amboin on the Karawari River and May River as well as outboard powered double canoes which served as mobile trade stores. Due to his artistic interests, he was drawn to the powerful and colorful carvings of the Sepik peoples and*

*started to collect their works of art early on. After meeting Dr. Alfred Buhler and Pr. Carl Schmitz from the Basel Museum, he would undertake several collecting trips for them. Many other institutions, such as the Metropolitan museum of Art, would later acquire works he collected. See the article by Crispin Howart, L'homme du Sépik : la vie de collectionneur de John Pasquarelli for more information on his collecting activities. For a similar April River war shield collected by Buhler in 1959 and in the collection of the Basel Museum, see Greub, S., Authority and Ornament: Art of the Sepik River, Basel, 1985, pl. 7.*





11 décembre 2019 - 14h30

---

**Lots 38 à 215**

«En collectionnant, nous esquissons un autoportrait.  
La collection est une introspection, un voyage intérieur.  
Nous ne sommes pas des artistes mais construisons  
une œuvre en nous emparant de celles des autres...»

*Antoine de Galbert*

# VESTIBULE



## ■ 38

### PAIRE DE VASES EN TERRE CUITE

TRAVAIL DE L'EST DE LA FRANCE, PROBABLEMENT XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

Ornés de feuilles d'acanthé, mascarons, cannelures et godrons ; quelques restaurations

H.: 93 cm. (35¾ in.)

(2)

€12,000-18,000

US\$14,000-20,000

£11,000-16,000

#### PROVENANCE

Tajan, Paris, 10 décembre 1999, lot 89.

Ces vases asymétriques sont à rapprocher d'une gravure représentant la place Stanislas. La place royale de Nancy et ses annexes ont été de tout temps considérées comme un chef-d'œuvre de l'architecture urbaine dont la conception et la réalisation sont dues au génie d'Emmanuel Héré, architecte de la cour de Stanislas Leszczyński, ancien roi de Pologne et beau-père de Louis XV, qui fut fait duc de Lorraine dans les années 1730. Héré a été assisté par les plus grands sculpteurs de l'époque, tels que : Barthélemy Guibal, Dieudonné Pierre, Louis Lenoir, Joseph Belcamp et Louis Menuet.

*A PAIR OF TERRACOTTA URNS, EASTERN FRANCE, PROBABLY 18<sup>TH</sup> CENTURY*

路易十五風格赤陶土甕一對·法國·十九世紀製



38

## ■ 39

### PAIRE DE PIÉDESTAUX EN TERRE CUITE DE STYLE BAROQUE

FRANCE, XX<sup>e</sup> SIÈCLE

Décorés de guirlandes de laurier, frise d'oves, et volutes feuillagés, reposant sur une base à pans coupés peinte à l'imitation du marbre

HT.: 131 cm. (51½ in.); L.: 56 cm. (22 in.); P.: 56 cm. (22 in.)

(2)

€3,000-5,000

US\$3,400-5,600

£2,600-4,300

#### PROVENANCE

Tajan, Paris, 10 décembre 1999, lot 89.

*A PAIR OF BAROQUE STYLE TERRACOTTA AND FAUX MARBLE PEDESTALS, FRANCE, 20<sup>TH</sup> CENTURY*

巴洛克風格赤陶土底座一對·二十世紀製



39

## ■ 40

### MIROIR D'ÉPOQUE RÉGENCE

VERS 1720

En résineux mouluré, sculpté et doré, à décor ajouré sommé d'une agrafe ; la glace associée

H.: 103 cm. (40½ in.); L.: 71 cm. (28 in.)

€3,000-5,000

US\$3,400-5,600

£2,600-4,300

*A REGENCE GILTWOOD MIRROR, CIRCA 1720*

攝政時期鍍金木鏡·約1720年製

## ■ 41

### BÉNITIÈRE FOSSILE GÉANT, TRIDACNA GIGAS

PLÉISTOCÈNE SUPÉRIEUR (ENVIRON 15 000 ANS), ÎLE DE TIMOR, INDONÉSIE

Grand exemplaire de forme élancée reposant sur un socle laqué rouge et or.

H.: 83 cm. (32¾ in.); L.: 46 cm. (18½ in.)

€10,000-15,000

US\$12,000-17,000

£8,700-13,000

#### PROVENANCE

Christie's, Paris, 7 avril 2009, lot 408.

*TRIDACNA GIGAS GIANT CLAM SHELL*

巨蚌殼



42

## 42

**AMMONITE DOUVILLECERAS PSEUDINAEQINODIUM**  
CRÉTACÉ ALBIEN, 110 MILLIONS D'ANNÉES, RÉGION DE MAGENGA,  
MADAGASCAR

D.: 38 cm. (14 $\frac{7}{8}$  in.)

€6,000-8,000

US\$6,700-8,900  
£5,200-6,900

### PROVENANCE

Christie's, Paris, 16-17 avril 2008, lot 78.

Cette ammonite présente une dimension hors norme de 38 cm. de diamètre avec une loge d'habitation de 20 cm. de large. A notre connaissance, ce spécimen est le plus gros au monde dans cet état de conservation remarquable : la coquille aux reflets chatoyants a conservé sa nacre du fait d'une fossilisation propice dans des niveaux gréseux très fins.

*DOUVILLECERAS PSEUDINAEQUINODUM AMMONITE*

多維爾菊石化石

## λ43

**RAYMOND SUBES (1871-1970)**  
CONSOLE, VERS 1930

En bronze vernis or et marbre

H.: 89 cm. (35 $\frac{1}{8}$  in.); L.: 224 cm. (88 $\frac{1}{4}$  in.); P.: 74 cm. (29 $\frac{1}{8}$  in.)

€25,000-35,000

US\$28,000-39,000  
£22,000-30,000

### PROVENANCE

Collection privée, Anvers, 1930.

Christie's, Paris, 26 novembre 2003, lot 27.

### BIBLIOGRAPHIE:

L. Farnoux-Reynaud, 'Raymond Subes', *Mobilier et Décoration*, Edmond Honoré, Paris, janvier 1935, p. 166, pour un modèle similaire.

*A GOLD VARNISHED BRONZE AND MARBLE CONSOLE BY RAYMOND SUBES, CIRCA 1930*

雷蒙德·蘇斯所制金漆銅大理石桌·約1930年



43

# SALON



46/47

## ■ 44

### JEAN-BAPTISTE GUSTAVE DELOYE (1838-1899) BUSTE EN TERRE CUITE REPRÉSENTANT UNE JEUNE FEMME

Signé 'G.DELOYE', reposant sur un socle en marbre rouge  
H.: 96 cm. (37¾ in.)

€2,000-3,000

US\$2,300-3,300  
£1,800-2,600

#### PROVENANCE

Chenu-Scrive, Lyon, 22 Octobre 1996, lot 216.  
Galerie Gérardin, Lyon, 1999.

*A TERRACOTTA BUST OF A YOUNG WOMAN, BY JEAN-BAPTISTE GUSTAVE DELOYE (1838-1899)*

年輕女子赤陶土半身像，尚·巴蒂斯·古斯塔夫·德魯耶(1838-1899)，法國，十九世紀製

## ■ 45

### PAIRE DE COLONNES EN MARBRE GRIS ITALIE, XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

Reposant sur un socle mouluré et une base à section carré  
H.: 110 cm. (43 in.)

€2,500-3,500

(2)  
US\$2,800-3,900  
£2,200-3,000

#### PROVENANCE

Picard-Audap-Solanet-Velliet, 20 décembre 2006, lot 63bis.

*A PAIR OF GREY MARBLE COLUMNS, ITALY, 19<sup>TH</sup> CENTURY*

灰色大理石柱一對，意大利，十九世紀製

## ■ 46

### CANAPÉ, VERS 2000 TRAVAIL MODERNE

En bois tapissé de velours  
H.: 66 cm. (26 in.); L.: 231,5 cm. (91¼ in.); P.: 106 cm. (41¾ in.)

€2,000-3,000

US\$2,300-3,300  
£1,800-2,600

*A VELVET UPHOLSTERED SOFA, CIRCA 2000*

絲絨沙發，約2000年製

## ■ 47

### CANAPÉ, VERS 2000 TRAVAIL MODERNE

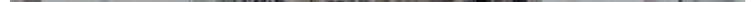
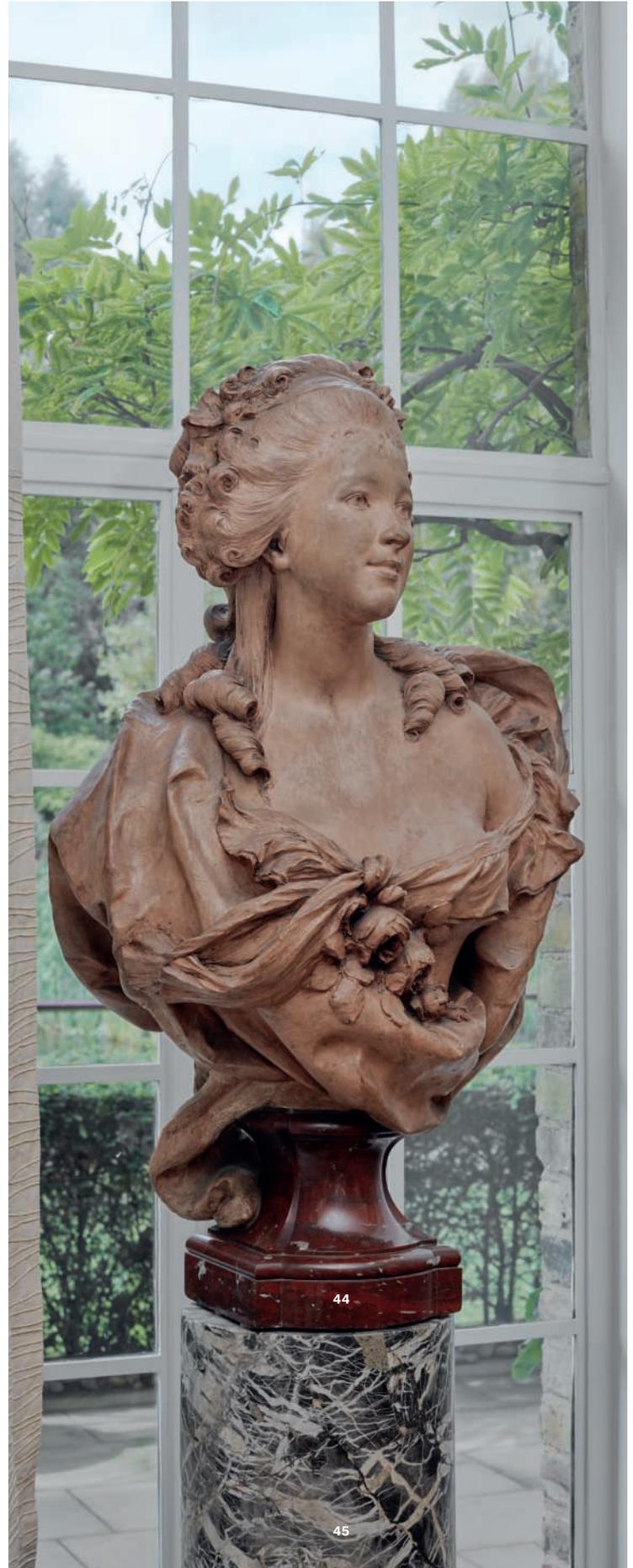
En bois tapissé de velours  
H.: 66 cm. (26 in.); L.: 231,5 cm. (91¼ in.); P.: 106 cm. (41¾ in.)

€2,000-3,000

US\$2,300-3,300  
£1,800-2,600

*A VELVET UPHOLSTERED SOFA, CIRCA 2000*

絲絨沙發，約2000年製



## ■ 48

### MARC DU PLANTIER (1901-1975)

PAIRE D'APPLIQUES À DEUX LUMIÈRES, MODÈLE CRÉÉ VERS 1948

En fer doré à la feuille

H.: 72 cm. (28½ in.); L.: 69 cm. (27¼ in.); P.: 27,5 cm. (10¾ in.) (2)

€25,000-30,000

US\$28,000-33,000

£22,000-26,000

#### PROVENANCE

Collection privée, Paris.

Christie's, Paris, 27 octobre 2004, lot 3.

#### BIBLIOGRAPHIE

J.-L. Gaillemain et B. Foucart, *Les Décorateurs des années 40*, Norma, Paris, 1999, p. 187 au salon des artistes décorateurs de 1949 pour le même modèle.

A PAIR OF GILT IRON SCONCES BY MARC DU PLANTIER, DESIGNED CIRCA 1948

綠鍍及鎏金鐵製壁燈一對，MARC DU PLANTIER，該模型約於1948年製

## 49

### PAIRE DE PIQUE-CIERGES DE STYLE LOUIS XIII

XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

En fer battu, à trois lumières, le fût torsadé et le piètement tripode en S

H.: 50 cm. (19½ in.); L.: 33 cm. (13 in.)

€600-1,000

US\$670-1,200

£520-870

A PAIR OF LOUIS XIII STYLE WROUGHT-IRON THREE-LIGHT CANDLE-SPIKES,  
19<sup>TH</sup> CENTURY

路易十三風格鍛鐵燭台一對



48 (d'une paire)



49 (d'une paire)

## 50

### JEAN ROYÈRE (1902-1981)

#### TABLE BASSE 'SPHÈRE', MODÈLE CRÉÉ VERS 1939

En travertin et fer forgé doré

H.: 35 cm. (13¾ in.); L.: 150,5 cm. (59¼ in.); l.: 70,5 cm. (27¾ in.)

€100,000-150,000

US\$120,000-170,000

£87,000-130,000

#### PROVENANCE

Rossini, Paris, 13 décembre 2002, lot 232.

#### EXPOSITION

*Salon des Artistes Décorateurs*, Paris, 1939, pour le même modèle

#### BIBLIOGRAPHIE

R. Chavance, 'Aménagements officiels et installations privées par Jean Royère', *Mobilier et Décoration*, octobre 1951, p. 22, 24 et 27.

A. de Heeckeren, *Jansen présente Jean Royère*, catalogue d'exposition, Paris, 17 avril-20 mai 1985, pl. 61.

P. Passebon, *Jean Royère Mobilier*, catalogue d'exposition, Galerie du Passage, Paris, 22 octobre 1992-15 janvier 1993, p. 64-65.

J. Lacoste et P. Seguin, *Jean Royère*, Galerie Jacques Lacoste, Paris, 25 mai-2 juillet 1999, pp. 90-91 au *Salon des Artistes Décorateurs*, Paris, 1939 et pour le dessin du modèle.

*Jean Royère: Décorateur à Paris*, catalogue d'exposition, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 8 octobre-30 janvier 2000, p. 16 pour une vue d'époque dans la galerie Jean Royère, Paris, 1949, p. 117 pour un dessin, 1955-1960, p. 134 pour le dessin du Palais du Shah d'Iran, 1956-1958 et p. 159 pour une vue d'époque au *Salon des Artistes Décorateurs et de la Lumière*, 1939.

P.-E. Martin-Vivier, *Jean Royère*, Paris, 2002, p. 45 pour une vue d'époque dans le *Magasin de Paris* à Lima gallery, Perou, 1955, p. 190-191 pour un plan de la table.

J. Lacoste et P. Seguin, *Jean Royère*, Galerie Jacques Lacoste-Galerie Patrick Seguin, Paris, 2012, vol. 1, p. 88 dans le *Salon des Artistes Décorateurs*, Paris, 1939, p. 161, vol. 2, p. 60.

P.-E. Martin-Vivier, *Jean Royère*, Norma, Paris, 2017, p. 8 et p. 195.

'SPHERE', A GILT WROUGHT IRON AND TRAVERTINE COFFEE TABLE BY JEAN ROYÈRE, THE MODEL DESIGNED CIRCA 1939

《球體》·線鏤及鍍金鍛鐵及石灰華茶几·尚·羅耶勒·該模型約於1939年設計



Inspiré de la sphère armillaire, le modèle *Sphère* de Jean Royère est iconique de son style. Il déclina ce principe en luminaires et tables basses de différentes formes et choisira pour le salon de son propre appartement, rue du Faubourg-Saint-Honoré à Paris, une table basse *Sphère* rectangulaire au plateau en marbre noir.

Ce modèle est présenté au *Salon des Artistes Décorateurs*, Paris, 1939 et un exemplaire est réalisé pour le Consulat de France à Alexandrie en 1948.



## ■ 51

### MIROIR D'ÉPOQUE BAROQUE

VENISE, FIN DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE-DÉBUT DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

En verre taillé à fond de glace, verre gravé et verre teinté bleu et rouge, la bordure couverte d'éléments biseautés dessinant un décor de feuillages ; petits manques, remplacements et restaurations

H.: 158 cm. (62¼ in.) ; L.: 129 cm. (50¾ in.)

€30,000-50,000

US\$34,000-56,000

£26,000-43,000

#### PROVENANCE

Rieunier & Associés, Paris, 2 décembre 2002, lot 184.

*A VENETIAN GILTWOOD, AND PARTLY BLUE, CLEAR AND RED-TINED GLASS MIRROR, LATE 17<sup>TH</sup>-EARLY 18<sup>TH</sup> CENTURY*

威尼斯鑲金木、藍色、透明和紅色玻璃鏡，十七世紀末至十八世紀初製



51





## 52

### PAIRE DE BRÛLE-PARFUMS D'ÉPOQUE LOUIS XVI DERNIER QUART DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

En bronze ciselé et doré et marbre blanc, en athénienne formant flambeaux, les trois montants sommés de têtes de satyre terminés par des pieds de bouc, la cassolette ajourée de rinceaux feuillagés au couvercle réversible découvrant un binet, la base circulaire à trois pieds en boule aplatie  
H.: 32 cm. (12½ in.) ; L.: 12 cm. (4¾ in.)

€5,000-8,000

US\$5,600-8,900  
£4,400-6,900

#### PROVENANCE

Piasa, Paris, 20 décembre 1999, lot 15.

A PAIR OF LOUIS XVI ORMOLU-MOUNTED WHITE MARBLE CENSERS FORMING  
CANDLESTICKS, LAST QUARTER 18<sup>TH</sup> CENTURY

路易十六時期銅鑲金白色大理石香爐造型燭台一對，十八世紀末製

## 53

### MIROIR DE TABLE DE STYLE NÉOCLASSIQUE SECONDE MOITIÉ DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

En bronze patiné, bronze doré et verre moulé, figurant un Atlas debout sur une base cylindrique à degrés et au fut orné de côtes torsées, et supportant un miroir double-face pivotant ; accident et usures  
H.: 38,5 cm. (15¼ in.) ; L.: 15 cm. (6 in.)

€1,000-2,000

US\$1,200-2,300  
£870-1,700

#### PROVENANCE

Delvaux, Paris, 13 décembre 1999, lot 316.

A NEOCLASSICAL STYLE ORMOLU AND PATINATED-BRONZE MIRROR, SECOND  
HALF 19<sup>TH</sup> CENTURY

新古典風格鑲金和綠綉青銅鏡，十九世紀下半葉製

## 54

### PAIRE D'ATHÉNIENNES D'ÉPOQUE RESTAURATION VERS 1830

En agate grise, ornementation de bronze ciselé et doré, le piétement tripode sommé de masque de Silène réunis par des chaînettes, sur des patins associés  
H.: 35 cm. (13¾ in.) ; S.: 14 cm. (5½ in.)

€6,000-10,000

US\$6,700-11,000  
£5,200-8,700

#### PROVENANCE

Wetterwald, Nice, 27 juin 1999, lot 150.

A PAIR OF RESTAURATION ORMOLU-MOUNTED AGATE CENSERS, CIRCA 1830

復辟時期銅鑲金瑪瑙香爐一對，約1830年製

## 55

### COUPE MONTÉE D'ÉPOQUE NÉOCLASSIQUE VERS 1820

En bronze ciselé et doré, lapis lazuli et agate rubannée, la coupe probablement antique et réemployée, à deux anses serpentiformes, soutenue par une femme vêtue à l'antique, debout sur une base à degrés appliquée de figures de Cupidon  
H.: 35,5 cm. (13¾ in.) ; L.: 15 cm. (6 in.)

€5,000-8,000

US\$5,600-8,900  
£4,400-6,900

#### PROVENANCE

Wetterwald, Nice, 27 juin 1999, lot 158.

A NEOCLASSICAL ORMOLU-MOUNTED, AGATE AND LAPIS-LAZULI COUPE, CIRCA  
1820

新古典風格銅鑲金、瑪瑙和天青石杯，約1820年製



56

**56**  
**COUVERCLE DE VASE CANOPE EN TERRE CUITE POLYCHROME**  
 NOUVEL EMPIRE, 18<sup>e</sup> DYNASTIE, VERS 1550-1295 AVANT J.C.

Finement modelé sous la forme d'Imsety à tête humaine, l'un des quatre fils d'Horus, portant une perruque volumineuse, le visage peint avec une mentonnière peinte, des yeux, des sourcils et des traits harmonieux, un léger sourire sur les lèvres et les oreilles décollées.  
 H.: 11 cm; D.: 13 cm.

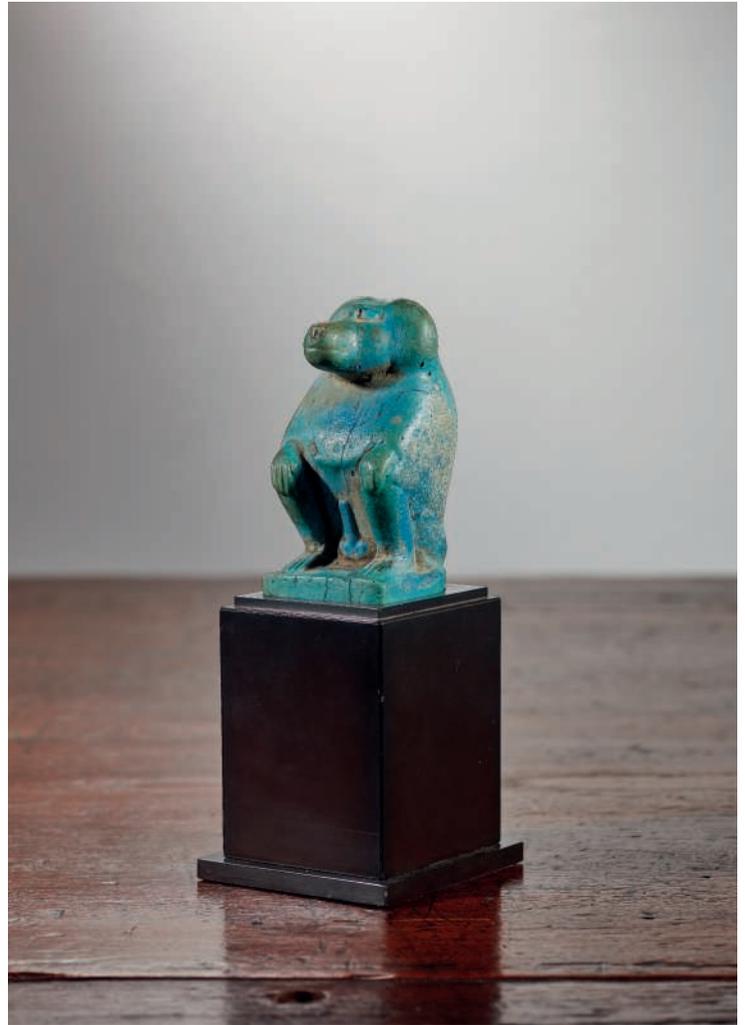
€15,000-25,000 US\$17,000-28,000  
 £13,000-22,000

**PROVENANCE**  
 Collection Peter Sharrer, New York.  
 Collection Jack A. Josephson, New York, acquis par ce dernier à la fin des années 1970.  
 Collection X, New York.  
 Boisgirard-Antonini, Paris, 14 février 2005, lot 307.

Les vases canopes de la 18<sup>e</sup> dynastie étaient généralement surmontés de têtes humaines et fabriqués en poterie sur une roue, le visage étant modelé à la main. Pour un lot similaire, voir le catalogue de l'exposition, *Momies et magie, Les arts funéraires de l'Égypte ancienne*, Museum of Fine Arts, Boston, 1988, p. 149, non. 92a ; et J. Bourriau, *Poteries de la vallée du Nil avant la conquête arabe*, Cambridge, 1981, p. 113, no. 227.

AN EGYPTIAN POLYCHROME TERRACOTTA CANOPIC JAR LID, 18<sup>TH</sup> DYNASTY, CIRCA 1550-1295 B.C.

埃及彩繪赤陶土卡諾卜罈蓋，中王國時期，第十二王朝，約公元前1976至1793年製



57

**57**  
**BABOUIN ÉGYPTIEN EN FAÏENCE TURQUOISE**  
 MOYEN EMPIRE, 12<sup>e</sup>-13<sup>e</sup> DYNASTIE, VERS 1776-1649 AVANT J.C.

Accroupi, les organes génitaux exposés, les deux pattes reposant sur les genoux et la queue recourbée autour du côté droit.  
 H. : 9.5cm

€30,000-50,000 US\$34,000-56,000  
 £26,000-43,000

**PROVENANCE**  
 Collection Peter Sharrer, New York.  
 Collection Jack A. Josephson, New York, acquis par ce dernier en 1976.  
 Collection X, New York.  
 Boisgirard-Antonin, Paris, 14 février 2005, lot 315.

**EXPOSITION**  
 Brooklyn Museum of Art, novembre 1977-mai 1985 (acc. no. L77.38.1).

Le babouin était à l'origine l'animal sacré lié à Thoth. Durant le Moyen Empire, il prend la forme de Khonsou. Le dieu de la lune Khonsou faisait partie de la triade principale vénérée à Thèbes (Louxor), capitale des dynasties du Nouvel Empire, aux côtés de son père Amon et de sa mère Mouté.

AN EGYPTIAN TURQUOISE FAÏENCE BABOON, 12<sup>TH</sup>-13<sup>TH</sup> DYNASTY, CIRCA 1550-1295 B.C.

埃及藍綠色彩陶狒狒，中王國時期，第十二至十三王朝，約公元前1976至1649年製

## 58

### PAIRE DE CONSOLES D'APPLIQUE DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE ITALIE

En noyer mouluré, sculpté partiellement doré et peint à l'imitation du marbre,  
ON Y JOINT UNE CONSOLE en résineux sculpté et doré ; anciennement élément  
d'architecture

H.: 43 cm. (17 in.) ; L.: 25 cm. (9¾ in.) ; P.: 27 cm. (10½ in.) (4)

€1,000-2,000

US\$1,200-2,300  
£870-1,700

*A PAIR OF ITALIAN PARCEL-GILT PAINTED-LIMEWOOD BRACKETS, 18<sup>TH</sup> CENTURY*

十八世紀局部鑲金塗漆榿木壁架一對·意大利製

## 59

### VASE D'ÉPOQUE NAPOLÉON III ATTRIBUÉ À L'ESCALIER DE CRISTAL, SECONDE MOITIÉ DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

En porcelaine émaillée bleu, époque Qianlong, Chine, la monture en bronze ciselé  
et doré, figurant trois jarres nouées et portées par trois hommes chinois agenouillés  
formant piétement

H.: 18 cm. (7 in.)

€6,000-10,000

US\$6,700-11,000  
£5,200-8,700

#### PROVENANCE

Poulain-Le Fur, Paris, 16 décembre 2001, lot 181.

*A NAPOLEON III ORMOLU-MOUNTED CHINESE PORCELAIN VASE, ATTRIBUTED  
TO ESCALIER DE CRISTAL, SECOND HALF 19<sup>TH</sup> CENTURY*

拿破崙三世時期銅鑲金中式陶瓷花瓶·據考為ESCALIER DE CRISTAL製·十九世紀下半  
葉製

## 60

### VASQUE MONTÉE D'ÉPOQUE NAPOLÉON III SECONDE MOITIÉ DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

En porcelaine de Chine céladon craquelée dans le style des Song et ornementation  
de bronze ciselé et doré, à deux anses ornées de feuilles d'acanthé, la base rocaille  
à six pieds en enroulement

H.: 17 cm. (6¾ in.) ; D.: 27 cm. (10¾ in.)

€3,000-5,000

US\$3,400-5,600  
£2,600-4,300

#### PROVENANCE

Blanchet & associés, Paris, 26 mai 2004, lot 250.

*A NAPOLEON III ORMOLU-MOUNTED CHINESE CRACKLE GLAZED BOWL,  
SECOND HALF 19<sup>TH</sup> CENTURY*

拿破崙三世時期銅鑲金中國裂紋釉盤·十九世紀下半葉製

## 61

### PAIRE DE VASES POTS-POURRIS DU MILIEU DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

En grès de Chine à couverture turquoise et ornementation de bronze ciselé et doré,  
le couvercle sommé d'un lion bouddhique, le vase à deux anses ajouré d'une frise  
d'entrelacs et reposant par un piédoche sur une base à section carrée

H.: 28 cm. (11 in.) ; L.: 17 cm. (6¾ in.) (2)

€3,000-5,000

US\$3,400-5,600  
£2,600-4,300

Wetterwald, Nice, 27 juin 1999, lot 143.

*A PAIR OF FRENCH ORMOLU-MOUNTED CHINESE PORCELAIN TURQUOISE-  
GLAZED POT-POURRI VASES, MID-19<sup>TH</sup> CENTURY*

銅鑲金中式陶瓷綠釉松乾花瓶一對·約1840至1850年製

## 62

### CARPE MONTÉE DE STYLE LOUIS XV LA MONTURE DU PREMIER QUART DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE, LA PORCELAIN DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

En porcelaine émaillée blanc d'Arita, Japon, représentant une carpe émergeant  
des flots et soutenant un sage, la base en bronze ciselé et doré ajourée de conceptions  
rocailles ; restaurations aux nageoires

H.: 34 cm. (13½ in.) ; L.: 26 cm. (10¼ in.)

€5,000-8,000

US\$5,600-8,900  
£4,400-6,900

#### PROVENANCE

Rieunier & Associés, Paris, 14 mars 2005, lot 99.

*A LOUIS XV STYLE ORMOLU-MOUNTED JAPANESE PORCELAIN CARP,  
THE MOUNT EARLY 20<sup>TH</sup> CENTURY*

路易十五風格銅鑲金日本陶瓷鯉魚·底座於二十世紀初製

## 63

### JETÉ DE CANAPÉ DE LA FIN DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE PROBABLEMENT TISSÉ À LYON

En laine, à la façon des cachemires, à décor sur fond vert de bouquets de fleurs pourpre  
et vermeil et de rinceaux

249 x 185 cm. (97¼ x 72¾ in.)

€600-1,000

US\$670-1,200  
£520-870

*A FRENCH WOOLEN EMBROIDERY FABRIC, LATE 19<sup>TH</sup> CENTURY, PROBABLY LYON*

茄士咩風格羊毛餐桌地氈



61 (d'une paire)

58

58

60

62

59

61 (d'une paire)

63



64

## 64

### TRILOBITE CHEIRURUS EXELL

ORDOVICIEN MOYEN, ASERY FORMATION, VILPOVISTY, RUSSIE

Les longues épines du pygidium dressées

Hauteur non déroulée du spécimen: 6,5 cm. (2½ in.)

€6,000-8,000

US\$6,700-8,900

£5,200-6,900

#### PROVENANCE

Christie's, Paris, 16 avril 2007, lot 47.

#### BIBLIOGRAPHIE

*Friedrich Schmidt's Revision der ostbaltischen silurischen Trilobiten* (1881-1907)

Le trilobite est figé dans une posture dramatique de défense ou d'agonie, le corps, partie arrière et tête redressée vers le ciel. Les deux grandes épines caudales affrontant l'espace du ciel comme deux épées. *Cheirurus excell* montre des successions d'épines horizontales et deux belles et longues épines latérales en tête. Exceptionnel par sa taille et sa qualité.

TRILOBITE CHEIRURUS EXELL

CHEIRURUS EXULL 三葉蟲化石



65

## 65

### CRABE HARPACTOCARCINUS QUADRILOBATUS

ÉOCÈNE, VÉRONE, ITALIE

Dimensions du crabe: 12,5 x 10 cm. (5 x 4 in.); dimensions de la gangue: 16 x 14 cm. (6½ x 5½ in.),

€3,500-5,000

US\$3,900-5,600

£3,100-4,300

#### PROVENANCE

Christie's, Paris, 16 avril 2007, lot 21.

Beau travail de nettoyage et de préparation. Présenté sur gangue, ce spécimen de petite taille aux pinces massives conserve ses couleurs. Intact et superbe.

HARPACTOCARCINUS QUADRILOBATUS CRAB

HARPACTOCARCINUS QUADRILOBATUS 蟹化石



66



67

## ■ 66

### SERIOLA PRISCA

ÉOCÈNE INFÉRIEUR, GISEMENT DU MONTE BOLCA

Longueur du fossile: 71 cm. (27 7/8 in.) ; dimensions de la gangue: 80 x 35 cm.  
(30½ x 13¾ in.)

€8,000-12,000

US\$8,900-13,000  
£7,000-10,000

#### PROVENANCE

Christie's, Paris, 16-17 avril 2008, lot 77.

**B**el exemplaire de *Seriola Prisca*, poisson de la famille des Carangidae. Cette *Seriola* géante de plus de 70 cm de longueur est exceptionnelle à plusieurs titres : d'une part par sa taille et d'autre part par sa minéralisation qui montre des grandes vertèbres remplies de cristaux de calcite miel. La forme fuselée de ce poisson et son ossature robuste indique que *Seriola prisca* était vraisemblablement destiné à la nage rapide. Il se déplaçait en banc à la recherche de proies. Le fossile est présenté sur une plaque de calcaire lithographique beige.

SERIOLA PRISCA FISH FOSSIL

早先鱚魚化石

## ■ 67

### CRÂNE D'OURS DES CAVERNES

PLÉISTOCÈNE SUPÉRIEUR, ÈRE QUATERNAIRE,  
ROUMANIE OU MONTS DE L'OURAL

Crâne d'un grand mâle, le socle en acajou  
L.: 53 cm. (20⅞ in.)

€5,000-7,000

US\$5,600-7,800  
£4,400-6,100

#### PROVENANCE

Christie's, Paris, 16-17 avril 2008, lot 182.

CAVE BEAR SKULL

洞熊頭骨



68

69

72

70 (d'une paire)

71

70 (d'une paire)

## 68

### PAIRE DE BUSTES EN BRONZE REPRÉSENTANT LES EMPEREURS NÉRON ET CLAUDE

PROBABLEMENT FRANCE, XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

Reposant sur un socle en opaline et bronze doré ; l'un inscrit 'CLAUDE V', l'autre 'NERON VI'

H.: 26.5 cm. (10½ in.)

(2)

€1,000-1,500

US\$1,200-1,700  
£870-1,300

#### PROVENANCE

Collection privée, France.  
Acquis en 1997.

*A PAIR OF BRONZE BUSTS OF EMPERORS NERO AND CLAUDIUS, PROBABLY FRANCE, 19<sup>TH</sup> CENTURY*

尼祿和克勞狄烏斯皇帝青銅半身像一對，可能十九世紀製於法國

## 69

### COUPE MONTÉE D'ÉPOQUE RESTAURATION

CRISTALLERIES DU CREUSOT, VERS 1820

En verre taillé et bronze ciselé et doré, la coupe à six pans moulurés, le pied en double balustre, la base circulaire reposant sur une monture à décor de feuillages probablement associée

H.: 29 cm. (11½ in.) ; 14,5 cm. (5¾ in.)

€600-1,000

US\$670-1,100  
£520-870

#### PROVENANCE

Galerie Gérardin, Lyon, 1997.

*A RESTAURATION ORMOLU-MOUNTED MOULDED GLASS GOBLET, LE CREUSOT, CIRCA 1820*

復辟時期銅鑲金模製高腳玻璃杯，勒克索，約1820年製

## 70

### PAIRE DE MÉDAILLONS EN CUIVRE PATINÉ REPRÉSENTANT DEUX OISEAUX DANS UN PAYSAGE NUAGEUX

FRANCE, SECONDE MOITIÉ DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

Enchâssé dans un cadre en bronze doré

H.: 25.5 cm. (10 in.) ; L.: 29 cm. (11½ in.)

(2)

€2,000-3,000

US\$2,300-3,300  
£1,800-2,600

#### PROVENANCE

Delorme & Fraysse, Paris, 27 juin 2001, lot 125.

