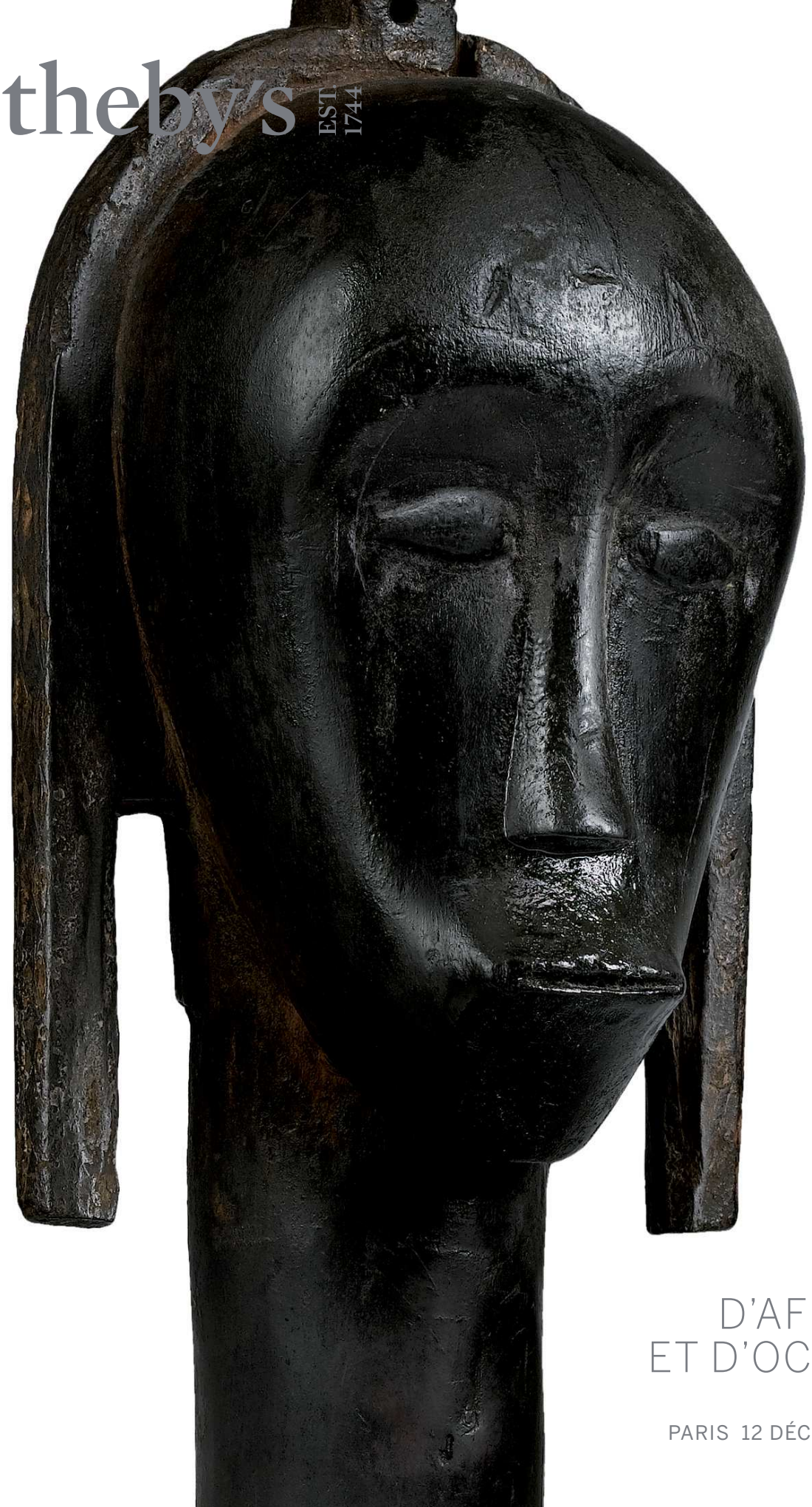
Sotheby's EST 1744



ARTS D'AFRIQUE ET D'OCÉANIE

PARIS 12 DÉCEMBRE 2017

COUVERTURE ET DOS DE COUVERTURE
LOT 24

CETTE PAGE
LOT 7

ARTS D'AFRIQUE ET D'OCÉANIE

LOT 67

ARTS D'AFRIQUE ET D'OCÉANIE

VENTE À PARIS
12 DÉCEMBRE 2017
VENTE PF1718
18 H

EXPOSITION
Samedi 9 décembre
10 h - 18 h

Dimanche 10 décembre
10 h - 18 h

Lundi 11 décembre
10 h - 20 h

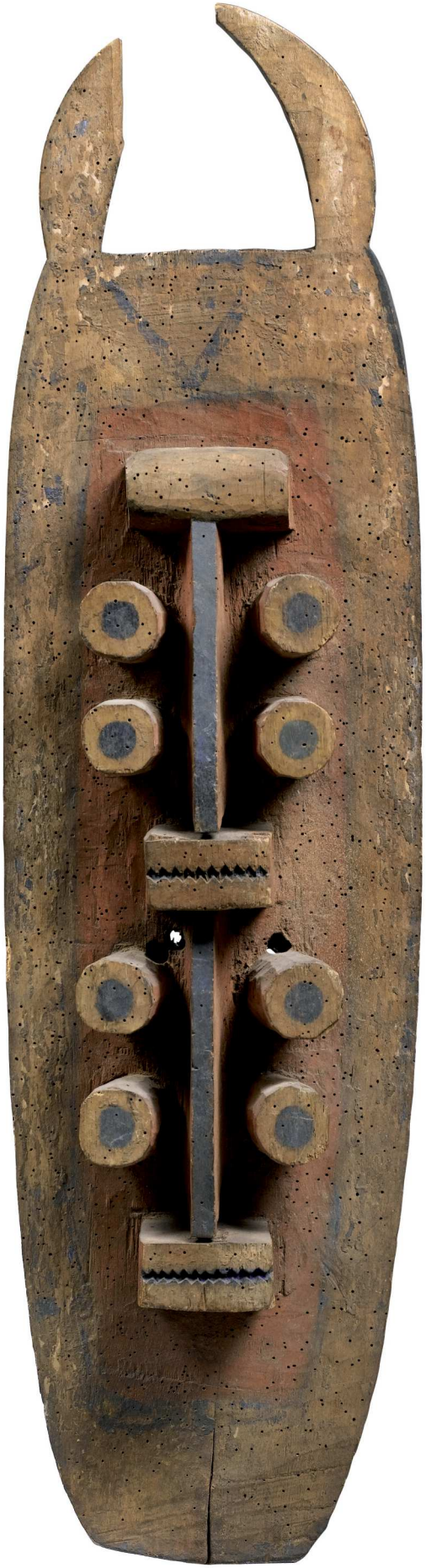
Mardi 12 décembre
10 h - 17 h

76, Rue du Faubourg Saint-Honoré
75008 Paris
+33 1 53 05 53 05
sothebys.com

Vente dirigée par Aurélie Vandevoorde
Agrément du Conseil des Ventes Volontaires de Meubles
aux Enchères Publiques n° 2001-002 du 25 octobre 2001

BIDNOW
LIVE ONLINE BIDDING

Sotheby's EST. 1744



LOT 50

SOTHEBY'S FRANCE

Mario Tavella
Président-directeur général
Sotheby's France, Chairman, Sotheby's Europe

Cécile Bernard
Directrice générale

Grégoire Billault
Vice-président

Cyrille Cohen
Vice-président

Anne Heilbronn
Vice-présidente

Pierre Mothes
Vice-président

Andrew Strauss
Vice-président

Cécile Verdier
Vice-présidente

© SAMUEL KIRSZENBAUM
Mario Tavella

© LAURENCE MARY
Cécile Bernard

Grégoire Billault

Cyrille Cohen

Anne Heilbronn

Pierre Mothes

Andrew Strauss

Cécile Verdier

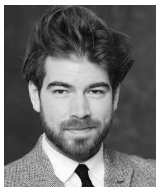
SPÉCIALISTES RESPONSABLES DE LA VENTE

Pour toute information complémentaire concernant les lots de cette vente, veuillez contacter les experts listés ci-dessous

PARIS

Marguerite de Sabran
Senior Director, Paris
Directeur du Département
+33 (0)1 53 05 53 35
marguerite.desabran@
sothebys.com

Alexis Maggiar
Director, Paris/Bruxelles
International Spécialist
+33 (0)1 53 05 52 67
alexis.maggiar@
sothebys.com



Pierre Mollfulleda
Junior Cataloguer, Paris
+33 (0)1 53 05 53 15
pierre.mollfulleda@
sothebys.com

Charlotte Lidon
Administrateur, Paris
+33 (0)1 53 05 53 39
charlotte.lidon@
sothebys.com

LONDON

Jean Fritts
Senior Director, Londres
International Chairman
+44 (0)20 7293 51 16
jean.fritts
@sothebys.com

LONDON

Emily Ehrman
Client Manager, Londres
+44 (0)20 7293 51 16
emily.ehrman
@sothebys.com

Amy Bolton
Junior Writer and
Researcher, Londres
+44 (0)20 7293 51 16
amy.bolton
@sothebys.com

NEW YORK

Alexander Grogan
Assistant Vice President
Head of Department, New York
+1 212 894 13 12
alexander.grogan
@sothebys.com

Paul Lewis
Associate Specialist, New
York
+1 212 894 13 12
paul.lewis
@sothebys.com

Danny Zhang
Administrator, New York
+1 212 894 13 12
danny.zhang
@sothebys.com

Référence de la Vente
PF1718 "JEAN-JEAN"

Enchères Téléphoniques & Ordres d'achat
+33 (0)1 53 05 53 48
Fax +33 (0)1 53 05 52 93/94
bids.paris@sothebys.com
Les demandes d'enchères téléphoniques doivent nous parvenir 24 heures avant la vente.

Enchères dans la Salle
+33 (0)1 53 05 53 05

Administrateur de la Vente
Charlotte Lidon
Charlotte.lidon@sothebys.com
+33 (0)1 53 05 52 41
Fax +33 (0)1 53 05 52 88

Paiements, Livraisons et Enlevement
Post Sale Services
Marie Santin *Post Sale Manager*
Tel + 33 1 (0) 53 05 53 46
Fax + 33 1 (0) 53 05 52 11
frpostsaleservices@sothebys.com

Service de Presse
Sophie Dufresne
sophie.dufresne@sothebys.com
+33 (0)1 53 05 53 66

Prix du Catalogue
30 € dans nos bureaux

Abonnements aux Catalogues +33 (0)1 53 05 53 05
+44 (0)20 7293 5000 / +1 212 606 7000
cataloguesales@sothebys.com
sothebys.com/subscriptions
Remerciements: Erwan Fawaz

LOT 40

SOMMAIRE

3
INFORMATIONS SUR LA VENTE

5
SPÉCIALISTES

8
ARTS D'AFRIQUE ET D'OCÉANIE : LOTS 1–67

175
FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

176
AVIS AUX ENCHÉRISSEURS

176
GUIDE FOR ABSENTEE BIDDING

177
ABSENTEE BID FORM

178
INFORMATIONS IMPORTANTES DESTINÉES AUX ACHETEURS

180
EXPLICATION DES SYMBOLES

180
INFORMATION TO BUYERS

182
EXPLANATION OF SYMBOLS

183
CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

185
ESTIMATIONS ET CONVERSIONS

186
ENTREPOSAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

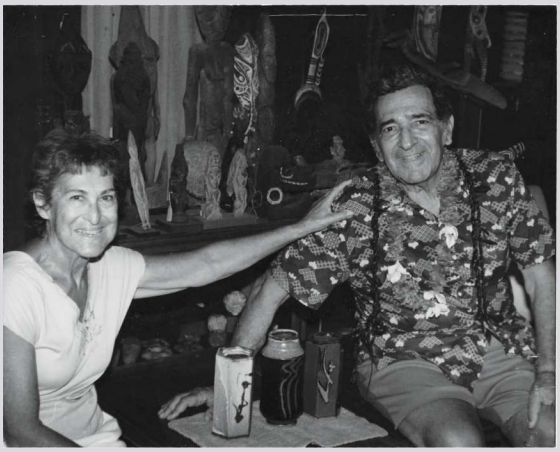
187
DÉPARTEMENT INTERNATIONAL

SOTHEBY'S EUROPE

LA COLLECTION FORTESS D'ART DU PACIFIQUE

LOTS 1–6

THE FORTESS COLLECTION OF PACIFIC ART



Léo et Lillian Fortess, Honolulu. DR

« Mes parents, Leo et Lillian Fortess, sont nés à Chicago mais ont très tôt été attirés par d'autres horizons. Ils avaient à peine vingt ans lorsqu'ils embarquèrent sur la goélette *Chance* qui les mena, dans les années 1940, aux confins de l'océan Pacifique. Fascinés par la découverte de Tahiti puis des îles Marquises, ils tombèrent littéralement amoureux de la culture polynésienne. De là est née leur collection.

Entre 1940 et 2001, ils constituèrent un ensemble aujourd'hui internationalement reconnu pour sa qualité et son exhaustivité. De la Mélanésie à la Polynésie en passant par la Micronésie, toutes les régions de l'océan Pacifique y sont représentées. Si la préférence de mon père allait aux créations figuratives, illustrées ici par la tête Maori (n° 6) ou encore par l'imposante pédale d'échasse des îles Marquises (n° 3), il savait - grâce à ma mère - faire des exceptions face à de remarquables objets de forme. C'est ainsi que les délicats plats des îles Fidji (n° 2 et 5) ou l'élégante massue *patou* de Nouvelle-Zélande (n° 4) rejoignirent leur collection.

Cette sélection rend hommage tant à leur goût qu'à leur volonté ardente de préserver et faire connaître ces cultures. Ils m'ont permis de grandir à Hawaii au milieu de ces trésors et je leur dois de m'avoir transmis cet amour de l'art Océanien qui aujourd'hui encore m'accompagne. »

Eric Fortess

"My parents, Leo and Lillian Fortess, were born in Chicago, but from early on they were attracted to other cultures. They were barely twenty when they chartered the schooner *Chance* in 1940 which took them to the Pacific Ocean. Fascinated by their discoveries in Tahiti and the Marquesas Islands, they fell in love with Polynesian cultures and began to collect their artifacts, which went on to form the core of their collection.

Between 1940 and 2001 they assembled a collection which today is internationally recognized for its quality and comprehensiveness. From Melanesia to Polynesia and Micronesia, each region of the Pacific Ocean is represented. My father's preference was for figurative creations, such as the imposing Maori head (No. 6) or the stilt step from the Marquesas (No. 3). However, they also consistently sought and acquired objects of remarkable form. The delicate and subtle ceremonial dishes of the Fiji Islands (No. 2 and 5) and the elegant *patu* bludgeon from New Zealand (No. 4) represent this aspect of their shared aesthetic.

This selection of works from the collection pays homage as much to their taste as to their keen desire to preserve and elucidate these cultures. Growing up in Hawaii in a house filled with these treasures kindled in me a passion for Pacific art and culture that continues to the present day."

Eric Fortess

1

Pendentif *hei tiki*, Maori, Nouvelle-Zélande

haut. 14 cm ; 5 ¾ in

PROVENANCE

Collection Serge Brignoni (1903-2002), Suisse
Collection Edmund Muller (1898-1976), Beromünster, Suisse, acquis en 1956 (inv. n° 3720c)
Sotheby's, New York, 22 novembre 1998, "Property from the Foundation Dr. Edmund Müller", n° 6
Collection Leo et Lillian Fortess, Honolulu, acquis lors de cette vente (inv. n° 161G)
Collection Eric et Esther Fortess, Boston

EXPOSITION(S)

Beromünster, Zum Dolder - Fundation Dr. Edmund Müller (prêt 1976-1998)

« Les plus appréciées et les plus emblématiques de toutes les parures traditionnelles étaient et demeurent les pendentifs à forme humaine appelés *hei tiki*. Les *hei tiki* étaient portés par des hommes, des femmes et des enfants de haute lignée pour indiquer l'importance de l'origine et du statut de leur famille » (Austin, *La pierre sacrée des Maori*, 2017, p. 26). Leur important pouvoir (*mana*) se renforçait à chacune de leur transmission, de génération en génération.

Ce *hei tiki* se distingue par ses proportions imposantes – rappelant la forme originelle de la lame de hache dans laquelle il fut sculpté – et par la force des volumes corporels caractéristiques des oeuvres observées par le Capitaine Cook lors de son voyage en Nouvelle-Zélande. La tension émanant du jeu de courbes et de contre-courbes est accentuée par les plans inclinés faisant glisser le regard en profondeur. S'ajoutent ici la très belle qualité de la néphrite *pounamou*, d'un vert profond aux reflets laiteux, et les incrustations de *paua,* abalone à coquille irisée, endémique de Nouvelle-Zélande.

For English version, see sothebys.com

Maori Pendant, hei Tiki*, New Zealand*

‡ 12 000-18 000 € 14 000-21 000 US$

2

Plat cérémoniel, Îles Fidji, Polynésie

long. 54,5 cm ; 21 ½ in

PROVENANCE

Collection Arthur Charles Hamilton Gordon (Gouverneur des Fidji), ca. 1875
Collection Augustus Henry Lane Fox Pitt-Rivers (1827-1900), Ruschmore, Dorset
Pitt-Rivers Museum, Farnham, Dorset
Lance et Roberta Entwistle, Londres / Paris
Collection Leo et Lillian Fortess, Honolulu (inv. n° 164G)
Collection Eric et Esther Fortess, Boston

PUBLICATION(S)

Fox-Pitt-Rivers, *Catalogues of his Collections, 1882-1898,* Vol. 1, p. 69

Les grands plats *sedre ni waiwai* font partie des bols emblématiques de l'archipel des îles Fidji. Destinés à recevoir l'huile odorante de noix de coco utilisée lors de cérémonies rituelles, ces récipients sont observés dès 1846 par Thomas William. Entrée dans la collection du gouverneur Arthur Charles Hamilton Gordon aux alentours de 1875, puis reproduite dans les carnets d'aquarelles du Pitt-Rivers Museum à la fin du XIX^{e} siècle, cette œuvre - à la poignée ajourée et au délicat motif ornant le pourtour – constitue un témoin ancien de ce corpus classique.

For English version, see sothebys.com

Ceremonial dish, Fiji Islands, Polynesia

‡ 3 000-5 000 € 3 500-5 900 US$

3

Pédale d'échasse, Îles Marquises, Polynésie Française

haut. 35 cm ; 13 ¾ in

PROVENANCE

Collection privée américaine
Boston, Skinner Auctioneers, 20 avril 1996, n° 32
Collection Leo et Lillian Fortess, Honolulu, acquis lors de cette vente
Collection Eric et Esther Fortess, Boston

Le naturaliste et explorateur Georg Heinrich von Langsdorff, qui visita l'archipel des Îles Marquises en 1813, fut le premier visiteur européen à commenter une cérémonie *koina* : « En dehors de la danse, l'un des plaisirs favoris chez ces gens est de courir sur des échasses, et peut-être qu'aucun peuple de la terre ne le fait avec autant d'habilité » (Langsdorff cité *in* Ivory, *Matahoata. Arts et société aux îles Marquises*, 2016, p. 171). L'élément majeur de ces échasses était la pédale (ou étrier), liant symboliquement le danseur aux ancêtres. L'attention qui lui était portée se traduit ici dans l'imposante figure de *tiki* au corps et à la coiffe entièrement ornés de motifs linéaires. Le visage, aux traits émoussés par l'usage et le temps, illustre avec éloquence le style classique de l'art marquisien.

For English version, see sothebys.com

Stilt Step, Marquesas Islands, French Polynesia

‡ 5 000-7 000 € 5 900-8 200 US$

3

4

4

Massue *patuki*, Maori, Nouvelle-Zélande

haut. 47 cm ; 18 ½ in

PROVENANCE

Collection Marcia et John Friede, New York
Collection Leo et Lillian Fortess, Honolulu (inv. n° 564, 52G)
Collection Eric et Esther Fortess, Boston

Témoins originels de l'histoire de l'art Maori, les *patu* sont, au-delà de leur usage comme armes de poing, des insignes de prestige qui se transmettaient de génération en génération. Dans son beau classicisme, celui-ci s'affirme par le très grand raffinement de son décor en spirales champlevées inspiré des fougères arborescentes. Ce décor, mis en valeur par les nuances de la patine, s'inscrit élégamment dans le mouvement vertical de l'œuvre, évocation stylisée d'une forme végétale.

For English version, see sothebys.com

Maori patuki *Club, New Zealand*

‡ 4 000-6 000 € 4 700-7 000 US$

5

Plat-double cérémoniel, Îles Fidji, Polynésie

long. 43,5 cm ; 17 ¼ in

PROVENANCE

John M. Warinner, Honolulu
Collection Leo et Lillian Fortess, Honolulu, acquis ca. 1941 (inv. n° 270)
Collection Eric et Esther Fortess, Boston

PUBLICATION(S)

Lunsford, *Arts of Oceania,* 1970, p. 39, n° 130

EXPOSITION(S)

Dallas, Dallas Museum of Art, *Arts of Oceania,* 10 octobre 1970 - 29 novembre 1970

De toute l'Océanie, l'archipel des îles Fidji est sans conteste celui qui a développé la plus grande variété de formes dans son corpus vaisselier (Hooper, *Fiji. Art & Live in the Pacific*, 2016, p. 214). Avec raffinement et savoir-faire, les sculpteurs de cette région du Pacifique ont su créer des réceptacles spécifiques à chaque usage. Au sein de cet ensemble, les coupes destinées à recevoir l'huile odorante de noix de coco (*waiwai)* utilisée par les prêtres lors des cérémonies sont ceux qui témoignent des formes les plus élaborées. D'inspiration végétale, ce double bol en est l'éloquente illustration : le jeu de courbes douces - transcendé par les petites dimensions de l'œuvre - se répond dans une symétrie délicate, mise en valeur par la belle patine sombre.

For English version, see Sothebys.com

Ceremonial double dish, Fiji Islands, Polynesia

‡ 5 000-7 000 € 5 900-8 200 US$

6

Tête, Maori, Nouvelle-Zélande

haut. 51 cm ; 20 in

PROVENANCE

Collection Alfonso Vallejo, Los Angeles (inv. n° #1306), acquis ca. 1968
Collection Leo et Lillian Fortess, Honolulu (inv. n° 657, 53G)
Collection Eric et Esther Fortess, Boston

‡ 35 000-50 000 € 40 900-58 500 US$

Les chercheurs s'accordent à attribuer plusieurs usages aux têtes sculptées autonomes des Maori, rares aussi bien dans les collections privées que muséales. Substituts des têtes momifiées des ancêtres prestigieux *mokomokai,* elles étaient soit utilisées comme élément architectural (*cf.* Moko Mead, *Te Maori Maori Art from New Zealand Collections*, 1984, couverture, pour la tête ornant autrefois la porte d'accès au village de Pukeroa pa, aujourd'hui conservée à l'Auckland Institute and Museum), soit afin d'orner la proue des grandes pirogues de guerre.

Les dimensions imposantes de cette œuvre et le tenon sculpté à l'arrière laissent supposer qu'elle était destinée à s'insérer dans une construction architecturale, dont elle ornait le fronton central : « cette figure ou ce masque était ainsi comme la tête de la maison, tandis que le fronton semblait en évoquer les bras et les doigts » (Kaeppler, Kaufmann et Newton, *L'art Océanien*, 1993, p. 546). Les liens fondamentaux unissant, chez les Maori, la naissance de la sculpture sur bois (*whakairo*) à celle de la "maison sculptée", puisent dans les récits mythologiques. La maison des chefs, le grenier à nourriture et la grande maison de réunion sont ainsi indissociables de leur décor sculpté éminemment élaboré, symbolisant l'unité essentielle entre les hommes, les ancêtres et la terre.

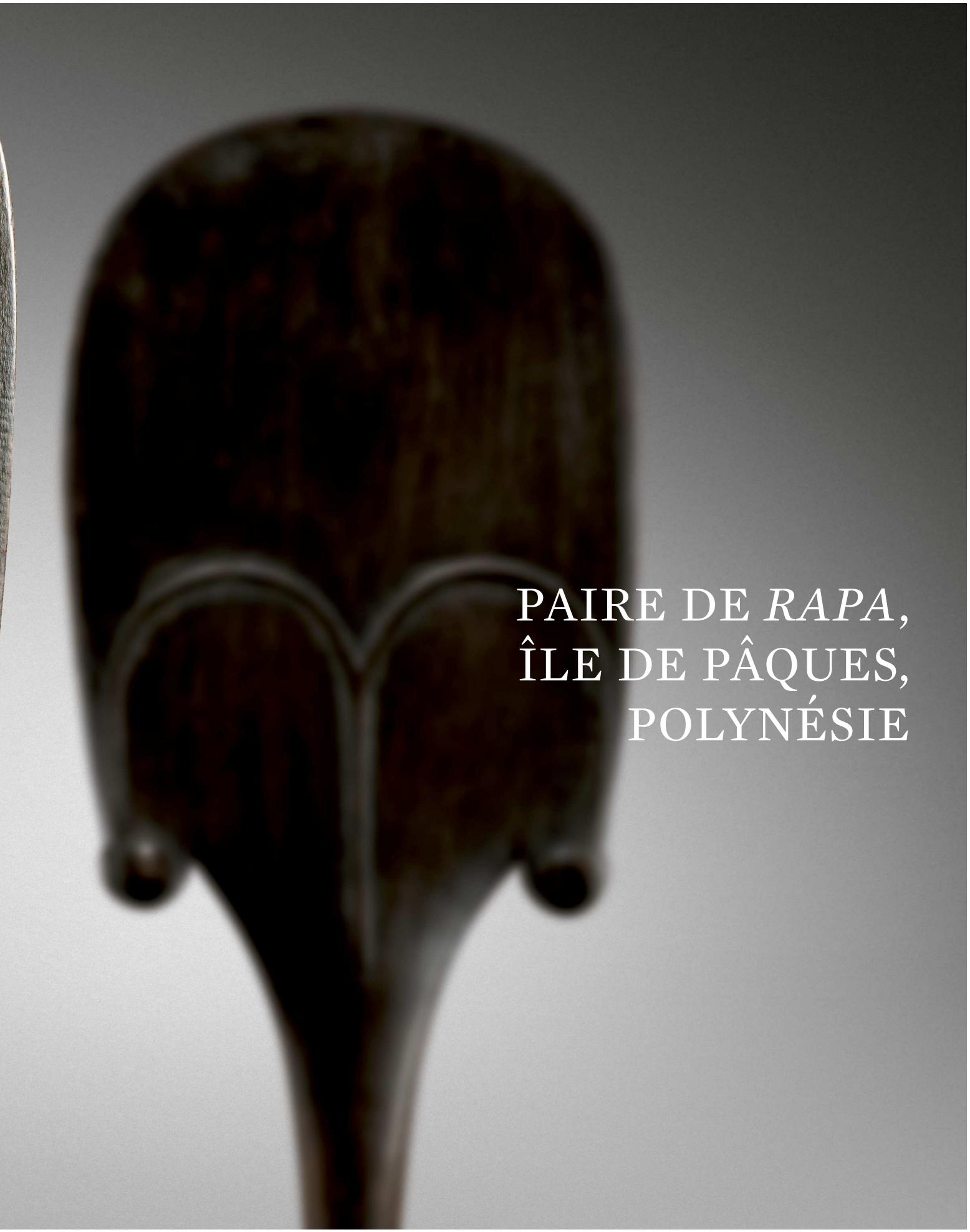
Chacune de ces têtes s'identifie par son tatouage *moko*, « représentation visuelle du *whakapapa* (généalogie) d'un individu et de la place qu'il y occupe » (Smith, *Maori. Leurs trésors ont une âme*, 2012, p. 86). A travers ce répertoire de motifs se traduit également l'histoire personnelle de l'ancêtre représenté. Seuls les plus hauts dignitaires et les grands guerriers avaient le privilège de porter un *moko* facial complet, comme illustré ici. Profondément gravé, ce décor souligne la puissance et la dignité de l'ancêtre identifiable par toute la communauté, et dont la présence est renforcée par les incrustations d'haliotis figurant les yeux.

Scholars agree that Maori standalone sculpted heads are rare in private collections and museums. They served numerous purposes. As substitutes for prestigious ancestors' mummified *mokomokai* heads, they were either used as architectural elements, (*cf.* Moko Mead, *Te Maori Maori Art from New Zealand Collections*, 1984, cover, for a head that formerly adorned the gateway to the village of Pukeroa pa, and which is now held at the Auckland Institute and Museum), or to adorn the prow of great war canoes.

The large scale of this head and the sculpted tenon at the back suggest that it was designed to fit into an architectural construction, the central pediment of which it adorned. "This figure or mask was therefore like the head of the house, while the pediment seemed to evoke the arms and the fingers" (Kaeppler, Kaufmann et Newton, *L'art Océanien*, 1993, p. 546). For the Maori, the fundamental ties between the advent of wood-carving (*whakairo*) and that of the "carved house" are drawn from mythological narratives. The house of the chiefs, the storehouse and the big meeting-house were thus indivisible from their eminently elaborate carved decoration, symbolizing the essential unity between men, the ancestors and the land.

Each of these heads is identified by its *moko* tattoo, a "visual representation of a person's *whakapapa* (genealogy), and of their place within it" (Smith, *Maori. Leurs trésors ont une âme*, 2012, p. 86). This repertoire of motifs also reflects the personal history of the ancestor depicted. It was the sole prerogative of the highest dignitaries and great warriors to wear a full facial *moko*, such as the one presented here. Deeply carved, this decor underlines the power and dignity of the ancestor, identifiable by the whole community, and whose presence is heightened by the traditionally inlaid abalone figuring the eyes.

Maori head, New Zealand



PAIRE DE *RAPA*, ÎLE DE PÂQUES, POLYNÉSIE

7

Paire de *rapa*, Île de Pâques, Polynésie
Pair of *rapa*, Easter Island, Polynesia

(2)
haut. 70,5 et 78 cm ; 27 ¾ and 30 ¾ in

PROVENANCE

Collection privée, Angleterre, acquis en 2008 auprès d'une famille britannique dans laquelle cette paire de *rapa* était conservée depuis plusieurs générations

1 000 000-1 500 000 € 1 170 000-1 750 000 US$

DÉCOUVERTE D'UN CHEF-D'ŒUVRE
Par Michel Orliac
Chercheur au CNRS, spécialiste de l'île de Pâques

"Il est au milieu du Grand Océan, dans une région où l'on ne passe jamais, une île mystérieuse et isolée ; aucune terre ne gît en son voisinage et, à plus de huit cents lieues de toutes parts, des immensités vides et mouvantes l'environnent."
Pierre Loti, *L'île de Pâques. Journal d'un aspirant de* La Flore, 1872, p. 5

Découverte en 1722 par le marin hollandais Jakob Roggeveen, l'Île de Pâques n'a cessé de fasciner les Occidentaux. Si les colosses de pierre *moaï*, effigies imposantes d'aristocrates divinisés, marquent d'emblée les esprits, c'est en 1774, lors du voyage du capitaine James Cook, que des sculptures en bois y furent pour la première fois collectées. Les témoins de cet art raffiné arrivent donc en Europe dès la fin du XVIII[e] siècle, révélant à l'Occident le génie créatif des Rapanui (Pascuans), tant dans les multiples réinventions de la figure humaine que par la modernité des formes.

Les Pascuans, jusqu'à leur conversion au catholicisme en 1868, ponctuaient l'année par de nombreuses fêtes publiques qui avaient lieu au pied des plates-formes sacrées. Certains participants y arboraient une grande variété d'objets en bois sculpté : insignes de rang et figurines. Les plus grands et les plus stéréotypés d'entre eux, les *ua* et *ao* – tous deux sculptés sur leur partie supérieure d'une tête humaine bifrons –, étaient tenus à la main, leur base reposant sur le sol, comme l'illustre un dessin de Pierre Loti (Rochefort, Musée Hèbre, réf 2012.2.68 et 2012.2.50). Moins imposantes mais témoignant d'un degré technique extrêmement abouti, leur répondent les célèbres *rapa*, accessoires de danse à double pales qui portent à son apogée l'abstraction de la figure humaine.

DISCOVERING A MASTERPIECE
by Michel Orliac
CNRS researcher, Easter Island specialist

"In the middle of the Great Ocean, in a region where no one ever passes, lies a mysterious and isolated island; no land lies in its vicinity, and, for eight hundred leagues around, empty, moving immensities surround it."
Pierre Loti, *L'île de Pâques. Journal d'un aspirant de* La Flore, 1872, p. 5

Since its discovery in 1722 by Dutch sailor Jakob Roggeveen, Easter Island has been a source of fascination for Westerners. Although the *Moai* stone colossi - imposing effigies of deified aristocrats - instantly impressed the sailors, it wasn't until 1774, during the voyage of Captain James Cook, that wooden sculptures were collected for the first time from Easter Island. Exemplars of this refined art form arrived in Europe during the eighteenth century, revealing to the West the creative genius of the Rapanui (Easter Islanders), both in the multiple reinventions of the human figure and in their formal modernity.

Until their conversion to Catholicism in 1868, Easter Islanders punctuated the year with several public celebrations held at the foot of sacred platforms. Some of the participants carried a wide variety of wooden ornaments: rank insignia and figurines. The largest and most stereotyped of them, the *ua* and the *ao,* both carved atop a bifrons human head, were held by hand, with their base resting on the ground, as illustrated in a drawing by Pierre Loti (Rochefort, Musée Hèbre, ref 2012.2.68 and 2012.2.50). They found their counterpart in the famous *rapa*, these double-bladed dance accessories almost entirely abstract the human figure and although less imposing in size, are nonetheless carved with an extremely advanced technique.

De l'usage des *rapa*

Il faut attendre 1868 et l'escale de John Linton Palmer, chirurgien sur la *HMS Topaze*, pour connaître le nom originel de ces créations uniques au monde, les *rapa*. Palmer n'obtint pas de témoignage précis sur ces œuvres, mais il en vit entre les mains des Pascuans dès son débarquement ; cet objet apparaissait partout, sculpté ou peint sur les roches, tatoué sur le dos des femmes ; aussi en souligna-t-il l'importance. Le 4 janvier 1872, Pierre Loti fut le premier à assister à une "danse des pagayes", qu'il mentionne mais ne décrit pas (« Rapa Nui, l'île de Pâques de Pierre Loti », *Les Cahiers de la Girafe*, 2009, p. 96).

En 1886, William Thomson, trésorier du navire américain *Mohican*, observa des *rapa* lors de danses organisées à son intention. Il lui fut dit alors qu'ils «sont d'habitude tenus dans chaque main, mais de temps en temps [au cours de la danse], l'un et parfois les deux sont abandonnés ». Il en acquit deux, aujourd'hui encore conservés ensemble au Field Museum of Natural History de Chicago (Thomson, « Te Pito te Henua, or Easter Island », *Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution*, 1891, p. 491).

Si la grande dimension de l'*ao* imposait une certaine solennité dans sa manipulation, le *rapa*, par sa forme diminutive, était quant à lui manié avec une grande vélocité : lors de danses guerrières exécutées par les chefs militaires devant le roi, les *rapa* virevoltaient à proximité de son visage « pour l'effrayer » (Alfred Métraux, 1934). Par ailleurs, la petite dimension des *rapa* autorisait également leur emploi par paire lors de danses féminines assises.

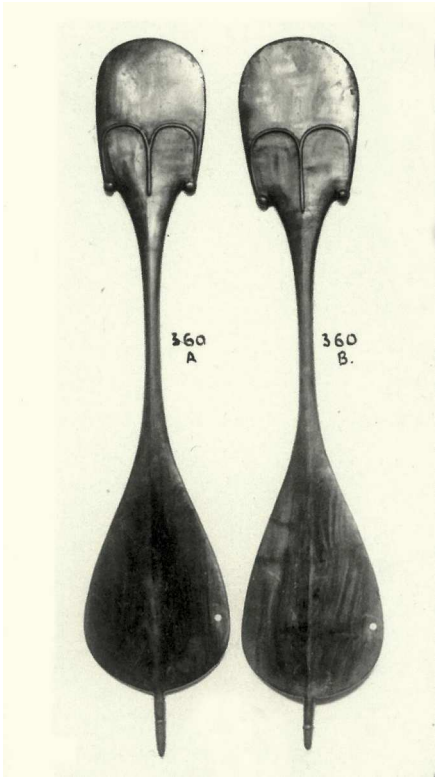
On the use of the *rapa*

It was not until 1868 during a stopover of the *HMS Topaze,* where John Linton Palmer was a surgeon, that the name of these unique creations came to be known: the *rapa.* Palmer did not collect precise testimony about these works of art, but he saw them in the hands of the Easter Islanders as soon as he landed; the continually occurring form, carved or painted on the rocks, tattooed on women's backs, emphasised their importance. On 4 January 1872, Pierre Loti was the first to attend a "paddle dance", which he mentions but does not describe (« Rapa Nui, l'île de Pâques de Pierre Loti », *Les Cahiers de la Girafe*, 2009, p. 96).

In 1886, William Thomson, the treasurer of the American ship *Mohican*, observed *rapa* during dances organized for him. It was then recorded that they "are usually held in each hand, but from time to time [during the dance], one and sometimes both are discarded." He acquired two of them, both still preserved at the Field Museum of Natural History in Chicago. (Thomson, "Te Pito te Henua, or Easter Island", *Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution*, 1891, p. 491).

Although the large *ao* required a certain solemnity in its handling, the *rapa*, with its diminutive form, was handled with great velocity: during the war dances of military chiefs in front of the king, the *rapa* were whirled around his face "to frighten him" (Alfred Métraux, 1934). Moreover, the small scale of the *rapa* also allowed their use in pairs during seated female dances.

Duché de Vancy, *L'Île de Pâques lors de l'expédition La Pérouse en 1786*, 1797. DR



Appariemment de rapa de la collection William O. Oldman, n° 360A et 360B. DR

Le concept de l'appariement

Le poids, la forme et l'équilibre des masses des *rapa* s'accordent bien avec une manipulation par paire. La poignée polie de certains d'entre eux atteste de frottements doux et insistants, absents des autres types de sculptures en bois. Il est facile d'imaginer ces objets tournoyant follement, une dans chaque main de la danseuse ou du danseur.

Le texte de Thomson – le seul témoignant du maniement des rapa - ne décrit pas leur appariement morphologique ; ce caractère demeure conjecturel et il n'existe aucun écrit établissant que les *rapa* d'une paire devaient être absolument semblables.

L'étude du corpus des *rapa* fait apparaître de réelles variations dans les dimensions, les proportions et les formes. Se distinguent dès lors à l'évidence des œuvres dont les dimensions, la morphologie et l'état de surface confirment la cohérence d'une paire. Ainsi, parmi les *rapa* du British Museum, ceux inventoriés sous les numéros 2599 et 2600 présentent, comme sur les œuvres présentées ici, des caractéristiques éminemment apparentées.

L'idée de couples de *rapa* était évidente pour le grand collectionneur et marchand William Ockelford Oldman (1879-1849) ; il en possédait cinq exemplaires dont quatre formaient ce qu'il appelle deux "paires" ; il ajoute, à propos de l'une d'elles (n° 360A et 360B, *cf.* illustration ci-dessus), que ses deux éléments « avaient été acquis en même temps à l'île de Pâques ».

Ce sont à la fois leur dimension, leur forme, leur âge et leur patine (durée d'utilisation) qui nous permettent d'associer les deux *rapa* présentés ici. Malgré de légères différences, ils se répondent en premier lieu par des pales supérieures et inférieures respectivement superposables et par la transcription de la nervure médiane. Le dessin des visages et les silhouettes de ces œuvres s'accordent également dans le jeu subtil de courbes et de contre-courbes, tandis que la patine des poignées atteste d'un même usage prolongé.

Les éléments de chacune des "paires" décrites plus haut, présentent de légères différences de dimensions, mais des formes et des proportions très voisines. Il est vraisemblable que deux *rapa* morphologiquement très proches, conservées ensemble jusqu'à leur acquisition, étaient l'œuvre du même sculpteur ; il y avait exprimé ses propres canons esthétiques et donc son style individuel, perceptible dans la délinéation, la proportion relative des pales, la longueur de la poignée, etc.

The concept of pairing

The mass, shape and weight distribution of the *rapa* lent them perfectly to manipulation as pairs. The polished handle still visible today on some of the corpus is a mark of the soft, insistent friction they were subjected to, and is not present on other types of wooden sculptures from Easter Island. It is easy to imagine these objects whirling madly, one in each of the dancer's hands.

Thomson's text from 1891 - the only text that describes the handling of the rapa - does not depict their morphological pairing; this characteristic remains conjectural, and there is no written confirmation that each of the *rapa* within a pair need be absolutely similar to the other.

The study of the *rapa* corpus reveals a great deal of variation in dimensions, proportions and shapes. Based on this observation, there is strong evidence of pairing coherence between certain exemplars in terms of dimensions, morphology and state of the surface. Thus, among the *rapa* of the British Museum, those inventoried under the numbers 2599 and 2600 display strongly related characteristics, as do the ones presented here.

The idea of *rapa* "couples" seemed obvious to the great collector and dealer William Ockelford Oldman (1879-1849); he owned five of them, four of which formed what he referred to as two "pairs"; he added, about one of them (n°360A and 360B, see illustration *supra*), that its two elements "were acquired at the same time on Easter Island."

The combination of their similar size, shape, age and patina (duration of use) allow us to associate the two *rapa* presented here. In spite of slight differences, their first claim to a pairing lies in their upper and lower blades, respectively superimposable upon one another, and in the transcription of the medial rib. The design of the faces and silhouettes on these pieces also combine in a subtle play of curves and counter-curves, whilst the patina of the handles attests to the same prolonged use.

The elements of each of the "pairs" described above display slight differences in dimensions but very similar shapes and proportions. It is likely that two morphologically very close *rapa*, kept together until their acquisition, were the work of a single sculptor; through them he expressed his own aesthetic canons, and thus his individual style, detectable in the delineation, the relative proportion of the blades, the length of the handle, and so on.

« Les océaniens sont le seul peuple au monde qui ait donné à l'esthétique la primauté » (Leenhard. *Arts d'Océanie*, 1948).

Avec les pectoraux *reimiro*, les *rapa* constituent les meilleurs exemples de la recherche de perfection esthétique que manifestent les sculptures des grands maîtres pascuans. En 1774, au cours de l'escale de James Cook, les naturalistes John et Reinhold Forster s'émerveillèrent de « ce goût pour les arts » développé par les Pascuans dans leurs sculptures sur bois (Forster, *Florulae insularum australicum prodromus*, 1786, vol. 1, p.591). Le plaisir esthétique est seul luxe que les Pascuans se permettaient en dehors de la glorieuse déraison de leurs monuments et de leurs statues de pierre.

Apogée de l'harmonie et de l'abstraction de la figure humaine, ces deux *rapa* témoignent d'un degré d'aboutissement éloquent. A l'épure magistrale des formes répondent ici le galbe délicat des contours et la beauté de la surface vierge de tout décor autre que la présence des visages stylisés. Chacun se résume à une ligne sculptée en champlevé, où la courbe des sourcils se prolonge dans l'arête rectiligne du nez, et à la représentation des ornements d'oreilles sphériques : ils sont l'essence même de la modernité. La pale inférieure évoque quant à elle, par ses courbes sensuelles, le bas du corps. Elle est parcourue axialement par une carène discrète qui se prolonge, au-delà de sa base, par un appendice phallique.

La beauté épurée de ces œuvres est sublimée par la qualité du bois et de sa patine. Les dix-sept *rapa* des collections publiques et privées examinés par Catherine Orliac ont été sculptés dans le bois du *Sophora toromiro.* Ceux présentés ici offrent, à l'observation macroscopique, tous les caractères de ce bois. Tailler des planches minces et rectilignes dans ce bois très dur présentant des nœuds et du contre-fil atteste d'un savoir-faire accompli. De surcroît, la rectitude de la pièce de bois implique, pour un *toromiro* naturellement tortueux et de petite dimension, des conditions de croissance très maîtrisées. A chaque tronc correspondrait un unique *rapa*, centré sur le cœur d'une planche diamétrale. Sous le vernis, classiquement apposé par les collectionneurs anglais au XIX^{e} siècle, se devinent de longues stries peu profondes, parallèles au bord de la pale inférieure, qui résultent du polissage traditionnel de finition. Visible également sous le vernis de la poignée, le mince enduit noir originel est effacé par de vigoureuses manipulations. Quelques traces d'érosion et de compressions ponctuelles, elles aussi émoussées, égrignent le bord des pales. Il en est de même sur la plupart des *rapa* classiques ; ces caractères attestent, comme ici, de leur vie cérémonielle active.

Le corpus des *rapa* s'affirme comme l'un des plus aboutis de l'art polynésien. S'ajoute pour ce chef-d'œuvre l'histoire rarissime qui a permis à deux *rapa* de demeurer associés plusieurs siècles après leur création et de s'offrir à notre contemplation dans la magnificence de leur doublet conceptuel.

"Oceanians are the only people in the world who have given primacy to aesthetics" (Leenhard. *Arts d'Océanie*, 1948).

Along with the *reimiro* pectorals from Easter Islanders, the *rapa* are the best examples of the search for aesthetic perfection manifest in the sculptures of the great Easter Islanders masters. In 1774, during James Cook's stopover, naturalists John and Reinhold Forster marvelled at "this taste for the arts" developed by the Easter Islanders in their wooden sculptures (Forster, *Florulae insularum Australia prodromus*, 1786, vol. 1, p.591). Aesthetic pleasure is the only luxury that the Pascuans allowed themselves, apart from the glorious folly of their monuments and stone statues.

An epitome of harmony and of the abstraction of the human figure, these two *rapa* are prime exemplars of an eloquent accomplishment. The pared down purity of their lines, the delicate curve of their contours, and the beauty of their surface devoid of any decoration save the presence of stylised faces. Each one is simply the combination of a sculpted champlevé line, where the curve of the eyebrows extends into the rectilinear ridge of the nose, and of a representation of the spherical ear ornaments: they are the very essence of modernity. The lower blade, with its sensual curves, evokes the lower body. It is traversed axially by a discreet crest that extends beyond the base into a phallic appendage.

The pared down beauty of these pieces is sublimated by the quality of the wood and its patina. The seventeen *rapa* from public and private collections that were examined by Catherine Orliac are each carved from *Sophora toromiro* wood. When observed macroscopically, the ones presented here display all the characteristics of this wood. Producing thin straight planks out of this very hard wood, with its cross grain and knots, required masterful craftsmanship. Furthermore, to obtain a straight plank from such a naturally small and gnarly wood as the *toromiro* would have required highly controlled growth conditions for the tree itself. Each tree would correspond to a single rapa, centered wihtin the heart of a diametric plank.

Beneath the varnish, conventionally applied by English collectors in the nineteenth century, long shallow grooves can be identified, running parallel to the edge of the lower blade, these are a result of the traditional final polishing. Under the handle's varnish, the original thin black coating is also visible, albeit worn away by vigorous ceremonial handling. Some traces of erosion and occasional compressions punctuate the edge of the blades which have also become blunted. This wear is evident on most classical *rapa* and, as is the case here, and attests to the active ceremonial life of these objects.

The *rapa* corpus stands out as one of the most accomplished in Polynesian art. In the case of this masterpiece, their unique history has allowed two *rapa* to remain together for several centuries after their creation and to appear before us in the magnificence of their conceptual pairing.

8

Appui-nuque, Îles Fidji, Polynésie
long. 38 cm ; 15 in

PROVENANCE

Collection Jacqueline Loudmer, Paris
Christie's, Paris, "Collection Jacqueline Loudmer", 23 juin 2016, n° 65
Collection privée, Paris, acquis lors de cette vente

Numéro d'inventaire écrit à l'encre blanche : "N673"

« Véritables chefs-d'œuvre d'élégance, les appuis-tête des îles Fidji possèdent une qualité qui leur est immanente et un rapport potentiel avec l'espace, inscrits dans leur forme conçue comme une ligne horizontale » (Falgayrettes, *Supports de rêves*, 1989, p. 55). A l'élégante maîtrise du jeu de lignes, qui traduit la beauté inhérente à l'art des formes fidjiennes, s'ajoute la rare typologie de cette œuvre au sein du corpus.

Fiji Islands neckrest, Polynesia

2 000-3 000 € 2 350-3 500 US$

9

Statue, Sawos, Papouasie-Nouvelle-Guinée
haut. 24 cm ; 9 ½ in

PROVENANCE

Collection John et Marcia Friede, New York
Michael Hamson, Palos Verdes Estates (inv. n° MHS-159)
Collection privée, Italie

« Les objets Sawos sont peu représentés dans les collections, l'arrière-pays du fleuve Sepik étant difficilement accessible » (Schindlbeck *in* Peltier, Schindlbeck et Kaufmann, *Sepik. Arts de Papouasie-Nouvelle-Guinée*, 2016, p. 94). Issu de ce corpus restreint, ce buste illustre l'exaltation de la force caractérisant l'art des Sawos : larges épaules dont la puissance est accentuée par l'abdomen effilé et par les amples volutes des scarifications animant le dos, musculature dont le modelé répond aux traits graves du visage - ce dernier dominé par le nez imposant, signe de force masculine. S'ajoutent les traces de la sculpture à la pierre, et la patine profonde résultant des applications de pigments rouges, témoin des manipulations répétées visant à activer ses pouvoirs protecteurs.

Sawos figure, Papua New Guinea

5 000-7 000 € 5 900-8 200 US$

8

10

Emblème de pouvoir, Île de Rubiana, Nouvelle-Géorgie, Îles Salomon

haut. 148 cm ; 58 ¼ in

PROVENANCE

Collection A. H. Home, Capitaine du vaisseau *HMS Pegasus*, acquis *in situ* ca. 1910
Wayne Heathcote, Londres
Sotheby's, New York, 15 novembre 1985, n° 33
Collection privé américaine, acquis lors de cette vente

« On observe parfois ces sceptres dans les mains des chefs, et ils sont considérés comme de grands trésors. Certains d'entre eux sont magnifiquement patinés par des années d'utilisation. Leurs propriétaires les arborent comme une sorte d'emblème de rang ou d'apparat bien qu'il n'y ait aucun doute qu'ils servent également une fonction tout à fait pratique. » (Parkinson, *Thirty Years in the South Seas*, 1907, trans. 1999 p. 221).

Cet extrait tiré du récit de Richard Parkinson de son séjour dans la région au XIX^{ème} siècle démontre l'importance des bâtons et massues en tant qu'emblèmes de pouvoirs dans les Îles Salomon. Notre exemplaire appartient à un corpus très restreint de sept ou huit insignes représentant un crocodile dévorant un personnage humain. Le missionnaire australien John Francis Goldie (1870-1955) en reçut un en 1902, conservé aujourd'hui au musée de Melbourne, en Australie (inv. n° X15045). Un autre exemplaire est au Musée Barbier Mueller (inv. n° 4505-E) et partage avec cette œuvre un traitement très naturaliste des figures.

Œuvre majeure dans le corpus des emblèmes de pouvoir, ce bâton illustre – au même titre que celui de l'ancienne collection James Hooper (Sotheby's, Paris, 16 septembre 2010, 'Trésors Collection Frum', n° 42) - le très haut degré de raffinement atteint par les sculpteurs des îles Salomon tout particulièrement dans le traitement de la figure en pied ornant la hampe effilée. Trois autres exemplaires présentant une iconographie comparable au nôtre sont conservés au Grassi Museum für Völkerkunde de Leipzig et un au British Museum (*in* Damm, 'Unbekannte Zeremonialgeräte von Rubiana (Salomo-Insein) in Zeitschrift für Ethnologie, 1941, p. 30). La sobriété des traits et l'esthétisme des modelés confèrent au personnage une beauté grave renforcée par la patine sombre de l'œuvre. S'ajoutent enfin les délicates incrustations de coquillages nautiles servant non seulement à figurer les yeux mais surtout à créer un schéma de motifs géométriques délimitant le sommet de l'œuvre, mettant en valeur les courbes du modelé.

For English version, see sothebys.com

Power emblem, Roviana Island, Solomon Islands, New Georgia

‡ 30 000-50 000 € 35 000-58 500 US$

11

Pectoral *tema*, Îles Santa Cruz, Îles Salomon

diam. 16 cm ; 6 ¼ in

PROVENANCE

Collection privée, Belgique

Remarqués dès 1722 par le capitaine Louis-Antoine de Bougainville, les *tema*, pendentifs en bénitier poli ornés d'une très fine plaque d'écaille de tortue, comptent parmi les emblèmes de l'art des Salomon. Caractéristiques des îles Santa Cruz, « les motifs de l'écaille représentent, de façon stylisée, une frégate autour de laquelle nagent des poissons, peut-être des bancs de thons ou de dauphins » (Lancrenon et Zanette, *Tridacna gigas. Objets de prestige en Mélanésie*, 2011, p. 157). Par l'ancienneté de sa ligature, sa dimension remarquable, la couleur laiteuse et la pureté formelle du motif en écaille, ce *tema* s'apparente étroitement à celui de l'ancienne collection Greub (Sotheby's, Paris, 8 juin 2007, n° 20) et à celui du Museum der Kulturen de Bâle, acquis en 1913 par Felix Speiser (inv. n° Vb 1835). S'ajoutent ici les petits disques de coquillage qui en augmentaient la valeur monétaire.