*A PAIR OF PATINATED COPPER LOW RELIEF MEDALLIONS OF BIRDS, FRANCE, SECOND HALF 19<sup>TH</sup> CENTURY*

綠銹銅製小鳥圓章一對，法國，十九世紀下半葉製

## 71

### PAIRE DE MÉDAILLONS EN BRONZE REPRÉSENTANT DEUX NYMPHES

D'APRÈS CLODION (1738-1814), FRANCE, XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

Enchâssé dans un cadre en bronze doré

D.: 22 cm. (8½ in.)

(2)

€2,000-3,000

US\$2,300-3,300  
£1,800-2,600

#### PROVENANCE

Piasa, Paris, 20 décembre 1999, lot 17.

*A PAIR OF BRONZE MEDALLIONS OF NYMPHS, AFTER CLODION (1738-1814), FRANCE, 19<sup>TH</sup> CENTURY*

仙女青銅圓章一對，仿照克勞德-米歇爾(1738-1814)作品，法國，十九世紀初製

## 72

### MÉDAILLON EN PLÂTRE PATINÉ REPRÉSENTANT LE PROFIL D'UN ENFANT

D'APRÈS JOSEPH CHINARD (1756-1813), FRANCE, XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

Signé 'Chinard de Lyon ... (?)' et portant une inscription au revers 'M. a. Petit (?)'

D.: 25 cm. (9¾ in.)

€400-600

US\$450-670  
£350-520

#### PROVENANCE

Acquis en 1998.

*A PATINATED PLASTER ROUNDEL OF A YOUNG BOY, AFTER JOSEPH CHINARD (1756-1813), FRANCE, 19<sup>TH</sup> CENTURY*

年輕男子側面綠銹石膏浮雕圓盤，仿照約瑟夫·奇納德(1756-1813)作品，法國，十九世紀製



-73

**D'APRÈS GIAMBOLOGNA (1529-1608), ITALIE, VERS 1700**  
**GROUPE EN BRONZE REPRÉSENTANT NESSUS ET DÉJANIRE**

Patine brun foncé; reposant sur un socle en bois de violette monté en bronze doré d'époque postérieure  
 H.: 42.5 cm. (16 3/4 in.); HT.: 54.5 cm. (21½ in.)

€15,000-25,000

US\$17,000-28,000  
 £13,000-22,000

**PROVENANCE**

Galerie Anthony Embden, Paris, 15 mars 2003.

**BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE**

F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno*, Florence, 1681-8, Ranalli ed., Florence, 1974, IV, pp. 110-111.  
 Edinburgh, Londres et Vienne, Royal Scottish Museum, Victoria and Albert Museum et Kunsthistorisches Museum, *Giambologna 1529-1698 Sculptor to the Medici*, 19 août-10 sept. 1978, 5 oct.-16 nov. 1978 et 2 dec. 1978-28 jan. 1979, C. Avery et A. Radcliffe eds., no. 66, pp. 109-117.  
 C. Avery, *Giambologna-The Complete Sculpture*, Oxford, 1987, p. 264, no. 93.

L'histoire de Nessus et Déjanire ramène à la fin de la longue et mouvementée vie d'Hercule. Déjanire, la femme d'Hercule, a été enlevée par le centaure Nessus lorsque ce dernier lui proposa de la porter le long d'une rivière. Hercule tua Nessus à l'aide de son arc, qui dans ses derniers moments convaincu Déjanire d'administrer un poison à son mari. Hercule enfila une tunique empoisonnée et fut mortellement brûlé. Il a plus tard été placé sous le statut de dieu et a rejoint les autres dieux et déesses sur le Mont Olympe.

Le thème de l'enlèvement a été repris par Giambologna (1529-1608), sculpteur à la cour des Médicis (Grands Ducs de Toscane). La première représentation, qualifiée de «type A» par Avery et Radcliffe (*Giambologna, op. cit.*, p. 109), montre Déjanire assise sur le dos de Nessus ; les deux autres variantes sont de «types B et C».

Des documents montrent que Giambologna a conçu ce modèle de «type A» en 1575. Il est également connu qu'Antonio Susini a continué à produire des moulages de ce modèle - ainsi que ses propres variantes - après avoir quitté l'atelier de Giambologna en 1600.

*A PATINATED BRONZE GROUP DEPICTING NESSUS ABDUCTING DEIANIRA, AFTER THE MODEL BY GIAMBOLOGNA (1529-1608), ITALIAN, CIRCA 1700*

一組內薩斯綁架得伊阿尼拉綠銹青銅像，仿照詹波隆那(1529-1608)作品，意大利，約1700年製





74

■ 74

**SUITE DE QUATRE APPLIQUES DE STYLE RÉGENCE**

VERS 1900

En bronze ciselé et doré, à deux bras de lumière, à décor d'une tête de Zephyr et de feuillages

H.: 46 cm. (18 in.) ; L.: 35 cm. (13¾ in.)

€5,000-8,000

US\$5,600-8,900

£4,400-6,900

(4)

*A SET OF FOUR RÉGENCE STYLE ORMOLU TWIN-BRANCH WALL-LIGHTS, CIRCA 1900*

一套四盞攝政時期風格鎏金雙燈頭壁燈，約1900年製

■ ~75

**COMMODE D'ÉPOQUE RÉGENCE**

VERS 1720

En placage de palissandre de Rio, ornementation de bronze ciselé et doré et laiton, le dessus de marbre rouge du Languedoc, la façade ouvrant par quatre tiroirs sur trois rangs munis de poignées à décor de cornes d'abondance et de masques, les montants antérieurs à pan arrondi ornés de cannelures et surmontés de mascarons associés ; quelques anciennes restaurations au placage

H.: 82 cm. (32¼ in.) ; L.: 117,5 cm. (46 in.) ; P.: 59,5 cm. (23½ in.)

**PROVENANCE**

Wetterwald, Nice, 27 juin 1999, lot 218.

€5,000-7,000

US\$5,600-7,800

£4,400-6,100

*A RÉGENCE ORMOLU-MOUNTED RIO ROSEWOOD COMMODE, CIRCA 1720*

攝政時期銅鎏金巴西玫瑰木抽屜櫃，約1720年製



## 76

### ENCRIER D'ÉPOQUE LOUIS XVI DERNIER QUART DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

En bronze ciselé et doré, simulant une table de billard, le plateau coulissant pour dévoiler un godet et une boîte à sable, à décor de têtes aux angles et de draperies festonnées ; traces de peinture

H.: 7,5 cm. (3 in.) ; L.: 14,5 cm. (5¾ in.) ; P.: 6,5 cm. (2¾ in.)

€3,000-5,000

US\$3,400-5,600  
£2,600-4,300

#### PROVENANCE

Beussant-Lefèvre, Paris, 22 octobre 2008, lot 57.

*A LOUIS XVI ORMOLU INKSTAND SIMULATING BILLIARD,  
LAST QUARTER 18<sup>TH</sup> CENTURY*

路易十六時期鑲金仿桌球造型墨水瓶，十八世紀末製



76

## 77

### ÉCOLE FRANÇAISE DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE LOT COMPRENANT UNE PLAQUE REPRÉSENTANT UN DIEU FLEUVE ET UNE FIGURE DE ZÉPHYR

Bronze patiné ; la plaque enchâssé dans un cadre en bronze doré, la figure reposant sur un socle en marbre gris et bronze doré

La plaque: H.: 7.5 cm. (3 in.); L.: 27 cm. (10½ in.)

La figure: HT.: 21 cm. (8¼ in.)

#### PROVENANCE

La plaque : Delorme & Fraysse, Paris, 27 juin 2001, lot 126.

La figure : Galerie Valentin Smith, Saint-Ouen, France, 1992.

€500-800

US\$560-890  
£440-690

*LOT COMPRISING A BRONZE PLAQUE OF A RIVER GOD AND A BRONZE FIGURE  
OF ZEPHYR, FRENCH SCHOOL, 19<sup>TH</sup> CENTURY*

河神青銅淺浮雕，法國，十九世紀製



77

## 78

### PLAQUE EN BRONZE REPRÉSENTANT DES PUTTI JOUANT AVEC UN VASE PROBABLEMENT ALLEMAGNE, SECONDE MOITIÉ DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

Enchâssé dans un cadre en bronze doré d'époque postérieure

H.: 11.5 cm. (4½ in.) ; L.: 18 cm. (7 in.)

#### PROVENANCE

Delorme & Fraysse, Paris, 27 juin 2001, lot 124.

€500-800

US\$560-890  
£440-690

*A BRONZE LOW RELIEF PLAQUE OF CAVORTING PUTTI, PROBABLY GERMANY,  
SECOND HALF 17<sup>TH</sup> CENTURY*

嬉鬧的丘比特青銅淺浮雕，可能十七世紀下半葉製於德國



78



79

■ 79

**LUSTRE D'ÉPOQUE BAROQUE**  
PAYS-BAS, XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

En laiton doré, à seize bras de lumière en S sur deux rangs, fixés par des clavettes à un fut tourné terminé par une sphère, monté à l'électricité  
H.: 102 cm. (40 in.); L.: 107 cm. (42 in.)

€6,000-8,000

US\$6,700-8,900  
£5,200-6,900

**PROVENANCE**

Artcurial, Paris, 21 mai 2003, lot 246.

*A DUTCH BRASS SIXTEEN-BRANCH CHANDELIER, NETHERLANDS, 17<sup>TH</sup> CENTURY*

荷蘭黃銅十六頭吊燈·十七世紀製

■ 80

**TABLE DE RÉFECTOIRE EN PARTIE DE LA FIN DE L'ÉPOQUE ELIZABÉTHAINE**

ANGLETERRE, EN PARTIE DU DÉBUT DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

En chêne et frêne mouluré et sculpté, le plateau rectangulaire reposant sur dix pieds en urne à piédouche réunis par des barres d'entretoise  
H.: 82 cm. (32¼ in.); L.: 340,5 cm. (134 in.); P.: 93 cm. (36¾ in.)

€8,000-12,000

US\$8,900-13,000  
£7,000-10,000

**PROVENANCE**

Museum of Fine Arts, Boston, USA.  
Sotheby's, New-York, 24 octobre 2002, lot 816.

*A PARTLY LATE ELIZABETHAN OAK REFECTORY TABLE, PART EARLY 17<sup>TH</sup> CENTURY*

伊莉莎白時期末大型橡木長餐桌·部份於十七世紀初製







83

81

82

■ ~81

**COMMODE D'ÉPOQUE RÉGENCE**

VERS 1720

En placage de palissandre de Rio et bois de violette, ornementation de bronze ciselé, doré et poinçonné au C couronné, le plateau à décor de croisillons et d'entrelacs, la façade légèrement galbée ouvrant à quatre tiroirs sur trois rangs, un tiroir secret dissimulé au centre; anciennes restaurations et petits manques au placage

H.: 84 cm. (33 in.); L.: 147 cm. (57¾ in.); P.: 67 cm. (26¼ in.)

Le poinçon au C couronné fut insculpé entre 1745 et 1749

€5,000-8,000

US\$5,600-8,900  
£4,400-6,900

A REGENCE ORMOLU-MOUNTED RIO ROSEWOOD AND KINGWOOD COMMODOE, CIRCA 1720

攝政時期銅鑲金巴西玫瑰木和黃檀木抽屜櫃，約1720年製

■ 82

**MODELLO D'ARCHITECTURE DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE**

ITALIE

En tilleul et merisier tourné en partie teinté en noir, formant niche

H.: 127 cm. (50 in.); D.: 51 cm. (20 in.)

€800-1,200

US\$890-1,300  
£700-1,000

A 19<sup>TH</sup> CENTURY ARCHITECTURE ELEMENT, ITALIAN

十九世紀建築組件·意大利製

■ 83

**AMMONITE EMERICICERAS**

CRÉTACÉ, BARRÉMIEN INFÉRIEUR, RÉGION D'AGADIR, MAROC

Longueur totale: 130 cm. (51¼ in.)

€5,000-7,000

US\$5,600-7,800  
£4,400-6,100

**PROVENANCE**

Christie's, Paris, 16-17 avril 2008, lot 83.

Cette forme particulière dans les ammonites hétéromorphes symétriques, n'est que fort peu représentée, si ce n'est dans les *Lytocrioceras*, qui ne font, elles, que quelques centimètres.

*EMERICICERAS SP. AMMONITE*

羊角菊石化石

■ 84

**ATHÉNIENNE DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE**

ITALIE

En peuplier, tilleul et chêne mouluré, sculpté noirci et doré, la coupe amovible terminée par une pomme de pin, les montants sommés de tête de lion, sur un contre-socle orné de postes; le couvercle manquant

H.: 92 cm. (36¼ in.); D.: 32 cm. (16¼ in.)

€4,000-6,000

US\$4,500-6,700  
£3,500-5,200

**PROVENANCE**

Frayse & associés, Paris, 11 mai 2004, lot 271.

A ITALIAN PARCEL-GILT AND BLACK-PAINTED ATHENIENNE, 19<sup>TH</sup> CENTURY

十九世紀局部鍍金及黑色塗漆木三腳架·意大利製



84

# SALLE À MANGER



## 85

### VASE D'ÉPOQUE GEORGES III

ANGLETERRE, VERS 1800

En spath fluor, marbre noir d'Ashford et bronze doré, le vase de forme Médicis reposant sur une base moulurée soulignée d'un rang de perles  
H.: 40 cm. (15¾ in.) ; D.: 26 cm. (10¼ in.)

€7,000-10,000

US\$7,800-11,000  
£6,100-8,700

#### PROVENANCE

Wetterwald, Nice, 27 juin 1999, lot 153.

*A GEORGES III ORMOLU-MOUNTED BLUE-JOHN VASE, CIRCA 1800*

喬治三世時期銅鑲金藍螢石花瓶，約1800年製

## 86

### PAIRE DE CANDÉLABRES D'ÉPOQUE NAPOLEON III

SIGNATURE DE L'ESCALIER DE CRISTAL, SECONDE MOITIÉ DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

En terre cuite glaçurée, bronze doré et vernis européen à l'imitation des laques asiatiques, figurant un perroquet sur un perchoir à l'imitation du bambou agrémenté de deux binets, tenant sur un plateau oval à décor à l'or de chrysanthèmes et ceint d'une galerie ajourée, reposant sur quatre pieds, chacun signé *Escalier de Cristal. Paris* sous le plateau

H.: 34,5 cm. (13½ in.) ; L.: 21 cm. (8½ in.) ; P.: 17 cm. (6¾ in.)

(2)

€10,000-15,000

US\$12,000-17,000  
£8,700-13,000

#### PROVENANCE

Rossini, Paris, 8 juin 2001, lot 125.

L'association de la porcelaine de Chine et de montures de bronze doré parisiennes qui a fait le succès des marchands merciers au XVIII<sup>e</sup> siècle perdure au siècle suivant. L'Escalier de Cristal est une des maisons emblématiques de la poursuite de cette vogue. Fondé au début du siècle par Madame veuve Desarnaud, l'Escalier de Cristal est présent en 1819 à *l'Exposition des Produits de l'Industrie*. La maison jouit rapidement d'une réputation internationale et conquiert une clientèle prestigieuse qui s'y fournit en cristal, porcelaines, meubles et bronzes d'ameublement.

*A PAIR OF NAPOLEON III ORMOLU AND GLAZED-CERAMIC FIGURES OF PARROTS CANDLESTICKS SIGNED BY ESCALIER DE CRISTAL, SECOND HALF 19<sup>TH</sup> CENTURY*

拿破崙三世時期銅鑲金和上釉鸚鵡瓷像燭台一對，附有ESCALIER DE CRISTAL簽名，十九世紀下半葉製

## 87

### COMMODE D'ÉPOQUE DIRECTOIRE

FIN DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

En acajou, placage d'acajou, filets de laiton et ébène, ornementation de bronze doré, le dessus de marbre blanc veiné gris accidenté, ouvrant par cinq tiroirs sur trois rangs, les pieds en toupie, les serrures à trèfle

H.: 87 cm. (34¼ in.) ; P.: 125 cm. (49¼ in.) ; P.: 57 cm. (22½ in.)

€2,500-4,000

US\$2,800-4,500  
£2,200-3,500

#### PROVENANCE

Genin, Lyon, 1991.

*A DIRECTOIRE ORMOLU-MOUNTED MAHOGANY COMMODOE, LATE 18<sup>TH</sup> CENTURY*

帝國時期銅鑲金紅木抽屜櫃，十八世紀末製

## 88

### FONTAINE D'ÉPOQUE RESTAURATION

VERS 1820

En tôle laquée rouge et blanc, ornementation de bronze repoussé et doré, le robinet émergeant d'un mascarón, le corps surmonté d'une prise associée, la base ajourée hébergeant un emplacement à bougie, les patins en griffes de lion ; usures au décor  
H.: 51 cm. (20 in.)

€2,500-4,000

US\$2,800-4,500  
£2,200-3,500

#### PROVENANCE

Chassaing-Rivet-Fournié, Toulouse, 8 novembre 2000, lot 182.

*A RESTAURATION ORMOLU-MOUNTED RED PAINTED-SHEET METAL FOUNTAIN, CIRCA 1820*

復辟時期銅鑲金紅漆金屬片噴泉，約1820年製

## 89

### POT À TABAC D'ÉPOQUE RESTAURATION

VERS 1820

En marbre rouge griotte mouluré et ornementation de bronze ciselé et doré, le col orné d'une frise de feuille d'eau, la prise du couvercle en graine  
H.: 24 cm. (9½ in.) ; D.: 15 cm. (6 in.)

€800-1,200

US\$890-1,300  
£700-1,000

#### PROVENANCE

Galerie Valentin Smith, Saint-Ouen, 1992.

*A RESTAURATION ORMOLU-MOUNTED MARBLE TOBACCO-JAR, CIRCA 1820*

復辟時期銅鑲金大理石煙灰缸，約1820年製

## 90

### HYACINTHE RIGAUD (1659-1743)

#### PORTRAIT DE JEUNE HOMME À L'HABIT BRUN

Huile sur toile, ovale, mise au rectangle  
79,5 x 61 cm. (31¼ x 24 in.)

€18,000-25,000

US\$20,000-28,000

£16,000-22,000

#### PROVENANCE

Ferri, Paris, 13 décembre 2000, no.4 (comme école hollandaise vers 1720).

#### BIBLIOGRAPHIE

D. Brême, communication écrite du 20 juillet 2002 (Rigaud, vers 1680-1685) ;  
S. Perreau, "Rigaud... particuliers, inédits et découvertes", *L'Estampille. L'Objet d'art*, no.399, 2005, p.62, reproduit (vers 1681, sans référence à D. Brême) ;  
S. Perreau, *Hyacinthe Rigaud, catalogue concis de l'œuvre*, Sète, 2013, no.P5, pl. XVIII (vers 1681) ;  
A. James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud (1659-1743), L'homme et son art*, Dijon, 2016, P.7, p. 22, reproduit (vers 1680-1685).

*HYACINTHE RIGAUD, PORTRAIT OF A GENTLEMAN WEARING A BROWN COAT, OIL ON CANVAS, OVAL, ADAPTED TO A RECTANGLE*

亞森特·里戈，《男子肖像》，油彩、畫布，嵌入長方形畫布

Ce tableau a été rendu en 2002 par Dominique Brême à Hyacinthe Rigaud, dont on reconnaît la manière bien caractéristique du début de carrière : perruque évanescence et duveteuse, plis géométriques aux sillons d'ombres marqués, zébrés d'un trait incandescent, fort clair-obscur. Le jeune Rigaud joue sur une harmonie de tons chauds – sang de bœuf de l'ample manteau dont les plis rougeoient comme à la lumière d'une flamme ; blondeur fauve de la chevelure et des sourcils ; ambiance brun doré de l'arrière-plan – qui met en valeur le teint diaphane et délicat du modèle, qu'ourlent des lèvres vermeilles, auxquelles les impacts de blanc donnent un aspect presque laqué. La cravate de dentelle aux fuseaux de Flandre, simplement nouée autour du cou, est une nouveauté vestimentaire que l'artiste prend soin de retranscrire. De Lyon, où il fait ses premières armes, à Paris où il s'installe définitivement à partir de 1681, le jeune Rigaud se place résolument sous l'influence de Van Dyck, son maître absolu en « l'art de portraiture », dont il retient, comme dans notre tableau, la séduction racée d'effigies aristocratiques.

Nous remercions Madame Ariane James-Sarazin pour la rédaction de cette notice et pour les informations bibliographiques fournies.





## ■ 91

**AMMONITE ANCYLOCERAS**  
CRÉTACÉ, BARMEN INFÉRIEUR, RÉGION  
D'AGADIR, MAROC

L.: 85 cm. (33½ in.)

€5,000-7,000

US\$5,600-7,800  
£4,400-6,100

**PROVENANCE**

Christie's, Paris, 16-17 avril 2008, lot 84.

Très grand exemplaire. La coquille finement annelée, est étirée à l'extrême pour se terminer par un ombilic entièrement cristallisé et translucide à la lumière. Restaurations d'usage, sinon parfait état.

*UNROLLED ANCYLOCERAS AMMONITE*

展開的勾菊石化石

## ■ 92

**PAIRE DE BOUGEOIRS D'ÉPOQUE  
VICTORIENNE**  
DERBYSHIRE, VERS 1840

En marbre noir d'Ashford, le binet en vase Médicis, le fut marqueté d'échantillons de marbres et pierres dures, la base de section carrée; deux éclats à une base  
H.: 28 cm. (11 in.); S.: 10 cm. (4 in.) (2)

€800-1,200

US\$900-1,300  
£700-1,000

**PROVENANCE**

Lots Road Auctions, Londres, 30 octobre 2000, lot 341.

*A PAIR OF VICTORIAN ASHFORD BLACK MARBLE  
CANDLESTICKS, ENGLAND DERBYSHIRE, CIRCA 1840*

維多利亞時期德比郡木黑色大理石燭台一對, 約1840年製

## ■ 93

**ERIC SCHMITT (NÉ EN 1955) POUR LA  
MAISON CHRISTIAN LIAIGRE (FONDÉE  
EN 1985)**

CONSOLE 'DOGUE', MODÈLE CRÉÉ EN 2000

En bronze patiné  
H.: 73 cm. (28¾ in.); L.: 145 cm. (57¼ in.); P.: 40 cm. (15¾ in.)

Monogrammée *ES pour C. LIAIGRE* sur la ceinture  
du plateau

€2,500-3,500

US\$2,800-3,900  
£2,200-3,000

*DOGUE, A PATINATED BRONZE CONSOLE BY ERIC  
SCHMITT FOR CHRISTIAN LIAIGRE, DESIGNED IN 2000*

小狗綠銹青銅桌, 埃里克·施密特為克里斯蒂安·利亞格爾製, 模型於2000年設計





97

**FRANZ ANTON VON SCHEIDEL (1731-1801)**

SIX ÉTUDES DE CORNES

Inscrit 'Um die hälfte größer.', 'Bison', 'Capra Dorcas. Afrikanischer Ziege', 'Capra Ammona. Sibirischer Ziege' (en bas au centre)  
 Pierre noire, aquarelle, rehaussé de gomme arabique, filigrane fleur-de-lys dans un blason couronné avec initiales 'JH&Z' et 'JHONIG & ZOONEN'  
 36.2 x 52 cm. (14¼ x 20½ in.)

(6)

€15,000-20,000

US\$16,600-22,100  
£12,900-17,300**PROVENANCE**

Sotheby's, New York, 20 janvier 1982, lots 166, 167, 179, 180, 184, 262.  
 Collection Bill Blass (1922-2002).  
 Sotheby's, New York, 21-23 octobre 2003, lot 766.

FRANZ ANTON SCHEIDEL, SIX STUDIES OF HORNS, BLACK CHALK, WATERCOLOUR, HEIGHTENED WITH ARABIC GUM

弗朗茨·安東·沙伊德爾，《六幅角的習作》，水彩、紙本

98

**EXCELLIA VELIFER**

ÉOCÈNE INFÉRIEUR, GISEMENT DU MONTE BOLCA, RÉGION DE VÉRONE, ITALIE

Dimensions du poisson: 24.5 x 21 cm. (9⅝ x 8¼ in.) ; de la plaque: 36 x 31 cm. (14 x 12¼ in.)

€30,000-40,000

US\$33,000-44,000  
£26,000-34,500**PROVENANCE**

Christie's, Paris, 16-17 avril 2008, lot 80.

**BIBLIOGRAPHIE**

Lorenzo Sorbini, *I Fossili di Bolca*, 1981. *La Collezione Baja di Pesci e Piante Fossili di Bolca*, 1983

Louis Agassiz, *Recherches sur les poissons fossiles*, 1833-1843

Appelé aussi Poisson Voilier, ce rare et grand exemplaire de poisson fossile provient du célèbre gisement du Monte Bolca, région de Vérone. Les fossiles de poissons du Monte Bolca sont grandement recherchés des collectionneurs comme l'atteste leur présence dans les cabinets de curiosités du monde entier. Notons la présence de ces fossiles dans le musée de Francesco Calceolari dès la fin de l'année 1571 ; cette collection étant considérée comme le plus ancien musée d'Histoire Naturelle du monde comme l'atteste une gravure publiée en 1622. De ce gisement proviennent les premiers écrits sur les fossiles: «Discorsi supra Dioscoride» de Andrea Mattioli médecin à Sienne, publié en 1555. Léonard Da Vinci a été un des premiers à se questionner sur ce gisement de fossiles. Rappelons aussi que Napoléon Bonaparte et ses savants en rapportèrent une collection de la campagne d'Italie, actuellement exposée dans les collections du museum d'histoire naturelle de Paris.

RARE AND EXCEPTIONNAL FISH EXCELLIA VELIFER VOLTA

罕有EXCELLIA VELIFER VOLTA魚化石







101

99

**PAIRE DE VASES COUVERTS D'ÉPOQUE NÉOCLASSIQUE**  
SUÈDE, DERNIER QUART DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

En granit de colgon et monture en bronze ciselé et doré, le vase sur piédouche à décor de godrons, les anses torsadées se prolongeant sur le col et terminées par des feuilles d'acanthé, la prise du couvercle en pomme de pin ; usures à la dorure  
H.: 47 cm. (18½ in.) ; L.: 30 cm. (12⅝ in.)

(2)

€40,000-60,000

US\$45,000-67,000  
£35,000-52,000

**PROVENANCE**

Thierry de Maigret, 11 juin 2004, lot 190.

*A PAIR OF NEOCLASSICAL ORMOLU-MOUNTED GRANITE VASES, SWEDISH, LAST QUARTER 18<sup>TH</sup> CENTURY*

新古典風格銅鑲金花崗岩花瓶一對，瑞典，十八世紀末製

101

**MIROIR D'ÉPOQUE BAROQUE**

ITALIE, PROBABLEMENT NAPLES, FIN DU XVII<sup>e</sup>-DÉBUT DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

En marbre gris incrusté d'échantillons de marbres et de granites, et ornementation de bronze ciselé et doré en partie associée, la glace rectangulaire dans un encadrement de cartouches polylobés  
64 x 55 cm. (25¼ x 21¼ in.)

€10,000-15,000

US\$12,000-17,000  
£8,700-13,000

**PROVENANCE**

Massol, Paris, 8 juin 2002, lot 222.

*AN ITALIAN BAROQUE ORMOLU-MOUNTED MARBLES AND MICROMOSAIC MIRROR, PROBABLY NEAPOLITAN, LATE 17<sup>TH</sup>-EARLY 18<sup>TH</sup> CENTURY*

意大利巴洛克風格銅鑲金大理石鏡，可能於拿坡里製，十七世紀末至十八世紀初製

■ ~100

**TRANCHE POLIE DE LA CÉLÈBRE MÉTÉORITE SEYMCHAN**  
MAGADAN, RUSSIE

Tranche de météorite Seymchan ; sertie et soclée dans un encadrement d'ébène de Macassar et Sycomore

H.: 56cm L.: 69 cm. (22 x 27¼ in.) et H.:100 cm. L.:88.5 cm. (39½ x 34¾ in.) avec le socle

€50,000-60,000

US\$55,300-66,400  
£43,100-51,800

**PROVENANCE**

Christie's, Paris, 7 Avril 2009, lot 366.

Rare dans ses dimensions, cette plaque présente dans sa partie visible un pourtour naturel correspondant à la croûte de fusion, une face est polie donnant un aspect miroir, l'autre présente les figures de Wildmanstratten.

*SEYMCHAN METEORITE SLICE*

經打磨的橄欖石隕石片

# ESCALIER-PALIER





103



104

## 102

### CORNE DE TRICÉRATOPS

FIN DU CRÉTACÉ

H.: 47 cm. (18½ in.)

€5,000-8,000

US\$5,600-8,900

£4,400-6,900

#### PROVENANCE

Christie's, Paris, 16-17 avril 2008, lot 162.

Il s'agit d'une corne frontale montrant une belle fossilisation. Restauration et petit manque sommital, sinon pièce superbe.

TRICERATOPS HORN

三角龍角

## 103

### AMMONITE BOSTRICHOCERAS BOULEI

CRÉTACÉ CAMPANIEN, RÉGION DU MENABE, MADAGASCAR

L.: 20 cm. (8 in.)

€2,000-2,500

US\$2,300-2,800

£1,800-2,200

#### PROVENANCE

Christie's, Paris, 16-17 avril 2008, lot 89.

L' ammonite subit une croissance hélicoïdale lorsqu'elle est juvénile puis à l'âge adulte, le dernier tour remonte en crosse vers le sommet.

BOSTROCHOCERAS BOULEI AMMONITE

BOSTROCHOCERAS BOULEI 菊石化石

## 104

### RARE ENSEMBLE D'AMMONITES

#### NOSTOCERAS HYATT

CRÉTACÉ SUPÉRIEUR MAESTRICHTIEN, RÉGION DU MENABE, SUD DE MADAGASCAR

Longueur d'un fossile : environ 9 cm (3½ in. each) ;

Longueur de la gangue: 18 cm (7 in.)

€6,000-8,000

US\$6,700-8,900

£5,200-6,900

#### PROVENANCE

Christie's, Paris, 16-17 avril 2008, lot 81.

Notre très beau spécimen dégagé, partiellement d'un gros nodule de grès, forme donc un véritable «nid de reptiles» naturel : les *Nostoceras Hyatt* ont été précieusement dégagées au terme d'un labeur nécessitant rigueur, patience et talent, sans qu'aucune ne fut brisée alors qu'on ne les trouve le plus souvent qu'à l'état de fragments dans des gisements canadiens, mexicains et français. Ce spécimen est donc doublement exceptionnel de par son parfait état et son esthétisme et devient une véritable sculpture naturelle.

RARE NOSTOCERA HYATT AMMONITES

一組珍罕念珠菊石化石

## ■ 105

### SUITE DE SIX FAUTEUILS À LA REINE D'ÉPOQUE LOUIS XVI

ESTAMPILLE DE NICOLAS-DENIS DELAISEMENT, VERS 1785

En hêtre mouluré, sculpté et doré, le dossier en médaillon flanqué de montants ornés d'une frise d'entrelacs, les accotoirs munis de manchettes, leur console appliquée d'une frise de piastres en partie recouvert d'une large feuille d'acanthe, la ceinture décorée d'une frise d'entrelacs, les pieds fuselés à cannelures torsées, cinq fauteuils estampillés DELAISEMENT sous la traverse avant, couverture de soie grise bleu à motif de vases fleuris

H.: 101 cm. (39¾ in.); L.: 60 cm. (23¾ in.)

Nicolas-Denis Delaisement, reçu maître en 1776

(6)

€30,000-50,000

US\$34,000-56,000

£26,000-43,000

#### PROVENANCE

Ferri, Paris, 13 décembre 2000, lot 60.

*A SET OF SIX LOUIS XVI GILT-BEECHWOOD ARMCHAIRS STAMPED BY NICOLAS-DENIS DELAISEMENT, CIRCA 1785*

路易十六時期鍍金山毛櫟木扶手椅，一套六件，附有NICOLAS-DENIS DELAISEMENT印記，約1785年製



■ ~106

### COMMODE D'ÉPOQUE RÉGENCE

ESTAMPILLE D'ETIENNE DOIRAT, VERS 1720

En placage de bois de violette et palissandre de Rio, ornementation de bronze ciselé et doré, le dessus de marbre rance de Belgique restauré, de forme bombée, la façade ouvrant par deux tiroirs soulignés d'encadrements à écoinçons en coquilles feuillagées, les côtés centrés d'une rosace feuillagée, les montants agrémentés de mascarons féminins coiffés de plume et prolongés par des sabots à enroulement appliqués d'un mascarone, estampillée ED à quatre reprises sur le montant arrière gauche

H.: 83,5 cm. (33 in.) ; L.: 130 cm. (51¼ in.) ; P.: 63 cm. (24¾ in.)

€40,000-60,000

US\$45,000-67,000

£35,000-52,000

#### PROVENANCE

Millon & Associés, 29 novembre 2000, lot 254.

Etienne Doirat (vers 1670-1732) était destiné à embrasser une carrière d'artisan en raison de ses origines familiales dont les plus anciens membres se sont installés à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle faubourg Saint-Antoine. On ignore la date précise à laquelle il est reçu maître mais son contrat de mariage établi en 1704 le définit en tant que « menuisier en ébène ».

A REGENCE ORMOLU-MOUNTED RIO ROSEWOOD AND KINGWOOD  
COMMODE STAMPED BY ETIENNE DOIRAT, CIRCA 1720

攝政時期銅鑲金黃檀木和巴西玫瑰木抽屜櫃，據考為艾蒂安·杜瓦拉製，約1720年製

Il ne déroge pas à la tradition familiale puisqu'il restera toujours au faubourg mais changera à plusieurs reprises d'adresse : en 1704, il est installé Grande-Rue-du-Faubourg ; en 1711 rue Sainte-Marguerite, en 1720, Grande-Rue-du-Faubourg. En 1726 il semble avoir trouvé sa résidence définitive Cour-de-la-Contrescarpe-des-Fossés-de-la-Bastille.

L'une des spécificités d'Etienne Doirat est d'avoir, à la différence de ses pairs comme Boulle ou encore Cressent, apposé son estampille sur les meubles sortant de son atelier. En effet, les statuts de la corporation de 1743 concernant l'obligation d'estampiller ne sont qu'un rappel de la règle quelque peu oubliée des statuts du 6 décembre 1637. Cependant comme exposé dans l'étude de Jean-Dominique Augarde (« Etienne Doirat, Menuisier en Ebène », in *The J. Paul Getty Museum Journal*, Vol. 13, 1985, pp. 33-52.), Doirat n'aurait estampillé finalement que peu de meubles compte tenu du volume produit qu'on imagine conséquemment au prorata de trente ans de carrière ; il n'aurait par conséquent estampillé ses meubles que sur les dernières années correspondant ainsi aux meubles les plus aboutis.

Sur notre commode c'est la marque ED qui apparaît. Une estampille du maître que l'on retrouve fréquemment sur ses meubles, comme par exemple sur la commode récemment vendue par Christie's, Paris, The Exceptional Sale, 27 novembre 2018, lot 509.





107

## ■ 107

### LANTERNE DE STYLE LOUIS XV SECONDE MOITIÉ DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

En bronze ciselé et doré, bronze verni et verre, à six pans galbés, le bouquet à trois bras de lumière, à décor de rinceaux feuillagés, montée à l'électricité  
H.: 130 cm. (51¼ in.) ; L.: 66 cm. (26 in.)

€2,000-3,000

US\$2,300-3,300  
£1,800-2,600

*A LOUIS XV STYLE ORMOLU THREE-LIGHT LANTERN,  
SECOND HALF 19<sup>TH</sup> CENTURY*

路易十五風格鑲金提燈·十九世紀下半葉製

## ■ 108

### CONSOLE D'APPLIQUE D'ÉPOQUE RÉGENCE VERS 1720

En tilleul mouluré, sculpté et doré, à décor d'enroulements  
H.: 41 cm. (16 in.) ; L.: 41 cm. (16 in.) ; P.: 19 cm. (7½ in.)

€4,000-6,000

US\$4,500-6,700  
£3,500-5,200

*A REGENCE GILT-LIMEWOOD BRACKET-CONSOLE, CIRCA 1720*

攝政時期鑲金椴木掛牆架·約1720年製



108

## ■ 109

### PAIRE DE TORCHÈRES REPRÉSENTANT DES MAURES ENCHAÎNÉS VENISE, PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIII<sup>e</sup> SÈCLE

En bois sculpté, doré et peint polychromé, à sept bras de lumière, les figures représentées en habits orientaux, les pieds reposant sur des boucliers et des bases de rochers ; éclats et restaurations ; les bras de lumière associés  
H.: 220 cm. (86½ in.)

(2)

€20,000-30,000

US\$23,000-33,000  
£18,000-26,000

#### PROVENANCE

Tajan, Paris, 10 décembre 1999, lot 100.

#### BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

S. Levy, *Il mobile veneziano del settecento*, Milan, 1964, vol. 2, pl. 326-327.  
E. Colle, *Il Mobile Barocco in Italia*, Milan, 2000, pp. 186-7, 218.

Cette paire de maures vêtus à la turque est très caractéristique de la sculpture vénitienne du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle illustre la victoire de la bataille de Lepante en 1571, thème repris fréquemment par les artistes car il permit à la République de Venise de poursuivre son développement économique sans crainte des agressions extérieures. Cet ensemble est à rapprocher d'une paire de maures provenant de l'ancienne collection de Lady Baillie. Une paire de torchères similaires, avec des figures entièrement dorées et une base également rocaille provenant du Palais Orsini à Rome a été vendue chez Christie's Londres le 9 décembre 2004 (lot 254).

*A PAIR OF PARCEL-GILT AND POLYCHROME-PAINTED TORCHERES DEPICTING  
TURKISH CAPTIVES, VENICE, FIRST HALF 18<sup>TH</sup> CENTURY*

土耳其俘虜局部鑲金和彩繪燭台一對·十八世紀上半葉製



109





**NICOLAS BERTIN (1667-1736)****ADAM ET ÈVE CHASSÉS DU JARDIN D'EDEN**

Huile sur toile

128 x 192 cm. (50¼ x 75½ in.)

€40,000-60,000

US\$45,000-67,000

£35,000-52,000

**PROVENANCE**

Collection du prince de Conti, Louis François de Bourbon (1717-1776), Paris.

Palais du Temple, Paris, 8 avril 1777, lot 645.

Hôtel de Bullion, Paris, 10 février 1780, lot 40.

Frayse &amp; Associés, Paris, 3 décembre 2003, lot 113, reproduit.

**BIBLIOGRAPHIE**C. Blanc, *Le trésor de la curiosité tiré des catalogues de ventes*, t. I, Paris, 1857, p. 384 ;T. Lefrançois, *Nicolas Bertin (1668-1736), peintre d'histoire*, Neuilly-sur-Seine, 1981, no.76 (localisation inconnue, peinture mentionnée), p. 62 et p. 147 ;J.-L. Bordeaux, *François Lemoyne and his Generation*, Neuilly-sur-Seine, 1984, p. 99 (sous le no.51) ;E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs (...)*, t. II, Paris, 1999, p. 221 ;S. Laurent, "Adam et Eve, premières amoures", *La Gazette de l'hôtel Drouot*, 2 juillet 2004, no.26, p. 3 et p. 134, reproduit.**NICOLAS BERTIN, THE EXPULSION OF ADAM AND EVE FROM PARADISE, OIL ON CANVAS**

尼古拉斯·貝爾廷，《亞當和夏娃被逐離伊甸園》，油彩、畫布



© Château de Versailles, RMN-Grand Palais.

A.L. Romanet (1742–ap. 1810), d'après Le Tellier (1759-1812), Louis François de Bourbon-Conti

Provenant de la prestigieuse collection du Prince de Conti (1717-1776), notre tableau comptait parmi les nombreuses œuvres de grands maîtres ayant depuis abondamment enrichi les collections publiques. Le musée du Louvre lui doit notamment son *Sacrifice de Gédéon* par François Boucher, une *Cène* de Philippe de Champaigne ou un autre *Adam et Ève* sur cuivre du Cavalier d'Arpin.

La peinture que nous présentons daterait des années 1700-1710. Un dessin de même sujet, conservé dans une collection particulière et daté de la même période, représentait également un Adam au déhanché prononcé et sensuel que l'artiste reprit à nouveau pour la figure de Bacchus dans son *Bacchus et Ariane* du musée de Saint-Etienne (voir Lefrançois, *op. cit.*, no.239, p. 181).

Cette féminité exacerbée d'Adam pourrait être inspirée à la fois de l'Apollon antique ou «Apollon Médicis», que Bertin a certainement vu et copié à Rome où il séjournait quelques années auparavant, et d'une statue aujourd'hui disparue de Jacques Prou, réalisée en 1699 pour le jardin de Marly et montrant un Bacchus aux longues mèches de cheveux (voir C. B. Bailey, *Les Amours des Dieux de Watteau à David*, Paris, 1991, p. 68). Cette manière que Bertin a de faire retomber la chevelure bouclée sur l'épaule du personnage fut d'ailleurs commentée par Dezallier d'Argenville qui décrit le travail du maître et cette impression de représenter les hommes comme sortis de l'eau : «ses têtes coiffées de cheveux, pendans comme s'ils étoient mouillés» (voir Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, t. IV, Paris, 1762, p. 350).

Enfin, le caractère singulier et très «vivant» des animaux exotiques de notre tableau témoigne d'un goût certain du peintre pour l'observation animalière et alimente l'hypothèse d'un Bertin ayant contribué à l'ouvrage *Livre des oyseaux de la Ménagerie de Versailles*, paru en 1710 et orné de trente-cinq illustrations d'oiseaux, singes et autres animaux du Roi que l'on lui attribue (voir J. Pieragnoli, «La Ménagerie de Versailles (1662-1789). Fonctionnement d'un domaine complexe», *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles*, no.13, 2010, p. 186, ill. 17 & 18).

*From the celebrated collection of the Prince de Conti (1717-1776), the present painting once hung amongst the numerous works by the great masters that now enrich our public collections. Notably, the Louvre acquired François Boucher's Sacrifice of Gideon, Philippe de Champaigne's Last Supper and an Adam and Eve, executed on copper by the Cavalier d'Arpin from the renowned collection. Bertin's Adam and Eve dates from circa 1700-1710. A drawing of the same subject, held in a private collection and dating from the same period, depicts a similarly sinuous, sensuous Adam, that the artists also worked for the figure of Bacchus in his Bacchus and Ariadne (musée de Saint-Etienne, see Lefrançois, *op. cit.*, no.239, p. 181).*

*Adam's heightened femininity might have been inspired both by the classical sculpture of Apollino, the 'Medici Apollo', that Bertin would undoubtedly have seen and drawn in Rome, where he had spent time some years previously, and by a now lost sculpture produced in 1699 for the Marly Garden, which showed a long-haired Bacchus (see C. B. Bailey, *Les Amours des Dieux de Watteau à David*, Paris, 1991, p. 68).*

*Bertin's habit of painting long, curling hair falling over the shoulders of his figures was commented on by Dezallier d'Argenville, who described the artist's work and the impression of having just left the water that his men gave, 'the heads with their hair hanging as if they were wet' (see Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, Paris, 1762, IV, p. 350*).*

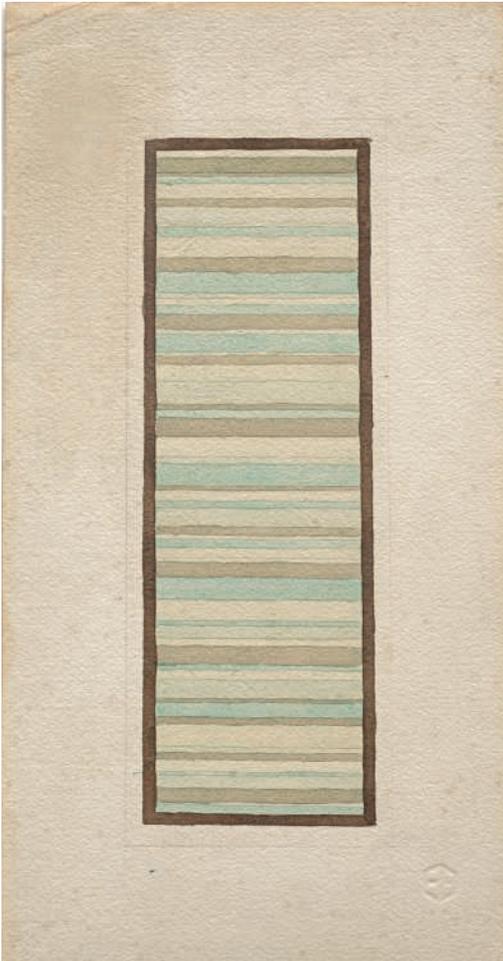
*The unusual and very lively nature of the exotic animals in the present painting demonstrates Bertin's taste for the study of animals and supports the hypothesis that he may have contributed to the Livre des oyseaux de la Ménagerie de Versailles, published in 1710 and containing thirty-five illustrations of birds, monkeys and other animals belonging to the King, which are attributed to Bertin (see J. Pieragnoli, 'La Ménagerie de Versailles (1662-1789). Fonctionnement d'un domaine complexe', *Revue de la Société des Amis de Versailles*, no. 13, 2010, p. 186, figs. 17 & 18).*







111



112

111

**HARPACTOCARCINUS QUADRILOBATUS**  
EOCÈNE DE VICENZA, RÉGION DE VÉRONE, ITALIE

Crabe: 20 x 14 cm. (8 x 5½ in.) ; Gangue: 22 cm. (8¾ in.)

€4,000-6,000

US\$4,500-6,700  
£3,500-5,200

**PROVENANCE**

Christie's, Paris, 16 avril 2007, lot 22.

Exemplaire finement préservé présentant des variations de couleurs dues à la présence d'oxyde de fer et de manganèse.

*HARPACTOCARCINUS QUADRILOBATUS CRAB*

HARPACTOCARCINUS QUADRILOBATUS 蟹化石

112

**ERNEST BOICEAU (1881-1950)**  
SANS TITRE, VERS 1930

Aquarelle et crayon sur papier

La feuille : 28 x 15 cm (11 x 5¾ in.)

Portant le timbre à sec de l'artiste EB en relief (en bas à droite)

€700-900

US\$780-1,000  
£610-780

**PROVENANCE**

Galerie L'Humaine Comédie, Paris.

*A WATERCOLOR AND PENCIL ON PAPER DRAWING BY ERNEST BOICEAU, CIRCA 1930*

水彩、鉛筆、紙本畫作·歐內斯特·博伊索·約1930年作



113

## 113

### CLAUDE-JOSEPH VERNET (1714-1789) LA BAIE DE NAPLES, DES BATEAUX AU PREMIER PLAN, LE VÉSUVIE AU FOND

Avec inscription partiellement effacée 'Vernet' (en bas à gauche)  
pierre noire, plume et encre brune, lavis brun  
27.3 x 40.4 cm. (10¾ x 15⅞ in.)

€6,000-8,000

US\$6,700-8,900  
£5,200-6,900

#### PROVENANCE

Provient d'un album compilé à Vienne avant 1824.  
Collection Antoine-Augustin Renouard (1765-1853), Paris.  
L. Potier, libraire, Paris, 20 novembre 1854, partie du lot 628.  
Vente, Versailles, 13 mars 1966.  
Christie's, New York, 22 janvier 2004, lot 107.

#### BIBLIOGRAPHIE

J. Tardieu (ed.), *Catalogue d'une précieuse collection de livres, manuscrits, autographes, dessins et gravures composant actuellement la bibliothèque de M. A. A. R[enouard]*, Paris, 1853, p. 62, no. 628.

Ce paysage est extrait d'un album de 60 dessins assemblés à Vienne au début du XIX<sup>e</sup> siècle puis séparés lors d'une vente à Versailles en 1966. Certains sont aujourd'hui conservés aux Beaux-arts de Paris, au musée du Louvre, au Courtauld Institute de Londres ou au Metropolitan Museum of Art de New York. Les feuilles ont probablement été réalisées par Vernet entre 1737, lors de son premier voyage à Naples, et 1750 date de son retour en France.

CLAUDE-JOSEPH VERNET, *THE BAY OF NAPLES WITH BOATS IN THE FOREGROUND AND THE VESUVIUS BEYOND*, BLACK CHALK, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH

克勞德-約瑟夫·韋爾內，《那不勒斯的海灣，前方有船隻，遠處為維蘇威火山》，黑色粉筆、墨水筆和啡色墨水、啡色水彩

## 114

### ÉCOLE FRANÇAISE DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE MARINE AU SOLEIL COUCHANT

Sur sa toile d'origine  
84,5 x 97 cm. (33¼ x 38 in.)

€2,000-3,000

US\$2,300-3,300  
£1,800-2,600

#### PROVENANCE

Rambert-Leseuil, Lyon, 1994.

FRENCH SCHOOL, 19<sup>TH</sup> CENTURY, *A SEASCAPE AT SUNSET*, OIL ON CANVAS, UNLINED

法國畫派，十九世紀作，《日落時的護衛艦和其他船隻》，油彩、畫布，未裝裱



114

# CHAMBRE





116

## ■ λ~115

### JACQUES QUINET (1918-1992)

ENFILADE, PROBABLEMENT UNIQUE, 1942

En bois de violette, bois doré, bois noirci et bronze doré  
H.: 34 cm. (33 $\frac{1}{8}$  in.) ; L.: 170 cm. (66 $\frac{7}{8}$  in.) ; P.: 47,5 cm. (18 $\frac{5}{8}$  in.)

€25,000-35,000

US\$28,000-39,000  
£22,000-30,000

#### PROVENANCE

Piasa, Paris, 12 décembre 2001, lot 223.

#### EXPOSITION

Salon des Artistes Décorateurs, Paris, 18 juin-19 juillet 1942.

#### BIBLIOGRAPHIE

G. Maldonado, *Jacques Quinet*, les éditions de l'Amateur, Paris, 2000, p. 167.

Notre meuble, probablement l'exemplaire même exposé au Salon des Artistes Décorateurs de 1942, est un fascinant aperçu de la première partie du travail de Jacques Quinet, qui n'a alors que 24 ans. Plus galbée et d'inspiration moins néo-classique que le reste de sa production, cette enfilade repose sur des sabots dont le dessin en L, même s'il sera simplifié au fil des années, deviendra un élément caractéristique du répertoire formel de Jacques Quinet.

*A PROBABLY UNIQUE BRAZILIAN KINGWOOD, GILT WOOD, EBONIZED WOOD AND GILT BRONZE SIDEBOARD BY JACQUES QUINET, 1942*

巴西黃檀木、鎏金木、黑檀木和鎏金青銅餐具櫃·雅克·奎內特·約1942年製

## ■ 116

### FAUTEUIL AUX SINGES

TRAVAIL MODERNE

En bois laqué et bronze argenté  
H.: 92,5 cm. (36 $\frac{3}{8}$  in.) ; L.: 68 cm. (26 $\frac{3}{4}$  in.) ; P.: 51,5 cm. (20 $\frac{1}{8}$  in.)  
Numérotée P 55 à droite et P4 (à gauche sur sur les pattes arrière des singes)

€3,000-5,000

US\$3,400-5,600  
£2,600-4,300

#### PROVENANCE

Galerie Fred Monnier, Lyon, 12 octobre 2005.

*A LACQUERED WOOD AND SILVERED BRONZE ARMCHAIR*

塗漆木和鍍銀扶手椅

■ 117

## PARAVENT À SIX FEUILLES

VERS 1920

En bois laqué au sabi et partiellement argenté à la feuille d'argent et laiton  
Chaque feuille : H.: 39 cm. (15% in.) ; L.: 174,5 cm. (68% in.)

€30,000-50,000

US\$34,000-56,000

£26,000-43,000

### PROVENANCE

Galerie Grunspan, Paris.  
Galerie Delorenzo, New York.  
Collection particulière.  
Christie's, Paris, 1<sup>er</sup> décembre 2004, lot 43.

### BIBLIOGRAPHIE

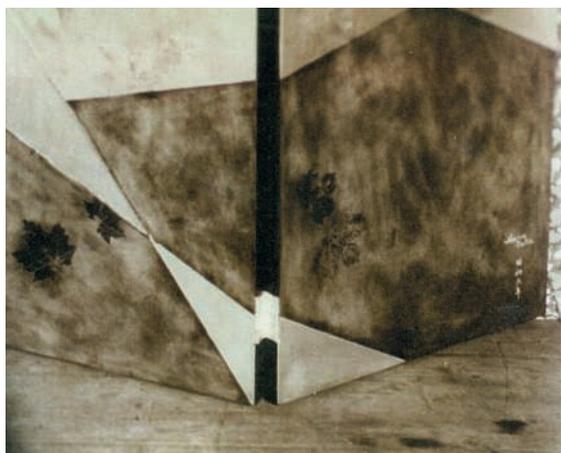
B. Prieur, *Les laques dans l'entre-deux-guerres en France : les artistes laqueurs et les décors de laque (panneaux, paravents, ensembles)*, thèse d'histoire de l'art, novembre 2007, Vol. II. De Pierre Bobot à Eileen Gray, p. 592 pour notre paravent

Ce paravent est à rapprocher de l'œuvre du laqueur japonais Katsu Hamanaka (1895-1982), comme le suggère Béatrice Prieur dans sa thèse de doctorat dédiée à la place de la laque dans l'entre-deux-guerres. Il s'apparente à la période abstraite de son travail, où les lignes géométriques se marient aux effets de matière des fonds.

*The screen refers to the work of the Japanese lacquer Katsu Hamanaka (1895-1982), as suggested by Béatrice Prieur in her thesis about lacquer during the interwar period. It shows a kinship with his abstract period, where he associated geometrical lines to the material effects of the lacquer of the backgrounds.*

A DOUBLE SIDED SIX PANELS LACQUERED WOOD AND PARTLY GILT SCREEN, CIRCA 1920

雙面六塊塗漆木及局部鍍金屏風，約1920年製



Archives Hamanaka, Collection particulière

Paravent *Métal et fleur II* de Katsu Hamanaka ( détail)



Paravent, vue de dos



λ118

**PAUL DUPRÉ-LAFON (1900-1971)**

PAIRE DE TABLES DE CHEVET, VERS 1940

En ébène de Macassar, okoumé, cuir teinté, Comblanchien et laiton  
Chacune : H.: 52 cm. (20½ in.); l.: 47 cm. (18½ in.); P.: 42,5 cm. (16¾ in.) (2)

€40,000-60,000

US\$45,000-67,000

£35,000-52,000

**PROVENANCE**

Christie's, Paris, 27 octobre 2004, lot 116.

Ces tables de chevet ont été authentifiées par les ayants-droits de Paul Dupré-Lafon.

*A PAIR OF MAKASSAR EBONY, OKOUME, STAINED LEATHER, BRASS AND COMBLANCHIEN LIMESTONE BEDSIDE TABLES BY PAUL DUPRE-LAFON, CIRCA 1940*

孟加錫黑檀木、奧古曼木、染色皮革、黃銅及孔布朗希安石灰岩床頭几一對，保羅·杜普雷-拉芳，約1940年製





119

## 119

### MASQUE TEOTIHUACAN

CLASSIQUE, ENV. 450-650 AP. J.-C.

*Serpentine vert foncé*

H.: 9.5 cm. (3¾ in.); L.: 8.8 cm. (3½ in.); P.: 4 cm. (1½ in.)

€7,000-10,000

US\$7,800-11,000  
£6,100-8,700

#### PROVENANCE

Collection Edward H. Merrin Gallery, New York, dès le début des années 1990.  
Christie's, Paris, 10 décembre 2003, lot 494.

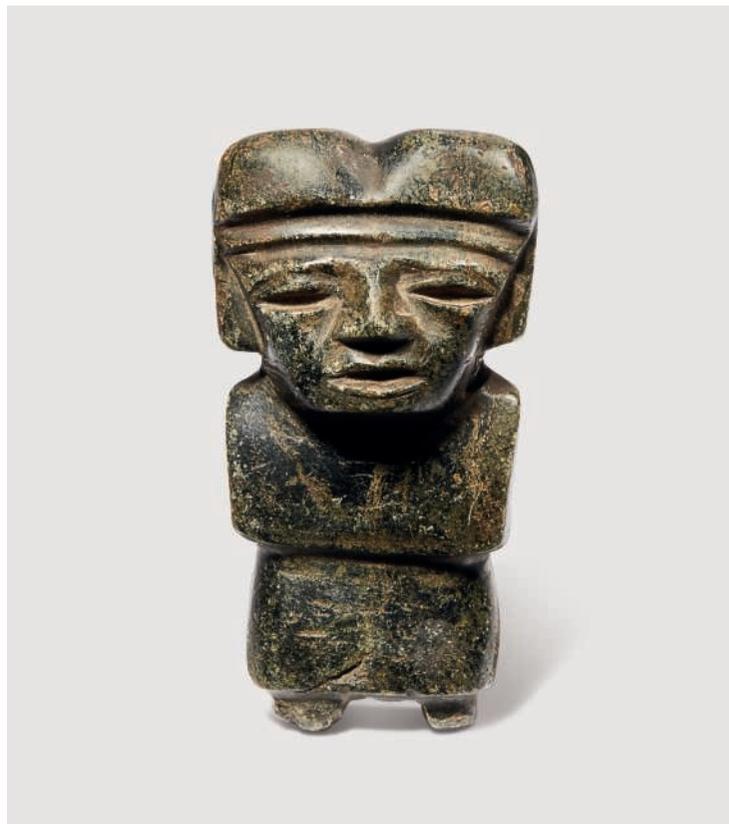
#### BIBLIOGRAPHIE

L. Aveyra et R. Pina Chan, *L'art Précolombien, Olmèque, Maya, Aztèque*, Edita, Lausanne, 1996, p. 201.

Visage aux traits idéalisés vigoureusement dessinés, avec des yeux de forme ovale comportant probablement autrefois des incrustations et placés sous des arcades sourcilières voûtées encadrées d'oreilles percées de forme rectangulaire. Percé à l'arrière de trous de suspension.

TEOTIHUACAN STONE MASK

特奧蒂瓦坎石面具



120

## 120

### PERSONNAGE TEOTIHUACAN

CLASSIQUE, ENV. 450-650 AP. J.-C.

*Serpentine vert foncé*

H.: 10 cm. (4 in.); L.: 5.4 cm. (2⅓ in.); P.: 2.7 cm. (1 in.)

€2,000-4,000

US\$2,300-4,500  
£1,800-3,500

#### PROVENANCE

Collection Heidi Vollmöller (1916-2004), Zurich.

Collection privée, Suisse.

Christie's, Paris, 10 décembre 2003, lot 498.

Heidi Vollmöller, fut l'une des premières femmes marchandes dès le début des années 1950 et se spécialisa dans les Antiquités. Sa galerie zurichoise, située Bahnhofstrasse, était régulièrement fréquentée par des institutions culturelles internationales qui y acquièrent de nombreuses œuvres. Il semble que son bon œil fut influencé par celui de son oncle, Hans Purmann, peintre, collectionneur d'art et écrivain allemand, également élève et ami d'Henri Matisse.

Personnage représenté debout vêtu d'une tunique bien ajustée sur le corps et aux traits du visage typiques du style classique Teotihuacan avec des yeux et une bouche effilés en creux.

TEOTIHUACAN STONE FIGURE

特奧蒂瓦坎石像

# CHAMBRE D'AMI





121

121

**MIROIR FIXE SOUS VERRE**

CHINE, DYNASTIE QING, CIRCA 1770

Orné d'oiseaux perchés sur des branchages chargés de fruits et fleurs, pivones, grenades, calebasses, etc et papillons voletant autour. Le cadre en laque à décor à l'or sur fond noir.

D.: 81,3 x 65,4 cm. (32 1/8 x 25 3/4 in.)

€15,000-25,000

US\$17,000-28,000  
£13,000-22,000

**PROVENANCE**

Collection d'Esmond Bradley Martin.  
Sotheby's, *Property from the Estate of Esmond Bradley Martin*, New York, 30 octobre 2002, lot 156.

Esmond Bradley Martin (1941-2018) était un géographe américain, philanthrope et grand collectionneur d'art. Il fut ambassadeur des Nations Unies pour la préservation des rhinocéros, se battant sans cesse contre le commerce illégal des cornes de rhinocéros. Né en 1941 à New York, petit-fils par sa mère du grand magnat Henry Phipps, associé de Andrew Carnegie, il grandit dans la célèbre propriété de Knole dans l'état de New York. Ses parents étaient connus pour leur exceptionnelle collection de mobilier anglais, l'une des plus belles au monde, que Esmond Martin enrichit par des achats importants après leur mort. L'entier mobilier fastueux de Knole, conservé depuis deux générations dans la même famille dont ce très beau miroir, fut mis aux enchères à New York en 2002 par Esmond Martin ainsi que sa célèbre collection de montres dont il était grand amateur.

La technique des miroirs à fonds peints, appelée « fixé sous verre » a été introduite en Occident par les missionnaires jésuites. Les miroirs argentés étaient exportés depuis l'Angleterre, décorés en Chine puis envoyés à nouveau en Europe. Ces peintures étaient conçues grâce à une esquisse dessinée à l'arrière du miroir directement sur le tain, ce dernier étant ensuite gratté pour libérer les espaces devant accueillir la peinture. Le verre était ensuite décoré par l'arrière à la peinture à l'huile ou aux pigments mélangés à de la gomme arabique. Ces peintures étaient notamment produites à Pékin et Canton.

*A REVERSE-PAINTED MIRROR. CHINA, QING DYNASTY, CIRCA 1770*

背面塗漆鏡子，中國，清朝，約1770年製

122

**ENTOURAGE DE MASSIMILIANO SOLDANI-BENZI (1656-1740), FLORENCE, DÉBUT DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**

VÉNUS ET CUPIDON

Groupe en bronze reposant sur une base en bronze doré portant une étiquette numérotée '158'

H.: 28 cm. (11 in.); HT.: 33 cm. (13 in.)

€4,000-6,000

US\$4,500-6,700  
£3,500-5,200

**PROVENANCE**

Succession de Mme de C., Rossini, Paris, 6 Juin 2005, lot 100.

Notre bronze s'intègre parfaitement dans l'œuvre de Soldani-Benzi, le plus important fondeur de Florence au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les caractéristiques faciales de Vénus, telles que la forme pleine et arrondie de son visage et son nez charnu, ont été modelées de la même manière que le relief en bronze représentant la Mort de Saint Joseph au Bargello et que le *modello* en terre cuite représentant l'Allégorie de Manoel de Vilhena au musée de Dozzia. Le traitement des drapés, amples et magnifiques, est similaire à celui de nombreux groupes mythologiques en bronze réalisés par Soldani-Benzi.

*A BRONZE GROUP OF VENUS AND CUPID, CIRCLE OF MASSIMILIANO SOLDANI-BENZI (1656-1740), FLORENCE, EARLY 18<sup>TH</sup> CENTURY*

一組維納斯與丘比特青銅像，馬西米利亞諾·索達尼·班奇(1656-1740)圈子，佛羅倫斯，十八世紀初製



122

## 123

### ÉCOLE GÉNOISE VERS 1590, ENTOURAGE DE GIOVANNI BATTISTA PAGGI

#### LA MORT DE LUCRÈCE

Huile sur toile  
102 x 81 cm. (40¼ x 31¾ in.)

€8,000-12,000

US\$8,900-13,000  
£7,000-10,000

#### PROVENANCE

Ferri, Paris, 13 décembre 2000, lot 23 (comme Matteo Ponzone).

*GENOISE SCHOOL CIRCA 1590, CIRCLE OF GIOVANNI BATTISTA PAGGI,  
THE DEATH OF LUCRETIA, OIL ON CANVAS*

熱那亞畫派，約1590年作，由喬瓦尼·巴蒂斯塔·帕吉的畫家同伴創作，《盧克麗霞與兩名女僕》，油彩、畫布



123



124

## 124

### ÉCOLE D'ITALIE DU NORD, VERS 1630

#### LA VIERGE À L'ENFANT AVEC SAINT JEAN-BAPTISTE

Sur sa toile d'origine, sans cadre  
80 x 60 cm. (31½ x 23½ in.)

€2,500-3,500

US\$2,800-3,900  
£2,200-3,000

#### PROVENANCE

Galerie Gérardin, Lyon, 1997.

*SCHOOL OF NORTH ITALY, CIRCA 1630, MADONNA AND CHILD WITH  
ST JOHN THE BAPTIST, OIL ON CANVAS, UNLINED, UNFRAMED*

北意大利畫派，十七世紀作，《聖母與聖嬰和施洗嬰孩》，油彩、畫布

## 125

### MIROIR DE STYLE RÉGENCE

#### MILIEU DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

En bronze ciselé et verni, à décor de coquilles et de feuilles d'acanthé, les écoinçons à  
décor d'un cabochon flanqué de cuirs découpés dans un entourage de rinceaux feuillagés  
H.: 83 cm. (32½ in.); L.: 68 cm. (26¾ in.)

€2,000-3,000

US\$2,300-3,300  
£1,800-2,600

#### PROVENANCE

Delvaux, Paris, 30 juin 2004, lot 229.

*A REGENCE STYLE BRONZE MIRROR, MID-19<sup>TH</sup> CENTURY*

攝政時期風格青銅鏡，十九世紀中製



125

## ■ 126

### PAIRE DE FAUTEUILS À CHÂSSIS D'ÉPOQUE LOUIS XV

ESTAMPILLE DE JEAN-BAPTISTE II TILLIARD, VERS 1750

En noyer mouluré, à décor d'agrafes et de feuilles d'acanthé à l'épaule du dossier à la reine, les pieds galbés, chacun estampillé TILLIARD sous la traverse arrière et sur le châssis de l'assise, couverture de soie bleue brochée de fleurs ; traces d'insectes  
H.: 98 cm. (38½ in.) ; L.: 74 cm. (29 in.)

Jacques-Jean-Baptiste Tiliard dit Jean-Baptiste II, reçu maître en 1752 (2)

€15,000-25,000

US\$17,000-28,000

£13,000-22,000

*A PAIR OF LOUIS XV GILT-WALNUT FAUTEUILS A CHASSIS  
STAMPED BY JEAN-BAPTISTE TILLIARD, CIRCA 1750*

路易十五時期鑲金胡桃木扶手椅一對，附有尚-巴蒂斯·提利德印記，約1750年製



## ■ 127

### CHAISE

PREMIÈRE MOITIÉ DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

En galuchat, métal argenté, chêne et hêtre tapissé de soie  
H.: 89,5 cm. (35½ in)

Monogrammée deux fois LP ou PL au revers d'une équerre

€8,000-12,000

US\$8,900-13,000  
£7,000-10,000

#### PROVENANCE

Mercier & Cie, Lille, 21 juin 1998, lot 418 bis.

*A SHAGREEN, METAL, OAK AND ASH WOOD WITH SILK UPHOLSTERY CHAIR,  
EARLY XX<sup>TH</sup>*

鯊革、金屬、橡木和樺木配真絲軟墊扶手椅，二十世紀初製

## ■ 128

### BUREAU À GRADIN D'ÉPOQUE BAROQUE

FIN DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE, PROBABLEMENT HOLLANDE

En poirier noirci, placage de noyer, loupe de noyer, marqueterie de charme,  
houx et épine vinette, à décor de plaques de paésine, la partie supérieure ouvrant  
à trois tiroirs, le plateau se déployant, la partie basse ouvrant à quatre tiroirs et un  
casier, les pieds tournés réunis par une entretoise, sur des patins associés  
H.: 110 cm. (43¼ in.); L.: 127 cm. (50 in.); P.: 59 cm. (23¼ in.)

#### PROVENANCE

Thierry de Maigret, Paris, 6 juin 2003, lot 234.

€10,000-15,000

US\$12,000-17,000  
£8,700-13,000

*A BAROQUE WALNUT MARQUETRY PAESINA BUREAU-A-GRADIN,  
LATE 17<sup>TH</sup> CENTURY, PROBABLY HOLLAND*

巴洛克風格胡桃木鑲嵌風景石書桌，十七世紀末製，可能於荷蘭製



127





129

## 129

**GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO (1696-1770)**  
FEMME TENANT UN PLATEAU ET UN PINCEAU VUE DA SOTTO INSU

Avec numérotation '133' (en bas à gauche)  
Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun  
28.4 x 20 cm. (11 $\frac{1}{8}$  x 7 $\frac{7}{8}$  in.)

€8,000-12,000

US\$8,900-13,000  
£7,000-10,000

### PROVENANCE

Giovanni Battista Tiepolo, déposé à son fils.  
Giuseppe Maria Tiepolo, couvent des Somaschi à Santa Maria della Salute, Venise, à la suppression du couvent en 1810.  
Collection comte Cicognara (1767-1834), Venise.  
Collection Antonio Canova (1757-1822), à son demi-frère.  
Collection Monsignor Giovanni Battista Sartori-Canova (1775-1858), Venise.  
Collection Francesco Pesaro, Venise, vendu en 1842.  
Collection Edward Cheney (1803-1884), Badger Hall, Shropshire.  
Collection Colonel Alfred Capel Cure (1826-1896) Blake Hall, Essex.  
Sotheby's, Londres, 29 avril 1885, partie du lot 1024 (invenu).  
Christie's, Londres, 14 juillet 1914, partie du lot 49.  
Collection E. Parsons, Londres.  
Collection Bill Blass (1922-2002), New York.  
Sotheby's, New York, 21-23 octobre 2003, lot 432.

*GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO, A SEATED WOMAN WITH A BRUSH, SEEN DA SOTTO IN SU, BLACK CHALK, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH*

喬凡尼·巴蒂斯塔·提埃坡羅·《坐著的女人與畫筆·仰視角透視法》·黑色粉筆、墨水筆和啡色墨水、啡色水彩



130

## 130

**ENTOURAGE DE GAETANO GANDOLFI (1734-1802)**  
GUERRIER CASQUÉ DÉGAINANT SON ÉPÉE, TOURNÉ VERS LA GAUCHE

Pierre noire, estompe, sur papier beige, filigrane ancre cerclée surmontée d'une étoile  
avec initiales 'PP'  
42.5 x 29,6 cm. (16 $\frac{3}{4}$  x 11 $\frac{5}{8}$  in.)

€2,000-3,000

US\$2,300-3,300  
£1,800-2,600

### PROVENANCE

William Schab Gallery, New York, d'où acquis en 1990 par Bill Blass (1922-2002).  
Collection Bill Blass.  
Sotheby's, New York, 21-23 octobre 2003, lot 216 (comme de Gaetano Gandolfi).

*CIRCLE OF GAETANO GANDOLFI, A HELMETED WARRIOR, PREPARING TO DRAW HIS SWORD, BLACK CHALK, STUMPING*

加埃塔諾·甘多爾菲圈子·《準備拔劍的盔甲戰士》·黑色粉筆、擦筆、水印



131



132

## 131

**DOMENICO PIOLA (1627-1703)**

PAN TOURMENTÉ PAR L'AMOUR, DEUX BACCHANTES JOUANT DU TAMBOURIN SUR LA GAUCHE

Avec numérotation 'no 28 600' (en bas à droite)

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun, filigrane blason dans un oval  
16,5 x 22,5 cm. (6½ x 12¾ in.)

€4,000-6,000

US\$4,500-6,700  
£3,500-5,200

### PROVENANCE

Christie's, New York, 22 janvier 2004, lot 62.

### BIBLIOGRAPHIE

M. Newcome Schleier, "Secular paintings by Domenico Piola", *Paragone*, 117, sept. 2014, pp. 47-50, note 8, fig. 28.

Mary Newcome Schleier met ce dessin en rapport avec une huile sur toile de même sujet conservée en collection particulière (*op. cit.*, fig. 27) mais de composition différente. Les deux œuvres peuvent être datées des années 1680.

DOMENICO PIOLA, PAN WITH A PUTTO, TWO BACCHANTES PLAYING TAMBOURINE, BLACK CHALK, PEN AND BROWN INK, BROWN WASH

多米尼克·皮奧拉，《潘與丘比特，兩名酒神的女祭司在玩小手鼓》，黑色粉筆、墨水筆和啡色墨水、啡水彩、水印紋章

## 132

**ÉCOLE HOLLANDAISE, 1699**

VUE DE LA POINTE DU SÉRAIL DEPUIS PÉRA

Daté et localisé 'Seraglio da / 1gran Sn del / 1699 \*\*\*\*' (au centre en bas sur le parchemin)

Huile sur toile, sans cadre  
125 x 216 cm. (49¼ x 85 in.)