Santa Cruz tema *pectoral, Solomon Islands*

10 000-15 000 € 11 700-17 500 US$

12

Massue *vunikau*, Îles Fidji, Polynésie

haut. 107 cm ; 42 ¼ in

PROVENANCE

Collection Jonsson, Suède, acquis *in situ* avant 1912
Transmis par descendance
Collection privée, Suède, acquis en 1972
Karlsson & Wickman, Suède
Collection privée, Suède

Les massues *vunikau* se distinguent, dans le corpus très élaboré des armes fidjiennes, par l'utilisation formelle des mouvements naturels du bois. « Le côté pur et poétique de ces œuvres est une preuve encore de la recherche et de la compréhension de l'esthétique, omniprésente chez les grands artistes d'Océanie » (Meyer, *Casse-tête*, 1989, p. 15).

Utilisée par les chefs éminents lors de rituels publics, cette œuvre s'affirme par l'ampleur du motif sommital et la virtuosité avec laquelle l'artiste a mis en valeur, par un décor géométrique très finement gravé, le mouvement de la hampe et la forme tourmentée des racines. Très belle patine nuancée, brun orangé.

Vunikau *club, Fiji Islands, Polynesia*

6 000-9 000 € 7 000-10 500 US$

13

Tambour, Îles Marquises, Polynésie Française

haut. 71 cm ; 28 in

PROVENANCE

Collection privée, Paris

◉ **60 000-90 000 € 70 000-105 000 US$**

« Rien ne rappelle mieux 'le bon vieux temps' à la mémoire des vieillards que le son du tambour. Sans le tambour, disent-ils, le monde n'a aucune valeur. Dans leur idée, le tambour a quelque chose d'humain » (Von de Steinen, *Les Marquisiens et leur art*, 2005 (1928), p. 73).

Creusé d'une seule pièce dans un tronc cylindrique et recouvert d'une peau de requin tendue par une ligature de fibres de coco, ce tambour *pahu* incarne l'idéal de l'art marquisien : la recherche de la perfection technique. « Cet art est celui d'une catégorie d'artisans habiles, obligés de se conformer à des modèles traditionnels, et qui trouvaient une compensation dans la précision du trait, la rapidité d'exécution et la spécialisation locale » (Guiart, *Océanie*, 1963, p. 364). La hauteur de ces tambours varie d'une trentaine de centimètres à plus de deux mètres, mais tous respectent une même architecture. Si les plus grands étaient réservés aux cérémonies religieuses, les *pahu* de la taille de cette œuvre étaient utilisés lors des nombreuses célébrations qui rythmaient la vie des Marquisiens : « Quand la terre change de main suite à un mariage, on organise un banquet dans toute la vallée, à base de cochons, de fruits de l'arbre à pain, de *popoi*… A cette occasion, on passe la journée à chanter des chansons réservées à des occasions spéciales, accompagnées de tambours, de battements de mains… La naissance d'enfants de haut rang, les festivités au moment de la puberté des jeunes princesses, les fêtes liées à la circoncision ou destinées à célébrer la fin d'un tatouage, les funérailles étaient autant de raisons de partager un banquet » (Crook cité *in* Ivory, *Matahoata. Arts et société aux îles Marquises*, 2016, p. 169).

Ce tambour *pahu* se distingue d'emblée par la beauté et la variété de son décor incisé à la pierre s'épanouissant sur la quasi-totalité de la surface. Le sculpteur a joué sur les multiples possibilités offertes par l'assemblage de lignes géométriques pour composer une mosaïque évoquant les arts polynésiens du *tapa* et du tatouage. De surcroît, la beauté des ligatures, la patine lissée du bois et l'utilisation de la peau de requin amplifient son raffinement tout en attestant de son ancienneté. Il s'apparente étroitement à un exemplaire conservé au Bishop Museum, publié en 1923 (Linton, *The Material Culture of the Marquesas Island*, p. 146, pl. LXXII, n° A), et à un second, identifié par Tara Hiquily, appartenant aux collections du musée de Tahiti et des îles (inv. n° 156).

"Nothing reminds old men of the 'good old times' like the sound of the drums. Without the drums, they say, life has no value. To their mind, the drums are somehow human." (Von de Steinen, *Les Marquisiens et leur art*, 2005 (1928), p. 73).

Carved in one piece from a cylindrical trunk and covered with sharkskin stretched by a ligature of coconut fibres, this *pahu* drum embodies the ideal of Marquesan art: the search for technical perfection. "This is the art of a class of skilful craftsmen, forced to conform to traditional patterns, and who find compensation in the unerring accuracy of their hand, their speed of execution, and their local specialization." (Guiart, *Océanie*, 1963, p. 364). The size of these drums varies from about thirty centimetres to more than two metres in height, but they all abide by the same architecture. Although the largest were reserved for religious ceremonies, *pahus* as large as this one were used during the many celebrations that punctuated the Marquesans' life: "When land changes hands after a wedding, a banquet is organized throughout the valley, with pig meat, breadfruit, *popoi*... On this occasion, the day is spent singing songs reserved for special occasions, accompanied by drums, clapping hands... The birth of children of high rank, festivities celebrating the puberty of young princesses, festivals related to circumcision or designed to celebrate the end of a tattoo, or funerals were all reasons to share a banquet " (Crook cited *in* Ivory, *Matahoata. Arts et société aux îles Marquises*, 2016, p. 169).

This *pahu* drum is unusual for the beauty and variety of its decoration, incised with a stone and spreading across almost the entire surface. The sculptor made use of the numerous possibilities offered by assembling geometric lines to compose a mosaic that evokes the Polynesian arts of *tapa* and tattooing. In addition, the beauty of the ligatures, the smooth patina of the wood and the use of shark skin heighten its refinement whilst also attesting to its age. It is closely related to en exemplar preserved in the Bishop Museum, published in 1923 (Linton, *The Material Culture of the Marquesas Island*, 146, pl LXXII, No. A), and to another, identified by Tara Hiquily, and which belongs to the collections of the Museum of Tahiti and the Islands (inv. No 156).

Drum, Marquesas Islands, French Polynesia

14

Massue *povai*, Îles Tonga, Polynésie

haut. 103 cm ; 40 ½ in

PROVENANCE

Collection Max Willborg, Suède, acquis en 1976 (inv. n° 76257)
Collection Jöran Willy Olson, Suède
Karlsson & Wickman, Suède
Collection privée, Suède

Si la forme des massues *povai* est commune aux archipels Fidji, Samoa et Tonga, le décor incisé de cette œuvre permet de l'attribuer à un sculpteur tongien. Composée de huit registres, l'ornementation se distingue par la riche variété des motifs géométriques et par la présence d'un croissant de lune ponctuant le registre supérieur. Associé à la pureté de la forme, ce décor éminemment élaboré rappelle que « les Polynésiens ont apporté un tel niveau de raffinement à la fabrication de leurs armes, que l'on peut les considérer comme de véritables œuvres d'art » (Hiriata, *Les collections du Musée de Tahiti et des îles*, 2001, p. 82).

Povai *Club, Tonga islands, Polynesia*

6 000-9 000 € 7 000-10 500 US$

15

Parure de front *dala*, Salomon Occidentales, Îles Salomon

diam. 15 cm ; 6 cm

PROVENANCE

Collection privée, Belgique

« Autrefois, les habitants des îles Salomon affirmaient leur statut et leur richesse par le port de parures précieuses d'une grande beauté. Composés d'anneaux de coquillage à l'ouest et de perles de coquillage à l'est, ces ornements servaient aussi de monnaie pour acheter des biens, rémunérer des services et établir ou rétablir des relations » (Mélandri et Révolon, *L'éclat des ombres. L'art en noir et blanc des îles Salomon*, 2014, p. 101). Fixé sur un bandeau en fibre de pandanus, ce *dala* enserrait la tête pour former une parure de front. L'œuvre s'affirme ici par la délicatesse d'ouvrage de l'écaille de tortue : la fine membrane compose une résille extrêmement délicate qui apparaît au contraste de la blancheur du tridacne. Plus rare encore, la présence de quatre personnages stylisés au centre du décor fait de ce *dala* l'un des plus aboutis du corpus, au même titre que celui acquis vers 1910 par le colonel John William Court (Sotheby's, New York, 13 mai 2011, n° 300).

Dala *forehead ornament, Western Solomon, Solomon Islands*

12 000-18 000 € 14 000-21 000 US$

16

Flêche faitière, Kanak, Nouvelle-Calédonie

haut. 158 cm ; 62 ¼ in

PROVENANCE

Collection Pierre Mac Orlan (1882-1970), Saint-Cyr-sur-Morin, ca. 1920
Offert par Pierre Mac Orlan à Monsieur et Madame Guibert, Saint-Cyr-sur-Morin
Commune de Saint-Cyr-sur-Morin (par leg)

Elément central de la culture Kanak, les flèches faitières *gomoa* (ou *pwamabai*) sont des créations strictement frontales, comme en témoigne l'architecture très élaborée de cette œuvre. L'ancêtre est représenté selon le principe d'une superposition verticale de formes : un triangle plat pour le ventre et le thorax, une base tubulaire figurant le cou, un arc aux pointes relevées signifiant le menton, puis le visage dont les traits puissants s'organisent autour de l'imposant nez aux narines dilatées, et enfin la coiffure complexe dont l'édification illustre également le génie créatif des sculpteurs Kanak. La puissance de la représentation s'affirme ici tant dans le très haut relief des volumes que dans l'équilibre des proportions majestueuses. La profonde érosion du bois sacré de houp, laissant apparaître sa veinure originelle, atteste de sa grande ancienneté.

Longtemps conservée dans la collection de Pierre Mac Orlan (1882-1970), cette flèche faitière illustre le goût éclectique de cet écrivain dont la « vision originale du monde et des hommes, se traduisait en une langue peu conformiste, vivante et sensuelle » (Baritaud, *Pierre Mac Orlan : Sa vie, son temps*, 1992, p. 314). Une réplique en résine, plantée en 2009 dans le jardin de Mac Orlan à Saint-Cyr-sur-Morin (commune dont la célèbre « Auberge de l'œuf dur & de l'amour » accueillit nombre d'artistes parisiens dans la période de l'entre-deux-guerres et où il s'était installé dès 1924), indique l'emplacement où l'écrivain avait disposé cet imposant emblème Kanak.

Kanak roof spire, New Caledonia

25 000-35 000 € 29 200-40 900 US$

17

Statue, Bas Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée

haut. 81 cm ; 31⅞ in

PROVENANCE

Collection privée américaine, acquis ca. 1980

Les anciennes grandes figures *bero kandimboag,* qui « jouaient vraisemblablement un rôle lors du rituel initiatique des jeunes hommes » (Peltier, Schindlbeck et Kaufmann, *Sepik. Arts de Papouasie-Nouvelle-Guinée*, 2015, p. 175), sont les plus rares des statues du Bas Sepik. La puissance ancestrale qu'elles incarnent est ici d'emblée signifiée tant par la tension de la pose que par la sérénité de l'expression. A la virilité exacerbée dans la carrure des épaules et le décrochement des jambes répond la beauté naturaliste du visage aux traits resserrés. Tandis que le long nez réaffirme les forces masculines de l'ancêtre, le regard profond lui confère toute sa présence.

Exprimant les liens vitaux entre le clan et le monde des ancêtres, ces grandes sculptures représentant les héros mythiques fondateurs étaient précieusement « disposées dans la maison cérémonielle des hommes et conçues comme des êtres pourvus d'une âme » (Smidt, *Catalogues Oceanië / Catalogue : Oceania*, 1990, p. 234-236). L'éloquente prégnance ancestrale est ici appuyée par la parure tirée de l'univers coutumier, témoignant de l'unité entre les hommes et « l'invisible » : haute coiffe caractéristique de la région de l'embouchure du fleuve Sepik, scarifications en volutes *taganap sigia* – taillées à la pierre – ornant les pectoraux et le dos, et ornements en vannerie tressée symbolisant « les vrais anneaux, richement décorés de dents de chien, de chauve-souris géante (roussette) et de cochon » (Kaufmann *in* Peltier et Morin, *Ombres de Nouvelle-Guinée*, *Arts de la grande île d'Océanie dans la collection Barbier-Mueller*, 2006, p. 413).

Dans le corpus étroit des grandes statues *bero kandimboag* – magistralement représenté par la statue de la collection Pierre Loeb (Sotheby's, Paris, 16 juin 2010, n° 13) et la figure de l'ancêtre mythique Andio de la collection Delenne (Sotheby's, Paris, 2 décembre 2015, n° 9) - cette statue se singularise par la qualité de la patine rougeâtre rappelant la coutume, lors des festivités, de s'enduire le corps de pigments rouges, de terre brûlée et d'huile de coco. S'y ajoute la très rare conservation des décorations corporelles ocre et blanches sur l'abdomen, le visage et les cuisses, témoignant des styles anciens les plus accomplis de la statuaire de l'embouchure du fleuve Sepik.

For English version, see sothebys.com

Lower Sepik figure, Papua New Guinea

‡ 30 000-50 000 € 35 000-58 500 US$

18

Planche votive *tihi ébiha*, Îles de Goaribari, Golfe de Papouasie, Papouasie-Nouvelle-Guinée

haut. 147 cm ; 57 ⅞ in

PROVENANCE

Collection Thomas Schultze-Westrum, acquis *in situ* ca. 1966
Collection John et Marcia Friede, New York
Adrian Schlag, Bruxelles
Antonio et Ana Casanovas, Madrid
Serge Schoeffel, Bruxelles, 2009
Collection Tomkins, New York (inv. n° TC 511)

PUBLICATION(S)

Webb, *Embodied Spirits. Gope Boards from the Papuan Gulf / Esprits incarnés. Planches votives du golfe de Papouasie,* 2015, p. 324-325, n° 129

Marqueurs identitaires dans l'ensemble de l'aire culturelle du golfe de Papouasie, les planches votives, génériquement appelées *gope,* offrent une variété iconographique qui illustre magistralement – comme ici - l'inventivité et le génie des artistes de cette région. Demeures temporaires des êtres-esprits *imunu* qu'elles représentaient, ces objets hautement sacrés étaient conservés dans les alcôves de la maison des hommes, à l'abri des regards non-initiés.

Au sein de ce corpus, cette planche se distingue par la fulgurance de son décor pictural. A la dynamique de la figure dansante répond son haut degré d'abstraction : l'esprit étant résumé à son visage expressif, au mouvement des bras et des jambes, et au nombril signifié par une série de cercles concentriques. S'y ajoute la puissance visuelle de la polychromie, jouant sur le contraste entre les pigments rouges et noirs, et l'aplat du vaste fond blanc. Comme la planche *gope* de la collection Jolika à laquelle elle s'apparente étroitement (*New Guinea Art, Masterpiece from the Jolika Collection of Marcia and John Friede,* 2005, p. 504), la signification de son iconographie, dévoilée lors de l'initiation, n'était connue que des membres du clan. Ainsi, selon Welsch, « la signification d'une planche découle moins de l'image spécifique qui y est sculptée que du récit qui lui confère une signification et une importance aux yeux des membres du clan. » (*in* Webb, *Embodied Spirits. Gope Boards from the Papuan Gulf / Esprits incarnés. Planches votives du golfe de Papouasie*, 2015, p. 54)

Acquise *in situ* à la fin des années 1960 par le biologiste allemand Thomas Schultze-Westrum, cette œuvre rejoignit le cœur de la collection « Jolika » de John et Marcia Friede ; aujourd'hui en grande partie conservée au de Young Museum de San Francisco.

For English version, see sothebys.com

Tihi ebiha *ancestral spirit board, Goaribari Island, Papuan Gulf, Papua New Guinea*

‡ 40 000-60 000 € 46 700-70 000 US$

19

Planche votive *kwoi*, Delta du Purari, Golfe de Papouasie, Papouasie-Nouvelle-Guinée

haut. 88 cm ; 34 5/8 in

PROVENANCE

Collection Alex Philips, Melbourne
Collection Pierre Moos, Paris
Alex Arthur, Bruxelles, 2005
Collection Tomkins (inv. n° TC 341)

PUBLICATION(S)

Webb, *Embodied Spirits. Gope Boards from the Papuan Gulf / Esprits incarnés. Planches votives du golfe de Papouasie,* 2015, p. 168-169, n° 55

EXPOSITION(S)

Hanover, Hood Museum of Art, *Coaxing the Spirits to Dance: Art and Society in the Papuan Gulf,* 1 avril – 17 septembre 2006 / New York, The Metropolitan Museum of Art, 24 octobre 2006 - 2 décembre 2007

Cette planche votive concentre, dans sa dimension restreinte, toutes les qualités esthétiques des créations du golfe de Papouasie-Nouvelle-Guinée, véritable creuset d'inventions picturales. « Suivant les régions, les formes sur les planches varient. Certains groupes ont sculpté des figures étrangement humaines, d'autres les ont limitées à quelques signes : yeux, front, nez et bouche et, sous une forme moins immédiatement reconnaissable, bras et jambes » (Peltier *in Eclectique. Une collection du XXIe siècle*, 2016, p. 148). L'impact visuel de la figure humaine est ici amplifié par les motifs géométriques ornant le pourtour de l'œuvre, et par l'intensité de la polychromie.

Kwoi ancestral spirit board, Purari Delta, Papuan Gulf, Papua New Guinea

‡ 15 000-20 000 € 17 500-23 400 US$

20

Poupée *kachina*, Hopi, Arizona

haut. 27 cm ; 10 ⅝ in

PROVENANCE

Collection Paul Eluard (1895-1952), Paris
Transmis par descendance

La poète Surréaliste Paul Eluard compta parmi les premiers admirateurs des Arts Lointains. C'est lui qui, dès sa rencontre avec André Breton en 1919, l'aida dans sa démarche de collectionneur. Il fut l'un des « découvreurs » des poupées kachina qu'il considérait comme « ce qu'il y a de plus beau au monde » (*Lettres à Gala, 1924-1948)* et qui furent, à son instigation, révélées au public parisien lors de l'*Exposition surréaliste d'objets*, organisée en 1936 à la galerie Charles Ratton.

Sculptées dans du bois de peuplier, arbre totémique de la liturgie Hopi, ces œuvres intervenaient dans les cultes agraires et servaient à éduquer les enfants aux rites et aux croyances. Chacune représente un danseur incarnant un esprit spécifique de la cosmogonie Hopi. Cette poupée *kachina* représente Ma'ala, reconnaissable à sa jupe évasée et à sa tête masquée portant un appendice latéral projeté sur la gauche.

Kachina *doll, Hopi, Arizona*

5 000-7 000 € 5 900-8 200 US$

21

Statue *kabeja*, Luba / Hemba, République Démocratique du Congo

haut. 28,5 cm ; 11 ⅛ in

PROVENANCE

Pierre Dartevelle, Bruxelles, acquis *in situ* ca. 1975
Collection Monsieur et Madame Guillaume Vranken-Hoet, Bruxelles
Collection Docteur Schoorens, Belgique
Collection Johan Henau, Anvers, ca. 1988
Collection privée, Belgique

Cette figure Janus se distingue tant par ses qualités sculpturales que par la rareté de son iconographie. Dans *Kabeja. La redoutable statuaire des Hemba* (2012), Bernard de Grunne isole, parmi les « prototypes » du style, une statue Luba très apparentée, collectée avant 1914 par Wihlem Pohlig. Si l'identité – masculine et féminine – des personnages figurés dos-à-dos y est signifiée, les deux bustes sont traités à l'identique, chacun arborant, comme ici, une même poitrine féminine – qui rappelle l'ambiguité prévalant au partage du pouvoir dans la royauté Luba. Les deux œuvres se caractérisent également par leur long cou annelé, propre au style Hemba des Niembo méridionaux. Ici, le dépouillement des formes, la plénitude des visages aux traits finement modelés et l'équilibre très harmonieux de la composition évoquent, au sein de cette aire stylistique, un atelier proche de Mbulula. Le récipient à offrandes, encadré par la coiffure commune qui combine subtilement des registres de petits losanges et de lignes parallèles, ainsi que la très belle patine d'usage, témoignent des rituels par lesquels étaient honorés les ancêtres fondateurs du clan.

Luba / Hemba kabeja *figure, Democratic Republic of the Congo*

15 000-25 000 € 17 500-29 200 US$

22

Sceptre, Luba Shankadi, République Démocratique du Congo

haut. 133 cm ; 52 ⅜ in

PROVENANCE

Collection privée, Belgique
Collection Lavuun Quackelbeen, Bruxelles
Collection privée, Belgique, acquis ca. 2000

Cette canne d'autorité, d'une grande élégance, se distingue par la beauté sobre de la hampe, animée par les seuls contrastes chromatiques des bandes métalliques qui l'enveloppent. La tête sculptée au sommet participe de la même esthétique. La plénitude du visage, aux yeux mi-clos, est mise en valeur par la sérénité de l'expression et le parfait équilibre des traits finement modelés. Selon les caractéristiques du style développé dans la région de Kikondja, chez les Luba centraux, le talent du sculpteur trouve son apogée dans l'élaboration de la coiffure, composée de chignons disposés en arcs de cercle successifs, dite « coiffure en cascade ». Réunissant les critères de beauté de cette région (dont le détail des scarifications), cet emblème rappelle le rôle essentiel de la femme dans le subtil équilibre de l'autorité politique et du pouvoir royal.

Luba Shankadi staff, Democratic Republic of the Congo

18 000-25 000 € 21 000-29 200 US$

23

Hampe de hache cérémonielle, Luba, République Démocratique du Congo

haut. 32 cm ; 12 ½ in

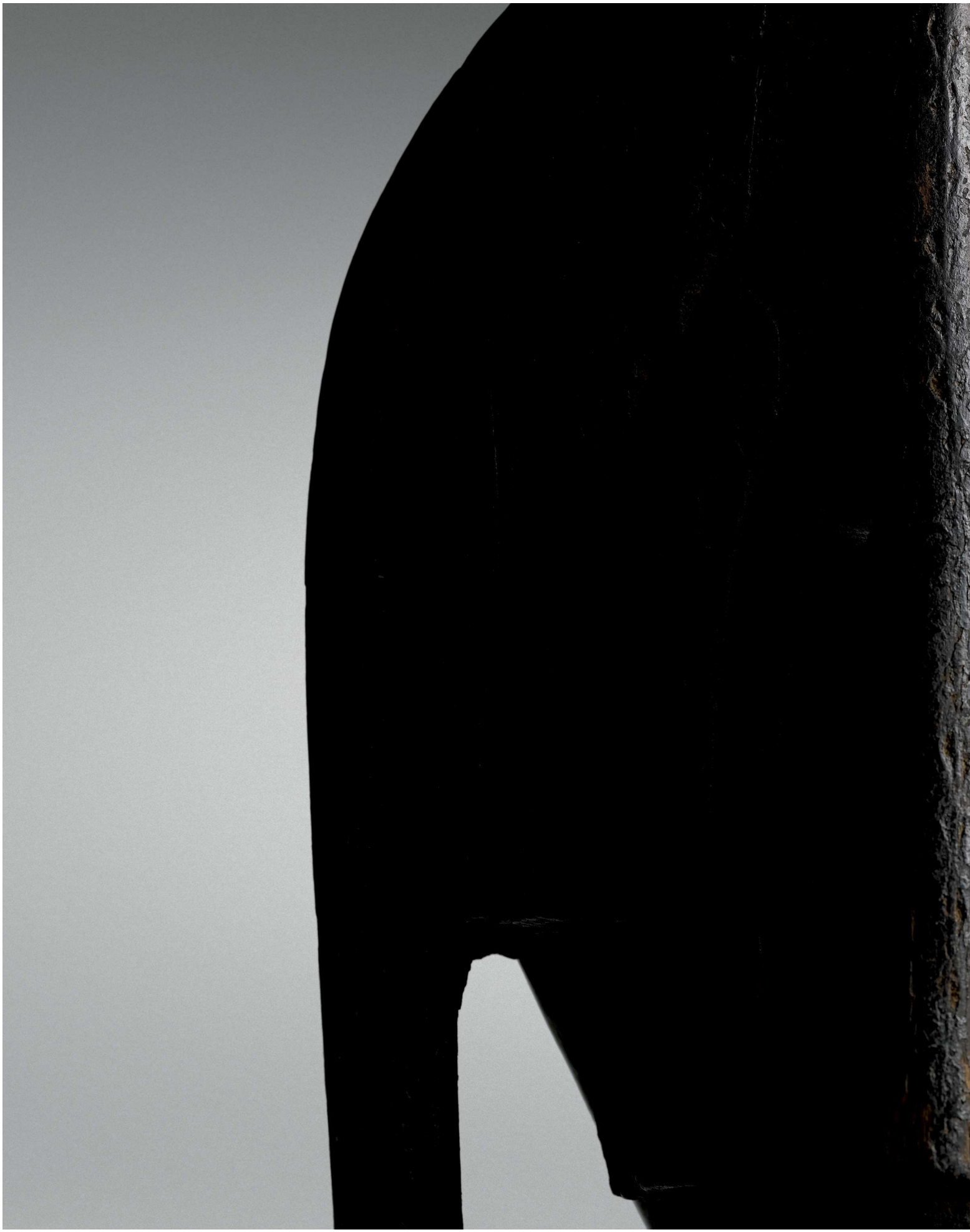
PROVENANCE

Hélène et Philippe Leloup, Paris / New York
Collection Arnold J. Alderman, New York, acquis en 1988
Sotheby's, New York, 17 mai 2002, n° 20
Collection privée européenne, acquis lors de cette vente

Eloquente représentation de la beauté féminine, cette hampe de hache cérémonielle affirme le talent des artistes Luba à créer des emblèmes royaux combinant finalités utilitaires et symboliques. « Les haches royales impliquent des métaphores utiles dans le contexte politique comme 'se frayer un chemin' ou 'défricher un champ pour le cultiver'. L'épopée Luba explique comment le héros culturel Mbidi Kiluwe introduisit la royauté et le travail du fer. Dans cette optique, brandir une hache cérémonielle revient à rappeler les origines et les prérogatives de la royauté » (Nooter Roberts et Roberts, *Luba*, 2007, p. 130). A l'attitude contemplative traduite ici par la finesse des traits et les paupières mi-closes répond la coiffure particulièrement élaborée, amplifiée au dos par le mouvement ajouré des tresses fixées par quatre pointes métalliques – permettant de maintenir les esprits présents. Voir Neyt (*Luba*, *Aux sources du Zaïre*, 1993, p. 115) pour une hache cérémonielle dont le style relève également de la région de la Luvua et dont la coiffure se distingue aussi par la – rare – présence d'éléments métalliques.

Luba axe handle, Democratic Republic of the Congo

25 000-35 000 € 29 200-40 900 US$



TÊTE, FANG, GABON

24

Tête, Fang, Gabon
Fang head, Gabon
haut. 53 cm ; 20 ¾ in

PROVENANCE

Collection Marion (très vraisemblablement Georges Marion, ca. 1880-ca 1920)
Collection Louis Carré (inv. n° 1094), acquis avant 1933
Collection Charles Ratton (inv. n° 7719)
Collection Gaston de Havenon (1904-1993), New York
Paris, Drouot Montaigne, Quay (de) et Lombrail, 30 juin 1994, "Collection Gaston de Havenon", n° 35
Collection privée, France
Paris, Hôtel Drouot, Quay (de) et Lombrail, 23 avril 1997, n° 109
Alain de Monbrison, Paris
Collection Claude Berri, Paris, acquis en 2007
Transmis par descendance

PUBLICATION(S)

Sweeney, *African Negro Art*, 1935, n° 375
Baumann et Westerman, *Les Peuples et les Civilisations de l'Afrique,* 1970, couverture
Perrois, *La statuaire Fañ, Gabon*, 1972, mémoire ORSTOM n° 59, p. 328

EXPOSITION(S)

Paris, Villa Guibert, *Sculptures et Objets: Afrique noire - Amérique ancienne - Mélanésie – Polynésie,* juillet 1933
New York, Museum of Modern Art, *African Negro Art*, 18 mars - 19 mai 1935, photographié par Soichi Sunami lors de l'installation de l'exposition

Socle de Kichizô Inagaki (1876-1951)

1 500 000-2 500 000 € 1 750 000-2 920 000 US$

Louis Carré, ca. 1930. DR

Charles Ratton, ca. 1930. DR

Gaston de Havenon, ca. 1960. DR

« Tête humaine portée sur un haut cou cylindrique. La coiffure disposée en plis parallèles [...] Congo Français. Pahouin [...] Exhibited: l'Afrique Noire, at Louis Carré's, Paris, 1933. Ancienne collection Marion. Collection Louis Carré, Paris, no. 1094.
Notice de l'œuvre adressée par Louis Carré à James J. Sweeney, 1935

Le 24 octobre 1934, James Johnson Sweeney annonçait au marchand et collectionneur parisien Louis Carré qu'Alfred Barr, directeur du Museum of Modern Art (MoMA, New York), venait de lui confier la direction de la première grande exposition dédiée par une institution américaine, à l'art africain (Fonds Louis Carré, Musée du quai Branly-Jacques Chirac). En quelques mois, avec la collaboration de Louis Carré et de Charles Ratton, Sweeney parvint à réunir plus de cinq cent œuvres majeures pour ce qui allait devenir la plus importante et audacieuse exposition de son temps : *African Negro Art* (MoMA le 18 mars-19 mai 1935). Dans les fiches documentaires qu'il joint à l'envoi des cinquante-quatre œuvres provenant de sa collection, Louis Carré prend soin de mentionner leur provenance et leur participation aux expositions parisiennes qui avaient ouvert la voie à un regard artistique sur les « arts lointains » : *Exposition d'art africain et d'art océanien* (galerie du théâtre Pigalle, 1930), *Exposition de bronzes et ivoires du royaume de Bénin* (musée d'ethnographie du Trocadéro, 1932), et *Sculptures et Objets : Afrique noire – Amérique ancienne – Mélanésie, Polynésie* (Chez Louis Carré, 2 bis Villa Guibert, 1933).

Mentionnée dans la notice de cette tête Fang (*cf. supra*), l'exposition de 1933 chez Louis Carré est une première. Montrées dans un cadre et selon une présentation moderniste, les œuvres d'Afrique, d'Océanie et des Amériques sont sélectionnées sur les critères du naturalisme et de la virtuosité artistique. La presse et le monde de l'art célèbrent la qualité des pièces, et le débat sur l'intégration des « arts sauvages » au musée du Louvre, initié dès 1920 par le critique d'art Félix Fénéon, est relancé. Le communiqué de presse qui accompagne l'exposition vante l'ensemble du Gabon – dont cette tête Fang constitue l'apothéose – comme l'un des plus éminents corpus présentés : « Plusieurs statuettes et têtes des Pahouins. Les pièces de cette provenance sont peut-être les plus recherchés des [arts] africains. Les Pahouins [...] sont en effet d'extraordinaires sculpteurs ».

La mention « Collection Marion » fournie en 1935 par Louis Carré à James J. Sweeney se rapporte très vraisemblablement à Georges Marion, qui avait également acquis, au Gabon, la célèbre statue Fang Mvaï de la collection Pierre Guerre. Selon la légende familiale, dans l'une des dernières lettres adressées à son épouse, Marion écrivit ne pas avoir trouvé l'or espéré, mais « un trésor qui un jour sera beaucoup plus précieux ».

"Human head borne on a high cylindrical neck. The coiffure arranged in parallel folds. [...] French Congo. Pahouin [...] Exhibited: l'Afrique Noire, at Louis Carré's, Paris, 1933. Former Marion Collection. Louis Carré Collection, Paris, no. 1094.
Description of the work addressed by Louis Carré to James J. Sweeney, 1935

On 24 October 1934, James Johnson Sweeney informed the Parisian art dealer and collector Louis Carré that he had been asked by Alfred Barr, director of the Museum of Modern Art (MoMA, New York), to curate the first major exhibition dedicated to African art by an American institution. (Fonds Louis Carré, Musée du quai Branly-Jacques Chirac). Within a few months and with the help of Louis Carré and Charles Ratton, Sweeney had gathered together more than five hundred major pieces for what would become the most important and audacious exhibition of his time: *African Negro Art* (MoMA 18 March -19 May 1935). In the paperwork accompanying the shipment of the fifty-four pieces from his collection, Louis Carré made sure to mention their provenance and their inclusion in the earlier Parisian exhibitions that had paved the way for the new artistic outlook on the "distant arts": *Exposition d'art africain et d'art océanien* (galerie du théâtre Pigalle, 1930), *Exposition de bronzes et ivoires du royaume de Bénin* (musée d'ethnographie du Trocadéro, 1932), and *Sculptures et Objets: Afrique noire – Amérique ancienne – Mélanésie, Polynésie* (Louis Carré, 2 bis Villa Guibert, 1933).

Mentioned in this Fang head description (*cf. supra*), the 1933 exhibition at Louis Carré's residence was the first of its kind. Displayed in a modernist manner and setting, pieces from Africa, Oceania and the Americas were selected based on criteria of naturalism and artistic virtuosity. The press and the art world celebrated the quality of the pieces, and the debate on the integration of the "savage arts" in the Louvre museum, originally initiated by art critic Félix Fénéon as early as 1920, was revived. The press release of the exhibition praised the Gabon ensemble, with the present Fang head at the heart of the display, as one of the most important corpora presented: "Several Pahouin statuettes and heads. Pieces from this source are perhaps the most sought after of African [arts]. The Pahouins [...] are indeed extraordinary sculptors.

The mention of the "Marion Collection", supplied in 1935 by Louis Carré to James J. Sweeney, most likely refers to Georges Marion, who also collected the famous Fang Mvai statue from the Pierre Guerre collection. According to family legend, in one of the last letters to his wife, Marion wrote that he had not found the gold he hoped for, but rather "a treasure that one day will be much more valuable".

***añgokh-nlô-byeri,* l'impérieuse « tête entière de l'ancêtre »**
Par Louis Perrois
Ethnologue et historien de l'art, spécialiste des arts de l'Afrique équatoriale

Les Fang (appelés aussi « Pangwe » ou « Pahouins »), pratiquaient jusqu'au moins les années 1920, un culte aux ancêtres familiaux, connu sous le nom de *byeri*, dont les expressions plastiques sont des représentations symboliques des défunts sous la forme de statuettes de bois (*eyema byeri* = « l'image du *byeri* »), mais aussi de têtes seules.

Ces têtes en bois, à long cou pédonculé étaient appelées *añgokh-nlô-byeri* [litt.= « la tête entière de l'ancêtre »]. Dans les musées et les collections privées occidentales, les têtes seules sont beaucoup plus rares que les statues en pied et souvent d'une remarquable qualité de finition ; quelques-unes, dont celle-ci, étant incontestablement des chefs-d'œuvre. Si les statues représentent un ancêtre sexué de façon ostentatoire (homme ou femme), les têtes seules en revanche sont évidemment moins identifiables à cet égard - les coiffures à tresses ou à coques (*nlô-ô-ngo*) pouvant être indifféremment portées par les hommes ou les femmes.

Contrairement aux statues en pied, qui étaient dévoilés lors des rites d'initiation, les têtes *añgokh-nlô-byeri* demeuraient soigneusement cachées dans la chambre du chef de lignage, tout au fond de sa case. Elles étaient régulièrement enduites d'huile de palme et de poudre de *ba* (mélange d'huile et de bois de padouk pulvérisé, cet enduit rouge étant, comme les plumes de perroquet de même couleur qui les ornaient, le signe du sacré).

Toutes les têtes fang *añgokh-nlô-byeri* dont on connaît plus ou moins précisément la provenance par des documents d'archive (ceux du Père Trilles par exemple) ont été trouvées chez les Fang du Sud, c'est-à-dire les Fang de l'Estuaire du Gabon, ceux des vallées du Como, du Remboué, de l'Okano et de l'Abanga enfin les Fang Betsi du sud du Woleu-Ntem et de la rive droite de l'Ogooué. Bien que beaucoup plus rares, elles ont coexisté dans cette region, depuis très longtemps, bien avant le XIX^{e} siècle, avec la tradition de la statuaire en pied, et leur prodigieuse qualité sculpurale atteste d'une maturation technique perpétuée de génération en génération.

Résumées à l'interprétation sculpturale de la seule tête ancestrale, ces têtes ont fasciné, dès les années 1910-1920, les plus éminents précurseurs de l'art Africain, tels que Joseph Brummer, Paul Guillaume, Carl Einstein, André Lefèvre ou encore Jacob Epstein.

***Añgokh-nlô-byeri,* the imperious "full head of the ancestor"**
By Louis Perrois
Ethnologist, Art historian and Equatorian African art specialist

The Fang (also called "Pangwe" or "Pahouins"), practiced a cult of family ancestors, known as *byeri* until the 1920s. They produced these artistic expressions as symbolic representations of the deceased ancestor in the form of wooden figures (*eyema byeri* = "the image of the *byeri*"), but also as standalone heads.

These wooden heads, with their elongated necks, were called *añgokh-nlô-byeri* [litt.= "full head of the ancestor"]. They are much rarer than the standing figures and often boast beautiful detailing, with some, especially this one, being unquestionable masterpieces. While the stand alone figures represent an obviously gendered ancestor (male or female), the standalone heads are less identifiable in this respect - braided or lobed (*nlô-ô-ngo*) coiffures can be indifferently worn by men or women.

In contrast to the full-scale sculptures, which were unveiled during the initiation rites, the *añgokh-nlô-byeri* heads remained carefully hidden in the depths of the lineage chief's house, where they were regularly coated with palm oil and *ba* powder (a sacred mixture of oil and pulverized padauk wood that produced a red coating, similar to the parrot feathers that adorned them).

The origins of all the *Fang añgokh-nlô-byeri* heads are more or less accurately known from archival documents (those of Father Trilles for example). They were discovered among the Southern Fang, i.e. the Fang people from the Estuary of Gabon, the valleys of the Como, the Remboue, the Okano and the Abanga, and along, the Fang Betsi from the south of the Woleu-Ntem and the right bank of Ogooue. Although much rarer, these heads have existed in this region, alongside the tradition of full scale statuary, since well before the nineteenth century and their prodigious sculptural quality attests to a technical maturation perpetuated from generation to generation.

Pared down to the sculptural interpretation of the sole ancestral head, these heads were a source of fascination, from the 1910s and 1920s onwards, for the most prominent early dealers and collectors of African art, including Joseph Brummer, Paul Guillaume, Carl Einstein, Andre Lefèvre and Jacob Epstein.

Une brillante singularité

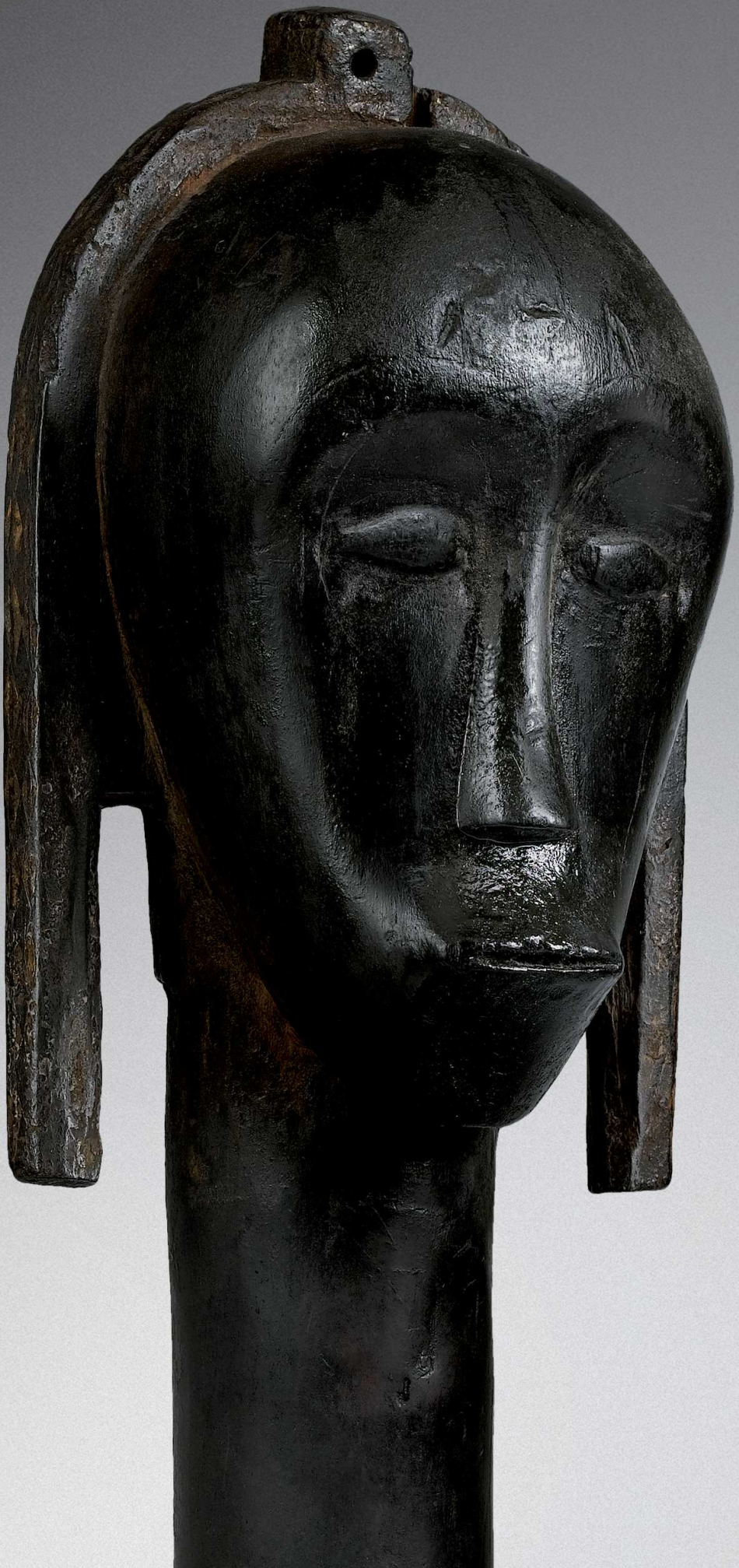
Cette exceptionnelle sculpture se présente comme un visage au front proéminent en quart de sphère, déterminant une face en « cœur » allongée vers une bouche aux lèvres fines, étirée en avant, selon la « moue » Fang caractéristique, les yeux en « grain de café » autrefois ornés de plaques métalliques. Le classicisme sensible de l'imposant visage, jouant sur les formes épurées et la tension des courbes, tranche avec la remarquable abstraction de la coiffe. A la ronde bosse se substitue, au dos, la transcription en aplat de la coiffe à tresses « ekuma », agencée en cinq arcs de cercle se déployant de part et d'autre de la tresse axiale. L'impact graphique s'amplifie par l'orifice transversal servant à la fixation d'un décor de plumes *aseñ*, et par très délicate frise en cauris stylisés en petits losanges qui orne, à l'instar de l'emblématique tête de la collection Barbier-Mueller, le rebord du bandeau à deux longues tresses latérales cernant le visage. Si, comme pour d'autres spécimens de têtes à tresses de la rive droite de l'Ogooué, cette structure volumétrique de la coiffe correspond probablement à un usage prioritairement frontal de l'objet, la brillante singularité de son interprétation révèle la vision et le talent de son auteur.

Tandis que la patine rappelle les rites honorifiques qui lui ont été rendus, les parties érodées résultant de prélèvements qui permettaient d'entrer en correspondance étroite avec les ancêtres, renforcent la prégnance de sa beauté minimaliste. Célébration impérieuse de l'ancêtre originel et des prémices de la reconnaissance des Arts Africains, ce chef-d'oeuvre traduit magistralement la beauté universelle de l'art Fang.

A magnificent singularity

This exceptional sculpture presents itself as a face with a prominent quarter-sphere forehead, delineating a "heart shaped" face tapering down towards a mouth with thin lips, pulled forward, in the characteristic Fang "pout" below the "coffee bean" eyes, formerly adorned with metal plates. The delicate classicism of this imposing face, playing on the clean lines and tension of the curves, contrasts with the remarkable abstraction of the coiffure to the rear, where the round is replaced by a flat depiction of the "ekuma" braided coiffure, arranged in five arcs unfolding on either side of the axial braid. The graphic impact is amplified by the transverse hole used to affix an *aseñ* feather decor, and by a very delicate cowrie frieze, stylized as small diamond shapes, that adorns the edge of the two long lateral braids forming a band around the face, similar to the emblematic head of the Barbier-Mueller collection. Like other examples of braided heads from the right bank of the Ogooue, the volumetric structure of the coiffure probably corresponds to a primarily frontal use of the object and the brilliant singularity of its interpretation reveals the vision and talent of its author.

While the patina recalls the honorary rituals practiced in its name, the eroded parts, resulting from the extractions that allowed for close correspondence with the ancestors, heighten the impact of sculpture's minimalist beauty. A masterful celebration of the original ancestor and of the budding recognition of African Arts, this masterpiece beautifully conveys the universal beauty of Fang art.



25

25

Emblème, Songye, République Démocratique du Congo

haut. 21 cm ; 8 ¼ in

PROVENANCE

Collection Karel Plasmans, acquis *in situ* ca. 1960
Collection privée, Belgique, acquis de la collection Plasmans entre 1988 et 1995 (avec les lots n° 26 et 40)

Ce rare emblème figuratif se compose de deux têtes dont les traits évoquent les masques *kifwebe* : grands yeux en quartier de lune et plan buccal saillant formé de deux lèvres droites et parallèles. Selon François Neyt (communication personnelle, octobre 2017), il serait lié au rituel du *Bukishi*, l'initiation Songye rattachée à l'utilisation des masques, dont l'association se présente comme un organe de contrôle renforçant l'autorité des chefs. La présence de clous en métal suggère qu'il a provient des Kalebwe ya Ntambwe, sur la rive oriental du moyen Lomami. Voir Sotheby's (New York, 16 mai 2014, n° 83), pour un charme comparable dans la collection Allan Stone.

Songye emblem, Democratic Republic of the Congo

5 000-7 000 € 5 900-8 200 US$

Statue, Songye, République Démocratique du Congo

haut. 24,5 cm ; 9 ⅝ in

PROVENANCE

Collection Karel Plasmans, Belgique, acquis *in situ* ca. 1960
Collection privée, Belgique, acquis de la collection Plasmans entre 1988 et 1995 (avec les lots n° 25 et 40)

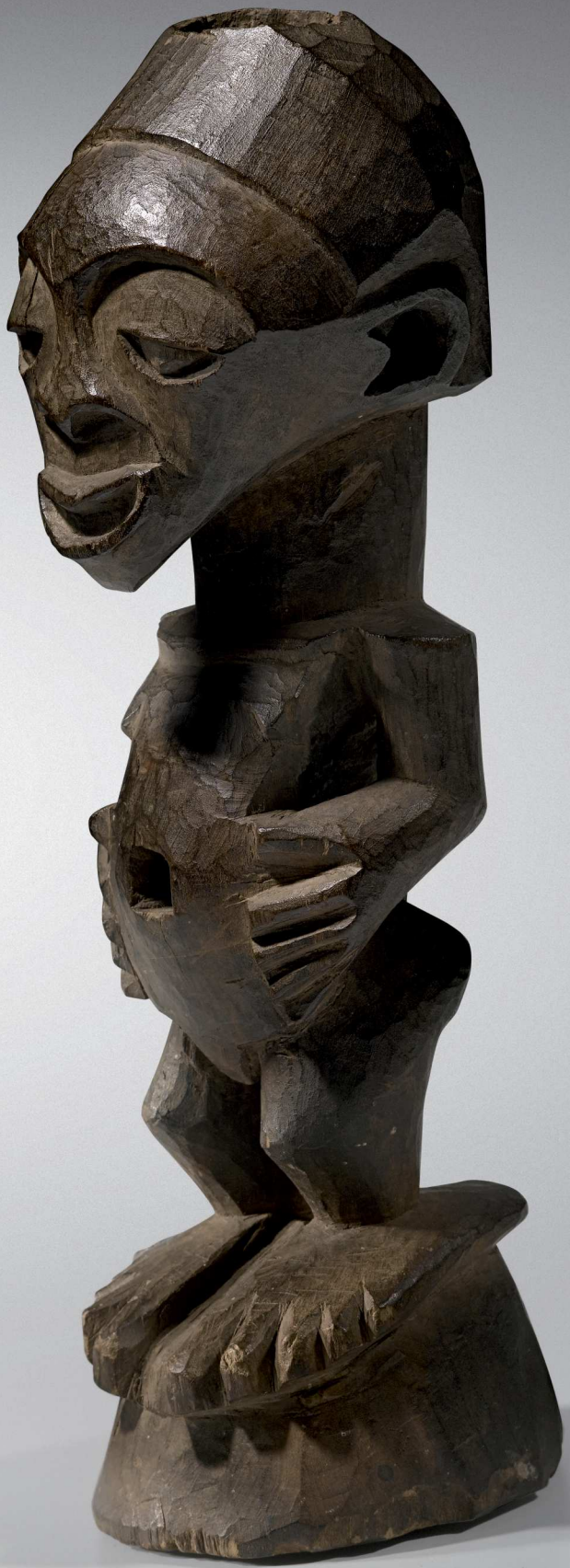
PUBLICATION(S)

Neyt, *Songye. La redoutable Statuaire Songye d'Afrique Centrale / Songye. The Formidable Statuary of Central Africa*, 2004, p. 265, n° 236

Selon la classification établie par François Neyt (*Songye, La redoutable statuaire Songye d'Afrique Centrale*, 2004), cette statuette s'inscrit dans le courant stylistique qui s'est développé dans la région des Belande méridionaux et des Eki (centre-sud du pays Songye). La puissance et les pouvoirs magico-religieux qui lui étaient conférés - autrefois matérialisés par les charges magico-religieuses placées dans les cavités abdominale et sommitale - se traduisent dans sa construction : frontale, symétrique, prête à intervenir. Le geste des mains posées sur le ventre symbolise son pouvoir de protection sur le clan et le lignage, tandis que les yeux mi-clos exaltent la vigilance et la sagesse, autrement dit les prérogatives de l'ancêtre sollicité. Sa vigueur s'exprime dans le jeu de lignes rigoureusement architecturées, que viennent accentuer les volumes épannelés. L'influence dominante du style Eki venant envelopper les traits Belande lui confère sa singularité sculpturale.

Songye figure, Democratic Republic of the Congo

12 000-18 000 € 14 000-21 000 US$



27

Torse, Songye, République Démocratique du Congo

haut. 37 cm ; 14 ½ in

PROVENANCE

Collection Gil Lipton, Londres
Collection Sir Jack et Lady Zunz, Angleterre, acquis en 1974
Transmis par descendance

PUBLICATION(S)

The Arcade Gallery, *African Tribal Scultpure*, 1975, n° 1

EXPOSITION(S)

Londres, The Arcade Gallery, *African Tribal Scultpure*, 1975

80 000-120 000 € 93 500-140 000 US$

Dans son ouvrage dédié à *La redoutable statuaire Songye d'Afrique Centrale*, François Neyt identifie, dans la région des Eki et des Kalebwe (Songye Occidentaux), un style éminemment individuel, qu'il nomme « atelier à la coiffure surmontée de quatre cornes ou de quatre tresses dressées, décorées de chevrons ». A cet ensemble très restreint, superbement illustré par la statue de la collection Philippe Guimiot (Sotheby's, Paris, 17 juin 2009, n° 38) s'ajoute un corpus tout aussi rare, issu de la tradition des Kalebwe Ya Ngongo (Songye centraux), dont les statues arborent une coiffe à quatre éléments pareillement dressés, mais non ouvragés (Neyt, *idem*, n° 181, 183 et 184). Ces derniers servaient à maintenir des cornes naturelles, comme représenté par le chef-d'œuvre de la collection Allan Stone (Sotheby's, New York, 15 novembre 2013, n° 114). La redécouverte de cette statue, conservée depuis plus de quarante ans dans une collection anglaise, vient enrichir cet éminent corpus.

In his book dedicated to the Songye statuary (*La Redoutable Statuaire Songye d'Afrique Centrale*) François Neyt identifies an eminently individual style in the region inhabited by the Eki and the Kalebwe (Western Songye), which he describes as the "workshop of the coiffure topped with four horns or upright braids, decorated with chevrons". This very small ensemble, superbly exemplified by the statue from the Philippe Guimiot collection (Sotheby's, Paris, 17 June 2009, no. 38) is complemented by an equally rare corpus, drawn from the Kalebwe Ya Ngongo (central Songye) tradition, the sculptures of which display a similar coiffure with four erect elements, but are devoid of carved adornments. (Neyt, *ibid*, No. 181, 183 and 184). These four components were used to hold natural horns, as represented in the masterpiece from the Allan Stone Collection (Sotheby's, New York, 15 November 2013, no. 114). The rediscovery of this statue, kept for over forty years in an English collection, enriches this remarkable corpus.

Dunja Hersak souligne combien les statues *mankisi* (sing. *nkisi*) renvoient - à la fois dans leur contexte rituel et dans leur conception - au mythe d'origine et à la cosmogonie Songye (Hersak, *Songye Masks and Figure Sculpture*, 1986, p. 126-128). Parmi les astres et éléments engendrés par le Dieu créateur Efile, la terre et la lune apparaissent comme rituellement majeurs. Ici, tandis que la posture du buste ancre puissamment l'effigie à la terre, le mouvement ascendant de la coiffe, « définissant les quatre coins de l'horizon », l'ouvre vers « les énergies célestes » (Neyt, *idem*, p. 312 et 293) et signifie cette essentielle complémentarité.