€50,000-70,000

US\$56,000-78,000  
£43,000-61,000

### PROVENANCE

Millon & Associés, Paris, 9 juillet 2004, lot 66.

Daté 1699, notre tableau est une très belle – et précoce – représentation d'Istanbul au crépuscule du XVII<sup>e</sup> siècle. On y découvre le palais Topkapı, résidence des Sultans de 1465 à 1856, entourée d'autres pavillons, comme le Sepetçiler Köşkü sur le bord du rivage à droite, avec sa série d'arcades ainsi que le pavillon *Yali Köşkü* et ses trois minarets.

Cette composition, offrant une grande place à la mer de Marmara et aux montagnes Uludağ à gauche, se rapproche d'une grande peinture passée en vente chez Sotheby's, Londres, 22 avril 2015, no.166, et qui dériverait d'une peinture exposée au musée Sabancı en 2005 (voir *Image of the Turks in 17<sup>th</sup> Century*, [cat. exp.], Istanbul, Sakip Sabancı Museum, 2005, p. 118.).

DUTCH SCHOOL, 1699, THE SERAGLION POINT VIEWED FROM PERA, OIL ON CANVAS, UNFRAMED

荷蘭學院，1699年，《伊斯坦堡托卡比皇宮海港風景》，油彩、畫布，右下註有地點和日期



133

### ■ 133

#### **BAROMÈTRE D'ÉPOQUE LOUIS XVI** DERNIER QUART DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

En peuplier sculpté et doré, le cadran peint ; accidents et restaurations  
H.: 87 cm. (35 in.) ; L.: 33 cm. (13 in.)

€1,000-2,000

US\$1,200-2,200  
£870-1,700

*A LOUIS XVI GILT-POPLAR BAROMETER, LAST QUARTER 18<sup>TH</sup> CENTURY*

路易十六時期鑲金白楊木氣壓計·十八世紀末製

### ■ ~134

#### **COIFFEUSE D'ÉPOQUE LOUIS XV** ESTAMPILLE DE JEAN DEMOULIN, MILIEU DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

En placage de bois de rose, bois de violette, palissandre de Rio et satiné, marqueterie de poirier teinté, érable-sycamore et ébène, ornementation de bronze ciselé et doré, à décor de branchages fleuris, le dessus tripartite découvrant un miroir flanqué de deux compartiments munis d'un couvercle, la ceinture ouvrant par une tablette-écritoire et trois tiroirs, les pieds cambrés munis de roulettes, estampillée sur la traverse avant J.DEMOULIN et JME

H.: 75 cm. (29½ in.) ; L.: 102 cm. (40½ in.) ; P.: 55 cm. (21¼ in.)

#### **PROVENANCE**

Collection Madame Jane Demarcy  
Hôtel Drouot, Paris, 17 décembre 1937, lot 97.  
Christie's, Monaco, 20 juin 1992, lot 73.

€3,000-5,000

US\$3,400-5,600  
£2,600-4,300

*A LOUIS XV ORMOLU-MOUNTED TULIPWOOD, KINGWOOD, ROSEWOOD FLORAL MARQUETRY POUFREUSE STAMPED BY JEAN DEMOULIN, MID-18<sup>TH</sup> CENTURY*

路易十五時期銅鑲金鬱金香木、黃檀木、玫瑰木花卉鑲嵌梳妝桌·附有尚·德穆林印記·十八世紀中製



134

## 135

### BASSIN EN LAITON DE STYLE RENAISSANCE

ITALIE, XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

Gravé d'un décor de rinceaux feuillagés et appliqué de médaillons en argent gravé représentant diverses scènes, les anses formées des mufles de lion  
H.: 19 cm. (7½ in.); L.: 40 cm. (15¾ in.); P.: 31.5 cm. (12½ in.)

#### PROVENANCE

Conan, Lyon, 1999.

€1,500-2,500

US\$1,700-2,800

£1,300-2,200

*A RENAISSANCE STYLE ENGRAVED BRASS AND APPLIED SILVER BASIN, ITALY, 19<sup>TH</sup> CENTURY*

文藝復興風格雕刻黃銅和銀盤·意大利·十九世紀製



135

## 136

### SUITE DE QUATRE FAUTEUILS À LA REINE D'ÉPOQUE LOUIS XV

ATTRIBUÉE À NOGARET, MILIEU DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

En noyer mouluré et sculpté, à décor de fleurettes, les accotoirs en coup de fouet, les pieds galbés, couverture de soie jaune  
H.: 102 cm. (40 in.); L.: 71 cm. (28 in.)

#### PROVENANCE

Chambelland-Giafferi-Doutrebente, Paris, 10 novembre 2000, lot 206.

€12,000-18,000

US\$14,000-20,000

£11,000-16,000

(4)

Pierre Nogaret (1718-1771), reçu maître en 1745 à Lyon est assurément le plus réputé des menuisiers non parisiens. Les présents sièges sont caractéristiques de son œuvre non seulement en raison de leur ligne, mais également par la trace d'une ancienne garniture à lacet au dossier, particularité figurant à plusieurs reprises sur ses sièges.

*A SET OF FOUR LOUIS XV WALNUT FAUTEUILS-A-LA-REINE ATTRIBUTED TO NOGARET, MID-18<sup>TH</sup> CENTURY*

路易十五時期胡桃木扶手椅·一套四張·據考為諾加雷製·十八世紀中製



136



137

## ■ 137

### SURTOUT DE TABLE EN ARGENT, PORCELAIN, MARBRE ET VERRE

PAR BOINTABURET, PARIS, VERS 1880-1890

Oblong à contours filets, le corps en porcelaine à décor de fleurs, sur les côtés quatre dauphins en argent sur base en marbre, quatre mascarons formant fontaine avec eau jaillissante dans quatre bassins en verre, surmonté de quatre tritons soutenant un vase en porcelaine projetant un jet d'eau, le plateau à contours en métal argenté à fond en miroir, *poinçons: Minerve, orfèvre et estampille "BOIN TABURET / A PARIS"*

H.: 33 cm. (13 in.) ; L.: 70,5 cm. (27¾ in.)

(2)

#### PROVENANCE

Wetterwald, Nice, 27 juin 1999, lot 168.

€12,000-18,000

US\$14,000-20,000

£11,000-16,000

A FRENCH SILVER-MOUNTED PORTOR MARBLE, MOULDED-GLASS AND PORCELAIN CENTERPIECE BY BOIN-TABURET, CIRCA 1880-1890

法國鍍銀黑金花大理石、模製玻璃和陶瓷餐桌擺設，附有BOIN TABURET簽名，約1880至1890年製

## ■ 138

### JEU DE ROULETTE

FRANCE, XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

En ivoire, os ébène et bronze doré

H.: 36 cm. (14¼ in.)

#### PROVENANCE

Crédit Municipal de Paris, 30 novembre 2000, lot 178.

€2,000-3,000

US\$2,300-3,300

£1,800-2,600

A BRONZE-MOUNTED EBONY, BONES AND IVORY GAMING WHEEL, FRANCE, 19<sup>TH</sup> CENTURY

銅鑲金黑檀木和象牙賽車輪，法國，十九世紀製



138



139

## 139

**GEORGE DE FEURE (1868-1943)**  
**MAISONS AU BORD DE L'EAU**

Signé 'de Feure' (en bas à droite)  
 Pierre noire, gouache  
 30 x 49 cm. (11 $\frac{1}{8}$  x 19 $\frac{1}{4}$  in.)

€3,000-5,000

US\$3,400-5,600  
 £2,600-4,300

**PROVENANCE**

Galerie Antoine Laurentin, Paris.

*GEORGE DE FEURE, HOUSES BY THE WATER, BLACK CHALK, BODY COLOUR, SIGNED*

喬治·德·弗爾·《水邊的房子》·不透明顏料·紙本·附有簽名

## 140

**ÉCRITOIRE DE STYLE LOUIS XVI**  
**SECONDE MOITIÉ DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE**

En placage d'ébène et poirier noir, ornementation de bronze ciselé et doré, présentant deux bras de lumière, divers compartiments et deux godets, la ceinture ornée de rinceaux feuillés, la base en plinthe ceinte d'une frise de feuillage  
 H.: 34 cm. (13 $\frac{1}{8}$  in.); L.: 21 cm. (8 $\frac{1}{4}$  in.); P.: 17 cm. (6 $\frac{1}{2}$  in.)

**PROVENANCE**

Beaussant-Lefèvre, Paris, 22 octobre 2008, lot 96.

€2,000-3,000

US\$2,300-3,300  
 £1,800-2,600

*A LOUIS XVI STYLE ORMOLU-MOUNTED EBONY AND EBONISED INKSTAND, SECOND HALF 19<sup>TH</sup> CENTURY*

路易十六風格銅鑲金黑檀木和黑色墨水瓶·十九世紀下半葉製



140

# BUREAU-BIBLIOTHÈQUE



## ■ 141

### MIROIR À PARECLOUSES D'ÉPOQUE BAROQUE

VENISE, FIN DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

En tilleul doré, verre filé torsadé, panneaux de glace et ornementation de bronze repoussé, de forme rectangulaire, la prise en mascarons, à décor d'agrafes de bustes de putti ailés et de feuillage

H.: 54,5 cm. (21½ in.); L.: 40 cm. (16 in.)

#### PROVENANCE

Piasa, Paris, 20 décembre 1999, lot 23.

€12,000-18,000

US\$14,000-20,000

£11,000-16,000

*A BAROQUE ORMOLU-MOUNTED GILT-LIMEWOOD AND GLASS PANEL MIRROR, VENETIAN, LATE 17<sup>TH</sup> CENTURY*

巴洛克風格銅鑲金鍍金椴木和玻璃鏡，威尼斯，十七世紀末製



141

## ■ 142

### BERGÈRE D'ÉPOQUE LOUIS XV

ESTAMPILLÉE L.DELANOIS, MILIEU DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

En hêtre mouluré, le dossier arrondi, les pieds galbés, estampillé DELANOIS sous la traverse avant, couverture de velours taupe

H.: 101 cm. (39¾ in.); L.: 84 cm. (33 in.)

Louis Delanois, reçu maître en 1761

€3,000-5,000

US\$3,400-5,600

£2,600-4,300

*A LOUIS XV BEECHWOOD BERGERE STAMPED BY LOUIS DELANOIS, MID-18<sup>TH</sup> CENTURY*

路易十五時期山毛櫸木扶手椅，附有路易斯·德拉諾伊思印記，十八世紀中製



142

■ ~143

**BUREAU PLAT D'ÉPOQUE LOUIS XV**

ESTAMPILLE DE JEAN DESFORGES, MILIEU DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

En placage de satiné et ornementation de bronze ciselé et doré, le plateau gainé de cuir havane doré aux petits fers, ouvrant par trois tiroirs en ceinture, simulés sur l'autre face, estampillé deux fois IDF sous la traverse arrière ; restaurations au placage

H.: 76 cm. ( 30 in.) ; L.:194 cm. ( 76¼ in.) ; P.: 95 cm. ( 37½ in.)

Jean Desforges, reçu maître avant 1730

**PROVENANCE**

Millon & Associés, 23 juin 2000, lot 125.

€25,000-40,000

US\$28,000-45,000

£22,000-35,000

A LOUIS XV ORMOLU-MOUNTED SATINWOOD DESK  
STAMPED BY JEAN DESFORGES, MID-18<sup>TH</sup> CENTURY

路易十五時期銅鑲金榿木桌，附有尚·德福奇印章，十八世紀中製

Le grand-père de Jean Desforges, Michel, travailla dans l'atelier de Pierre Gôle jusqu'à la mort de ce dernier en 1685, puis s'installa dans l'atelier d'André-Charles Boule (J. Guiffrey, "Sentence et arrêt rendus contre André-Charles Boule au profit de ses ouvriers, 1685", in *Nouvelles annales de l'Art Français*, 1881, p. 316). Installé dans la grande rue du Faubourg-Saint-Antoine, Desforges se maria en 1707 et eut deux fils, Robert, qualifié de marqueteur ébéniste et Michel II, qui devint également ébéniste. Michel II a eu de nombreux enfants dont Jean, mais aussi Jeanne, mariée à Guillaume Martin, célèbre peintre marchand et Vernisseur du Roi. Il est presque certain que Martin et Jean Desforges ont travaillé ensemble sur divers meubles en laque. Martin a notamment peint certaines zones de laque orientale pour créer un motif plus complet. Un autre membre de sa famille avec lequel Desforges a collaboré est son cousin, le ciseleur Guillaume, qui a également fourni des bronzes à Jean-Pierre Latz.



■ 144

**FAUTEUIL DE BUREAU D'ÉPOQUE LOUIS XV**

ATTRIBUÉ À ETIENNE MEUNIER, VERS 1750

En noyer mouluré, sculpté et laqué vert, foncé de canne, l'assise circulaire et tournante, le dossier enveloppant et la ceinture moulurée à décor de fleurettes, les pieds galbés  
H.: 96 cm. (37¾ in.); L.: 73 cm. (28¾ in.)

€6,000-10,000

US\$6,700-11,000

£5,200-8,700

**PROVENANCE**

Poulain-Le Fur, 9 décembre 2000, lot 124.

*A LOUIS XV GREEN-PAINTED REVOLVING DESK ARMCHAIR,  
ATTRIBUTED TO ETIENNE MEUNIER, CIRCA 1750*

路易十五時期綠漆轉椅·據考為艾蒂安·穆尼耶製·約1750年製



# SALON AUX BOISERIES





145

## 145

### COUVERTURE DE MANUSCRIT EN CUIVRE DORÉ REPOUSSÉ NÉPAL, XIII<sup>e</sup> SIÈCLE

Le panneau rectangulaire central très finement orné de trois images de Bouddhas dans des halos entrecoupés de deux grandes fleurs de lotus sur fond de rinceaux encadrés d'une bordure de pétales stylisés et de flammes. La plaque de cuivre fixée à une âme de bois  
D.: 21,5 x 69,5 cm. (8½ x 27¾ in.)

€12,000-18,000

US\$14,000-20,000  
£11,000-16,000

#### PROVENANCE

Christie's, New York, 23 septembre 2004, lot 96.

Cette couverture de manuscrit, à l'origine plus imposante, a été modifiée afin de s'adapter à un autre manuscrit. A comparer avec un autre exemplaire dont la taille originale a été réadaptée, conservé à la Bayrische Staatsbibliothek de Munich. Voir G. Grönbold, *Tibetische Buchdeckel*, München : Die Staatsbibliothek, 1991, ill. no.32, p. 87.

A GILT-COPPER REPOUSSE MANUSCRIPT COVER, NEPAL, CIRCA 13<sup>TH</sup> CENTURY

鍍金銅凸紋裝飾手稿書套，尼泊爾，約十三世紀製

## 146

### RAYMOND QUIBEL (1883-1978) CONSOLE, 1935

En noyer, métal et verre teinté

H.: 90 cm. (35½ in.) ; L.: 99.5 cm. (39½ in.) ; P.: 29,5 cm. (11½ in.)

Signée R QUIBEL et datée 1935 (en haut du montant droit près du plateau)

€4,000-6,000

US\$4,500-6,700  
£3,500-5,200

#### PROVENANCE

Fécamp Enchères, Fécamp, 7 juin 2005.

A WALNUT, METAL AND STAINED GLASS CONSOLE BY RAYMOND QUIBEL, 1935

胡桃木、金屬和染色玻璃桌，雷德蒙·基貝爾，1935年製



147

## 147

### MASQUE DE DANSE KALACHAKRA EN CUIVRE DORÉ REPOUSSÉ TIBET, CIRCA XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

Le cuivre repoussé extrêmement finement travaillé soulignant les sourcils et le pourtour de la bouche de rinceaux enflammés. Le masque surmonté du troisième œil  
H.: 23 cm. (9 in.)

€10,000-15,000

US\$12,000-17,000  
£8,700-13,000

#### PROVENANCE

Collection privée européenne.

Christie's, New York, 23 septembre 2004, lot 87.

#### EXPOSITION

London, Spink & Son, Ltd., *The Mirror of Mind, Art of Vajrayana Buddhism*, juin 1995.

#### BIBLIOGRAPHIE

Catalogue de l'exposition, *The Mirror of Mind, Art of Vajrayana Buddhism*, Spink & Son, Ltd., London, 1995, p. 72f., ill. no.44.

Catalogue de l'exposition, *Monasterios y lamas del Tibet*, Fundación "La Caixa", Madrid, 2000, p. 119, ill. no.60.

Les masques de ce type étaient portés par les *lamas*, fixés sur leurs coiffes lorsqu'ils pratiquaient les danses rituelles au cours des initiations de Kalachakra. La forme est limitée aux lignes essentielles, produisant un effet saisissant lors du rituel. A comparer avec un autre exemple publié dans G. Béguin, *Dieux et démons de l'Himalaya*, 1977, cat. no.329, ill. p. 265, ainsi qu'avec deux autres exemples dorés reproduits dans R. Thurman and D. Weldon, *Sacred Symbols, The Ritual Art of Tibet*, 1999, cat. no.40 and 41.

A GILT-COPPER REPOUSSE KALACHAKRA DANCE MASK, TIBET, CIRCA 18<sup>TH</sup> CENTURY

鍍金銅凸紋裝飾時輪舞蹈面具，西藏，約十八世紀製





149

149

**BRÛLE-PARFUM COUVERT EN FER DAMASQUINÉ  
INCRUSTÉ D'OR ET D'ARGENT**

TIBET, CIRCA XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

Le corps de forme globulaire orné de motifs végétaux, le pied légèrement évasé ceint de pétales de lotus, le col souligné de fleurettes et grecques. Le couvercle ajouré et orné de dragons et la prise en forme de bouton de fleurs

H.: 23,3 cm. (9¼ in.)

€15,000-20,000

US\$17,000-22,000  
£13,000-17,000

**PROVENANCE**

Collection privée américaine.

Christie's, New York, 23 septembre 2004, lot 86.

*A SILVER AND GOLD DAMASCENED IRON CENSER AND COVER;  
TIBET, CIRCA 17<sup>TH</sup> CENTURY*

銀和金波紋裝飾鐵香爐連蓋·西藏·約十七世紀製

150

**BOÎTE RITUELLE COUVERTE EN FER DAMASQUINÉ  
INCRUSTÉ D'OR ET D'ARGENT**

TIBET, CIRCA XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

La boîte faite de trois compartiments, chacun au pourtour orné de crânes en argent placés en direction des quatre points cardinaux sur fond de flammes stylisées en or.

Le couvercle en forme de dôme orné de lotus incisés et la prise en forme de demi-vajra.

H.: 16,5 cm. (6½ in.)

€20,000-30,000

US\$23,000-33,000  
£18,000-26,000

**PROVENANCE**

Collection privée américaine.

Christie's, New York, 23 septembre 2004, lot 84.

**EXPOSITION**

London, Spink and Son, Ltd., *Body, Speech and Mind, Buddhist Art from Tibet, Nepal, Mongolia and China*, décembre 1998.

**BIBLIOGRAPHIE**

Catalogue d'exposition, *Body, Speech and Mind, Buddhist Art from Tibet, Nepal, Mongolia and China*, Spink and Son, Ltd., Londres, 1998, p. 66f., ill. no.34.

*A RARE SILVER AND GOLD DAMASCENED IRON RITUAL CONTAINER;  
TIBET, CIRCA 16<sup>TH</sup> CENTURY*

罕有銀和金波紋裝飾製禮器·西藏·約十六世紀製



150



151

## ■ 151

### MAURICE DUFRÈNE (1876-1938)

PAIRE D'APPLIQUES, VERS 1921

En bronze doré et verre dépoli

Chacune : H.: 46 cm. (18½ in.) ; L.: 46 cm. (18½ in.) ; P.: 19 cm. (7½ in.) (2)

€6,000-8,000

US\$6,700-8,900  
£5,200-6,900

#### PROVENANCE

Tajan, Paris, 19 mai 2003, lot 16.

A PAIR OF GILT BRONZE AND FROSTED GLASS SCONCES BY MAURICE DUFRENE, CIRCA 1921

鍍金青銅和磨砂玻璃壁燈一對，毛里斯·迪佛雷納，約1921年製

## ■ 152

### ARMANI CASA (FONDÉE EN 2000)

CANAPÉ 'OTELLO', 2005

En bois tapissé de tissu

H.: 78 cm. (30¾ in.) ; L.: 238 cm. (93¾ in.) ; P.: 106 cm. (41¾ in.)

€4,000-6,000

US\$4,500-6,700  
£3,500-5,200

'OTELLO', A FABRIC UPHOLSTERED SOFA BY ARMANI CASA, 2005

布藝沙發，阿瑪尼之家，約2005年製

## ■ 153

### MAISON CHRISTIAN LIAIGRE (FONDÉE EN 1985)

PAIRE DE GUÉRIDONS 'BRONZE TRÉPIED', MODÈLE CRÉÉ EN 2001

En bronze patiné

Chacun : H.: 58 cm. (22¾ in.) ; D.: 27 cm. (10½ in.)

Chacun monogrammé CL (au revers du piétement) (2)

€600-800

US\$670-890  
£520-690

'BRONZE TRÉPIED', A PAIR OF PATINATED BRONZE SIDE TABLES BY CHRISTIAN LIAIGRE, THE MODEL DESIGNED IN 2001

青銅三腳架綠銹青銅茶几一對，埃里克·施密特為克里斯蒂安·利亞格爾製，模型於2001年設計

## ■ 154

### RICO ET ROSMARIE BALTENSWEILER

LAMPADAIRE 'HALO MOBIL', MODÈLE CRÉÉ VERS 1975

En acier chromé, aluminium peint, plexiglas et fonte peinte

H.: 185 cm. (73 in.) ; L.: 155 cm. (61 in.)

€1,500-2,500

US\$1,700-2,800  
£1,300-2,200

Signé BALTENSWEILER EBIKON (sur une étiquette à l'intérieur du réflecteur)

'HALO MOBIL', A CHROMED STEEL, PAINTED ALUMINIUM, PAINTED CAST IRON AND PLEXIGLAS FLOOR LAMP BY RICO AND ROSMARIE BALTENSWEILER, DESIGNED CIRCA 1975

HALO MOBIL 鍍鉻鋼、塗漆金屬、塗漆鋁、塗漆鑄鐵和樹脂玻璃座地燈，RICO BALTENSWEILER和ROSMARIE BALTENSWEILER製，模型於1975年設計

## 155

### TRAVAIL FRANÇAIS

BOÎTE, VERS 1930

En chêne cérusé, verre granité à l'acide et métal

H.: 9,5 cm. (3¾ in.) ; L.: 31 cm. (12¼ in.) ; P.: 14 cm. (5½ in.)

€1,000-1,500

US\$1,200-1,700  
£870-1,300

Portant une étiquette PRODHON PARIS EXPOSITION INTERNATIONALE MEDAILLE D'OR (au revers)

A FRENCH CERUSED OAK, ACID ETCHED GLASS AND METAL BOX, CIRCA 1930

法國鉛白橡木、酸蝕刻玻璃和金屬盒連蓋，約1930年製



153 (d'une paire)

152

155

154



156



157



159



160

## λ156

### ANNA QUINQUAUD (1890-1984)

'FEMME PITA AU PANIER', 1930

Bronze à patine brune ; signé sur la base A. QUINQUAUD et daté 1930 ; portant le cachet du fondeur SUSSE Fres Edts Paris, cire perdue  
H.: 45.5 cm. (18 in.)

€30,000-50,000

US\$34,000-56,000  
£26,000-43,000

#### PROVENANCE

Millon & Associés, Paris, 29 juin 2005, lot 419.

#### BIBLIOGRAPHIE

A. Doridou-Heim, *Anna Quinquaud, sculptrice-exploratrice : "Voyage dans les années 30"*, Paris, Somogy éditions d'Art, 2011, référencé p. 111 (no.35, a.), reproduit p. 30 et p. 111 (un exemplaire similaire)

Anna Quinquaud montre très jeune un intérêt pour la sculpture. Sa mère, Thérèse Caillaux était elle-même sculptrice et élève de Rodin. Elle démarre sa carrière jeune et expose dès 1912 au Salon des Artistes Français, puis obtient le Grand Prix de Rome en 1924. Elle entreprend dès lors plusieurs voyages en Afrique qui auront une influence déterminante sur la suite de sa carrière. Fascinée par ces peuples, elle s'ingénie à les représenter avec talent et amour à l'instar de sa *Maternité de Antaisaka* (plâtre, musée du quai Branly, 1933). Elle réalise aussi des sculptures monumentales comme les *ANGES cariatides* de la cathédrale Notre-Dame-des-Victoires de Dakar en 1936.

'FEMME PITA AU PANIER', A BRONZE FIGURE CAST AFTER THE MODEL BY ANNA QUINQUAUD (1890-1984), 1930

《拿著麵包籃的女人》青銅像，仿照安娜·琴科(1890–1984)作品，約1930年製



159

## 157

### ANONYME

BUSTE DE FEMME, VERS 1920

En céramique émaillée

H.: 33,5 cm. (13¼ in.) ; L.: 23 cm. (9 in.) ; P.: 14 cm. (5½ in.)

Monogrammé JL à l'arrière en bas

€2,000-3,000

US\$2,300-3,300  
£1,800-2,600

AN ENAMELLED CERAMIC BUST OF A WOMAN, CIRCA 1920

彩釉半身瓷像，連大理石底座，呂西安·吉爾伯特，1920年製

## ■λ158

### ARTHUR DUPAGNE (1895-1961)

'PORTEUSE D'EAU'

Bronze à patine brune ; signé sur la base DUPAGNE ; reposant sur une base en marbre noire

H.: 66 cm. (26 in.)

€10,000-15,000

US\$12,000-17,000  
£8,700-13,000

#### PROVENANCE

Millon & Associés, Paris, 29 juin 2005, lot 416.

Ingénieur de formation, Arthur Dupagne effectue son premier voyage au Congo en 1927, où il travaille à l'exploitation des champs diamantifères. Il y cultive ses dons de sculpteur, développés préalablement lors de cours du soir à l'Académie des Beaux-Arts de Liège sous la direction de Georges Petit. Il étudie l'art statuaire ancestral des peuples africains ainsi que l'anatomie et les gestes des indigènes. A son retour définitif en Europe en 1935, il se consacre entièrement à son art. Il réalise des œuvres principalement en bronze, mais également en bois, en pierre et en marbre, s'inspirant des ébauches en terre exécutées lors de ses différents séjours sur place ou de ses dessins.

Il participe à de nombreuses expositions tout au long de sa carrière, notamment à Paris (Exposition Internationale de 1937), en Belgique, aux Etats-Unis (Exposition Internationale de New York de 1939) et expose dans différentes galeries. En 1954, le musée royal d'Afrique centrale de Tervuren lui consacre une exposition personnelle. Il participera enfin à l'Exposition Internationale de Bruxelles de 1958.

A BRONZE FIGURE OF AN AFRICAN FEMALE WATER CARRIER, CAST AFTER THE MODEL BY ARTHUR DUPAGNE (1895-1961), FRANCE, 20<sup>TH</sup> CENTURY

挑水的非洲女人青銅像，仿照ARTHUR DUPAGNE (1895–1961)作品，法國，二十世紀製

## λ159

### FANNY ROZET (1881-1958)

'FEMME MANGBETU'

Patine brune à rehauts verts ; signé sur la base Fanny Rozet et portant le cachet du fondeur CIRE/ A. VALSUANI/ PERDUE

H.: 44 cm. (17¼ in.) ; L.: 41 cm. (16 in.) ; P.: 13 cm. (5 in.)

€8,000-12,000

US\$8,900-13,000  
£7,000-10,000

#### PROVENANCE

Millon & Associés, Paris, 29 juin 2005, lot 404.

Étudiante à l'École des Beaux-Arts de Paris et pupille du sculpteur Laurent Marqueste, Fanny Rozet expose au Salon de la Société des Artistes Français en 1904 et y reçoit une mention d'honneur. Elle est récompensée d'une médaille de bronze en 1921 en sculpture, une mention honorable en 1922 et une médaille d'argent en 1926 en arts appliqués. Elle réalise des sujets divers, souvent féminins, la plupart exécutés dans le style Art Déco.

'FEMME MANGBETU', A BRONZE FIGURE CAST AFTER THE MODEL BY FANNY ROZET (1881-1958), FRANCE, 20<sup>TH</sup> CENTURY

芒貝圖挑水者青銅像，仿照FANNY ROZET (1881–1958)作品，法國，二十世紀製

## 160

### SALVATORE BUEMI (1860-1916)

'MUSICIEN AFRICAIN JOUANT LE BANJO'

Bronze à patine brune ; signé S. Buemi sur un coté ; portant le cachet du fondeur ...(?) TORINO, reposant sur une base en marbre

H.: 35 (13¾ in.) ; L.: 48 cm. (18¾ in.) ; W.: 30 cm. (11¾ in.)

€1,500-2,500

US\$1,700-2,800  
£1,300-2,200

#### PROVENANCE

Chambéry, 1994.

A BRONZE FIGURE OF AN AFRICAN BANJO PLAYER, CAST FROM A MODEL BY SALVATORE BUEMI (1860-1916)

非洲五弦琴樂手青銅像，仿照薩爾瓦多·布耶米(1860–1916)作品，意大利，十九世紀末至二十世紀初製



161

## 161

**ÉRIC SCHMITT (NÉ EN 1955) POUR LA MAISON CHRISTIAN LIAIGRE (FONDÉE EN 1985)**

LAMPE DE TABLE 'OMEGA', MODÈLE CRÉÉ EN 2000

En bronze patiné ; abat-jour en papier

Avec abat-jour : H.: 49 cm. (19.3 in.)

Monogrammée *ES pour C. LIAIGRE* et portant la marque du fondeur *FIGINI* (sur le pourtour en haut du col)

€1,000-1,500

US\$1,200-1,700  
£870-1,300

'OMEGA', A PATINATED BRONZE TABLE LAMP BY ERIC SCHMITT FOR CHRISTIAN LIAIGRE, DESIGNED IN 2000

奧米加綠銹青銅檯燈，埃里克·施密特為克里斯蒂安·利亞格爾製，模型於2000年設計

## ■ λ 162

**HERVÉ OBLIGI (NÉ EN 1956)**

TABLE BASSE, VERS 2000

En chêne, laiton et galuchat teinté

H.: 38 cm. (15 in.) ; C.: 156,5 cm. (61½ in.)

€4,000-6,000

US\$4,500-6,700  
£3,500-5,200

AN OAK, STAINED SHAGREEN AND BRASS COFFEE TABLE BY HERVE OBLIGI, CIRCA 2000

橡木、染色鯊革和黃銅茶几，HERVE OBLIGI，約2000年製



162

## ■ 163

**ÉRIC SCHMITT (NÉ EN 1955) POUR LA MAISON CHRISTIAN LIAIGRE (FONDÉE EN 1985)**

CONSOLE 'ONZE', LE MODÈLE CRÉÉ EN 2000

En bronze patiné

H.: 70 cm. (27½ in.) ; L.: 151 cm. (59½ in.) ; P.: 35 cm. (13¾ in.)

Monogrammée *ES pour C. LIAIGRE* (sur la ceinture du plateau) et portant la marque du fondeur *FIGINI* (en haut d'un pied)

€2,000-3,000

US\$2,300-3,300  
£1,800-2,600

'ONZE', A PATINATED BRONZE CONSOLE BY ERIC SCHMITT FOR CHRISTIAN LIAIGRE, DESIGNED IN 2000

十一綠銹青銅桌，埃里克·施密特為克里斯蒂安·利亞格爾製，模型於2000年設計



163

## ■ λ 164

**RAYMOND QUIBEL (1883-1978)**

VASQUE LUMINEUSE, VERS 1925-1930

En palissandre de Rio, verre gravé à l'acide et métal

H.: 133,5 cm. (52½ in.) ; C.: 42 cm. (16½ in.)

Monogrammée *QR* (sur le verre dépoli) et *NG* suivi d'une étoile (sur une tige en métal à l'intérieur)

€8,000-12,000

US\$8,900-13,000  
£7,000-10,000

### PROVENANCE

Pillet, Lyons-la-Forêt, 3 avril 2005, lot 265.

A RIO ROSEWOOD, ACID ETCHED GLASS AND METAL LIGHTING URN BY RAYMOND QUIBEL, CIRCA 1925-1930

巴西玫瑰木、酸蝕刻玻璃和金屬燈，雷德蒙·基貝爾，約1925至1930年製



# CHAMBRE D'AMI





165



165

## 165

**GEORG AUGUST GOLDFUSS (1782-1848)**

ENSEMBLE DE TROIS LITHOGRAPHIES RÉHAUSSÉES EN COULEURS À LA MAIN

Indian Rhinoceros; Sumatran Rhinoceros; Capra Ibex.  
L'ensemble 46.6 x 58.5 cm. (18¼ x 23 in.)

Planches issues de *Naturalist Atlas*, publiées à Arnz près de Dusseldorf, 1824-1842, avec le titre imprimé et repris au crayon à la main, cadres

€1,200-1,800

US\$1,400-2,000  
£1,100-1,600

*INDIAN RHINOCEROS; SUMATRAN RHINOCEROS; CAPRA IBEX; SET OF THREE LITHGRAPHS HANDCOLOURED, FROM THE NATURALIST ATLAS, PUBLISHED IN ARNZ NEAR DUSSELDORF, 1824-1842.*

一套三件平版印刷畫，手工著色，來自《The Naturalist Atlas》，於鄰近杜塞爾多夫的ARNZ出版，1824至1842年，格奧爾格·奧古斯特·戈德弗斯著



165



166

## 166

**TABLEAU DE TAPISSERIE DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
PROBABLEMENT FLANDRES

En fils de soie travaillés au demi-point, à décor polychrome d'un rhinocéros et d'un couple d'éléphants au premier plan d'un paysage exotique animé d'une scène de chasse, encadrée sous verre  
H.: 14 cm. (5½ in.); L.: 19 cm. (7½ in.)

### PROVENANCE

Delorme & Collin du Bocage, Paris, 9 février 2007, lot 169.

€1,200-1,800

US\$1,400-2,000  
£1,100-1,600

*A 17<sup>TH</sup> CENTURY SILK PANEL TAPESTRY, PROBABLY FLEMISH*

可能為佛蘭德斯掛氈，十七世紀製

■ ~167

**DEUX BUREAUX LOUIS XV FORMANT PAIRE**

L'UN DU MILIEU DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE, L'AUTRE DU MILIEU DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

En placage de bois de rose et amarante, ornementation de bronze ciselé et doré, le plateau en portefeuille de forme chantournée, en partie ceint d'une galerie, centré d'un cartouche et découvrant un cuir brun, la ceinture légèrement mouvementée ouvrant par deux tiroirs latéraux, les pieds cambrés soulignés de feuillage d'acanthé; quelques modifications, restaurations au placage

H.: 76 cm. (30 in.) ; L.: 111,5 cm. (44 in.) ; P.: 54,5 cm. (21½ in.)

H.: 75 cm. (29½ in.) ; L.: 114 cm. (45 in.) ; P.: 56 cm. (22 in.)

(2)

**PROVENANCE**

Sotheby's, Londres, 10 décembre 2003, lot 88.

€30,000-50,000

US\$34,000-56,000

£26,000-43,000

*A NEAR PAIR OF ORMOLU-MOUNTED TULIPWOOD AND AMARANTH DESKS,  
THE FIRST ONE, LOUIS XV PERIOD, MID-18<sup>TH</sup> CENTURY, THE SECOND ONE  
MID-19<sup>TH</sup> CENTURY*

相似的路易十五時期銅鑲金鑲金香木和莫紫木桌一對，一張於十八世紀製，另一張於十九世紀製







168

## 168

**ATTRIBUÉ À JEAN-BAPTISTE ISABEY (1767-1855)**  
**PORTRAIT ESQUISSE DE MADEMOISELLE DE CAUMONT**

Huile sur toile, encadré comme un ovale  
 41 x 32,2 cm. (16 1/8 x 12 1/2 in.)

### PROVENANCE

Collection M. Mulhbacher (probablement Georges Mülhbacher (18\*\* -1906) ;  
 Tajan, Paris, 30 avril 2004, lot 85, reproduit (comme attribué à Jean-Baptiste Isabey).

### EXPOSITION

Paris, Palais des Beaux-Arts, *David et ses élèves*, avril-juin 1913, no.191 (comme Jean-Baptiste Isabey).

Au revers du tableau se trouve une étiquette ancienne replacée sur le châssis :  
 « *Mademoiselle de Caumont / peinte par Isabey peintre / le 8 novembre 1818 / dans la cour du château* ».

€15,000-25,000

US\$17,000-28,000  
 £13,000-22,000

*ATTRIBUTED TO JEAN-BAPTISTE ISABEY, PORTRAIT OF MADEMOISELLE DE CAUMONT, A HEAD STUDY, OIL ON CANVAS, FRAMED AS AN OVAL*

認為由尤金·伊沙貝創作 · 尤金·伊沙貝·《德·科蒙小姐·頭部習作》·油彩·畫布·橢圓形畫框



(encadré)

## ~169

**COMMODE MAZARINE D'ÉPOQUE LOUIS XIV**  
**ATTRIBUÉE À THOMAS HACHE,**  
**FIN DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE-DÉBUT DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**

En placage de palissandre de Rio, marqueterie d'olivier, de merisier, de houx, d'épine vinette et d'ivoire d'éléphant, et ornementation de bronze ciselé et doré, à décor sur le plateau d'un vase fleuri sur un entablement et de personnages, sur les cotés et en façade de rinceaux feuillagés et de fleurs de jasmin dans des encadrements, la façade ouvrant par trois tiroirs à poignées tombantes, les quatre montants en saillie et en console terminés par des sabots ; restaurations anciennes au placage  
 H.: 83 cm. (32 3/4 in.) ; L.: 131 cm. (51 1/2 in.) ; P.: 70,5 cm. (27 3/4 in.)

### PROVENANCE

Beaussant-Lefèvre, Paris, 23 juin 2003, lot 409.

### BIBLIOGRAPHIE

*Le génie des Hache*, P. et F. Rouge, Dijon, 2005, pp. 198-199.

€40,000-60,000

US\$45,000-67,000  
 £35,000-52,000

Thomas Hache (1664-1747) est particulièrement connu pour ses meubles Régence à marqueteries florales mêlant bois indigènes et ronces. Cinquième enfant de Pierre Hache, ébéniste et fondateur de la dynastie d'ébénistes, Thomas s'installe à vingt ans dans le duché de Savoie, plus précisément à Chambéry, pour étudier les meubles italiens. Sa présence à Grenoble est enregistrée dès novembre 1699 dans son contrat de mariage l'unissant à la fille aînée de l'ébéniste Michel Chevalier. Il est reçu à la maîtrise en 1701. Vingt ans plus tard il reçoit le titre d'« ébéniste ordinaire du duc d'Orléans ». Il meurt en 1747 en laissant à son fils unique, Pierre (1705-1776), l'atelier familial.

Des quelques commodes mazarines répertoriées et attribuées à Thomas Hache, la nôtre se distingue par une façade particulièrement riche et un savant dessin, marqué notamment par les chanfreins des tiroirs dits à cabochon et les montants découpés en saillie. Plus rare encore, notre commode fait partie des trois seuls modèles présentant un décor de personnages. Unique enfin, le tablier à triple évolution, découpé à la manière d'un lambrequin, ne se retrouve que sur ce meuble, même si le dessin rappelle celui emblématique de ses boîtes à thé.

*A LOUIS XIV WALNUT, ORMOLU-MOUNTED IVORY AND FRUITWOOD MARQUETERY COMMODE MAZARINE ATTRIBUTED TO THOMAS HACHE, LATE 17<sup>TH</sup>-EARLY 18<sup>TH</sup> CENTURY*

路易十四時期胡桃木、象牙和果木鑲嵌抽屜櫃·據考為湯馬斯·哈赫製，十七世紀末製

## ■ λ170

**ROBERT PANSART (1909-1973)**

MIROIR, 1948

En miroir et verre églomisé  
140 x 81 cm ( 55½ x 37¾ in.)

€6,000-8,000

US\$6,700-8,900  
£5,200-6,900

**PROVENANCE**

Millon & Associés, Paris, 29 juin 2004, lot 272.

**BIBLIOGRAPHIE**

'Les aménagements de Roger Berthier. Tons clairs et lignes déliées', *Mobilier et Décoration*, 1951, n.1, p. 24.

B. Foucart et J.-L., Gaillemin, *Les décorateurs des années 40*, Norma, Paris, 1998, p. 42.

*A VERRE EGLOMISE MIRROR BY ROBERT PANSART, 1948*

彩色反繪玻璃，羅伯特·潘薩，約1948年製



170



169



171

## ■ 171

### MIROIR À PARECLOSES D'ÉPOQUE RÉGENCE VERS 1720

En tilleul mouluré, sculpté et doré, les montants en pilastre au chapiteau corinthien flanqué d'une figure féminine parée de plumes, la partie inférieure centrée d'une coquille, le fronton à décor de chimères et d'enroulements feuillagés et fleuris ; les panneaux de glace remplacés  
H.: 238 cm. (94 in.) ; L.: 142 cm. (56 in.)

€15,000-25,000

US\$17,000-28,000  
£13,000-22,000

#### PROVENANCE

Galerie Gérardin, Lyon, 1997.

*A REGENCE GILT-LIMEWOOD MIRROR, CIRCA 1720*

攝政時期鑲金椴木鏡·約1720年製

## ■ 172

### CARTEL D'APPLIQUE D'ÉPOQUE NAPOLEON III SECONDE MOITIÉ DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

En bronze ciselé et doré, le cadran à cartouches émaillés centré d'un profil de Louis XVI, à décor de feuilles d'acanthé, de draperies et de piastres, coiffé d'un vase néoclassique, le cul de lampe orné d'un masque de Flore, le mouvement signé Jx / DENIERE / A PARIS et JUVENEAUX  
H.: 88 cm. (34 $\frac{3}{8}$  in.) ; L.: 35,5 cm. (14 in.)

€1,000-2,000

US\$1,200-2,200  
£870-1,700

*A NAPOLEON III ORMOLU CARTEL, SECOND HALF 19<sup>TH</sup> CENTURY*

拿破崙三世時期鑲金掛鐘·十九世紀下半葉製



172

## 173

### MIROIR DE STYLE BAROQUE

RÉEMPLOYANT UN CADRE DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

En ébène et bronze ciselé et doré, à décor de masques  
H.: 58 cm. (22¾); L.: 29 cm. (11½ in.)

#### PROVENANCE

Pierre Bergé & Associés, Paris, 13 décembre 2000, lot 108.

€3,000-5,000

US\$3,400-5,600  
£2,600-4,300

*A BAROQUE STYLE ORMOLU AND EBONY MIRROR, REUSING AN OLDER FRAME*

巴洛克風格鑲金和黑檀木鏡，重用舊框



173



174

## 174

### ANTOINE CHASSAGNOLLE (ACTIF VERS 1786), FRANCE, DEBUT DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

MÉDAILLON EN BOIS CITRONNIER REPRÉSENTANT UN BOUQUET  
DE FLEURS

Enchassé dans un cadre en bois doré, signé 'Ant. Chassagnolle félicit'; le revers portant  
une étiquette 'EXPOSITION DE LYON, 1914, RETROSPECTIVE D'ART LYONNAIS'  
H.: 50 cm. (19¾ in.); L.: 40 cm. (15¾ in.)  
HT.: 67.5 cm. (26½ in.); LT.: 52 cm. (20½ in.)

#### PROVENANCE

Collection de Mlle Ginét.  
Rambert, Lyon, 31 mai 1999 (couverture du catalogue).

#### EXPOSITION

Exposition internationale de Lyon, 1914, rétrospective d'art lyonnais.

Antoine Chassagnolle, sculpteur établi à Lyon à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, expose  
au salon des arts de la ville, en 1786, trois bas-reliefs représentant des fleurs.

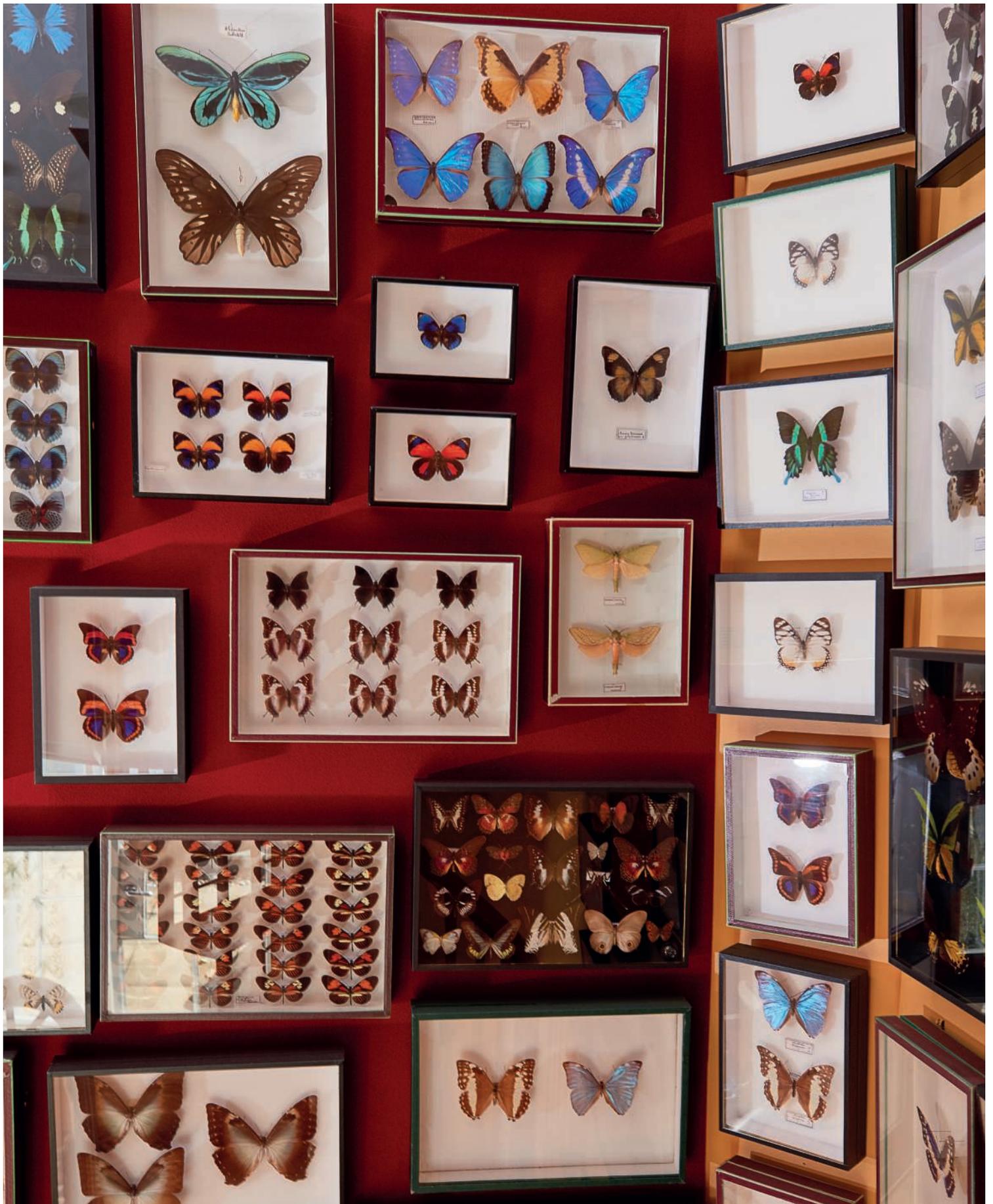
€3,000-5,000

US\$3,400-5,600  
£2,600-4,300

*AN OVAL LIMWOOD RELIEF OF A BUNCH OF FLOWERS, BY ANTOINE  
CHASSAGNOLLE (ACTIVE CIRCA 1786), FRANCE, EARLY 19<sup>TH</sup> CENTURY*

橢圓形椴木花束浮雕·ANTOINE CHASSAGNOLLE (活躍於約1786年)製·法國·十九世紀初製

# CHAMBRE AUX PAPILLONS



## ■ 175

### TRAVAIL FRANÇAIS

PAIRE DE TABOURETS, VERS 1935

En érable moucheté, fer forgé doré et en cuir de vachette  
H.: 50 cm. (19 $\frac{5}{8}$  in.); L.: 59 cm. (23 $\frac{1}{4}$  in.); P.: 41 cm. (16 $\frac{1}{8}$  in.)

(2)

€3,000-5,000

US\$3,400-5,600

£2,600-4,300

A PAIR OF FRENCH MAPLE WOOD, GILT WROUGHT IRON AND COWHIDE STOOLS, CIRCA 1935

法國楓木、鍍金鍛鐵和牛皮凳一對，約1935年製



175

## ■ 176

### ÉRIC SCHMITT (NÉ EN 1955) POUR LA MAISON CHRISTIAN LIAIGRE (FONDÉE EN 1985)

BANQUETTE 'UMBERTO', MODÈLE CRÉÉ EN 1999

En bronze patiné  
H.: 36 cm. (14 $\frac{1}{4}$  in.); L.: 145 cm. (57 in.); P.: 35 cm. (13 $\frac{3}{4}$  in.)

Monogrammée *ES pour C. LIAIGRE* (sur le pourtour de la ceinture) et portant la marque du fondeur *FIGINI* (en haut d'un pied)

€2,500-3,500

US\$2,800-3,900

£2,200-3,000

'UMBERTO', A PATINATED BRONZE BENCH BY ERIC SCHMITT FOR CHRISTIAN LIAIGRE, DESIGNED IN 1999

恩貝托綠銹青銅長凳，埃里克·施密特為克里斯蒂安·利亞格爾製，模型於1999年設計



176

## ■ 177

### PAIRE DE TABLES DE CHEVET

VERS 2000

En bois gainé de simili cuir surpiqué

H.: 50 cm. (19 $\frac{3}{4}$  in.); L.: 40 cm. (15 $\frac{3}{4}$  in.); P.: 40 cm. (15 $\frac{3}{4}$  in.)

€800-1,200

US\$890-1,300

£700-1,000

A PAIR OF STITCHED LEATHER BEDSIDES TABLES, CIRCA 2000

縫線皮革床頭几一對，約2000年製



177



178

## 178

### TRILOBITE CHEIRURUS EXELL

ORDOVICIEN MOYEN, ASERY FORMATION, VILPOVISTY, RUSSIE

Les longues épines du pygidium dressées ; on y joint un ensemble de petits fossiles encadrés.

Accidents

Hauteur non déroulée du spécimen: 6,5 cm. (2½ in.)

€1,200-1,600

US\$1,400-1,800

£1,100-1,400

TRILOBITE CHEIRURUS EXELL

CHEIRURUS EXULL 三葉蟲化石



179 (d'une suite de 17 coffrets)

## 179

### ENSEMBLE DE DIX-SEPT COFFRETS ENTOMOLOGIQUES

*Morpho* en provenance d'Amérique centrale et du sud dont *absoloni* femelle, *r. augustinae* mâles, *cypris* couples, *helenor*, *lympharis*, *sulkowskyi*.

(17)

€3,000-4,000

US\$3,400-4,400

£2,600-3,500

A SET OF SEVENTEEN BOXES OF BUTTERFLIES

一組十七盒蝴蝶標本

## ~180

### ORNITHOPTERA ALEXANDRAE COUPLE

Superbes exemplaires du plus grand papillon diurne du monde, une espèce très localisée sur la côte nord de la Papouasie-Nouvelle Guinée.

Annexe I/A-CIC émis le 29/10/2002.

€10,000-15,000

US\$12,000-17,000

£8,700-13,000

#### PROVENANCE

Collection Laurent Schwartz.

Rieunier & Associés, 26 novembre 2002, lot 154.

A BOX OF ORNITHOPTERA ALEXANDRAE COUPLE

一對亞歷珊卓皇后鳥翼蝶標本





181

## ■ 181

### PAIRE DE TABLES DE CHEVET

VERS 2000

En bois gainé de simili crocodile surpiqué

H.: 50 cm. (19¾ in.) ; L.: 40 cm. (15¾ in.) ; P.: 40 cm. (15¾ in.)

(2)

€800-1,200

US\$890-1,300

£700-1,000

*A PAIR OF STITCHED AND STAMPED LEATHER BEDSIDE TABLES, CIRCA 2000*

縫線和壓印皮革床頭几一對，約2000年製



182

## 182

### LAMPE DE TABLE

VERS 1920

En fer forgé et albâtre

H.: 26 cm. (10¼ in.) ; D.: 28 cm. (11 in.)

€800-1,200

US\$890-1,300

£700-1,000

*A WROUGHT IRON AND ALABASTER TABLE LAMP, CIRCA 1920*

鍛鐵和雪花石膏檯燈，約1920年製



183

## ■ 183

### ÉRIC SCHMITT (NÉ EN 1955) POUR LA MAISON CHRISTIAN LIAIGRE (FONDÉE EN 1985)

BANQUETTE 'UMBERTO', MODÈLE CRÉÉ EN 1999

En bronze patiné

H.: 36 cm. (14¼ in.) ; L.: 145 cm. (57 in.) ; P.: 35 cm. (13¾ in.)

Monogrammée *ES pour C. LIAIGRE* (sur le pourtour de la ceinture) et portant la marque du fondeur *FIGINI* (en haut d'un pied)

€2,500-3,500

US\$2,800-3,900

£2,200-3,000

*'UMBERTO', A PATINATED BRONZE BENCH BY ERIC SCHMITT FOR CHRISTIAN LIAIGRE, DESIGNED IN 1999*

恩貝托綠銹青銅長凳，埃里克·施密特為克里斯蒂安·利亞格爾製，模型於1999年設計

## ■ 184

### MAISON CHRISTIAN LIAIGRE (FONDÉE EN 1985) GUÉRIDON 'BRONZE TRÉPIED', MODÈLE CRÉÉ EN 2001

En bronze patiné  
H.: 58 cm. (22¾ in.) ; L.: 27 cm. (10½ in.)

Monogrammé CL (au revers du piétement)

€600-800

US\$670-890  
£520-690

'BRONZE TRÉPIED', A PATINATED BRONZE SIDE TABLE BY CHRISTIAN LIAIGRE,  
DESIGNED IN 2001

青銅三腳架綠銹青銅茶几，埃里克·施密特為克里斯蒂安·利亞格爾製，模型於2001年設計



184

## 185

### ARMANI CASA (FONDÉE EN 2000) LAMPE DE TABLE 'ALABASTER', VERS 2000

En bois noirci résine et albâtre  
H.: 25 cm. (9¾ in.) ; L.: 26 cm. (10¼ in.) ; P.: 26 cm. (10¼ in.)  
Portant une plaque signée ARMANI CASA (au revers du pied)

€600-800

US\$670-890  
£520-690

'ALABASTER', AN EBONIZED WOOD, RESIN AND ALABASTER TABLE LAMP  
BY ARMANI CASA, CIRCA 2000

「阿拉巴斯特」，黑檀木、樹脂和雪花石膏檯燈，ARMANI CASA製，約2000年製



185

## ■ 186

### ÉRIC SCHMITT (NÉ EN 1955) POUR LA MAISON CHRISTIAN LIAIGRE (FONDÉE EN 1985) CONSOLE 'ONZE', MODÈLE CRÉÉ EN 2000

En bronze patiné  
H.: 70 cm. (27½ in.) ; L.: 151 cm. (59½ in.) ; P.: 35 cm. (L.: 13¾ in.)  
Monogrammée ES pour C. LIAIGRE (sur la ceinture du plateau) et portant la marque  
du fondeur FIGINI (en haut d'un pied)

€2,000-3,000

US\$2,300-3,300  
£1,800-2,600

'ONZE', A PATINATED BRONZE CONSOLE BY ERIC SCHMITT FOR CHRISTIAN  
LIAIGRE, DESIGNED IN 2000

十一綠銹青銅桌，埃里克·施密特為克里斯蒂安·利亞格爾製，模型於2000年設計



186

## ■ ~187

### ENSEMBLE DE VINGT ET UN COFFRETS ENTOMOLOGIQUES

Coléoptères exotiques dont *Titanus giganteus* couples-*Hypocephalus armatus* couple-*Macro-dontia cervicornis, crenata-Euchirus-Mecynorrhina ugandensis*.

*Dynastes satanas* couple

Annexe II/B, Pré Convention.

(21)

€2,000-2,500

US\$2,300-2,800

£1,800-2,200

A SET OF TWENTY-ONE BOXES OF INSECTS

一組二十一盒昆蟲標本

## ■ ~188

### ENSEMBLE DE DIX COFFRETS ENTOMOLOGIQUES

*Ornithoptera akakae* (1 mâle), *chimaera* ssp 2 couples, *priamus* ssp (7 mâles, 5 femelles), *aesacus* couple, *paradisea* ssp. (2 mâles, 1 femelle), *rothschildi* couple, *victoriae reginae* couple. *Troides haliphron* gynandromorphe bipartite. *Troides oblongomaculatus* (1 mâle, 5 femelles).

Tous Annexe II/B.

(10)

€3,000-4,000

US\$3,400-4,400

£2,600-3,500

A SET OF TEN BOXES OF BUTTERFLIES

一組十盒蝴蝶標本

## ■ ~189

### ENSEMBLE DE VINGT-SIX COFFRETS ENTOMOLOGIQUES

Lépidoptères néotropicaux : Nymphalidae dont *Agrias beatifica, pericles, phalcidon, amydon bo-liviensis* couple

Annexe III/C Pré Convention- *Prepona garleppiana, b. brooksiana, deiphile, wernerii, p. buckleyana* (1 mâle-3 femelles)

Annexe III/C Pré Convention-Papilionidae dont *Papilio esperanza* mâle (Non CITES

Annexe B).

(26)

€2,000-2,500

US\$2,300-2,800

£1,800-2,200

A SET OF TWENTY-SIX BOXES OF BUTTERFLIES

一組二十六盒蝴蝶標本

## ■ ~190

### ORNITHOPTERA ALEXANDRAE COUPLE

Le plus grand papillon diurne du monde, une espèce très localisée sur la côte nord de la Papouasie-Nouvelle Guinée.

Annexe I/A-CIC émis le 11/02/2004.

*Ornithoptera rothschildi* (1m-1f)

Annexe II/B.

€4,000-5,000

US\$4,500-5,600

£3,500-4,300

A BOX OF ORNITHOPTERA ALEXANDRAE COUPLE

一對亞歷珊卓皇后鳥翼蝶標本

## ■ ~191

### ENSEMBLE DE VINGT-ET-UN COFFRETS ENTOMOLOGIQUES

Lépidoptères asiatiques et africains : *Bhutanitis lidderdalei* couple, *Bhutanitis mansfieldi* (2 mâles -1 femelle), *Bhutanitis thaidina* couple.

*Charaxes* dont *lydiae* couple, *acraeoides* couple, *fournierae* femelle-*Polyura* et divers.

Tous Annexe II/B, Pré Convention.

(21)

€2,000-2,500

US\$2,300-2,800

£1,800-2,200

A SET OF TWENTY-ONE BOXES OF BUTTERFLIES

一組二十一盒蝴蝶標本

## ■ 192

### ENSEMBLE DE VINGT-SIX COFFRETS ENTOMOLOGIQUES

Important ensemble d'*Arthropodes* exotiques composé d'insectes et crustacés. (26)

€3,500-4,500

US\$3,900-5,000

£3,100-3,900

A SET OF TWENTY-SIX BOXES OF INSECTS AND CRUSTACEANS

一組二十六盒昆蟲和甲殼類動物標本



187 (d'une suite de 21 coffrets)



188 (d'une suite de 10 coffrets)



189 (d'une suite de 26 coffrets)



190



191 (d'une suite de 21 coffrets)



192 (d'une suite de 26 coffrets)





193

## ■ 193

### MAISON RAMSAY ETAGÈRE

En fer forgé doré et verre  
H.: 130 cm. (51¼ in.) ; L.: 104,5 cm. (41¼ in.) ; P.: 34 cm. (13¼ in.)

€4,000-6,000

US\$4,500-6,700  
£3,500-5,200

#### PROVENANCE

Hemisphere Gallery, Londres, 7 février 2006.

*A GILT WROUGHT IRON AND GLASS SHELF BY MAISON RAMSAY*

鍍金鍛鐵和玻璃層架，梅森·拉姆齊

## ■ 194

### ÉRIC SCHMITT (NÉ EN 1955) POUR LA MAISON CHRISTIAN LIAIGRE (FONDÉE EN 1985)

BANQUETTE 'UMBERTO', MODÈLE CRÉÉ EN 1999

En bronze patiné  
H.: 36 cm. (14¼ in.) ; L.: 145 cm. (57 in.) ; P.: 35 cm. (13¾ in.)

Monogrammée *ES* pour *C. LIAIGRE* (sur le pourtour de la ceinture) et portant la marque  
du *Fondeur FIGINI* (en haut d'un pied)

€2,500-3,500

US\$2,800-3,900  
£2,200-3,000

*UMBERTO, A PATINATED BRONZE BENCH BY ERIC SCHMITT FOR CHRISTIAN  
LIAIGRE, DESIGNED IN 1999*

恩貝托綠銹青銅長凳，埃里克·施密特為克里斯蒂安·利亞格爾製，模型於1999年設計



194



195

## ■ 195

### VITRINE LUMINEUSE FRANCE, VERS 1940

En fer forgé, laiton patiné et laiton verni, verre et miroir ; une clef d'origine  
H.: 135,5 cm. (53¾ in.) ; L.: 115 cm. (45¼ in.) ; P.: 32 cm. (12¾ in.)

€5,000-7,000

US\$5,600-7,800  
£4,400-6,100

#### PROVENANCE

Tajan, Paris, 4 avril 2007, lot 255.

*A FRENCH WROUGHT IRON, PATINATED BRASS, VARNISHED BRASS, GLASS  
AND MIRROR GLASS LIGHTING DISPLAY CABINET, CIRCA 1940*

法國鍛鐵、綠銹黃銅、塗漆黃銅、玻璃和玻璃光附燈飾陳列櫃，約1940年製

196

**ÉCOLE FRANÇAISE, VERS 1900**  
'FIGURE ASSISE'

Terre cuite ; portant une inscription illisible *Gallo (?)* sur l'angle de la base  
H.: 35.5 cm. (14 in.)

€1,000-1,500

US\$1,200-1,700  
£870-1,300

A TERRACOTTA FIGURE OF A SEATED SCHOLAR, FRENCH SCHOOL, CIRCA 1900

坐著的學者赤陶土像·法國畫派·約1900年製



196



197

λ197

**MATT MOULTHROP (NÉ EN 1977)**  
VASE, VERS 2000-2010

En érable  
H.: 18 cm. (7 1/8 in.) ; L.: 26 cm. (10 1/4 in.)

Signé *Matt Moulthrop*, numéroté 304-180 et inscrit *ASH LEAF MAPLE Acer negundo*  
(au revers)

€1,000-1,500

US\$1,200-1,700  
£870-1,300

AN ASH MAPLE LEAF VASE BY MATT MOULTHROP, CIRCA 2000-2010

梣木楓葉花瓶·馬特·莫斯羅普·約2000至2010年

~198

**BOÎTE**  
VERS 1924

En ébène, corail sculpté, vermeil partiellement laqué et coquille d'oeuf  
H.: 14 cm. (5 1/2 in.) ; C.: 8,5 cm. (3 1/8 in.)

Portant les poinçons de garantie et numérotée deux fois 171 et 84 avec quatre poinçons  
de garantie (au revers du couvercle, sur le pourtour et sur Les patins)

€1,500-2,000

US\$1,700-2,200  
£1,300-1,700

**PROVENANCE**

Millon & Associés, Paris, 29 juin 2005, lot 536.

AN EBONY, CARVED CORAL, PARTLY LACQUERED GILT SILVER AND EGGSHELL  
INLAYS COVERED BOX COVERED, CIRCA 1925

黑檀木·雕刻珊瑚·局部塗漆銀和蛋壳鑲嵌盒連蓋·約1925年製



198



199

199

**MARIA MARGARETHA VAN OS (1780-1862)**

PAPILLON (COMMUNE VERTE EUPHORION (ORNITHOPTERA PRIAMUS))

Signé 'M.M. van Os. fecit' (en bas à droite)

pierre noire, aquarelle, gouache, traits d'encadrements à la pierre noire, filigrane 'WHATMAN/ 1813'

22.1 x 30.2 cm. (8¾ x 11⅞ in.)

**PROVENANCE**

Deirkauf, Utrecht, 1962.

Hans van Leeuwen (1911-2010), Amsterdam.

Christie's, Amsterdam, 10 novembre 1999, lot 179.

Collection Saam (1922-2011) et Lily (1927-2016) Nijstad, La Haye, The Unicorn Collection. Sotheby's, Amsterdam, 19 mai 2004, lot 286.

€700-1,000

US\$780-1,100

£610-870

MARIA MARGARETHA VAN OS, A BUTTERFLY, BLACK CHALK, WATERCOLOR AND BODYCOLOR, SIGNED

MARIA MARGARETHA VAN OS, 《蝴蝶》, 黑色粉筆、水彩和不透明顏料, 附有簽名



200

200

**ÉCOLE HOLLANDAISE DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**

COQUILLAGE TRITON

Inscrit 'De Gebandeerde Argúshoorns' (au centre)

pierre noire, plume et encre noire, aquarelle

8.2 x 11.2 cm. (3¼ x 4⅝ in.)

**PROVENANCE**

Collection Saam (1922-2011) et Lily (1927-2016) Nijstad, La Haye, The Unicorn Collection. Sotheby's, Amsterdam, 19 mai 2004, lot 288.

€200-300

US\$230-330

£180-260

DUTCH SCHOOL, 18<sup>TH</sup> CENTURY, A SHELL, BLACK CHALK, PEN AND BLACK INK, WATERCOLOR

荷蘭畫派, 十八世紀, 《貝殼》, 黑色粉筆、墨水筆和黑色墨水、水彩



201

201

**ATTRIBUÉ À MARIA GEERTRUIDA SNABILIE (1776-1838)**

MOUCHES ET SCARABÉES

Plume et encre brune, aquarelle, rehaussé de gomme arabique, traits d'encadrement à la plume et encre noire

15 x 15.3 cm. (5⅞ x 6 in.)

**PROVENANCE**

Collection Saam (1922-2011) et Lily (1927-2016) Nijstad, La Haye, The Unicorn Collection. Sotheby's, Amsterdam, 19 mai 2004, lot 130.

€1,500-2,000

US\$1,700-2,200

£1,300-1,700

ATTRIBUTED TO MARIA GEERTRUIDA SNABILIE, FLIES AND SCARABEES, PEN AND BROWN INK, WATERCOLOR, PEN AND BLACK INK FRAMING LINES

據考為 MARIA GEERTRUIDA SNABILIE 作: 《蒼蠅和聖甲蟲》, 墨水筆和啡色墨水、水彩、墨水筆和黑色墨水邊線



202

## 202

### TRILOBITE COMURA

ÈRE PALÉOZOÏQUE, 380 MILLIONS D'ANNÉES ENVIRON, DÉVONIEN MOYEN,  
TAHARAJAT, SAHARA, SUD DU MAROC

Longueur du fossile.: 7,5 cm. (2 $\frac{3}{4}$  in.) ; Longueur de la guangue.: 10,5 cm. (4 $\frac{1}{8}$  in.)

€3,500-5,000

US\$3,900-5,600  
£3,100-4,300

#### PROVENANCE

Christie's, Paris, 16-17 avril 2008, lot 19.

Exceptionnel trilobite au corps hérissé d'épines avec trois fortes cornes frontales.  
Le détail des yeux à facettes est visible.

*COMURA SP. TRILOBITE*

多刺三葉蟲

## 203

### ÉCOLE HOLLANDAISE DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

UN SCARABÉE RHINOCÉROS ET TROIS AUTRES SCARABÉES

Inscrit 'A, B, C, D' (près de chaque scarabées)  
pierre noire, aquarelle et gouache, rehaussé de blanc, traits d'encadrement à la pierre  
noire

L.: 42.8 x H.: 24.3 cm. (16 $\frac{7}{8}$  x 9 $\frac{1}{2}$  in.)

#### PROVENANCE

Johannes Le Francq van Berkheij (1729-1813).  
Amsterdam, 29 mars 1785, partie des lots 2085-2089 ou 2100.  
Sotheby's, Amsterdam, 17 novembre 1993, lot 182.  
Collection Saam (1922-2011) et Lily (1927-2016) Nijstad, La Haye, The Unicorn Collection.  
Sotheby's, Amsterdam, 19 mai 2004, lot 302.

€2,000-3,000

US\$2,300-3,300  
£1,800-2,600

DUTCH SCHOOL, 18<sup>TH</sup> CENTURY, FOUR BEETLES, BLACK CHALK, WATERCOLOUR  
AND BODYCOLOUR

荷蘭畫派·十八世紀·《四隻甲蟲》·黑色粉筆、水彩、不透明顏料



203

## ~204

### SCÈNE DE PRÉDATION D'UN GRAND POISSON CARNASSIER CALAMOPLEURUS ETOUFFÉ PAR SA PROIE

MÉSOZOÏQUE, APTIEN (115 MILLIONS D'ANNÉES), CRÉTACÉ INFÉRIEUR,  
SANTANA FORMATION, BRÉSIL

Ce fossile montre les derniers instants d'un prédateur, le poisson *Amiidae calamopleurus* sp ingérant sa proie, un autre poisson prédateur *Ichthyodectidae cladocycclus*, et entrant ainsi dans l'éternité avec lui. Le prédateur a une grande nageoire caudale en partie repliée. On note une très belle conservation de la surface de la peau ainsi que des nervures des nageoires latérales. Le carnassier présente une impressionnante dentition enserrant la proie happée au niveau de la tête.

L.: 172,5 cm. (67 $\frac{7}{8}$  in.)

€50,000-60,000

US\$56,000-67,000  
£44,000-52,000

#### PROVENANCE

Christie's, Paris, 7 avril 2009, lot 415.

Cette fabuleuse scène de chasse enclose originellement dans un nodule représente la quintessence des découvertes qui se sont produites au Brésil dans l'état de Ceara depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, date de découverte de ce gisement par le portugais Joao Da Silva Feijoo. Les premières traces des poissons de ce gisement sont rapportées dans les collections européennes dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle par l'introduction de quelques pièces dès 1807 dans les collections de l'Académie des Sciences de Lisbonne. Rien de comparable en tout cas depuis deux siècles à notre spécimen. Extraordinaire et unique au monde.

SCENE OF PREDATION OF A GREAT CARNASSIER FISH CALAMOPLEURUS KILLED  
BY HIS PREY

魚兒追逐場景

Veuillez noter que l'exportation de ce lot dans certains pays pourrait être soumise à des restrictions.  
Please note that export of this lot into certain countries may be restricted.



## 205

### LARGE FOSSILE DE TORTUE

CRÉTACÉ TARDIF, RÉGION DE NAMMOURA, LIBAN

Très grand spécimen à la tête sortie  
Longueur du fossile : 81 cm. (31 $\frac{1}{8}$  in.) ; Gangue : 85 x 87 cm. (33 $\frac{1}{2}$  x 34 $\frac{1}{4}$  in.)