La force du geste artistique traduit avec éloquence son pouvoir de médiateur entre les hommes et les esprits ancestraux, visant à protéger l'ensemble de la communauté. Sa vigueur s'exprime dans les formes rigoureusement architecturées, transcendées par la tension des courbes. Son iconographie rappelle les pouvoirs magico-religieux qui lui étaient conférés : la posture des mains symbolise son pouvoir de protection sur le clan et le lignage ; les yeux mi-clos la vigilance et la sérénité de l'ancêtre sollicité - dont le menton à base horizontale recouvert d'une feuille de métal illustre le haut degré de sagesse (Neyt, *idem*, p. 286). Les organes sensoriels, aptes à délivrer les messages importants, filtrer les esprits qui entrent et sortent par le souffle et capter les paroles, audibles et inaudibles, y sont subtilement accentués. S'ajoutent enfin les parures : un collier en perles de pâte de verre *misangu,* qui rappelle « le lien unissant l'ancêtre au groupe, chaque perle pouvant figurer une vie individuelle », et un en cuir reptilien, évoquant « la métamorphose de l'ancêtre placée sous le signe du python arc-en-ciel ; transformation qui en faisait un véritable intercesseur pour les vivants » (*idem*, p. 347).

La beauté de ce buste – alliant la force et le sensible – témoigne du talent d'un très grand artiste, apte à interpréter toute la complexité et la richesse de la pensée Songye.

Dunja Hersak notes how the *mankisi* (sing. *nkisi*) figures relate, both in their ritual context and in their design, to the Songye's myth of origin and to their cosmogony (Hersak, *Songye Masks and Figure Sculpture*, 1986, p.126-128). Among the stars and elements created by the demiurge God Efile, the earth and the moon appear as major ritual elements. Here, while the posture of the bust strongly anchors the effigy to the earth, the upward movement of the coiffure, "defining the four corners of the horizon," opens it to "celestial energies" (Neyt, *ibid*, p 312 and 293) and expresses this essential complementarity.

The forcefulness of the artistic gesture eloquently expresses the figure's power as a mediator between men and ancestral spirits, designed to protect the whole community. Its potency is expressed in rigorously architectured forms, transcended by the tension of curves. Its iconography recalls the magic-religious powers bestowed upon it: the hand gesture symbolizes its power of protection over the clan and the lineage and its half-closed eyes the vigilance and serenity of the solicited ancestor, whose high degree of wisdom is expressed through a horizontal-base chin covered in a sheet of metal. (Neyt, *ibid*, p. 286). The sensory organs, designed to deliver important messages, filter the spirits that enter and leave through breathing, and to capture words both audible and inaudible, are subtly emphasized. A necklace made of *misangu* glass beads recalls "the link between the ancestor and the group, each pearl potentially representing an individual life", and another necklace made from reptilian leather, evokes "the metamorphosis of the ancestor placed under the sign of the rainbow python; a transformation that made it a true intercessor for the living" (*ibid*, p. 347).

The beauty of this bust, combining strength and sensitivity, exhibits the talent of a great artist capable of interpreting the complexity and richness of Songye thought.

Songye torso, Democratic Republic of the Congo

28

Figure de reliquaire, Kota Obamba, Gabon

haut. 70 cm ; 27 ½ in

PROVENANCE

Merton Simpson, New York
Collection Hélène et Philippe Leloup, Paris
Collection privée, Paris, acquis ca. 1982

Numéro d'inventaire manuscrit à l'encre blanche au dos : "3111"

70 000-100 000 € 82 000-117 000 US$

Evocation symbolique d'un ancêtre qu'elle honore, cette effigie *mbulu ngulu* transcende, par la majesté de son impact sculptural, le style dit « classique » de l'art Kota, attribuable au groupe Obamba, dans la région de Franceville (Perrois, *Kota,* 2012, p. 58).

Tout en puisant dans les solutions plastiques propres au style Obamba (visage ovale, concave, yeux en cabochons rapportés, coiffe en cimier, coques latérales courbes et pendeloques en oblique), l'artiste a magistralement conjugué, dans la lisibilité d'un naturalisme réinventé, les sentiments de prégnance et de dignité. D'emblée s'impose l'élégance du piétement, dont l'épure géométrique, accentuée par le décor linéaire des plaques ornant les "épaules", annonce l'impact visuel de l'imposant visage. De part et d'autre du motif central en croix, les fines lamelles de laiton sont soigneusement martelées et juxtaposées - selon le style le plus ancien -, tandis que s'impose, dans la bouche aux dents signifiées, la rare présence d'un cauri. Au classicisme de l'ample cimier répond la beauté du décor, notamment du blason lignager « à cabochons » que l'on retrouve sur la figure de reliquaire du musée d'art et d'archéologie du Périgord (inv. n° F401, entré dans les collections avant 1934) et sur celle du Sammlunden aus dem Staatlichen Museum für Völkerkunde de Munich (inv. n° 31.601). Ce naturalisme réinterprété est mis en valeur par la rigueur abstraite du décor pictural, animé par les contrastes chromatiques des différents métaux (laiton, cuivre, fer). La majesté de cette figure de reliquaire l'apparente à celle du Museo nazionale preistorico etnografico « Luigi Pigorini » de Rome (inv. n° 33720) acquise *in situ* en 1883 par Attilio Pecile.

A symbolic representation of the ancestor it honours, this *mbulu ngulu* effigy, in the majesty of its sculptural impact, transcends the so-called "classical" style of Kota art, attributable to the Obamba group, in the region of Franceville. (Perrois, *Kota,* 2012, p. 58).

Whilst drawing from the artistic solutions characteristic of the Obamba style (oval face, concave, with affixed cabochon eyes, crested coiffure, curved lateral lobes and oblique pendants), the artist has masterfully combined, through the clear reinvented naturalism, feelings of presence and dignity. From the beginning, the eye is struck by the elegance of the base and its geometric purity, accentuated by the linear decoration of the plates adorning the "shoulders", emphasizing the visual impact of the imposing face. On either side of the central cross motif, fine brass bands have been carefully hammered and juxtaposed, following the precepts of the most ancient style, while the mouth, with its marked teeth, is characterized by the rare presence of a cowrie shell. The classicism of the large head crest is compounded by the beauty of the decoration, and especially of the "cabochon" lineage crest, similar to the reliquary figure of the Périgord museum of art and archaeology (inv. No. F401, entered into the collections before 1934) and the figure held at the Sammlunden aus dem Staatlichen Museum für Völkerkunde of Munich (inv. No. 31.601). This reinvented naturalism is highlighted by the abstract rigour of the pictorial decoration, animated by the chromatic contrasts of the various metals used (brass, copper and iron). The nobility of this reliquary figure relates it to that of the Museo nazionale preistorico etnografico "Luigi Pigorini" of Rome (inv. n° 33720) acquired *in situ* in 1883 by Attilio Pecile.

Kota Obamba reliquary figure, Gabon

29

Maternité, Yombé, République Démocratique du Congo

haut. 25 cm ; 9 ⅞ in

PROVENANCE

Guérin et Fils, La Baule, acquis auprès d'un descendant d'un ancien administrateur colonial
Collection privée, France

Les maternités *pfemba* de la région du Mayombé comptent parmi les plus séduisantes de l'art africain, en raison de leur thème universel et de la majesté qui, comme ici, s'en dégage. Selon MacGaffey (*in* Tervuren, *Trésors d'Afrique*, 1995, p. 290), les maternités *pfemba* étaient utilisées dans le cadre d'un culte de fécondité féminine, et probablement aussi liées au culte du *lemba.* Cette institution - la plus influente dans la partie septentrionale du pays Kongo - assurait collectivement le bon fonctionnement du système de guérison et de résolution des conflits.

La – rare – présence, au dos, d'une charge *bilongo* obturée par un miroir, de même que les pigments rouges qui recouvrent l'ensemble de la figure, les colliers en perles de verre et les brassards en fibres végétales, suggèrent la représentation d'une fondatrice de clan une importante femme-chef dont cette effigie commémorative servait à invoquer le pouvoir d'intercession. Se distinguant par son très sensible naturalisme – tout particulièrement traduit dans le rendu subtil des détails anatomiques - cette sculpture exalte le lien maternel unissant dans la gestuelle la mère et son enfant, et l'idéal de beauté des peuples Kongo.

Yombe marternity, Democratic Republic of the Congo

15 000-25 000 € 17 500-29 200 US$

30

Statue, Téké, République du Congo

haut. 29 cm ; 11 ½ in

PROVENANCE

Collection Jacques Viault, Paris, acquis en 1978

PUBLICATION(S)

Lehuard, *Les Arts Batéké*, 1996, p. 365, n° 118

Les sculptures dites « à charge conique en argile » s'imposent comme les plus rares du large corpus de la statuaire Téké (Dupré, *Batéké*, 1998, p. 170-177). Provenant de la rive droite du fleuve Congo, elles furent décrites dès 1887 par le Dr. Mense qui les attribua à des sculpteurs Wuum – anciens Téké qui se mêlèrent, sur la rive sud du Malébo, aux populations Kongo et travaillaient sur commande des villages Téké voisins. A la beauté abstraite de la volumineuse charge en argile - « véhicule de valeurs éthiques, politiques et même juridiques » (Lecomte et Lehuard, *Batéké, Les Fétiches*, 2014, p. 41) – répond ici la puissance de la tête qui en émerge. La dynamique des scarifications linéaires envahissant le visage accentue la tension du – rare - mouvement qui l'étire vers l'arrière. S'ajoute la sensibilité picturale des aplats de pigments ocre animant la charge *bilongo*.

Teke figure, Democratic Republic of the Congo

18 000-25 000 € 21 000-29 200 US$

31

Sceptre, Luba, République Démocratique du Congo

haut. 134 cm ; 57 ¾ in

PROVENANCE

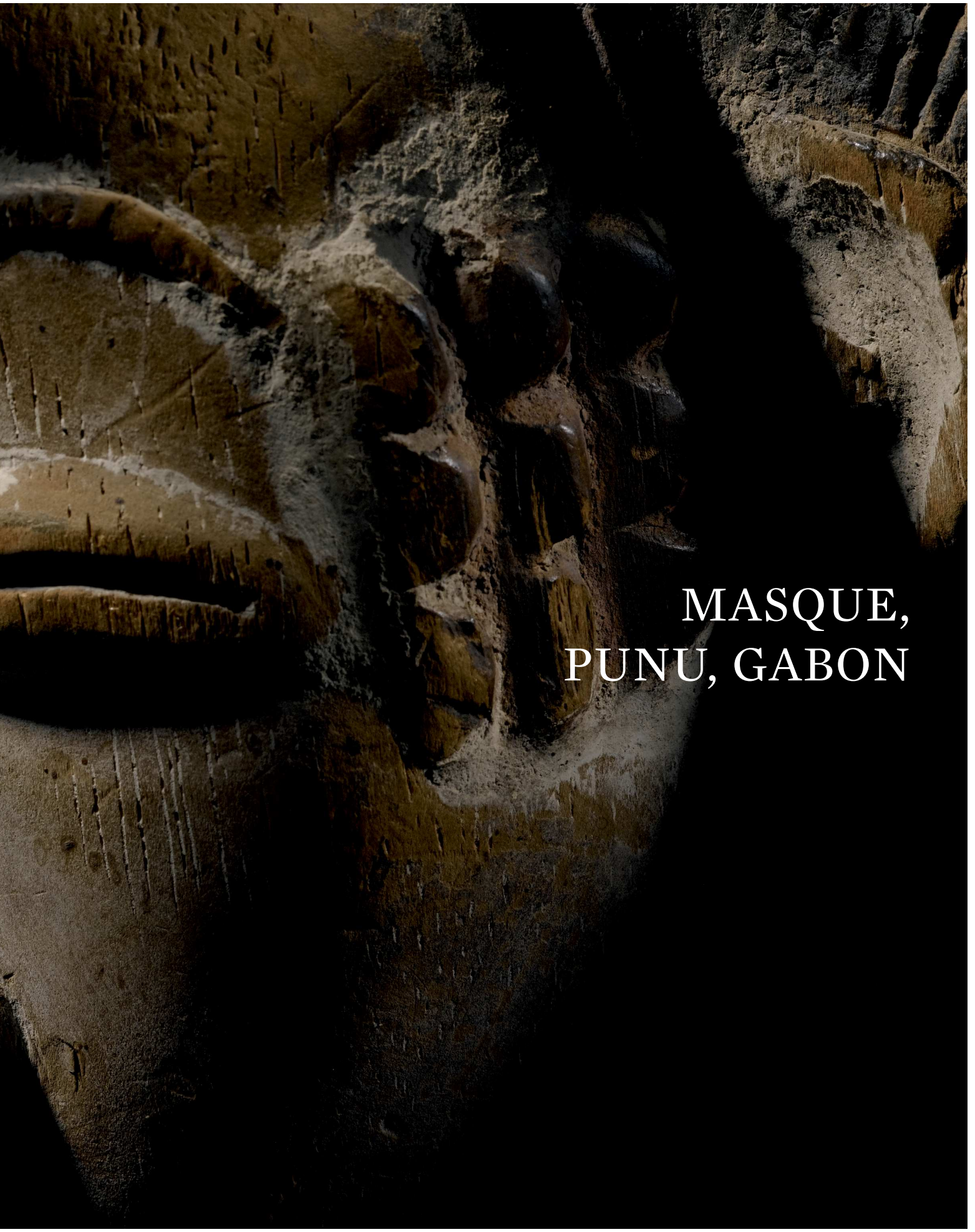
Collection privée, Allemagne, acquis ca. 1950
Transmis par descendance

« Les cannes cérémonielles sont conceptuellement aussi complexes que les sièges et font partie des regalia luba. [...] La plus décorée des cannes s'appelle *kibango*, de forme allongée ponctuée par de larges sections sculptées, elle présente des figures féminines en pied et/ou des têtes sculptées en ronde bosse placées au sommet ou insérées dans la longueur de la hampe » (Nooter Roberts et Roberts, *Luba*, 2007, p. 39).

Dominant la composition, le personnage féminin relève de la statuaire miniature. Avec virtuosité, l'artiste a exalté les signes de beauté féminine prisés en pays Luba - plénitude des volumes, élaboration de la coiffure et scarifications - témoignant de son intégrité morale. Son allure longiligne l'apparente aux styles développés dans la région de l'entre Luvua-Lukuga (cf. Neyt, *Luba*, *Aux sources du Zaïre*, 1993, p. 132). Les motifs abstraits architecturant la hampe agissent comme aide mnémonique, garantissant les hiérarchies d'affiliations en souvenir de lieux, d'évènements et de personnes du passé : « La longue hampe représente la savane inhabitée tandis que les losanges et les sections triangulaires évoquent les centres administratifs sous autorité royale » (*idem*, p. 130). Au-delà d'affirmer le pouvoir de son propriétaire, cette œuvre s'impose comme manifeste de l'autorité sacrée des femmes en pays Luba, détentrices des secrets du pouvoir terrestre et spirituel.

Luba staff, Democratic Republic of the Congo

25 000-35 000 € 29 200-40 900 US$



MASQUE, PUNU, GABON

32

Masque, Punu, Gabon
Punu mask, Gabon
haut. 31 cm ; 12 ¼ in

PROVENANCE

Collection J.C. Marx, France
Transmis par descendance
Alain de Monbrison, Paris
Jacques Germain, Montréal, acquis en 2005
Collection privée américaine
Collection privée européenne

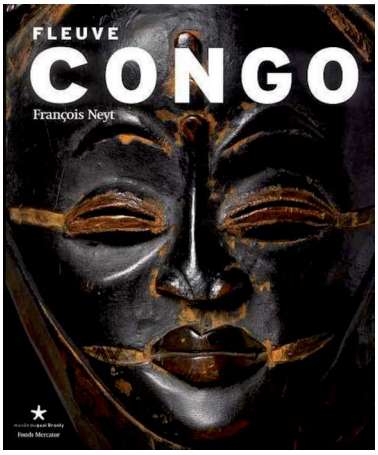
PUBLICATION(S)

Germain, *Art ancien de l'Afrique noire. Volume III*, 2006, couverture et p. 77
Tribal Art magazine, n° 13, Eté 2006, p. 25
Neyt, *Fleuve Congo. Arts d'Afrique centrale*, 2010, p. 306, n° 200
Grand-Dufay, *Les Lumbu. Un art sacré. Bungeelëyibayisi*, 2016, p. 55, n° 29

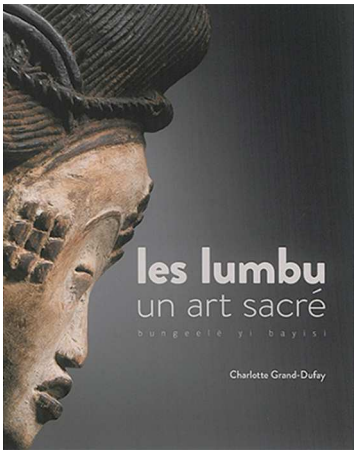
EXPOSITION(S)

Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Fleuve Congo,* 22 juin - 3 octobre 2010

300 000-500 000 € 350 000-585 000 US$



Neyt, *Fleuve Congo*, 2010. Couverture. DR



Grand-Dufay, *Les Lumbu : un art sacré*, 2016. Couverture. DR

Les masques blancs du Sud-Gabon se sont imposés dès le XIX[e] siècle parmi les images emblématiques des arts d'Afrique. La cohérence de leur très riche corpus a résisté aux diverses tentatives de classification - d'après leurs variations iconographiques ou les groupes étroitement apparentés (Punu, Lumbu, Shira, Sangu, Tsengi, etc.) qui en partagent aujourd'hui encore la tradition. L'esthétique offre à leur étude une autre voie. Au-delà d'une appréciation occidentale, elle se fonde sur l'essence-même de ces masques, dont l'inspiration et la réception procèdent, à titre égal, de la beauté et de la virtuosité. Ce masque se place à l'apogée d'une tradition où se mêlent étroitement, à travers l'exaltation de la beauté, les notions religieuse et profane du sacré.

La danse de l'*okuyi* (*mukuyi* ou *mukudj'*), qui a donné son nom aux masques blancs de la région du Sud-Gabon, fédérait la communauté lors de ses évènements majeurs : au moment des deuils, lors de la naissance de jumeaux, au cours des rituels d'initiation, ou encore afin de régler rituellement des distensions entre groupes, à travers des joutes de palabres. Faisant référence à la « femme ancêtre », le masque « avait pour fonction religieuse de relier les vivants aux morts, avec un rôle de captation de leurs forces occultes » (Perrois et Grand-Dufay, *Punu*, 2008, p. 43). Son pouvoir sacré était signifié à travers la virtuosité du danseur - juché lors de sa performance sur de hautes échasses - et la beauté émanant de sa face sculptée. Le visage, grandeur nature, exalte ainsi les signes de la beauté féminine. A leur transcription le plus souvent codifiée répond parfois, comme ici, le pouvoir de transcendance insufflé par l'inspiration et le talent du sculpteur.

The white masks of Southern Gabon became one of the emblematic images of African arts in the 19[th] century. The coherence of their very rich corpus defied various attempts at classification, whether according to their iconographic variations, or through the closely related groups (Punu, Lumbu, Shira, Sangu, Tsengi, etc) which, even today, share in their tradition. Aesthetics offer another path for their study. Beyond Western appreciation, it is based on the very essence of these masks, the inspiration and reception of which proceed equally from beauty and virtuosity. This mask is at the acme of a tradition where religious and profane notions of the sacred unite in the exaltation of the beauty.

The *okuyi* (*mukuyi* or *mukudj'*) dance, which gave its name to the white masks of the Southern Gabon region, brought the community together for major events: during mourning, for the birth of twins, during initiation rituals, or when ritually settling dissent between groups through palaver jousts. A reference to the "woman ancestor", the mask "was designed to religiously connect the living with the dead, whilst capturing their occult forces" (Perrois and Grand-Dufay, 2008, p. 43). Its sacred power was manifested through the virtuosity of the dancer, perched on high stilts during his performance, and through the beauty emanating from its sculpted face. Therefore the life-size face exalts the signs of feminine beauty. Their often-codified transcription is sometimes, as is the case here, compounded by the power of transcendence instilled by the inspiration and talent of the sculptor.

L'explorateur Paul Du Chaillu (1831-1903) fut le premier à relater les signes de beauté en pays Punu : « les femmes s'embellissent en se tatouant le front par des espèces de cicatrices. Ce sont souvent de petites protubérances rondes, au nombre de neuf, et de la grosseur d'un pois, disposées en losange entre leurs sourcils. Des ornements du même genre ressortent sur leurs joues [...]. Elles se rougissent la peau [et] se coiffent de différentes façons » (Du Chaillu, *L'Afrique sauvage. Nouvelles excursions au pays des Ashangos*, 1868, p. 122). Dans ce masque s'affirme l'harmonie parfaite entre les critères naturels de la beauté, et les signes qui lui sont ajoutés. L'artiste a légèrement sous-dimensionné le visage afin de mettre en valeur à la fois la sérénité de la face – au regard filtrant – et la majesté de la coiffe, magnifiant ainsi l'apparence idéale de la « femme ancêtre ». Si la coiffe, de type classique (large coque centrale composée de cheveux tressés en natte et de couettes latérales retombant derrière les oreilles), relève d'une tradition ancienne - connue par des gravures dès 1850 -, elle se singularise par la très rare présence d'un ornement frontal. Selon Charlotte Grand-Dufay (communication personnelle, octobre 2017), « cet ornement, d'où part de chaque côté une double mèche de cheveux entourant la base de la coque, se retrouve sur quelques autres masques anciens, dont notamment celui des collections de Paul Guillaume puis du Baron Von der Heydt, entré dans les collections du Rietberg Museum (Zurich) avant 1928 ; un masque collecté avant 1923 (Grand-Dufay, *Les Lumbu, un art sacré*, 2016, p. 54 et couverture), et un conservé au Rautenstrauch-Joest Museum für Völkerkunde de Cologne ».

La singularité de la parure et l'individualité qui sublime l'iconographie conventionnelle révèlent tant le talent de l'artiste que le processus de création - fondé, selon Alisa LaGamma, sur « la relation individuelle entre un masque et un sujet humain [...]. Les femmes qui méritaient d'être immortalisées par le biais de ce vocabulaire étaient, par définition, choisies pour leur beauté » (LaGamma *in* Le Fur, *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, 2017, p. 163-164).

S'ajoute enfin, dans cette alliance entre la beauté profane et religieuse, le fard blanc rituel *mpemba*, ornant le masque au même titre que les participants aux grandes cérémonies collectives. « Cette omniprésence de la couleur blanche [...] est un rappel récurrent de la présence du sacré dans le monde profane » (Perrois et Grand-Dufay, *idem*, p. 9).

Si l'efficience de ses pouvoirs s'affirmait dans la vision fugitive des spectaculaires performances de l'*okuyi*, ce masque continue de s'imposer à nous par la magnificence de sa face sculptée.

Explorer Paul du Chaillu (1831-1903) was the first to give an account of signs of beauty in Punu country: "Women beautify themselves by tattooing their foreheads with a sort of scarring. There are often nine small round protuberances, about the size of a pea, arranged in a rhombus between their eyebrows. The same kinds of adornments arise on their cheeks [...]. They redden their skin [and] style their hair in various ways" (Du Chaillu, *L'Afrique sauvage. Nouvelles excursions au pays des Ashangos*, 1868, p. 122). In this mask there is perfect harmony between the natural criteria of beauty and the signs that are added to it. The artist has slightly underplayed the dimensions in the face in order to emphasize both the serenity of the face - with a filtering gaze - and the majesty of the coiffure, thus magnifying the ideal appearance of the "woman ancestor". Although the coiffure is of a classical type (large central lobe made up of braids, and side bunches hanging behind the ears) and derives from an ancient tradition, known through engravings from 1850, it stands out for the very rare presence of a frontal ornament. According to Charlotte Grand-Dufay (personal communication, October 2017), "this ornament, from each side of which a double strand of hair stems, surrounding the base of the lobe, is found on certain other ancient masks, one of which was held in the Paul Guillaume collection, later in the Baron Von der Heydt collection, and which eventually came into the Rietberg Museum collections (Zurich) prior to 1928; a mask collected before 1923 (Grand-Dufay, *Lumbu, un art sacré*, 2016, p. 54 and cover), and one preserved at Rautenstrauch-Joest Museum für Völkerkunde in Cologne".

The singularity of the ornament and the individuality that sublimates the conventional iconography reveal the talent of the artist as well as the process of creation - based, according to Alisa LaGamma, on "the individual relationship between a mask and a human subject [...]. The women who deserved to be immortalised through this vocabulary were, by definition, selected for their beauty" (LaGamma *in* Le Fur, *Les forêts natales. Arts d'Afrique équatoriale atlantique*, 2017, p. 163-164).

Finally, this alliance between secular and religious beauty is compounded by the *mpemba* white ritual makeup, adorning the mask in the same way it does the participants in great collective ceremonies. "This constant presence of the colour white [...] is a recurring evocation of the presence of the sacred in a profane world" (Perrois and Grand-Dufay,ibid, p. 9).

Although the efficiency of its powers was asserted in the glimpse of the spectacular *okuyi* performances, this mask still mesmerizes us today with the magnificence of its sculpted face.

33

Harpe *ngombi*, Tsogho, Gabon

haut. 60,5 cm ; 23 ⅞ in

PROVENANCE

Collection Jacques Viault, Paris, acquis en 1982

PUBLICATION(S)

Goy, *Tsogho. Les icônes du Bwiti*, 2016, p. 29, n° 10

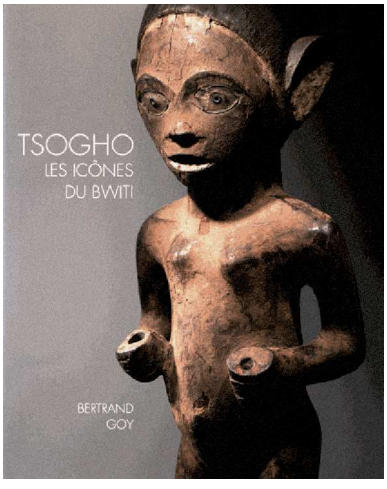
15 000-25 000 € 17 500-29 200 US$

« *La harpe a été sculptée avec la machette, puis façonnée à l'herminette. Elle est arrivée au village pour vivre longtemps et se perpétuer jusqu'au village des étoiles* » (Chant lors de l'initiation de deux jeunes hommes à la confrérie initiatique du bwete *in* Goy, *Tsogho. Les icônes du Bwiti*, *2016, p. 28*)

Les harpes *ngombi* sont très rares. Instrument principal du rituel et de l'enseignement du Bwiti, elles incarnent une entité féminine liée au le premier ancêtre. Lors des cérémonies, « chaque conte est soutenu par un thème instrumental, brève formule mélodico-rythmique qui en constitue à la fois le cadre et la cellule. Ce thème, par le mouvement perpétuel qu'il crée, sert de stimulus à l'inspiration de l'artiste aussi bien sur le plan verbal que sur le plan mélodique [...] C'est ainsi qu'une phrase du texte provoque une idée mélodique, qui, à son tour, peut faire éclore une image poétique » (Aron *in* Bruguière et Speranza, *La parole du fleuve. Harpes d'Afrique centrale*, 1999, p. 137)

L'ancêtre féminin se distingue par le naturalisme du visage qui exalte, au même titre que la coiffure à quatre tresses, l'idéal de beauté en pays Tsogho. Les yeux aux iris et aux pupilles marqués par des ajouts métalliques confèrent à la figure un regard fixe et une présence saisissante, qu'accentue la bouche entrouverte : "Sa voix est celle du ronflement des chutes où vivent les génies" (Perrois, Sallée et Sillans, *Art et artisanat Tsogho*, 1975, p. 37). S'ajoutent enfin la délicate patine d'usage et les anciennes réparations qui témoignent de sa participation à de nombreuses cérémonies du Bwiti.

Tsogo ngombi *harp, Gabon*



Goy, *Tsogho, les icônes du Bwiti*, 2016. Couverture. DR

34

Figure de reliquaire, Tsogho, Gabon

haut. 53 cm ; 20 ¾ in

PROVENANCE

Collection du Général Viard, acquis *in situ* entre 1912 et 1914
Paris, Hôtel Drouot, Laurrin / Guilloux / Buffetaud / Tailleur, 24 mars 1995, n° 132
Galerie Louise Leiris, Paris, acquis lors de cette vente
Bernard Dulon, Paris
Collection privée, Paris
Sotheby's, Paris, 3 décembre 2009, n° 84
Collection privée, Paris, acquis lors de cette vente

PUBLICATION(S)

Dulon, *La beauté intérieure*, 2008
Goy, *Tsogho. Les icônes du Bwiti*, 2016, p. 88, n° 64

Cette impressionnante statue peut être comptée parmi les rares spécimens de ce type attribués sans ambiguïté aux Tsogho. Elle fut acquise entre 1912 et 1914 par le commandant Louis Viard, placé le 25 mars 1912 à la tête du régiment indigène du Gabon (*cf.* Goy, *Les icônes du Bwiti*, 2016, p. 168).

Bien qu'isolé entre vallées et lignes de crête d'une terre au relief tourmenté entre massif du Chaillu et grande rivière Ngounié, cette ethnie de taille modeste est à l'origine du *Bwiti*. Initialement société qui règle l'ordre religieux, social et juridique dans les communautés villageoises du centre sud du Gabon, ses préceptes et ses rites se sont largement diffusés dans une grande partie du pays. Lors de cérémonies d'initiation, les figures de reliquaire, dédiées au souvenir des ancêtres, étaient dévoilées aux jeunes postulants afin de les soutenir durant leur épreuve, long parcours introspectif brouillé par les visions fantasmagoriques dues à l'absorption massive d'un puissant hallucinogène.

Ce « buste avec bras », selon une appellation empruntée à Giacometti, rassemble tous les attributs qui en font un parfait modèle du style sculptural de la région, à commencer par le "geste tsogho", poings serrés et pouces levés. L'absence de membres inférieurs, les épaules tirées vers l'arrière, les coudes collés au corps, les bras en position horizontale en sont d'autres signes distinctifs. La teinture rouge à base de sciure de *padouk* s'est effacée au profit d'une patine sombre et épaisse imprégnant l'épiderme sur toute sa surface. Des attaques de générations d'insectes obstinés ont entamé le tronc de la statue en partie basse, témoignant de son séjour prolongé dans le réceptacle accueillant traditionnellement les reliques de l'ancêtre qu'elle honorait.

Le visage, quant à lui, montre une réelle originalité malgré quelques traits spécifiques du genre, comme la bande de cuivre marquant le front, la courbe des sourcils, les larges oreilles ou la bouche ouverte pour énoncer quelque forte parole ou réclamer sa dose de drogue iboga. Il se dégage de cette sculpture une impression de maturité qui fait d'elle une œuvre à part au sein du cercle très restreint des « bustes avec bras » tsogho, composé majoritairement d'images de très jeunes initiés.

Commentaire par Bertrand Goy
Historien de l'art

For English version, see sothebys.com

Tsogo reliquary figure, Gabon

50 000-70 000 € 58 500-82 000 US$

35

Statue, Lumbu, Gabon

haut. 51 cm ; 20 in

PROVENANCE

Collection Jacques Viault, Paris, acquis auprès d'un forestier sur la lagune de Mayumba (Gabon), ca. 1960

PUBLICATION(S)

Grand-Dufay, "La statuaire lumbu. Un art tout en finesse révélé au début du XX^{e} siècle", *Tribal Art*, n° 77, Automne 2015, couverture et p. 122, n° 23
Grand-Dufay, *Les Lumbu. Un art sacré. Bungeelëyibayisi*, 2016, p. 252 - 259, n° 172

70 000-100 000 € 82 000-117 000 US$

***Nzighu*, le « grand esprit » de la forêt**
Par Charlotte Grand-Dufay
Historienne de l'art

Appelé *nzighu* chez les Lumbu, le chimpanzé révèle, dans son interprétation sculpturale, la prodigieuse inventivité de l'art du peuple Lumbu et la spécificité culturelle de son style.

Les Lumbu peuplent la façade maritime du Gabon et de l'actuelle République du Congo, et l'intérieur des terres dans la région de Sintoukola et de la frontière gabonaise. Peuple d'origine Bantu, autrefois intégré au royaume Kongo, puis de Loango, les Lumbu partagent avec les groupes Punu, Vili et Yombe voisins, une communauté d'origine et une variante régionale de la tradition Kongo.

Au sein de cette tradition, et pour chacun des peuples apparentés, *Nzighu*, le chimpanzé, est considéré comme le "grand esprit" qui habite la forêt. On lui attribue des propriétés supranaturelles d'origine mythique : il est le frère de la grande divinité du Loango, Bunzi aux neuf seins, dont la mère est d'origine céleste. Au Loango et au Ngoyo, l'homme et *nzighu* entretiennent une relation privilégiée. Au XIX^{e} siècle, le chimpanzé était ainsi considéré comme un animal de genre humain attaché à la royauté. C'est dans l'enclos sacré des rois de Loango que sa peau était conservée. Par ailleurs, le Pasteur Efraïm Anderson note sa présence dans trois contes Kota évoquant le mythe originel de Yele, petite fille de Nzambi Watanda, le Dieu du Ciel, qui fut enlevée par un chimpanzé.

Buste, Lumbu, Gabon. Sotheby's, Paris, 21 juin 2017, n° 71. DR

Cet animal totémique d'origine mythique est notamment révéré pour sa faculté à établir une médiation magico-religieuse entre les hommes et les esprits. Selon un informateur Lumbu, dans le cadre du bwiti, le chimpanzé est une image totémique qui dote le Kombo - maître initiatique du bwiti - d'une agilité physique et surtout spirituelle ; incarnant la bravoure, il a le rôle de gardien et vigile du temple.

Cette statue incarne, dans la prodigieuse réinvention du sujet, l'origine mythique et les pouvoirs surnaturels conférés au *nzighu*. Si la tête reproduit la morphologie crânienne du chimpanzé, le corps transcende le naturalisme pour venir imposer une stylisation conceptuelle. La vue de face, et surtout celle de dos, résument le buste à une puissante forme en cœur. Dépourvu de pieds (disparaissant dans l'épaisseur de la base circulaire) et de cou, l'être mi-animal, mi-humain s'impose dans la fulgurance de son geste : la tête rentrée dans les épaules arrondies, les bras faisant corps avec le mouvement des jambes en flexion, les mains soulignant le ressort des genoux.

Certains de ses traits sont communs aux reliquaires Lumbu, notamment le triangle rouge sur le front, le bleu Guimet, les yeux en demi-cercle sertis de verre aux pupilles noires et la bouche ovale ouverte. Sa polychromie associe les trois couleurs fondamentales des œuvres sacrées Lumbu. Le blanc, qui couvre le crâne, les épaules, les bras et les mains, évoque cet ailleurs où résident les ancêtres. Extrait de la poudre du bois de padouk, le rouge, recouvrant les jambes et dont une bande tapisse le crâne et le torse, symbolise ici la puissance de l'animal, mais aussi sa vigilance et son dynamisme. Le bleu s'impose sur le visage et, au dos, sur les grandes oreilles. Ce bleu de "lessive", le bleu de « Guimet » introduit par le commerce européen, fut récupéré par les Lumbu comme teinture pour les statues, les reliquaires et les poteaux de temple.

Peint des trois couleurs traditionnelles, *nzighu* devient une entité immatérielle douée d'une puissance considérable qui relève du sacré. Objet de prestige réservé à l'apanage du chef, il était conservé à l'abri des regards. Ce grand emblème de la forêt équatoriale, exhibé autrefois pour authentifier les droits seigneuriaux du clan Bagoyo ou Bivalongo, est à la fois unique en son genre et sculpturalement exceptionnel !

***Nzighu*, the "great spirit" of the forest**
By Charlotte Grand-Dufay
Art Historian

The Lumbu call chimpanzees *nzighu*, and their sculptural interpretation reveals the unique ingenuity of the art of the Lumbu people and the cultural specificity of their style.

The Lumbu live on the seafront in Gabon and in the current Republic of the Congo, as well as inland, in the Sintoukola region and at the Gabonese border. Bantu in origin, formerly inhabitants of the Kongo kingdom, then of the Loango kingdom, the Lumbu share with the Punu, Vili and Yombe neighbouring groups, a native community and a regional variant within the Kongo tradition.

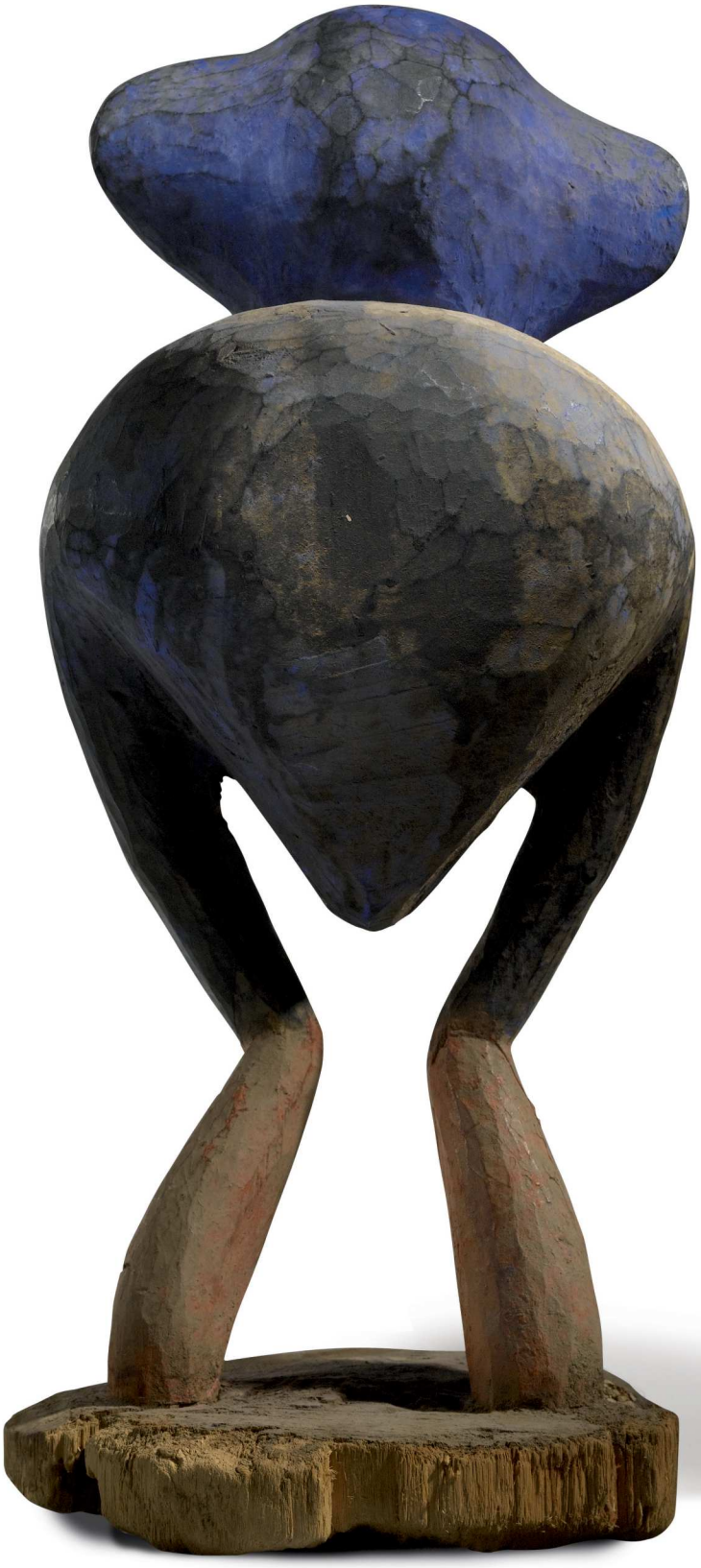
Within this tradition, and for each related people, *Nzighu*, the chimpanzee, is regarded as the "great spirit" that lives in the forest. He is said to have supernatural abilities of mythical origins: he is the brother of the great divinity of the Loango, the nine-breasted Bunzi, whose mother is of celestial origin. In Loango and Ngoyo, Man and the *nzighu* have a special relation. In the 19th century, the chimpanzee was thus regarded as a human type of animal linked to royalty. Its skin was kept in the sacred enclosure of the Loango kings. Moreover, Pastor Efraïm Andersson points out its presence in three Kota tales evoking the original myth of Yele, the granddaughter of Nzambi Watanda, God of the Sky, who was kidnapped by a chimpanzee.

This totemic animal with its mythical origins was particularly revered for its faculty to establish a magic-religious mediation between men and spirits. According to a Lumbu advisor, within the bwiti, the chimpanzee is a totemic image which gives the Kombo - the initiation Master of the bwiti - a physical and, most of all, a spiritual agility; the personification of bravery, it is both the guard and watchman of the temple.

This statue, in the prodigious reinvention of its subject, embodies the mythical origins and the supernatural capacities conferred on the *nzighu*. Although the head reproduces the cranial morphology of a chimpanzee, the body transcends naturalism and shifts into conceptual stylization. The front view, and even more so, the rear view, pare down the bust to a powerful heart shape. Devoid of feet (which disappear into the thickness of the circular base) and of a neck, the semi-animal, semi-human's striking stance is arresting: shoulders hunched, bringing the head into the rounded shoulders, arms in unison with the bent legs, hands underlining the spring of the knees.

Some of its features can also be found on Lumbu reliquaries, in particular the red triangle on the forehead, the Guimet blue, the half-circle eyes set with glass and black pupils, and the open oval mouth. Its polychromy associates the three essential colours of sacred Lumbu works of art. White, which covers the skull, the shoulders, the arms and the hands, evokes the remoteness where the ancestors reside. Red - extracted from padauk wood powder, and which covers the legs as well as a band across the skull and chest - here symbolizes the power of the animal, but also its vigilance and its dynamism. Blue is prominent on the face, and, to the rear, on the large ears. This "detergent" blue, "Guimet's" blue, introduced by European trade, was used by the Lumbu as a dye for statues, reliquaries and temple pillars.

Painted in the three traditional colours, the *nzighu* becomes an immaterial entity wielding considerable power related to the sacred. An object of prestige, and the sole prerogative of the chief, it was kept hidden away from view. This large emblem of the equatorial forest, which used to be displayed to authenticate the seigniorial rights of the Bagoyo or Bivalongo clan, is both one of a kind and sculpturally exceptional!



Lumbu figure, Gabon

36

Masque-heaume, Kota, Gabon

haut. 64 cm ; 25 ¼ cm

PROVENANCE

Collection Daniel et Denise Henriot, acquis à Batouala (région de l'Ogooué-Ivindo) en 1967

30 000-50 000 € 35 000-58 500 US$

LE MASQUE *EMBOLI*

Par Louis Perrois
Ethnologue et historien de l'art, spécialiste des arts de l'Afrique équatoriale

Lors de mes premières tournées de terrain en pays kota, entre Makokou et Mékambo, au Gabon oriental, j'eus l'occasion de voir in situ plusieurs masques « *emboli* ». C'était en septembre 1965, soit à l'époque où Christian Duponcheel puis Jacques Kerchache, alors jeunes antiquaires en quête de trouvailles méconnues, en collectèrent des spécimens de belle qualité sculpturale qui se retrouvèrent vite en exposition à Paris (Musée de l'Homme, inv. n° 67.10.1) et à Zurich (*cf.* Elsy Leuzinger, *Die Kunst von Schwarz-Afrika*, R 14, 70 cm). Quelques autres étaient cependant connus, tels que celui entré dans les collections du Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie en 1964 (*cf.* Le Fur, *Les forêts natales, Arts de l'Afrique équatoriale atlantique*, 2017, n° 128). Tous ces masques avaient été façonnés dans les années 50.

Le masque *emboli* (appelé aussi *mboto-mwa-bèmpoli*) représente un esprit de la forêt (*ekokoï*) qui se manifeste à l'occasion de l'initiation *satsi* des adolescents, chez les Kota, les Mahongwe et les Shamaye, trois peuples apparentés de la région de Makokou et de Mékambo (Gabon oriental). Ce masque heaume prend l'aspect d'un humain aux traits à la fois stylisés et déstructurés, tels que sont imaginés les ancêtres défunts ; l'*emboli* se caractérise aussi par certains attributs animaux, comme les rides des arcades et des joues et surtout le cimier sommital dont l'impressionnante crête sagittale et longitudinale, croisée de deux ailerons arqués, évoque explicitement le crâne du gorille mâle (*njya*), un des esprits les plus redoutés de la forêt. Comme ce masque, acquis en 1967 dans le village Batouala (Henriot, *Mascarades africaines*, 2014, p. 219), certains spécimens sont enduits de kaolin blanchâtre (symbolisant le monde des défunts) et d'un pigment noir, parfois aussi d'un motif ocellé noir et rouge sur un fond blanc, symbolisant la puissance de la panthère (*ngoye*).

C'est au cours de l'initiation *satsi* (encore en fonction jusqu'aux années 60-70) que les jeunes Kota avaient la révélation des masques. Ils découvraient alors que les créatures de bois peint, au costume de fibres et de pagnes, si effrayantes pour les néophytes, n'étaient que l'évocation visuelle des esprits de la forêt, fabriqués par les *nganga* (spécialistes rituels) pour impressionner le public profane des villages. Fruit de l'imagination des initiés et souvent nées de leurs rêves provoqués par des plantes hallucinogènes, ces entités aux formes étranges et colorées, aux traits stylisés, sont aussi au cœur des récits mythiques de la tradition orale. L'*emboli* était conservé caché dans un enclos secret aménagé en forêt loin des villages, par les initiés du *mungala,* principale confrérie masculine des Kota. Ces masques, encore présents jusqu'aux années cinquante, sont devenus rares au fil des décennies en raison d'un abandon progressif des initiations villageoises. Ils ont complètement disparu aujourd'hui.

Kota helmet-mask, Gabon

37

Figure de reliquaire, Kota-Obamba, Gabon

haut. 42,5 cm ; 16 ¾ in

PROVENANCE

Collection Félix Fénéon (1861-1944), Paris
Olivier Le Corneur, Paris
Collection Robert Burawoy, Paris
Bernard Le Dauphin, Paris
Philippe Ratton, Paris, 1982
Collection privée, New York
Sotheby's, New York, 9 novembre 1993, n° 107
Lance et Roberta Entwistle, Londres / Paris
Collection privée, New York

Numéro d'inventaire inscrit au dos à la craie rouge : "16"

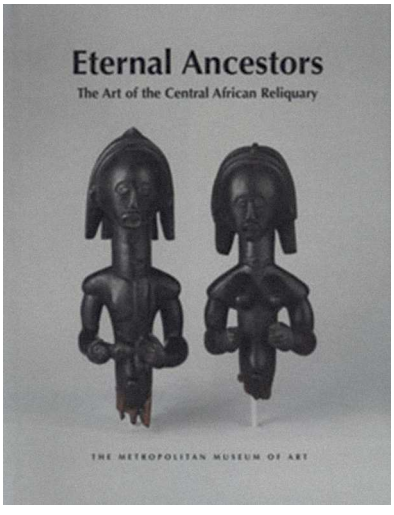
PUBLICATION(S)

Le Musée Vivant, n° 36-37, Novembre 1948, p. 47, n° 25
Chaffin et Chaffin, *L'Art Kota. Les figures de reliquaire*, 1979, p. 158, n° 66
Arts d'Afrique Noire, n° 44, 1982, p. 4 (Publicité Philippe Ratton)
LaGamma, *Eternal Ancestors : The Art of the Central African Reliquary*, 2007, p. 238, n° 68

EXPOSITION(S)

New York, The Metropolitan Museum of Art, *Eternal Ancestors: The Art of the Central African Reliquary*, 7 octobre 2007 - 2 mars 2008

‡ 120 000-180 000 € 140 000-210 000 US$



LaGamma, *Eternal Ancestors*, 2007. Couverture. DR

Félix Fénéon, ca. 1890.DR

Cette œuvre se distingue d'emblée, au sein du large corpus des figures de reliquaire Kota, par la brillante singularité de son style. De manière révélatrice, « bien que rares, les œuvres de cette variante des Kota du Sud (Obamba et Wumbu) ont été remarquées par les découvreurs de 'l'art nègre' dès les années 1920, peut-être en raison de leur facture plus 'cubiste' » (Perrois, *Kota*, 2012, p. 150).

Dans leur ouvrage fondateur dédié à *La sculpture nègre primitive* (1929), Paul Guillaume et Thomas Munro ne sélectionnèrent, parmi les quarante-trois œuvres censées définir les principes essentiels de l'art du continent africain, qu'une seule figure de reliquaire Kota : le « Fétiche 'M'Gallé' des Bakota » de la collection Paul Guillaume. Eminemment apparenté à notre œuvre, il y rendait compte de la découverte, par les artistes modernes cherchant à rompre avec les canons classiques de la représentation, « que des effets semblables avaient déjà été obtenus avec un succès remarquable dans l'art primitif africain » (*idem*, p. 8). Parmi les artistes, marchands et collectionneurs qui célébrèrent ce style remarquable de la statuaire Kota, s'impose au premier rang le critique, directeur de revues, marchand d'art moderne et collectionneur Félix Fénéon (1861-1944). Cette œuvre figurait parmi les nombreuses figures d'ancêtre de l'ancien Congo français illustrant dans sa prodigieuse collection l'audace de son goût (*cf.* Fang Mabea, Sotheby's, Paris, 18 juin 2014, n° 36) et son engagement notoire pour la reconnaissance des « Arts lointains ».

Cette figure de reliquaire s'affirme comme l'apogée de ce rare corpus. Elle se distingue à la fois par l'ampleur du visage, la tension de sa construction géométrique et la densité de l'impact visuel, née de la concentration des traits et de la mosaïque métallique qui les singularise. La force du dessin incisif s'exprime en particulier dans le rare motif des lamelles en fer signifiant les dents. Les volumes, magistralement traités en une succession de plans, s'articulent dans un subtil enchainement de formes convexes et concaves. « Si l'on ajoute la coiffe à cimier et coques latérales enveloppantes, on aboutit à une œuvre d'un expressionnisme déconcertant, reflet de l'imaginaire sans limites des artistes kota » (Perrois, *Kota*, 2012, p. 150).

This work stands out within the large corpus of Kota reliquary figures, for the brilliant singularity of its style. "Although rare, pieces from this Southern Kota (Obamba and Wumbu) variant were singled out by the first advocates of 'negro art' as early the 1920s, perhaps because of their more 'cubist' appearance" (Perrois, *Kota*, 2012, p. 150).

In their founding publication on primitive negro sculpture (*La sculpture nègre primitive,*1929), Paul Guillaume and Thomas Munro selected, among forty-three pieces that were supposed to define the essential principles of the art of the African continent, only one Kota reliquary figure: the "M'Gallé 'Fetish' of the Bakota" from the Paul Guillaume collection. Closely related to the present figure, it demonstrated how modern artists, seeking to break with the traditional canons of representation, had ascertained "that similar effects had already been obtained with a remarkable success in African primitive art" (*ibid*, p. 8). First among the artists, dealers and collectors who celebrated the remarkable style of the Kota statuary, was the critic, magazine editor, modern art dealer and collector Felix Fénéon (1861-1944). This piece was one of the many ancestor figures from the former French Congo in his prodigious collection and exemplifies the boldness of his taste (see Fang Mabea, Sotheby's, Paris, June 18, 2014, No. 36) and his well-documented commitment towards the recognition of the "Distant Arts".

This reliquary figure emerges as the epitome of this rare corpus. It stands out for the scale of its face, the tension of its geometrical construct and the density of the visual impact, achieved by the concentration of the features and the metal mosaic that marks them out. The forcefulness of the incisive outline is particularly expressed in the rare pattern of the iron bands figuring the teeth. The volumes, beautifully treated in a series of successive planes, are articulated in a subtle sequence of convex and concave shapes. "With the added elements of the crested coiffure and the enveloping lateral lobes, the end result is a disconcertingly expressionist piece, a reflection of the boundless imagination of Kota artists" (Perrois, *Kota*, 2012, p. 150).