€20,000-30,000

US\$23,000-33,000  
£18,000-26,000

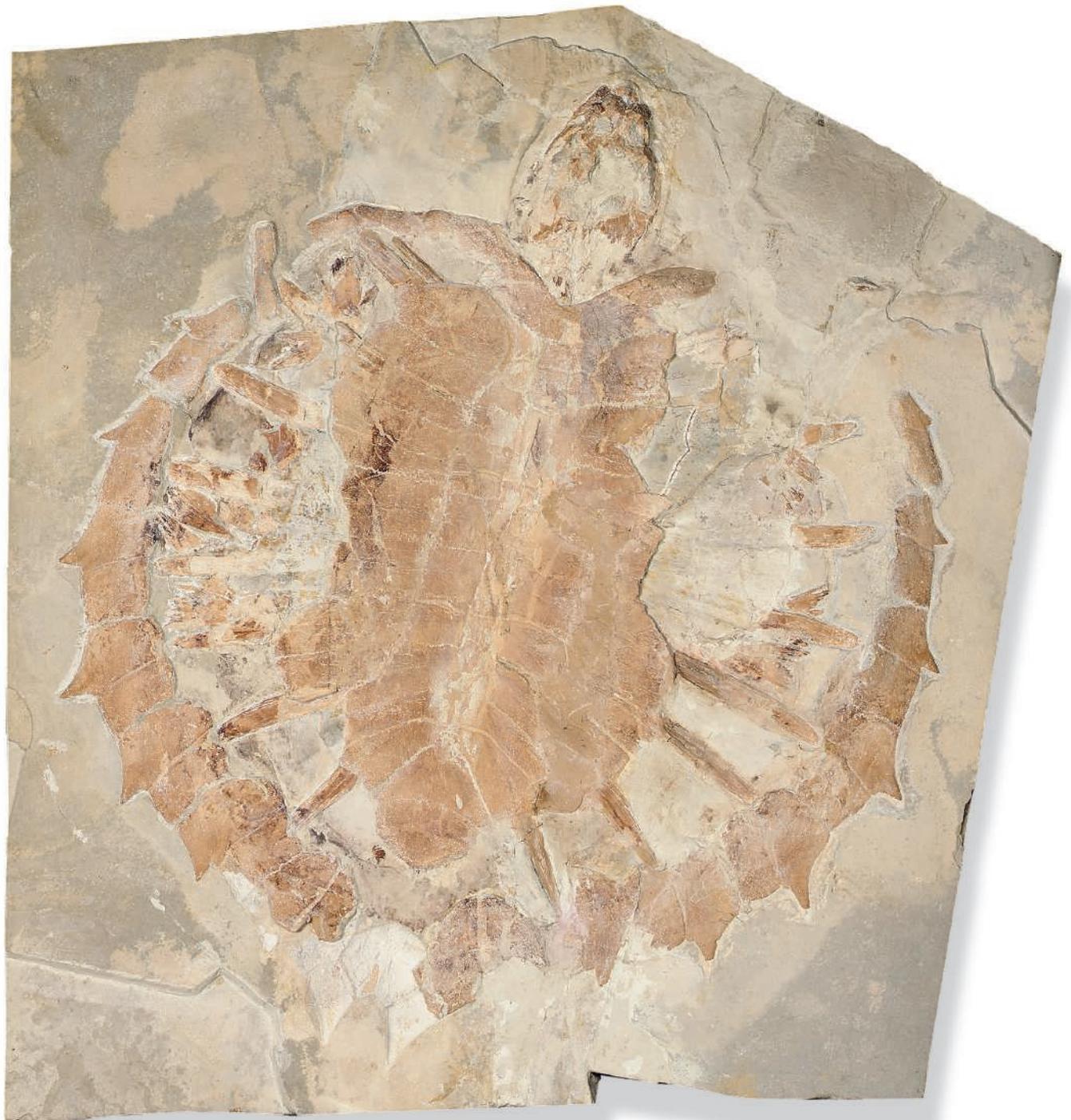
#### PROVENANCE

Christie's, Paris, 16-17 avril 2008, lot 184.

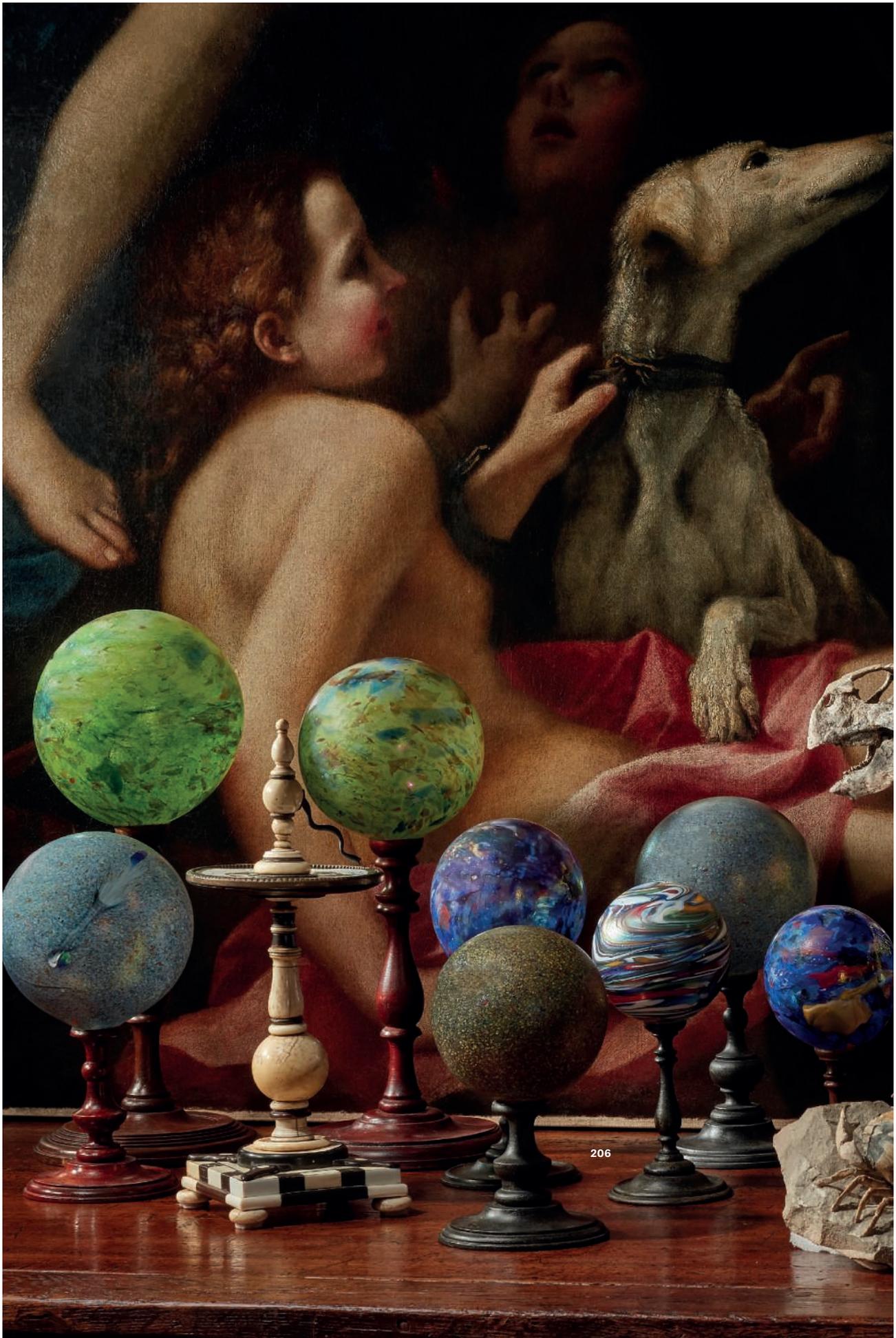
Cette rare et grande tortue marine datant d'environ cent dix millions d'années provient des gisements de la région du Mont Biblos, site connu depuis l'Antiquité. Cet exemplaire est probablement le plus grand des spécimens trouvés dans ces sites.

LARGE TURTLE FOSSIL

大型龜化石



205



## 206

### ENSEMBLE DE HUIT SPHÈRES DÉCORATIVES

XX<sup>e</sup> SIÈCLE

En verre peint ou teinté et reposant sur des pieds à balustres en hêtre tourné, mouluré et teinté

H. max: 44 cm. (17¼ in.); D. max: 18 cm. (7 in.)

(8)

€1,500-2,500

US\$1,700-2,800

£1,300-2,200

#### PROVENANCE

Galerie Descours, Lyon, 1994.

A SET OF EIGHT DECORATIVE TINTED OR PAINTED-GLASS SPHERES ON A PEDESTAL, 20<sup>TH</sup> CENTURY

一組八件著色或塗漆裝飾玻璃球連底座，二十世紀製



207

## 207

### CASQUE QAJAR EN ACIER ARGENTÉ ET GRAVÉ (KHULA KHUD)

IRAN, MILIEU DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

De forme bombée s'élevant en pointe, avec jupe en maille, protège-nez ajustable et porte-plumes, la surface gravée d'animaux parmi des motifs de shamsa (soleil) flanqués de feuillage, au-dessus d'une bande en gras de l'inscription nasta'liq, sur le support.

H.: 54 cm. (21¼ in.); L.: 21 cm. (8¼ in.); P.: 23 cm. (9 in.)

€600-900

US\$670-1,000

£520-780

A QAJAR SILVER OVERLAID ENGRAVED STEEL HELMET (KHULA KHUD) KADJAR頭

盔，十九世紀製



208

## 208

### PAUL LOUIS ÉMILE LOISEAU-ROUSSEAU (1861-1927)

'TÊTE DE JEUNE FEMME OULED-NAÏL'

Terre cuite patinée ; signé P. Loiseau Rouseau sur le voile ; enchâssé dans un cadre en bois sur fond de velour

H.: 31 (12¼ in.) ; L.: 17 cm. (6¾ in.)

HT.: 47 (18½ in.) ; LT.: 34 cm. (13½ in.)

€2,000-3,000

US\$2,300-3,300

£1,800-2,600

#### PROVENANCE

Delorme & Collin du Bocage, Paris, 4 avril 2007, lot 272.

'TETE DE JEUNE FEMME OULED-NAÏL', PAUL LOUIS EMILE LOISEAU-ROUSSEAU (1861-1927), FRANCE LATE 19<sup>TH</sup>-EARLY 20<sup>TH</sup> CENTURY

戴面紗女子綠銹赤陶土頭像，保羅·路易斯·埃米爾·盧梭(1861-1927)，法國，十九世紀末至二十世紀初製

## 209

### FENÊTRE EN GRÈS SCULPTÉ, JALI

INDE DU NORD, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

La partie supérieure arrondie et ajourée. L'ouverture principale découpée et la balustrade ajourée et ornée de motifs géométriques

H.: 110 cm. (43¾ in.)

€600-800

US\$670-890

£520-690

#### PROVENANCE

Galerie Archaïa, Lyon, 18 novembre 1988.

A CARVED SANDSTONE WINDOW, JALI; NORTH INDIA, 18<sup>TH</sup>-19<sup>TH</sup> CENTURY

雕刻砂岩窗格，印度北部，十八至十九世紀製



209



210

## ■ 210

### LUCIEN GIBERT (1904-1988) BUSTE DE JEAN MERMOZ, 1930

En bronze patiné et marbre noir fin de Belgique  
Avec socle : H.: 44 cm. (17½ in.) ; L.: 28,5 cm. (11¼ in.) ; P.: 20,5 cm. (8 in.)  
Signé *GIBERT* et portant l'inscription *BRONZE* à l'arrière près de l'épaule gauche et portant deux étiquettes numérotées respectivement *D3* et *427/25* à l'arrière de la base

€700-900

US\$780-1,000  
£610-780

#### PROVENANCE

Delorme & Collin du Bocage, Paris, 4 avril 2007, lot 259.

*A PATINATED BRONZE BUST OF JEAN MERMOZ WITH MARBLE BASE BY LUCIEN GIBERT, 1930*

綠銹青銅半身像·連大理石底座·呂西安·吉爾伯特·1930年製

## ■ 211

### ENSEMBLE DE QUATRE AVIONS LATECOERE 521, DC-6B AMERICAN AIRLINES, DC-6B WESTERN AIRLINES, JU52 JUNKER

En aluminium, fonte d'acier et marbre  
Le plus grand : H 38 cm. (15 in.) ; L 66 cm. (26 in.) ; l 72 cm. (28½ in.)

€800-1,000

US\$890-1,100  
£700-860

*A GROUP OF FOUR ALUMINIUM, CAST IRON AND MARBLE PLANES*

一組四個飛機模型·材質為鋁·鑄鐵及大理石

## ■ 212

### OUTILLAGE BAVOILLOT MAQUETTE PUBLICITAIRE DE MAGASIN, VERS 1950

En bois peint ; les moteurs électriques

H 47 cm. (18½ in.) ; L 90 cm. (35½ in.) ; l 114,5 cm. (45 in.)  
Portant le *B* cerclé et les inscriptions *OUTILLAGE BAVOILLOT* sur les flans de l'avion et *LYON-PARIS* sur les ailes

€500-700

US\$560-780  
£440-610

*A PROMOTIONAL WOODEN PAINTED DIECAST OF A PLANE WITH ELECTRIC MOTORS FOR THE OUTILLAGE BAVOILLOT, CIRCA 1950*

為OUTILLAGE BAVOILLOT所製宣傳用彩色木質飛機模型·配有電動馬達·約1950年製

## ■ 213

### TRAVAIL MODERNE MAQUETTE DE BUGATTI GRAND PRIX TYPE 35

En bois peint, cuir et métal  
H 33 cm. (13 in.) ; L 98 cm. (38½ in.) ; l 38 cm. (15 in.)

€200-300

US\$230-330  
£180-260

*A MODERN PAINTED WOOD, METAL AND LEATHER DIECAST OF A BUGATTI GRAND PRIX TYPE 35*

現代布加迪“傳奇大獎”經典車型Type 35模型·材質為彩色木頭·金屬及皮革



211



212



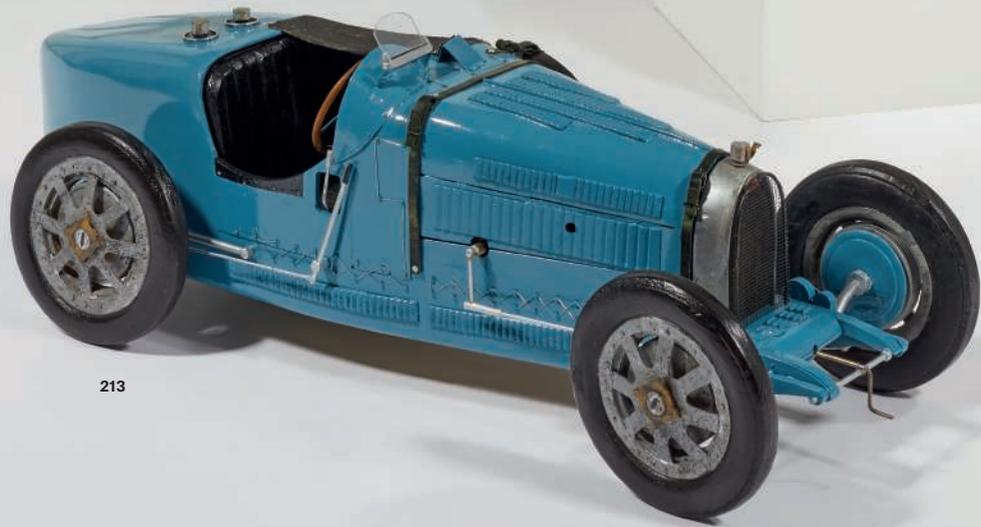
211



211



211



213

# TERRASSE





215

## ■ λ214

**JACQUES QUINET (1918-1992)**  
 PAIRE DE TABLES D'APPOINT, VERS 1940

En bois laqué et laiton doré  
 Chacune : H.: 54,6 cm. (21½ in.); C.: 65,5 cm. (25¾ in.)  
 Estampillées *JACQUES QUINET* (au revers)

€10,000-15,000

(2)  
 US\$12,000-17,000  
 £8,700-13,000

### PROVENANCE

Galerie Olivier Watelet, Paris.  
 Sotheby's, New York, 9 décembre 2005, lot 309.  
 Hemisphere Gallery, Londres, 27 février 2006.

*A PAIR OF LACQUERED WOOD AND BRASS SIDE TABLES BY JACQUES QUINET, CIRCA 1940*

塗漆木和黃銅茶几一對，雅克·奎內特，約1940年製

## ■ 215

**ATELIERS ORGIAZZI (FONDÉS EN 1967)**  
 TABLE, 2005

En fer forgé patiné et granit de Guerlesquin  
 H.: 75,5 cm. (29¾ in.); L.: 242 cm. (95¼ in.); P.: 107 cm. (42⅞ in.)

€4,000-6,000

US\$4,500-6,700  
 £3,500-5,200

*A WROUGHT IRON AND GRANITE TABLE BY ATELIERS ORGIAZZI, 2005*

鍛鐵和花崗岩桌，奧嘉茲工作室，約2005年製



**ART D'ASIE**

*Paris, 12 décembre 2019*

**EXPOSITION**

7-11 décembre 2019  
9, avenue Matignon  
75008 Paris

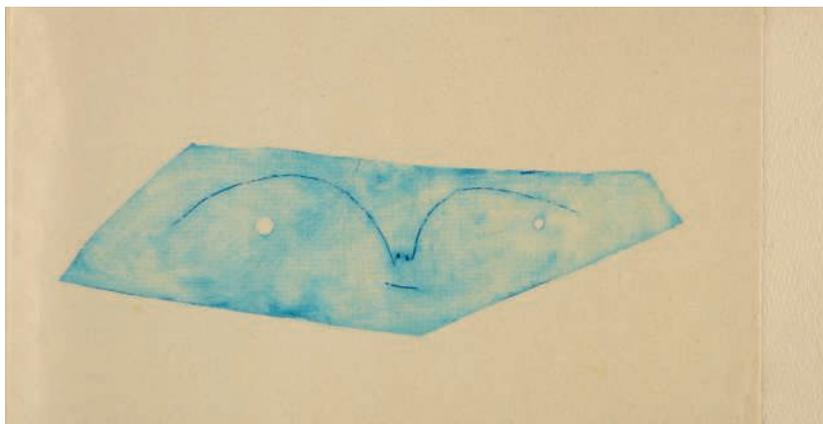
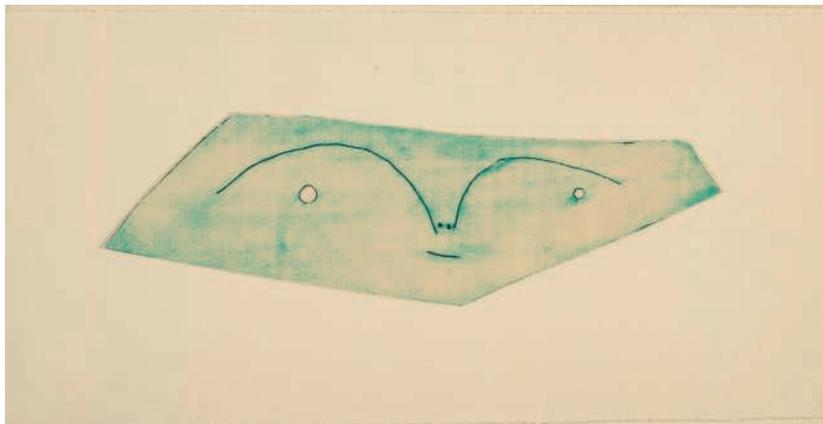
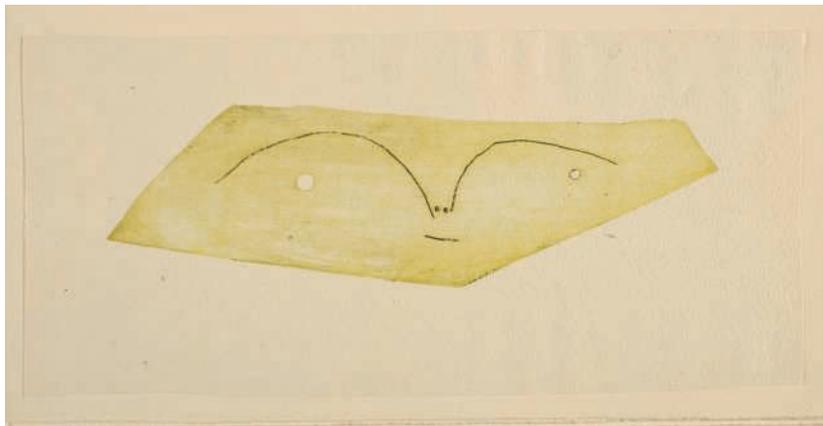
**CONTACT**

Tiphaine Nicoul  
tnicoul@christies.com  
+33 1 40 76 83 75

IMPORTANTE STATUE  
DE UMA EN BRONZE,  
INDE DU SUD,  
ÉPOQUE CHOLA,  
XII<sup>ÈME</sup> SIÈCLE

hauteur : 51 cm. (20 $\frac{1}{8}$  in.)  
€100,000 - 150,000

CHRISTIE'S



BENOIT, PIERRE ANDRÉ, ET PABLO PICASSO

*Si large mon image*

Alès, PAB, [31 décembre] 1958

Maquette originale illustrée de quatre gravures originales de Pablo Picasso

€20,000-30,000

**PAUL DESTRIKATS - BIBLIOTHÈQUE  
DES AVANTS-GARDES**

*Paris, 4 février 2020*

**EXPOSITION**

30 janvier au 1<sup>er</sup> février, 3 et 4 février 2020  
9, avenue Matignon  
75008 Paris

**CONTACT**

Adrien Legendre  
alegendre@christies.com  
+33 1 40 76 83 74

Vente en association avec :  
Librairie Jean-Baptiste de Proyart  
jean-baptiste@deproyart.com  
+33 1 47 23 41 18  
&  
Claude Oterelo Expert  
claudiooterelo@aol.com  
+33 6 84 36 35 39

**CHRISTIE'S**

# YOUR CAREER IN THE ART WORLD STARTS HERE

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

CHRISTIE'S  
EDUCATION

LONDON | NEW YORK | HONG KONG

CONTINUING EDUCATION · ONLINE COURSES



ALFRED SISLEY (1839-1899)  
*Soleil d'hiver à Veneux-Nadon*  
signed and dated 'Sisley 79' (lower right)  
oil on canvas  
49 x 65 cm. (19½ x 23½ in.)  
Painted in 1879  
£350,000-450,000

**IMPRESSIONIST & MODERN  
WORKS ON PAPER AND DAY SALES**

*London, 6<sup>th</sup> February 2020*

**VIEWING**  
February 2020  
8 King Street  
London SW1Y 6QT

**CONTACTS**  
Ottavia Marchitelli  
+44 207 389 2980  
omarchitelli@christies.com

Annie Wallington  
+44 207 389 2638  
awallington@christies.com

**CHRISTIE'S**

## Bespoke Service. Buy and Sell Privately. Now.

### Un exceptionnel appel de fonds

Le musée des Beaux-Arts de Rennes fait appel au mécénat pour l'acquisition du modèle réduit de la statue équestre de Louis XIV par Antoine Coysevox, édiflée pour la place Royale, aujourd'hui place du Parlement de Bretagne, à Rennes. Les entreprises contribuant à l'entrée d'une "œuvre d'intérêt patrimonial majeur" dans les collections publiques bénéficient des mêmes avantages que pour un Trésor National. Elles peuvent ainsi déduire 90 % du montant investi de leurs impôts.

---

#### CONTACTS

Global Head, Private Sales

Adrien Meyer  
ameyer@christies.com  
+1 212 636 2056

International Head of Department, Sculpture

Donald Johnston  
djohnston@christies.com  
+44 207 389 2331

Global Managing Director, Private Sales

Anthea Peers  
apeers@christies.com  
+44 207 389 2124

Head of department, Sculpture

Isabelle d'Amécourt  
idamecourt@christies.com  
+33 1 40 76 84 19

International Director, Private Sales,

Decorative Arts  
Amjad Rauf  
arau@christies.com  
+44 207 389 2358

# VENTES DE GRÉ À GRÉ

CHRISTIE'S



**ANTOINE COYSEVOX (1640-1720), VERS 1690-1720**

*Louis XIV à cheval*

Œuvre classée d'intérêt patrimonial majeur le 16 octobre 2019 par le Ministère de la Culture  
dans le cadre de son acquisition par le Musée des Beaux-Arts de Rennes

Hauteur : 94 cm

# CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie's

## CONDITIONS DE VENTE

Les présentes Conditions de vente et les Avis importants et explication des pratiques de catalogage énoncent les conditions auxquelles nous proposons à la vente les **lots** indiqués dans ce catalogue. En vous enregistrant pour participer aux enchères et/ou en enchérissant lors d'une vente, vous acceptez les présentes Conditions de vente, aussi devez-vous les lire attentivement au préalable. Vous trouverez à la fin un glossaire expliquant la signification des mots et expressions apparaissant en caractères gras.

À moins d'agir en qualité de propriétaire du **lot** (symbole Δ), Christie's agit comme mandataire pour le vendeur.

## A. AVANT LA VENTE

### 1. Description des lots

- Certains mots employés dans les descriptions du catalogue ont des significations particulières. De plus amples détails figurent à la page intitulée «Avis importants et explication des pratiques de catalogage», qui fait partie intégrante des présentes Conditions. Vous trouverez par ailleurs une explication des symboles utilisés dans la rubrique intitulée «Symboles employés dans le présent catalogue».
- La description de tout **lot** figurant au catalogue, tout **rapport de condition** et toute autre déclaration faite par nous (que ce soit verbalement ou par écrit) à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**, de l'artiste qui en est l'auteur, de sa période, de ses matériaux, de ses dimensions approximatives ou de sa **provenance**, sont des opinions que nous formulons et ne doivent pas être considérés comme des constats. Nous ne réalisons pas de recherches approfondies du type de celles menées par des historiens professionnels ou des universitaires. Les dimensions et les poids sont donnés à titre purement indicatif.

### 2. Notre responsabilité liée à la description des lots

Nous ne donnons aucune **garantie** en ce qui concerne la nature d'un **lot** si ce n'est notre **garantie d'authenticité** contenue au paragraphe E2 et dans les conditions prévues par le paragraphe I ci-dessous.

### 3. Etat des lots

- L'**état** des **lots** vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l'âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation ou l'usure. Leur nature fait qu'ils seront rarement en parfait **état**. Les **lots** sont vendus « en l'**état** », c'est-à-dire tels quels, dans l'**état** dans lequel ils se trouvent au moment de la vente, sans aucune déclaration ou **garantie** ni engagement de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à leur **état** de la part de Christie's ou du vendeur.
- Toute référence à l'**état** d'un **lot** dans une notice du catalogue ou dans un **rapport de condition** ne constituera pas une description exhaustive de l'**état**, et les images peuvent ne pas montrer un **lot** clairement. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran par rapport à la façon dont elles ressortent lors d'un examen physique. Des rapports de condition peuvent être disponibles pour vous aider à évaluer l'**état** d'un **lot**. Les rapports de condition sont fournis gratuitement pour aider nos acheteurs et sont communiqués uniquement sur demande et à titre indicatif. Ils contiennent notre opinion mais il se peut qu'ils ne mentionnent pas tous les défauts, vices intrinsèques, restaurations, altérations ou adaptations car les membres de notre personnel ne sont pas des restaurateurs ou des conservateurs professionnels. Ces rapports ne sauraient remplacer l'examen d'un **lot** en personne ou la consultation de professionnels. Il vous appartient de vous assurer que vous avez demandé, reçu et pris en compte tout **rapport de condition**.

### 4. Exposition des lots avant la vente

- Si vous prévoyez d'enchérir sur un **lot**, il convient que vous l'inspectiez au préalable en personne ou par l'intermédiaire d'un représentant compétent afin de vous assurer que vous en acceptez la description et l'**état**. Nous vous recommandons de demander conseil à un restaurateur ou à un autre conseiller professionnel.
- L'exposition précédant la vente est ouverte à tous et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Nos spécialistes pourront être disponibles pour répondre à vos questions, soit lors de l'exposition préalable à la vente, soit sur rendez-vous.

### 5. Estimations

Les **estimations** sont fondées sur l'**état**, la rareté, la qualité et la **provenance** des **lots** et sur les prix récemment atteints aux enchères pour des biens similaires. Les **estimations** peuvent changer. Ni vous ni personne d'autre ne devez vous baser sur des **estimations** comme prévision ou **garantie** du prix de vente réel d'un **lot** ou de sa valeur à toute autre fin. Les **estimations** ne comprennent pas les **frais de vente** ni aucune taxe ou frais applicables.

### 6. Retrait

Christie's peut librement retirer un **lot** à tout moment avant la vente ou pendant la vente aux enchères. Cette décision de retrait n'engage en aucun cas notre responsabilité à votre égard.

### 7. Bijoux

- Les pierres précieuses de couleur (comme les rubis, les saphirs et les émeraudes) peuvent avoir été traitées pour améliorer leur apparence, par des méthodes telles que la chauffe ou le huilage. Ces méthodes sont admises par l'industrie mondiale de la bijouterie mais peuvent fragiliser les pierres précieuses et/ou rendre nécessaire une attention particulière au fil du temps.
- Tous les types de pierres précieuses peuvent avoir été traités pour en améliorer la qualité. Vous pouvez solliciter l'élaboration d'un rapport de gemmologie pour tout **lot**, dès lors que la demande nous est adressée au moins trois semaines avant la date de la vente, et que vous vous acquittez des frais y afférents.
- Nous ne faisons pas établir de rapport gemmologique pour chaque pierre précieuse mise à prix dans nos ventes aux enchères. Lorsque nous faisons établir de tels rapports auprès de laboratoires de gemmologie internationalement reconnus, lesdits rapports sont décrits dans le catalogue. Les rapports des laboratoires de gemmologie américains décrivent toute amélioration ou tout traitement de la pierre précieuse. Ceux des laboratoires européens décrivent toute amélioration ou tout traitement uniquement si nous le leur demandons, mais confirment l'absence d'améliorations ou de traitements. En raison des différences d'approches et de technologies, les laboratoires peuvent ne pas être d'accord sur le traitement ou non d'une pierre précieuse particulière, sur l'ampleur du traitement ou sur son caractère permanent. Les laboratoires de gemmologie signalent uniquement les améliorations ou les traitements dont ils ont connaissance à la date du rapport.
- En ce qui concerne les ventes de bijoux, les **estimations** reposent sur les informations du rapport gemmologique ou, à défaut d'un tel rapport, partent du principe que les pierres précieuses peuvent avoir été traitées ou améliorées.

### 8. Montres et horloges

- Presque tous les articles d'horlogerie sont réparés à un moment ou à un autre et peuvent ainsi comporter des pièces qui ne sont pas d'origine. Nous ne donnons aucune **garantie** que tel ou tel composant d'une montre est **authentique**. Les bracelets dits « associés » ne font pas partie de la montre d'origine et sont susceptibles de ne pas être **authentiques**. Les horloges peuvent être vendues sans pendules, poids ou clés.
- Les montres de collection ayant souvent des mécanismes très fins et complexes, un entretien général, un changement de piles ou d'autres réparations peuvent s'avérer nécessaires et sont à votre charge. Nous ne donnons aucune **garantie** qu'une montre est en bon **état** de marche. Sauf indication dans le catalogue, les certificats ne sont pas disponibles.
- La plupart des montres-bracelets ont été ouvertes pour connaître le type et la qualité du mouvement. Pour cette raison, il se peut que les montres-bracelets avec des boîtiers étanches ne soient pas waterproof et nous vous recommandons donc de les faire vérifier par un horloger compétent avant utilisation.

Des informations importantes à propos de la vente, du transport et de l'expédition des montres et bracelets figurent au paragraphe H2(h).

## B. INSCRIPTION A LA VENTE

### 1. Nouveaux enchérisseurs

- Si c'est la première fois que vous participez à une vente aux enchères de Christie's ou si vous êtes un enchérisseur déjà enregistré chez nous n'ayant rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années, vous devez vous enregistrer au moins 48 heures avant une vente aux enchères pour nous laisser suffisamment de temps afin de procéder au traitement et à l'approbation de votre enregistrement. Nous sommes libres de refuser votre enregistrement en tant qu'enchérisseur. Il vous sera demandé ce qui suit :

(i) *pour les personnes physiques* : pièce d'identité avec photo (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile (par exemple, une facture d'eau ou d'électricité récente ou un relevé bancaire) ;

(ii) *pour les sociétés* : votre certificat d'immatriculation (extrait Kbis) ou tout document équivalent indiquant votre nom et votre siège social ainsi que tout document pertinent mentionnant les administrateurs et les bénéficiaires effectifs ;

(iii) *Fiducie* : acte constitutif de la fiducie ; tout autre document attestant de sa constitution ; ou l'extrait d'un registre public + les coordonnées de l'agent/représentant (comme décrits plus bas) ;

(iv) *Société de personnes ou association non dotée de la personnalité morale* : Les statuts de la société ou de l'association ; ou une déclaration d'impôts ; ou une copie d'un extrait du registre pertinent ; ou copie des comptes déposés à l'autorité de régulation ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(v) *Fondation, musée, et autres organismes sans but lucratif non constitués comme des trusts à but non lucratif* : une preuve écrite de la formation de l'entité ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(vi) *Indivision* : un document officiel désignant le représentant de l'indivision, comme un pouvoir ou des lettres d'administration, une pièce d'identité de l'exécuteur testamentaire, ainsi que tout document permettant, le cas échéant, d'identifier les propriétaires membres de l'indivision ;

(vii) *Les agents/représentants* : Une pièce d'identité valide (comme pour les personnes physiques) ainsi qu'une lettre ou un document signé autorisant la personne à agir OU tout autre preuve valide de l'autorité de la personne (les cartes de visite ne sont pas acceptées comme des preuves suffisantes d'identité).

- Nous sommes également susceptibles de vous demander une référence financière et/ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Pour toute question, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

### 2. Client existant

Nous sommes susceptibles de vous demander une pièce d'identité récente comme décrit au paragraphe B1(a) ci-dessus, une référence financière ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Si vous n'avez rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années ou si vous souhaitez dépenser davantage que les fois précédentes, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

### 3. Si vous ne nous fournissez pas les documents demandés

Si nous estimons que vous ne répondez pas à nos procédures d'identification et d'enregistrement des enchérisseurs, y compris, entre autres, les vérifications en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux et/ou contre le financement du terrorisme que nous sommes susceptibles de demander, nous pouvons refuser de vous enregistrer aux enchères et, si vous remportez une enchère, nous pouvons annuler le contrat de vente entre le vendeur et vous.

### 4. Enchère pour le compte d'un tiers

- Si vous enchérissez pour le compte d'un tiers, ce tiers devra au préalable avoir effectué les formalités d'enregistrement mentionnées ci-dessus, avant que vous ne puissiez enchérir pour son compte, et nous fournir un pouvoir signé vous autorisant à enchérir en son nom.
- Mandat occulte : Si vous enchérissez en tant qu'agent pour un mandant occulte (l'acheteur final) vous acceptez d'être tenu personnellement responsable de payer le prix d'achat et toutes autres sommes dues. En outre, vous garantissez que :

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

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

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

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

Tout enchérisseur accepte d'être tenu personnellement responsable du paiement du prix d'adjudication et de toutes les autres sommes dues, à moins d'avoir convenu par écrit avec Christie's avant le début de la vente aux enchères qu'il agit en qualité de mandataire pour le compte d'un tiers nommé et accepté par Christie's. Dans ce cas Christie's exigera le paiement uniquement auprès du tiers nommé.

### 5. Participer à la vente en personne

Si vous souhaitez enchérir en salle, vous devez vous enregistrer afin d'obtenir un numéro d'enchérisseur au moins 30 minutes avant le début de la vente. Vous pouvez vous enregistrer en ligne sur [www.christies.com](http://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](http://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](http://www.christies.com). Nous devons recevoir votre formulaire d'ordre d'achat complété au moins 24 heures avant la vente. Les enchères doivent être placées dans la devise de la salle de vente. Le commissaire-priseur prendra des mesures raisonnables pour réaliser les ordres d'achat au meilleur prix, en tenant compte du **prix de réserve**. Si vous faites un ordre d'achat sur un **lot** qui n'a pas de **prix de réserve** et qu'il n'y a pas d'enchère supérieure à la vôtre, nous encherirons pour votre compte à environ 50 % de l'**estimation** basse où, si celle-ci est inférieure, au montant de votre enchère. Dans le cas où deux offres écrites étaient soumises au même prix, la priorité sera donnée à l'offre écrite reçue en premier.

## C. PENDANT LA VENTE

### 1. Admission dans la salle de vente

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

### 2. Prix de réserve

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

### 3. Pouvoir discrétionnaire du commissaire-priseur

Le commissaire-priseur assure la police de la vente et peut à son entière discrétion :

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

### 4. Enchères

Le commissaire-priseur accepte les enchères :

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

### 5. Enchères pour le compte du vendeur

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

### 6. Paliers d'enchères

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

### 7. Conversion de devises

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

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

### 8. Adjudications

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

### 9. Législation en vigueur dans la salle de vente

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

## D. COMMISSION ACHETEUR et taxes

### 1. Commission acheteur

En plus du prix d'adjudication (« prix marteau ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 25% H.T. (soit 26.375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers €200.000 ; 20% H.T. (soit 21.10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres lots) au-delà de €200.001 et jusqu'à €2.500.000 et 13,5% H.T. (soit 14.2425% T.T.C. pour les livres et 16,2% T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de €2.500.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 22,5% H.T. (soit 27% T.T.C.).

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

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

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

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

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

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

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

### 2. Régime de TVA et condition de l'exportation

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

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

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

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

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

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

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

### 3. Taxe forfaitaire

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

### 4. Droit de suite

Conformément à la législation en vigueur, les auteurs d'œuvres originales graphiques et plastiques ont un droit inaliénable de participation au produit de toute vente de l'œuvre après la première cession. Les lots concernés par ce droit de suite sont identifiés dans ce catalogue grâce au symbole « », accolé au numéro du lot. Si le droit de suite est applicable à un lot, vous serez redevable de la somme correspondante, en sus du prix d'adjudication, et nous transmettrons ensuite cette somme à l'organisme concerné, au nom et pour le compte du vendeur. Le droit de suite est dû lorsque le prix d'adjudication d'un lot est de 750€ ou plus. En tout état de cause, le montant du droit de suite est plafonné à 12.500€.

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

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

## E. GARANTIES

### 1. Garanties données par le vendeur

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

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

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

### 2. Notre garantie d'authenticité

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

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

à toute partie d'intitulé qui est formulé «**Avec réserve**». «**Avec réserve**» signifie qu'une réserve est émise dans une **description du lot au catalogue** ou par l'emploi dans un **intitulé** de l'un des termes indiqués dans la rubrique **intitulés avec réserve** à la page «Avis importants et explication des pratiques de catalogage». Par exemple, l'emploi du terme «ATTRIBUÉ À...» dans un **intitulé** signifie que le **lot** est, selon l'opinion de Christie's, probablement une œuvre de l'artiste mentionné, mais aucune **garantie** n'est donnée que le **lot** est bien l'œuvre de l'artiste mentionné. Veuillez lire la liste complète des **intitulés avec réserve** et la description complète des lots au catalogue avant d'enchérir.

- (d) La **garantie d'authenticité** s'applique à l'**Intitulé** tel que modifié par des **Avis en salle de vente**.
- (e) La **garantie d'authenticité** est formulée uniquement au bénéfice de l'acheteur initial indiqué sur la facture du **lot** émise au moment de la vente et uniquement si, à la date de la réclamation, l'acheteur initial a été propriétaire de manière continue du lot et que le lot ne fait l'objet d'aucune réclamation, d'aucun intérêt ni d'aucune restriction par un tiers. Le bénéfice de la **garantie d'authenticité** ne peut être transféré à personne d'autre.
- (f) Afin de formuler une réclamation au titre de la garantie d'authenticité, vous devez :
- (1) nous fournir une notification écrite de votre réclamation dans les 5 ans à compter de la date de la vente aux enchères. Nous pourrions exiger tous les détails et toutes les preuves pertinentes d'une telle réclamation ;
  - (2) si nous le souhaitons, il peut vous être demandé de fournir les opinions écrites de deux experts reconnus dans le domaine du **lot**, mutuellement convenus par Christie's et vous au préalable, confirmant que le **lot** n'est pas **authentique**. En cas de doute, nous nous réservons le droit de demander des opinions supplémentaires à nos frais ; et
  - (3) retourner le **lot** à vos frais à la salle de vente où vous l'avez acheté dans l'**état** dans lequel il était au moment de la vente.
- (g) Votre seul droit au titre de la présente **garantie d'authenticité** est d'annuler la vente et de percevoir un remboursement du **prix d'achat** que vous nous avez payé. En aucun cas nous ne serons tenus de vous reverser plus que le **prix d'achat** ni ne serons responsables en cas de manques à gagner ou de pertes d'activité, de pertes d'opportunités ou de valeur, de pertes d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'**autres dommages** ou de dépenses.
- (h) Art moderne et contemporain de l'Asie du Sud-Est et calligraphie et peinture chinoise. Dans ces catégories, la garantie d'authenticité ne s'applique pas car les expertises actuelles ne permettent pas de faire de déclaration définitive. Christie's accepte cependant d'annuler une vente dans l'une de ces deux catégories d'art s'il est prouvé que le lot est un faux. Christie's remboursera à l'acheteur initial le prix d'achat conformément aux conditions de la garantie d'authenticité Christie's, à condition que l'acheteur initial nous apporte les documents nécessaires au soutien de sa réclamation de faux dans les 12 mois suivant la date de la vente. Une telle preuve doit être satisfaite conformément au paragraphe E2 (f) (2) ci-dessus et le lot doit être retourné au lieu indiqué au paragraphe E2 (f) (3) ci-dessus. Les alinéas E2 (b), (c), (d), (e) et (g) s'appliquent également à une réclamation dans ces catégories.

## F. PAIEMENT

### 1. Comment payer

- (a) Les ventes sont effectuées au comptant. Vous devrez donc immédiatement vous acquitter du **prix d'achat** global, qui comprend :
- i. le prix d'adjudication ; et
  - ii. les frais à la charge de l'acheteur ; et
  - iii. tout montant dû conformément au paragraphe D3 ci-dessus ; et
  - iv. toute taxe, tout produit, toute compensation ou TVA applicable.

Le paiement doit être reçu par Christie's au plus tard le septième jour calendrier qui suit le jour de la vente (« la **date d'échéance** »).

- (b) Nous n'acceptons le paiement que de la part de l'enchérisseur enregistré. Une fois émise, nous ne pouvons pas changer le nom de l'acheteur sur une facture ou rémettre la facture à un nom différent. Vous devez payer immédiatement même si vous souhaitez exporter le **lot** et que vous avez besoin d'une autorisation d'exportation.
- (c) Vous devrez payer les **lots** achetés chez Christie's France dans la devise prévue sur votre facture, et selon l'un des modes décrits ci-dessous :

#### (i) Par virement bancaire :

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

#### (ii) Par carte de crédit :

Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines conditions. Les détails des conditions et des restrictions applicables aux paiements par carte de crédit sont disponibles

auprès de notre service Post Sale, dont vous trouverez les coordonnées au paragraphe (e) ci-dessous.

Paiement :

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

#### (iii) En espèces :

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

#### (iv) Par chèque de banque :

Vous devez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC et nous fournir une attestation bancaire justifiant de l'identité du titulaire du compte dont provient le paiement. Nous pourrions émettre des conditions supplémentaires pour accepter ce type de paiement.

#### (v) Par chèque :

Vous devez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC. Tout paiement doit être effectué en euros.

- (d) Lors du paiement, vous devez mentionner le numéro de la vente, votre numéro de facture et votre numéro de client. Tous les paiements envoyés par courrier doivent être adressés à : Christie's France SNC, Département des Caisses, 9, Avenue Matignon, 75008 Paris.
- (e) Si vous souhaitez de plus amples informations, merci de contacter notre Service Post Sale au +33 (0)1 40 76 84 10.

### 2. Transfert de propriété en votre faveur

Vous ne possédez pas le **lot** et sa propriété ne vous est pas transférée tant que nous n'avons pas reçu de votre part le paiement intégral du **prix d'achat** global du **lot**.

### 3. Transfert des risques en votre faveur

Les risques et la responsabilité liés au **lot** vous seront transférés à la survenance du premier des deux événements mentionnés ci-dessous :

- (a) au moment où vous venez récupérer le **lot**
- (b) à la fin du 14<sup>e</sup> jour suivant la date de la vente aux enchères ou, si elle est antérieure, la date à laquelle le **lot** est confié à un entrepôt tiers comme indiqué à la partie intitulée « Stockage et Enlèvement », et sauf accord contraire entre nous.

### 4. Recours pour défaut de paiement

Conformément aux dispositions de l'article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien pourra être remis en vente, à la demande du vendeur, sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant ; si le vendeur ne formule pas sa demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, il donne à Christie's France SNC tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l'effet, au choix de Christie's France SNC, soit de poursuivre l'acheteur en annulation de la vente, soit de la poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes justifiées.

En outre, Christie's France SNC se réserve, à sa discrétion, de :

- (i) percevoir des intérêts sur la totalité des sommes dues et à compter d'une mise en demeure de régler lesdites sommes au plus faible des deux taux suivants :

- Taux de base bancaire de la Barclay's majoré de six points
- Taux d'intérêt légal majoré de quatre points

(ii) entamer toute procédure judiciaire à l'encontre de l'acheteur défaillant pour le recouvrement des sommes dues en principal, intérêts, frais légaux et tous autres frais ou dommages et intérêts ;

(iii) remettre au vendeur toute somme payée à la suite des enchères par l'adjudicataire défaillant ;

(iv) procéder à la compensation des sommes que Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » pourrait devoir à l'acheteur, au titre de toute autre convention, avec les sommes demeurrées impayées par l'acheteur ;

(v) procéder à la compensation de toute somme pouvant être due à Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou liée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » au titre de toute transaction, avec le montant payé par l'acheteur que ce dernier l'y invite ou non ;

(vi) rejeter, lors de toute future vente aux enchères, toute offre faite

par l'acheteur ou pour son compte ou obtenir un dépôt préalable de l'acheteur avant d'accepter ses enchères ;

(vii) exercer tous les droits et entamer tous les recours appartenant aux créanciers gagistes sur tous les biens en sa possession appartenant à l'acheteur ;

(viii) entamer toute procédure qu'elle jugera nécessaire ou adéquate ;

(ix) dans l'hypothèse où seront revendus les biens préalablement adjudgés dans les conditions du premier paragraphe ci-dessus (folle enchère), faire supporter au fol enchérisseur toute moins-value éventuelle par rapport au prix atteint lors de la première adjudication, de même que tous les coûts, dépenses, frais légaux et taxes, commissions de toutes sortes liés aux deux ventes ou devenus exigibles par suite du défaut de paiement y compris ceux énumérés à l'article 4a.

(x) procéder à toute inscription de cet incident de paiement dans sa base de donnée après en avoir informé le client concerné.

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

Si Christie's effectue un règlement partiel au vendeur, en application du paragraphe (iii) ci-dessus, l'acquéreur reconnaît que Christie's sera subrogée dans les droits du vendeur pour poursuivre l'acheteur au titre de la somme ainsi payée.

### 5. Droit de rétention

Si vous nous devez de l'argent ou que vous en devez à une autre société du **Groupe Christie's**, outre les droits énoncés en F4 ci-dessus, nous pouvons utiliser ou gérer votre bien que nous détenons ou qui est détenu par une autre société du **Groupe Christie's** de toute manière autorisée par la loi. Nous vous restituons les biens que vous nous avez confiés uniquement après avoir reçu le complet paiement des sommes dont vous êtes débiteur envers nous ou toute autre société du **Groupe Christie's**. Toutefois, si nous le décidons, nous pouvons également vendre votre bien de toute manière autorisée par la loi que nous jugeons appropriée. Nous affecterons le produit de la vente au paiement de tout montant que vous nous devez et nous vous reverserons les produits en excès de ces sommes. Si le produit de la vente est insuffisant, vous devrez nous verser la différence entre le montant que nous avons perçu de la vente et celui que vous nous devez.

## G. STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

### 1. Enlèvement

Une fois effectué le paiement intégral et effectif, vous devez retirer votre lot dans les 30 jours calendaires à compter de la date de la vente aux enchères.

- (a) Vous ne pouvez pas retirer le lot tant que vous n'avez pas procédé au paiement intégral et effectif de tous les montants qui nous sont dus.
- (b) Si vous ne retirez pas votre lot promptement après la vente, nous pouvons choisir d'enlever le lot et le transporter et stocker chez une autre filiale de Christie's ou dans un entrepôt.
- (c) Si vous avez payé le lot en intégralité mais que vous ne le retirez pas dans les 90 jours calendaires après la vente nous pouvons le vendre, sauf accord écrit contraire, de toute manière autorisée par la loi. Si nous le vendons, nous vous reverserons le produit de la vente après prélèvement de nos frais de stockage et de tout montant que vous nous devez et que vous devez à toute société du Groupe Christie's.
- (d) Les renseignements sur le retrait des lots sont exposés sur une fiche d'informations que vous pouvez vous procurer auprès du personnel d'enregistrement des enchérisseurs ou auprès de notre Service Client au +33 (0)1 40 76 84 12

### 2. Stockage

- (a) Si vous ne retirez pas le lot dans les 30 jours à compter de la date de la vente aux enchères, nous pouvons, ou nos mandataires désignés peuvent :
  - (i) facturer vos frais de stockage tant que le lot se trouve toujours dans notre salle de vente ;
  - (ii) enlever le lot et le mettre dans un entrepôt et vous facturer tous les frais de transport et de stockage ;
  - (iii) vendre le lot selon la méthode commerciale que nous jugeons appropriée et de toute manière autorisée par la loi ;
  - (iv) appliquer les conditions de stockage ;

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

- (b) les détails de l'enlèvement du lot vers un entrepôt ainsi que les frais et coûts y afférents sont exposés au dos du catalogue sur la page intitulée « Stockage et retrait ». Il se peut que vous soyez redevable de ces frais directement auprès de notre mandataire.

## H. TRANSPORT ET ACHEMINEMENT DES LOTS

### 1. Transport et acheminement des lots

Nous incluons un formulaire de stockage et d'expédition avec chaque facture qui vous sera envoyée. Vous devez prendre toutes les dispositions nécessaires en matière de transport et d'expédition. Toutefois, nous pouvons organiser l'emballage, le transport et l'expédition de votre bien si vous nous le demandez, moyennant le paiement des frais y afférents. Il est recommandé de nous demander un devis, en particulier pour les objets encombrants ou les objets de grande valeur qui nécessitent un emballage professionnel. Nous pouvons également suggérer d'autres manutentionnaires, transporteurs ou experts si vous nous en faites la demande.

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

Nous ferons preuve de diligence raisonnable lors de la manutention, de l'emballage, du transport et de l'expédition d'un **lot**. Toutefois, si nous recommandons une autre société pour l'une de ces étapes, nous déclinons toute responsabilité concernant leurs actes, leurs omissions ou leurs négligences.

### 2. Exportations et importations

Tout **lot** vendu aux enchères peut être soumis aux lois sur les exportations depuis le pays où il est vendu et aux restrictions d'importation d'autres pays. De nombreux pays exigent une déclaration d'exportation pour tout bien quittant leur territoire et/ou une déclaration d'importation au moment de l'entrée du bien dans le pays. Les lois locales peuvent vous empêcher d'importer ou de vendre un **lot** dans le pays dans lequel vous souhaitez l'importer. Nous ne serons pas obligés d'annuler la vente ni de vous rembourser le prix d'achat si le **lot** ne peut être exporté, importé ou est saisi pour quelque raison que ce soit par une autorité gouvernementale. Il relève de votre responsabilité de déterminer et satisfaire les exigences législatives ou réglementaires relatives à l'exportation ou l'importation de tout **lot** que vous achetez.

- (a) Avant d'enchérir, il vous appartient de vous faire conseiller et de respecter les exigences de toute loi ou réglementation s'appliquant en matière d'importation et d'exportation d'un quelconque **lot**. Si une autorisation vous est refusée ou si cela prend du temps d'en obtenir une, il vous faudra tout de même nous régler en intégralité pour le **lot**. Nous pouvons éventuellement vous aider à demander les autorisations appropriées si vous nous en faites la demande et prenez en charge les frais y afférents. Cependant, nous ne pouvons vous en garantir l'obtention. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter le Département Transport Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17. Voir les informations figurant sur [www.christies.com/shipping](http://www.christies.com/shipping) ou nous contacter à l'adresse [shippingparis@christies.com](mailto:shippingparis@christies.com).
- (b) Vous êtes seul responsable du paiement de toute taxe, droits de douane, ou autres frais imposés par l'Etat, relatifs à l'exportation ou l'importation du **bien**. Si Christie's exporte ou importe le **bien** en votre nom et pour votre compte, et si Christie's s'acquitte de toute taxe, droits de douane ou autres frais imposés par l'Etat, vous acceptez de rembourser ce montant à Christie's.

- (c) **Lots** fabriqués à partir d'espèces protégées  
Les **lots** faits à partir de ou comprenant (quel qu'en soit le pourcentage) des espèces en danger et d'autres espèces protégées de la faune et de la flore sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Il s'agit notamment, mais sans s'y limiter, de matériaux à base d'ivoire, d'écaillés de tortues, de peaux de crocodiles, d'autruche, de certaines espèces de coraux et de palissandre du Brésil. Vous devez vérifier les lois et réglementations douanières qui s'appliquent avant d'enchérir sur tout **lot** contenant des matériaux provenant de la faune et de la flore si vous prévoyez d'importer le **lot** dans un autre pays. Nombreux sont les pays qui refusent l'importation de biens contenant ces matériaux, et d'autres exigent une autorisation auprès des organismes de réglementation compétents dans les pays d'exportation mais aussi d'importation. Dans certains cas, le **lot** ne peut être expédié qu'accompagné d'une confirmation scientifique indépendante des espèces et/ou de l'âge, que vous devez obtenir à vos frais. Si un **lot** contient de l'ivoire d'éléphant, ou tout autre matériau provenant de la faune susceptible d'être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammoth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque), veuillez vous reporter aux autres informations importantes du paragraphe (c) si vous avez l'intention d'importer ce **lot** aux États-Unis. Nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat et de vous rembourser le **prix d'achat** si votre **lot** ne peut être exporté ou importé ou s'il est saisi pour une quelconque raison par une autorité gouvernementale. Il vous incombe de déterminer quelles sont les exigences des lois et réglementations applicables en matière d'exportation et d'importation de biens contenant ces matériaux protégés ou réglementés, et il vous incombe également de les respecter.
- (d) Interdiction d'importation d'ivoire d'éléphant africain aux États-Unis  
Les États-Unis interdisent l'importation d'ivoire d'éléphant africain. Tout **lot** contenant de l'ivoire d'éléphant ou un autre matériau de la faune pouvant facilement être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammoth, l'ivoire de

morse ou l'ivoire de calao à casque) ne peut être importé aux États-Unis qu'accompagné des résultats d'un test scientifique rigoureux accepté par Fish & Wildlife, confirmant que le matériau n'est pas de l'ivoire d'éléphant africain. Si de tels tests scientifiques rigoureux ont été réalisés sur un **lot** avant sa mise en vente, nous l'indiquerons clairement dans la description du **lot**. Dans tous les autres cas, nous ne pouvons pas confirmer si un **lot** contient ou non de l'ivoire d'éléphant africain et vous achetez ce **lot** à vos risques et périls et devrez prendre en charge les frais des tests scientifiques ou autres rapports requis pour l'importation aux États-Unis. Si lesdits tests ne sont pas concluants ou confirment que le matériau est bien à base d'éléphant africain, nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat ni de vous rembourser le **prix d'achat**.

- (e) **Lots** d'origine iranienne  
Certains pays interdisent ou imposent des restrictions à l'achat et/ou à l'importation d'«œuvres d'artisanat traditionnel» d'origine iranienne (des œuvres dont l'auteur n'est pas un artiste reconnu et/ou qui ont une fonction, tels que des tapis, des bols, des aiguères, des tuiles ou carreaux de carrelage, des boîtes ornementales). Par exemple, les États-Unis interdisent l'importation de ce type d'objets et leur achat par des ressortissants américains (où qu'ils soient situés). D'autres pays ne permettent l'importation de ces biens que dans certaines circonstances. À l'attention des acheteurs, Christie's indique sous le titre des **lots** s'ils proviennent d'Iran (Perse). Il vous appartient de veiller à ne pas acheter ou importer un **lot** en violation des sanctions ou des embargos commerciaux qui s'appliquent à vous.
- (f) Or  
L'or de moins de 18 ct n'est pas considéré comme étant de «**or**» dans tous les pays et peut être refusé à l'importation dans ces pays sous la qualification de «**or**».
- (g) Bijoux anciens  
En vertu des lois actuelles, les bijoux de plus de 50 ans valant au moins €50.000 nécessiteront une autorisation d'exportation dont nous pouvons faire la demande pour vous. L'obtention de cette licence d'exportation de bijoux peut prendre jusqu'à 8 semaines.
- (h) Montres  
(i) De nombreuses montres proposées à la vente dans ce catalogue sont photographiées avec des bracelets fabriqués à base de matériaux issus d'espèces animales en danger ou protégées telles que l'alligator ou le crocodile. Ces **lots** sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Ces bracelets faits d'espèces en danger sont présentés uniquement à des fins d'exposition et ne sont pas en vente. Christie's retirera et conservera les bracelets avant l'expédition des montres. Sur certains sites de vente, Christie's peut, à son entière discrétion, mettre gratuitement ces bracelets à la disposition des acheteurs des **lots** s'ils sont retirés en personne sur le site de vente dans le délai de 1 an à compter de la date de la vente. Veuillez vérifier auprès du département ce qu'il en est pour chaque **lot** particulier.  
(ii) L'importation de montres de luxe comme les Rolex aux États-Unis est soumise à de très fortes restrictions. Ces montres ne peuvent pas être expédiées aux États-Unis et peuvent seulement être importées en personne. En règle générale, un acheteur ne peut importer qu'une seule montre à la fois aux États-Unis. Dans ce catalogue, ces montres ont été signalées par un F. Cela ne vous dégage pas de l'obligation de payer le **lot**. Pour de plus amples renseignements, veuillez contacter nos spécialistes chargés de la vente.

En ce qui concerne tous les symboles et autres marquages mentionnés au paragraphe H2, veuillez noter que les **lots** sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue, mais nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

## I. NOTRE RESPONSABILITE ENVERS VOUS

- (a) Nous ne donnons aucune garantie quant aux déclarations faites ou aux informations données par Christie's, ses représentants ou ses employés à propos d'un **lot**, excepté ce qui est prévu dans la **garantie** d'authenticité, et, sauf disposition législative d'ordre public contraire, toutes les **garanties** et autres conditions qui pourraient être ajoutées à cet accord en vertu de la loi sont exclues.

Les **garanties** figurant au paragraphe E1 relèvent de la responsabilité du vendeur et ne nous engagent pas envers vous.

- (b) (i) Nous ne sommes aucunement responsables envers vous pour quelque raison que ce soit (que ce soit pour rupture du présent accord ou pour toute autre question relative à votre achat d'un **lot** ou à une enchère), sauf en cas de fraude ou de fausse déclaration de notre part ou autrement que tel qu'expressément énoncé dans les présentes Conditions de vente ;  
(ii) nous ne faisons aucune déclaration, ne donnons aucune **garantie**, ni n'assumons aucune responsabilité de quelque sorte que ce soit relativement à un **lot** concernant sa qualité marchande, son adaptation à une fin particulière, sa description, sa taille, sa qualité, son **état**, son attribution, son authenticité, sa rareté, son importance, son support, sa **provenance**, son historique d'exposition, sa documentation ou sa pertinence historique. Sous

réserve de toute disposition impérative contraire du droit local, toute **garantie** de quelque sorte que ce soit est exclue du présent paragraphe.

- (c) En particulier, veuillez noter que nos services d'ordres d'achat et d'enchères par téléphone, Christie's LIVE™, les rapports de condition, le convertisseur de devises et les écrans vidéo dans les salles de vente sont des services gratuits et que nous déclinons toute responsabilité à votre égard en cas d'erreurs (humaines ou autres), d'omissions ou de pannes de ces services.
- (d) Nous n'avons aucune responsabilité envers vous que ce soit d'autre qu'un acheteur dans le cadre de l'achat d'un **lot**.
- (e) Si, malgré les stipulations des paragraphes (a) à (d) ou E2(i) ci-dessus, nous sommes jugés responsables envers vous pour quelque raison que ce soit, notre responsabilité sera limitée au montant du **prix d'achat** que vous avez versé. Nous ne serons pas responsables envers vous en cas de manque à gagner ou de perte d'activité, de perte d'opportunités ou de valeur, de perte d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages ou de dépenses.

## J. AUTRES STIPULATIONS

### 1. Annuler une vente

Outre les cas d'annulation prévus dans les présentes Conditions de vente, nous pouvons annuler la vente d'un **lot** si nous estimons raisonnablement que la réalisation de la transaction est, ou pourrait être, illicite ou que la vente engage notre responsabilité ou celle du vendeur envers quelqu'un d'autre ou qu'elle est susceptible de nuire à notre réputation.

### 2. Enregistrements

Nous pouvons filmer et enregistrer toutes les ventes aux enchères. Toutes les informations personnelles ainsi collectées seront maintenues confidentielles. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d'exercice de son activité et à des fins commerciales et de marketing. Si vous ne souhaitez pas être filmé, vous devez procéder à des enchères téléphoniques, ou nous délivrer un ordre d'achat, ou utiliser Christie's LIVE. Sauf si nous donnons notre accord écrit et préalable, vous n'êtes pas autorisé à filmer ni à enregistrer les ventes aux enchères.

### 3. Droits d'Auteur

Nous détenons les droits d'auteur sur l'ensemble des images, illustrations et documents écrits produits par ou pour nous concernant un **lot** (y compris le contenu de nos catalogues, sauf indication contraire). Vous ne pouvez pas les utiliser sans notre autorisation écrite préalable. Nous ne donnons aucune **garantie** que vous obtiendrez des droits d'auteur ou d'autres droits de reproduction sur le **lot**.

### 4. Autonomie des dispositions

Si une partie quelconque de ces Conditions de vente est déclarée, par un tribunal quel qu'il soit, non valable, illégale ou inapplicable, il ne sera pas tenu compte de cette partie mais le reste des Conditions de vente restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

### 5. Transfert de vos droits et obligations

Vous ne pouvez consentir de sûreté ni transférer vos droits et responsabilités découlant de ces Conditions de vente et du contrat de vente sans notre accord écrit et préalable. Les dispositions de ces Conditions de vente s'appliquent à vos héritiers et successeurs, et à toute personne vous succédant dans vos droits.

### 6. Traduction

Si nous vous fournissons une traduction de ces Conditions de vente, la version française fera foi en cas de litige ou de désaccord lié à ou découlant des présentes.

### 7. Loi informatique et liberté

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d'enchérir ou de proposer des biens à la vente, Christie's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur destinées aux sociétés du **Groupe Christie's**. Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur habituel chez Christie's France. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et aux fins d'exercice de son activité, et notamment, sauf opposition des personnes concernées, à des fins opérations commerciales et de marketing. Dès lors que la réglementation impose d'effectuer une déclaration ou de demander une autorisation pour la mise en vente ou le transport d'un objet, les autorités compétentes requièrent de Christie's la communication de vos coordonnées et de votre facture (en ce compris toutes données personnelles).

### 8. Renonciation

Aucune omission ou aucun retard dans l'exercice de ses droits et recours par Christie's, prévus par les présentes Conditions de vente, n'emporte renonciation à ces droits ou recours, ni n'empêche l'exercice ultérieur de ces droits ou recours, ou de tout autre droit ou recours. L'exercice ponctuel ou partiel d'un droit ou recours n'emporte pas d'interdiction ni

# AVIS IMPORTANTS

## et explication des pratiques de catalogage

de limitation d'aucune sorte d'exercer pleinement ce droit ou recours, ou tout autre droit ou recours.

### 9. Loi et compétence juridictionnelle

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

### 10. Prémption

Dans certains cas, l'Etat français peut exercer un droit de prémption sur les œuvres d'art mises en vente publique, conformément aux dispositions des articles L123-1 et L123-2 du Code du Patrimoine. L'Etat se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l'Etat formule sa déclaration juste après la chute du marteau auprès de la société habilitée à organiser la vente publique ou la vente de gré à gré après-vente. La décision de prémption doit ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's n'est pas responsable du fait des décisions administratives de prémption.

### 11. Trésors nationaux - Biens Culturels

Des certificats d'exportation pourront être nécessaires pour certains achats. L'Etat français a la faculté de refuser d'accorder un certificat d'exportation si le lot est réputé être un trésor national. Nous n'assumons aucune responsabilité du fait des décisions administratives de refus de certificat pouvant être prises, et la demande d'un certificat d'exportation ou de tout autre document administratif n'affecte pas l'obligation de paiement immédiat de l'acheteur ni le droit de Christie's de percevoir des intérêts en cas de paiement tardif. Si l'acheteur demande à Christie's d'effectuer les formalités en vue de l'obtention d'un certificat d'exportation pour son compte, Christie's pourra lui facturer ses débours et ses frais liés à ce service. Christie's n'aura pas à rembourser ces sommes en cas de refus dudit certificat ou de tout autre document administratif. La non-obtention d'un certificat ne peut en aucun cas justifier un retard de paiement ou l'annulation de la vente de la part de l'acheteur. Sont présentées ci-dessous, de manière non exhaustive, les catégories d'œuvres ou objets d'art accompagnés de leur seuil de valeur respectif au-dessus duquel un Certificat de bien culturel (dit CBC ou « passeport ») peut être requis pour que l'objet puisse sortir du territoire français. Le seuil indiqué entre parenthèses est celui requis pour une demande de sortie du territoire européen, dans le cas où ce dernier diffère du premier seuil.

- Peintures et tableaux en tous matériaux sur tous supports ayant plus de 50 ans d'âge 150.000 €
- Meubles et objets d'ameublement, tapis, tapisseries, horlogerie, ayant plus de 50 ans d'âge 50.000 €
- Aquarelles, gouaches et pastels ayant plus de 50 ans d'âge 30.000 €
- Sculptures originales ou productions de l'art statuaire originales, et copies produites par le même procédé que l'original ayant plus de 50 ans d'âge 50.000 €
- Livres de plus de 100 ans d'âge 50.000 €
- Véhicules de plus de 75 ans d'âge 50.000 €
- Dessins ayant plus de 50 ans d'âge 15.000 €
- Estampes, gravures, sérigraphies et lithographies originales et affiches originales ayant plus de 50 ans d'âge 15.000 €
- Photographies, films et négatifs ayant plus de 50 ans d'âge 15.000 €
- Cartes géographiques imprimées ayant plus de cent ans d'âge 15.000 €
- Incunables et manuscrits, y compris cartes et partitions (UE : quelle que soit la valeur) 1.500 €
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge provenant directement de fouilles (1)
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge ne provenant pas directement de fouilles 1.500 €
- Eléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux (ayant plus de 100 ans d'âge) (1)
- Archives de plus de 50 ans d'âge 300 € (UE : quelle que soit la valeur)

### 12. Informations contenues sur www.christies.com

Les détails de tous les lots vendus par nous, y compris les descriptions du catalogue et les prix, peuvent être rapportés sur www.christies.com. Les taux de vente correspondent au **prix marteau** plus les **frais de vente** et ne tiennent pas compte des coûts, frais de financement ou de l'application des crédits dans acheteurs ou des vendeurs. Nous ne sommes malheureusement pas en mesure d'accéder aux demandes de suppression de ces détails de www.christies.com.

### K. GLOSSAIRE

**authentique** : un exemplaire véritable, et non une copie ou une contrefaçon :

- (i) de l'œuvre d'un artiste, d'un auteur ou d'un fabricant particulier, si le lot est décrit dans l'intitulé comme étant l'œuvre dudit artiste, auteur ou fabricant ;
- (ii) d'une œuvre créée au cours d'une période ou culture particulière, si le lot est décrit dans l'intitulé comme étant une œuvre créée durant cette période ou culture ;
- (iii) d'une œuvre correspondant à une source ou une origine particulière si le lot est décrit dans l'intitulé comme étant de cette origine ou source ; ou
- (iv) dans le cas de pierres précieuses, d'une œuvre qui est faite à partir d'un matériau particulier, si le lot est décrit dans l'intitulé comme étant fait de ce matériau.

**garantie d'authenticité** : la garantie que nous donnons dans les présentes Conditions de vente selon laquelle un lot est authentique, comme décrit à la section E2 du présent accord.

**frais de vente** : les frais que nous paie l'acheteur en plus du **prix marteau**.  
**description du catalogue** : la description d'un lot dans le catalogue de la vente aux enchères, éventuellement modifiée par des avis en salle de vente.

**Groupe Christie's** : Christie's International Plc, ses filiales et d'autres sociétés au sein de son groupe d'entreprises.

**état** : l'état physique d'un lot.

**date d'échéance** : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

**estimation** : la fourchette de prix indiquée dans le catalogue ou dans tout avis en salle de vente dans laquelle nous pensons qu'un lot pourrait se vendre. **estimation basse** désigne le chiffre le moins élevé de la fourchette et **estimation haute** désigne le chiffre le plus élevé. **L'estimation moyenne** correspond au milieu entre les deux.

**prix marteau** : le montant de l'enchère la plus élevée que le commissaire-priseur accepte pour la vente d'un lot.

**intitulé** : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2.

**lot** : un article à mettre aux enchères (ou plusieurs articles à mettre aux enchères de manière groupée).

**autres dommages** : tout dommage particulier, consécutif, accessoire, direct ou indirect de quelque nature que ce soit ou tout dommage inclus dans la signification de «particulier», «consécutif», «direct», «indirect», ou «accessoire» en vertu du droit local.

**prix d'achat** : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

**provenance** : l'histoire de propriété d'un lot.

**avec réserve** : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2 et **intitulés avec réserve** désigne la section dénommée **intitulés avec réserve** sur la page du catalogue intitulée « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».

**prix de réserve** : le montant confidentiel en dessous duquel nous ne vendrons pas un lot.

**avis en salle de vente** : un avis écrit affiché près du lot dans la salle de vente et sur www.christies.com, qui est également lu aux enchérisseurs potentiels par téléphone et notifié aux clients qui ont laissé des ordres d'achat, ou une annonce faite par le commissaire-priseur soit au début de la vente, soit avant la mise aux enchères d'un lot particulier.

**caractères MAJUSCULES** : désigne mot ou un passage dont toutes les lettres sont en MAJUSCULES.

**garantie** : une affirmation ou déclaration dans laquelle la personne qui en est l'auteur garantit que les faits qui y sont exposés sont exacts.

**rapport de condition** : déclaration faite par nous par écrit à propos d'un lot, et notamment à propos de sa nature ou de son état.

### SYMBOLES EMPLOYÉS DANS NOS CATALOGUES

La signification des mots en caractères gras dans la présente section se trouve à la fin de la rubrique du catalogue intitulée « Conditions de vente »

■ Lot transféré dans un entrepôt extérieur. Retrouvez les informations concernant les frais de stockage et l'adresse d'enlèvement en page 262

○ Christie's a un intérêt financier direct sur le lot. Voir ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un lot ».

○○ Le vendeur de ce lot est un des collaborateurs de Christie's.

△ Détenue par Christie's ou une autre société du **Groupe Christie's** en tout ou en partie. Voir ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un lot ».

λ Droit de suite de l'artiste. Voir section D4 des Conditions de vente..

◇ Christie's a un intérêt financier direct sur le lot et a financé tout ou partie de cet intérêt avec l'aide d'un tiers. Voir ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un lot ».

\* Lot proposé sans **prix de réserve** qui sera vendu à l'enchérisseur faisant l'enchère la plus élevée, quelle que soit l'estimation préalable à la vente indiquée dans le catalogue.

~ Le lot comprend des matériaux d'espèces en danger, ce qui pourrait entraîner des restrictions à l'exportation. Voir section H2(b) des Conditions de vente.

Ψ Le lot comprend des matériaux d'espèces en danger, uniquement pour la présentation et non pour la vente. Voir section H2(b) des Conditions de vente.

F Lot ne pouvant pas être expédié vers les États-Unis. Voir section H2 des Conditions de vente.

f Des frais additionnels de 5,5 % TTC du prix d'adjudication seront prélevés en sus des frais habituels à la charge de l'acheteur. Ces frais additionnels sont susceptibles d'être remboursés à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union Européenne dans les délais légaux (Voir la Section « TVA » des Conditions de vente).

+ La TVA au taux de 20% sera due sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.

++ La TVA au taux de 5,5% sera due sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.

**Veillez noter que les lots sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue. Nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.**

### RAPPORTS DE CONDITION

Veillez contacter le Département des spécialistes pour obtenir un **rapport de condition** sur l'état d'un lot particulier (disponible pour les lots supérieurs à 3 000 €). Les rapports de condition sont fournis à titre de service aux clients intéressés. Les clients potentiels doivent prendre note que les descriptions de propriété ne sont pas des **garanties** et que chaque lot est vendu « en l'état ».