Kota Obamba reliquary figure, Gabon

38

Statue, Téké / Bembé, République du Congo

haut. 20,5 cm ; 8 in

PROVENANCE

Collection Félix Fénéon (1861-1944), Paris
Collection Jacques Kerchache (1942-2001), Paris (étiquette manuscrite)
Collection privée, Paris, acquis ca. 1980

PUBLICATION(S)

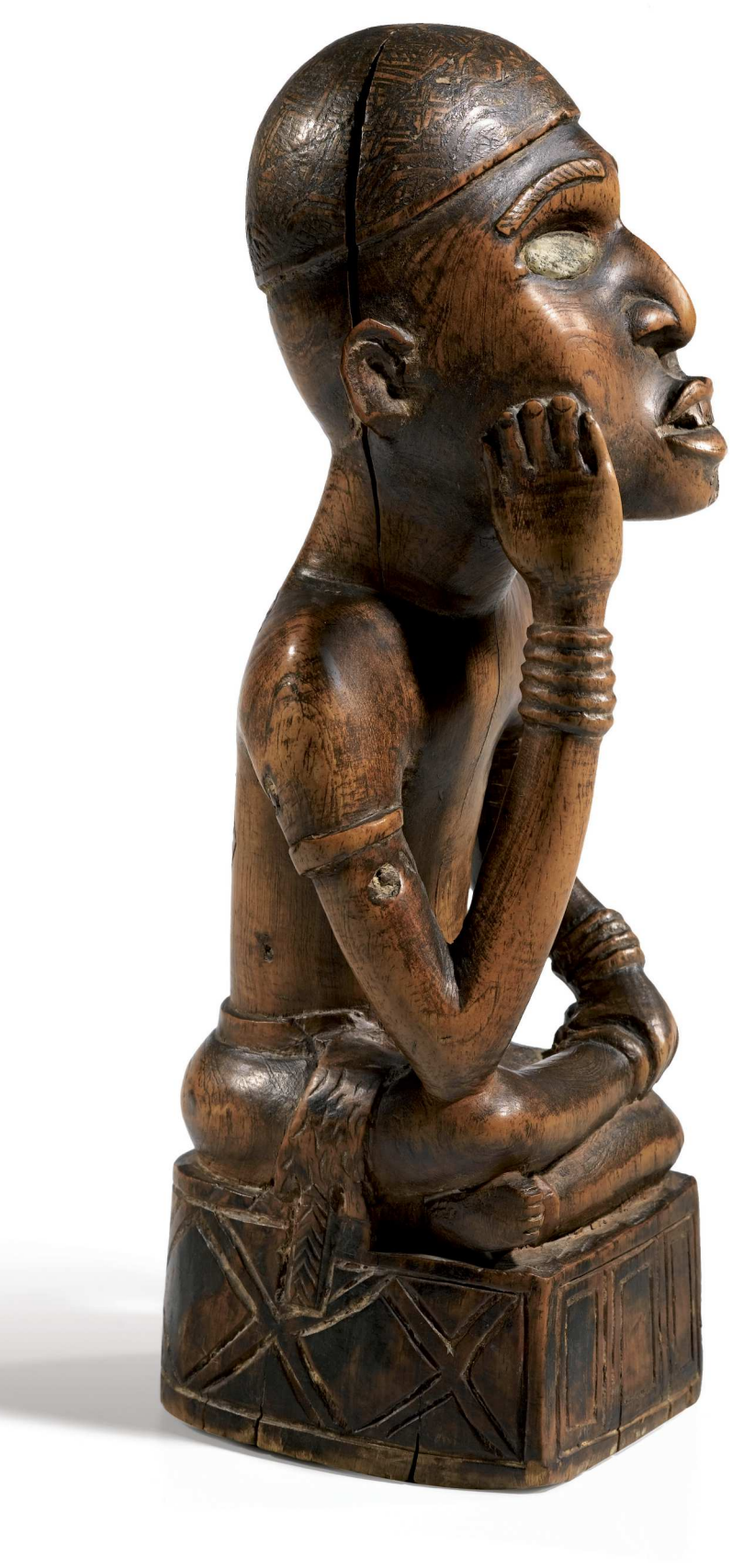
Kerchache, Paudrat et Stephan, *L'Art Africain*, 1988, p. 434, n° 632
Kerchache, Paudrat et Stephan, *L'Art Africain*, 2008, p. 424, n° 700

Grand admirateur de Félix Fénéon et de son engagement pour la reconnaissance des « Arts lointains », Jacques Kerchache parvint à réunir, à partir des années 1970, un important ensemble d'œuvres provenant de cette historique collection. Cette statuette, longtemps exposée dans son bureau, en constituait un témoin qu'il affectionnait particulièrement.

S'ajoute à son histoire la remarquable singularité de son style. Ses traits traduisent, dans un geste sculptural magistralement abouti, le rapport d'influences, directes et indirectes, entre les peuples Téké et Bembé voisins. Si les statues Téké sont en général représentée debout, celle-ci fait partie d'un rare corpus d'œuvres « sculptées dans la position assise et [...] accroupie. Ces figures sont construites dans une masse triangulaire. Le travail des bras et des jambes est beaucoup plus important que sur les autres objets. Les yeux sont représentés par des boutons de nacre ou par des éclats d'os. Seul le *nganga* possède la statuette assise » (Lecomte et Lehuard, *Batéké, Les Fétiches*, 2014, p. 39). Les deux charges latérales – très rarement conservées - renforcent le pouvoir qui lui était autrefois conféré.

Teke / Bembe figure, Republic of the Congo

15 000-25 000 € 17 500-29 200 US$



39

Statue, Yombé, République Démocratique du Congo

haut. 22 cm ; 8 ⅝ in

PROVENANCE

Collection privée, Courtrai
Collection privée, Belgique, acquis ca. 1980

25 000-35 000 € 29 200-40 900 US$

Les effigies commémoratives de chefs Yombé sont rares. Elles visaient à perpétuer la mémoire des grandes personnalités qu'elles honoraient, à travers un culte fondé sur la notion de survie et de protection du lignage.

Le statut de chef est ici signifié par la pose, par les scarifications envahissant le dos, et par les attributs, notamment la calotte finement tissée de motifs géométriques complexes (*mpu*) dont le port lui était réservé, et la peau de félin retombant sur la cuisse droite. La statuaire des Yombé exprime, à travers la gestuelle des personnages, le code moral, politique et religieux de la civilisation Kongo à laquelle elle se rattache. Si l'histoire universelle de l'art atteste la richesse du vocabulaire formel visant à idéaliser l'individu commémoré, c'est par le geste que sont exprimés ici à la fois son rang et ses qualités – idéales – de chef. Tandis que la pose – *funda nkata* (assis en tailleur) est un signe de respect (Lehuard, *Art Bakongo, les centres de style, vol. II, 1989, p.* 109) –, son association avec l'attitude de la tête appuyée sur la main « est le signe que la personne réfléchit avant de parler. Telle est la figure du chef idéal » (Thompson *in* Dapper, *Le geste kôngo*, 2002, p. 92). A ces valeurs morales répond la brillance des yeux grands ouverts sertis de « miroirs de clairvoyance », contrastant avec la belle patine brun-miel qui traduit les pouvoirs spirituels conférés à l'œuvre.

Vibrant témoignage de l'idéal moral des chefs Yombé, cette sculpture fait l'éloge d'une beauté parfaite - bouche charnue très finement modelée, nez aquilin aux ailes dilatées, dents limées, sourcils hachurés, oreilles détaillées - exaltant la vitalité du sujet.

Yombe figure, Democratic Republic of the Congo

40

Statue, Songye, République Démocratique du Congo

haut. 103 cm ; 40 ½ in

PROVENANCE

Collection Karel Plasmans, Belgique, acquis *in situ* ca. 1965 (inv. n° 65/646)
Collection privée, Belgique, acquis de la collection Plasmans entre 1988 et 1995 (avec les lots n° 25 et 26)

PUBLICATION(S)

Hersak, *Songye Masks and Figure Sculpture*, 1986, p. 165, n° 130
Neyt, *Songye. La redoutable Statuaire Songye d'Afrique Centrale / Songye. The Formidable Statuary of Central Africa*, 2004, p. 154-155, n° 120

180 000-250 000 € 210 000-292 000 US$

Entre 1955 et 1972, l'ingénieur agronome Karel Plasmans sillonna le pays Songye pour le compte de la Cotongo. Passionné par l'art et la culture Songye, il mena en particulier des recherches sur les traditions orales - notes sur lesquelles s'appuyèrent Dunja Hersak et Jean Willy Mestach pour leurs ouvrages respectifs, publiés en 1985. Chaque masque et statue acquis sur le terrain par Plasmans était accompagné d'informations précisant le lieu d'acquisition, ainsi que les pratiques cultuelles et rituelles s'y rattachant.

Si Plasmans ne publia jamais ses précieuses archives, il les ouvrit à Dunja Hersak pour sa thèse de doctorat, suivie de l'ouvrage *Songye. Masks and Figure sculpture* (1985). Cette statue, alors encore conservée dans la collection Plasmans, y figure accompagnée de la mention : « Community magical figure from village Kyabola (sur la route menant de Kabinda à Tshofa). Eki chiefdom. Collected by Plasmans : cat. n° 65/346 ». Choisie par François Neyt pour illustrer le style développé par les sculpteurs Eki (tradition des Songye occidentaux), cette statue en exalte superbement, dans une ligne très sobre, les traits déterminants : visage ovoïde aux yeux en amande, plan nasal recouvert d'une lamelle de cuivre et de clous de laiton, bouche entrouverte et sertie de métal, cou solide et uni, membres inférieurs massifs reposant sur une épaisse base circulaire. Les bras puissants se replient à angle droit autour de la zone ombilicale chargée d'ingrédients magico-religieux. De la corne enfoncée dans la fontanelle, aux clous implantés sur la tête et sur la zone du torse et de l'ombilic, tout indique combien ce grand ancêtre *nkisi* était apte à protéger, pendant plusieurs générations, toute la communauté.

L'ensemble de ces éléments souligne combien la statuaire Songye relève d'un triple agencement social : le sculpteur, le forgeron (associé au pouvoir sacré des ancêtres) et le prêtre-devin (*nganga*). L'efficience de l'œuvre – devenant vecteur de forces cosmiques et de la présence ancestrale – est ici remarquablement traduite par l'imposante présence sculpturale, alliant puissance corporelle et sensibilité du visage. Elle traduit, par la main d'un grand sculpteur, toute la complexité et la richesse de la pensée Songye.

Between 1955 and 1972 agricultural engineer Karel Plasmans travelled across Songye country on behalf of the Cotongo. Fascinated by Songye art and culture, he primarily conducted research on oral traditions; his notes were later relied on by Dunja Hersak and Jean Willy Mestach for the respective books they published in 1985. Each mask and statue acquired by Plasmans in the field was documented with information specifying the place of acquisition, as well as the cult and ritual practices attached to it.

Although Plasmans never published his invaluable archives, he did open them to Dunja Hersak for his doctorate thesis which was followed by the book *Songye. Masks and Figure sculpture* (1985). This statue, then still held in the Plasmans collection, appeared within the archives with the following notice: « Community magical figure from village Kyabola (on the road from Kabinda to Tshofa). Eki chiefdom. Collected by Plasmans: cat. No. 65/346". Selected by François Neyt to illustrate the style developed by Eki sculptors (Western Songye tradition), this statue superbly exalts its defining traits through its restrained form: an ovoid face with almond-shaped eyes, a nasal plane covered with copper bands and brass nails, mouth ajar and set with metal, a solid and plain neck and massive lower limbs resting on a thick circular base. The strong arms bend at right angles around the umbilical zone loaded with magic-religious ingredients. The horn embedded in the fontanelle, the nails on the head and on the torso and umbilicus area all show how this great *nkisi* ancestor was able to protect the entire community for several generations.

All these elements highlight the fact that Songye statuary is born of a threefold social arrangement: the sculptor, the blacksmith (associated with the sacred power of the ancestors) and the diviner-priest (*nganga*). The efficiency of the work, which becomes a vector of cosmic forces and ancestral presence, is here remarkably conveyed by the imposing sculptural presence, combining forcefulness in the body and sensitivity in the face. It expresses through the hand of a great sculptor, all the complexity and the richness of the Songye mind.

Songye figure, Democratic Republic of the Congo

41

Statuette-pendentif en bronze représentant Saint Antoine (Toni Malau), Kongo, République Démocratique du Congo, XVIII[e] siécle

haut. 9 cm ; 3 ½ in

PROVENANCE

Collection Léopold Dupret, acquis *in situ* entre 1926 et 1930
Transmis par descendance
Collection privée, Luxembourg

PUBLICATION(S)

Volper, *Du Jourdain au Congo. Art et christianisme en Afrique Centrale*, 2016, p. 111, n° 72

EXPOSITION(S)

Tervuren, Musée du Congo belge / Musée Royal de l'Afrique Centrale (prêt 1953-1973)
Paris, Musée du quai Branly-Jacques Chirac, *Du Jourdain au Congo. Art et christianisme en Afrique Centrale,* 23 novembre 2016 - 2 avril 2017

30 000-50 000 € 35 000-58 500 US$

Les statues représentant Saint Antoine (Toni Malau / Ntoni Malawu) comptent parmi les images les plus rares et singulières de l'influence de l'iconographie chrétienne sur l'art et la culture Kongo (*cf.* Volper, *Du Jourdain au Congo. Art et christianisme en Afrique centrale, 2017*). Miniaturisées sous la forme de pendentifs, en métal – comme ici – ou en ivoire (Sotheby's, Paris, 11 décembre 2013, n° 8, provenant aussi de la collection formée par Léopold Dupret avant 1930), elles en constituent également les plus vibrants témoignages.

« Lorenzo da Lucca vit de ses propres yeux l'usage que des 'prêtres' antonionistes faisaient de représentation de saint Antoine. C'est en 1705 que ce fameux père capucin présent dans la principauté de Sohio/Soyo/Sonyo témoigna de l'arrestation d'un de ces zélotes de Kimpa Vita qui utilisait, lors de ses 'messes', une petite figurine en métal de Saint Antoine qu'il enjoignait de vénérer » (Volper, *idem*, p. 103).

Le mouvement antonioniste fut fondé au Kongo à la fin du XVII[e] siècle. Dans cette période d'effritement du royaume, Dona Béatrice Kimpa Vita (1684-1706), grande prêtresse Kongo, puisa dans le catholicisme, et notamment dans la figure de Saint Antoine de Padoue, les préceptes d'un mouvement visant à l'instauration d'un nouveau pouvoir (Gonçalves, *La Symbolisation politique : le 'prophétisme' kongo au XVIII[e] siècle*, 1980, p. 118). Elle fut brûlée vive le 2 juillet 1706, mais le culte survécut au Congo de manière clandestine et se propagea, porté par les esclaves Kongo, jusqu'en Caroline du Sud.

Cette miniature en alliage de cuivre se distingue par la virtuosité de sa sculpture et de sa fonte. Elle s'affirme tant dans la prestance de la pose et le mouvement de l'enfant Jésus, que dans les détails anatomiques et le rendu de l'habit franciscain. Ces qualités indiquent non seulement l'importance de son propriétaire mais aussi une datation remontant, selon Julien Volper, au XVIII[e] siècle (*idem*, p. 111).

Bronze Kongo pendant-figure of Saint Anthony (Toni Malau), Democratic Republic of the Congo

Statuette-pendentif représentant Saint Antoine, Kongo, XVIII e siècle.
Collection Léopold Dupré, avant 1930
Sotheby's, Paris, 11 décembre 2013, n° 8. DR

42

Sceptre, Kongo / Yombé, République Démocratique du Congo

haut. 28 cm ; 11 in

PROVENANCE

Collection H. Deleval (Commissaire de District) acquis à Boma, avant 1920
Jean-Pierre Lepage, Bruxelles, ca. 1980
Collection privée, Belgique

PUBLICATION(S)

Lehuard, *Art Bakongo. Insigne de Pouvoir – Le Sceptre*, 1998, p. 1006-1007, n° M24

30 000-50 000 € 35 000-58 500 US$

En 1998, Raoul Lehuard (*Art Bakongo, Insigne de pouvoir. Le sceptre*) identifia le sceptre en ivoire à la fois comme le symbole du chef suprême *mwe* et comme le plus illustre *regalia* des peuples Kongo.

Bien que l'iconographie de ce sceptre soit considérée comme la plus classique – un homme siégeant en majesté et dominant la figure d'un prisonnier – (Felix, *White Gold, Black Hands. Ivory sculpture in Congo*, Vol. 2, 2011, p. 16), Raoul Lehuard en souligna l'individualité : « A l'inverse de ce qui s'observe sur d'autres pièces, le chef investi tient sa racine de *muk'uisa* de la main gauche. De l'autre il tient un couteau à large lame. L'homme porte un collier orné d'un pendentif en losange. Ses jambes sont serrées l'une contre l'autre. Le prisonnier, une femme, a les bras croisés dans le dos [...]. Elle semble n'avoir pas été entravée, bien qu'elle ait bras et jambes croisés. Un détail intéressant, le pouce de la main droite est largement dégagé des autres doigts » (Lehuard, *idem*, p. 1006).

À l'agencement codifié des personnages répond l'extraordinaire expressivité des visages et des gestes, accentuée par le foisonnement des détails et par la densité des images étroitement enchevêtrées. Acquis avant 1920, ce sceptre témoigne ainsi, par son iconographie et par la qualité de sa sculpture et de sa patine, du style dit "classique" - que Marc Felix situe entre la fin des XVII[e] siècle et XVIII[e] siècles (*idem*, p. 72-74). Il s'apparente étroitement au sceptre de l'ancienne collection du Prince Sadruddin Aga Khan (Sotheby's, Londres, 27 juin 1983, n° 51).

Kongo / Yombe sceptre, Democratic Republic of the Congo

43

Coupe antropomorphe, Kuba / Wongo, République Démocratique du Congo

haut. 17 cm ; 6 ⅞ in

PROVENANCE

Collection Emile Lejeune, acquis *in situ* entre 1906 et 1914
Collection Boris de Starosvietsky, Bruxelles
Transmis par descendance

18 000-25 000 € 21 000-29 200 US$

Depuis 1910 et l'exposition au British Museum des œuvres collectées entre 1907 et 1909 en pays Kuba par l'ethnologue hongrois Emil Torday, cet art royal n'a cessé de fasciner. Le rapport entre le pouvoir centralisé des souverains Kuba et la richesse de leur art sera comparé par Olbrechts aux « princes qui avaient à cœur de s'entourer d'une pléiade d'artistes – comme le firent en leur temps les Médicis et les Ducs de Bourgogne » (Olbrechts, *Les arts plastiques du Congo* belge, 1959, p. 114). Les coupes à vin de palme, réservées à l'usage des chefs et des notables Kuba, constituaient au sein de cet ensemble sculptural de véritables exercices de virtuosité pour les artistes royaux, marquant la compétition permanente pour le prestige, à la fois des sculpteurs et de leurs commanditaires.

Simultanément à Emil Torday, Emile Lejeune – également employé de la Compagnie du Kasaï – parcourt les mêmes territoires. S'aventurant toujours plus profondément dans les bassins des fleuves Kasaï et Sankuru, il est l'un des premiers Européens à s'intéresser aux objets d'art. Dans les territoires qu'il parcourt entre 1906 et 1914 – Kuba, Lele, Wongo, Pende – il acquiert des œuvres qu'il expédie en Belgique, chez ses parents. Dans une lettre qu'il leur adresse le 16 janvier 1910, il évoque ainsi des objets « Kasaï et Kuba » qu'il leur recommande de « bien conserver car j'y tiens beaucoup pour ma collection ». Parmi les œuvres qui témoignent à la fois de son œil et du talent remarquable des artistes de la région figurait en particulier une coupe anthropomorphe, chef-d'œuvre de l'art Wongo (Sothebys, Paris, 12 décembre 2012, n° 2).

Procédant du même – très rare – corpus, cette coupe se distingue par la dynamique de la pose, le soin accordé au détail des traits et des scarifications, et le talent avec lequel le sculpteur a proportionné la silhouette pour transcender la fonctionnalité de l'objet.

Kuba / Wongo cup, Democratic Republic of the Congo

Emile Auguste Lejeune avant son départ avec la Compagnie du Kasaï, ca. 1905. DR

Coupe anthropomorphe, Kuba / Wongo
Collection Emile Lejeune
Sotheby's, Paris, 12 décembre 2012, n° 2. DR

44

Effigie royale *ndop*, Kuba, République Démocratique du Congo

haut. 39 cm ; 15 ⅜ in

PROVENANCE

Offert par Jean-Baptiste Eugène Corbin (1867-1952), Nancy, à Monsieur A. Hamant
Transmis par descendance
Collection privée, France

70 000-100 000 € 82 000-117 000 US$

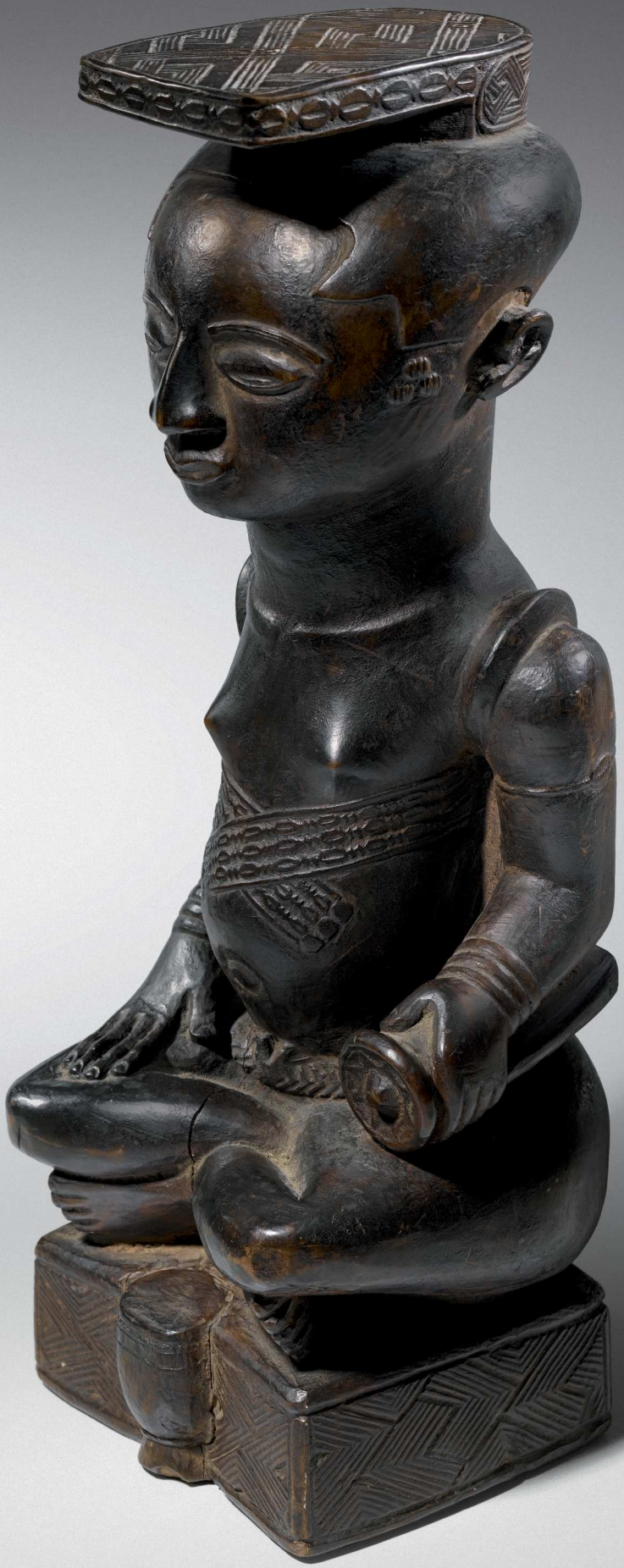
En décembre 1937 ouvrait à Anvers, sous le titre *Tentoonstelling van Kongo-Kunst*, la plus ambitieuse rétrospective jamais dédiée aux arts du Congo. Organisée par Frans Olbrechts, cette exposition témoignait de son approche révolutionnaire, fondée sur une analyse formelle et stylistique, et visant notamment à établir une histoire des arts du Congo. La démonstration d'Olbrechts s'opérait en particulier dans la majestueuse réunion de dix-sept effigies commémoratives (*ndop*) de rois Kuba. S'appuyant sur les informations recueillies *in situ* par l'explorateur Emil Torday et l'administrateur colonial Lode Achten, Olbrechts distingua au sein de cet ensemble un corpus ancien de neuf figures *ndop* de « style archaïque ». Cette statue inédite, que posséda l'éminent mécène et collectionneur de l'Ecole de Nancy, Jean-Baptiste Eugène Corbin (1867-1952), en partage à la fois la superbe qualité sculpturale et les caractéristiques distinctives.

Les figures *ndop* sont les portraits idéalisés des souverains - chefs suprêmes appelés *nyim* – ayant dirigé le royaume Kuba depuis le XVII[e] siècle. William H. Sheppard fut, en 1892, le premier Européen à voir l'une de ces sculptures, majestueusement présentée dans la grande salle du palais de la capitale Kuba (Sheppard, *Presbyterian Pionners in Congo*, 1917, p. 112). Plusieurs des statues composant le « style archaïque » défini par Olbrechts furent acquises peu après : quatre par Emil Torday en 1907, lors d'une expédition financée par le British Museum (Torday, *Causeries* Congolaises, 1925, p. 148-150) et, une en 1909 par le ministre belge Jules Renkin, aujourd'hui conservée au Brooklyn Museum (inv. n° 61.33).

Jean-Baptiste Eugène Corbin, ca. 1910. DR

Tandis que son iconographie traduit rigoureusement les canons conventionnels du type (tant dans la pose que dans l'ensemble des attributs royaux), cette statue s'impose d'emblée par sa remarquable qualité sculpturale. Si elle semble se singulariser par sa relative petite dimension, deux des statues définies comme archaïques par Olbrechts présentent une taille inférieure. Sa « monumentalité sculpturale créée par le fait que la tête de la figure est disproportionnée par rapport au torse et aux membres inférieurs [témoigne] du corpus des pièces les plus rares et les plus célébrées » (Binkley et Darish, *Kuba*, 2009, p. 31). A la très grande sensibilité des modelés s'ajoute le soin apporté par le sculpteur à la précision des détails anatomiques, notamment des doigts et des oreilles, tels qu'Olbrechts les décrivit avec la plus grande attention (*Plastiek van Kongo*, 1946, p. 57). S'ajoute enfin la très belle patine brune à reflets rougeâtres, acquise « au fur et à mesure des applications répétées de poudre de bois rouge mélangée à de l'huile de palme » (Binkley et Darish, *idem*), témoignant également de l'ancienneté de cette effigie au sein du corpus des statues *ndop*.

Selon Vansina (*African Art and Leadership,* 1972, p. 44), elles remplissaient différentes fonctions, aussi bien du vivant du monarque (favoriser la fécondité des épouses, aider au bon déroulement des naissances), qu'après sa mort, où elles devenaient des statues commémoratives que l'on exposait lors des grandes occasions. Pour Joseph Cornet (*in* Binkley et Darish*, idem,* p. 58), elles étaient avant tout des statues commémoratives, réalisées après la mort du roi. "Le caractère posthume des *ndop* est d'une grande conséquence pour les supputations chronologiques; [certaines] ont pu être commandées par un seul et même roi pour combler les lacunes laissées par un prédécesseur" (*idem*). Ainsi, certaines effigies sont stylistiquement très proches bien que le symbole – sculpté à l'avant du socle et identifiant le roi - diffère. Cette œuvre, dans son étroite parenté artistique avec l'effigie collectée par Torday en 1904 et conservée au Musée royal de l'Afrique centrale (inv. n° EO.27655), en constitue une superbe démostration.



December 1937 saw the opening of the *Tentoonstelling van Kongo-Kunst*, in Antwerp; the most ambitious retrospective ever dedicated to the arts of the Congo. Organized by Frans Olbrechts, this exhibition was a testament to his revolutionary approach, based on a formal and stylistic analysis, it focused on establishing a history of the arts of the Congo. Olbrechts' demonstration was particularly compelling in the majestic gathering of seventeen commemorative effigies (*ndop*) of Kuba Kings. Based on information collected in the field by explorer Emil Torday and colonial administrator Lode Achten, Olbrechts singled out within this group an ancient corpus of nine *ndop* figures in the "archaic style". This newly revealed statue which was the property of Jean-Baptiste Eugène Corbin (1867-1952), an eminent patron of the arts and collector of the School of Nancy, shares both their superb sculptural quality and their distinctive characteristics.

Ndop figures are the idealized portraits of the sovereigns, supreme leaders known as *nyim,* who ruled the Kuba Kingdom during the 17th century. In 1892, William H. Sheppard was the first European to see one of these sculptures while it was being regally displayed in the great room of the palace in the Kuba capital (Sheppard, *Presbyterian Pioneers in Congo*, 1917, p. 112). Several of the statues that comprise the "archaic style" defined by Olbrechts were acquired shortly thereafter: four by Emil Torday in 1907, during an expedition financed by the British Museum (Torday, *Causeries Congolaises*, 1925, p. 148-150) and, one by Belgian minister Jules Renkin in 1909, which is now held at the Brooklyn Museum (inv. No. 61.33).

Whilst its iconography rigorously conveys the conventional canons of the type (both in the stance and in all the royal attributes), this figure stands out for its remarkable sculptural quality. Although it seems to be unusual due to its relatively small scale, two of the statues defined as archaic by Olbrechts are in fact smaller in size. Its "sculptural monumentality, resulting from the fact that the figure's head is disproportionate compared to the chest and lower limbs to the corpus of the most celebrated and rare exemplars" (Binkley and Darish, *Kuba*, 2009, p. 31). The great sensitivity of the outlines, is enriched by the attention given by the sculptor to the precision of anatomical details, especially the fingers and ears, specifically described by Olbrechts (*Plastiek van Kongo*, 1946, p. 57). The beautiful brown patina with reddish hues, acquired "through repeated applications of red wood powder mixed with palm oil" (Binkley and Darish, ibid.), also attests to the antiquity of this effigy within the corpus of *ndop* statues.

According to Vansina (*African Art and Leadership,* 1972, p. 44), they fulfilled various functions both while the monarch was alive, to favour the fertility of wives and ensure the smooth running of childbirth, and after his death, when they became commemorative statues displayed on special occasions. For Joseph Cornet (*in* Binkley and Darish*, ibid,* p. 58), they were first and foremost commemorative statues, sculpted after the death of the King. "The posthumous character of the *ndop* is of great consequence when it comes to chronological calculations; [some of them] may have been commissioned by one King to fill the gaps left by a predecessor " (*ibid*). And indeed, certain effigies appear very close in style, although the symbol carved on the front of the base to identify the King, differs. This piece, with its close artistic ties to the effigy collected by Torday in 1904 and held in the Musée royal de l'Afrique centrale (inv. No. EO.27655) it's a superb demonstration.

Ndop *royal effigy, Kuba, Democratic Republic of the Congo*

45

Maternité, Bembé, République du Congo

haut. 18 cm ; 7 in

PROVENANCE

Collection Edouard Crochat (Capitaine des Zouaves entre 1860 et 1870), ca. 1862
Transmis par descendance
Collection privée, Suisse

Très rares dans la statuaire Bembé, les figures de maternité sont toujours traitées avec le plus grand des soins. Les visages - sculptés avec un égal raffinement - et la gestuelle traduisent le talent du sculpteur qui atteint son apogée dans l'élaboration des signes de beauté : coiffe, ornements d'oreilles et scarifications ventrales. A la finesse des modelés répond la profondeur de la patine aux nuances brun rouge accentuant, dans cette miniature, la saisissante monumentalité du geste sculptural.

Bembe maternity, Republic of the Congo

‡ 7 000-10 000 € 8 200-11 700 US$

46

Masque, Dan, Côte d'Ivoire

haut. 21 cm ; 8 ¼ in

PROVENANCE

Simone de Monbrison, Paris
Collection Sir Jack et Lady Zunz, Angleterre, acquis en 1976
Transmis par descendance

Incarnant l'idéal de beauté féminine, ce masque apparaissait lors des cérémonies d'initiation pour apporter leur nourriture aux jeunes initiés. Son front bombé, marqué d'une nervure centrale, surplombe des yeux étirés parés d'un loup en kaolin - caractéristiques des visages féminins. Témoin des créations Dan les plus anciennes, ce masque « semble absorber toute l'élégance et la beauté mystérieuse du visage dans la profondeur des yeux ajourés, immenses, tournés vers l'infini » (Neyt, *Trésors de Côte d'Ivoire*, 2014, p. 40).

Dan mask, Côte d'Ivoire

7 000-10 000 € 8 200-11 700 US$

47

Cavalier, Sénufo, Côte d'Ivoire

haut. 53 cm ; 20 ⅞ in

PROVENANCE

Collection Werner Gillon (1905-1981), Londres (Tara Collection)
Sotheby's, Londres, 15 juillet 1975, n° 53
Collection Sir Jack et Lady Zunz, Angleterre, acquis en 1974 lors de cette vente
Transmis par descendance

PUBLICATION(S)

Fagg, *African Sculpture from the Tara Collection*, p. 10-11, n° 1-2
Elisofon, *Black African Heritage, Part IV, Africa's Gift*, 1971

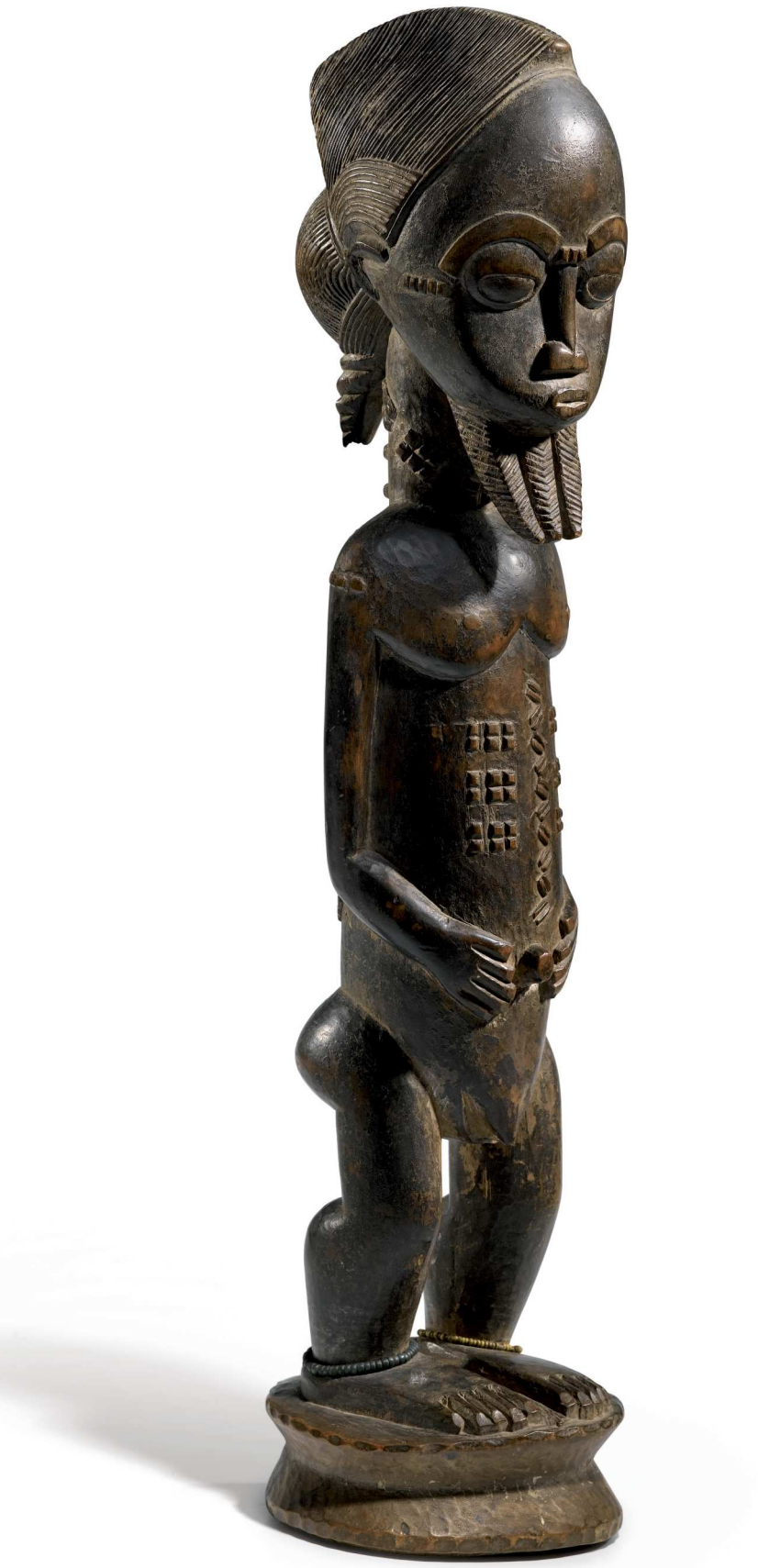
EXPOSITION(S)

Notre Dame, University of Notre Dame Art Gallery, *African Sculpture from the Tara Collection,* 28 mars - 23 mai 1971

25 000-35 000 € 29 200-40 900 US$

Le cavalier constitue, dans l'univers Sénufo, une image complexe - symbole de pouvoir matériel, allégorie associée à l'idée de chefferie, et représentation de la force physique et morale. Par l'ensemble de ces pouvoirs, les statues de cavalier sont censées intensifier le processus de divination. A mi-chemin entre stylisation des formes et puissance expressive, cette sculpture s'inscrit dans l'art Sénufo le plus classique. Les courbes se répondent et s'enclenchent. Le cavalier amorce, dans la tension du dos, une courbe qui se prolonge dans le mouvement de la queue du destrier. La verticalité de la lance stabilise la figure et lui confère fluidité et efficacité. Le talent du sculpteur s'exprime en particulier dans le visage du personnage, dont la simplification des traits renforce le sentiment de dignité et de puissance de l'œuvre. Appartenant aux devins les plus importants, à qui elles conféraient une grande notoriété, les statues de cavaliers sont rares dans le corpus Sénufo et celle-ci par ses dimensions remarquables en constitue un très beau et ancien témoignage. « L'envergure des œuvres d'art utilisées au cours des pratiques divinatoires annonce les compétences et le pouvoir du devin. Ceux dont la renommée avait dépassé les frontières de leur territoire pouvaient ainsi commanditer des œuvres très ambitieuses » (Gagliardi, *Divination and Sénufo Sculpture in West Africa*, 2010, p. 3).

Senufo horse rider, Côte d'Ivoire



48

Statue, Baulé, Côte d'Ivoire

haut. 43 cm ; 17 cm

PROVENANCE

Collection Colonel Eury, ca. 1930
Collection privée, France

Délicat témoignage du corpus des conjoints mystiques de l'au-delà, cette statue *blolo bian,* acquise au début du XX^{e} siècle - traduit l'idéal de la perfection physique en pays Baulé : courbes gracieuses, coiffure à coques élaborée, triple barbe tressée... Elle s'affirme par les nombreuses scarifications ornementales *baule ngolè,* sculptées en bas-relief, qui animent les surfaces - en particulier l'abdomen, le dos et le cou élancé.

Baule figure, Côte d'Ivoire

6 000-9 000 € 7 000-10 500 US$

49

Masque, Baulé, Côte d'Ivoire

haut. 41 cm ; 16 ⅛ in

PROVENANCE

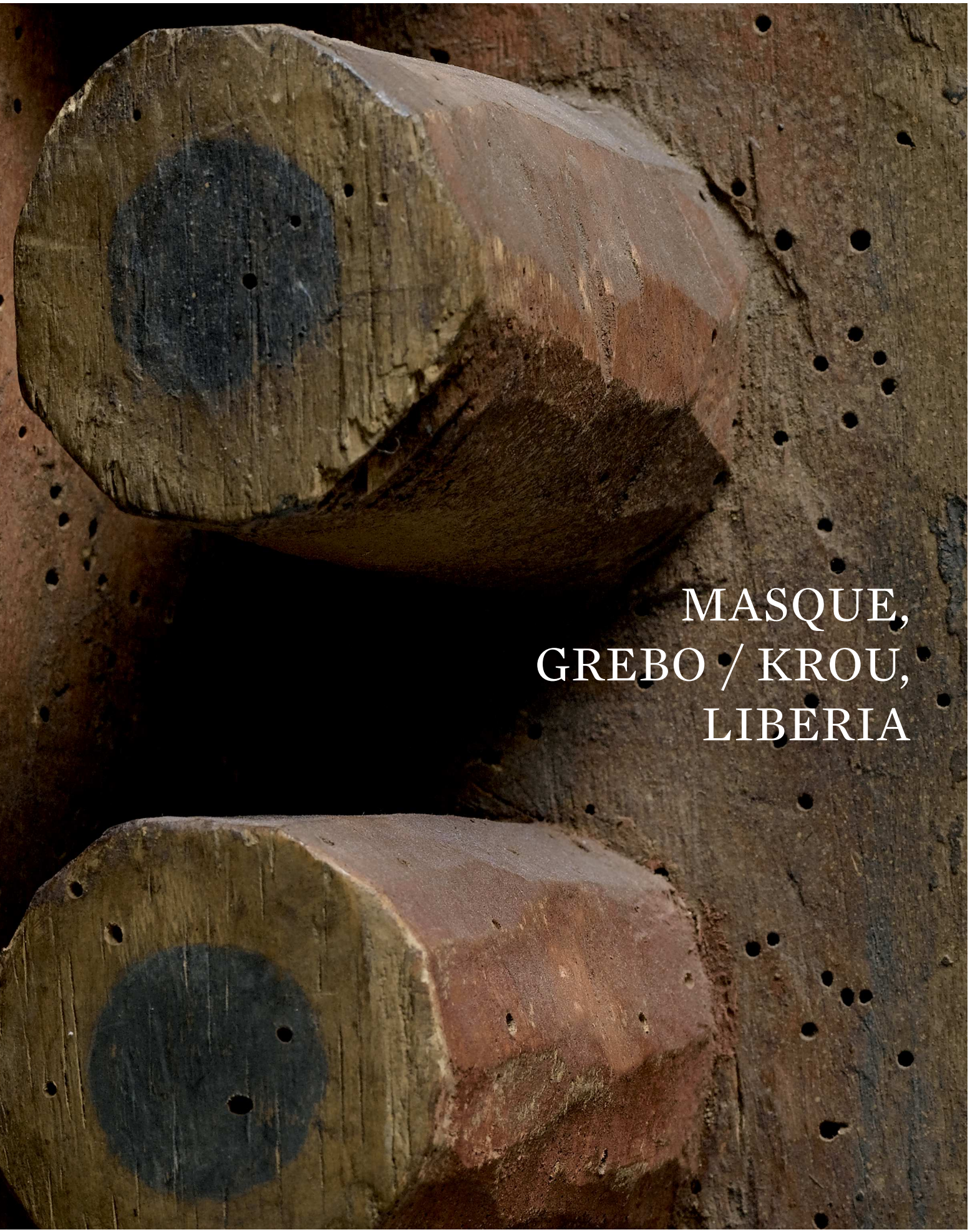
Collection privée, France, acquis d'une collection qui aurait été constituée ca. 1907

Représentant la jeune épouse, le masque *Kpan Pre*, loué comme la « reine du *goli* » (Boyer, *Baulé*, 2008, p. 50), couronnait un cérémonial très codifié : « Dans la culture Baulé, les personnages de grand prestige viennent toujours après ceux de prestige moindre ; ici, donc, la paire masculine moins importante précède la paire masculine importante ; toutes deux sont suivies par les masques de femme, et le masque féminin le plus prestigieux [le *Kpan Pre*] clôt la série » (Vogel, *L'art Baoulé. Du visible et de l'invisible*, 1999, p. 172).

Le visage féminin magnifie, par la finesse de ses traits, les scarifications frontales et sa coiffure élaborée, les canons de beauté en pays Baulé. La paire de cornes de capriné – liant le monde sauvage à celui des humains - signifie la puissance de son statut. Sa patine, croûteuse par endroits, et le raffinement de sa sculpture témoignent de son ancienneté et l'apparentent étroitement au masque *Kpan Pre* de l'ancienne collection Menil (Vogel, *idem*, p. 175).

Baule mask, Côte d'Ivoire

10 000-15 000 € 11 700-17 500 US$



MASQUE,
GREBO / KROU,
LIBERIA

50

Masque, Grebo / Krou, Liberia
Grebo / Krou mask, Liberia
haut. 83 cm ; 32 ⅝ in

PROVENANCE

Collection Pierre et Suzanne Vérité, Paris
Transmis par descendance
Paris, Enchères Rive Gauche, "Collection Vérité", 17 et 18 juin 2006, n° 157
Collection privée, New York, acquis lors de cette vente

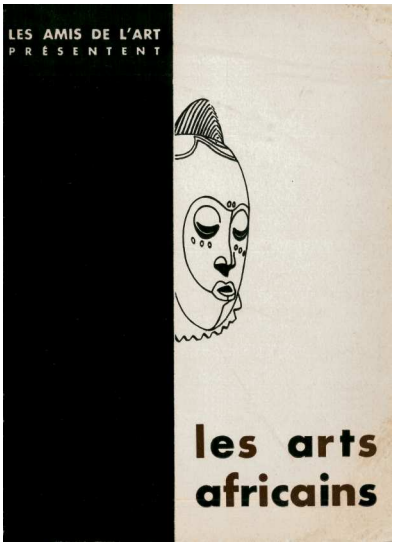
PUBLICATION(S)

Lejard, *Les arts africains*, 1955, p. 53, n° 159D
Segy, *African Sculpture Speaks*, New York, 1969 et 1975, p. 170, n° 164A
Nooter Roberts, "The Inner Eye: Vision and Transcendence in African Art", *African Arts*, Vol. 50, n° 1, Printemps 2017, p. 62, n° 2

EXPOSITION(S)

Paris, Cercle Volney, *Les arts africains,* 3 juin - 7 juillet 1955
Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, *The Inner Eye: Vision and Transcendence in African Arts,* 26 février - 9 juillet 2017

‡ 700 000-1 000 000 € 820 000-1 170 000 US$



Lejard, *Les arts africains*, 1955. Couverture. DR

Vue de l'exposition au Cercle Volney, Paris, 1955. DR

ENTRE LE VISIBLE ET L'INVISIBLE

Par Alain-Michel Boyer
Docteur en anthropologie et Professeur/Chercheur en art africain

Un tel masque a très tôt frappé les observateurs européens. Dès 1843, le commodore Matthew Perry s'empara, sur la côte du Liberia, d'un masque Grebo, offert en 1867 au Smithsonian Museum de Washington[1]. Au début du XXe siècle, il fascina Apollinaire et, de manière plus déterminante, Picasso, qui en posséda plusieurs[2]. Si, autour de 1912, la découverte des masques Grebo (Bakwe/Neyo/Godie) eut un impact déterminant dans la naissance du cubisme synthétique, s'ajoute ici, dans la singulière présence de huit yeux tubulaires, le signe manifeste de son pouvoir : accéder à l'invisible.

« *La découverte décisive* »
Daniel-Henry Kahnweiler (« L'art nègre et le cubisme », *Présence Africaine*, n°3, 1948)

« Le fait est que Picasso *possédait un masque Wobé* et que c'est l'étude de ce masque qui est à l'origine du bouleversement qui s'opéra alors » (*idem,* p. 373). Ces masques produisirent en lui un déclenchement dans son rejet des styles illusionnistes, dans la conquête d'une esthétique visant à la conceptualisation, et dans sa volonté de substituer, à la représentation des objets, leur *inscription* comme signes. D'où l'influence séminale de l'un de ces masques pour l'élaboration, en 1912, de sa célèbre *Guitare* en tôle (MoMA, inv. n° 640.1973), la toute première sculpture vraiment cubiste. Ces œuvres hantèrent Picasso à tel point qu'elles figurent sur ses dessins, notamment sur une mine de plomb représentant la salle à manger de l'artiste à Montrouge, en 1917.

Pour vraiment apprécier ce masque, il faudrait idéalement se placer au début du XXe siècle, afin de revivre une telle stupéfaction : à la différence de beaucoup d'autres effigies africaines connues alors, et à l'inverse de la représentation de la tête humaine depuis la Grèce classique jusqu'à Rodin, il ne s'agit pas d'une sculpture modelée reproduisant un visage, mais d'un assemblage de volumes géométriques où dominent les cercles, les rectangles : un agencement équilibré, qui ne vise pas à « copier la nature », à imiter ou figurer les composantes de la face, mais à les imposer comme emblèmes. Sur un panneau uniformément plat, huit cylindres, deux planchettes et trois parallélépipèdes évoquent huit yeux, deux arêtes nasales, un front et deux bouches.

Bien plus : une inversion radicale dans l'ordre de la représentation transforme délibérément les trous en aspérités, les creux en protubérances ; les ouvertures, yeux et bouches, deviennent des saillies. Des saillies dépourvues d'orifice (narines, orbites, cavité buccale) puisque les deux parallélépipèdes inférieurs sont simplement coupés par une ligne minimaliste dotée de chevrons qui suggèrent des dents, et des cercles peints en noir sur l'extrémité plate des cylindres se bornent à rappeler les pupilles. Rupture et innovation plastiques majeures dont Daniel-Henry Kahnweiler, fin analyste du cubisme et, dès 1907, éminent marchand de Picasso avait, l'un des premiers, décelé toute l'audace (Kahnweiler, *idem*, p. 367) : faire du *moins* un *plus*, métamorphoser une béance en excroissance.

BETWEEN THE SEEN AND THE UNSEEN

By Alain-Michel Boyer
Anthropologist and Professor/Researcher in african art

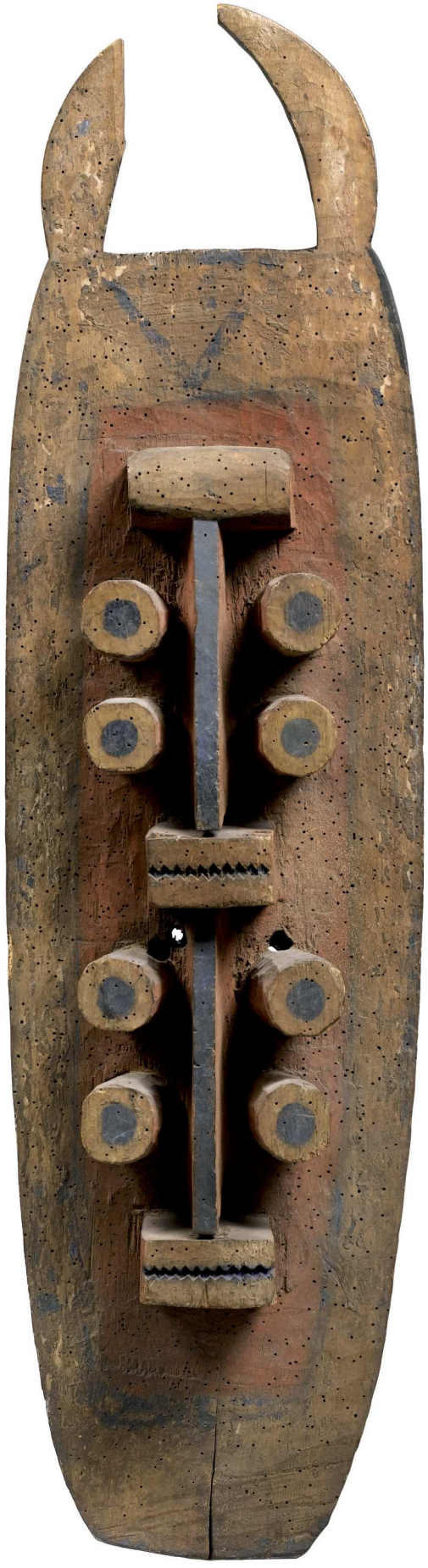
Masks such as this has been of interest to European observers from very early on. As early as 1843, Commodore Matthew Perry seized a Grebo mask on the coast of Liberia, which was then donated to the Smithsonian Museum in Washington in 1867[1]. In the early twentieth century, the masks were a source of fascination for Apollinaire and, more significantly, for Picasso, who owned several of them [2]. Around 1912 the discovery of the Grebo masks (Bakwe / Neyo / Godie) had a decisive impact on the advent of synthetic cubism, and with this mask there is an added element, in the singular presence of eight tubular eyes - a manifest sign of its power: granting access to the unseen.

"*The decisive discovery*"
Daniel-Henry Kahnweiler (« L'art nègre et le cubisme », *Présence Africaine*, No. 3, 1948)

"The fact is that Picasso *owned a Wobe mask* and that it is the study of this mask that is at the root of the upheaval that took place" (ibid, p. 373). These masks triggered Picasso's rejection of illusionist styles, as part of the quest towards an aesthetic aimed at conceptualization, and in his desire to replace the representation of objects with their *imprint* as signs. Hence the seminal influence of one of these masks for the production, in 1912, of his famous sheet metal *Guitar* (MoMA, inv. No. 640.1973), the very first genuinely cubist sculpture. These pieces haunted Picasso so profoundly that they feature in his drawings, including a graphite sketch depicting the dining room of the artist in Montrouge, in 1917.

To truly appreciate this mask, the ideal viewpoint to relive their stupefaction, would be that of a viewer in the early twentieth century. Unlike many other African effigies known then, and in direct opposition to the representation of the human head as seen from classical Greece to Rodin, this was not a modelled sculpture reproducing the shape of a face, but an aggregation of geometric volumes with a prevalence of circles, rectangles; a balanced arrangement, which does not aim to "copy nature", to imitate or represent the elements of the face, but to impose them as emblems. On a uniformly flat panel, eight cylinders, two small boards and three parallelepipeds evoke eight eyes, two nasal ridges, a forehead and two mouths.

Better yet, a radical inversion in the order of the representation deliberately transforms the holes into asperities, the hollows into protuberances; the openings - eyes and mouths - become projections. The projections are devoid of orifices (nostrils, orbits, oral cavity); the two lower parallelepipeds are divided by a minimalist line with chevrons that suggest teeth, and circles painted black on the flat end of the cylinders merely evoke pupils. This was a major artistic breakthrough and innovation which Daniel-Henry Kahnweiler, a discerning analyst of cubism who from as early as 1907 Picasso's eminent dealer, was one of the first to see in all its boldness (Kahnweiler, *ibid*, p. 367): making a *minus* into a *plus*, metamorphosing a void into an excrescence.



Mais ce masque se distingue aussi par une amplification surprenante : la multiplication des yeux tubulaires. Profusion qui s'explique par la superposition de deux visages schématisés, en un agencement qui procède, à l'inverse, d'une extrême parcimonie pour d'autres organes, puisque la bouche de la face supérieure joue le rôle de renflement frontal pour l'inférieure. Deux cornes sommitales stylisées manifestent la dualité de l'humain et de l'animal, et la nécessaire harmonie du social et de la nature, en écho à la duplication des têtes intimement associés.

« Avoir quatre yeux »

Pourquoi figurer deux paires d'yeux sur un même visage ? Il faut se tourner vers une expression assez répandue en Afrique de l'Ouest, « avoir quatre yeux », qui se rapporte à la capacité d'extra-lucidité de certains êtres, qui voient double, ou dont le regard perce le mur des apparences. Non seulement les devins, mais tout détenteur de culte, tout porteur de masque, qui sont aussi des voyants. Matérialiser plastiquement un symbole, faire d'une formule verbale une réalisation formelle : c'est l'un des atouts de cet art, qui transpose de manière concrète l'intensification de la vision, la pénétration magique du regard et le pouvoir d'accéder à l'invisible.

Un tel masque ne relevait pas d'une seule communauté, mais existait parmi plusieurs groupes appartenant à l'ensemble linguistique des Kru[3] : au Liberia, ce sont les Grebo, qui vivent au sud-est du pays, dans le « Maryland » et le « Grand Kru County ». Juste de l'autre côté de la frontière, en Côte d'Ivoire, ce sont les Bakwe, installés autour de Soubré et San-Pedro ; mais aussi les Godie, près des villes de Fresco et Sassandra, et les Neyo, sur les rives du fleuve Sassandra.

Les villageois grebo disaient en 1974 qu'un tel masque avait jadis pour fonction d'expurger les mangeurs de « doubles » (ou d'âmes pour les chrétiens), mais qu'il intervenait aussi lors de conflits rituels entre clans, à l'occasion d'une contestation de territoire, d'un problème de chasse, d'un rapt de femme. Grâce à sa profusion d'yeux, il « surveillait » les combattants, mais les « fortifiait » également, afin de les hausser au-dessus du statut d'homme, jusqu'à celui de guerrier valeureux. Il se portait bien sûr verticalement, mais avec une légère inclinaison du sommet vers l'arrière, ce qui soulignait son élancement vers le ciel. Si les yeux sont aveugles, c'est parce que le danseur regardait par les trous perforés au-dessous de la bouche centrale. Sa dimension nécessitait un bois léger - vraisemblablement du kapokier, appelé communément « silk cotton tree » au Liberia et « fromager » en Côte d'Ivoire (*Ceiba pentandra*, de la famille des Malvaceae). Un bois dont raffolent les xylophages : ils ont percé la surface de celui-ci d'innombrables pertuis.

La *Guitare* (1912) de Picasso encadrée par les masques Grebo du Metropolitan Museum de New York. Vue de l'exposition *Primitivisme dans l'art du 20e siècle*, MoMA, New York, 1984. DR

But this mask also stands out for a surprising amplification: the multiplication of its tubular eyes. This profusion is explained by the superimposition of two schematized faces, in an arrangement which proceeds, conversely, from an extreme frugality with regard to other organs resulting in the mouth of the upper face playing the role of a forehead for the lower one. Two stylized horns show the duality of the human and the animal and the necessary social harmony with nature, echoed by the duplication of the intimately associated heads.

"Having four eyes"

Why figure two pairs of eyes on the same face? To answer this question, we must look to a fairly commonly used expression in West Africa - "to have four eyes", which refers to the gift of clairvoyance enjoyed by certain beings, who see double, or whose eyes pierce the wall of appearances. This gift is held not only by diviners, but all guardians of a cult, all bearers of masks, who are also seers. Embodying a symbol, turning a verbal formula into a formal realisation is a characteristic of this art, which concretely transposes the intensification of the vision, the magical penetration of the gaze and the power to access the unseen.

Such a mask did not belong to a single community, but was shared among several groups belonging to the Kru linguistic group[3]. In Liberia, the Grebo live in the southeast of the country, in "Maryland" and "Greater Kru County". Just across the border, in Côte d'Ivoire, the Bakwe are settled around Soubre and San-Pedro; but also the Godie, near the towns of Fresco and Sassandra, and the Neyo, on the banks of the Sassandra River.

In 1974 Grebo villagers said that the role of such a mask was to expurgate those who ate "doubles" (or souls for Christians), but that it also played a part in settling ritual conflicts between clans, in the case of a land contest, a hunting problem or the rape of a woman. With its numerous eyes, it could "watch" the fighters, but also "strengthen" them, in order to raise them above their status as men, and turn them into valiant warriors. The mask was evidentially worn vertically, and the top inclines slightly backwards which emphasizes the idea it is soaring towards the sky. The eyes are blind and to see, the dancer looked through the holes perforated below the central mouth. Its large scale required a light wood - presumably kapok, commonly called "Silk cotton tree" in Liberia and "Fromager" in Côte d'Ivoire (*Ceiba pentandra*, of the Malvaceae family). A wood that xylophagous insects love: here they have pierced innumerable holes in its surface.

De tels masques ont aujourd'hui presque totalement disparu. D'abord à la suite de ce que l'on nomme au Liberia les « Grebo Wars » qui durèrent, par épisodes, de 1854 à 1910, lorsque le gouvernement, composé d'Afro-Américains, réprima durement les membres de ce peuple, en partie pour répandre parmi eux la foi chrétienne et éradiquer les croyances animistes qui présidaient à la fabrication des masques ; ensuite lorsque se développa, à partir de 1914, le culte syncrétiste iconoclaste du prophète William Wade Harris - lui-même grebo, né au Liberia -, qui parcourait les villages, en Côte d'Ivoire aussi, en clamant « Brûlez vos fétiches[4] ». Néanmoins, quelques masques de ce type subsistent en Côte d'Ivoire, dans la région de Sassandra, chez les Neyo et les Godie, chez lesquels ils n'ont plus de fonction rituelle, mais participent à des fêtes de divertissement[5].

[1] Voir : A-M BOYER, "Grebo Art", *Arts & Cultures*, 2010, p. 141.

[2] Voir : William RUBIN, *« Primitivism » in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, Museum of Modern Art, 1984. Trad. fr.: *Le Primitivisme dans l'art du 20ème siècle*, Paris, Flammarion, 1987, pp. 304-323.

[3] Bizarrerie de l'ethnologie : le mot « Kru » désigne à la fois un ensemble d'une vingtaine d'ethnies (Bassa, We, Bété, Niabwa, etc.) et une ethnie particulière, d'à peine 20 000 individus installés dans le département de Tabou, en Côte d'Ivoire. Mais ces derniers n'ont jamais possédé de masque de ce type, bien que beaucoup de catalogues leur en attribuent l'origine. Imbroglio supplémentaire : leur dextérité dans la navigation et dans la maîtrise de la « barre », sur ce rivage, a produit une assimilation de « Krumen » à « Crewmen », ce dernier mot englobant des personnes non kru (voir : A-M. BOYER, *op. cit*. 2010, pp. 137-139).

[4] Sur le « Harrisme » et ses destructions, voir : Alain-Michel BOYER, « L'Afrique et la pérennité de l'immatériel », dans : *Arts&Cultures* 2017, Genève, p. 115-116. Traduction anglaise : « Africa and the Permanence of the Immaterial », *Arts&Cultures* 2017, Geneva, pp. 115-116.

[5] Voir : Pierre BOUTIN : « Les masques « krou » de Côte d'Ivoire », *Afrique, Archéologie, Arts*, n° 5, 2007-2009, pp. 7-26.

Nowadays, for two reasons, such masks have almost completely disappeared. Firstly due to what is known in Liberia as the "Grebo Wars", which lasted intermittently from 1854 to 1910. During this time a government staffed by African-Americans harshly repressed the Grebo people, partly in order to spread the Christian faith among them and to eradicate animist beliefs that spurred the creation of masks. Secondly, from 1914 onwards, as a result of the iconoclastic syncretic cult of prophet William Wade Harris - himself a Grebo, born in Liberia - who roamed the village in Liberia and the Ivory Coast, instructing people to "Burn their fetishes"[4]". Nevertheless, some of these types of masks remain in the Ivory Coast in the Sassandra region, home to the Neyo and Godie people, for whom they no longer have a ritual function, but are a part of entertainment festivals[5].

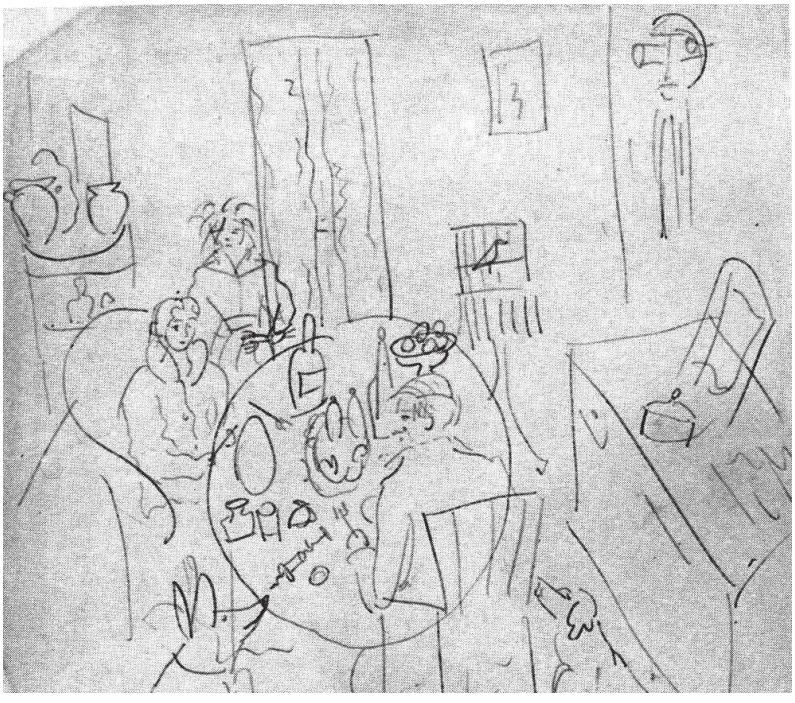
[1] See: A-M BOYER, "Grebo Art", *Arts & Cultures*, 2010, p. 141.

[2] See: William Rubin, *"Primitivism" in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, Museum of Modern Art, 1984. Trad. fr.: *Le Primitivisme dans l'art du 20ème century*, Paris, Flammarion, 1987, pp. 304-323.

[3] In a strange quirk of ethnology, the word "Kru" refers both to an aggregation of about twenty ethnic groups (Bassa, We, Bété, Niabwa, etc.) and to one particular ethnic group, of barely 20,000 individuals settled in the department of Tabou, in Côte d'Ivoire. Yet the latter have never had masks of this type, although many catalogues credit them with their creation. And to further complicate the issue, their dexterity in navigation and in controlling the "shoaling waves" on this shore, produced an assimilation of "Krumen" to "Crewmen", this last word including non-kru people (See: A-M. BOYER, *op. cit*. 2010, pp. 137-139).

[4] On "Harrism" and its destructions, see: Alain-Michel BOYER, « Africa and the Permanence of the Immaterial », *Arts&Cultures* 2017, Geneva, pp. 115-116.

[5] See: Pierre BOUTIN : "Les masques "krou" de Côte d'Ivoire", *Afrique, Archéologie, Arts*, No. 5, 2007-2009, pp. 7-26.



Pablo Picasso, *Salle à manger de l'artiste à Montrouge*, 1917. Détail. DR

51

51

Bouclier, Masaï, Kenya
haut. 90 cm ; 35 ½ in

PROVENANCE

Übersee Museum, Brême (inv. n° 74)
Collection Professeur Johannes Kalter, Stuttgart, ca. 1965
Collection privée, Allemagne

« On trouve des boucliers partout en Afrique, dans une remarquable variété de matériaux, de formes et de motifs décoratifs, des combinaisons qui exprimaient leur fonction d'objets de prestige, de symboles d'identification et d'accessoires lors des danses et des cérémonies » (Ginzberg, *Afrique. L'art des formes*, 2000, p. 152). Ce bouclier témoigne, par sa très belle polychromie et la qualité des techniques anciennes nécessaires à sa réalisation, de l'apogée de l'art guerrier du peuple Masaï. Le rouge, omniprésent, symbolise le courage, tandis que l'ensemble des motifs géométriques constituent des repères identitaires permettant de décrypter le clan, d'affirmer le statut de son propriétaire et ses qualités au combat. Voir Sotheby's, *Collection Marc et Denyse Ginzberg* (Paris, 10 septembre 2007, n° 2) pour un bouclier étroitement apparenté.

Maasai shield, Kenya

5 000-7 000 € 5 900-8 200 US$

52

Cimier *zazaigo*, Mossi, Burkina Faso
haut. 23,5 cm ; 9 ¼ in

PROVENANCE

Collection privée, Paris
Collection Madeleine Rousseau (1895-1980), Paris
Guy Piazzini, Paris
Sotheby's, Londres, 11 juillet 1988, n° 38
Collection Armand Arman (1928-2005), Paris / Vence / New York
Collection privée, France

Socle de Kichizo Inagaki (1876-1951)

PUBLICATION(S)

Guillaume et Munro, *La Sculpture nègre primitive*, 1929, n° 38
Nicolas et Sourrieu, *Arman & l'art africain*, 1996, p. 149, n° 138
Alain, *African Faces, African Figures, The Arman Collection*, 1997, p. 54-55

EXPOSITION(S)

Marseille, Musée d'Arts Africains, Océaniens, Amérindiens, Centre de la Vieille Charité, *Arman & l'art africain*, 23 juin - 30 octobre 1996 / Paris, Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie, 3 décembre 1996 - 17 février 1997 / Cologne, Rautenstrauch-Joest Museum, Museum für Völkerkunde, 13 mars - 15 juin 1997
New York, Museum for African Art, *African Faces, African Figures. The Arman Collection*, 9 octobre 1997 - 19 avril 1998

8 000-12 000 € 9 400-14 000 US$

52

Ce cimier fut l'un des premiers à illustrer, dans les ouvrages spécialisés, l'invention plastique déployée par les artistes du Burkina Faso pour interpréter les esprits abstraits de la nature. En 1929, il apparaît, soclé par Kichizo Inagaki, sous la mention « Figurine. Haute-Volta », dans *La Sculpture nègre primitive* de Paul Guillaume et Thomas Munro.

Les cimiers de danse *zazaido* n'ont été attribués aux Mossi que tardivement – en 1973 – grâce aux informations publiées par Hélène et Henri Kamer (*Haute Volta*, 1973, p. 96). Dansant lors des funérailles, « leur apparition garantit aux ancêtres que le défunt était un membre respectable de leur clan et contribue au voyage serein de son esprit entre le monde des vivants et celui des esprits ancestraux » (D. Roy, *Mossi*, 2015, p. 58). L'iconographie de ce cimier, classique, s'appuie sur la double représentation stylisée de l'antilope aubère *widpelego*, mise en valeur par l'écho des motifs géométriques et le contraste des aplats polychromes.

Mossi zazaigo *crest, Burkina Faso*

53

Masque, Bété / Wè, Côte d'Ivoire

haut. 27 cm ; 10 ⅝ in

PROVENANCE

Collection Felix Houphoüet-Boigny (1905-1993)
Samir Borro, Bruxelles, 1998
Collection Pierre Moos, Paris
Collection Robert T. Wall, San Francisco
Renaud Riley, Bruxelles
Collection privée, Paris, acquis ca. 2010

PUBLICATION(S)

Verger-Fèvre, "Côte d'Ivoire : Masques du pays Wè", *Tribal Art*, n° 37, Printemps 2005, p. 119

L'institution du masque guerrier - commune à l'ensemble des peuples du Sud-Ouest ivoirien - s'inscrivait, à l'époque précoloniale, dans un phénomène de guerre couvrant, « au-delà de ses enjeux réels, un vaste champ culturel (récits épiques, art musical et chorégraphique) » (Dozon, *La société bété. Histoires d'une ethnie de Côte-d'Ivoire*, 1985, p. 172). Chargés d'imposer la paix lors de conflits internes ou venant « se mêler aux combattants au cours de la bataille, lançant des flèches ou des sagaies destinées moins aux adversaires réels qu'aux esprits venus les soutenir », ces masques imposaient leur figure terrifiante, matérialisant les forces hostiles de la forêt (Verger-Fèvre, « Côte d'Ivoire : Masques du pays Wè », *Tribal Art,* Printemps 2005, p. 108). A l'esthétique de la force, dont les données font « surgir l'inconnu plutôt qu'elles n'ordonnent le connu » (Meurant, *Ubangi*, 2008, p. 141), répondent ici la magistrale architecture des formes et la profusion de têtes de clous métalliques qui en éclairent la surface. Autour des yeux tubulaires et de la bouche ouverte (seuls éléments figuratifs du masque) se développe un réseau de bandes - ondulantes dans la moitié basse du visage et droites dans la partie supérieure – qui, formant un second masque sur le visage sculpté, illustre magistralement l'inventivité plastique des sculpteurs de cette région.

Bete / We Mask, Côte d'Ivoire

18 000-25 000 € 21 000-29 200 US$

54

Cuiller, Mossi, Burkina Faso

haut. 23 cm ; 9 in

PROVENANCE

James Willis, Los Angeles
Collection privée européenne, acquis en 1999

L'univers formel des cuillers-sculptures relève le plus souvent, en Afrique, de concepts plastiques analogues à ceux mis en œuvre dans la statuaire. Dans les arts du Burkina Faso, leur iconographie se rapporte cependant essentiellement aux masques zoomorphes évoquant les esprits abstraits de la nature (*cf.* Sotheby's, Paris, 15 juin 2011, n° 49, collection Thomas G.B. Wheelock). Les cuillers figurant des personnages y sont très rares, et généralement identifiées comme Nuna (Falgayrettes, *Cuillers-Sculptures*, 1991, p. 60-65). Ici, la dynamique des formes épurées, l'équilibre de la composition magnifiant le cou au port altier, et l'imposant visage aux traits naturalistes permettent, selon toute vraisemblance, de l'attribuer à un artiste Mossi. Sa très belle patine aux teintes nuancées, sombre et brun rouge, témoigne de son usage prolongé. Voir Roy (*Art of the Upper Volta River*, 1987, n° 32), pour l'unique autre cuiller très apparentée.

Mossi spoon, Burkina Faso

7 000-10 000 € 8 200-11 700 US$

54

55

Statue, Baulé, Côte d'Ivoire

haut. 51 cm ; 20 in

PROVENANCE

Lucien Van de Velde, acquis *in situ* ca. 1970
Collection Walter Kaiser, Stuttgart
Collection Franz Armin Morat, Freiburg
Jo De Buck, Bruxelles, ca. 2005
Collection privée, Belgique

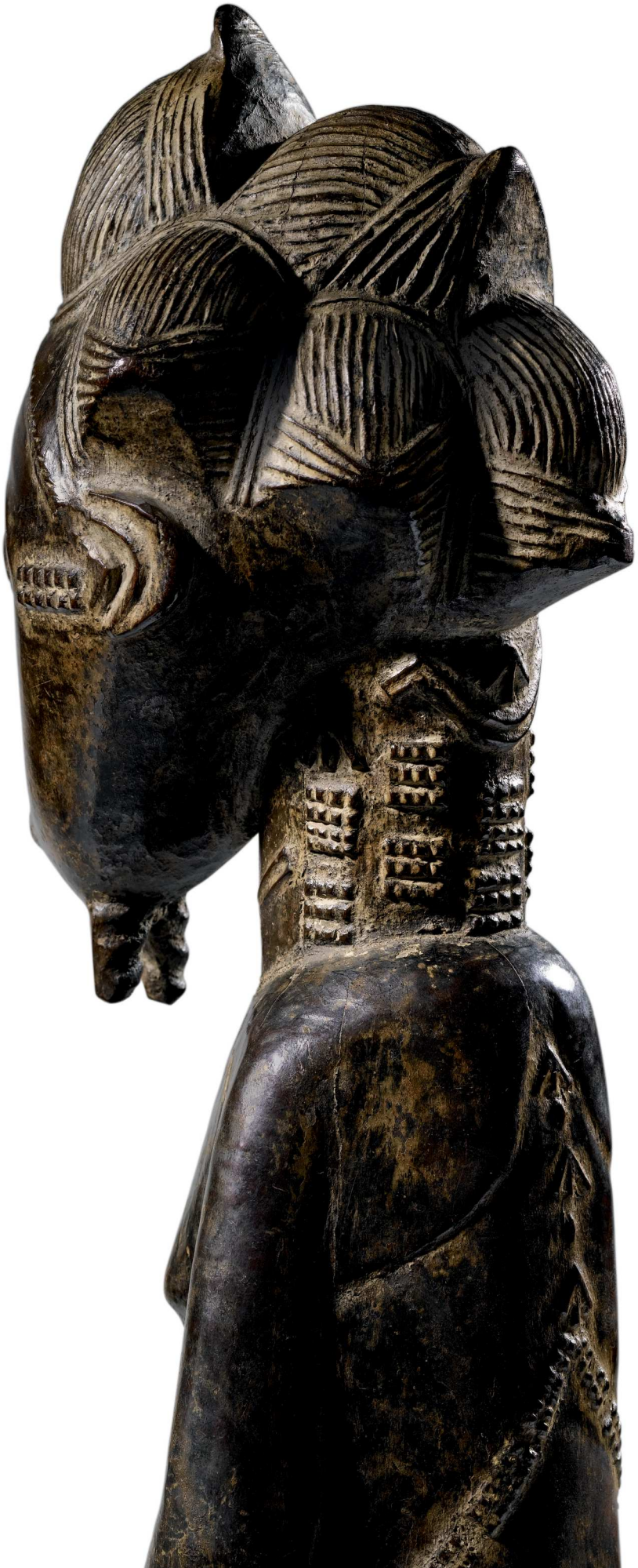
Célébrée pour sa « concentration paisible », sa « réflexion introspective » (Vogel, *Baulé : African Art, Wester Eyes*, 1997, p. 28) et pour le « classicisme » des critères de beauté qu'elle véhicule, la statuaire Baulé toucha immédiatement et à l'évidence la sensibilité occidentale. Elle compte ainsi parmi les œuvres d'art africain dont l'esthétique s'est imposée le plus tôt auprès des artistes modernes et des collectionneurs européens.

La patine croûteuse qui recouvre par endroits cette statue permet selon toute vraisemblance de l'identifier à un *asie usu* - représentation dictée par le devin d'un "génie de la brousse" sous la forme d'un bel humain. Les statues d'*asye usu* étaient conçues comme un réceptacle, un lieu de résidence pour les esprits permettant aux hommes, et au devin lui-même, de les apaiser, de les honorer et de communiquer avec eux. Plus la statue était belle, plus l'esprit était bienveillant. Dans cette métamorphose de l'esprit de la nature, l'art remplissait une fonction supérieure : « surmonter l'instinct, l'irrationnel, dépasser le désordre du monde pour inscrire dans des plans nets, des contours précis, un équilibre, dominer l'impulsivité, immobiliser l'esprit volatile, lui fixer la contrainte d'une mesure, d'une musicalité. [...] Imposer à un être indocile et turbulent une architectonique, une densité, des lignes harmonieuses, doucement incurvées » (Boyer, *Baulé*, 2008, p. 33-34).

Par ses dimensions majestueuses et l'exaltation d'une beauté parfaitement maîtrisée, cette statue illustre avec force la démarche des devins *komyen* les plus puissants qui, pour capter leur auditoire et démontrer leurs pouvoirs, commanditaient les sculptures les plus éloquentes. Sublimation des forces sauvages de la nature, elle s'affirme dans l'harmonie du visage aux traits idéalisés, et dans la délicatesse des signes de beauté façonnés par la main de l'homme, en particulier la coiffe d'une complexité raffinée et les nombreuses scarifications dont les lignes contribuent au rythme de la composition.

Baule figure, Côte d'Ivoire

30 000-50 000 € 35 000-58 500 US$



56

Masque, Guéré / Wobé, Côte d'Ivoire

haut. 27 cm ; 10 ⅝ in

PROVENANCE

Collection Charles Ratton (1895-1986), Paris (inv. n° 2408)
Collection Pierre Guerre (1910-1978), Marseille (inv. n° 84)
Loudmer, Paris, "Collection Pierre Guerre", 20 juin 1996, n° 21
André Fourquet (1928-2001), Paris
Collection Armand Arman (1928-2005), Paris / New York
Jacques Germain, Montreal
Collection privée, France

PUBLICATION(S)

Guerre et Delange, *Arts Africains*, 1970, n° 60
Pierre Guerre, un érudit en son temps, 1992, p. 75, n° 15
Germain, *Art Ancien de l'Afrique Noire,* 2015, p. 54-55, n° 21
Tribal Art, Hiver 2015, n° 78, p. 12

EXPOSITION(S)

Marseille, Musée Cantini, *Angola-Côte d'Ivoire,* 24 mars - 16 avril 1959
Musée Cantini, Marseille, *Arts Africains*, mars - mai 1970
Musée d'Arts Africains, Océaniens, Amérindiens, Centre de la vieille Charité, Marseille, *Pierre Guerre, un érudit en son temps*, 20 mars - 31 mai 1992

30 000-50 000 € 35 000-58 500 US$

Mainte fois exposé et publié depuis 1959, ce masque Guéré-Wobé illustre tant la richesse de l'emblématique collection Léonce et Pierre Guerre (Marseille) que l'éclectisme de celle que constitua l'artiste Arman. Originaires de la région forestière située aux confins de la Côte d'Ivoire et du Liberia, les Guéré-Wobé ont absorbé les influences des styles alentours (Dan/Kran/Grebo/Krou), qu'ils se sont réappropriées pour développer un art profondément singulier : « des masques très puissants, denses, plein d'inventions, 'cubistes' disait-on, car les visages anthropomorphes étaient traités en volume et plan inattendus » (Kamer, *Guéré-Wobé-Bété*, 1978, p. 5). Personnifiant chacun une fonction sociale précise lors des danses cérémonielles, ces masques « insolites et violemment expressifs » englobent une « infinie variété de types, où l'invention du sculpteur semble se donner libre cours » (Guerre et Delange, *Arts Africains*, 1970, n° 60).

La face – combinant caractères anthropomorphes et zoomorphes - est structurée en volumes projetés dans l'espace : front en visière dominant le visage convexe encadré par le plan perpendiculaire des joues, nez fort flanqué d'yeux tubulaires saillants et ponctués de disques métalliques. Projetée à l'oblique, la mâchoire articulée s'ouvre sur une rangée de dents taillées en pointe, à travers lesquelles se dessine la langue délicatement sculptée. Le rythme puissant de la sculpture est accentué par les motifs des scarifications faciales et par les traces de pigments rouges soulignant originellement le regard. L'exubérance des traits illustre magistralement cette esthétique singulière qui participa à la rupture opérée par les artistes du début du XX^{e} siècle avec le naturalisme du siècle précédent.

Guere / Wobe mask, Côte d'Ivoire

57

Statue, Dan / Kran, Liberia / Côte d'Ivoire

haut. 53 cm ; 20 ¾ in

PROVENANCE

Collection Josef Müller, Paris et Solothurn, ca. 1939
Collection Jean-Paul et Monique Barbier-Mueller, Genève
Musée Barbier-Mueller, Genève (inv. n° 1003-5)
Lance et Roberta Entwistle, Londres
Collection Myron Kunin, Minneapolis, acquis en 1995
Sotheby's, New York, "In poursuit of beauty. The Myron Kunin Collection of African Art", 11 novembre 2014, n° 18
Collection privée américaine, acquis lors de cette vente

Socle de Kichizô Inagaki (1876-1951)

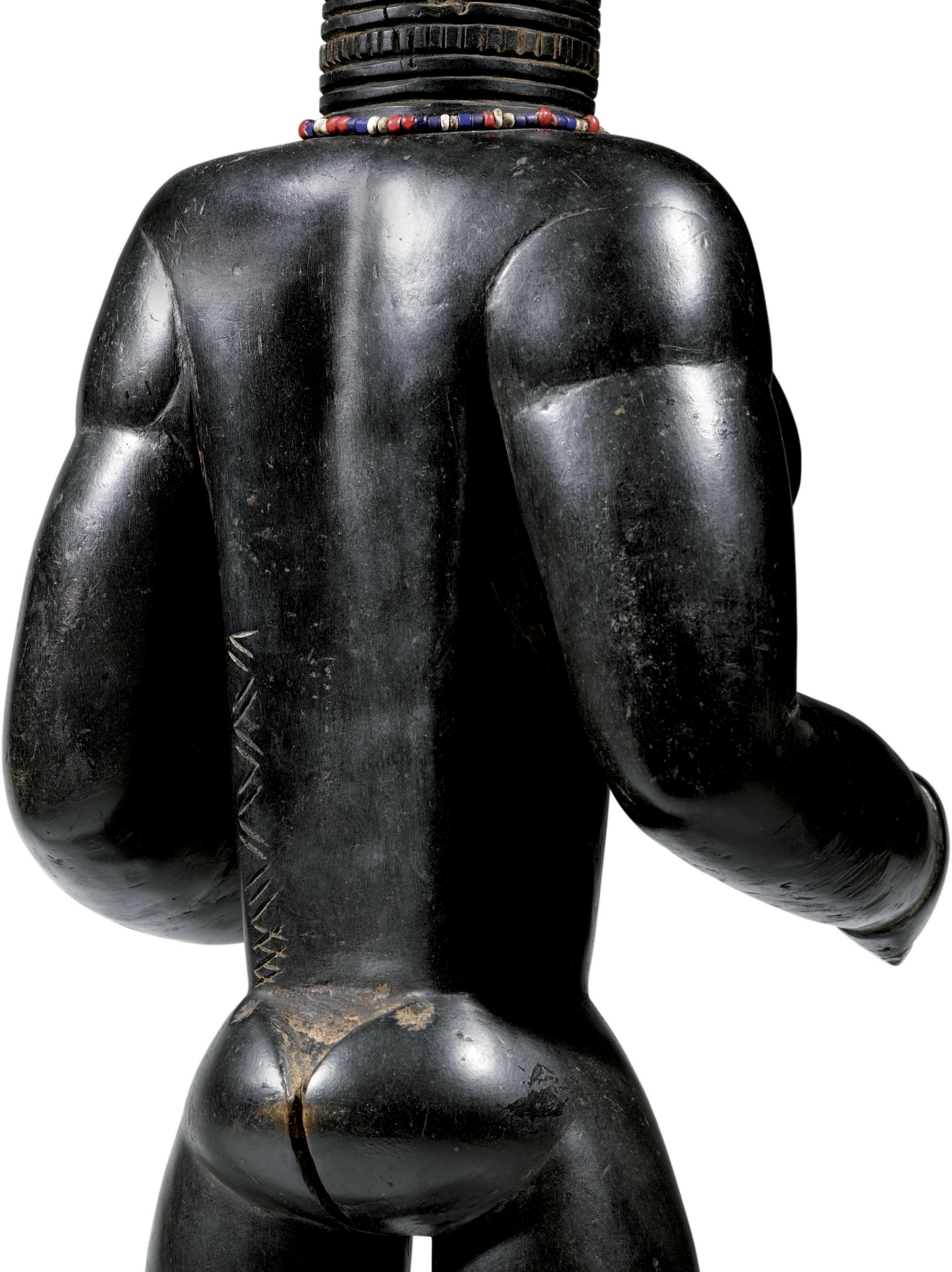
PUBLICATION(S)

Fischer et Himmelheber, *Die Kunst der Dan*, Zurich, 1976, p. 152, n° 140
Paudrat et Claude Savary, *Collection Barbier-Müller Genève: Sculptures d'Afrique*, 1977, p. 81, n° 13
Jones, Paudrat et Christian Kaufmann, *Exotische Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung: Amerika, Afrika, Südsee*, 1981, p. 77
Fischer et Himmelheber, *The Art of the Dan in West Africa*, 1984, p. 116, n° 131
Schmalenbach, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, 1988, p. 118, n° 51
Barbier, *Arts de la Côte d'Ivoire*, 1993, Vol. 2, p. 67, n° 101
Herreman, *Icons of Perfection: Figurative Sculpture from Africa*, 2006, p. 22, n° 7
Gottschalk, *L'art du Continent noir. Afrique.. Témoins de la maîtrise des sculpteurs africains dans les collections privées,* Vol. 2, 2007, deuxième de couverture et p. 130

EXPOSITION(S)

Zürich, Rietberg Museum, *Die Kunst der Dan*, 17 octobre - 21 novembre 1976
Genève, Musée Barbier-Mueller, *Collection Barbier-Müller Genève: Sculptures d'Afrique*, printemps - été 1978
Solothurn, Kunstmuseum Solothurn, *Exoti9sche Kunst aus der Barbier-Müller Sammlung: Amerika, Afrika, Südsee*, 1981
Dusseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller*, 27 février - 10 avril 1988 / Frankfort, Schirn Kunsthalle, 4 juin - 14 août 1988 / Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 - 19 février 1989 / Genève, Musée Rath, 15 mars - 15 mai 1989
Saint Paul, Hamline University Art Galleries, *Icons of Perfection: Figurative Sculpture from Africa*, 2 décembre 2005 - 11 février 2006

‡ 200 000-300 000 € 232 000-348 000 US$

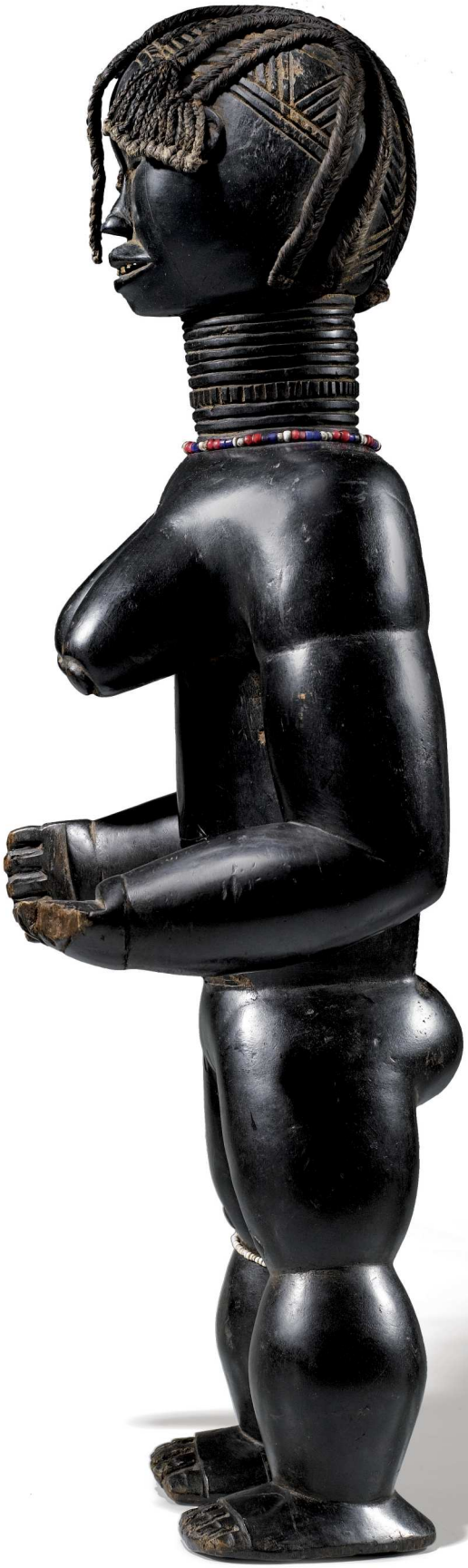


Les premières années du XX[e] siècle virent l'apogée, en pays Dan, d'une remarquable émulation artistique, stimulée par l'essentielle conquête de la renommée (*tin*) des artistes et de leurs commanditaires. « Lorsqu'ils se distinguaient par des réalisations hors du commun, les sculpteurs [...] avaient droit au titre de *zo* (maître) et étaient respectés, souvent bien au-delà des frontières de leur région d'origine » (Fisher *in* Fischer et Homberger, *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, 2015, p. 107). Si certains, encore vivants dans les années 1950-1960, furent identifiés notamment par Hans Himmelheber puis Eberhard Fischer, la plupart d'entre eux ne sont connus qu'à travers le corpus de leur œuvre brillante et singulière, aujourd'hui dispersée à travers le monde.

En 2007, Burkhard Gottschalk publiait cette superbe statue en regard de deux œuvres – l'une conservée dans la collection Schwelinger (Détroit), l'autre au Peabody Museum of Archeology and Ethnology de Cambridge (inv. n° PM 37-77-50/2869) –, les attribuant ensemble au talent individuel « d'un sculpteur très sensible » (Gottschalk, *Témoins de la maîtrise des sculpteurs africains dans les collections privées*, p. 121). A ce corpus identifié par Gottschalk s'ajoutent une statue conservée au Grassi Museum für Völkerkunde de Leipzig (0051728) et la figure féminine du couple de la collection Kegel-Konietzko. L'œuvre du Peabody Museum renseigne l'origine de cette main de maître : George W. Harley l'acquit avant 1940 à Towai (Liberia) et ses notes précisent son attribution à un sculpteur Kran (Schwab et Harley, *Tribes of the Liberian Hinterland,* 1947, n° 71).

Au-delà des canons de la beauté en pays Dan (rondeur des volumes, stabilité de la pose, long cou annelé), toutes s'apparentent étroitement par l'interprétation du visage et de détails anatomiques, tels que les doigts de pied ou la ponctuation des genoux. Surtout, elles partagent la même gestuelle atypique, enclenchant un mouvement en avant, comme une invitation : les deux avant-bras fléchis, la main gauche paume vers le ciel, la main droite également grande ouverte mais tournée vers l'intérieur du corps. « Un tel geste est une exception dans l'art plastique africain car il exprime une personnification et non une représentation » (Gottschalk, *idem*, p. 122). Au sein de cet étroit corpus, la statue des anciennes collections Josef Muller puis Myron Kunin se distingue par sa grâce et l'harmonie de ses volumes, qui lui confèrent une signifiante présence. Le corps, traité en rondeurs voluptueuses, créé un mouvement vertical vers le visage incarnant l'idéal de beauté dans cette région limitrophe de la Côte d'Ivoire et du Liberia : nez fin, bouche entrouverte aux dents apparentes, regard mi-clos et enfin délicate coiffure à tresses rapportées. La beauté sculpturale de cette femme idéalisée reflète le talent remarquable d'un sculpteur Kran qui, tout en respectant les canons traditionnels, est parvenu à imposer dans son œuvre sa vision artistique et a atteint, avec cette statue, l'acmé de son raffinement.

Son acquisition par Josef Mueller avant 1939 la situe à une période comparable – voire antérieure – à l'œuvre du célèbre sculpteur Zlan (/Sra), révélée en Occident par Hans Himmelheber (1960). Les deux artistes travaillaient dans des localités voisines (Towai et Belewale, à la frontière du Liberia et de la Côte d'Ivoire) et leur corpus sculptural témoigne de leur grande renommée auprès de prestigieux commanditaires Dan. « Ces *lü me* (effigies de bois) étaient généralement le portrait d'une femme estimée par son mari – chef ou notable – qui l'avait commandé au sculpteur. Il prenait avec faste possession de la statuette, puis la dissimulait jalousement et ne la montrait plus que dans certaines circonstances, lors de la visite d'hôtes de marque, par exemple, pour rehausser son prestige à leurs yeux. » (Verger-Fèvre *in* Barbier, *Arts de la Côte d'Ivoire*, Vol. 2, 1993, p. 67).



In Dan country, the dawn of the twentieth century saw the culmination of a remarkable artistic emulation, stimulated by the vital claim to fame (*tin*) of artists and their patrons. "When they distinguished themselves for their unparalleled creations, sculptors [...] were given the title *zo* (master), and were respected, often well beyond the borders of their native region" (Fisher *in* Fischer and Homberger, *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, 2015, p. 107). Although some of them who were still alive in the 1950s and 1960s were identified - by Hans Himmelheber and Eberhard Fischer in particular, most are known only through the corpus of their brilliant and unique work, now scattered throughout the world.

In 2007, Burkhard Gottschalk published this superb statue in connection with two other figures - one from the Schwelinger collection (Detroit), the other from the Peabody Museum of Archeology and Ethnology in Cambridge (inv. No. PM 37-77-50/2869) - attributing all three to the individual talent of "a very sensitive sculptor" (Gottschalk, *Témoins de la maîtrise des sculpteurs africains dans les collections privées*, p. 121). This corpus, as identified by Gottschalk, has two further additions: one sculpture is held at the Grassi Museum für Völkerkunde in Leipzig, and the other is a female figure from the couple in the Kegel-Konietzko collection. The figure at the Peabody Museum sheds further light on the origin of this masterpiece: George W. Harley acquired it prior to 1940 in Towai (Liberia) and his notes specify its attribution to a Kran sculptor (Schwab and Harley, *Tribes of the Liberian Hinterland,* 1947, No. 71).

Above and beyond the Dan canons of beauty which include a roundness of the volumes, stability of the stance and a long ringed neck, the sculptures are all closely related in their interpretation of the face and anatomical details, such as the toes or the punctuation of the knees. Above all, they share the same atypical stance, ushering a movement forward, like an invitation: the two forearms are flexed, the palm of the left hand raised to the sky and the right hand is also open but turned towards the inside of the body. "Such a gesture is an exception in African art as it expresses a personification rather than a representation" (Gottschalk, *ibid.* p. 122). Within this limited corpus, the statue of the former Joseph Muller and Myron Kunin collections stands out for its grace and the harmony of its volumes which contribute to its meaningful presence. The body, made from voluptuous curves, creates a vertical movement towards the face that embodies an ideal of beauty in this region on the border between Côte d'Ivoire and Liberia: a fine nose, an open mouth with visible teeth, half-closed eyes and finally, a delicate coiffure with attached braids. The sculptural beauty of this idealized woman, reflects the remarkable talent of a Kran sculptor who, whilst abiding by traditional canons, managed to impose his artistic vision in his work and with this statue, achieved the epitome of his refinement.

The sculpture's acquisition by Josef Mueller before 1939 places it in a similar, or even earlier, time frame, as the work of the famous Zlan (Sra) sculptor, revealed in the West by Hans Himmelheber (1960). The two artists worked in neighbouring communities (Towai and Belewale, on the border of Liberia and Côte d'Ivoire) and their sculptural corpus is a mark of their exalted reputation with their prestigious Dan patrons. "These *lü me* (wooden effigies) were generally portraits of a woman held in high esteem by her husband - a chief or prominent citizen - who commissioned it from the sculptor. He would take possession of the statuette with ostentation, then hide it jealously and show it only in certain circumstances, during visits of distinguished guests, for example, to enhance his prestige in their eyes." (Verger-Fèvre *in* Barbier*, Arts de la Côte d'Ivoire*, Vol. 2, 1993, p. 67).

Dan / Kran figure, Liberia / Côte d'Ivoire

58

Masque, Wè / Guéré, Côte d'Ivoire

haut. 30 cm ; 11 7/8 in

PROVENANCE

Lucien Van de Velde, Anvers
Collection privée, Belgique

Le visage symbolisé par la force expressive des traits qui en déterminent la construction, et l'impressionnante accumulation de matières qui le cernent étroitement, placent ce masque parmi les plus esthétiquement accomplis du corpus des anciens masques Wé / Guéré.

La cloche en laiton qui ponctue le dense collier fait de cheveux, de fibres végétales et de fers rituels, permet d'identifier cette œuvre, au sein du très complexe ensemble des masques Wè, soit comme un masque chanteur (*ble gla*), soit comme un masque griot (*kpepo gla*). Ces deux masques, féminins - comme l'indiquent les yeux en coque étroitement fendus et les traces du kaolin qui les fardait -, sont les plus rares de cet ensemble (*cf*. Harter, « les masques Wè » *in* Barbier, *Arts de la Côte d'Ivoire*, 1993, p. 184-221). « Les griots, qui symbolisent la beauté, se sont emparés de cette sculpture. [Il] précède toujours l'arrivée du « Grand Masque » [...]. Il devine les pensées grâce à sa clairvoyance » (Harter, *idem*, p. 210). Cette esthétique de la force, qui préside à son efficience et se traduit dans l'expressionnisme incisif de la sculpture, redouble dans l'impact pictural des aplats chromatiques. La patine profonde atteste sa grande ancienneté.

We / Guere mask, Côte d'Ivoire

20 000-30 000 € 23 400-35 000 US$

59

Lit, Sénufo, Côte d'Ivoire

long. 266 cm ; 104 ¾ in

PROVENANCE

Hélène et Philippe Leloup, Paris
Collection privée, France, acquis ca. 1985

Ce lit rituel *gbab* se distingue par la monumentalité de ses proportions, et par le rare détail du bord dentelé de l'oreiller.

Senufo bed, Côte d'Ivoire

8 000-12 000 € 9 400-14 000 US$

60

Statue, Dogon, Mali

haut. 42 cm ; 16 ½ in

PROVENANCE

Collection Anne et Jacques Kerchache, Paris
Paris, Hôtel Drouot, Pierre Bergé, "Collection Anne et Jacques Kerchache", 12 juin 2010, n° 252
Collection privée, Paris

Construite sur le très beau contraste entre l'élégance de la pose et l'épaisse patine rituelle comme pétrifiée par le temps – attestant sa grande ancienneté –, cette statue se rattache au style défini par Hélène Leloup comme "Djennenké" (1994, *Statuaire Dogon*, p. 119-136). A la suite des migrations Nononké et Soninké depuis l'ancien empire du Wagadou (Mauritanie), ce style s'est développé au Nord-Ouest du Plateau de Bandiagara, entre les XI^{e} et XV^{e} siècles.

Le mouvement des bras longilignes s'étirant le long du buste tubulaire accentue la dignité de la pose et du visage aux traits puissamment architecturés. Voir Hélène Leloup (*Dogon*, 2011, p. 168) pour une statue étroitement apparentée.

Dogon figure, Mali

18 000-25 000 € 21 000-29 200 US$

61

Pendentif, Dogon, Mali

haut. 8,5 cm
3 ⅜ in

PROVENANCE

Collection Gustave et Franyo Schindler, New York
Collection privée, New York

PUBLICATION(S)

Brincard, *The Art of Metal in Africa*, 1982, p. 89, n° A23
Leloup, *Dogon*, 2011, p. 381, n° 153

EXPOSITION(S)

New York, The African-American Institute, *The Art of Metal in Africa,* 7 octobre 1982 - 5 janvier 1983 / Houston, Texas, Institute for the Arts, 3 février - 10 avril 1983 / Santa Ana, California, Charles W. Bowers Museum, 18 juin - 5 septembre Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Dogon*, 4 avril - 24 juillet 2011 / Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 14 octobre 2011 - 22 janvier 2012

‡ 40 000-60 000 € 46 700-70 000 US$

Si l'ouvrage du fer est récurrent en pays Dogon, celui du bronze, beaucoup plus rare, s'inscrit dans l'histoire ancienne du Plateau de Bandiagara : « Autrefois, d'après la tradition, le bronze était travaillé sur le plateau par les Maïga, qui auraient été chassés, comme les Tellem, par les Dogon-Mandé vers l'est et s'apparentent aujourd'hui aux Songhay. C'est d'eux que viendraient les petits bronzes très anciens » (Leloup, *Statuaire Dogon*, 1994, p. 547).

Ce sont essentiellement des maîtres-fondeurs Djennenké qui, à partir du XII^{e} siècle, en perpétuèrent la tradition. Cependant « les bijoux plus élaborés sont fabriqués à l'extérieur du plateau, en général dans le Séno » (Leloup, *idem*, p. 552) ou encore commandités à « leurs voisins et alliés du nord ou de la falaise sud du Burkina Faso » (Leloup, *Dogon*, 2011, p. 98). Enveloppant une âme en pierre, ce bronze présente des caractéristiques stylistiques – fluidité des lignes, mais surtout les longs yeux en amande – évoquant la statuaire en terre cuite Djenné. Le décor géométrique qui orne la surface et les détails des figures animales sont traduits avec un raffinement remarquable. A cette virtuosité technique, qui atteste d'une parfaite maîtrise de la fonte à la cire perdue, répond la prodigieuse invention plastique, témoignant de l'individualité artistique de son créateur. L'iconographie complexe, illustre un animal couché – probablement une antilope –, la croupe mordue par un crocodile dont le corps se fond dans la silhouette d'un oiseau. Si la signification de cette image demeure inconnue, elle affirme, au même titre que l'association du métal et de la pierre sacrée, l'importance de ce pendentif au sein des créations métallurgiques de la région : « la pierre sacrée d'Abrodwum est le symbole de la hache de pluie jetée du ciel pour chasser le Renard, qui devint le siège de l'artison mythique » (Dieterlen, « Contribution à l'étude des forgerons en Afrique Occidentale » *in* Ecole pratique des hautes études. *Annuaire 1965-1966*. Tome 4, 1964, p. 23).

Dogon pendant, Mali

62

Statue, Dogon Djennenké, Mali

haut. 57 cm ; 22 ½ in

PROVENANCE

Docteur Ernst Hauswedell, Hambourg, 22 novembre 1969, n° 10
Collection privée, Allemagne
Adrian Schlag, Bruxelles
Collection Andreas et Kathrin Lindner, Munich
Collection privée européenne, acquis ca. 2000

40 000-60 000 € 46 700-70 000 US$

Au sein de l'ensemble statuaire rapporté par Hélène et Henri Kamer lors de leur première expédition en pays Dogon (1957) se distinguaient cinq œuvres aux caractéristiques communes, dont le style différait de celles parvenues en France dans la période de l'entre-deux-guerres ou collectées par Pierre Langlois en 1953-55 (pour la plupart Tellem).

Ultérieurement identifié par Hélène Leloup comme "Djennenké" (Leloup, *Statuaire Dogon*, 1994), ce style s'impose aujourd'hui comme l'un des plus emblématiques de l'ancienne statuaire Dogon. Il relève des migrations, parties de Djenné lors de la conversion de la ville à l'Islam, vers le XI^{e} siècle. "Le sultan Konboro adopta le premier l'Islam vers la fin du sixième siècle de l'Hégire [...] il adjura le paganisme (Abderrahmane Es Saâdi *Tarrikh es-Soudan,* vers 1650, traduction de Houdas, 1900, p. 23) ". Ceux qui refusèrent de se convertir furent chassés de la ville et s'installèrent progressivement dans l'Ouest du Plateau de Bandiagara. Ils y formèrent plusieurs groupes et développèrent, entre le XI^{e} et le XV^{e} siècle, l'art dit Djenenké (Leloup, *idem,* p. 119-136).

Leur iconographie se caractérise en particulier par les scarifications en motifs quadrillés gravés sur les tempes, et souvent par le port d'un pagne échancré - soit long, comme ici, soit court pour les cavaliers. Plusieurs d'entre elles adoptent une même gestuelle. Les deux bras, ou parfois seulement le bras gauche, accompagnent avec souplesse le mouvement du buste et s'étirent jusqu'à la cuisse sur laquelle la main vient reposer (*cf.* Sotheby's, Paris, 8 juin 2007, n° 240; et New York, 11 novembre 2014, n° 5). La profonde patine sombre, partiellement huileuse, de même que les nombreux prélèvements sur le nez et la bouche, témoignent de la permanence des rituels dont cette statue a fait l'objet.

Among the sculptures that Hélène and Henri Kamer bought back from their first expedition to Dogon country in 1957, five figures were conspicuous for their similar attributes. The style of these figures differed from the Dogon pieces, Tellem for the most part, that had been collected and bought back to France between the two world wars and also those collected by Pierre Langlois in 1953-55.

Later identified by Helene Leloup as "Djennenke" (Leloup, Statuaire Dogon, 1994), this style is known today as one of the most iconic styles of the ancient Dogon statuary. It takes its roots in the migrations from Djenne, during the city's conversion to Islam, around the 11th century. Sultan Konboro was the first to adopt Islam towards the late Hegira 6th century [...] when he renounced paganism (Abderrahmane Es Saâdi Tarrikh es-Soudan, circa 1650, translation by Houdas, 1900, p. 23) ". Those who refused to convert were driven out of the city and gradually settled in the Western Bandiagara plateau where they formed several groups and developed the art known as Djenenke, between the 11th and the 15th century. (Leloup, ibid, p. 119-136).

The square cross-hatched scarification on the temples is characteristic of Djennke iconography, as is the slender loincloth, either long, as in this piece, or short for horsemen. Many of the figures hold a similar stance; both arms - or sometimes only the left arm - go smoothly along with the movement of the bust and stretch down to the thigh where the hand comes to rest (*cf.* Sotheby's, Paris, 8 June 2007, No. 240; and New York, 11 November 2014, No.5). The deep, dark and partially oily patina of this figure, as well as the many extractions on the nose and the mouth, attest to its consistent ritual use.

Dogon Djennenke figure, Mali

63

Haut de canne, Bara, Madagascar

haut. 35,5 cm
13 ¾ in

PROVENANCE

Collection du commandant A. Gilbert (Responsable du Centre d'Instruction de la Garde Indigène), Fianarantsoa, Madagascar, ca. 1940
Offert à l'adjudant Jules Chedorge, ca. 1950
Transmis par descendance
Collection privée, France, acquis ca. 1987

PUBLICATION(S)

Goy, *Arts Anciens de Madagascar*, 2015, p. 40, n° 11

EXPOSITION(S)

Orvault, Château de la Gobinière, *Madagascar, La civilisation du Zébu*, 31 octobre - 7 décembre 2014

30 000-50 000 € 35 000-58 500 US$

En 1937, Marius-Ary Leblond identifiait un sommet de canne Bara (aujourd'hui dans les collections du musée du quai Branly – Jacques Chirac, inv. n° MQB 71.1990.57.989) comme étant l'œuvre « du célèbre forgeron et fondeur bara, Tsida » (*in Les Arts indigènes à Madagascar*, p. 16-17). Les affinités formelles unissant cette œuvre à celle ici présentée, ainsi que l'égale virtuosité de leur élaboration (forgées en une unique feuille de métal), permettent de les attribuer à un seul et même artiste.

L'iconographie, classique, illustre de nombreuses créations artistiques de Madagascar : « Le zébu *omby* domine le plus souvent l'*aloalo*, poteau funéraire sculpté des Mahafaly [...]. Le zébu, figure tutélaire, symbole de prospérité et de richesse, voire de royauté, nourrit le mythe et l'homme. [...] On dit chez les anciens que si la chair du zébu est servie au repas des vivants, l'ombre du zébu revient aux ancêtres » (Vandenhende, *Madagascar, La civilisation du Zébu*, 2014, p. 1). Traitée ici avec le plus pur raffinement - à la manière d'une silhouette - la figure de zébu s'inscrit à la base de la pointe, qui se conclut par une seconde entité animale. L'élégance formelle de cette création sert magistralement l'iconographie tutélaire, selon le plus grand art malgache.

Staff finial, Bara, Madagascar

64

Statue, Mumuye, Nigeria

haut. 88 cm ; 34 ⅝ in

PROVENANCE

Collection Jacques Kerchache (1942-2001), Paris
Collection Baron Frederic Rolin, New York
F. Rolin & co, New York
Collection privée, américaine
Sotheby's, Paris, 30 novembre 2010, "A New York Collection", n° 33
Collection privée, Paris, acquis lors de cette vente

PUBLICATION(S)

African Arts, 1978, vol. XII, n° 1, p. 19
Herreman et Petridis, *Mumuye*, 2016, p. 68-69, n° 16

150 000-200 000 € 175 000-234 000 US$

Parmi les corpus les plus emblématiques de l'art africain, celui de la statuaire Mumuye fut l'un des plus tard « découverts ». A la fin des années 1960, l'anarchie causée par la guerre de Sécession des Ibo dans le sud du Nigeria eut raison de l'isolement géographique des Mumuye, installés dans les collines rocheuses du sud de la région de la Benue. Leur statuaire afflua sur le marché de l'art. Si Jacques Kerchache distingua d'emblée l'individualité artistique des sculpteurs Mumuye les plus talentueux, la fascination qu'exerça sa prodigieuse invention formelle, conjuguée à l'absence d'information de terrain, retardèrent l'étude de son pluralisme et de ses différents courants stylistiques. Cette statue illustre superbement l'influence des « mains de maîtres » dans l'émergence des grands styles de la statuaire Mumuye.

« En fait, il faut bien comprendre qu'avant la sacralisation de ces objets, leurs vies dans la société, tout se passe entre les artistes. Donc la seule chose où vous ne pouvez pas vous tromper c'est quand je parle de sculpture, et que je parle des artistes. Là il n'y a pas de traduction, quand vous tenez cette sculpture vous êtes au plus près de ce qu'a voulu l'artiste, il n'y a pas d'intermédiaire » (Kerchache *in* Roudat, *Jacques Kerchache : Portrait,* 2003). Dans cette œuvre, que posséda Jacques Kerchache, se révèle au même titre la fulgurance de l'artiste dans son interprétation de la figure humaine. Sa saisissante monumentalité naît de la conjonction parfaite entre le déploiement des formes dans l'espace et l'intensité de l'expression. Amplifiant la remarquable dynamique des volumes – jouant sur les rythmes successifs et l'accentuation des points de rupture – les flancs se creusent et les épaules s'avancent pour libérer dans l'espace le mouvement des bras. Le contraste entre le vaste cadre ajouré des ornements d'oreilles et le visage aux traits serrés redouble l'intensité de l'expression. Le visage se construit dans la tension lignes se rejoignant pour venir former l'arête médiane sur laquelle sont discrètement signifiés le nez et la bouche entrouverte ; les yeux ronds s'épanouissant dans les deux pans de la face en retrait. Le rythme serré des scarifications hachurant les lignes de force participent de sa vitalité plastique remarquable, apte à servir son propriétaire : devin, guérisseur ou faiseur de pluie.

En 2016, Frank Herreman et Constantine Petridis définirent, dans *Mumuye. Sculptures du Nigeria. La figure humaine réinventée,* vingt catégories de styles articulant, sur la base d'une analyse morphologique, le très riche corpus de la statuaire Mumuye. Cette sculpture, associée notamment à celle de la collection Daniel et Marian Malcolm (Sotheby's, Paris, 22 juin 2016, n° 8), fut sélectionnée pour illustrer les canons du type IX - tête surmontée d'une crête triangulaire, oreilles en grands rabats trapézoïdaux évidés et suspendus, traits discrets accentués par des pigments rouges et blancs, rebord saillant du cou, torse en forme de sablier, bras projetés en avant, en forme de losange, et longues jambes. Les auteurs les attribuent soit « à l'œuvre d'un même artiste, soit de sculpteurs qui étaient sous l'influence d'une artiste dominant » (*idem*, p. 62).

Si sa conception renvoie au vocabulaire qui fonda le Cubisme, et, pour les artistes modernes en général, les recherches plastiques sur le mouvement, cette œuvre impose avant tout, dans l'audace de sa vision plastique, l'inventivité des artistes placée au cœur de la création Mumuye.

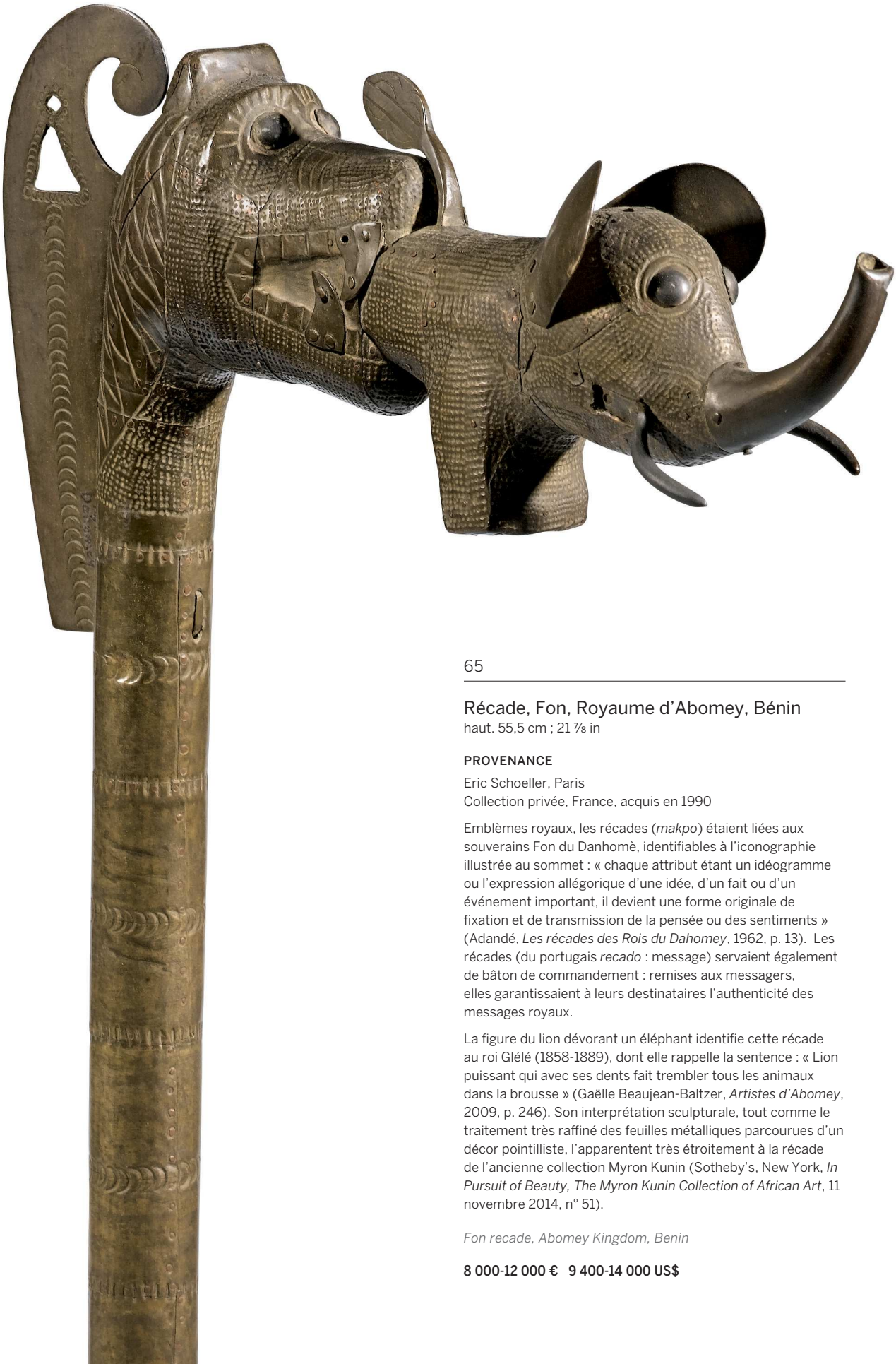
Within the emblematic corpora of African art, the Mumuye statuary was one of the last to be "discovered". In the late 1960s, the anarchy caused by the Igbo secession in the south of Nigeria brought the geographical isolation of the Mumuye, who lived in the rocky hills of the southern Benue region, to an end. There was suddenly a surge of their sculptures on the art market. Although Jacques Kerchache identified the artistic individuality of the most talented Mumuye sculptors very early on, the fascination exerted by their extraordinary formal invention, combined with the lack of information from the field, delayed the study of its pluralism and of the various stylistic currents. This figure beautifully illustrates the influence of the "Master sculptors" in the emergence of the great styles of the Mumuye statuary.

"In fact, it must be understood that, before these objects were sacralised, before their lives within society, everything happened between artists. So the only thing where I can't go wrong when I speak about sculpture is when I speak about the artists. There is no translation needed here, when you hold this sculpture you are closest to what the artist wanted, there is no intermediary" (Kerchache *in* Roudat, *Jacques Kerchache : Portrait,* 2003). In this work, which Jacques Kerchache once owned, the striking brilliance of the artist and his interpretation of the human figure is equally apparent. Its compelling monumentality arises from the perfect conjunction between the expanse of its forms and the intensity of its expression. Amplifying the remarkable dynamics of the volumes, playing on successive rhythms and emphasizing breaking points, the sides grow hollow and the shoulders move forward to set the movement of the arms free. The contrast between the vast openwork framing of the ear ornaments and the face with its tight features magnifies the intensity of the expression. The face is constructed across tension lines that meet to form the median crest where the nose and the half-opened mouth are discreetly marked; with round eyes opening out on either side of the recessed face. The tight rhythm of the scarification pattern hatched across the main outlines adds the remarkable aesthetic vitality, and reminds us of its use to its owner: diviner, healer or rainmaker.

In 2016, Frank Herreman and Constantine Petridis, in *Mumuye. Sculptures du Nigeria: La figure humaine réinventée*, defined twenty style categories which, based on morphological analysis, offered an articulation of the very rich corpus of the Mumuye statuary. This sculpture, similar to that of the Daniel and Marian Malcolm collection (Sotheby's, Paris, June 22, 2016, No. 8), was selected to illustrate the canons of type 9 - head topped with a triangular crest, ears in large trapezoidal flaps, hollowed out and suspended, discrete facial features accented by red and white pigments, prominent neck rim, hourglass-shaped torso, diamond-shaped arms projecting forward, and long legs. The authors attribute them either "to the work of a single artist or to sculptors who were under the influence of a dominating artist" (*ibid*, p. 62).

Although its design harks to the vocabulary which founded Cubism, and as a paradigm of plastic movement for modern artists, this work stands out first and foremost for the boldness of its artistic vision and ingenuity of form that Mumuye artists placed at the heart of their creations.

Mumuye figure, Nigeria



65

Récade, Fon, Royaume d'Abomey, Bénin

haut. 55,5 cm ; 21 ⅞ in

PROVENANCE

Eric Schoeller, Paris
Collection privée, France, acquis en 1990

Emblèmes royaux, les récades (*makpo*) étaient liées aux souverains Fon du Danhomè, identifiables à l'iconographie illustrée au sommet : « chaque attribut étant un idéogramme ou l'expression allégorique d'une idée, d'un fait ou d'un événement important, il devient une forme originale de fixation et de transmission de la pensée ou des sentiments » (Adandé, *Les récades des Rois du Dahomey*, 1962, p. 13). Les récades (du portugais *recado* : message) servaient également de bâton de commandement : remises aux messagers, elles garantissaient à leurs destinataires l'authenticité des messages royaux.

La figure du lion dévorant un éléphant identifie cette récade au roi Glélé (1858-1889), dont elle rappelle la sentence : « Lion puissant qui avec ses dents fait trembler tous les animaux dans la brousse » (Gaëlle Beaujean-Baltzer, *Artistes d'Abomey*, 2009, p. 246). Son interprétation sculpturale, tout comme le traitement très raffiné des feuilles métalliques parcourues d'un décor pointilliste, l'apparentent très étroitement à la récade de l'ancienne collection Myron Kunin (Sotheby's, New York, *In Pursuit of Beauty, The Myron Kunin Collection of African Art*, 11 novembre 2014, n° 51).

Fon recade, Abomey Kingdom, Benin

8 000-12 000 € 9 400-14 000 US$

66

Pendentif, Edo, Royaume du Benin, Nigeria

haut. 16 cm ; 6 ¼ in

PROVENANCE

Collection Julius Carlebach (1909-1964), New York
Collection privée, New York
Sotheby's, New York, 9 novembre 1993, n° 85
Collection privée européenne

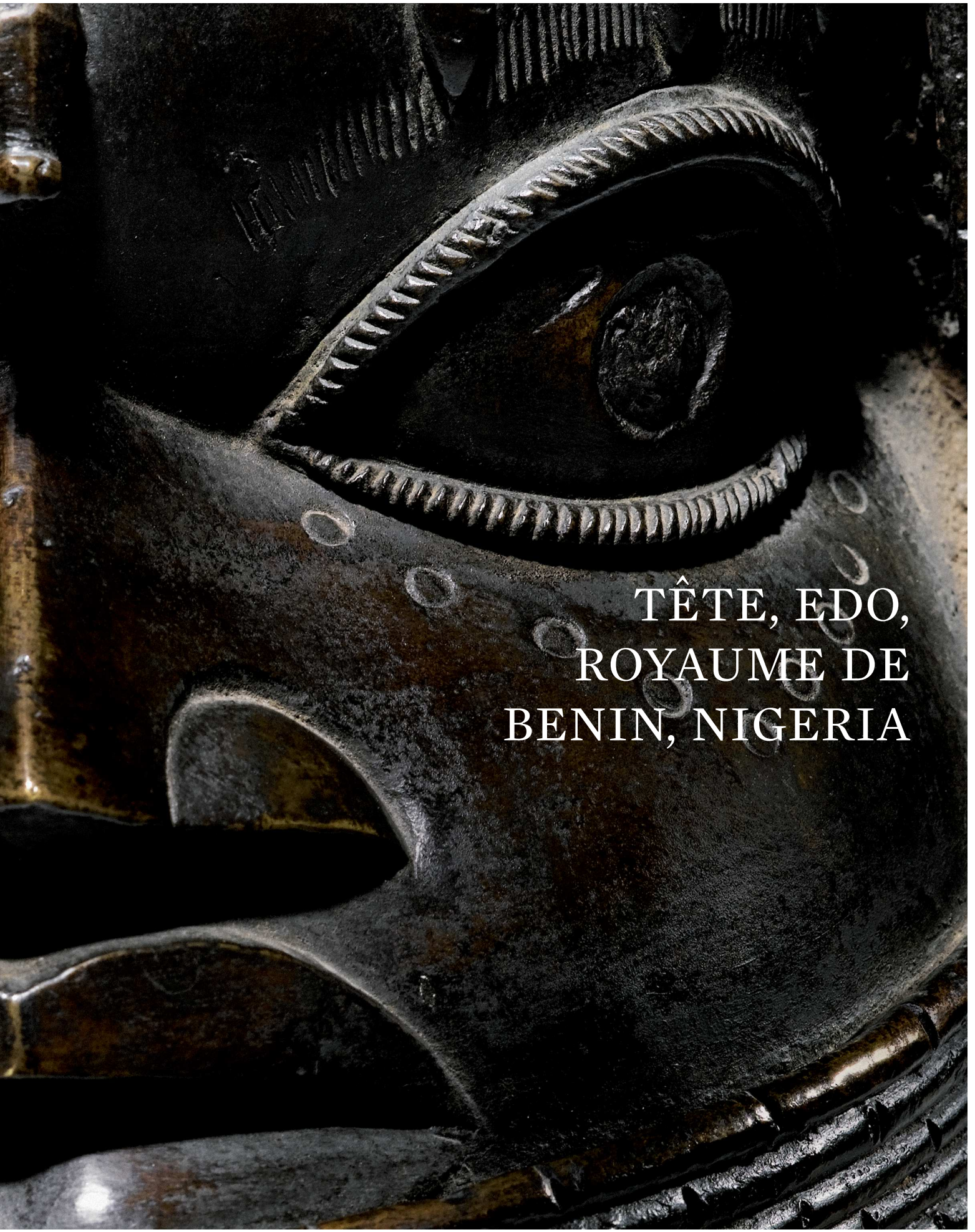
Deux numéros d'inventaire au dos : "AF2071" et "L52/3/67"

Bien que fragmentaire, l'iconographie de ce pendentif Edo est aisément identifiable. Il représente la « triade de soutien qui concrétise l'idéal edo de la royauté. L'Oba est au centre [...] la grande perle de la royauté, signe de la légitimité de son pouvoir, s'étale sur sa poitrine, au croisement de deux rangs de perles. Toutefois, même le plus puissant des souverains de Benin d'ordonnance divine ne peut pas régner seul. [...] L'indispensable soutien de la population Edo est incarné par deux officiels appelés Enobore » (Plankensteiner, *Bénin. Cinq siècles d'art royal*, 2007, p. 393). L'Oba porte les insignes réservés à son haut rang : collier *odigba* en perles de corail dont les rangs s'élèvent jusqu'au menton, bracelets et chevillières perlés, ceinture au pan ouvragé et jupe brodée à plusieurs épaisseurs.

D'ivoire ou de métal, ces pendentifs étaient portés à la taille par l'Oba et certains officiels, afin de proclamer la force physique et psychique de leur propriétaire : aux petits anneaux latéraux étaient suspendus des grelots qui tintinnabulaient lors des processions officielles. Par son iconographie, la finesse des traits et des ornements et la qualité de la fonte, ce pendentif s'apparente étroitement à celui conservé au Museum für Völkerkunde de Vienne (inv. n° 98.161) et à celui de l'ancienne collection Karl-Ferdinand Schaedler (Sotheby's, New York, 7 mai 2016, n° 13).

Edo pendant, Kingdom of Benin, Nigeria

7 000-10 000 € 8 200-11 700 US$



TÊTE, EDO, ROYAUME DE BENIN, NIGERIA

67

Tête, Edo, Royaume de Benin, Nigeria, XVII^{e}-XVIII^{e} siècle

Edo Head, Benin Kingdom, Nigeria, XVII^{e}-XVIII^{e} century

haut. 31,5 cm ; 12 ⅜ in

PROVENANCE

Bacri Frères, Paris, ca. 1932
Collection Louis Carré, Paris, ca. 1935
Collection Edmond Bomsel, Paris
Paris, Hôtel Drouot, Laurin-Guillou-Buffetaud-Tailleur, 25 novembre 1982
Collection privée, Paris

PUBLICATION(S)

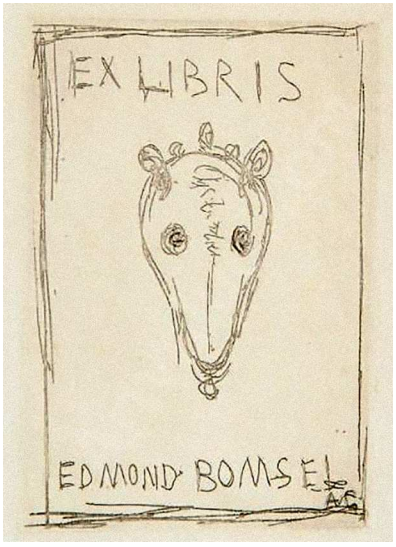
Exposition de Bronzes et Ivoires du Royaume de Bénin, 1932, n° 59
Lallemand, « Ivoires et Bronzes du Bénin », *Art et Décoration*, 1932, n° LXI, p. 259
Newton, « Sculpture », *The New York Time Magazine,* 1935
Bastin, *Introduction aux Arts de l'Afrique Noire*, 1984, p. 40, n° 23

EXPOSITION(S)

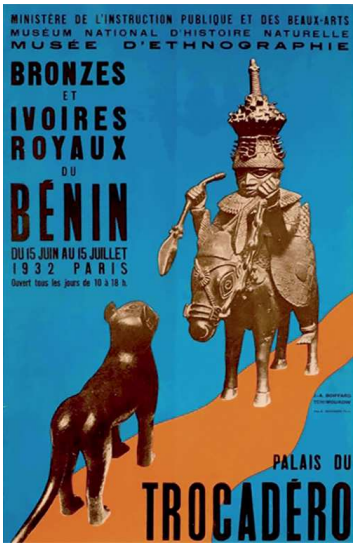
Paris, Musée du Trocadéro, *Exposition de Bronzes et Ivoires du Royaume de Bénin*, 15 juin – 15 juillet 1932
New York, Knoedler & Co Galleries, 1936
Cleveland, The Cleveland Museum of Art, *Treasure of Ivories and Bronzes from the Ancient Kingdom of Benin*, 11 mars – 11 avril 1937
Cambridge, Fogg Art Museum, *The Art of the Benin Kingdom*, 13 avril – 29 avril 1937, n° 15
Détroit, The Detroit Institute of Arts, *The Art of the Benin Kingdom*, 22 novembre 1937 – 2 janvier 1938, n° 15

Etiquette portant la mention « Douanes [...] Paris » et le n° d'inventaire manuscrit : « 1305 ».

600 000-900 000 € 700 000-1 050 000 US$



Alberto Giacometti, *Ex Libris Edmond Bomsel*, 1961. DR



Paris, Musée du Trocadéro, *Exposition de Bronzes et Ivoires du Royaume de Bénin*, 15 juin – 15 juillet 1932. DR

UNE SPLENDEUR SOUVERAINE
Par Marguerite de Sabran

Dans les années 1930, la France puis les Etats-Unis découvrirent, à travers plusieurs expositions majeures, l'art palatial du Royaume de Benin[1]. Sa célébration consacra à travers le monde le talent prodigieux des bronziers Edo, la splendeur passée du Royaume de Benin, et l'entrée des civilisations africaines dans l'histoire universelle de l'art. L'un des acteurs déterminants de cette diffusion fut le collectionneur et marchand parisien Louis Carré. Cette tête commémorative, qu'il acquit à Paris en 1936, constitue un témoin somptueux de l'art palatial de Benin et de l'histoire de sa reconnaissance.

« L'Athènes d'Afrique » (Louis Carré, 1935)

Le 15 juin 1932 ouvrait, au musée d'ethnographie du Palais du Trocadéro, l'*Exposition de Bronzes et Ivoires du Royaume de Bénin*. Cette exposition fut, pour l'institution, la première non seulement dédiée à une seule et même culture africaine, mais également à être annoncée comme « une manifestation qui aura avant tout un caractère artistique »[2]. Georges-Henri Rivière, sous-directeur de l'établissement, en avait accepté dès 1930 le projet, soumis par Charles Ratton au lendemain de l'exposition *Art Africain – Art Océanien* qui révéla à Paris les arts du Royaume de Benin (galerie du Théâtre Pigalle, 28 février – 1er avril 1930). Charles Ratton en fut le maître d'œuvre. Il parvint à réunir, sous l'égide du musée, cent dix-neuf bronzes et ivoires prêtés par des collectionneurs privés et des institutions muséales, essentiellement allemandes (l'Angleterre n'étant représentée que par les prêts du Pitt Rivers Museum). Pour le texte central du catalogue, Ratton et Rivière sollicitèrent le Dr. Hermann Baumann, successeur de Felix von Luschan au musée d'ethnographie de Berlin. Symboliquement, il s'agissait de s'inscrire dans la lignée de l'éminent conservateur, marchand et spécialiste de Benin[3]. Outre son rôle moteur dans les acquisitions pour le musée de Berlin (en provenance d'Angleterre mais aussi directement, à partir de 1899, du commerce établi sur la côte du Niger), van Luschan fut le premier théoricien d'un discours purement artistique sur l'art palatial de Benin.

L'exposition de 1932 est très amplement relayée par la presse : les *Cahiers d'Art* lui consacrent notamment un « numéro spécial », et la revue *Art et Décoration*, un long article illustré par les œuvres les plus remarquables de l'exposition – dont la tête commémorative présentée ici, prêt de MM. Bracri. Toutes les publications mettent en exergue la citation de van Luschan publiée dans le catalogue de l'exposition : « Benvenuto Cellini n'aurait pu fondre mieux, ni personne avant ou après lui jusqu'à nos jours ».

A SOVEREIGN SPLENDOUR
By Marguerite de Sabran

In the 1930s France, followed closely by the United States, discovered via several major exhibitions, the royal court art of the Kingdom of Benin [1]. Its celebration was a worldwide consecration of the extraordinary talent of the Edo bronze masters, of the past splendour of the Kingdom of Benin, and of the induction of African civilizations into universal art history. One of the key players of this diffusion was Parisian collector and art dealer Louis Carré. This commemorative head, which he acquired in Paris in 1936, is a beautiful exemplar of the royal court art of Benin and of the history of its recognition.

"The African Athens" (Louis Carré, 1935)

On 15 June 1932, the *Exposition de Bronzes et Ivoires du Royaume de Bénin* opened at the Ethnographic Museum of the Palais du Trocadéro. For this institution, this exhibition was the first not only dedicated to a single African culture, but also announced as "a manifestation that shall, first and foremost, be artistic in its essence" [2]. Georges-Henri Rivière, the vice-director of the museum, had agreed to it in 1930 as a project submitted by Charles Ratton following the *Art Africain - Art Océanien* exhibition, which revealed the arts of the Kingdom of Benin in Paris (galerie du Théâtre Pigalle, 28 February – 1st April 1930). Charles Ratton oversaw it all. Under the aegis of the museum he managed to gather one hundred and nineteen bronze and ivory figures lent by primarily by German private collectors and museums (England being represented only by the loans from the Pitt Rivers Museum). For the central text of the catalogue, Ratton and Rivière solicited Dr. Hermann Baumann, the successor of Felix von Luschan at the Museum of Ethnography in Berlin. Symbolically, it showed a desire to follow in the footsteps of the eminent curator, dealer and Benin scholar [3]. In addition to his driving role in the acquisitions of the Berlin museum (with pieces sourced in England but also, since 1899, directly via the trade established on the coast of Niger), van Luschan was the first theorist of a purely artistic approach towards the royal court art of the Kingdom of Benin.

The 1932 exhibition was taken up extensively by the press: *Cahiers d'Art* published a "special issue" about it, and *Art et Décoration* magazine produced a long article illustrated by the most remarkable pieces from the exhibition which included the commemorative head presented here, on loan from MM. Bracri. All the published pieces highlighted the van Luschan quote published in the exhibition catalogue: "Benvenuto Cellini could not have cast them better, nor could anyone else before or after him, even up to present day."

L'œuvre est acquise en 1936 par Louis Carré et immédiatement expédiée à New York, à la galerie Knoedler & Co. Louis Carré, un temps associé à Charles Ratton, entend poursuivre seul l'œuvre de diffusion, aux Etats-Unis, des arts du royaume de Benin. En 1935, les deux marchands parisiens avaient joué un rôle déterminant dans la sélection des œuvres présentées au MoMA lors de la légendaire exposition *African Negro Art*. Parallèlement à leur première exposition dans le cadre d'un musée d'art moderne, les arts palatiaux de Benin sont présentés par les marchands parisiens dans plusieurs grandes galeries new-yorkaises. De novembre à décembre 1935, les Knoedler Galleries exposent, sous le titre *The Art of Kingdom of Benin*, la collection formée par Louis Carré. Son succès permet la mise en œuvre d'un projet plus ambitieux : après le MoMA, présenter ces fleurons de l'art africain dans d'autres prestigieux musées américains. L'exposition itinérante, agrémentée de plusieurs œuvres nouvellement expédiées par Carré - dont cette tête -, sera présentée, entre 1937 et 1938, au Cleveland Museum of Art, au Fogg Museum de Cambridge, et enfin au Detroit Museum of Art. Le catalogue et les articles signés par Louis Carré portent au pinacle de l'histoire de l'art les prodigieuses créations du royaume de Benin. « The City of Bronzes »[4] remplace le tragiquement célèbre «The City of Blood », diffusé à la fin du XIXe siècle par la presse anglaise. « L'Athènes d'Afrique »[5] s'impose à travers la virtuosité de son art, l'histoire de ses dynasties et l'exaltation de ses protocoles rituels et séculaires.

Pouvoir et Mémoire

Cette tête commémorative d'un roi (*uhunmwun-elao)* illustre prodigieusement, par ses qualités plastiques et l'admirable maîtrise de sa fonte, la splendeur du royaume de Benin devenu, dès la fin du XVe siècle, la plus importante puissance politique et économique de l'Ouest africain. Elle témoigne également du pouvoir tant séculaire que sacré de ses souverains.

Le roi (Oba), chef politique et religieux, héritait du pouvoir par descendance. Lors de son accession au trône, le prétendant à la couronne faisait commander la fonte d'une tête en bronze commémorant le roi défunt, et ériger un autel où ses exploits, contés sur les défenses historiées auxquelles les têtes servaient de base, seraient célébrés. Le culte rendu aux rois défunts permettait d'établir un lien avec les anciens détenteurs de l'autorité royale, et donc de légitimer son propre pouvoir[6].

Comme l'ensemble du corpus, cette tête ne constitue pas le portrait – au sens occidental du terme - d'un souverain, mais son image idéalisée. Ses attributs royaux sont signifiés par la couronne (*ede*), le bandeau frontal (*udahae*) et le haut collier (*odigba*, ici à 33 rangs) faits de perles de corail. Le visage aux traits naturalistes est orné de fins cercles dessinant une courbe sous les yeux et du motif classique de triple scarifications frontales identifiant, depuis le règne d'Ewuare (milieu du XVe siècle), les ressortissants du royaume.

The piece was acquired in 1936 by Louis Carré and immediately dispatched to New York, to the Knoedler & Co gallery. Louis Carré, who was in business with Charles Ratton for a while, intended to continue his advocating of the arts of the Kingdom of Benin in the United States on his own. In 1935, the two Parisian art dealers had played a vital part in the selection of the pieces presented at the MoMA during the legendary *African Negro Art* exhibition. As well as their first display as part of an exhibition in a museum of modern art, the royal court arts of Benin were presented by the Parisian dealers in several prominent New-York galleries. From November to December 1935, Knoedler Galleries showed the collection assembled by Louis Carré under the title *The Art of the Kingdom of Benin.* Its success paved the way for a more ambitious project: showing these jewels of African art in other prestigious American museums following the MoMA. The traveling exhibition, supplied with several pieces newly dispatched by Carré - including this head -, would go on to be presented between 1937 and 1938 at the Cleveland Museum of Art, at the Fogg Museum in Cambridge, and finally at the Detroit Museum of Art. The catalogue and articles signed by Louis Carré brought the prodigious creations of the Kingdom of Benin to the fore of art history. "The City of Bronzes"[4] replaced the infamous "City of Blood", broadcast by the English press in the late 19th century. The "Athens of Africa" [5] stood out for the virtuosity of its art, the history of its dynasties and the exaltation of its ritual and secular protocols.

Power and Memory

This commemorative head of a King (*uhunmwun-elao)* is a beautiful illustration, in its aesthetic qualities and the remarkable skill of its casting, of the splendour of the Kingdom of Benin, which, as of the late 15th century, became the most important political and economic powerhouse in Western Africa. It is also a testament to the power, both secular and sacred, of its sovereigns.

The King (Oba), a political and religious chief, inherited his power by descent. At the time of his ascent to the throne, the pretender commissioned the casting of a bronze head commemorating the late King and had an altar erected to celebrate the latter's heroic deeds, narrated on the historiated tusks resting on those heads. By worshipping the late Kings, a bond was created with the previous holders of the royal authority thus adding legitimacy to the new ruler's power [6].

Like the rest of the corpus, this head is not the portrait of a sovereign - as understood in its western acceptation - but his idealized image. Its royal attributes are shown in the crown (*ede*), the frontal band (*udahae*) and the high necklace (*odigba)* - made up here of 33 rows of coral pearls. The face, with its naturalistic features, is adorned with fine circles creating a curve under the eyes, and with the traditional triple frontal scarification pattern, used to identify nationals of the Kingdom since the reign of Ewuare (mid-15th century).

Les pouvoirs mystiques de l'Oba sont signifiés par les pupilles rehaussées de fer et sur la base en collerette, où les motifs alternés, émergeant en haut relief avec une égale finesse, relèvent de la cosmogonie. Un celt figure au centre de la frise. Appelé en bini "hache de tonnerre", il est interprété comme un élément lancé du ciel par Ogiuwu, dieu de la mort, lorsqu'il gronde de colère. Selon Paula Ben Amos (« Men and Animals in Benin Art », *Men*, 1976, vol. 11, n°2), les trois têtes de bovidés symboliseraient la richesse, rappelant les offrandes réalisées lors d'importants sacrifices, et le motif de la trompe d'éléphant qui se prolonge en une main humaine tenant des feuilles, le pouvoir des chefs à vaincre l'ennemi. Enfin, les figures de léopard se détachant de part et d'autre, presque en ronde bosse, associent l'animal roi de la brousse à la puissance absolue de l'Oba, et au contrôle ultime de la civilisation sur le monde sauvage (*idem*, p. 246).

Selon la classification établie par Philip Dark dans son article « Benin Bronze Heads : Styles and Chronology » (1975), cette tête relèverait du type 4 (têtes avec col haut et base). S'appuyant sur la datation stylistique proposée par Fagg en 1963, il situe chronologiquement ce type dans le courant du XVIII^{e} siècle. Les études actuelles l'inscrivent dans une période plus large, comprise entre les XVII^{e} et XVIII^{e} siècles[7], soit à une époque marquée à la fois par plusieurs insurrections et guerres civiles, et par une accalmie dans les conquêtes militaires.

Plusieurs têtes répertoriées dans des collections muséales lui sont étroitement apparentées, notamment une au Metropolitan Museum of Art (de l'ancienne collection Jacob Epstein, inv. n° 1977.187.37), une au Musée national de Lagos (Eyo, *Two Thousand Years Nigerian Art*, 1977, p. 102), et une troisième au musée du quai Branly-Jacques Chirac (73.1969.3.1 bis). Cette dernière, de provenance inconnue, fut transférée en 1908 du musée de la Marine à celui des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye et Louis Carré souligna en particulier, lors de l'itinérance américaine de son œuvre, leurs grandes similitudes.

Cette tête illustre enfin, au plus haut degré, la virtuosité tant artistique que technique des bronziers du royaume de Benin, dont la maîtrise de la fonte à la cire perdue – ne permettant la réalisation que d'un exemplaire unique – permettait aux plus talentueux d'étaient anoblis par l'Oba. De leur art qui témoigne aujourd'hui de cinq siècles d'histoire et dont il fut écrit qu'il puisait ses sources dans l'Egypte pharaonique, la langue Edo a emprunté la métaphore du verbe « se souvenir » : *Sa-e-y-ama,* littéralement : couler un motif dans le bronze[8].

[1] Paudrat, « Notes historiques sur la diffusion de l'art palatial de Bénin en France et aux Etats-Unis entre 1930 et 1945 », *in* Plankensteiner, *Bénin, Cinq siècles d'art Royal*, 2007, pp. 235-253

[2] *Bulletin du musée d'ethnographie du Trocadéro*, juillet 1931, *in* Paudrat, i*dem*, p. 236

[3] Völger, *in* Plankensteiner, *idem*, pp. 213-225

[4] Louis Carré, « The City of Bronze », the Cleveland Museum of Art, 1936

[5] Louis Carré cité par Brock, « Black Man's Art, *The New York Time Magazine*, 5 mai 1935

[6] *in* Plankensteiner, *idem*, 2007, p. 369

[7] *ibid.,* p. 373-375

[8] Ben-Amos Girshick, 2003.

The mystical powers of the Oba are set out by the pupils enhanced with iron, and, on the flange base where the alternating patterns related to cosmogony emerge in high relief and with equal intricacy. A celt features in the centre of the frieze. Known as a "thunder axe" in bini, it is interpreted as an element hurled from the sky by Ogiuwu, the god of death, when he roars with fury. According to Paula Ben Amos ("Men and Animals in Benin Art", *Men*, 1976, vol. 11, No. 2) the three cow heads are a symbol of riches, evoking the offerings made during important sacrifices, while the motif of the elephant trunk ending in a human hand evokes the leader's power to vanquish his enemies. Finally, the leopard figures standing out on both sides, sculpted almost in the round, associate the animal King of the bush with the absolute power of the Oba and the ultimate control of civilization over the savage world (*ibid.* p. 246).

According to the classification established by Philip Dark in his article "Benin Bronze Heads: Styles and Chronology" (1975), this head falls within type 4 (heads with high collar and base). Based on the stylistic dating suggested by Fagg in 1963, he gives a chronological location for this type in the 18th century. Current studies place it during a broader time range, between the 17th and the 18th century [7], at a time marked both by several insurrections and civil wars, as well as a lull in military conquests.

Several heads recorded within museum collections closely relate to this one, in particular one in Metropolitan Museum of Art (from the former Jacob Epstein collection, inv. n° 1977.187.37), one in the National Museum in Lagos (Eyo, *Two Thousand Years Nigerian Art*, 1977, p. 102), and a third at the Musée du Quai Branly-Jacques Chirac (73.1969.3.1 bis). The latter, from an unknown source, was transferred in 1908 from the Musée de la Marine to the Musée des Antiquités Nationales in Saint-Germain-en-Laye, and Louis Carré particularly underlined their great similarities during his head's American expedition.

This head illustrates, to the highest degree, the artistic and technical virtuosity of the bronze casters of the Kingdom of Benin, whose lost wax casting skills, that allowed the realization of a single exemplar at one time, were honoured when the most talented of them were ennobled by the Oba. From their art, which today is a testament to five centuries of history, and which has been said to draw its sources from Pharaonic Egypt, the Edo language has drawn the metaphor of the verb "to remember": *Sa-e-y-ama,* literally: cast a motif in bronze [8].

[1] Paudrat, « Notes historiques sur la diffusion de l'art palatial de Bénin en France et aux Etats-Unis entre 1930 et 1945 », *in* Plankensteiner, *Bénin, Cinq siècles d'art Royal*, 2007, pp. 235-253

[2] *Bulletin du musée d'ethnographie du Trocadéro*, July 1931, *in* Paudrat, i*dem*, p. 236

[3] Völger, in Plankensteiner, *idem*, pp. 213-225

[4] Louis Carré, « The City of Bronze », the Cleveland Museum of Art, 1936

[5] Louis Carré quoted in Brock, « Black Man's Art, *The New York Time Magazine*, 5 May 1935

[6] *in* Plankensteiner, *idem*, 2007, p. 369

[7] *ibid.,* p. 373-375

[8] Ben-Amos Girshick, 2003

FIN DE LA VENTE

Sotheby's EST. 1744

Collectors gather here.

COLLECTION

ALAIN & CANDICE FRAIBERGER

Vente à Paris
6 décembre 2017

JEAN-MICHEL BASQUIAT
Head and Scapula, 1983
Estimation 5 000 000–7 000 000 €

Exposition 1er – 6 décembre

76, RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ 75008 PARIS

RENSEIGNEMENTS +33 (0)1 53 05 53 60 OLIVIER.FAU@SOTHEBYS.COM

SOTHEBYS.COM

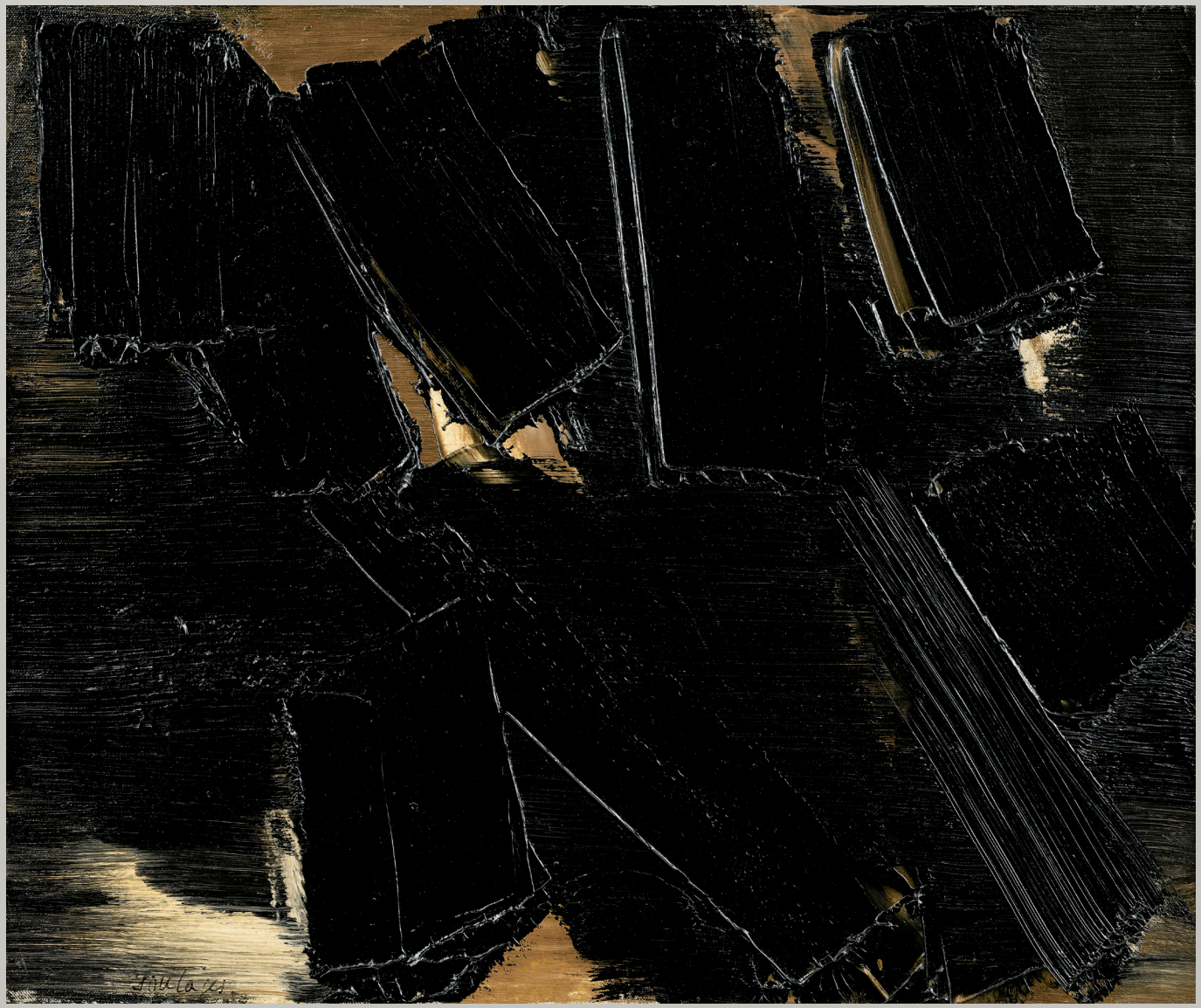
© THE ESTATE OF JEAN-MICHEL BASQUIAT / ADAGP, PARIS 2017

TÉLÉCHARGEZ L'APP SOTHEBY'S
SUIVEZ NOUS @SOTHEBYS

EST. 1744

Sotheby's EST. 1744

Collectors gather here.



Art Contemporain

Vente à Paris 6 et 7 décembre 2017

PIERRE SOULAGES
Peinture 46 x 55 cm, 12 décembre 1958
Estimation 600 000–800 000 €

Exposition 1 – 6 décembre

76, RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ 75008 PARIS

RENSEIGNEMENTS +33 (0)1 53 05 53 60 OLIVIER.FAU@SOTHEBYS.COM
SOTHEBYS.COM

TÉLÉCHARGEZ L'APP SOTHEBY'S
SUIVEZ NOUS @SOTHEBYS
#SOTHEBYSCONTEMPORARY

EST. 1744

Sotheby's EST. 1744

Collectors gather here.

A Torres Strait Island Tobacco God
Collected by Reverend H M Dauncey
circa 1890
Estimate £70,000–100,000

Aboriginal Art

Auction London 14 March 2018

Now accepting consignments

34–35 NEW BOND STREET, LONDON W1A 2AA

ENQUIRIES +44 (0)20 7293 5549 ABORIGINALART@SOTHEBYS.COM

SOTHEBYS.COM/ABORIGINALART

DOWNLOAD SOTHEBY'S APP

FOLLOW US @SOTHEBYS

#SOTHEBYSABORIGINAL

EST. 1744

Sotheby's EST. 1744

Collectors gather here.

PASCALE MARTHINE TAYOU
Chalk or Charcoal Q
Estimate £30,000–50,000

Modern & Contemporary African Art

Auction London March 2018

Now accepting consignments

34–35 NEW BOND STREET, LONDON W1A 2AA

ENQUIRIES LONDON +44 (0)20 7293 5696 HANNAH.OLEARY@SOTHEBYS.COM

PARIS +33 (0)1 5305 5339 CHARLOTTE.LIDON@SOTHEBYS.COM

SOTHEBYS.COM/CONTEMPORARYAFRICAN

DOWNLOAD SOTHEBY'S APP

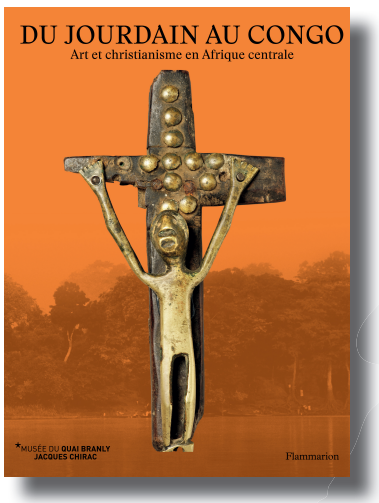
FOLLOW US @SOTHEBYS

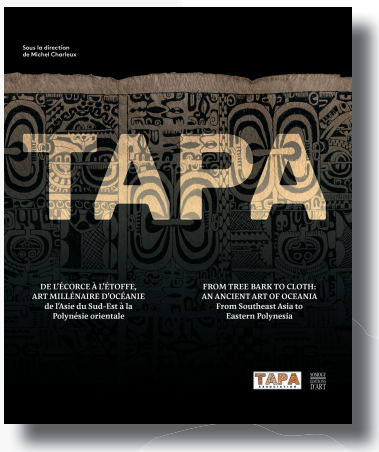
#SOTHEBYSCONTEMPORARY

EST. 1744

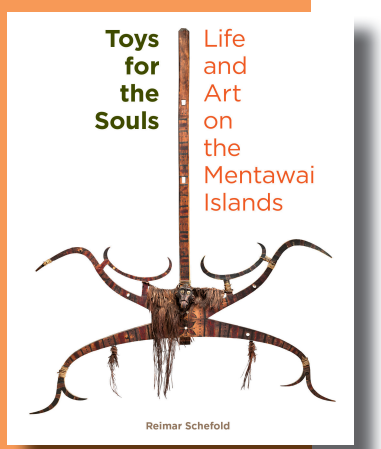
le prix international du livre d'ART TRIBAL

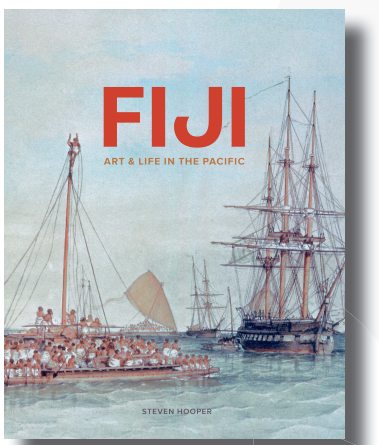
La IX[e] édition du
Prix International du Livre d'Art Tribal 2017
récompensera le **9 décembre 2017** un ouvrage en langue française et un ouvrage en langue anglaise parmi les titres parus entre octobre 2016 et septembre 2017.

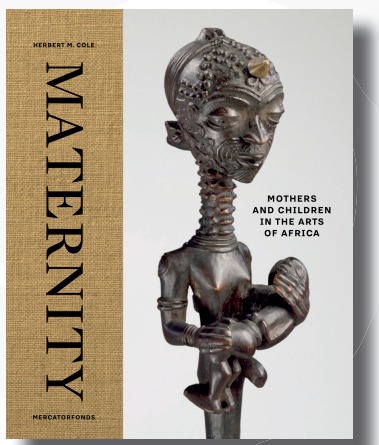




TITRES EN LANGUE FRANÇAISE







ENGLISH LANGUAGE TITLES

Six publications ont d'ores et déjà été présélectionnées par un jury international, présidé par Pierre Moos et composé des membres suivants :

- **Alexandre Bernand** - collectionneur d'art tribal - juré invité 2017
- **Michel Bohbot** - expert en art contemporain et écrivain (Paris)
- **Philippe Dagen** - critique d'art (Le Monde) et professeur (Université Paris I)
- **Bernard de Grunne** - expert et galeriste spécialisé dans les arts premiers (Bruxelles)
- **Germain Viatte** - conservateur général honoraire des musées de France (Paris)
- **Département Art d'Afrique et d'Océanie de Sotheby's** - Marguerite de Sabran, Alexis Maggiar et Pierre Mollfulleda (Paris)
- **Tribal Art magazine** - Elena Martínez-Jacquet et Jonathan Fogel (Barcelone et San Francisco)

Sotheby's EST. 1744

Un événement organisé par Tribal Art magazine
en partenariat avec Sotheby's France

Sotheby's

FORMULAIRE
D'ORDRE D'ACHAT

REF.
PF1718 "JEAN-JEAN"

VENTE
ARTS D'AFRIQUE ET D'OCÉANIE

DATE DE LA VENTE
12 DÉCEMBRE 2017

IMPORTANT

Sotheby's pourra exécuter sur demande des ordres d'achat par écrit et par téléphone, sans supplément de coût et aux risques du futur enchérisseur. Sotheby's s'engage à executer des ordres sous réserve d'autres obligations pendant la vente. Sotheby's ne sera pas responsable en cas d'erreur ou d'omission quelconque dans l'exécution des ordres reçus, y compris en cas de faute.

Veuillez noter que nous nous réservons le droit de demander des références de votre banque si vous êtes un nouveau client.

Merci de joindre au formulaire d'ordre d'achat un Relevé d'Identité Bancaire, copie d'une pièce d'identité avec photo (carte d'identité, passeport...) et une preuve d'adresse ou, pour une société, un extrait d'immatriculation au RCS.

LES ORDRES D'ACHAT ECRITS

- Ces ordres d'achat seront exécutés au mieux des intérêts de l'enchérisseur en fonction des autres enchères portées lors de la vente.
- Les offres illimitées, « d'achat à tout prix » et « plus une » ne seront pas acceptées. Veuillez inscrire vos ordres d'achat dans le même ordre que celui du catalogue.
- Les enchères alternées peuvent être acceptées à condition de mentionner « ou » entre chaque numéro de lots.
- Les ordres d'achat seront arrondis au montant inférieur le plus proche du palier des enchères donné par le commissaire priseur.

LES ORDRES D'ACHAT TÉLÉPHONIQUES

- Veuillez indiquer clairement le numéro de téléphone où nous pourrons vous contacter au moment de la vente, y compris le code du pays. Nous vous appellerons de notre salle de ventes peu avant que votre lot ne soit mis aux enchères.

CIVILITÉ (OU NOM DE L'ENTERPRISE)

NOM PRÉNOM

N° COMPTE CLIENT SOTHEBY'S (SI EXISTANT)

ADRESSE

CODE POSTAL

TÉL DOMICILE TÉL PROFESSIONNEL

TÉL PORTABLE FAX

EMAIL N° DE TVA (SI APPLICABLE)

NOUS SERIONS HEUREUX DE VOUS ENVOYER DES INFORMATIONS CONCERNANT DES EVENEMENTS ET VENTES FUTURS DE SOTHEBY'S ET OCCASIONELLEMENT DES INFORMATIONS COMMERCIALES CONCERNANT DES TIERS. SI VOUS ÊTES INTERESSE, VEUILLEZ NOUS COMMUNIQUER VOTRE ADRESSE EMAIL CI-DESSUS.

☐ VEUILLEZ COCHER CETTE CASE EN CAS DE NOUVELLE ADRESSE

VEUILLEZ INDIQUER LE MODE D'ENVOI DE LA FACTURE : ☐ Email (Merci d'inscrire votre adresse e-mail ci-dessus) ☐ Courrier

OPTIONS DE LIVRAISON : Vous recevrez désormais un devis de transport pour vos achats de la part de Sotheby's. Si vous ne souhaitez pas recevoir ce devis, merci de cocher l'une des cases ci-dessous. Merci de nous fournir l'adresse à laquelle vous souhaitez être livré si elle est différente de celle renseignée ci-dessus.

NOM ADRESSE

CODE POSTAL VILLE PAYS

☐ Je viendrai récupérer mes lots personnellement
☐ Mon agent/transporteur viendra récupérer les lots pour mon compte (Merci de préciser son nom si vous le connaissez déjà)
☐ *Merci de conserver ces préférences pour mes futurs achats.*

VEUILLEZ INSCRIRE LISIBLEMENT VOS ORDRES D'ACHAT ET NOUS LES RETOURNER AU PLUS TÔT.
EN CAS D'ORDRES D'ACHAT IDENTIQUES LE PREMIER RÉCEPTIONNÉ AURA LA PRÉFÉRENCE.
LES ORDRES D'ACHAT DEVRONT NOUS ÊTRE COMMUNIQUÉS EN EUROS AU MOINS 24 H AVANT LA VENTE.

N° DE LOT	**DESCRIPTION DU LOT**	**PRIX MAXIMUM EN EUROS** (HORS FRAIS DE VENTE ET TVA) **OU DEMANDE D'ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES**
		€
		€
		€
		€
		€
		€
		€

N° DE TÉL OÙ VOUS SEREZ JOIGNABLE PENDANT LA VENTE _____
AVEC INDICATIF DU PAYS (POUR LES ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES UNIQUEMENT)

FORMULAIRE À RETOURNER PAR COURRIER OU PAR FAX AU:
DEPARTEMENT DES ENCHÈRES, SOTHEBY'S (FRANCE) S.A.S., 76 RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ, CS 10010, 75384 PARIS CEDEX 08
tél +33 (0)1 53 05 53 48, fax +33 (0)1 53 05 5293/5294 ou par email bids.paris@sothebys.com

J'accepte les Conditions Générales de Vente de Sotheby's telles qu'elles sont publiées dans le catalogue. Ces dernières régissent tout achat lors des ventes chez Sotheby's.

Je m'engage à régler à Sotheby's en sus du prix d'adjudication une commission d'achat aux taux indiqués dans les Conditions Générales de Vente, la TVA aux taux en vigueur étant en sus. Je consens à l'utilisation des informations inscrites sur ce formulaire et de toute autre information obtenues par Sotheby's, en accord avec le guide d'ordre d'achat et les Conditions Générales de Vente. Conformément à la loi « Informatique et libertés » du 6 janvier 1978, vous disposez d'un droit d'accès et de rectification des informations vous concernant. Vous pouvez nous contacter au +33 (0)1 53 05 5305. J'ai été informé qu'afin d'assurer la régularité et la bonne compréhension des enchères faites par téléphone, celles-ci sont enregistrées.

SIGNATURE DATE

LE PAIEMENT EST DÛ IMMÉDIATEMENT APRÈS LA VENTE EN EUROS. LES DIFFÉRENTES MÉTHODES DE PAIEMENT SONT INDIQUÉES DANS LES INFORMATIONS IMPORTANTES DESTINÉES AUX ACHETEURS. SI VOUS SOUHAITEZ EFFECTUER LE PAIEMENT PAR CARTE, VEUILLEZ COMPLÉTER LES INFORMATIONS CI-DESSOUS. NOUS ACCEPTONS LES CARTES DE CRÉDIT MASTERCARD, VISA, AMERICAN EXPRESS, CUP. AUCUN FRAIS N'EST PRÉLEVÉ SUR LE PAIEMENT PAR CES CARTES.
LE PAIEMENT DOIT ÊTRE EFFECTUÉ PAR LA PERSONNE DONT LE NOM EST INDIQUÉ SUR LA FACTURE.

NOM DU TITULAIRE DE LA CARTE TYPE DE CARTE

N° DE LA CARTE ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

DATE DE COMMENCEMENT (SI APPLICABLE) ☐☐☐☐ DATE D'EXPIRATION ☐☐☐☐

N° DE CRYPTOGRAMME VISUEL ☐☐☐ LE CRYPTOGRAMME VISUEL CORRESPOND AUX TROIS DERNIERS CHIFFRES APPARAISSANT DANS LE PANNEAU DE SIGNATURE AU VERSO DE VOTRE CARTE BANCAIRE

AVIS AUX ENCHÉRISSEURS

Si vous ne pouvez être présent à la vente aux enchères, vous pouvez donner vos instructions au Département des Enchères de Sotheby's (France) S.A.S. d'enchérir en votre nom en complétant le formulaire figurant au recto.

Ce service est gratuit et confidentiel.

Veuillez inscrire précisément le(s) numéro(s) de(s) lot(s), la description et le prix d'adjudication maximum que vous acceptez de payer pour chaque lot.

Nous nous efforcerons d'acheter le(s) lot(s) que vous avez sélectionnés au prix d'adjudication le plus bas possible jusqu'au prix maximum que vous avez indiqué.

Les offres illimitées, « d'achat à tout prix » et « plus une enchère » ne seront pas acceptées.

Les enchères alternées peuvent être acceptées à condition de mentionner « ou » entre chaque numéro de lot.

Veuillez inscrire vos ordres d'achat dans le même ordre que celui du catalogue.

Veuillez utiliser un formulaire d'ordre d'achat par vente - veuillez indiquer le numéro, le titre et la date de la vente sur le formulaire.

Vous avez intérêt à passer vos ordres d'achat le plus tôt possible, car la première enchère enregistrée pour un lot a priorité sur toutes les autres enchères d'un montant égal. Dans le souci d'assurer un service satisfaisant aux enchérisseurs, il vous est demandé de vous assurer que nous avons bien reçu vos ordres d'achat par écrit au moins 24 h avant la vente.

S'il y a lieu, les ordres d'achat seront arrondis au montant inférieur le plus proche du palier des enchères donné par le commissaire priseur.

Les enchères téléphoniques sont acceptées aux risques du futur enchérisseur et doivent être confirmées par lettre ou par télécopie au Départment des Enchères au +33 (0)1 53 05 5293/5294.

Veuillez noter que Sotheby's exécute des ordres d'achat par écrit et par téléphone à titre de service supplémentaire offert à ses clients, sans supplément de coût et aux risques du futur enchérisseur. Sotheby's s'engage à exécuter les ordres sous réserve d'autres obligations pendant la vente. Sotheby's ne sera pas responsable en cas d'erreur ou d'omission quelconque dans l'exécution des ordres reçus, y compris en cas de faute.

Afin d'assurer la régularité et la bonne compréhension des enchères faites par téléphone, celles-ci seront enregistrées.

Les adjudicataires recevront une facture détaillant leurs achats et indiquant les modalités de paiement ainsi que de collecte des biens.

Toutes les enchères sont assujetties aux Conditions Générales de Vente applicables à la vente concernée dont vous pouvez obtenir une copie dans les bureaux de Sotheby's ou en téléphonant au +33 (0)1 53 05 53 05. Les Informations Importantes Destinées aux Acheteurs sont aussi imprimées dans le catalogue de la vente concernée, y compris les informations concernant les modalités de paiement et de transport. Il est vivement recommandé aux enchérisseurs de se rendre à l'exposition publique organisée avant la vente afin d'examiner les lots soigneusement. A défaut, les enchérisseurs peuvent contacter le ou les experts de la vente afin d'obtenir de leur part des renseignements sur l'état des lots concernés. Aucune réclamation à cet égard ne sera admise après l'adjudication.

Sotheby's demande à tout nouveau client et à tout acheteur qui souhaite effectuer le paiement en espèces, sous réserve des dispositions légales en la matière, de nous fournir une preuve d'identité comportant une photographie (document tel que passeport, carte d'identité ou permis de conduire), ainsi qu'une confirmation de son domicile.

Nous nous réservons le droit de vérifier la source des fonds reçus.

Dans le cadre de ses activités de ventes aux enchères, de marketing et de fournitures de services, Sotheby's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur notamment par l'enregistrement d'images vidéo, de conversations téléphoniques ou de messages électroniques relatifs aux enchères en ligne.

Sotheby's procède à un traitement informatique de ces données pour lui permettre d'identifier les préférences des acheteurs et des vendeurs afin de pouvoir fournir une meilleure qualité de service. Ces informations sont susceptibles d'être communiquées à d'autres sociétés du groupe Sotheby's situées dans des Etats non-membres de l'Union Européenne n'offrant pas un niveau de protection reconnu comme suffisant à l'égard du traitement dont les données font l'objet. Toutefois Sotheby's exige que tout tiers respecte la confidentialité des données relatives à ses clients et fournisse le même niveau de protection des données personnelles que celle en vigueur dans l'Union Européenne, qu'ils soient ou non situés dans un pays offrant le même niveau de protection des données personnelles.

Sotheby'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 notamment pour des opérations commerciales, de marketing.

En signant le formulaire d'ordre d'achat, vous acceptez une telle communication de vos données personnelles.

Conformément à la loi « Informatique et Libertés » du 6 janvier 1978, le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès et de rectification sur les données à caractère personnel les concernant, ainsi que d'un droit d'opposition à leur utilisation en s'adressant à Sotheby's (par téléphone au +33 (0)1 53 05 53 05).

GUIDE FOR ABSENTEE BIDDERS

If you are unable to attend an auction in person, you may give instructions to the Bid Department of Sotheby's (France) S.A.S. to bid on your behalf by completing the form overleaf.

This service is free and confidential.

Please record accurately the lot numbers, descriptions and the top hammer price you are willing to pay for each lot.

We will endeavour to purchase the lot(s) of your choice for the lowest price possible and never for more than the top amount you indicate.

"Buy", unlimited bids or "plus one" bids will not be accepted.

Alternative bids can be placed by using the word "OR" between lot numbers.

Bids must be placed in the same order as in the catalogue.

This form should be used for one sale only - please indicate the sale number, title and date on the form.

Please place your bids as early as possible, as in the event of identical bids the earliest received will take precedence. To ensure a satisfactory service to bidders, please ensure that we receive your written bids at least 24 hours before the sale.

Where appropriate, your bids will be rounded down to the nearest amount consistent with the auctioneer's bidding increments.

Absentee bids, when placed by telephone, are accepted only at the caller's risk and must be confirmed by letter or fax to the Bid Department on +33 (0)1 53 05 5293/5294.

Please note that the execution of written and telephone bids is offered as an additional service for no extra charge at the bidder's risk and is undertaken subject to Sotheby's other commitments at the time of the auction; Sotheby's therefore cannot accept liability for failure to place such bids, whether through negligence or otherwise.

Telephone bidding will be recorded to ensure any misunderstanding over bidding during the auctions.

Successful bidders will receive an invoice detailing their purchases and giving instructions for payment and clearance of goods.

All bids are subject to the Conditions of Sale applicable to the sale, a copy of which is available from Sotheby's offices or by telephoning +33 (0)1 53 05 53 05. The Guide for Prospective Buyers is also set out in the sale catalogue and includes details of payment methods and shipment. Prospective buyers are encouraged to attend the public presale viewing to carefully inspect the lots. Prospective buyers may contact the experts at the auction in order to obtain information on the condition of the lots. No claim regarding the condition of the lots will be admissible after the auction.

It is Sotheby's policy to request any new clients or purchasers preferring to make a cash payment to provide: proof of identity (by providing some form of government issued identification containing a photograph, such as a passport, identity card or driver's licence) and confirmation of permanent address.

We reserve the right to seek identification of the source of funds received.

For the provision of auction and art-related services, marketing and to manage and operate its business, or as required by law, Sotheby's may collect personal information provided by sellers or buyers, including via recording of video images, telephone conversations or internet messages.

Sotheby's will undertake data processing of personal information relating to sellers and buyers in order to identify their preferences and provide a higher quality of service. Such data may be disclosed and transferred to any company within the Sotheby's group anywhere in the world including in countries which may not offer equivalent protection of personal information as within the European Union. Sotheby's requires that any such third parties respect the privacy and confidentiality of our clients' information and provide the same level of protection for clients' information as provided within the EU, whether or not they are located in a country that offers equivalent legal protection of personal information.

Sotheby's will be authorised to use such personal information provided by sellers or buyers as required by law and, unless sellers or buyers object, to manage and operate its business including for marketing.

By signing the Absentee Bid Form you agree to such disclosure.

In accordance with the Data Protection Law dated 6 January 1978, sellers or buyers have the right to obtain information about the use of their personal information, access and correct their personal information, or prevent the use of their personal information for marketing purposes at any time by notifying Sotheby's (by telephone on +33 (0)1 53 05 53 05).

7/14 PARIS_AB BID

Sotheby's

BIDDING FORM

SALE NUMBER
PF1718 "JEAN-JEAN"

SALE TITLE
AFRICAN AND OCEANIC ART

SALE DATE
12 DECEMBER 2017

IMPORTANT

Please note that the execution of written and telephone bids is offered as an additional service for no extra charge, and at the bidder's risk. It is undertaken subject to Sotheby's other commitments at the time of the auction. Sotheby's therefore cannot accept liability for any error or failure to place such bids, whether through negligence or otherwise.

Please note that we may contact new clients to request a bank reference.

Please send with this form your bank account details, copy of government issued ID including a photograph (identity card, passport) and proof of address or, for a company, a certificate of incorporation.

WRITTEN/FIXED BIDS

- Bids will be executed for the lowest price as is permitted by other bids or reserves.
- "Buy" unlimited and "plus one" bids will not be accepted. Please place bids in the same order as in the catalogue.
- Alternative bids can be placed by using the word "or" between lot numbers.
- Where appropriate your written bids will be rounded down to the nearest amount consistent with the auctioneer's bidding increments.

TELEPHONE BIDS

- Please clearly specify the telephone number on which you may be reached at the time of the sale, including the country code. We will call you from the saleroom shortly before your lot is offered.

TITLE (OR COMPANY NAME - IF APPLICABLE)

FIRST NAME LAST NAME

SOTHEBY'S CLIENT ACCOUNT NO. (IF KNOWN)

ADDRESS

POSTCODE

TELEPHONE (HOME) (BUSINESS)

MOBILE NO FAX

EMAIL VAT NO. (IF APPLICABLE)

WE WOULD LIKE TO SEND YOU MARKETING MATERIALS AND NEWS CONCERNING SOTHEBY'S, OR ON OCCASION THIRD PARTIES.
IF YOU WOULD LIKE TO RECEIVE SUCH INFORMATION, PLEASE PROVIDE US WITH YOUR E-MAIL ADDRESS

☐ PLEASE TICK IF THIS IS A NEW ADDRESS

PLEASE INDICATE HOW YOU WOULD LIKE TO RECEIVE YOUR INVOICES: ☐ Email ☐ Post/Mail

SHIPPING : We will send you a shipping quotation for this and future purchases unless you select one of the check boxes below. Please provide the name and address for shipment of your purchases, if different from above.

NAME ADDRESS

POSTAL CODE CITY COUNTRY

☐ I will collect in person
☐ I authorise you to release my purchased property to my agent/shipper (provide name)
☐ *Send me a shipping quotation for purchases in this sale only.*

PLEASE WRITE CLEARLY AND PLACE YOUR BIDS AS EARLY AS POSSIBLE, AS IN THE EVENT OF IDENTICAL BIDS, THE EARLIEST BID RECEIVED WILL TAKE PRECEDENCE. BIDS SHOULD BE SUBMITTED IN EUROS AT LEAST 24 HOURS BEFORE THE AUCTION.

LOT NUMBER	**LOT DESCRIPTION**	**MAXIMUM EURO PRICE** (EXCLUDING PREMIUM AND TVA) **OR TICK FOR PHONE BID**
		€
		€
		€
		€
		€
		€
		€

TELEPHONE NUMBER DURING THE SALE _____
INCLUDING THE COUNTRY CODE (TELEPHONE BIDS ONLY)

PLEASE MAIL OR FAX TO:
BID DEPARTMENT, SOTHEBY'S (FRANCE) S.A.S, 76 RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ, CS 10010, 75384 PARIS CEDEX 08
+33 (0)1 53 05 53 48, fax +33 (0)1 53 05 52 93/52 94 or email bids.paris@sothebys.com

I agree to be bound by Sotheby's Conditions of Sale as published in the catalogue which govern all purchases at auction, and to pay the published Buyer's Premium on the hammer price plus any applicable taxes.

I consent to the use of information written on this form and any other information obtained by Sotheby's in accordance with the Guide for Absentee Bidders and Conditions of Sale. In accordance with the Data Protection Law dated 6th January 1978, you have the right to access and correct your personal information by contacting us on +33 (0)1 53 05 53 05. I am aware that all telephone bid lines may be recorded.

SIGNATURE DATE

PAYMENT IS DUE IMMEDIATELY AFTER THE SALE IN EUROS. FULL DETAILS ON HOW TO PAY ARE INCLUDED IN THE GUIDE FOR PROSPECTIVE BUYERS. IF YOU WISH TO PAY BY CREDIT CARD, PLEASE COMPLETE DETAILS BELOW. WE ACCEPT CREDIT CARDS VISA, MASTERCARD, AMERICAN EXPRESS AND CUP. THERE IS NO SERVICE CHARGE.
PAYMENT MUST BE MADE BY THE INVOICED PARTY.

NAME ON CARD TYPE OF CARD

CARD NUM BER ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

START DATE ☐☐☐☐ EXPIRY DATE ☐☐☐☐
IF APPLICABLE

3 LAST DIGITS OF SECURITY CODE ON SIGNATURE STRIP ☐☐☐

INFORMATIONS IMPORTANTES DESTINÉES AUX ACHETEURS

La vente est soumise à la législation française et aux Conditions Générales de Vente imprimées dans ce catalogue et aux Conditions BIDnow relatives aux enchères en ligne et disponibles sur le site Internet de Sotheby's.

Les pages qui suivent ont pour but de vous donner des informations utiles sur la manière de participer aux enchères. Notre équipe se tient à votre disposition pour vous renseigner et vous assister. Veuillez vous référer à la page renseignements sur la vente de ce catalogue. Il est important que vous lisiez attentivement les informations qui suivent.

Les enchérisseurs potentiels devraient consulter également le site www.sothebys.com pour les plus récentes descriptions des biens dans ce catalogue.

Provenance Dans certaines circonstances, Sotheby's peut inclure dans le catalogue un descriptif de l'historique de la propriété du bien si une telle information contribue à la connaissance du bien ou est autrement reconnu et aide à distinguer le bien. Cependant, l'identité du vendeur ou des propriétaires précédents ne peut être divulguée pour diverses raisons. A titre d'exemple, une information peut être exclue du descriptif par souci de garder confidentielle l'identité du vendeur si le vendeur en a fait la demande ou parce que l'identité des propriétaires précédents est inconnue, étant donné l'âge du bien.

Commission Acheteur Conformément aux Conditions Générales de Vente de Sotheby's imprimées dans ce catalogue, l'acheteur paiera au profit de Sotheby's, en sus du prix d'adjudication, une commission d'achat qui est considérée comme faisant partie du prix d'achat. La commission d'achat est de 25% HT du prix d'adjudication sur la tranche jusqu'à 180 000 € inclus, de 20 % HT sur la tranche supérieure à 180 000 € jusqu'à 2 000 000 € inclus, et de 12,9% HT sur la tranche supérieure à 2 000 000 €, la TVA ou tout montant tenant lieu de TVA au taux en vigueur étant dû en sus.

TVA

Régime de la marge – biens non marqués par un symbole Tous les biens non marqués seront vendus sous le régime de la marge et le prix d'adjudication ne sera pas majoré de la TVA. La commission d'achat sera majorée d'un montant tenant lieu de TVA (actuellement au taux de 20% ou 5,5% pour les livres) inclus dans la marge. Ce montant fait partie de la commission d'achat et il ne sera pas mentionné séparément sur nos documents.

Biens mis en vente par des professionnels de l'Union Européenne † Les biens mis en vente par un professionnel de l'Union Européenne en dehors du régime de la marge seront marqués d'un † à côté du numéro de bien ou de l'estimation. Le prix d'adjudication et la commission d'achat seront majorés de la TVA (actuellement au taux de 20% ou 5,5% pour les livres), à la charge de l'acheteur, sous réserve d'un éventuel remboursement de cette TVA en cas d'exportation vers un pays tiers à l'Union Européenne ou de livraison intracommunautaire à destination d'un professionnel identifié dans un autre Etat membre de l'Union Européenne (cf. ci-après les cas de remboursement de cette TVA).

Remboursement de la TVA pour les professionnels de l'Union Européenne La TVA sur la commission d'achat et sur le prix d'adjudication des biens marqués par un † sera remboursée si l'acheteur est un professionnel identifié à la TVA dans un autre pays de l'Union Européenne, sous réserve de la preuve de cette identification et de la fourniture de justificatifs du transport des biens de France vers un autre Etat membre, dans un délai d'un mois à compter de la date de la vente.

Biens en admission temporaire ‡ ou Ω Les biens en admission temporaire en provenance d'un pays tiers à l'Union Européenne seront marqués d'un ‡ ou Ω à côté du numéro de bien ou de l'estimation. Le prix d'adjudication sera majoré de frais additionnels de 5,5% net (‡) ou de 20% net (Ω) et la commission d'achat sera majorée de la TVA actuellement au taux de 20% (5,5% pour les livres), à la charge de l'acheteur, sous réserve d'un éventuel remboursement de ces frais additionnels et de cette TVA en cas d'exportation vers un pays tiers à l'Union Européenne ou de livraison intracommunautaire (remboursement uniquement de la TVA sur la commission dans ce cas) à destination d'un professionnel identifié dans un autre Etat membre de l'Union Européenne (cf. ci-après les cas de remboursement de ces frais).

Remboursement de la TVA pour les non-résidents de l'Union Européenne La TVA incluse dans la marge (pour les ventes relevant du régime de la marge) et la TVA facturée sur le prix d'adjudication et sur la commission d'achat seront remboursées aux acheteurs non résidents de l'Union Européenne pour autant qu'ils aient fait parvenir au service comptable l'exemplaire n°3 du document douanier d'exportation, sur lequel Sotheby's figure dans la case expéditeur, visé par les douanes au recto et au verso, et que cette exportation soit intervenue dans un délai de deux mois à compter de la date de la vente aux enchères.

Tout bien en admission temporaire en France acheté par un non résident de l'Union Européenne fera l'objet d'une mise à la consommation (paiement de la TVA, droits et taxes) dès lors que l'objet aura été enlevé. Il ne pourra être procédé à aucun remboursement. Toutefois, si Sotheby's est informée par écrit que les biens en admission temporaire vont faire l'objet d'une réexportation et que les documents douaniers français sont retournés visés à Sotheby's dans les 60 jours après la vente, la TVA, les droits et taxes pourront être remboursés à l'acheteur. Passé ce délai, aucun remboursement ne sera possible.

Information générale Les obligations déontologiques auxquelles sont soumis les opérateurs de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques sont précisées dans un recueil qui a été approuvé par arrêté ministériel du 21 février 2012. Ce recueil est notamment accessible sur le site www.conseildesventes.fr . Le commissaire du Gouvernement auprès du Conseil des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques peut être saisi par écrit de toute difficulté en vue de proposer, le cas échéant, une solution amiable.

1. AVANT LA VENTE

Abonnement aux Catalogues Si vous souhaitez vous abonner à nos catalogues, veuillez contacter : +44 (0)20 7293 5000 ou +1 212 894 7000 cataloguesales@sothebys.com sothebys.com/subscriptions.

Caractère indicatif des estimations Les estimations faites avant la vente sont fournies à titre purement indicatif. Toute offre dans la fourchette de l'estimation basse et de l'estimation haute a des chances raisonnables de succès. Nous vous conseillons toutefois de nous consulter avant la vente car les estimations peuvent faire l'objet de modifications.

L'état des biens Nous sommes à votre disposition pour vous fournir un rapport détaillé sur l'état des biens.

Tous les biens sont vendus tels quels dans l'état où ils se trouvent au moment de la vente avec leurs imperfections ou défauts. Aucune réclamation ne sera possible relativement aux restaurations d'usage et petits accidents.

Il est de la responsabilité des futurs enchérisseurs d'examiner chaque bien avant la vente et de compter sur leur propre jugement aux fins de vérifier si chaque bien correspond à sa description. Le ré-entoilage, le parquetage ou le doublage constituant une mesure conservatoire et non un vice ne seront pas signalés. Les dimensions sont données à titre indicatif.

Dans le cadre de l'exposition d'avant-vente, tout acheteur potentiel aura la possibilité d'inspecter préalablement à la vente chaque objet proposé à la vente afin de prendre connaissance de l'ensemble de ses caractéristiques, de sa taille ainsi que de ses éventuelles réparations ou restaurations.

Sécurité des biens Soucieuse de votre sécurité dans ses locaux, la société Sotheby's s'efforce d'exposer les objets de la manière la plus sûre. Toute manipulation d'objet non supervisée par le personnel de Sotheby's se fait à votre propre risque.

Certains objets peuvent être volumineux et/ou lourds, ainsi que dangereux, s'ils sont maniés sans précaution. Dans le cas où vous souhaiteriez examiner plus attentivement des objets, veuillez faire appel au personnel de Sotheby's pour votre sécurité et celle de l'objet exposé.

Certains biens peuvent porter une mention "NE PAS TOUCHER". Si vous souhaitez les étudier plus en détails, vous devez demander l'assistance du personnel de Sotheby's.

Objets mécaniques et électriques Les objets mécaniques et électriques (y compris les horloges) sont vendus sur la base de leur valeur décorative. Il ne faut donc pas s'attendre à ce qu'ils fonctionnent. Il est important avant toute mise en marche de faire vérifier le système électrique ou mécanique par un professionnel.

Droit d'auteur et copyright Aucune garantie n'est donnée quant à savoir si un bien est soumis à un copyright ou à un droit d'auteur, ni si l'acheteur acquiert un copyright ou un droit d'auteur.

2. LES ENCHÈRES

Les enchères peuvent être portées en personne ou par téléphone ou en ligne sur Internet ou par l'intermédiaire d'un tiers (les ordres étant dans ce dernier cas transmis par écrit ou par téléphone). Les enchères seront conduites en Euros. Un convertisseur de devises sera visible pendant les enchères à titre purement indicatif, seul le prix en Euros faisant foi.

Comment enchérir en personne Pour enchérir en personne dans la salle, vous devrez vous faire enregistrer et obtenir une raquette numérotée avant que la vente aux enchères ne commence. Vous devrez présenter une pièce d'identité et des références bancaires.

La raquette est utilisée pour indiquer vos enchères à la personne habilitée à diriger la vente pendant la vente. Si vous voulez devenir l'acheteur d'un bien, assurez-vous que votre raquette est bien visible pour la personne habilitée à diriger la vente et que c'est bien votre numéro qui est cité.

S'il y a le moindre doute quant au prix ou quant à l'acheteur, attirez immédiatement l'attention de la personne habilitée à diriger la vente.

Tous les biens vendus seront facturés au nom et à l'adresse figurant sur le bordereau d'enregistrement de la raquette, aucune modification ne pourra être faite. En cas de perte de votre raquette, merci d'en informer immédiatement l'un des clercs de la vente.

À la fin de chaque session de vente, vous voudrez bien restituer votre raquette au guichet des enregistrements.

Mandat à un tiers enchérisseur Si vous enchérissez dans la vente, vous le faites à titre personnel et nous pouvons vous tenir pour le seul responsable de cette enchère, à moins de nous avoir préalablement avertis que vous enchérissiez au nom et pour le compte d'une tierce personne en nous fournissant un mandat écrit régulier que nous aurons enregistré. Dans ce cas, vous êtes solidairement responsable avec ledit tiers. En cas de contestation de la part du tiers, Sotheby's pourra vous tenir pour seul responsable de l'enchère.

Ordres d'achat Si vous ne pouvez pas assister à la vente aux enchères, nous serons heureux d'exécuter des ordres d'achat donnés par écrit à votre nom.

Vous trouverez un formulaire d'ordre d'achat à la fin de ce catalogue. Ce service est gratuit et confidentiel. Dans le cas d'ordres identiques, le premier arrivé aura la préférence.

Indiquez toujours une « limite à ne pas dépasser ». Les offres illimitées et « d'achat à tout prix » ne seront pas acceptées.

Les ordres écrits peuvent être :

- envoyés par télécopie au +33 (0)1 53 05 52 93/52 94,
- remis au personnel sur place,
- envoyés par la poste aux bureaux de Sotheby's à Paris,
- remis directement aux bureaux de Sotheby's à Paris.

11/17 PARIS

Dans le souci d'assurer un service satisfaisant aux enchérisseurs, il vous est demandé de vous assurer que nous avons bien reçu vos ordres d'achat par écrit au moins 24 h avant la vente.

Enchérir par téléphone Si vous ne pouvez être présent à la vente aux enchères, vous pouvez enchérir directement par téléphone. Les enchères téléphoniques sont acceptées pour tous les biens dont l'estimation basse est supérieure à 4 000 €. Étant donné que le nombre de lignes téléphoniques est limité, il est nécessaire de prendre des dispositions 24 heures au moins avant la vente pour obtenir ce service dans la mesure des disponibilités techniques. En outre, dans le souci d'assurer un service satisfaisant aux enchérisseurs, il vous est demandé de vous assurer que nous avons bien reçu vos confirmations écrites d'ordres d'achat par téléphone au moins 24 h avant la vente.

Nous vous recommandons également d'indiquer un ordre d'achat de sécurité que nous pourrons exécuter en votre nom au cas où nous serions dans l'impossibilité de vous joindre par téléphone. Des membres du personnel parlant plusieurs langues sont à votre disposition pour enchérir par téléphone pour votre compte.

Afin d'assurer la régularité et la bonne compréhension des enchères faites par téléphone, celles-ci seront enregistrées.

Enchérir en ligne Si vous ne pouvez être présent à la vente aux enchères, vous pouvez également enchérir directement en ligne sur Internet. Les enchères en ligne sont régies par les conditions relatives aux enchères en ligne en direct (dites « Conditions BIDnow ») disponibles sur le site internet de Sotheby's ou fournies sur demande. Les Conditions BIDnow s'appliquent aux enchères en ligne en sus des Conditions Générales de Vente.

3. LA VENTE

Conditions Générales de Vente et Conditions BIDnow La vente aux enchères est régie par les Conditions Générales de Vente figurant dans ce catalogue et les Conditions BIDnow disponibles sur le site Internet de Sotheby's. Quiconque a l'intention d'enchérir doit lire attentivement ces Conditions Générales de Vente et les Conditions BIDnow. Elles peuvent être modifiées par affichage dans la salle des ventes ou par des annonces faites par la personne habilitée à diriger des ventes.

Accès aux biens pendant la vente Par mesure de sécurité, l'accès aux biens pendant la vente sera interdit.

Déroulement de la vente La personne habilitée à diriger la vente commencera et poursuivra les enchères au niveau qu'elle juge approprié et peut enchérir de manière successive ou enchérir en réponse à d'autres enchères, et ce au nom et pour le compte du vendeur, à concurrence du prix de réserve.

4. APRÈS LA VENTE

Résultats de la vente Si vous voulez avoir des renseignements sur les résultats de vos ordres d'achat, veuillez téléphoner à Sotheby's (France) S.A.S. au : +33 (0)1 53 05 53 34, fax +33 (0)1 53 05 52 93/52 94.

Paiement
Le paiement doit être effectué immédiatement après la vente.
Le paiement peut être fait :

- par virement bancaire en Euros
- par chèque garanti par une banque en Euros
- par chèque en Euros
- par carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express, CUP). Veuillez noter que le montant maximum de paiement autorisé par carte de crédit est 40,000 €;
- en espèces en Euros, pour les particuliers ou les commerçants jusqu'à un montant inférieur ou égal à 1 000 € par vente (mais jusqu'à 15 000 € pour un particulier qui n'a pas sa résidence fiscale en France et qui n'agit pas pour les besoins d'une activité professionnelle). Sotheby's aura toute discrétion pour apprécier les justificatifs de non-résidence fiscale ainsi que la preuve que l'acheteur n'agit pas dans le cadre de son activité professionnelle.

Les caisses et le bureau de remise des biens sont ouverts aux jours ouvrables de 10h00 à 12h30 et de 14h00 à 18h00.

Sotheby's demande à tout nouveau client et à tout acheteur qui souhaite effectuer le paiement en espèces, sous réserve des dispositions légales en la matière, de nous fournir une preuve d'identité (sous forme d'une pièce d'identité comportant une photographie, telle que passeport, carte d'identité ou permis de conduire), ainsi qu'une confirmation du domicile permanent.

Les chèques, y compris les chèques de banque, seront libellés à l'ordre de Sotheby's. Bien que les chèques libellés en Euros par une banque française comme par une banque étrangère soient acceptés, nous vous informons que le bien ne sera pas délivré avant l'encaissement définitif du chèque, encaissement pouvant prendre plusieurs jours, voire plusieurs semaines s'agissant de chèque étranger (crédit après encaissement). En revanche, le lot sera délivré immédiatement s'il s'agit d'un chèque de banque.
Les chèques et virements bancaires seront libellés à l'ordre de:
HSBC Paris St Augustin
3, rue La Boétie
75008 Paris
Nom de compte : Sotheby's (France) S.A.S.
Numéro de compte : 30056 00050 00502497340 26
IBAN : FR 76 30056 00050 00502497340 26
Adresse swift : CCFRFRPP

Veuillez indiquer dans vos instructions de paiement à votre banque votre nom, le numéro de compte de Sotheby's et le numéro de la facture. Veuillez noter que nous nous réservons le droit de refuser le paiement fait par une personne autre que l'acheteur enregistré lors de la vente et que le paiement doit être fait en fonds disponibles et l'approbation du paiement est requise. Veuillez contactez notre Département des Comptes Clients pour toute question concernant l'approbation du paiement.

Aucun frais n'est prélevé sur le paiement par carte Mastercard et Visa.

Nous nous réservons le droit de vérifier la source des fonds reçus.

Enlèvement des achats Les achats ne pourront être enlevés qu'après leur paiement et après que l'acheteur ait remis à Sotheby's tout document permettant de s'assurer de son identité.

Les biens vendus dans le cadre d'une vente aux enchères qui ne sont pas enlevés par l'acheteur seront, à l'expiration d'un délai de 30 jours suivant l'adjudication (le jour de la vente étant inclus dans ce délai), entreposés aux frais risques et périls de l'acheteur, puis transférés, au frais risques et périls de l'acheteur auprès d'une société de gardiennage désignée par Sotheby's.

Tous les frais dus à la société de gardiennage devront être payés par l'acheteur avant de prendre livraison des biens.

Assurance La société Sotheby's décline toute responsabilité quant aux pertes et dommages que les lots pourraient subir à l'expiration d'un délai de 30 (trente) jours suivant la date de la vente, le jour de la vacation étant inclus dans le calcul. L'acheteur sera donc lui-même chargé de faire assurer les lots acquis.

Exportation des biens culturels
L'exportation de tout bien hors de la France ou l'importation dans un autre pays peut être soumise à l'obtention d'une ou plusieurs autorisation(s) d'exporter ou d'importer.

Il est de la responsabilité de l'acheteur d'obtenir les autorisations d'exportation ou d'importation.

Il est rappelé aux acheteurs que les biens achetés doivent être payés immédiatement après la vente aux enchères.

Le fait qu'une autorisation d'exportation ou d'importation requise soit refusée ou que l'obtention d'une telle autorisation prenne du retard ne pourra pas justifier l'annulation de la vente ni aucun retard dans le paiement du montant total dû.

Les biens vendus seront délivrés à l'acheteur ou expédiés selon ses instructions écrites et à ses frais, dès l'accomplissement, le cas échéant, des formalités d'exportation nécessaires.

Une Autorisation de Sortie de l'Union Européenne est nécessaire pour pouvoir exporter hors de l'Union Européenne des biens culturels soumis à la réglementation de l'Union Européenne sur l'exportation du patrimoine culturel (N° CEE 3911/92), Journal officiel N° L395 du 31/12/92.

Un Certificat pour un bien culturel est nécessaire pour déplacer, de la France à un autre État Membre, des biens culturels évalués à hauteur ou au-dessus de la limite applicable fixée par le Service des Musées de France. Si vous le souhaitez, Sotheby's pourra accomplir pour votre compte les formalités nécessaires à l'obtention de ce Certificat.

Un Certificat peut également s'avérer nécessaire pour exporter hors de l'Union Européenne des biens culturels évalués à hauteur ou au-dessus de la limite applicable fixée par le Service des Musées de France mais au-dessous de la limite fixée par l'Union Européenne.

On trouvera ci-après une sélection de certaines des catégories d'objets impliqués et une indication des limites au-dessus desquelles une Autorisation de Sortie de l'Union Européenne ou un Certificat pour un bien culturel peut être requis:

- Aquarelles, gouaches et pastels ayant plus de 50 ans d'âge 30 000 €.
- Dessins ayant plus de 50 ans d'âge 15 000 €.
- Peintures et tableaux en tous matériaux sur tous supports ayant plus de 50 ans d'âge (autres que les aquarelles,gouaches, pastels et dessins ci-dessus) 150 000 €.
- 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 cent ans d'âge (individuel ou par collection) 50 000 €.
- Véhicules de plus de 75 ans d'âge 50 000 €.
- Estampes, gravures, sérigraphies et lithographies originales avec leurs plaques respectives et affiches originales ayant plus de 50 ans d'âge 15 000 €.
- Photographies, films et négatifs afférents ayant plus de 50 ans d'âge 15 000 €.
- Cartes géographiques imprimées (ayant plus de 100 ans d'âge) 15 000 €.
- Incunables et manuscrits, y compris cartes et partitions (individuels ou par collection) quelle que soit la valeur.
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge quelle que soit la valeur.
- Éléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux (ayant plus de 100 ans d'âge) quelle que soit la valeur.
- Archives de plus de 50 ans d'âge quelle que soit la valeur.
- Tout autre objet ancien (ayant plus de 50 ans d'âge) 50 000 €.

Veuillez noter que le décret n°2004-709 du 16 juillet 2004 modifiant le décret n°93-124 du 29 janvier 1993 indique que « pour la délivrance du certificat, l'annexe du décret prévoit, pour certaines catégories, des seuils de valeur différents selon qu'il s'agit d'une exportation à destination d'un autre Etat membre de la Communauté européenne ou d'une exportation à destination d'un Etat tiers ».

Il est conseillé aux acheteurs de conserver tout document concernant l'importation et l'exportation des biens, y compris des certificats, étant donné que ces documents peuvent vous être réclamés par l'administration gouvernementale.

Nous attirons votre attention sur le fait qu'à l'occasion de demandes de certificat de libre circulation, il se peut que l'autorité habilitée à délivrer les certificats manifeste son intention d'achat éventuel dans les conditions prévues par la loi.

Espèces en voie d'extinction Les objets qui contiennent de la matière animale comme l'ivoire, les fanons de baleine, les carapaces de tortue, etc., indépendamment de l'âge ou de la valeur, requièrent une autorisation spéciale du Ministère français de l'Environnement avant de pouvoir quitter le territoire français. Veuillez noter que la possibilité d'obtenir une licence ou un certificat d'exportation ne garantit pas la possibilité d'obtenir une licence ou un certificat d'importation dans un autre pays, et inversement. A titre d'exemple, il est illégal d'importer de l'ivoire d'éléphant africain aux Etats-Unis. Nous suggérons aux acheteurs de vérifier auprès des autorités gouvernementales compétentes de leur pays les modalités à respecter pour

importer de tels objets avant d'enchérir. Il incombe à l'acheteur d'obtenir toute licence et/ou certificat d'exportation ou d'importation, ainsi que toute autre documentation requise.

Veuillez noter que Sotheby's n'est pas en mesure d'assister les acheteurs dans le transport de lots contenant de l'ivoire ou d'autres matériaux restreignant l'importation ou l'exportation vers les Etats-Unis. L'impossibilité d'exporter ou d'importer le lot ne justifie pas un retard de paiement du montant dû ou l'annulation de la vente.

Droit de préemption L'État peut exercer sur toute vente publique d'œuvres d'art un droit de préemption sur les biens proposés à la vente, par déclaration du ministre chargé de la Culture aussitôt prononcée l'adjudication de l'objet mis en vente. L'État dispose d'un délai de 15 jours à compter de la vente publique pour confirmer l'exercice de son droit de préemption. En cas de confirmation, l'État se subroge à l'acheteur.

Sont considérés comme œuvres d'art, pour les besoins de l'exercice du droit de préemption de l'État, les biens suivants :

(1) objets archéologiques ayant plus de cent ans d'âge provenant de fouilles et découvertes terrestres et sous-marines, de sites archéologiques ou de collections archéologiques ;

(2) éléments de décor provenant du démembrement d'immeuble par destination ;

(3) peintures, aquarelles, gouaches, pastels, dessins, collages, estampes, affiches et leurs matrices respectives ;

(4) photographies positives ou négatives quel que soit leur support ou le nombre d'images sur ce support ;

(5) œuvres cinématographiques et audiovisuelles ;

(6) productions originales de l'art statuaire ou copies obtenues par le même procédé et fontes dont les tirages ont été exécutés sous le contrôle de l'artiste ou de ses ayants-droit et limités à un nombre inférieur ou égal à huit épreuves, plus quatre épreuves d'artistes, numérotées ;

(7) œuvre d'art contemporain non comprise dans les catégories citées aux 3) à 6) ;

(8) meubles et objets d'art décoratif ;

(9) manuscrits, incunables, livres et autres documents imprimés ;

(10) collections et spécimens provenant de collection de zoologie, de botanique, de minéralogie, d'anatomie ; collections et biens présentant un intérêt historique, paléontologique, ethnographique ou numismatique ;

(11) moyens de transport ;

(12) tout autre objet d'antiquité non compris dans les catégories citées aux 1) à 11).

EXPLICATION DES SYMBOLES

La liste suivante définit les symboles que vous pourriez voir dans ce catalogue.

□ **Absence de Prix de Réserve**
A moins qu'il ne soit indiqué le symbole suivant (□), tous les lots figurant dans le catalogue seront offerts à la vente avec un prix de réserve. Le prix de réserve est le prix minimum confidentiel arrêté avec le vendeur au-dessous duquel bien ne peut être vendu. Ce prix est en général fixé à un pourcentage de l'estimation la plus basse figurant dans le catalogue. Ce prix ne peut être fixé à un montant supérieur à l'estimation la plus basse figurant dans le catalogue, ou annoncée publiquement par la personne habilitée à diriger la vente et consignée au procès-verbal. Si un lot de la vente est offert sans prix de réserve, ce lot sera indiqué par le symbole suivant (□). Si tous les lots de la vente sont offerts sans prix de réserve, une Note Spéciale sera insérée dans le catalogue et ce symbole ne sera pas utilisé.

○ **Propriété garantie**
Un prix minimal lors d'une vente aux enchères ou d'un ensemble de ventes aux enchères a été garanti au vendeur des lots accompagnés de ce symbole. Cette garantie peut être émise par Sotheby's ou conjointement par Sotheby's et un tiers. Sotheby's ainsi que tout tiers émettant une garantie conjointement avec Sotheby's retirent un avantage financier si un lot garanti est vendu et risquent d'encourir une perte si la vente n'aboutit pas. Si le symbole « Propriété garantie » pour un lot n'est pas inclus dans la version imprimée du catalogue de la vente, une annonce sera faite au début de la vente ou avant la vente du lot, indiquant que ce lot fait l'objet d'une Garantie. Si tous les lots figurant dans un catalogue font l'objet d'une Garantie, les Notifications Importantes de ce catalogue en font mention et ce symbole n'est alors pas utilisé dans la description de chaque lot.

▵ **Bien sur lequel Sotheby's a un droit de propriété**
Ce symbole signifie que Sotheby's a un droit de propriété sur tout ou partie du lot ou possède un intérêt équivalent à un droit de propriété.

∋ **Ordre irrévocable**
Ce symbole signifie que Sotheby's a reçu pour le lot un ordre d'achat irrévocable qui sera exécuté durant la vente à un montant garantissant que le lot se vendra. L'enchérisseur irrévocable reste libre d'enchérir au-dessus du montant de son ordre durant la vente. S'il n'est pas déclaré adjudicataire à l'issue des enchères, il percevra une compensation calculée en fonction du prix d'adjudication. S'il est déclaré adjudicataire à l'issue des enchères, il sera tenu de payer l'intégralité du prix, y compris la Commission Acheteur et les autres frais, et ne recevra aucune indemnité ou autre avantage financier. Si un ordre irrévocable est passé après la date d'impression du catalogue, une annonce sera faite au début de la vente ou avant la vente du lot indiquant que celui-ci a fait l'objet d'un ordre irrévocable. Si l'enchérisseur irrévocable dispense des conseils en rapport avec le lot à une personne, Sotheby's exige qu'il divulgue ses intérêts financiers sur le lot. Si un agent vous conseille ou enchérit pour votre compte sur un lot faisant l'objet d'un ordre d'achat irrévocable, vous devez exiger que l'agent divulgue s'il a ou non des intérêts financiers sur le lot.

◉ **Présence de matériaux restreignant l'importation ou l'exportation**
Les lots marqués de ce symbole ont été identifiés comme contenant des matériaux organiques pouvant impliquer des restrictions quant à l'importation ou à l'exportation. Cette information est mise à la disposition des acheteurs pour leur convenance, mais l'absence de ce symbole ne garantit pas qu'il n'y ait pas de restriction quant à l'importation ou à l'exportation d'un lot.

Veuillez vous référer au paragraphe « Espèces en voie d'extinction » dans la partie « Informations importantes destinées aux acheteurs ». Comme indiqué dans ce paragraphe, Sotheby's n'est pas en mesure d'assister les acheteurs dans le transport des lots marqués de ce symbole vers les Etats-Unis. L'impossibilité d'exporter ou d'importer un lot marqué de ce symbole ne justifie pas un retard de paiement du montant dû ou l'annulation de la vente.

α **TVA**
Les lots vendus aux acheteurs qui ont une adresse dans l'UE seront considérés comme devant rester dans l'Union Européenne. Les clients acheteurs seront facturés comme s'il n'y avait pas de symbole de TVA (cf. régime de la marge – biens non marqués par un symbole). Cependant, si les lots sont exportés en dehors de l'UE, ou s'ils sont l'objet d'une livraison intracommunautaire à destination d'un professionnel identifié dans un autre Etat membre de l'Union Européenne, Sotheby's refacturera les clients selon le régime général de TVA (cf. Biens mis en vente par des professionnels de l'Union Européenne †) comme demandé par le vendeur.

Les lots vendus aux acheteurs ayant une adresse en dehors de l'Union Européenne seront considérés comme devant être exportés hors UE. De même, les lots vendus aux professionnels identifiés dans un autre Etat membre de l'Union Européenne seront considérés comme devant être l'objet d'une livraison intracommunautaire. Les clients seront facturés selon le régime général de TVA (cf. Biens mis en vente par des professionnels de l'Union Européenne †). Bien que le prix marteau soit sujet à la TVA, celle-ci sera annulée ou remboursée sur preuve d'exportation (cf. Remboursement de la TVA pour les non-résidents de l'Union Européenne et Remboursement de la TVA pour les professionnels de l'Union Européenne). Cependant, les acheteurs qui n'ont pas l'intention d'exporter leurs lots en dehors de l'UE devront en aviser la comptabilité client le jour de la vente. Ainsi, leurs lots seront refacturés de telle manière que la TVA n'apparaisse pas sur le prix marteau (cf. Régime de la marge – biens non marqués par un symbole).

INFORMATION TO BUYERS

All property is being offered under French Law and the Conditions of Sale printed in this catalogue in respect of online bidding via the internet, the BIDnow Conditions on the Sotheby's website (the "BIDnow Conditions").

The following pages are designed to give you useful information on how to participate in an auction. Our staff as listed at the front of this catalogue will be happy to assist you. Please refer to the section Sales Enquiries and Information. It is important that you read the following information carefully.

Prospective bidders should also consult www.sothebys.com for the most up to date cataloguing of the property in this catalogue.

Provenance In certain circumstances, Sotheby's may print in the catalogue the history of ownership of a work of art if such information contributes to scholarship or is otherwise well known and assists in distinguishing the work of art. However, the identity of the seller or previous owners may not be disclosed for a variety of reasons. For example, such information may be excluded to accommodate a seller's request for confidentiality or because the identity of prior owners is unknown given the age of the work of art.

Buyer's Premium According to Sotheby's Conditions of Sale printed in this catalogue, the buyer shall pay to Sotheby's and Sotheby's shall retain for its own account a buyer's premium, which will be added to the hammer price and is payable by the buyer as part of the total purchase price.

The buyer's premium is 25% of the hammer price up to and including €180,000, 20% of any amount in excess of €180,000 up to and including €2,000,000, and 12.9% of any amount in excess of €2,000,000, plus any applicable VAT or amount in lieu of VAT at the applicable rate.

VAT RULES

Property with no VAT symbol (Margin Scheme) Where there is no VAT symbol, Sotheby's is able to use the Margin Scheme and VAT will not normally be charged on the hammer price. Sotheby's must bear VAT on the buyer's premium and hence will charge an amount in lieu of VAT (currently at a rate of 20% or 5.5% for books) on this premium. This amount will form part of the buyer's premium on our invoice and will not be separately identified.

Property with † symbol (property sold by European Union professionals) Where there is the † symbol next to the property number or the estimate, the property is sold outside the margin scheme by European Union (EU) professionals. VAT will be charged to the buyer (currently at a rate of 20% or 5.5% for books) on both the hammer price and buyer's premium subject to a possible refund of such VAT if the property is exported outside the EU or if it is removed to another EU country (see also paragraph below).

VAT refund for property with † symbol (for European Union professionals) VAT registered buyers from other European Union (EU) countries may have the VAT on the hammer price and on the

buyer's premium refunded if they provide Sotheby's with their VAT registration number and evidence that the property has been removed from France to another country of the EU within a month of the date of sale.

Property with ‡ or Ω symbols (temporary importation) Those items with the ‡ or Ω symbols next to the property number of the estimate have been imported from outside the European Union (EU) and are to be sold at auction under temporary importation. The hammer price will be increased by additional expenses of 5.5% (‡) or of 20 % (Ω) and the buyer's premium will be increased of VAT currently at a rate of 20 %. (5.5 % for books). These taxes will be charged to the buyer who can claim a possible refund of these additional expenses and of this VAT if the property is exported outside the EU or if it is shipped to another EU country (refund of VAT only on the buyer's premium in that case) (cf. see also paragraph below)

VAT refund for non European Union buyers Non European Union (EU) buyers may have the amount in lieu of VAT (for property sold under the margin scheme) and any applicable VAT on the hammer price and on the buyer's premium refunded if they provide Sotheby's with evidence that the property has been removed from France to another country outside the EU within two months of the date of sale (in the form of a copy of customs export documentation where Sotheby's appears as the shipper stamped by customs officers).

Any property which is on temporary import in France, and bought by a non EU resident, will be subjected to clearance inward (payment of the VAT, duties and taxes) upon release of the property. No reimbursement of VAT, duties and taxes to the buyer will be possible, except if written confirmation is provided to Sotheby's that the temporary imported property will be re-exported, and that the French customs documentation has been duly signed and returned to Sotheby's within 60 days after the sale. After the 60-day period, no reimbursement will be possible.

General Information French auction houses are subject to rules of professional conduct. These rules are specified in a code approved by a ministerial order of 21 February 2012. This document is available (in French) on the website of the regularity body www.conseildesventes.fr . A government commissioner at the *Conseil des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques* (regulatory body) can be contacted in writing for any issue and will assist, if necessary, in finding an amicable solution.

1. BEFORE THE AUCTION

Catalogue Subscriptions If you would like to take out a catalogue subscription, please ring +33 (0)1 53 05 53 85.

Pre-sale Estimates The pre-sale estimates are intended purely as a guide for prospective buyers. Any bid between the high and the low pre-sale estimates offers a fair chance of success. It is always advisable to consult us nearer the time of sale as estimates can be subject to revision.

Condition of the property Solely as a convenience, we may provide condition reports.

All property is sold in the condition in which they were offered for sale with all their imperfections and defects. No claim can be accepted for minor restoration or small damages.

It is the responsibility of the prospective bidders to inspect each property prior to the sale and to satisfy themselves that each property corresponds with its description. Given that the re-lining, frames and linings constitute protective measures and not defects, they will not be noted. Any measurements provided are only approximate.

All prospective buyers shall have the opportunity to inspect each property for sale during the pre-sale exhibition in order to satisfy themselves as to characteristics, size as well as any necessary repairs or restoration.

Safety at Sotheby's Sotheby's is concerned for your safety while on our premises and we endeavour to display items safely so far as is reasonably practicable. Nevertheless, should you handle any items on view at our premises, you do so at your own risk.

Some items can be large and/or heavy and can be dangerous if mishandled. Should you wish to view or inspect any items more closely please ask for assistance from a member of Sotheby's staff to ensure your safety and the safety of the property on view.

Some items on view may be labelled "PLEASE DO NOT TOUCH". Should you wish to view these items you must ask for assistance from a member of Sotheby's staff, who will be pleased to assist you.

Electrical and Mechanical Goods All electrical and mechanical goods (including clocks) are sold on the basis of their decorative value only and should not be assumed to be operative. It is essential that prior to any intended use, the electrical system is checked and approved by a qualified electrician.

Copyright No representations are made as to whether any property is subject to copyright, nor whether the buyer acquires any copyright in any property sold.

2. BIDDING IN THE SALE

Bids may be executed in person by paddle during the auction or by telephone or online, or by a third person who will transmit the orders in writing or by telephone prior to the sale. The auctions will be conducted in Euros. A currency converter will be operated in the salesroom for your convenience but, as errors may occur, you should not rely upon it as a substitute for bidding in Euros.

Bidding in Person To bid in person at the auction, you will need to register for and collect a numbered paddle before the auction begins. Proof of identity and bank references will be required.

If you wish to bid on a property, please indicate clearly that you are bidding by raising your paddle and attracting the attention of the auctioneer. Should you be the successful buyer of any property, please ensure that the auctioneer can see your paddle and that it is your number that is called out.

Should there be any doubts as to price or buyer, please draw the auctioneer's attention to it immediately.

Sotheby's will invoice all property sold to the name and address in which the paddle has been registered and invoices cannot be transferred to other names and addresses. In the event of loss of your paddle, please inform the sales clerk immediately.

At the end of the sale, please return your paddle to the registration desk.

Bidding as Principal If you make a bid at auction, you do so as principal and Sotheby's may hold you personally and solely liable for that bid unless it has been previously agreed that you do so on behalf of an identified and acceptable third party and you have produced a valid written power of attorney acceptable to us. In this case, you and the third party are held jointly and severally responsible. In the event of a challenge by the third party, Sotheby's may hold you solely liable for that bid.

Absentee Bids If you cannot attend the auction, we will be pleased to execute written bids on your behalf.

A bidding form can be found at the back of this catalogue. This service is free and confidential. In the event of identical bids, the earliest bid received will take precedence.

Always indicate a "top limit". "Buy" and unlimited bids will not be accepted. Any written bids may be:

- Sent by facsimile to +33 (0)1 53 05 52 93/52 94,
- Given to staff at the Client Service Desks,
- Posted to the Paris offices of Sotheby's,
- Hand delivered to the Paris offices of Sotheby's.

To ensure a satisfactory service to bidders, please ensure that we receive your written bids at least 24 hours before the sale.

Bidding by Telephone If you cannot attend the auction, it is possible to bid on the telephone on property with a minimum low estimate of €4,000. As the number of telephone lines is limited, it is necessary to make arrangements for this service 24 hours before the sale. Moreover, in order to ensure a satisfactory service to bidders, we kindly ask you to make sure that we have received your written confirmation of telephone bids at least 24 hours before the sale.

We also suggest that you leave a covering bid which we can execute on your behalf in the event we are unable to reach you by telephone. Multi-lingual staff are available to execute bids for you.

Telephone bidding will be recorded to ensure any misunderstanding over bidding during the auctions.

Bidding Online If you cannot attend the auction, it is possible to bid directly online. Online bids are made subject to the BIDnow Conditions available on the Sotheby's website or upon request. The BID now Conditions apply in relation to online bids in addition to these Conditions of Sale.

3. AT THE AUCTION

Conditions of Sale The auction is governed by the Conditions of Sale printed in this catalogue. Anyone considering bidding in the auction should read the Conditions of Sale carefully. They may be amended by way of notices posted in the salesroom or by way of announcement made by the auctioneer.

Access to the property during the sale For security reasons, prospective bidders will not be able to view the property whilst the auction is taking place.

Auctioning The auctioneer may commence and advance the bidding at levels he considers appropriate and is entitled to place consecutive and responsive bids on behalf of the seller until the reserve price is achieved.

4. AFTER THE AUCTION

Results If you would like to know the result of any absentee bids which you may have instructed us to execute on your behalf, please telephone Sotheby's (France) S.A.S. on: +33 (0)1 53 05 53 34, or by fax. +33 (0)1 53 05 52 93/52 94.

Payment Payment is due immediately after the sale and may be made by the following methods:

- Bank wire transfer in Euros
- Euro banker's draft
- Euro cheque
- Credit cards (Visa , Mastercard, American Express, CUP); Please note that 40,000 EUR is the maximum payment that can be accepted by credit card.
- Cash in Euros : for private or professionals to an equal or lower amount of €1,000 per sale (but to an amount of €15,000 for a non French resident for tax purposes who does not operate as a professional). It remains at the discretion of Sotheby's to assess the evidence of non-tax residence as well as proof that the buyer is not acting for professional purposes.

Cashiers and the Collection of Purchases office are open daily 10am to 12.30pm and 2pm to 6pm.

It is Sotheby's policy to request any new clients or buyers preferring to make a cash payment to provide proof of identity (by providing some form of government issued identification containing a photograph, such as a passport, identity card or driver's licence) and confirmation of permanent address. Thank you for your co-operation.

Cheques and drafts should be made payable to Sotheby's. Although personal and company cheques drawn up in Euro on French bank as by a foreign bank are accepted, you are advised that property will not be released before the final collection of the cheque, collection that can take several days, or even several weeks as for foreign cheque (credit after collection). On the other hand, the lot will be issued immediately if you have a pre-arranged Cheque Acceptance Facility.

Bank transfers should be made to:
HSBC Paris St Augustin
3, rue La Boétie
75008 Paris
Name : Sotheby's (France) S.A.S.
Account Number : 30056 00050 00502497340 26
IBAN : FR 76 30056 00050 00502497340 26
Swift Code : CCFRFRPP

Please include your name, Sotheby's account number and invoice number with your instructions to your bank. Please note that we reserve the right to decline payments received from anyone other than the buyer of record and that clearance of such payments will be required. Please contact our Client Accounts Department if you have any questions concerning clearance.

No administrative fee is charged for payment by Mastercard and Visa.

We reserve the right to seek identification of the source of funds received.

Collection of Purchases Purchases can only be collected after payment in full in cleared funds has been made and appropriate identification has been provided.

All property will be available during, or after each session of sale on presentation of the paid invoice with the release authorisation from the Client Accounts Office.

Should lots sold at auction not be collected by the buyer immediately after the auction, those lots will, after 30 days following the auction sale (including the date of the sale), be stored at the buyer's risk and expense and then transferred to a storage facility designated by Sotheby's at the buyer's risk and expense.

All charges due to the storage facility shall be met in full by the buyer before collection of the property by the buyer.

Insurance Sotheby's accepts liability for loss or damage to lots for a maximum period of 30 (thirty) calendar days after the date of the auction (including the date of the auction). After that period, the purchased lots are at the Buyer's sole responsibility for insurance.

Export of cultural goods The export of any property from France or import into any other country may be subject to one or more export or import licences being granted.

It is the buyer's responsibility to obtain any relevant export or import licence.

Buyers are reminded that property purchased must be paid for immediately after the auction.

The denial of any export or import licence required or any delay in obtaining such licence cannot justify the cancellation of the sale or any delay in making payment of the total amount due.

Sold property will only be delivered to the buyer or sent to the buyer at their expense, following his/her written instructions, once the export formalities are complete.

Sotheby's, upon request, may apply for a licence to export your property outside France (a "Passport"). An EU Licence is necessary to export from the European Union cultural goods subject to the EU Regulation on the export of cultural property (EEC No. 3911/92, Official Journal No. L395 of 31/12/92).

A French Passport is necessary to move from France to another Member State of the EU cultural goods valued at or above the relevant French Passport threshold.

A French Passport may also be necessary to export outside the European Union cultural goods valued at or above the relevant French Passport limit but below the EU Licence limit.

The following is a selection of some of the categories and a summary of the limits above which either an EU licence or a French Passport is required:

- Watercolours, gouaches and pastels more than 50 years old €30,000
- Drawings more than 50 years old €15,000
- Pictures and paintings in any medium on any material more than 50 years old (other than watercolours, gouaches and pastels above mentioned) €150,000
- Original sculpture or statuary and copies produced by the same process as the original more than 50 years old €50,000
- Books more than 100 years old singly or in collection €50,000
- Means of transport more than 75 years old €50,000
- Original prints, engravings, serigraphs and lithographs with their respective plates and original posters €15,000
- Photographs, films and negatives there of €15,000
- Printed Maps more than 100 years old €15,000
- Incunabula and manuscripts including maps and musical scores single or in collections irrespective of value
- Archaeological items more than 100 years old irrespective of value
- Dismembered monuments more than 100 years old irrespective of value
- Archives more than 50 years old irrespective of value
- Any other antique items more than 50 years old €50,000

Please note that French regulation n°2004-709 dated 16th July 2004 modifying French regulation n°93-124 dated 29th January 1993, indicates that «for the delivery of the French passport, the appendix of the regulation foresees that for some categories, thresholds will be different depending where the goods will be sent to, outside or inside the EU».

We recommend that you keep any document relating to the import and export of property, including any licences, as these documents may be required by the relevant authority.

Please note that when applying for a certificate of free circulation for the property, the authority issuing such certificate may express its intention to acquire the property within the conditions provided by law.

Endangered Species Items made of or incorporating animal material such as ivory, whalebone, tortoiseshell, etc., irrespective of age or value, require a specific licence from the French Ministry of the Environment prior to leaving France. Please note that the ability to obtain an export licence or certificate does not ensure the ability to obtain an import licence or certificate in another country, and vice versa. For example, it is illegal to import African elephant ivory into the United States. Sotheby's suggests that buyers check with their own government regarding wildlife import requirements prior to placing a bid. It is the buyer's responsibility to obtain any export or import licences and/or certificates as well as any other required documentation.

Please note that Sotheby's is not able to assist buyers with the shipment of any lots containing ivory and/or other restricted materials into the United States. A buyer's inability to export or import these lots cannot justify a delay in payment or a sale's cancellation.

Pre-emption right The French state retains a pre-emption right on certain works of art and archives which may be exercised during the auction. In case of confirmation of the pre-emption right within fifteen (15) days from the date of the sale, the French state shall be subrogated in the buyer's position.

Considered as works of art, for purposes of pre-emption rights are the following categories:

(1) Archaeological objects more than 100 years old found during land based and underwater searches of archaeological sites and collections;

(2) Pieces of decoration issuing from dismembered buildings;

(3) Watercolours, gouaches and pastels, drawings, collages, prints, posters and their frames;

(4) Photographs, films and negatives thereof irrespective of the number;

(5) Films and audio-visual works;

(6) Original sculptures or statuary or copies obtained by the same process and castings which were produced under the artists or legal descendants control and limited in number to less than eight copies, plus four numbered copies by the artists;

(7) Contemporary works of art not included in the abovecategories 3) to 6);

(8) Furniture and decorative works of art;

(9) Incunabula and manuscripts, books and other printed documents;

(10) Collections and specimens from zoological, botanical, mineralogy, anatomy collections ; collections and objects presenting a historical, paleontologic, ethnographic or numismatic interest;

(11) Means of transport;

(12) Any other antique objects not included in the abovecategories 1) to 11)

EXPLANATION OF SYMBOLS

The following key explains the symbols you may see inside this catalogue.

□ **No Reserve**
Unless indicated by a box (□), all lots in this catalogue are offered subject to a reserve. A reserve is the confidential hammer price established between Sotheby's and the seller and below which a lot will not be sold. The reserve is generally set at a percentage of the low estimate and will not exceed the low estimate for the lot as set out in the catalogue or as announced by the auctioneer. If any lots in the catalogue are offered without a reserve, these lots are indicated by a box (□). If all lots in the catalogue are offered without a reserve, a Special Notice will be included to this effect and the box symbol will not be used.

○ **Guaranteed Property**
The seller of lots with this symbol has been guaranteed a minimum price from one auction or a series of auctions. This guarantee may be provided by Sotheby's or jointly by Sotheby's and a third party. Sotheby's and any third parties providing a guarantee jointly with Sotheby's benefit financially if a guaranteed lot is sold successfully and may incur a loss if the sale is not successful. If the Guaranteed Property symbol for a lot is not included in the printing of the auction catalogue, a pre-sale or pre-lot announcement will be made indicating that there is a guarantee on the lot. If every lot in a catalogue is guaranteed, the Important Notices in the sale catalogue will so state and this symbol will not be used for each lot.

△ **Property in which Sotheby's has an Ownership Interest**
Lots with this symbol indicate that Sotheby's owns the lot in whole or in part or has an economic interest in the lot equivalent to an ownership interest.

∋ **Irrevocable Bids**
Lots with this symbol indicate that a party has provided Sotheby's with an irrevocable bid on the lot that will be executed during the sale at a value that ensures that the lot will sell. The irrevocable bidder, who may bid in excess of the irrevocable bid, will be compensated based on the final hammer price in the event he or she is not the successful bidder. If the irrevocable bidder is the successful bidder, he or she will be required to pay the full Buyer's Premium and will not be otherwise compensated. If the irrevocable bid is not secured until after the printing of the auction catalogue, a pre-sale or pre-lot announcement will be made indicating that there is an irrevocable bid on the lot. If the irrevocable bidder is advising anyone with respect to the lot, Sotheby's requires the irrevocable bidder to disclose his or her financial interest in the lot. If an agent is advising you or bidding on your behalf with respect to a lot identified as being subject to an irrevocable bid, you should request that the agent disclose whether or not he or she has a financial interest in the lot.

◉ **Restricted Materials**
Lots with this symbol have been identified at the time of cataloguing as containing organic material which may be subject to restrictions regarding import or export. The information is made available for the convenience of Buyers and the absence of the symbol is not a warranty that there are no restrictions regarding import or export of the Lot.

Please refer to the section on "Endangered species" in the "Information to Buyers". As indicated in this section, Sotheby's is not able to assist buyers with the shipment of any lots with this symbol into the United States. A buyer's inability to export or import any lots with this symbol cannot justify a delay in payment or a sale's cancellation.

α VAT
Items sold to buyers whose address is in the EU will be assumed to be remaining in the EU. The property will be invoiced as if it had no VAT symbol (see 'Property with no VAT symbol' above). However, if the property is to be exported from the EU, Sotheby's will re-invoice the property under the normal VAT rules (see 'Property sold with a † symbol' above) as requested by the seller.

Items sold to buyers whose address is outside the EU will be assumed to be exported from the EU. The property will be invoiced under the normal VAT rules (see 'Property sold with a † symbol' above). Although the hammer price will be subject to VAT this will be cancelled or refunded upon export - see 'Exports from the European Union'. However, buyers who are not intending to export their property from the EU should notify our Client Accounts Department on the day of the sale and the property will be re-invoiced showing no VAT on the hammer price (see 'Property sold with no VAT symbol' above).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

A complete translation in English of our Conditions of Business is available on sothebys.com or on request +33 (0)1 53 05 53 05

Article I : Généralités

Les présentes Conditions Générales de Vente, auxquelles s'ajoutent les conditions relatives aux enchères en ligne en direct via le système BIDnow accessibles sur le site internet de Sotheby's ou disponibles sur demande (dites « Conditions BIDnow »), régissent les relations entre, d'une part, la société Sotheby's France S.A.S (« Sotheby's ») agissant en tant que mandataire du (des) vendeur(s) dans le cadre de son activité de vente de biens aux enchères publiques ainsi que de son activité de vente de gré à gré des biens non adjugés en vente publique, et, d'autre part, les acheteurs, les enchérisseurs et leurs mandataires et ayants-droit respectifs.

Dans le cadre des ventes mentionnées au paragraphe précédent, Sotheby's agit en qualité de mandataire du vendeur, le contrat de vente étant conclu entre le vendeur et l'acheteur.

Les présentes Conditions Générales de Vente, les Conditions BIDnow pour les enchères en ligne et toutes les notifications, descriptions, déclarations et autres concernant un bien quelconque, qui figurent dans le catalogue de la vente ou qui sont affichées dans la salle de vente, sont susceptibles d'être modifiées par toute déclaration faite par le commissaire-priseur de ventes volontaires préalablement à la mise aux enchères du bien concerné.

Le « groupe Sotheby's » comprend la société Sotheby's dont le siège est situé aux Etats-Unis d'Amérique, toutes les entités contrôlées par celle-ci au sens de l'article L. 233-3 du Code de Commerce (y compris Sotheby's) ainsi que la société Sotheby's Diamonds et toutes les entités contrôlées par elle au sens de l'article L. 233-3 du Code de Commerce.

Le fait de participer à la vente vaut acceptation des présentes Conditions Générales de Vente, des Conditions BIDnow pour les enchères en ligne et des Informations aux Acheteurs.

AVANT LA VENTE

Article II : Obligations du vendeur – déclarations et garanties

Le vendeur garantit à Sotheby's et à l'acheteur :

(i) qu'il a la pleine propriété non contestée, ou qu'il est dûment mandaté par la personne ayant la pleine propriété non contestée des biens mis en vente, lesquels sont libres de toutes réclamations, contestations, saisies, réserves de propriété, droits, charges, garanties ou nantissements quelconques de la part de tiers, et qu'il peut ainsi valablement transférer la propriété pleine et entière desdits biens ;

(ii) que les biens sont en règle avec la réglementation douanière française ; que, dans le cas où les biens, entrés sur le territoire français, proviendraient d'un pays non-membre ou d'un pays membre de l'Union Européenne, légalement ; que les déclarations requises à l'importation et à l'exportation ont été dûment effectuées et les taxes à l'exportation et à l'importation ont été dûment réglées ;

(iii) qu'il a payé ou paiera toutes les taxes et/ou droits qui sont dus sur le produit de la vente des biens et qu'il a notifié par écrit à Sotheby's le détail des taxes et droits qui sont dus par Sotheby's au nom du vendeur dans tout pays autre que la France ;

(iv) qu'il a mis à la disposition de Sotheby's toutes les informations concernant les biens mis en vente, notamment toutes les informations relatives au titre de propriété, à l'authenticité, à l'origine, aux obligations fiscales et/ou douanières ainsi qu'à l'état desdits biens.

Le vendeur indemnisera Sotheby's et l'acheteur de tous dommages ou préjudices quelconques qui résulteraient du non respect partiel ou total de l'une quelconque de ses obligations. Si à tout moment Sotheby's a un doute sérieux quant à la véracité des garanties données par le vendeur et/ou au respect par le vendeur de ses obligations essentielles vis-à-vis de l'acheteur, Sotheby's se réserve le droit d'en informer l'acheteur et, dans le cas où ce dernier demanderait l'annulation de la vente, de consentir à cette annulation au nom du vendeur, ce que le vendeur reconnait et accepte.

Article III : État des biens vendus

Tous les biens sont vendus tels quels, dans l'état où ils se trouvent au moment de la vente avec leurs imperfections ou défauts. Aucune réclamation ne sera possible relativement aux restaurations d'usage et petits accidents. Il est de la responsabilité des enchérisseurs d'examiner chaque bien avant la vente et de compter sur leur propre jugement aux fins de vérifier si chaque bien correspond à sa description. Les dimensions sont données à titre indicatif.

Article IV : Droits de propriété intellectuelle

La vente des biens proposés n'emporte en aucun cas la cession des droits de propriété intellectuelle sur ceux-ci, tels que notamment les droits de reproduction ou de représentation.

Article V : Indications du catalogue

Les indications portées sur le catalogue sont établies par Sotheby's avec toute la diligence requise d'un opérateur de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques, sous réserve des rectifications affichées dans la salle de vente avant l'ouverture de la vacation ou de celles annoncées par le commissaire-priseur de ventes volontaires en début de vacation et portées sur le procès-verbal de la vente. Les indications sont établies compte tenu des informations données par le vendeur, des connaissances scientifiques, techniques et artistiques et de l'opinion généralement admise des experts et des spécialistes, existantes à la date à laquelle lesdites indications sont établies.

Les estimations sont fournies à titre purement indicatif et peuvent faire l'objet de modifications à tout moment avant la vente.

Toute reproduction de textes, d'illustrations ou de photographies figurant au catalogue nécessite l'autorisation préalable de Sotheby's.

Article VI : Exposition

Dans le cadre de l'exposition avant-vente, tout acheteur potentiel a la possibilité d'inspecter chaque objet proposé à la vente afin de prendre connaissance de l'ensemble de ses caractéristiques, de sa taille ainsi que de ses éventuelles réparations ou restaurations.

Article VII : Ordres d'achat

Bien que les futurs enchérisseurs aient tout avantage à être présents à la vente, Sotheby's peut, sur demande, exécuter des ordres d'achat pour leur compte, y compris par téléphone, télécopie ou messagerie électronique si ce dernier moyen est indiqué spécifiquement dans le catalogue, étant entendu que Sotheby's, ses agents ou préposés, ne porteront aucune responsabilité en cas d'erreur ou omission quelconque dans l'exécution des ordres reçus, comme en cas de non-exécution de ceux-ci. Sotheby's se réserve le droit d'enregistrer, dans les conditions prévues par la loi, les enchères portées par téléphone ou par Internet.

Toute personne qui ne peut être présente à la vente aux enchères peut enchérir directement en ligne sur Internet. Les enchères en ligne sont régies par les Conditions BIDnow disponibles sur le site Internet de Sotheby's ou fournies sur demande. Les Conditions BIDnow s'appliquent aux enchères en ligne en sus des présentes Conditions Générales de Vente.

Toute personne physique qui enchérit est réputée agir pour son propre compte. Si l'enchérisseur entend représenter une autre personne, physique ou morale, il doit le notifier par écrit à Sotheby's avant la vente. Sotheby's se réserve le droit de refuser si la personne représentée n'est pas suffisamment connue de Sotheby's.

En tout état de cause, l'enchérisseur demeure solidairement responsable avec la personne qu'il représente de l'exécution des engagements incombant à tout acheteur en vertu de la loi, des présentes Conditions Générales de Vente et des conditions BIDnow. En cas de contestation de la part de la personne représentée, Sotheby's pourra tenir l'enchérisseur pour seul responsable de l'enchère en cause.

Article VIII : Prix de réserve

Sauf indication contraire, tous les lots figurant au catalogue sont offerts à la vente avec un prix de réserve. Le prix de réserve est le prix minimum confidentiel, arrêté avec le vendeur, au-dessous duquel le bien ne peut être vendu. Ce prix ne peut être fixé à un montant supérieur à l'estimation la plus basse figurant dans le catalogue ou annoncée publiquement par le commissaire-priseur de ventes volontaires et consignée au procès-verbal.

Article IX : Retrait des biens

Sotheby's pourra, sans que sa responsabilité puisse être engagée, retirer de la vente les biens proposés à la vente pour tout motif légitime (notamment en cas de (i) non respect par le vendeur de ses déclarations et garanties, (ii) de doute légitime sur l'authenticité du bien proposé à la vente, ou (iii) à la suite d'une opposition formulée par un tiers quel qu'en soit le bien fondé, ou (iv) en application d'une décision de justice, ou (v) en cas de révocation par le vendeur de son mandat).

Si Sotheby's a connaissance d'une contestation relative au titre de propriété du bien que le vendeur a confié à Sotheby's ou relative à une sûreté ou un privilège grevant celui-ci, Sotheby's ne pourra remettre ledit bien au vendeur tant que la contestation n'aura pas été résolue en faveur du vendeur.

Article X : Experts extérieurs

Conformément à l'article L. 321-29 du Code de commerce, Sotheby's peut faire appel à des experts extérieurs pour l'assister dans la description, la présentation et l'estimation de biens. Lorsque ces experts interviennent dans l'organisation de la vente, mention de leur intervention est faite dans le catalogue. Si cette intervention se produit après l'impression du catalogue, mention en est faite par le commissaire-priseur dirigeant la vente avant le début de celle-ci et cette mention est consignée au procès-verbal de la vente.

Sotheby's s'assure préalablement que les experts extérieurs auxquels elle a recours ont souscrit une assurance couvrant leur responsabilité professionnelle, étant précisé que Sotheby's demeure solidairement responsable avec ces experts.

Sauf indication contraire, les experts extérieurs intervenant dans les ventes de Sotheby's ne sont pas propriétaires des biens offerts à la vente.

PENDANT LA VENTE

Article XI : Déroulement de la vente

Le commissaire-priseur de ventes volontaires dirigeant la vente prononce les adjudications. Il assure la police de la vente

et peut faire toutes réquisitions pour y maintenir l'ordre.

A l'ouverture de chaque vacation, le commissaire-priseur de ventes volontaires fait connaître les modalités de la vente et des enchères.

Chaque bien est identifié par un numéro qui correspond au numéro qui lui est attribué dans le catalogue de la vente.

Sauf déclaration contraire du commissaire-priseur de ventes volontaires, la vente est effectuée dans l'ordre de la numérotation des biens, étant précisé que, avant ou pendant la vente, Sotheby's peut procéder à des retraits de biens de la vente conformément à la loi.

Le commissaire-priseur de ventes volontaires commence les enchères au niveau qu'il juge approprié et les poursuit de même. Il peut porter des enchères successives ou répondre jusqu'à ce que le prix de réserve soit atteint.

En cas de doute sur la validité de toute enchère, et notamment en cas d'enchères simultanées, le commissaire-priseur de ventes volontaires peut, à sa discrétion, annuler l'enchère portée et poursuivre la procédure de vente aux enchères du bien concerné.

Sotheby's se réserve la possibilité de ne pas prendre l'enchère portée par ou pour le compte d'un enchérisseur si celui-ci a été précédemment en défaut de paiement ou a été impliqué dans des incidents de paiement, de telle sorte que l'acceptation de son enchère pourrait mettre en cause la bonne fin de la vente aux enchères.

Le commissaire-priseur de ventes volontaires peut, si le vendeur en est d'accord, procéder à toute division des biens mis en vente. Il peut aussi procéder à la réunion des biens mis en vente par un même vendeur.

Article XII : Adjudication / Transfert de propriété / Transfert de risque

Le plus offrant et dernier enchérisseur sera l'acheteur sous réserve que le commissaire-priseur de ventes volontaires accepte la dernière enchère en déclarant le lot adjugé. Un contrat de vente entre l'acheteur et le vendeur sera alors formé, à moins que, après qu'un lot ait été adjugé, il apparaisse qu'une erreur a été commise ou une contestation est élevée. Dans ce cas, le commissaire-priseur de ventes volontaires aura la faculté discrétionnaire de constater que la vente de ce lot n'est pas formée et pourra décider, selon le cas, de désigner un autre adjudicataire, ou de poursuivre les enchères, ou d'annuler la vente et de remettre en vente le lot concerné. Cette faculté devra être mise en œuvre avant que le commissaire-priseur de ventes volontaires ne prononce la fin de la vacation. Les ventes seront définitivement formées à la clôture de la vacation. Si une contestation s'élève après la vacation, le procès-verbal de la vente fera foi.

L'acheteur ne deviendra propriétaire du bien adjugé qu'à compter du règlement effectif à Sotheby's du prix d'adjudication, et des commissions et frais dus.

Cependant, tous les risques afférents au bien adjugé seront transférés à la charge de l'acheteur à l'expiration d'un délai de 30 (trente) jours suivant la date de la vente, le jour de la vacation étant inclus dans le calcul. Si le lot est retiré par l'acheteur avant l'expiration de ce délai, le transfert de risques interviendra lors du retrait du bien par l'acheteur.

En cas de dommages (notamment perte, vol ou destruction) causés au bien adjugé, survenant avant le transfert des risques à l'acheteur et après le paiement effectif à Sotheby's du prix d'adjudication, et des commissions et frais dus, l'indemnité versée par Sotheby's à l'acheteur ne pourra être supérieure au prix d'adjudication (hors taxes). Aucune indemnité ne sera due dans les cas suivants : (i) dommages causés aux encadrements et verres recouvrant les biens achetés, (ii) dommages causés par un tiers à qui le bien a été confié en accord avec l'acheteur, en ce compris les erreurs de traitement (notamment travaux de restauration, encadrement ou nettoyage), (iii) dommages causés de manière directe ou indirecte, par les changements d'humidité ou de température, l'usure normale, la détérioration progressive ou le vice caché (notamment la vermoulure), (iv) dommages causés par les guerres ou les armes de guerre utilisant la fission atomique ou la contamination radioactive, les armes chimiques, biochimiques ou électromagnétiques.

Article XIII : Droit de préemption

L'État français dispose d'un droit de préemption sur certaines œuvres d'art et archives, dont l'exercice, au cours de la vente, doit être confirmé dans un délai de 15 (quinze) jours suivant la date de la vente. En cas de confirmation dans ce délai, l'État français est subrogé à l'acheteur.

APRÈS LA VENTE

Article XIV : Commission d'achat

L'acheteur est tenu de payer à Sotheby's, en sus du prix d'adjudication, une commission qui fait partie du prix d'achat.

Le montant HT de la commission d'achat est de 25% du prix d'adjudication sur la tranche jusqu'à 180 000 € inclus, de 20% sur la tranche supérieure à 180 000 € jusqu'à 2 000 000 € inclus, et de 12,9% sur la tranche supérieure à 2 000 000 €, la TVA ou toute taxe similaire au taux en vigueur calculée sur la commission étant ajoutée et prélevée en sus par Sotheby's.

Article XV : Règlement

Dès qu'un bien est adjugé, l'acheteur doit présenter au commissaire-priseur dirigeant la vente ou à ses assistants, le numéro sous lequel il est enregistré et acquitter immédiatement le montant du prix d'adjudication, de la commission d'achat , et des frais de vente en euros.

L'acheteur doit procéder à l'enlèvement de ses achats à ses propres frais.

Conformément à l'article L. 321-6 du Code de commerce, les fonds détenus par Sotheby's pour le compte de tiers sont portés sur des comptes destinés à ce seul usage ouverts dans un établissement de crédit. En outre, Sotheby's a souscrit auprès d'organismes d'assurance ou de cautionnement des contrats garantissant la représentation de ces fonds.

Article XVI : Défaut de paiement de l'acheteur

En cas de défaut de paiement de l'acheteur, Sotheby's lui adressera une mise en demeure. Si cette mise en demeure reste infructueuse :

(a) le vendeur pourra choisir de remettre en vente le bien sur folle enchère. Le vendeur devra faire connaître à Sotheby's sa décision de remettre le bien en vente sur folle enchère dès que Sotheby's l'aura informé de la défaillance de l'acheteur, et au plus tard dans les trois (3) mois suivant la date de la vente. Sotheby's remettra alors le bien aux enchères. Si le prix atteint par le bien à l'issue de cette nouvelle vente aux enchères est inférieur au prix atteint lors de l'enchère initiale, le fol enchérisseur devra payer la différence entre l'enchère initiale et la nouvelle enchère (y compris tout différence dans le montant de la commission d'achat ainsi que la TVA ou toute taxe similaire applicable) augmentée de tous frais encourus lors de la nouvelle vente ;

(b) si le vendeur n'indique pas à Sotheby's, dans le délai de trois mois suivant la date de la vente, son intention de remettre en vente le bien sur folle enchère, il sera réputé avoir renoncé à cette possibilité et Sotheby's aura mandat d'agir en son nom et pour son compte et pourra, mais sans y être obligé et sans préjudice de tous les droits dont dispose le vendeur en vertu de la loi :

(i) soit notifier à l'acquéreur défaillant la résolution de plein droit de la vente ; la vente sera alors réputée ne jamais avoir eu lieu et l'acquéreur défaillant demeurera redevable des frais, accessoires et pénalités éventuellement dus ;
(ii) soit poursuivre l'exécution forcée de la vente et le paiement du prix d'adjudication (augmenté de tous les frais, commission et taxes dus), pour son propre compte et/ou pour le compte du vendeur, sous réserve dans ce dernier cas que Sotheby's ait obtenu préalablement du vendeur un mandat spécial et écrit à cet effet.

Sotheby's tiendra le vendeur informé de toutes démarches accomplies au nom du vendeur.

Par ailleurs, Sotheby's décline toute responsabilité quant aux conséquences, quelles qu'elles puissent être, d'une fausse déclaration et/ou d'un défaut de paiement de l'acheteur

Article XVII : Conséquences pour l'acheteur d'un défaut de paiement

Quelle que soit l'option retenue conformément à l'Article XVI (remise en vente sur folle enchère, résolution de plein droit de la vente ou exécution forcée de la vente) :

(a) L'acquéreur défaillant sera tenu, du seul fait de son défaut de paiement, de payer :

(i) tous les frais et accessoires, de quelque nature qu'ils soient, relatifs au défaut de paiement (en ce inclus, tous les frais liés à la remise en vente du bien sur folle enchère si cette option est choisie par le vendeur) ;
(ii) des pénalités de retard calculées en appliquant, pour chaque jour de retard, un taux EURIBOR 1 mois augmenté de six cents (600) points de base sur la totalité des sommes dues (le nombre de jours de retard étant rapportés à une année de 365 jours) ; et (iii) des dommages et intérêts permettant de compenser intégralement le (ou les) préjudice(s) causé(s) par le défaut de paiement au vendeur, à Sotheby's et à tout tiers.

(b) Sotheby's pourra discrétionnairement décider de communiquer au vendeur les nom et adresse de l'acheteur afin de permettre au vendeur de poursuivre l'acheteur en justice pour recouvrer les montants qui lui sont dus ainsi que les frais de justice et s'efforcera d'en informer l'acheteur préalablement.

(c) Sotheby's pourra exercer tous les droits et recours sur tous les biens de l'acquéreur défaillant se trouvant en la possession de toute société du groupe Sotheby's.

Article XVIII : Exportation et importation

L'exportation de tout bien de France, et l'importation dans un autre pays, peuvent être sujettes à une ou plusieurs autorisations (d'exportation ou d'importation). Il est de la responsabilité de l'acheteur d'obtenir toute autorisation nécessaire à l'exportation ou à l'importation. Le refus de toute autorisation d'exportation ou d'importation ou tout retard consécutif à l'obtention d'une telle autorisation ne justifiera ni la résolution ou l'annulation de la vente par l'acheteur ni un retard de paiement du bien.

Article XIX : Remise des biens

Sotheby's décline toute responsabilité au titre de l'emballage et du transport des biens.

Le bien adjugé ne peut être délivré à l'acheteur que lorsque (i) Sotheby's a perçu le paiement intégral effectif du prix d'adjudication, de la commission d'achat, et des frais de vente de celui-ci, augmentés de toutes taxes y afférentes, ou lorsque toute garantie satisfaisante lui a été donnée sur ledit paiement, et (ii) l'acheteur a délivré à Sotheby's tout document permettant de s'assurer de son identité (que ce soit, selon le cas, une personne physique ou une personne morale).

Sotheby's est autorisée à exercer un droit de rétention sur le bien adjugé, ainsi que sur tout autre bien appartenant à l'acheteur et détenu par Sotheby's jusqu'au paiement effectif de l'intégralité des sommes dues par l'acheteur ou jusqu'à la réception d'une garantie de paiement satisfaisante.

Article XX : Biens non enlevés par l'acheteur

Les biens vendus dans le cadre d'une vente aux enchères ou d'une vente de gré à gré, qui ne sont pas enlevés par l'acheteur seront, à l'expiration d'un délai de 30 jours suivant l'adjudication ou la vente de gré à gré (le jour de la vente étant inclus dans ce délai), entreposés aux frais, risques et périls de l'acheteur, puis transférés, aux frais de l'acheteur, auprès d'une société de gardiennage désignée par Sotheby's, le dépôt auprès de la société de gardiennage restant aux frais, risques et périls de l'acheteur.

Si les biens ne sont pas enlevés dans l'année suivant l'expiration du délai de 30 jours mentionné au précédent paragraphe, Sotheby's sera autorisée à mettre en vente aux enchères lesdits biens, sans prix de réserve, le mandat de vente à cet effet

étant donné au profit de Sotheby's par les présentes. Les conditions générales de vente applicables à ces enchères seront celles en vigueur au moment de la vente.

Tous les produits de cette vente seront consignés par Sotheby's sur un compte spécial, après déduction par Sotheby's de toute somme qui lui est due, comprenant les frais d'entreposage encourus jusqu'à la revente du bien.

Article XXI : Résolution de la vente pour défaut d'authenticité de l'œuvre vendue

Dans les cinq années suivant la date d'adjudication, et s'il est établi d'une manière jugée satisfaisante par Sotheby's que le bien acquis n'est pas authentique, l'acheteur pourra obtenir de Sotheby's remboursement du prix payé par lui (commissions et TVA incluses) dans la devise de la vente d'origine après avoir notifié à Sotheby's sa décision de se prévaloir de la présente clause résolutoire et avoir restitué le bien à Sotheby's dans l'état dans lequel il se trouvait à la date de la vente et sous réserve de pouvoir transférer la propriété pleine et entière du bien libre de toutes réclamations quelconques de la part de tiers. La charge de la preuve du défaut d'authenticité, ainsi que tous les frais afférents au retour du bien demeureront à la charge de l'acheteur. Sotheby's pourra exiger que deux experts indépendants qui, de l'opinion à la fois de Sotheby's et de l'acheteur, sont d'une compétence reconnue soient missionnés aux frais de l'acheteur pour émettre un avis sur l'authenticité du bien. Sotheby's ne sera pas liée par les conclusions de ces experts et se réserve le droit de solliciter l'avis d'autres experts à ses propres frais.

DISPOSITIONS GÉNÉRALES

Article XXII : Protection des données – loi n°78-17 du 6 janvier 1978 modifiée (Loi « Informatique et Libertés »)

Dans le cadre de ses activités de ventes aux enchères, de marketing et de fournitures de services Sotheby's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur, notamment par l'enregistrement d'images vidéo, de conversations téléphoniques ou de messages électroniques relatifs aux enchères en ligne.

Sotheby's procède à un traitement informatique de ces données pour lui permettre d'identifier les préférences des acheteurs et des vendeurs afin de pouvoir fournir une meilleure qualité de service. Ces informations sont susceptibles d'être communiquées à d'autres sociétés du groupe Sotheby's situées dans des Etats non-membres de l'Union Européenne n'offrant pas un niveau de protection reconnu comme suffisant à l'égard du traitement dont les données font l'objet. Toutefois Sotheby's exige que tout tiers respecte la confidentialité des données relatives à ses clients et fournisse le même niveau de protection des données personnelles que celle en vigueur dans l'Union Européenne, qu'ils soient ou non situés dans un pays offrant le même niveau de protection des données personnelles.

Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès et de rectification sur les données à caractère personnel les concernant, ainsi que d'un droit d'opposition à leur utilisation en s'adressant à Sotheby's.

Sotheby'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 notamment pour des opérations commerciales, de marketing.

Article XXIII : Loi applicable - Juridiction compétente - Autonomie des dispositions

Les présentes Conditions Générales de Vente, chaque vente et tout ce qui s'y rapporte (incluant toutes les enchères réalisées en ligne pour une vente régie par les présentes Conditions Générales de Vente) sont soumises à la loi française.

Conformément à l'article L. 321-37 du Code de commerce, le Tribunal de Grande Instance de Paris est seul compétent pour connaître de toute action en justice relative aux activités de vente dans lesquelles Sotheby's est partie. S'agissant des actions contractuelles, les vendeurs et les acheteurs ainsi que les mandataires réels ou apparents de ceux-ci reconnaissent et acceptent que Paris est le lieu d'exécution des prestations de Sotheby's.

Il est rappelé qu'en application de l'article L. 321-17 du Code de commerce, les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des ventes volontaires de meuble aux enchères publiques se prescrivent par cinq ans à compter de l'adjudication.

Sotheby's conserve pour sa part le droit d'intenter toute action devant les tribunaux compétents du ressort de la Cour d'Appel de Paris ou tout autre tribunal de son choix.

Si l'une quelconque des dispositions des présentes Conditions Générales de Vente était déclarée nulle ou inapplicable, cela n'affectera pas la validité des autres dispositions des présentes qui demeureront parfaitement valables et efficaces.

En cas de divergence entre la version française des présentes Conditions Générales de Vente et une version dans une autre langue, la version française fait foi.

ESTIMATIONS ET CONVERSIONS

ESTIMATIONS EN EUROS

Les estimations imprimées dans le catalogue sont en Euros.

Pour guider les acheteurs éventuels, ces estimations peuvent être converties aux taux suivants, taux en vigueur lors de la mise sous presse du catalogue.

1 € = 1,165 $
1 € = 0,888 £

D'ici le jour de la vente, les taux auront certainement varié et nous recommandons aux acheteurs de les vérifier avant d'enchérir.

Lors de la vente, un convertisseur de monnaies suit les enchères en cours. Les valeurs affichées dans les autres monnaies ne sont qu'une aide, les enchères étant passées exclusivement en Euros. Sotheby's n'est pas responsable des erreurs qui peuvent intervenir lors des opérations de conversions.

Le paiement des lots est dû en Euros, mais le montant équivalent dans une autre monnaie peut être accepté au taux du jour de la vente.

Le règlement est fait au vendeur en Euros.

ESTIMATES IN EUROS

The estimates printed in the catalogue are in Euros.

As a guide to potential buyers, estimates for this sale can be converted at the following rate, which was current at the time of printing. These estimates may be rounded:

1 € = 1,165 $
1 € = 0,888 £

By the date of the sale this rate is likely to have changed, and buyers are recommended to check before bidding.

During the sale Sotheby's may provide a screen to show currency conversions as bidding progresses. This is intended for guidance only and all bidding will be in Euros. Sotheby's is not responsible for any error or omissions in the operation of the currency converter.

Payment for purchases is due in Euros, however the equivalent amount in any other currency will be accepted at the rate prevailing on the day that payment is received in cleared funds.

Settlement is made to vendors in the currency in which the sale is conducted.

ENTREPOSAGE ET ENLEVEMENT DES LOTS

Les lots achetés ne pourront être enlevés qu'après leur paiement et après que l'acheteur a remis à Sotheby's tout document permettant de s'assurer de son identité. (veuillez vous référer au paragraphe 4 des Informations Importantes Destinées aux Acheteurs).

Tous les lots pourront être retirés pendant ou après chaque vacation au 6 rue de Duras, 75008 Paris, sur présentation de l'autorisation de délivrance du Post Sale Services de Sotheby's.

Nous recommandons vivement aux acheteurs de prendre contact avec le Post Sales Services afin d'organiser la livraison de leurs lots après paiement intégral de ceux-ci.

Dès la fin de la vente, les lots sont susceptibles d'être transférés dans un garde-meubles tiers :
VULCAN ART SERVICES
135, rue du Fossé Blanc 92230
Gennevilliers
Tél. +33 (0)1 41 47 94 00
Fax. +33 (0)1 41 47 94 01
Horaires d'ouverture : 8h30 – 12h / 14h – 17h (vendredi fermeture à 16h)

Veuillez noter que les frais de manutention et d'entreposage sont pris en charge par Sotheby's pendant les 30 premiers jours suivants la vente, et qu'ils sont à la charge de l'acheteur après ce délai.

RESPONSABILITE EN CAS DE PERTE OU DOMMAGE DES LOTS

Il appartient aux acheteurs d'effectuer les démarches nécessaires le plus rapidement possible. A cet égard, il leur est rappelé que Sotheby's n'assume aucune responsabilité en cas de perte ou dommage causés aux lots au-delà d'un délai de 30 (trente) jours suivant la date de la vente.

Veuillez vous référer à l'Article XII des conditions générales de vente relatif au *Transfert de risque*.

Tout lot acquis n'ayant pas été retiré par l'acheteur à l'expiration d'un délai de 30 jours suivant la date de la vente (incluant la date de la vacation) sera entreposé aux frais, risques et périls de l'acheteur. L'acheteur sera donc lui-même chargé de faire assurer les lots acquis.

FRAIS DE MANUTENTION ET D'ENTREPOSAGE

Pour tous les lots achetés qui ne sont pas enlevés dans les 30 jours suivant la date de la vente, il sera perçu des frais hors taxes selon le barème suivant :

• Biens de petite taille (tels que bijoux, montres, livres et objets en céramique) : frais de manutention de 25 EUR par lot et frais d'entreposage de 2,50 EUR par jour et par lot.

• Tableaux et Biens de taille moyenne (tels que la plupart des peintures et meubles de petit format) : frais de manutention de 35 EUR par lot et frais d'entreposage de 5 EUR par jour et par lot.

• Tableaux, Mobilier et Biens de grande taille (biens dont la manutention ne peut être effectuée par une personne seule) : frais de manutention de 50 EUR par lot et frais d'entreposage de 10 EUR par jour et par lot.

• Biens de taille exceptionnelle (tels que les sculptures monumentales) : frais de manutention de 100 EUR par lot et frais d'entreposage de 12 EUR par jour et par lot.

La taille du lot sera déterminée par Sotheby's au cas par cas (les exemples donnés ci-dessus sont à titre purement indicatif).

Tous les frais sont soumis à la TVA, si applicable.

Le paiement de ces frais devra être fait à l'ordre de Sotheby's auprès du Post Sale Services à Paris.

Pour les lots dont l'expédition est confiée à Sotheby's, les frais d'entreposage cesseront d'être facturés à compter de la réception du paiement par vos soins à Sotheby's, après acceptation et signature du devis de transport.

Contact

Pour toutes informations, veuillez contacter notre Post Sale Services :
Du lundi au vendredi : 9h30 – 12h30 et 14h – 18h
T : +33 (0)1 53 05 53 67
F : +33 (0)1 53 05 52 11
E : frpostsaleservices@sothebys.com

COLLECTION OF PURCHASES

Purchased lots can only be collected after payment in full in cleared funds has been made (please refer to paragraph 4 of Information to Buyers) and appropriate identification has been provided.

All lots will be available for collection during or after each sale session at 6 rue de Duras, 75008 Paris on presentation of the paid invoice with the release authorisation from Sotheby's Post Sales Services.

We recommend to our buyer clients to contact the Post Sales Services in order to organise the shipment of their purchases once payment has been cleared.

Once the sale is complete, the lots may be transferred to a third party warehouse:
VULCAN ART SERVICES
135, rue du Fossé Blanc 92230
Gennevilliers
Tel. +33 (0)1 41 47 94 00
Fax. +33 (0)1 41 47 94 01
Opening hours: 8.30-12AM/2-5PM (Friday closed at 4PM)

Please note that handling costs and storage fees are borne by Sotheby's during the first 30 days after the sale, but will be at the buyer's expense after this time.

LIABILITY FOR LOSS AND DAMAGE FOR PURCHASED LOTS

Purchasers are requested to arrange clearance as soon as possible and are reminded that Sotheby's accepts liability for loss or damage to lots for a maximum period of thirty (30) calendar days following the date of the auction.

Please refer to clause XII Transfer of Risk of the Conditions of Business for buyers.

Purchased lots not collected by the buyer after 30 days following the auction sale (including the date of the sale) will be stored at the buyer's risk and expense. Therefore the purchased lots will be at the buyer's sole responsibility for insurance.

STORAGE AND HANDLING CHARGES

Any purchased lots that have not been collected within 30 days from the date of the auction will be subject to handling and storage charges at the following rates:

• Small items (such as jewellery, watches, books or ceramics) : handling fee of 25 EUR per lot plus storage charges of 2.50 EUR per day per lot.

• Paintings, Furniture and Medium Items (such as most paintings or small items of furniture) : Handling fee of 35 EUR per lot plus storage charges of 5 EUR per day per lot.

• Paintings, Furniture and Large items (items that cannot be lifted or moved by one person alone) : Handling fee of 50 EUR per lot plus storage charges of 10 EUR per day per lot.

• Oversized Items (such as monumental sculptures) : Handling fee of 100 EUR per lot plus storage charges of 12 EUR per day per lot.

A lot's size will be determined by Sotheby's on a case by case basis (typical examples given above are for illustration purposes only). All charges are subject to VAT, where applicable. All charges are payable to Sotheby's at Post Sale Services.

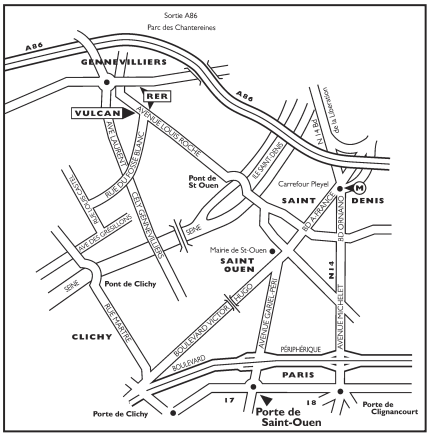
Storage charges will cease for purchased lots which are shipped through Sotheby's from the date on which we have received a signed quote acceptance and its payment from you.

Contact

Post Sales Services (Mon – Fri 9:30am – 12:30pm / 2:00pm – 6:00pm)
T : +33 (0)1 53 05 53 67
F : +33 (0)1 53 05 52 11
E : frpostsaleservices@sothebys.com

7/14 PARIS_ENTREPOSAGE

PLAN D'ACCÈS



GLOSSAIRE

Tout énoncé concernant l'identification de l'artiste, l'attribution, l'origine, la date, l'âge, la provenance et l'état est un énoncé d'opinion et ne doit pas être considéré comme un énoncé de fait. Sotheby's se réserve le droit, en formant son opinion, de consulter un expert ou une autorité à son avis digne de confiance et de se reposer sur son jugement.

Nous vous remercions de lire attentivement les termes des Conditions Générales de Vente relatives aux achats mentionnées dans ce catalogue, en particulier les paragraphes intitulés « Indications du catalogue » et « Etat des biens vendus » ;

Les exemples suivants reprennent la terminologie utilisée dans ce catalogue.

« Hubert Robert » : « Nom(s) ou désignation reconnue de l'auteur »
A notre avis, il s'agit d'une œuvre de l'artiste. Lorsque le(s) prénom(s) est inconnu, des astérisques suivis du nom de l'artiste, précédés ou non d'une initiale, indiquent que, à notre avis, l'œuvre est de l'artiste cité.

Le même effet s'attache à l'emploi du terme « par » ou « de » suivie de la désignation de l'auteur.

« Attribué à ... Hubert Robert »
A notre avis, il s'agit d'une œuvre de l'artiste mais la certitude est moindre que dans la précédente catégorie.

« Atelier de ... Hubert Robert »
A notre avis, il s'agit d'une œuvre exécutée par une main inconnue de l'atelier ou sous la direction de l'artiste.

« Entourage de ... Hubert Robert »
A notre avis, il s'agit d'une œuvre d'une main non encore identifiée mais distincte et proche de l'artiste cité, mais pas nécessairement son élève.

« Suiveur de ... Hubert Robert »
A notre avis, il s'agit d'une œuvre d'un artiste travaillant dans le style de l'artiste, contemporain ou proche de son époque, mais pas nécessairement son élève.

« Dans le goût de ... A la manière de ... Hubert Robert »
A notre avis, il s'agit d'une œuvre dans le style de l'artiste mais d'une date postérieure.

« D'après ... Hubert Robert »
A notre avis, il s'agit d'une copie, qu'elle qu'en soit la date, d'une œuvre connu de l'artiste.

« Signé ... Daté ... Inscrit... Hubert Robert »
A notre avis, il s'agit d'une œuvre signée, datée ou inscrite par l'artiste.

« Porte une signature ... Porte une date ... Porte une inscription ... Hubert Robert »
A notre avis, il s'agit d'une œuvre dont la signature, la date ou l'inscription ont été portées par une autre main que celle de l'artiste.

Les dimensions sont données dans l'ordre suivant : la hauteur précède la largeur.

DÉPARTEMENT INTERNATIONAL

La liste complète de nos bureaux et salles de ventes à travers le monde est disponible sur sothebys.com, vous y trouverez également toutes les informations détaillées concernant les services de Sotheby's.

Bruxelles / Luxembourg
Emmanuel Van de Putte
+32 2 627 71 95

Amsterdam
Albertine Verlinde
+31 20 550 2204

Barcelone
Valeria Carbo
+34 93 414 0866

Cologne
Nadia Abbas
+49 22 1207 1716

Genève
Stéphanie Schleining
+41 22 908 48 52

Hambourg / Berlin
Katharina Wittgenstein
Julia Mundhenke
+49 40 444 080

Madrid
Laura Perez Hernandez
+34 91 576 5714

Munich
Nicola Keglevich
+49 89 291 31 51

Vienne
Jördis Fuchs
+43 1 512 4772

Zurich
Sonja Djenadija
+41 44 226 22 45

VENTES À VENIR

Le calendrier complet des ventes internationales ainsi que tous les résultats des ventes sont disponibles sur sothebys.com

ART D'ASIE
12 décembre 2017
Paris

UNE DYNASTIE AMÉRICAINE EN EUROPE COLLECTION ELEANOR POST CLOSE & ANTAL POST DE BEKESSY
19 et 20 décembre 2017
Paris

NOW !
14 février 2018
Paris

ART IMPRESSIONNISTE ET MODERNE
23 mars 2018
Paris

LIVRES ET MANUSCRITS
29 mars 2018
Paris

IMPORTANT MOBILIER, SCULPTURES, OBJETS D'ART ET TABLEAUX
11 avril 2018
Paris

Photographes
Damien Perronnet / ArtDigitalStudio
Traduction
Emilie Zinsou / EZTraduction
Responsable de Fabrication
Gaelle Monin, Londres
Graphiste
Antonella Banfi

BOARD OF DIRECTORS

Domenico De Sole
Chairman of the Board

The Duke of Devonshire
Deputy Chairman of the Board

Tad Smith
President and
Chief Executive Officer

Jessica Bibliowicz
Linus W. L. Cheung
Kevin Conroy
Daniel S. Loeb
Olivier Reza
Marsha E. Simms
Diana L. Taylor
Dennis M. Weibling
Harry J. Wilson

SOTHEBY'S EXECUTIVE MANAGEMENT

Jill Bright
Human Resources
& Administration
Worldwide

Amy Cappellazzo
Chairman
Fine Art Division

Valentino D. Carlotti
Business Development
Worldwide

Kevin Ching
Chief Executive Officer
Asia

Adam Chinn
Chief Operating Officer
Worldwide

Lauren Gioia
Communications
Worldwide

David Goodman
Digital Development
& Marketing
Worldwide

Mike Goss
Chief Financial Officer

Scott Henry
Technology & Operations
Worldwide

Jane Levine
Chief Compliance Counsel
Worldwide

Jonathan Olsoff
General Counsel
Worldwide

Jan Prasens
Managing Director
Europe, Middle East, Russia,
India and Africa

Allan Schwartzman
Chairman
Fine Art Division

Maarten ten Holder
Global Managing Director
Luxury & Lifestyle Division

SOTHEBY'S INTERNATIONAL COUNCIL

Robin Woodhead
Chairman
Sotheby's International

John Marion
Honorary Chairman

Juan Abelló
Judy Hart Angelo
Anna Catharina Astrup
Nicolas Berggruen
Philippe Bertherat
Lavinia Borromeo
Dr. Alice Y.T. Cheng
Laura M. Cha
Halit Cingillioğlu
Jasper Conran
Henry Cornell
Quinten Dreesmann
Ulla Dreyfus-Best
Jean Marc Etlin
Tania Fares
Comte Serge de Ganay
Ann Getty
Yassmin Ghandehari
Charles de Gunzburg
Ronnie F. Heyman
Shalini Hinduja
Pansy Ho
HH Prince Amyn Aga Khan
Catherine Lagrange
Edward Lee
Jean-Claude Marian
Batia Ofer
Georg von Opel
Marchesa Laudomia Pucci Castellano
David Ross
Rolf Sachs
René H. Scharf
Biggi Schuler-Voith
Judith Taubman
Olivier Widmaier Picasso
The Hon. Hilary M. Weston,
CM, CVO, OOnt

CHAIRMAN'S OFFICE

AMERICAS

Lisa Dennison
Benjamin Doller
Andrea Fiuczynski
George Wachter

Lulu Creel

EUROPE

Oliver Barker
Helena Newman
Mario Tavella
Dr. Philipp Herzog von Württemberg

David Bennett
Lord Dalmeny
Claudia Dwek
Edward Gibbs
Caroline Lang
Lord Poltimore

ASIA

Patti Wong

Richard C. Buckley
Nicolas Chow
Quek Chin Yeow

10/17 NBS_BOD

Sotheby's EST. 1744

Collectors gather here.