**TOUTES LES DIMENSIONS ET LES POIDS SONT APPROXIMATIFS.**

### OBJETS COMPOSÉS DE MATÉRIAUX PROVENANT D'ESPÈCES EN VOIE DE DISPARITION ET AUTRES ESPÈCES PROTÉGÉES

Les objets composés entièrement ou en partie (quel que soit le pourcentage) de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, sont généralement marqués par le symbole ~ dans le catalogue. Ces matériaux sont notamment l'ivoire, l'écaille de tortue, la peau de crocodile, d'autruche, et certaines espèces de corail, ainsi que le bois de rose du Brésil. Les acheteurs sont avisés que de nombreux pays interdisent l'importation de tout bien contenant de tels matériaux ou exigent un permis (i.e., un permis CITES) délivré par les autorités compétentes des pays d'exportation et d'importation du bien. Par conséquent, les acheteurs sont invités à se renseigner auprès des autorités compétentes avant d'enchérir pour tout bien composé entièrement ou en partie de tels matériaux dont ils envisagent l'importation dans un autre pays. Nous vous remercions de bien vouloir noter qu'il est de la responsabilité des acheteurs de déterminer et de satisfaire aux exigences de toutes les lois ou règlements applicables à l'exportation ou l'importation des biens composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées. L'impossibilité pour un acheteur d'exporter ou d'importer un tel bien composé des matériaux provenant d'espèces en voie de disparition et/ou protégées ne serait en aucun cas être retenue comme fondement pour justifier une demande d'annulation ou de la rescision de la vente. Par ailleurs,

nous attirons votre attention sur le fait que le marquage des lots entièrement ou en partie composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, au moyen notamment de l'utilisation du symbole - dans les catalogues, et qui font potentiellement l'objet d'une réglementation spécifique, est effectué à titre purement facultatif et indicatif pour la commodité de nos clients, et qu'en conséquence, Christie's ne pourra en aucun cas être tenue responsable pour toute erreur ou omission quelle qu'elle soit.

#### À PROPOS DES PIERRES DE COULEUR

Il est rappelé aux acheteurs potentiels que nombre de pierres précieuses de couleur ont été historiquement traitées pour améliorer leur apparence. Certaines méthodes d'amélioration, comme le chauffage, sont couramment utilisées pour améliorer la couleur ou la transparence, plus particulièrement pour les rubis et les saphirs. D'autres méthodes, comme l'huilage, améliorent la clarté des émeraudes. Ces traitements sont généralement admis par les négociants internationaux en joaillerie. Bien que le traitement par chauffage pour améliorer la couleur soit largement réputé être permanent, il peut avoir un certain impact sur la durabilité de la pierre précieuse et une attention spécifique peut être nécessaire au fil des ans. Les pierres qui ont été huilées, par exemple, peuvent nécessiter un nouvel huilage après quelques années pour conserver au mieux leur apparence. La politique de Christie's est d'obtenir des rapports gemmologiques en provenance de laboratoires gemmologiques jouissant d'une renommée internationale qui décrivent certaines des pierres précieuses vendues par Christie's. La disponibilité de tels rapports apparaîtra dans le catalogue. Les rapports de laboratoires gemmologiques américains utilisés par Christie's mentionneront toute amélioration par chauffage ou autre traitement. Les rapports de laboratoires gemmologiques européens détailleront uniquement le traitement par chauffage sur demande mais confirmeront l'absence de tout traitement ou traitement par chauffage. En raison des variations d'approche et de technologie, il peut n'y avoir aucun consensus entre les laboratoires quant à savoir si une pierre spécifique a été traitée, la portée ou le degré de permanence de son traitement. Il n'est pas possible pour Christie's d'obtenir un rapport gemmologique pour chaque pierre que la maison offre. Les acheteurs potentiels doivent être conscients que toutes les pierres peuvent avoir été améliorées par un traitement ou un autre. Pour de plus amples détails, nous renvoyons les acheteurs potentiels des États-Unis à la fiche d'information préparée par la commission des normes gemmologiques (Gemstones Standards Commission), disponible à la rubrique de visualisation. Les acheteurs potentiels peuvent demander des rapports de laboratoires pour tout article non certifié si la demande est effectuée au moins trois semaines avant la date prévue de la vente aux enchères. Ce service fait l'objet d'un paiement par avance par la partie requérante. Du fait que l'amélioration affecte la valeur de marché, les estimations de Christie's refléteront les informations communiquées dans le rapport ou, en cas d'indisponibilité dudit rapport, l'hypothèse que les pierres précieuses ont pu être améliorées. Des rapports sur l'état sont généralement disponibles pour tous les lots sur demande et les experts de Christie's seront heureux de répondre à toute question.

#### AUX ACHETEURS POTENTIELS D'HORLOGES ET DE MONTRES

La description de l'état des horloges et des montres dans le présent catalogue, notamment les références aux défauts et réparations, est communiquée à titre de service aux acheteurs potentiels mais une telle description n'est pas nécessairement complète. Bien que Christie's puisse communiquer à tout acheteur potentiel à sa demande un rapport sur l'état pour tout lot, un tel rapport peut également être incomplet et ne pas spécifier tous les défauts ou remplacements mécaniques. Par conséquent, toutes les horloges et les montres doivent être inspectées personnellement par les acheteurs potentiels afin d'évaluer l'état du bien offert à la vente. Tous les lots sont vendus « en l'état » et l'absence de toute référence à l'état d'une horloge ou d'une montre n'implique pas que le lot est en bon état et sans défaut, réparation ou restauration. En théorie, toutes les horloges et les montres ont été réparées au cours de leur vie et peuvent aujourd'hui inclure des pièces non originales. En outre, Christie's ne fait aucune déclaration ou n'apporte aucune garantie quant à l'état de fonctionnement d'une horloge ou d'une montre. Les montres ne sont pas toujours représentées en taille réelle dans le catalogue. Il est demandé aux acheteurs potentiels de se référer à la description des lots pour connaître les dimensions de chaque montre. Veuillez noter que la plupart des montres bracelets avec boîtier étanche ont été ouvertes afin d'identifier le type et la qualité de leur mouvement. Il ne doit pas être tenu pour acquis que ces montres demeurent étanches. Il est recommandé aux acheteurs potentiels de faire vérifier l'état des montres par un horloger compétent avant leur utilisation. Veuillez également noter que certains pays ne considèrent pas l'or de moins de 18 ct comme de « l'or » et peuvent en refuser l'importation. En cas de refus d'importation, Christie's ne peut en aucun cas être tenue pour responsable. Veuillez également noter que toutes les montres Rolex du catalogue de cette vente Christie's sont vendues en l'état. Christie's ne peut être tenue pour garante de l'authenticité de chacun des composants de ces montres Rolex. Les bracelets décrits comme associés ne sont pas des éléments d'origine et peuvent ne pas être authentiques. Il revient aux acheteurs potentiels de s'assurer personnellement de la condition de l'objet. Des rapports sur l'état des lots peuvent être demandés à Christie's. Ils sont donnés en toute objectivité selon les termes des

Conditions de vente imprimées à la fin du catalogue. Ces rapports sont communiqués aux acheteurs potentiels seulement à titre indicatif et ne détaillent pas tous les remplacements de composants effectués ainsi que toutes les imperfections. Ces rapports sont nécessairement subjectifs. Il est précisé aux acheteurs potentiels qu'un certificat n'est disponible que s'il en est fait mention dans la description du lot. Les montres de collection contenant souvent des mécanismes complexes et d'une grande finesse, il est rappelé aux acheteurs potentiels qu'un examen général, un remplacement de la pile ou une réparation plus approfondie - à la charge de l'acheteur - peut être nécessaire.

#### CONCERNANT LES ESTIMATIONS DE POIDS

Le poids brut de l'objet est indiqué dans le catalogue. Les poids des pierres précieuses ont pu être estimés par mesure. Ces chiffres sont censés être des directives approximatives et ne doivent pas être considérés comme exacts.

#### POUR LA JOAILLERIE

Les termes utilisés dans le présent catalogue revêtent les significations qui leur sont attribuées ci-dessous. Veuillez noter que toutes les déclarations dans le présent catalogue quant à leur paternité sont effectuées sous réserve des dispositions des Conditions de vente de restriction de garantie.

#### NOM DES JOAILLIERS DANS LE TITRE

1. Par Boucheron : Quand le nom du créateur apparaît dans le titre cela signifie, selon l'opinion raisonnable de Christie's, que le bijou est de ce fabricant.

#### NOM DES JOAILLIERS SOUS LA DESCRIPTION

- Signé Boucheron : Le bijou porte une signature qui, selon l'opinion raisonnable de Christie's, est authentique.
- Avec le nom du créateur pour Boucheron : Le bijou revêt une marque mentionnant un fabricant qui, selon l'opinion raisonnable de Christie's, est authentique.
- Par Boucheron : selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie par le joaillier malgré l'absence de signature.
- Monté par Boucheron : selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie que le sertissage a été créé par le joaillier qui a utilisé des pierres initialement fournies par son client.
- Monté uniquement par Boucheron : selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie que le sertissage a été créé par le joaillier mais que les pierres précieuses ont été remplacées ou que le bijou a été modifié d'une certaine manière après sa fabrication.

#### PERIODES

- ANTIQUITE - PLUS DE 100 ANS
- ART NOUVEAU - 1895-1910
- BELLE ÉPOQUE - 1895-1914
- ART DÉCO - 1915-1935
- RÉTRO - ANNÉES 1940

#### CERTIFICATS D'AUTHENTICITÉ

Certains fabricants ne fournissent pas de certificat d'authenticité, Christie's n'a aucune obligation d'en fournir aux acheteurs, sauf mention spécifique contraire dans la description du lot au catalogue de la vente. Excepté en cas de contrefaçon reconnue par Christie's, aucune annulation de vente ne saurait être prononcée pour cause de non-délivrance d'un certificat d'authenticité par un fabricant.

#### MÉTAUX PRÉCIEUX

Certains lots contenant de l'or, de l'argent ou du platine doivent selon la loi être présentés au bureau de **garantie** territorialement compétent afin de les soumettre à des tests d'alliage et de les poinçonner. Christie's n'est pas autorisée à délivrer ces **lots** aux acheteurs tant qu'ils ne sont pas marqués. Ces marquages seront réalisés par Christie's aux frais de l'acheteur, dès que possible après la vente. Une liste de tous les **lots** nécessitant un marquage sera mise à la disposition des acheteurs potentiels avant la vente.

#### INTERET FINANCIER DE CHRISTIE'S SUR UN LOT

De temps à autre, Christie's peut proposer à la vente un **lot** qu'elle possède en totalité ou en partie. Ce bien est signalé dans le catalogue par le symbole  $\Delta$  à côté du numéro de **lot**.

Parfois, Christie's a un intérêt financier direct dans des **lots** mis en vente, tel que le fait de garantir un prix minimum ou de consentir une avance au vendeur qui n'est **garantie** que par le bien mis en vente. Lorsque Christie's détient un tel intérêt financier, les **lots** en question sont signalés par le symbole  $\circ$  à côté du numéro de **lot**. Lorsque Christie's a financé tout ou partie de cet intérêt par l'intermédiaire d'un tiers, les **lots** sont signalés dans le catalogue par le symbole  $\hat{\circ}$ . Lorsqu'un tiers accepte de financer tout ou partie de l'intérêt de Christie's dans un **lot**, il prend tout ou partie du risque que le **lot** ne soit pas vendu, et sera rémunéré en échange de l'acceptation de ce risque sur la base d'un montant forfaitaire. Lorsque Christie's a un droit réel ou un intérêt financier dans chacun des **lots** du catalogue, Christie's ne signale pas chaque **lot** par un symbole, mais indique son intérêt en couverture du catalogue.

#### INTITULÉS AVEC RÉSERVE

\*« attribué à... » à notre avis, est probablement en totalité ou en partie, une œuvre réalisée par l'artiste.

\*« studio de.../atelier de... » à notre avis, œuvre exécutée dans le studio ou l'atelier de l'artiste, peut-être sous sa surveillance.

\*« **entourage de...** » à notre avis, œuvre datant de la période de l'artiste et dans laquelle on remarque une influence.

\*« **disciple de...** » à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais pas nécessairement par l'un de ses élèves.

\*« **à la manière de...** » à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais d'une date plus récente.

\*« **d'après...** » à notre avis, une copie (quelle qu'en soit la date) d'une œuvre de l'auteur.

\*« **signé...** »/« **daté...** »/« **inscrit...** » à notre avis, l'œuvre a été signée/datée/dotée d'une inscription par l'artiste. L'ajout d'un point d'interrogation indique un élément de doute.

\*« **avec signature...** »/« **avec date...** »/« **avec inscription...** » à notre avis, la signature/la date/l'inscription sont de la main de quelqu'un d'autre que l'artiste.

La date donnée pour les gravures de maîtres anciens, modernes et contemporains, est la date (ou la date approximative lorsque précédée du préfixe « vers ») à laquelle la matrice a été travaillée et pas nécessairement la date à laquelle l'œuvre a été imprimée ou publiée.

\* Ce terme et sa définition dans la présente explication des pratiques de catalogage sont des déclarations réservées sur la paternité de l'œuvre. Si l'utilisation de ce terme repose sur une étude attentive et représente l'opinion de spécialistes, Christie's et le vendeur n'assument aucun risque ni aucune responsabilité en ce qui concerne l'authenticité de la qualité d'auteur de tout **lot** du présent catalogue décrit par ce terme, la **Garantie d'authenticité** ne s'appliquant pas en ce qui concerne les **lots** décrits à l'aide de ce terme.

# SALLES DE VENTES INTERNATIONALES, BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS, CONSULTANTS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S

**ARGENTINE  
BUENOS AIRES**  
+54 11 43 93 42 22  
Cristina Carlisle

**AUSTRALIE  
SYDNEY**  
+61 (0)2 9326 1422  
Ronan Sulich

**AUSTRICHE  
VIENNE**  
+43 (0)1 533 881214  
Angela Baillou

**BELGIQUE  
BRUXELLES**  
+32 (0)2 512 88 30  
Roland de Lathuy

**BRÉSIL  
SÃO PAULO**  
+5511 3061 2576  
Nathalie Lenci

**CHILI  
SANTIAGO**  
+56 2 2 2631642  
Denise Ratinoff  
de Lira

**COLOMBIE  
BOGOTA**  
+571 635 54 00  
Juanita Madrinan

**DANEMARK  
COPENHAGEN**  
+45 3962 2377  
Birgitta Hillingso  
(Consultant)  
+ 45 2612 0092  
Rikke Juul Brandt  
(Consultant)

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

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

**CENTRE, AUVERGNE,  
LIMOUSIN & BOURGOGNE**  
+33 (0)6 10 34 44 35  
Marine Desproges-Gotteron

**BRETAGNE, PAYS DE LA  
LOIRE & NORMANDIE**  
+33 (0)6 09 44 90 78  
Virginie Gregory

**GRAND EST**  
+33 (0)6 07 16 34 25  
Jean-Louis Janin Daviet

**NORD-PAS DE CALAIS**  
+33 (0)6 09 63 21 02  
Jean-Louis Brémilts

**POITOU-CHARENTE  
AQUITAINE**  
+33 (0)5 56 81 65 47  
Marie-Cécile Moueix

**PROVENCE -  
ALPES CÔTE D'AZUR**  
+33 (0)6 71 99 97 67  
Fabienne Albertini-Cohen

**RHÔNE ALPES**  
+ 33 (0) 6 30 73 67 17  
Françoise Papapietro-Germain

**ALLEMAGNE  
DÜSSELDORF**  
+49 (0)21 14 91 59 352  
Arno Verkade

**FRANCFORT**  
+49 170 840 7950  
Natalie Radziwill

**HAMBOURG**  
+49 (0)40 27 94 073  
Christiane Gräfin  
zu Rantzau

**MUNICH**  
+49 (0)89 24 20 96 80  
Marie Christine Gräfin Huyn

**STUTTGART**  
+49 (0)71 12 26 96 99  
Eva Susanne  
Schweizer

**INDE  
MUMBAI**  
+91 (22) 2280 7905  
Sonal Singh

**INDONESIE  
JAKARTA**  
+62 (0)21 7278 6268  
Charmie Hamami

**ISRAËL  
TEL AVIV**  
+972 (0)3 695 0695  
Roni Gilat-Baharaff

**ITALIE  
-MILAN**  
+39 02 303 2831  
Cristiano De Lorenzo

**ROME**  
+39 06 686 3333  
Marina Cicogna

**ITALIE DU NORD**  
+39 348 3131 021  
Paola Gradi  
(Consultant)

**TURIN**  
+39 347 2211 541  
Chiara Massimello  
(Consultant)

**VENISE**  
+39 041 277 0086  
Bianca Arrivabene Valenti  
Gonzaga (Consultant)

**BOLOGNE**  
+39 051 265 154  
Benedetta Possati Vittori  
Venenti (Consultant)

**GÈNES**  
+39 010 245 3747  
Rachele Guicciardi  
(Consultant)

**FLORENCE**  
+39 055 219 012  
Alessandra Niccolini di  
Camugliano (Consultant)

**CENTRE &  
ITALIE DU SUD**  
+39 348 520 2974  
Alessandra Allaria  
(Consultant)

**JAPON  
TOKYO**  
+81 (0)3 6267 1766  
Chie Banta

**MALAISIE  
KUALA LUMPUR**  
+65 6735 1766  
Nicole Tee

**MEXICO  
MEXICO CITY**  
+52 55 5281 5546  
Gabriela Lobo

**MONACO**  
+377 97 97 11 00  
Nancy Dotta

**PAYS-BAS  
-AMSTERDAM**  
+31 (0)20 57 55 255  
Arno Verkade

**NORVÈGE  
OSLO**  
+47 949 89 294  
Cornelia Svedman  
(Consultant)

**REPUBLIQUE POPULAIRE  
DE CHINE  
PEKIN**  
+86 (0)10 8583 1766

**-HONG KONG**  
+852 2760 1766

**-SHANGHAI**  
+86 (0)21 6355 1766

**PORTUGAL  
LISBONNE**  
+351 919 317 233  
Mafalda Pereira Coutinho  
(Consultant)

**RUSSIE  
MOSCOU**  
+7 495 937 6364  
+44 20 7389 2318  
Zain Talyarkhan

**SINGAPOUR  
SINGAPOUR**  
+65 6735 1766  
Jane Ngiam

**AFRIQUE DU SUD  
LE CAP**  
+27 (21) 761 2676  
Juliet Lomberg  
(Independent Consultant)

**DURBAN &  
JOHANNESBURG**  
+27 (31) 207 8247  
Gillian Scott-Berning  
(Independent Consultant)

**CAP OCCIDENTAL**  
+27 (44) 533 5178  
Annabelle Conyngham  
(Independent Consultant)

**CORÉE DU SUD  
SÉOUL**  
+82 2 720 5266  
Jun Lee

**ESPAGNE  
MADRID**  
+34 (0)91 532 6626  
Carmen Schjaer  
Dalia Padilla

**SUÈDE  
STOCKHOLM**  
+46 (0)73 645 2891  
Claire Ahman (Consultant)  
+46 (0)70 9369 201  
Louise Dyhlén (Consultant)

**SUISSE  
-GENÈVE**  
+41 (0)22 319 1766  
Eveline de Proyart

**-ZURICH**  
+41 (0)44 268 1010  
Jutta Nixdorf

**TAIWAN  
TAIPEI**  
+886 2 2736 3356  
Ada Ong

**THAÏLANDE  
BANGKOK**  
+66 (0)2 652 1097  
Prapavadee Sophonpanich

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

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

**GRANDE-BRETAGNE  
-LONDRES**  
+44 (0)20 7839 9060

**NORD**  
+44 (0)20 3219 6010  
Thomas Scott

**NORD OUEST ET PAYS DE  
GALLE**  
+44 (0)20 7752 3033  
Jane Blood

**SUD**  
+44 (0)1730 814 300  
Mark Wrey

**ÉCOSSE**  
+44 (0)131 225 4756  
Bernard Williams  
Robert Lagneau  
David Bowes-Lyon  
(Consultant)

**ÎLE DE MAN**  
+44 (0)20 7389 2032

**ÎLES DE LA MANCHE**  
+44 (0)20 7389 2032

**IRLANDE**  
+353 (0)87 638 0996  
Christine Ryall (Consultant)

**ÉTATS UNIS  
CHICAGO**  
+1 312 787 2765  
Catherine Busch

**DALLAS**  
+1 214 599 0735  
Caperia Ryan

**HOUSTON**  
+1 713 802 0191  
Jessica Phifer

**LOS ANGELES**  
+1 310 385 2600  
Sonya Roth

**MIAMI**  
+1 305 445 1487  
Jessica Katz

**-NEW YORK**  
+1 212 636 2000

**SAN FRANCISCO**  
+1 415 982 0982  
Ellanor Notides

## SERVICES LIÉS AUX VENTES

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

**INVENTAIRES**  
Tel: +33 (0)1 4076 8572  
Email: vgineste@christies.com

## AUTRES SERVICES

**CHRISTIE'S EDUCATION  
LONDRES**  
Tel: +44 (0)20 7665 4350  
Fax: +44 (0)20 7665 4351  
Email: london@christies.edu

**NEW YORK**  
Tel: +1 212 355 1501  
Fax: +1 212 355 7370  
Email: newyork@christies.edu

**HONG KONG**  
Tel: +852 2978 6768  
Fax: +852 2525 3856  
Email: hongkong@christies.edu

**CHRISTIE'S FINE ART STORAGE  
SERVICES  
NEW YORK**  
+1 212 974 4570  
Email: newyork@cfass.com

**SINGAPOUR**  
Tel: +65 6543 5252  
Email: singapore@cfass.com

**CHRISTIE'S INTERNATIONAL  
REAL ESTATE  
NEW YORK**  
Tel +1 212 468 7182  
Fax +1 212 468 7141  
Email: info@christiesrealestate.com

**LONDRES**  
Tel +44 20 7389 2551  
Fax +44 20 7389 2168  
Email: info@christiesrealestate.com

**HONG KONG**  
Tel +852 2978 6788  
Fax +852 2973 0799  
Email: info@christiesrealestate.com

Renseignements - Merci de bien vouloir appeler la salle de vente ou le bureau de représentation email - info@christies.com  
La liste exhaustive de nos bureaux se trouve sur christies.com

Un œil à part  
COLLECTIONS  
D'UN ESPRIT LIBRE

Mardi 10 décembre 2019 à 19h00 :  
lots 1 à 37  
Mercredi 11 décembre 2019 à 14h30 :  
lots 38 à 215

9, avenue Matignon, 75008 Paris  
CODE VENTE : 18966 - CURIOSITÉ

(Les coordonnées apparaissant sur la preuve d'exportation doivent correspondre aux noms et adresses des professionnels facturés. Les factures ne pourront pas être modifiées après avoir été imprimées.)

LAISSER DES ORDRES D'ACHAT EN LIGNE  
SUR CHRISTIES.COM

#### INCREMENTS

Les enchères commencent généralement en dessous de l'estimation basse et augmentent par paliers (incréments) de jusqu'à 10 pour cent. Le commissaire-priseur décidera du moment où les enchères doivent commencer et des incréments. Les ordres d'achat non conformes aux incréments ci-dessous peuvent être abaissés à l'intervalle d'enchères suivant.

de 100 à 2 000 €	par 100 €
de 2 000 à 3 000 €	par 200 €
de 3 000 à 5 000 €	par 200, 500, 800 €
de 5 000 à 10 000 €	par 500 €
de 10 000 à 20 000 €	par 1 000 €
de 20 000 à 30 000 €	par 2 000 €
de 30 000 à 50 000 €	par 2 000, 5 000, 8 000 €
de 50 000 à 100 000 €	par 5 000 €
de 100 000 à 200 000 €	par 10 000 €
au dessus de 200 000 €	à la discrétion du commissaire-priseur habilité.

Le commissaire-priseur est libre de varier les incréments au cours des enchères.

- Je demande à Christie's d'enchérir sur les lots indiqués jusqu'à l'enchère maximale que j'ai indiquée pour chaque lot.
- En plus du prix d'adjudication (« **prix marteau** ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 25% H.T. (soit 26,375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers €200.000 ; 20% H.T. (soit 21,10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres lots) au-delà de €200.001 et jusqu'à €2.500.000 et 13,5% H.T. (soit 14,2425% T.T.C. pour les livres et 16,2% T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de €2.500.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 22,5% H.T. (soit 27% T.T.C.).
- J'accepte d'être lié par les Conditions de vente imprimées dans le catalogue.
- Je comprends que si Christie's reçoit des ordres d'achat sur un lot pour des montants identiques et que lors de la vente ces montants sont les enchères les plus élevées pour le lot, Christie's vendra le lot à l'enchérisseur dont elle aura reçu et accepté l'ordre d'achat en premier.
- Les ordres d'achat soumis sur des lots « sans prix de réserve » seront, à défaut d'enchère supérieure, exécutés à environ 50 % de l'estimation basse ou au montant de l'enchère si elle est inférieure à 50 % de l'estimation basse. Je comprends que le service d'ordres d'achat de Christie's est un service gratuit fourni aux clients et que, bien que Christie's fasse preuve de toute la diligence raisonnablement possible, Christie's déclinera toute responsabilité en cas de problèmes avec ce service ou en cas de pertes ou de dommages découlant de circonstances hors du contrôle raisonnable de Christie's.

Résultats des enchères : +33 (0) 1 40 76 84 13

## FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

Christie's Paris

Les ordres d'achat doivent être reçus au moins 24 heures avant le début de la vente aux enchères.

Christie's confirmera toutes les enchères reçues par fax par retour de fax. Si vous n'avez pas reçu de confirmation dans le délai d'un jour ouvré, veuillez contacter le Département des enchères.

Tél. : +33 (0) 1 40 76 84 13 - Fax : +33 (0) 1 40 76 85 51 - en ligne : [www.christies.com](http://www.christies.com)

18966

Numéro de Client (le cas échéant) Numéro de vente

Nom de facturation (en caractères d'imprimerie)

Adresse

Code postal

Téléphone en journée

Téléphone en soirée

Fax (Important)

Email

Veuillez cocher si vous ne souhaitez pas recevoir d'informations à propos de nos ventes à venir par e-mail

J'AI LU ET COMPRIS LE PRESENT FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT ET LES CONDITIONS DE VENTE - ACCORD DE L'ACHETEUR

Signature

Si vous n'avez jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre des copies des documents suivants. Personnes physiques : Pièce d'identité avec photo délivrée par un organisme public (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile récent, par exemple une facture d'eau ou d'électricité ou un relevé bancaire. Sociétés : Un certificat d'immatriculation. Autres structures commerciales telles que les fiducies, les sociétés off-shore ou les sociétés de personnes : veuillez contacter le Département Conformité au +33 (0) 1 40 76 84 13 pour connaître les informations que vous devez fournir. Si vous êtes enregistré pour enchérir pour le compte de quelqu'un qui n'a jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre les pièces d'identité vous concernant ainsi que celles de la personne pour le compte de qui vous allez prendre part aux enchères, ainsi qu'un pouvoir signé par la personne en question. Les nouveaux clients, les clients qui n'ont pas fait d'achats auprès d'un bureau de Christie's au cours des deux dernières années et ceux qui souhaitent dépenser plus que les fois précédentes devront fournir une référence bancaire.

#### VEUILLEZ ÉCRIRE DISTINCTEMENT EN CARACTÈRES D'IMPRIMERIE

Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)	Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)
---------------------------------	--	---------------------------------	--

Si vous êtes assujetti à la VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS intracommunautaire, Veuillez indiquer votre numéro :

# Entreposage et Enlèvement des Lots

## Storage and Collection

### TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS

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

### TABLEAUX GRANDS FORMATS, MEUBLES ET OBJETS VOLUMINEUX

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

12 décembre 2019

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

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

### TARIFS

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

### PAIEMENT

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

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

### SMALL PICTURES AND OBJECTS

All lots sold, will be kept in our saleroom at 9 avenue Matignon, 75008 Paris.

### LARGE PICTURES, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

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

12 December 2019

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

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

### ADMINISTRATION FEE, STORAGE & RELATED CHARGES

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

### PAYMENT

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

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

### TABLEAUX GRANDS FORMATS, MOBILIER ET OBJETS VOLUMINEUX

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

### TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS

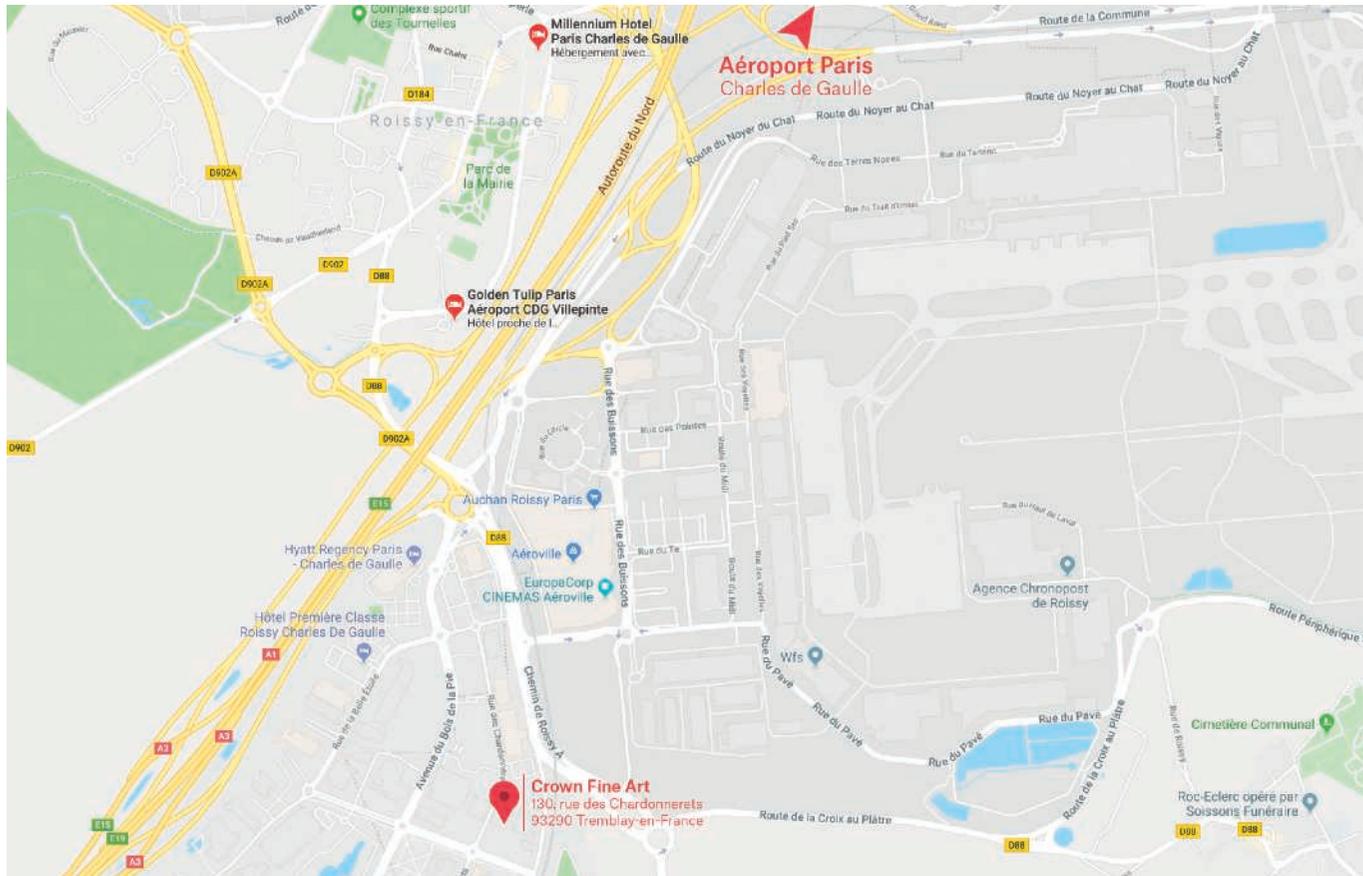
Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
35€ + TVA	4€ + TVA

### LARGE PAINTINGS, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

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

### SMALL PICTURES AND OBJECTS

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



# CHRISTIE'S

## CHRISTIE'S INTERNATIONAL PLC

François Pinault, Chairman  
Guillaume Cerutti, Chief Executive Officer  
Stephen Brooks, Deputy Chief Executive Officer  
Jussi Pylkkänen, Global President  
François Curiel, Chairman, Europe  
Jean-François Palus  
Stéphanie Renault  
Héloïse Temple-Boyer  
Sophie Carter, Company Secretary

## INTERNATIONAL CHAIRMEN

Stephen Lash, Chairman Emeritus, Americas  
The Earl of Snowdon, Honorary Chairman, EMEA  
Charles Cator, Deputy Chairman, Christie's Int.  
Xin Li-Cohen, Deputy Chairman, Christie's Int.

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

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

## SENIOR DIRECTORS, EMEA

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

## CHRISTIE'S ADVISORY BOARD, EUROPE

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

## CHRISTIE'S FRANCE

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

## DIRECTORS, FRANCE

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

## ASSOCIATE DIRECTORS, FRANCE

Fabienne Albertini, Marion Clermont, Victoire Gineste,  
Valérie Didier, Tancredi Massimo di Roccasecca,  
Fleur de Nicolay, Tiphaine Nicoul, Paul Nyzam,  
Etienne Sallon, Dominique Suiveng

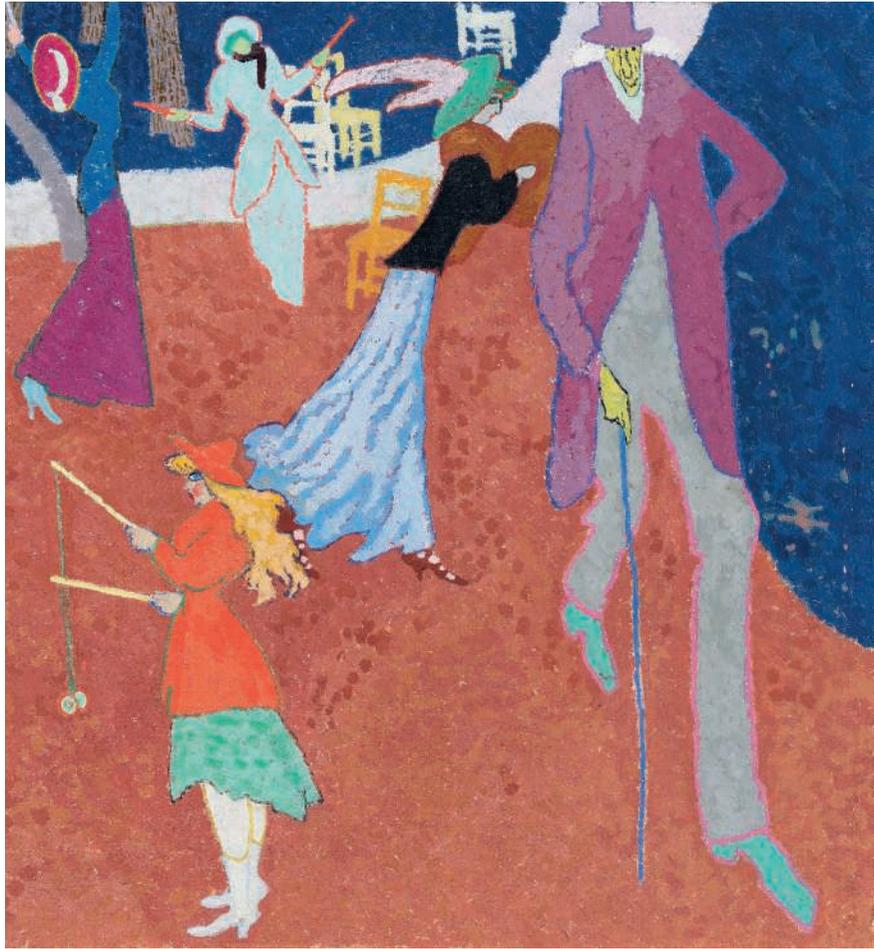
## COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS

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









CHRISTIE'S

9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS