



# THE EXCEPTIONAL SALE 2022

*Paris, 22 novembre 2022*

CHRISTIE'S







# THE EXCEPTIONAL SALE 2022

## LOTS CONTENANT DE L'IVOIRE D'ÉLÉPHANT

Veuillez noter que les lots n° 4, 5, 6, 7 et 8 contiennent de l'ivoire d'éléphant. Avec leur certificat intracommunautaire obtenu avant cette vente, ils peuvent être exportés dans l'Union européenne. Ils ne peuvent être exportés en dehors de l'Union européenne que si l'adjudicataire est un musée.

## LOTS CONTAINING ELEPHANT IVORY

Please note that lots n° 4, 5, 6, 7 and 8 contain elephant ivory. With its intra-community certificate obtained ahead of this sale, it can be exported within the European Union. It can only be exported outside of the European Union if the buyer is a museum.

## ORDRES D'ACHAT ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES

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

## FRAIS ACHETEUR

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

## CONDITIONS DE VENTE

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



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

COUVERTURE lot 13

DEUXIÈME DE COUVERTURE lot 4

PAGE 2 lot 24

PAGE 3 lot 27

PAGE 4 lot 18

PAGE 5 lot 11 et lot 23

TROISIÈME DE COUVERTURE lot 9

QUATRIÈME DE COUVERTURE lot 23

Crédits photo : Anna Buklevska,  
Guillaume Onimus, Gavin McDonald,  
Jean-Philippe Humbert,  
Pauline Guyon, Emilie Lebeuf

Création graphique : Élise Julienne Grosberg  
© Christie, Manson & Woods Ltd. (2022)

CHRISTIE'S FRANCE SNC

Agrément no. 2001/003

CONSEIL DE GÉRANCE

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

# CHRISTIE'S



## CHRISTIE'S FRANCE



**CÉCILE VERDIER**  
Présidente  
[cverdier@christies.com](mailto:cverdier@christies.com)  
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 59



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



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



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



**PIERRE MARTIN-VIVIER**  
Vice Président, Deputy Chairman,  
Arts du XX<sup>e</sup> siècle  
[pemvivier@christies.com](mailto:pemvivier@christies.com)  
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 27



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

## SERVICES POUR CETTE VENTE, PARIS

**ORDRES D'ACHAT  
ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES**  
ABSENTEE AND  
TELEPHONE BIDS  
[bidsparis@christies.com](mailto:bidsparis@christies.com)  
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 13  
[christies.com](http://christies.com)

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

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

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

**SERVICES APRÈS-VENTE  
POST-SALE SERVICES**  
Raphaël Xu  
Coordinateur après-vente  
Paiement, Transport et Retrait des lots  
Payment, shipping and collections  
[postsaleparis@christies.com](mailto:postsaleparis@christies.com)  
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 10

**BUSINESS DIRECTOR**  
Pauline Cintrat  
[pccintrat@christies.com](mailto:pccintrat@christies.com)  
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 09

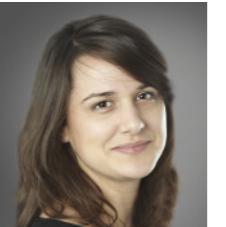
## INFORMATIONS POUR LA VENTE

### Spécialistes et coordinatrices

#### MOBILIER ET OBJETS D'ART



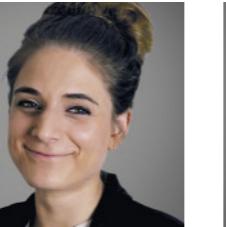
**SIMON DE MONICAULT**  
Vice Président, Directeur  
International, Arts décoratifs,  
Directeur de la vente  
[sdemonicault@christies.com](mailto:sdemonicault@christies.com)  
+33 (0)1 40 76 84 24



**STÉPHANIE JOACHIM**  
Co-directrice du département  
[sjoachim@christies.com](mailto:sjoachim@christies.com)  
+33 (0)1 40 76 85 67



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



**ELISA OBER**  
Catalogueuse  
[eoer@christies.com](mailto:eoer@christies.com)  
+33 (0)1 40 76 83 53



**ÉLISE AUGER**  
Catalogueuse  
[bauger@christies.com](mailto:bauger@christies.com)  
+33 (0)1 40 76 72 96

#### LIVRES ET MANUSCRITS



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

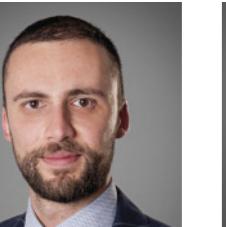


**VINCENT BELLOY**  
Spécialiste associé  
[vbelloy@christies.com](mailto:vbelloy@christies.com)  
+33 (0)1 40 76 84 39



**ROXANE RICROS**  
Catalogueuse  
[rricros@christies.com](mailto:rricros@christies.com)  
+33 (0)1 40 76 86 23

#### ANTIQUITÉS



**CLAUDIO CORSI**  
Directeur du département  
[ccorsi@christies.com](mailto:ccorsi@christies.com)  
+44 (0)20 7389 2607



**CHANEL CLARKE**  
Spécialiste  
[cclarke@christies.com](mailto:cclarke@christies.com)  
+44 (0)20 7752 3331

#### SCULPTURE ET OBJETS D'ART



**DONALD JOHNSTON**  
Directeur international  
[djohnston@christies.com](mailto:djohnston@christies.com)  
+44 (0)20 7389 2331



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



**CASEY ROGERS**  
Spécialiste international,  
New York  
[crogers@christies.com](mailto:crogers@christies.com)  
+1 212 707 5912

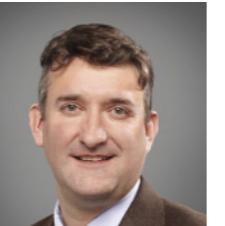


**ISABELLE  
CARTIER-STONE**  
Spécialiste  
[icartier-stone@christies.com](mailto:icartier-stone@christies.com)  
+44 (0)20 7389 2898



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

#### TABLEAUX ANCIENS ET DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE



**PIERRE ETIENNE**  
Directeur international,  
Deputy chairman  
[petienne@christies.com](mailto:petienne@christies.com)  
+33 (0)1 40 76 72 72

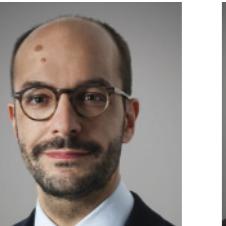


**BÉRÉNICE VERDIER**  
Spécialiste junior  
[bverdier@christies.com](mailto:bverdier@christies.com)  
+33 (0)1 40 76 85 87



**VICTOIRE TERLINDEN**  
Catalogueuse  
[vterlinden@christies.com](mailto:vterlinden@christies.com)  
+33 (0)1 40 76 85 87

#### DESSINS ANCIENS



**STIJN ALSTEENS**  
Directeur international  
[salsteens@christies.com](mailto:salsteens@christies.com)  
+33 (0)1 40 76 83 59



**HÉLÈNE RIHAL**  
Directrice du département  
[hrihal@christies.com](mailto:hrihal@christies.com)  
+33 (0)1 40 76 86 13

#### ART D'ASIE



**TIPHAINÉ NICOUL**  
Directrice du département  
[tnicoul@christies.com](mailto:tnicoul@christies.com)  
+33 (0)1 40 76 83 75



**ZHENG MA**  
Spécialiste senior  
[zma@christies.com](mailto:zma@christies.com)  
+33 (0)1 40 76 83 67



**CAMILLE DE FORESTA**  
Spécialiste senior  
[cdeforesta@christies.com](mailto:cdeforesta@christies.com)  
+33 (0)1 40 76 80 05



**CARLA TRELY**  
Catalogueuse  
[ctrely@christies.com](mailto:ctrely@christies.com)  
+33 (0)1 40 76 72 97

#### HISTOIRE NATURELLE



**JAMES HYSLOP**  
Directeur du département  
[jhyslop@christies.com](mailto:jhyslop@christies.com)  
+44 (0)20 7752 3205



**PABLO HUARTE**  
Directeur du département  
[phuarte@christies.com](mailto:phuarte@christies.com)  
+33 (0)1 40 76 84 29

#### VINS

#### HAUTE COUTURE



**CAMILLE DE FORESTA**  
[cdeforesta@christies.com](mailto:cdeforesta@christies.com)  
+33 (0)1 40 76 86 05

Nous remercions Jeanne Guy  
pour son aide à la rédaction  
de ce catalogue.

#### COORDINATRICES



**PAULINE COULON**  
Coordinatrice de vente  
[pcoulon@christies.com](mailto:pcoulon@christies.com)  
+33 (0)1 40 76 84 25



**FANNY AUFRÉT**  
Coordinatrice de vente junior  
[fauffret@christies.com](mailto:fauffret@christies.com)  
+33 (0)1 40 76 84 36



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

#### CONSULTANTS

**CYRILLE FROISSART**  
Consultant,  
Porcelaine européenne  
[mgodiveau@christies.com](mailto:mgodiveau@christies.com)  
+33 140 76 86 19

**FLORIAN DOUX**  
Consultant, Orfèvrerie  
et boîtes en or  
[mgodiveau@christies.com](mailto:mgodiveau@christies.com)  
+33 140 76 86 19



**C**onfronter les œuvres d'art de cette vente – qui représentent des millénaires de création artistique – et les matériaux simples que nous utilisons au quotidien pour la production des bâtons de pastels – les pigments – a été une expérience unique et passionnante !

Nous avons été en particulier fascinées par cette petite boîte dont le couvercle, un échiquier de formes purement géométriques, contrastait avec un motif central délicatement travaillé représentant un papillon. En tant qu'artisanes, sa célébration de la matière nous a particulièrement parlé. L'utilisation méticuleuse des smalts vénitiens, un produit de l'alchimie, pour rendre le papillon nous a rappelé nos propres efforts lorsque nous cherchons à rendre les subtilités de la nature à l'aide de pigments de synthèse.

La boîte avec ses échantillons de pierres colorées, nous a rappelé à la fois la beauté des pigments naturels que nous utilisons, tels que les ocres et les oxydes de fer, ainsi que la présentation formelle de nos anciens nuanciers de couleurs. Ces derniers sont des documents que nous conservons précieusement : ce sont des témoignages passionnnants de l'histoire de notre maison, riche en innovations techniques et en rencontres avec les artistes, du XVIII<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui.

Ces juxtapositions entre ces œuvres d'art et nos matériaux nous ont interpellées. Elles soulignent l'importance du geste de la main de l'Homme, qu'il soit artiste ou artisan. Elles mettent en avant le processus de création qui mène à l'œuvre aboutie en partant de la matière brute : bois d'un siège du XVIII<sup>e</sup> siècle, marbre d'un buste antique, or d'une boîte précieuse, ivoire d'un vase tourné...

Nous avons retrouvé avec bonheur, dans ces œuvres, les explosions de couleur qui sont notre quotidien. Et qui sont aussi notre challenge puisque nous veillons à développer incessamment nos gammes de couleurs, répondant ainsi aux attentes des artistes.

Que la couleur continue d'enchanter le monde !

Isabelle Roché & Margaret Zayer  
La Maison du Pastel  
[www.lamaisondupastel.com](http://www.lamaisondupastel.com)



PAULINE KNIP,  
NÉE RIFER DE COURCELLES  
(PARIS 1781-1851)

Oiseau de paradis (*Uranornis rubra*) sur une branche

signé et daté 'Pauline/ De Courcelles/ fem. (?) Knip./ 1811'

(en bas au centre)

aquarelle et gouache sur vélin

60 × 45 cm (23½ × 17¾ in.)

€40,000-60,000

US\$40,000-60,000

£35,000-52,000

PROVENANCE

Joseph Fouché (1759-1820), duc d'Otrante, comte Fouché,  
ministre sous Napoléon, Paris, possiblement acheté au Salon  
de 1814; puis par descendance.

Capitaine F. J. C. Holdsworth; Widdicombe House, South Devon;  
Christie's, Londres, 9 novembre 1951, partie de lot 1  
(ensemble de 5 oiseaux dont 'Caradis rouge').

Wilton Gallery, Londres.  
Vente anonyme; Sotheby's, Londres, 26 juin 1957, lot 7  
('The Magnificent Manoura or Crimson Bird of Paradise').  
Collection particulière, Hollande.

EXPOSITION

Possiblement Musée Royal de France, *Salon*, 1814, n° 549  
'Le Manoura magnificat ou porte-lyre'.

BIBLIOGRAPHIE

R. Laruelle, 'Un peintre d'oiseaux: Mme Pauline de Courcelles  
(Mme Knip)', *Revue catholique des revues*, IV, 5 mai 1897, p. 219.

R. Ronsil, 'Mme Knip, née Pauline de Courcelles et son œuvre  
ornithologique', *Journal of the Society for the Bibliography of Natural  
History*, III, n° 4, janvier 1957, pp. 219-220, pl. 3.

E. Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs  
et graveurs*, Paris, 1999, VII, p. 879 'Le magnifique Manoura  
de Crimson'.

PAULINE KNIP, BORN DE COURCELLES (PARIS 1781-1851),  
BIRD-OF-PARADISE ON A BRANCH, WATERCOLOUR AND  
BODYCOLOR ON VELLUM, SIGNED

由PAULINE KNIP (婚前姓氏RIFER DE COURCELLES, 生於巴黎, 1781-1851)  
繪畫的樹枝上的天堂鳥, 水彩與體彩繪於牛皮紙上, 附藝術家簽名



Fig. 1: P. de Courcelles, Oiseau Lyre, Paris, musée du Louvre



>>

Elle a voulu le relief, le mouvement, la chaleur, mais elle a voulu aussi la plus sévère exactitude. »

Laruelle, op. cit., 1897, p. 220.



© Christies Images, 2022

Fig. 2 : J. Barraband, *L'Oiseau de Paradis Rouge n° 6*, lithographie, coll. part.

## E

lève du grand peintre animalier spécialiste d'oiseaux Jacques Barraband (1768-1809), Pauline de Courcelles épouse le paysagiste hollandais Josephus Augustus Knip (1777-1847) en 1806. À partir de cette date, ses deux noms seront souvent accolés. Leur fille, Henriette Ronner-Knip (1821-1909), devient également artiste, connue pour ses tableaux représentant des chats. Pauline expose au Salon entre 1808 et 1814 et présente des oiseaux aussi variés que le *Manoura magnificat* en 1812 sous le n° 516 (fig. 1 ; Paris, musée du Louvre, inv. 27327), le *Manchot huppé*, le *Petit Courlis rouge*, la *Chouette de France* ou encore le *Canard à l'éventail de la Chine* (Salon, 1814, n° 547). Un autre vélin de dimensions sensiblement similaires au présent dessin, *La Perruche Lori*, fut exposé au Salon de 1810 (n° 443 ; Paris, Muséum d'Histoire Naturelle ; inv. MNHN. OA. 569). Elle obtient la médaille d'or en 1810 et un logement à la Sorbonne. Elle fournit également des modèles pour illustrer des services en porcelaine et des vases de la manufacture de Sèvres entre 1817 et 1826 (R. Laruelle, 'Un peintre d'oiseaux: Mme Pauline de Courcelles (Mme Knip)', *Revue catholique des revues*, IV, 5 mai 1897, p. 738).

## CARRIÈRE IMPÉRIALE D'UNE FEMME ARTISTE

L'impératrice Joséphine témoigna un intérêt constant pour les sciences naturelles et créa à La Malmaison l'un des plus beaux jardin botanique de France ainsi qu'une ménagerie. Elle fut proche des plus grands artistes de son époque, Pierre-Joseph Redouté (1759-1822), Jacques Barraband et Pauline de Courcelles qui fut nommée Premier Peintre d'histoire naturelle de Joséphine et plus tard de Marie-Louise, impératrice des français de 1810 à 1814, c'est-à-dire lors de la réalisation de cette gouache, datée 1811. Elle fut acquise, par Joseph Fouché, duc d'Otrante, fameux révolutionnaire puis ministre de la Police sous Napoléon. Pauline de Courcelles travaille également pour l'illustration, notamment pour deux ouvrages majeurs. Le premier, *Les Pigeons*, publié en 1811 en deux volumes grand in-folio du zoologiste néerlandais Coenraad Jacob Temminck (1778-1858) est illustré de 87 planches gravées imprimées en couleurs et 'retouchées par l'artiste avec tant de finesse et de soin, qu'elles ont au premier abord, tout l'aspect d'aquarelles originales' (Ronsil, op. cit., 1957, p. 212). Le second ouvrage, *Histoire Naturelle des Tangaras, des Manakins et des Todiers* écrit par le scientifique Anselme-Gaëtan Desmaret (1784-1838), fut publié en 1805 avec 75 planches imprimées en couleurs et rehaussées à la main d'après les dessins de Pauline de Courcelles.

## L'OISEAU DE PARADIS

Cet oiseau de paradis à plumage rouge a pu être dessiné d'après nature grâce à un spécimen d'*Uranornis ruber* ou *Paradisaea rubra* envoyé, selon la légende, au Prince d'Orange depuis le Sud-est de la Nouvelle Guinée (voir catalogue Sotheby's, Londres, 26 juin 1957). Un autre spécimen du même oiseau a également été dessiné par Jacques Barraband et lithographié en 1806 pour illustrer le célèbre livre ornithologique du naturaliste François Vaillant, *Histoire Naturelle des Oiseaux de Paradis et des Rolliers* en 3 volumes comprenant 197 planches. Les rapprochements stylistiques et iconographiques entre l'œuvre du maître et de son élève sont évidents (fig. 2). Les oiseaux de paradis appartiennent à la famille des paradiséidés et des paradisiers. Ce sont des passereaux dentirostres dont on distingue 120 espèces de paradiséidés, quinze espèces de Nouvelle-Guinée, dont le présent oiseau, et des îles avoisinantes. Il s'agit d'oiseaux de la taille d'une pie, à bec vigoureux (...). Les flancs portent de grands panaches de plumes décomposées, et la queue deux filaments cornés' (R. Guinot, *Jacques Barraband. Le peintre des oiseaux de Napoléon I<sup>e</sup>*, Paris, 2002, p. 72). D'une élégance rare et d'une grande originalité, ces oiseaux de Paradis ont fasciné les peintres ornithologiques depuis la découverte de l'espèce dans les forêts de Papouasie au XVI<sup>e</sup> siècle en passant par le XIX<sup>e</sup> siècle, âge d'or de l'iconographie ornithologique, à l'image de ce large vélin d'une grande fraîcheur réalisé par une artiste femme qui a marqué son temps.



2 ■

## FAUTEUIL À LA REINE D'ÉPOQUE LOUIS XVI

ESTAMPILLE DE GEORGES JACOB,  
DERNIER QUART DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

En noyer mouluré, sculpté et doré, décoré de frises de feuilles de laurier, les accotoirs munis de manchette sur des consoles d'accotoirs terminées en enroulement et appliquées de larges feuilles d'acanthe, la ceinture ornée de rais de coeurs, sur des pieds fuselés, cannelés et rudentés d'asperges, avec une trace d'estampille sous la ceinture et une trace d'étiquette sous la traverse arrière, la couverture de velours vert et galons dorés; restaurations à l'assise

H. 94,5 cm (37½ in.) ; L 69 cm (27¼ in.) ; P 62 cm. (24½ in.)

€20,000-40,000  
US\$20,000-39,000  
£18,000-35,000



Metropolitan Museum

### PROVENANCE

Probablement ancienne collection Charles Maurice de Talleyrand-Périgord (1754-1838).

### BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

R. T. Costantino, *How to Know French Antiques*, New York, 1961, p. 75.

Cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais.

*L'Amérique vue par l'Europe*, Septembre 1976 - Janvier 1977, n° 197-198 et pl. XXI.

K. Calley Galitz, « François Gérard. Portraiture, Scandal, and the Art of Power in Napoleonic France » in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Eté 2013, p. 40.

Cat. exp., *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500-1800*, The Metropolitan Museum of Art, New York, septembre - janvier 2014.

### A LOUIS XVI GILTWOOD ARMCHAIR STAMPED BY GEORGES JACOB, LAST QUARTER 18th CENTURY

由喬治·雅各布 (GEORGES JACOB) 壓印的路易十六金木扶手椅，  
18世紀最後四分之一





Par l'intelligence de ses lignes, son sens du dessin, le parfait équilibre entre la rigueur du mouvement et la générosité de la sculpture ainsi que par sa qualité d'exécution supérieure, ce siège, ayant très probablement fait partie des collections de Charles-Maurice de Talleyrand, est caractéristique du meilleur de la production de Georges Jacob au dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle.

GEORGES JACOB (1739-1814) :  
GÉNIE DE SON TEMPS

Le plus célèbre mais surtout le plus prolifique de tous les menuisiers en sièges du XVIII<sup>e</sup> siècle français, Georges Jacob produisit depuis le règne de Louis XV jusqu'au Consulat une quantité incalculable de sièges de tous types et de tous styles confondus. Au premier rang de sa riche et impressionnante clientèle figurait la famille royale bien sûr mais également de hauts dignitaires de la société comme Charles-Maurice de Talleyrand a qui a très probablement appartenu notre somptueux fauteuil. Il signe ici une réalisation impeccable, emprunte de grandeur, à la hauteur de ses livraisons pour les plus grandes maisons royales. Soucieux du détail, Jacob s'assurait que chacun de ses ensembles demeurent uniques. En revanche il s'amusait bien volontiers à reprendre certains ornements afin de les adapter à sa nouvelle création. Nous pouvons de ce fait mettre en parallèle notre lot avec le fauteuil livré pour le Comte d'Artois en 1778-79 pour le *salon des Bains* du Château de Bagatelle (Vente Artcurial, Paris, 12 juillet 2021, lot 30). Nous retrouvons en effet ce même foisonnement et cette même délicatesse de sculpture particulièrement visibles à travers les chutes de laurier des consoles d'accotoirs que viennent habiller l'ensemble de notre présent lot.

LE MOBILIER DE TALLEYRAND (1754-1838)

Aujourd'hui plusieurs éléments tendent à confirmer l'hypothèse que ce fauteuil faisait partie d'un ensemble plus important ayant appartenu à Charles-Maurice de Talleyrand. Homme aux mille vies Talleyrand occupera tout au long de son existence des postes de pouvoir sous la plupart des régimes successifs que la France connaît à l'époque et dont il sera le témoin privilégié. Poussé par sa famille vers une carrière ecclésiastique il sera nommé en 1788 évêque d'Autun, rôle qu'il ne jouera que très peu de temps puisqu'il renoncera bien vite à la prêtrise en quittant le clergé durant la Révolution pour y mener une vie plus laïque. Député aux Etats généraux sous l'Ancien Régime, président de l'Assemblée nationale pendant la Révolution, ministre sous le Directoire, le Consulat et le Premier Empire puis ambassadeur sous la Monarchie de Juillet, il sera le témoin des couronnements de Louis XVI, Napoléon I<sup>er</sup> et Charles X. Réputé pour sa conversation, son esprit et son intelligence il mènera une vie fastueuse entre l'Ancien Régime et le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Surnommé le *diable boiteux* en raison de son pied bot il sera décrit à la fois comme traître cynique plein

»

Celui qui n'a pas vécu au dix-huitième siècle avant la Révolution ne connaît pas la douceur de vivre et ne peut imaginer ce qu'il peut y avoir de bonheur dans la vie. »

Talleyrand



Fauteuil de style Louis XVI, tapisserie de la manufacture de Beauvais, 1786, Metropolitan Museum, New York.



de vices ou au contraire comme dirigeant visionnaire soucieux d'harmonie et de raison ; une ambivalence dont il avait d'ailleurs lui-même parfaitement conscience : *On dit toujours de moi ou trop de mal ou trop de bien ; je jouis des honneurs de l'exagération.* (cité dans G. Lacour-Gayet, *Talleyrand*, 1990).

Qu'il soit admiré ou détesté par ses contemporains, il suscitera tout au long de sa vie un grand intérêt et aujourd'hui encore il reste l'objet de nombreuses études historiques et artistiques. En homme d'Etat influent son fidèle ami le baron Gérard fera de lui un sublime portrait pouvant aujourd'hui être admiré au Metropolitan Museum of Art de New York (inv. 2012.348). Nous retrouvons Talleyrand dans un intérieur fastueux qui se veut être son bureau officiel marqué par un décor totalement néo-classique témoignant de son goût assumé pour l'Ancien Régime. Il affirmait d'ailleurs lui-même que *Celui qui n'a pas vécu au dix-huitième siècle avant la Révolution ne connaît pas la douceur de vivre et ne peut imaginer ce qu'il peut y avoir de bonheur dans la vie* (cité dans E. de Waresquel, *Talleyrand, Dernières nouvelles du diable*, Paris, 2011, p. 37).

Sur ce portrait nous reconnaissions son bureau personnel réalisé par Pierre Garnier entre 1762 et 1765. Nous retrouvons ce bureau quelques années plus tard chez ses héritiers au château de Sagan. Il est en effet représenté sur une gouache dépeignant le *salon de famille* sur laquelle nous retrouvons ce bureau au côté du portrait du Met. Bien que présenté ici comme un siège quasi-d'apparat, nous savons aujourd'hui qu'il faisait partie d'un ensemble plus important dont nous connaissons une paire en suite. Cette paire est illustrée dans l'ouvrage de R.T. Costantino (*How to Know French Antiques*, Université du Michigan, 1961) et porte une étiquette *Chambre à coucher de la Princesse*. Il pourrait tout à fait s'agir de la Princesse de Bénévent également épouse de Talleyrand en 1806, nous laissant supposer que ce fauteuil faisait bel et bien partie d'un mobilier de salon ou de chambre alors bien plus conséquent.

#### UNE POSTÉRITÉ MAJEURE

Signalons l'intéressant mobilier de salon de style Louis XVI qui a été réalisé d'après le modèle du présent siège durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle afin de présenter un fabuleux ensemble de tapisseries de la manufacture royale de Beauvais d'époque Louis XVI. Ces tapisseries, représentant les cinq continents, ont probablement été tissées pour être offertes par Louis XVI à George Washington. L'ensemble comprend quatre tentures et vingt-huit panneaux de garniture pour sièges. Deux fauteuils et un canapé garnis de ces tapisseries figurent désormais dans les collections du Metropolitan Museum of Art à New York (inv. 1978.404.8a-c) qui en a fait l'acquisition en 1978.



Paire de fauteuils Louis XVI par Georges Jacob en suite avec notre présent lot.

3 ■ f

RARE TABLE EN BOIS  
LAQUÉ NOIR INCRUSTÉ  
DE NACRE

CHINE, DYNASTIE QING,  
ÉPOQUE KANGXI (1662-1722)



La laque noire recouvrant l'intégralité de la table est agrémentée d'éclats de nacre aux reflets verts et argentés. Le panneau rectangulaire supérieure repose sur quatre pieds cylindriques reliés par une barre d'entretoise sur la largeur et par deux barres d'entretoise sur la longueur. Les pieds sont terminés par des éléments en cuivre.

H. 87,5 cm (34½ in.) ; L. 153,5 cm (60¼ in.) ; P. 60,4 cm (23¾ in.)

€40,000-80,000  
US\$40,000-79,000  
£35,000-70,000

A RARE CHINESE MOTHER-OF-PEARL INLAID BLACK LACQUER  
WOOD TABLE  
CHINA, QING DYNASTY, KANGXI PERIOD (1662-1722)

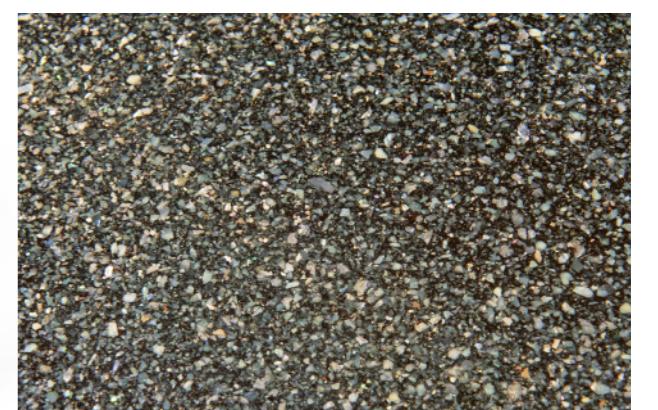
清康熙 黑漆灑螺鈿平頭案





I existe plusieurs pièces de mobilier en laque impériales de la dynastie Ming (1644-1911) avec ce décor distinctif en nacre dans les collections du Palace Museum de Pékin, dont une table rectangulaire en laque noire à décor de dragons illustrée dans *Furniture of the Ming and Qing Dynasties: The Complete Collection of Treasures of the Palace Museum*, 2002, p. 128, une bibliothèque en laque noire à décor de dragons illustrée dans la même publication, *op. cit.*, no 186, p. 223, et un écran de table en laque noire, *op. cit.*, n° 200, p. 248. La table présentée peut être comparée avec une table impériale en bois laqué rouge et noir incrustée de nacre et décorée à l'or portant une marque Wanli et de l'époque (1573-1619), vendue chez Christie's à New York, 15 septembre 2011, lot 1325.

Notre table peut également être comparée à une table en laque noire incrustée de nacre d'époque Wanli (1572-1620), anciennement dans la collection de Madame Nelson A. Rockefeller, qui s'est vendue chez Christie's New York, *Ann and Gordon Getty Collection: Volume 4, Chinese Works of Art, English and European Furniture and Decorative Arts*, 23 Octobre 2022, lot 612.



## CHEFS-D'ŒUVRE D'IVOIRE PROVENANT D'UNE COLLECTION PRIVÉE [LOTS 4 À 8]

L'art du travail de l'ivoire est une tradition qui a perduré et dont l'Antiquité, l'Empire Byzantin et le Moyen Âge recèlent d'exemples fastueux. Les maîtres tourneurs sur ivoire apparaissent quant à eux en Europe à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, probablement suite au réapprovisionnement en ivoire grâce à l'amélioration des voies maritimes. Le milanais Giovanni Ambrogio Maggiore (1550-1617) est considéré comme l'inventeur de cette technique qui fut rapidement diffusée en Europe par ses élèves. On appelle ainsi « tour » une machine à roue mise en mouvement permettant de travailler une matière pouvant être du bois, de l'ivoire, de la corne, etc. Cet art du tour fut ensuite porté à son plus haut degré de perfection au XVII<sup>e</sup> siècle en Allemagne. Les maîtres tourneurs sur ivoire étaient très recherchés et travaillaient essentiellement pour les cours royales. Ainsi, Georg Wecker, Egidius Lobenigk et Jacob Zeller se succédèrent à la cour de Saxe de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Habilis artisans dotés d'un esprit scientifique, ils élaboraient eux-mêmes les outils nécessaires au tournage. Chaque réalisation en ivoire exige en effet l'emploi d'une multitude d'outils spéciaux et adaptés ainsi que des connaissances pointues en mathématiques afin d'obtenir les formes désirées sophistiquées et complexes, d'une grande perfection géométrique.

L'art du tour était également un divertissement princier et faisait partie de l'éducation de la haute société. Le prince électeur Auguste I<sup>er</sup> de Saxe (1526-1586) pratiquait cet art prestigieux et initia également son fils. En France, cet art relève souvent de la tabletterie comme l'indique l'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Neuchâtel, 1765, p. 484 pour la définition du 'Tourneur'). Louis XVI (1754-1793) et ses frères, les comtes de Provence (1755-1824) et d'Artois (1757-1836), s'étaient exercés dans cette discipline. Des ouvrages consacrés apparaissent également, témoignant de l'engouement extraordinaire pour cet art à la fois mécanique et mathématique. Nous pouvons citer celui du Père Charles Plumier (1646-1701), *L'Art de tourner, ou de faire en perfection toutes sortes d'ouvrages au tour* (première publication en 1701) ou celui de Johann Martin Teuber, *Vollständiger Unterricht Von Der gemeinen und höheren Dreh-Kunst (Enseignement complet de l'art du tour, 1740)* ou encore le *Manuel du tourneur* de Louis-Éloi Bergeron corrigé et augmenté en 1816.

Ces objets prestigieux en ivoire tourné étaient conservés dans des cabinets de curiosités.

Le cabinet de curiosités, appelé Studiolo en italien, Kunstkammer (chambre des arts) ou Wunderkammer (chambre des merveilles) en allemand, apparaît à la Renaissance. Le terme de cabinet désigne à la fois une pièce spécialement aménagée et un meuble précieux où étaient présentées toutes sortes d'objets insolites.

Le cabinet de curiosités est conçu comme un microcosme du monde, une vision de la Création en abrégé. La classification d'une accumulation d'objets est d'abord personnelle, chaque curieux organisant son propre théâtre du monde. Les curiosités sont choisies pour leur aspect remarquable et leur rareté, elles peuvent être d'origine naturelle ou artificielle, c'est-à-dire créées par la main de l'homme. Parmi les curiosités, les ouvrages en ivoire tourné étaient particulièrement recherchés.

Les princes et les puissants sont les premiers à concevoir ces lieux fabuleux et intimes, accessibles à quelques privilégiés. Les cabinets de curiosités les plus célèbres sont ceux de François I<sup>er</sup> de Médicis (1541-1587) à Florence, de Rodolphe II (1552-1612) à Vienne ou encore d'Auguste II Le Fort (1670-1733) à Dresde. Cependant, le cabinet de curiosités n'est pas l'apanage des princes et l'on retrouve ce même désir d'accumulation de merveilles chez les apothicaires, l'aristocratie, les ecclésiastiques, les médecins, les voyageurs ou encore les commerçants, chacun organisant sa collection selon ses goûts personnels et ses moyens financiers. Le cabinet de curiosités de l'apothicaire napolitain Ferrante Imperato (1550-1625) en est un fameux exemple. Celui de Nicolas Grollier de Servière (1596-1689) est certainement un des plus intéressants pour notre sujet. Fils d'un receveur des finances, il fut ingénieur et inventeur, et créa un cabinet autour des techniques dont l'art du tour qu'il exerçait lui-même et dont il fit publier un *Recueil d'ouvrages curieux [...] en 1719*, illustré de nombreuses planches gravées. Il reçut dans son cabinet d'importantes personnalités dont Louis XIV.

Au siècle des Lumières, le cabinet de curiosités devient plus normé, avec une visée davantage scientifique, chaque salle ayant sa propre spécialité. Ainsi, la Voûte verte à Dresde présente une salle dédiée exclusivement aux objets en ivoire, ouverte au public dès 1729. La classification et l'ordonnancement méthodique des salles de la Voûte verte en font un précurseur de nos musées actuels. Le XVIII<sup>e</sup> siècle voit donc cet art du tournage perdurer avant de disparaître au cours du XIX<sup>e</sup> siècle à cause du développement des procédés industriels, marquant l'arrêt de la grande tradition des maîtres tourneurs.



PERFECTION  
DES FORMES

4

## COUPE COUVERTE OVALE SUR PIED

ALLEMAGNE DU SUD,  
XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

En ivoire tourné, le couvercle surmonté d'une spirale,  
l'intérieur centré d'une petite coupe ovale

H. totale : 26 cm (10¼ in.) ;  
L. 12,8 cm (5 in.) ; P. 11 cm (4½ in.)

€30,000-50,000  
US\$31,000-50,000  
£27,000-43,000

A TURNED IVORY OVAL CUP WITH A SPIRAL COVER,  
SOUTH GERMAN, 17th CENTURY

Ce lot contient de l'ivoire d'éléphant.  
Pour plus d'information sur l'ivoire d'éléphant, veuillez-vous  
référer à la page 5 du présent catalogue

*This lot contains elephant ivory. For more information,  
please refer to page 5 of this catalogue*



5

## COUPE COUVERTE FORMANT POT-POURRI

ALLEMAGNE DU SUD,  
XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

En ivoire tourné et sculpté, le couvercle surmonté d'un bouquet de fleurs issues d'un vase reposant sur un cylindre ajouré à l'imitation de la vannerie, la coupe cordiforme dont la forme se répète de façon concentrique à l'intérieur, reposant sur un pied complexe alternant corolles, pétales découpés et coeurs stylisés, la base à décor de bulbes sur un plateau polylobé

H. totale : 46,8 cm (18½ in.) ; D. 12,6 cm (5 in.)

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

A TURNED AND CARVED IVORY COVERED CUP  
AS A POT-POURRI, SOUTH GERMAN, 17th CENTURY

一個翻面和雕刻的象牙覆蓋的杯子，作為一個罐子，南德，17世紀

### BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- C. Plumier, *L'Art de tourner, ou de faire en perfection toutes sortes d'ouvrages au tour (...)*, Paris, 1701, pl. LXIII, n° 64, et pl. LXV, n° 66.  
L.-E. Bergeron, *Atlas du manuel du tourneur (...)*, vol. 2, Paris, 1816, pl. LVII.  
D. Syndram (dir.), *Das Grüne Gewölbe zu Dresden. Führer durch seine Geschichte und seine Sammlungen*, Munich / Berlin, 1997, p. 122.  
E. D. Schmidt et M. Sframeli (dir.), *Diafane passioni. Avori barocchi dalle corti europee*, Livourne, 2013, pp. 134-135, n° 27.



Ce lot contient de l'ivoire d'éléphant.

Pour plus d'information sur l'ivoire d'éléphant, veuillez-vous référer à la page 5 du présent catalogue

This lot contains elephant ivory. For more information, please refer to page 5 of this catalogue



(Détail de l'intérieur du couvercle)

Différents éléments de notre impressionnante coupe couverte en ivoire se retrouvent sur plusieurs exemplaires répertoriés.

Le pied de la coupe, aux formes étonnamment baroques et empruntées des grandes coupes d'orfèvrerie, est peut-être à rattacher à l'œuvre de Georg Friedel ou à son entourage. Actif à Dresde entre 1610 et 1619, il fut l'un des collaborateurs les plus talentueux de Jacob Zeller au sein de l'atelier du château de Dresde. L'étagement de motifs du pied en forme de corolles, de cupules et de coeurs parfois alignés, décalés voire penchés, se retrouve en effet sur une importante colonne vendue par Christie's (vente *Maitres anciens*, Paris, 15 septembre 2020, lot 77) ainsi que sur d'autres conservées au sein de la Voûte verte de Dresde (*loc. cit.* D. Syndram).

Une coupe dite de Nuremberg et de dimensions légèrement inférieures présente des similarités dans le traitement des feuilles découpées et dans la partie inférieure du pied à décor de bulbes et d'anneaux empilés. Celle-ci a fait partie de la collection Lily et Edmond Safra (vente Sotheby's, New York, 18 octobre 2011, lot 775). Certains rapprochent ces feuilles en pointes du travail de Marcus Heiden dont on trouve plusieurs exemples dans les collections du château royal de Rosenborg à Copenhague et du Museo degli Argenti du Palazzo Pitti à Florence (*op. cit.* E. D. Schmidt et M. Sframeli, notamment une coupe, inv. Bg. Avori 1879, n° 64).

Le traitement en vannerie, à la fois en plein et ajouré, est particulièrement visible sur une planche de *L'art de tourner* du Père Charles Plumier (pl. LXIII, n° 64).

Pour finir, le bouquet qui couronne la composition n'est pas si fréquent. On connaît bien sûr la célèbre gravure issue de l'*Atlas du manuel du tourneur* de L.-E. Bergeron (t. 2, Paris, réédition de 1816, pl. LVII, voir fig. 1), mais notre bouquet reste moins dense bien que l'on puisse établir des concordances avec quelques-unes de nos fleurs. Les bouquets du Père Charles Plumier dans son *Art de tourner ou de faire en perfection toutes sortes d'ouvrages au tour (...)* sont peut-être plus proches encore du nôtre (Paris, 1706, pl. LXV, n° 66, voir fig. 2), par leur toute relative simplicité.



Fig. 1 : L. E. et H. Bergeron, *Atlas du manuel du tourneur*, t. 2, Paris, 1816, pl. LVII.

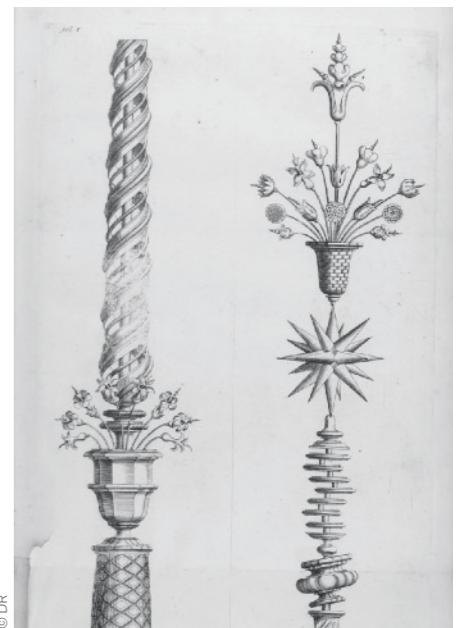


Fig. 2 : C. Plumier, *L'art de tourner* (...), Paris, 1706, pl. LXV, n° 66 (détail).

6

COUPE COUVERTE  
HEXAGONALE SUR PIED

ALLEMAGNE DU SUD,  
XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

En ivoire tourné et sculpté, le couvercle surmonté  
d'un étagement de pétales, l'intérieur à membrane et décor  
d'étoile, le pied étagé à colonnettes et corolles

H. totale : 24,8 cm (9¾ in.) ; D. 11 cm (4¼ in.)

€40,000-60,000  
US\$41,000-60,000  
£35,000-52,000

A TURNED AND CARVED IVORY HEXAGONAL  
COVERED CUP, SOUTH GERMAN, 17th CENTURY

一個車削和雕刻的象牙六角罩杯，南德，17世紀

Ce lot contient de l'ivoire d'éléphant.  
Pour plus d'information sur l'ivoire d'éléphant, veuillez-vous  
référer à la page 5 du présent catalogue

*This lot contains elephant ivory. For more information,  
please refer to page 5 of this catalogue*



## DEUX BOÎTES COUVERTES SUPERPOSÉES SURMONTÉES D'UN TOUR DE FORCE

ALLEMAGNE DU SUD,  
XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

En ivoire tourné et sculpté, le tour de force à cercles concentriques mobiles taillés dans la masse et centrés d'une étoile à douze branches, la tige le soutenant à décor d'anneaux penchés, la boîte supérieure reposant sur quatre sphères et fixée au couvercle de la boîte inférieure, les intérieurs et dessous à décor de rosaces H. totale : 39 cm (15⅓ in.) ; D. 12,7 cm (5 in.)

€70,000-100,000  
US\$71,000-100,000  
£61,000-87,000

### BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

C. Plumier, *L'art de tourner (...)*, Paris, 1706, pl. LXII, n° 63.  
N. Grollier de Servière, *Recueil d'ouvrages curieux (...)*, Lyon, 1719,  
pl. VII, X et XI.  
*Recueil de planches (...)*, Paris, 1772, attenant à l'*Encyclopédie (...)*,  
t. X, Neuchâtel, 1765, pl. LXII, fig. 3 et 4.  
L.-E. Bergeron, *Atlas du manuel du tourneur (...)*, t. 2, Paris,  
1816, pl. XX.

A TURNED AND CARVED IVORY COMPOSITION  
WITH TWO BOXES TOPPED BY A TOUR DE FORCE,  
SOUTH GERMAN, 17th CENTURY

17世紀，德國南部，一個車削和雕刻的象牙組合，帶有兩個盒子，  
頂部由一個TOUR DE FORCE製作

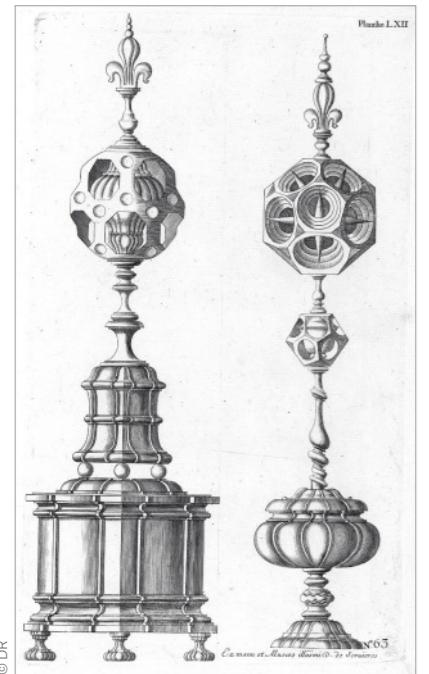


Fig. 1: C. Plumier, *L'art de tourner (...)*, Paris,  
1706, pl. LXII.



Ce lot contient de l'ivoire d'éléphant.  
Pour plus d'information sur l'ivoire d'éléphant, veuillez-vous  
référer à la page 5 du présent catalogue

This lot contains elephant ivory. For more information,  
please refer to page 5 of this catalogue



Cette double boîte surmontée d'un tour de force est une prouesse technique permettant d'illustrer plusieurs éléments gravés dans des traités relatifs à l'art du tour, preuve que cette forme eut un grande renommée au XVII<sup>e</sup> siècle et par la suite.

Ainsi, le Père Charles Plumier est un des premiers à illustrer dans ses planches en 1706 (*op. cit.*, pl. LXII, n° 63, voir fig. 1) une boîte double presque identique à notre exemplaire, mis à part la tige supérieure et le tour de force qui ne sont pas du même modèle. On retrouve en effet la même forme ondulante des parois et les mêmes volumes chantournés des boîtes. Le recueil de Nicolas Grollier de Servière présente des boîtes sur ses planches VII, X et XII (*op. cit.*) et l'*Encyclopédie* contient dans son recueil de planches la numéro LXII qui montre aussi deux boîtes superposées mais au décor différent (*op. cit.* pl. LXII, fig. 3, voir fig. 2), comme les boîtes de l'ancienne collection L. et E. J. Safra (vente Sotheby's, New York, 18 octobre 2011, lot 773). La figure 4 de la même planche de l'*Encyclopédie* montre par contre une boîte seule aux mêmes accents baroques que les nôtres avec la même tige inclinée. Les éléments penchés de la tige semblent donner l'illusion d'une matière molle et rendent un déséquilibre intéressant à la pièce. Ce goût pour l'asymétrie et le déséquilibre atteindra son apothéose avec la coupe conservée au Metropolitan Museum of Art de New York (inv. 10.212.2a,b).

La tige contient un élément extraordinaire de finesse et de difficulté de tournage : il s'agit d'une sphère percée contenant une imbrication de multiples sphères de tailles dégressives et donc désolidarisées les unes des autres, taillées dans la masse, centrées d'une étoile à douze branches. Outre de nombreux manuels qui font état de cette technique considérée par certains comme la pièce la plus compliquée à réaliser pour un tourneur, L.-E. Bergeron semble avoir illustré dans son *Atlas du manuel du tourneur* (t. 2, Paris, 1816, pl. XX, voir fig. 3) la plus grande variété de ces tours de force, les figures 7 et 8 se rapprochant de notre exemplaire.

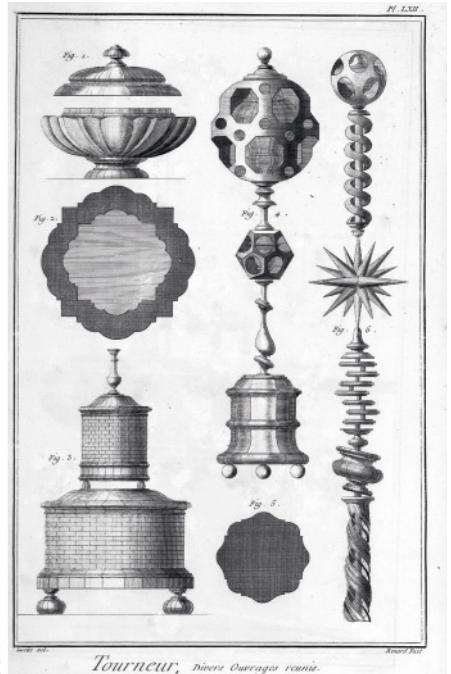


Fig. 2 : Recueil de planches (...), Paris, 1772, attenant à l'*Encyclopédie* (...), t. X, Neuchâtel, 1765, pl. LXII.

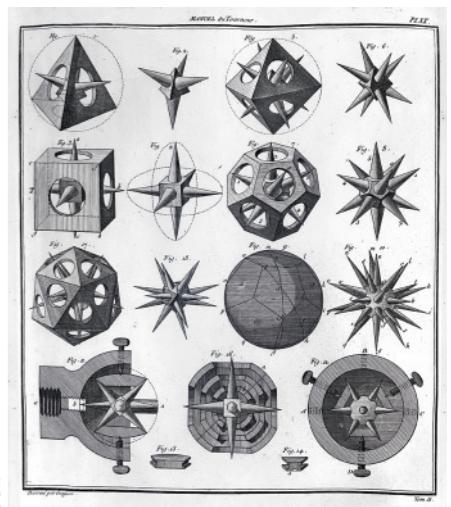


Fig. 3 : L. E. Bergeron, *Atlas du manuel du tourneur*, t. 2, Paris, 1816, pl. XX.

8

## LUSTRE

PROBABLEMENT ALLEMAGNE,  
XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

En ivoire tourné et sculpté, à six bras de lumière;  
restaurations à certains bras

H. 26,5 cm (10½ in.) ; D. 28,5 cm (11¼ in.)

€15,000-25,000  
US\$16,000-25,000  
£14,000-22,000

A TURNED AND CARVED IVORY SIX-LIGHT CHANDELIER,  
PROBABLY GERMAN, 18th CENTURY

18世紀，可能是德國南部的一個旋轉和雕刻的象牙六燈吊燈

### BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- I. N. Ukhanova, *Sculpter l'ivoire en Russie, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*,  
Saint-Pétersbourg, 1981, pp. 162-163 et fig. pp. 160-161.  
J. Bourne et V. Brett, *L'art du luminaire*, Paris, 1992, p. 30, fig. 68.  
J. Hein, *Ivories and narwhal tusks at Rosenborg castle*, vol. II,  
Copenhague, 2018, p. 107, n° 381 et p. 255, n° 471.



Ce lot contient de l'ivoire d'éléphant.  
Pour plus d'information sur l'ivoire d'éléphant, veuillez-vous  
référer à la page 5 du présent catalogue

This lot contains elephant ivory. For more information,  
please refer to page 5 of this catalogue



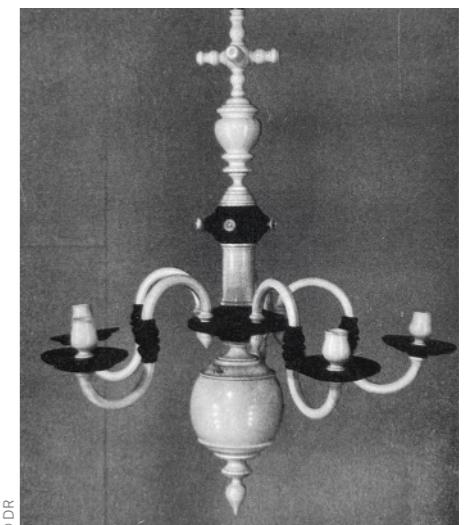
Ce lustre date probablement du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais son modèle est à trouver dans les lustres d'orfèvrerie et plus certainement des luminaires en dinanderie, notamment en laiton, fondus dans les régions germaniques et hollandaises voire même d'Angleterre, au XVII<sup>e</sup> siècle. On trouve des exemples peints sur des tableaux contemporains. Pour n'en citer qu'un, l'*Élégante compagnie dans un intérieur* de Dirk Hals présente un lustre très comparable (J. Bourne et V. Brett, *loc. cit.*).

Les lustres en ivoire, notamment massif, sont extrêmement rares. Un exemplaire est conservé au Metropolitan Museum of Art de New York (inv. 64.101.1032, voir fig. 1), mais celui-ci a très probablement été réalisé en Inde à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, pour le marché européen. D'autres exemples plus tardifs existent mais sont de formes plus fines à décor de sphères à arceaux et sont conservés dans les collections du château de Rosenborg au Danemark (J. Hein, *loc. cit.*). Ces modèles sont attribués à des productions du sud de l'Allemagne, notamment à Berchtesgaden. D'autres sont des réalisations russes avec certains exemplaires tournés par Pierre Le Grand (1672-1725) dont un initialement conçu en 1724 pour la cathédrale Pierre-et-Paul de Saint-Pétersbourg et aujourd'hui conservé au musée de l'Ermitage (I. N. Ukhanova, *loc. cit.* ill. p. 160, voir fig. 2).



©The Metropolitan Museum of Art

Fig. 1 : Lustre en ivoire, probablement Inde, fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, The Metropolitan Museum of Art, New York



©DR

Fig. 2 : Lustre en ivoire tourné par Pierre Le Grand, 1724, musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg

9 ■

PLATEAU  
EN MARQUETERIE  
DE MARBRES

VERS 1580-1600, ROME

De forme rectangulaire, en marqueterie de pierres et marbres tels qu'albâtres *fiorito*, *tartaruga*, marbres brocatelle d'Espagne, brèche, blanc et noir d'Aquitaine ou encore lumachelle orientale, centré de trois médaillons ovales ceints d'un perlé et inscrits sur un fond de volutes et feuillages, la bordure présentant une frise alternée de trophées martiaux et peltes avec aux écoinçons des cartouches unis sur fond d'armes elle-même doublée d'une bordure moulurée peut-être postérieure; sans piétement

150 x 97 cm (59 x 38 1/4 in.)

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

AN ITALIAN SPECIMEN MARBLE TABLE TOP, ROMAN,  
CIRCA 1580-1600

XXX大理石上衣樣品，羅馬，16世紀末至17世紀初

PROVENANCE

Collection Paternò, Palerme, Italie;  
Collection Barilla, Italie;  
Vente Sotheby's, Londres, 11 décembre 2002, lot 25.  
Collection particulière européenne.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

E. Efimova, *West European Mosaic in the collection of the Hermitage*, St. Petersburg, 1968, figs. 6 et 7.  
A.M. Giusti, *Pietre Dure: Hardstone in Furniture and Decorations*, Londres, 1992, p. 10, p. 30.  
C. Bremer-David, *Decorative Arts: An Illustrated Summary Catalogue of the Collections*, Malibu, 1993, p. 189, cat. 320.  
A. González-Palacios, *Las Colecciones Reales Españolas de Mosaicos*





y Piedras Duras, Madrid, 2001, p. 65, cat. 3.

Impressionnant tant par la complexité du dessin que par la préciosité des pierres utilisées et organisées autour de ce médaillon en albâtre, ce plateau a été réalisé par les ateliers romains, à la fin de la Renaissance, aux alentours de 1580-1600. Chef-d'œuvre de minéralogie, le plateau emploie tout autour de ce rarissime albâtre *tartaruga* évoquant l'écailler de tortue, une grande variété de pierres polychromes, étant pour la plupart des réemplois de marbres antiques de l'Empire romain. Citons le *Semesanto* de l'île grecque de Skyros, le *lumachella* oriental du Proche-Orient, le *brocatello* espagnol, le *nero antico* noir et blanc tâché d'Aquitania, le *rosso antico* du promontoire du Cap Ténare en Grèce. Outre ces pierres, un riche assortiment d'albâtres de type *fiorito* et *listato* a été utilisé en plus du *tartaruga* célèbre pour ses reflets brun rougeâtre.

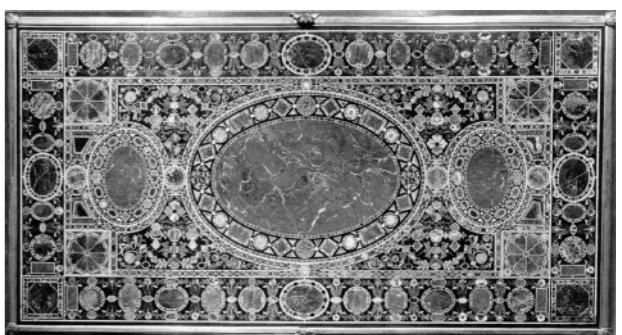
La composition du présent plateau agencée autour des trois médaillons n'est pas sans rappeler le plateau offert en 1587 au roi Philippe II d'Espagne par le cardinal Alessandrino, neveu de Pie V et aujourd'hui conservé au musée du Prado, Madrid (inv. O.0000452). Ce type de composition se retrouve sur d'autres plateaux importants comme ceux conservés au Metropolitan Museum of Art de New York (inv. 62.259), au Palazzo Ducale de Mantoue, ou encore à Charlecote Place dans le Warwickshire (provenant de la collection William Beckford). La bordure incrustée d'une frise devient un motif récurrent dans la production romaine du XVI<sup>e</sup> siècle comme l'illustre la célèbre table Farnèse, visible aujourd'hui au Metropolitan Museum de New York (inv. 58.57a-d).

Les premières versions de ces plateaux de table, produites à Rome au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, étaient généralement constituées d'un panneau rectangulaire simple en pierre ancienne rare, généralement en albâtre, avec des bordures géométriques relativement simples. Notons qu'un inventaire réalisé en 1568 au Palais Farnèse référence des dessus de table en panneaux de marbres rares ; ce qui implique que la présentation du panneau central en une seule pierre était un véritable leitmotiv. On retrouve certains éléments typiques de la bordure de la table Farnèse sur le présent plateau, comme le motif de pelte (bouclier) ainsi que les frises d'oves ceinturant les réserves ovales (A.M. Giusti, *Pietre Dure : Hardstone in Furniture and Decorations*, Londres, 1992, p. 10). Rapidement, le dessin des plateaux devient de plus en plus élaboré, tout en conservant le schéma de base du panneau central ovale à bordures géométriques, avec l'introduction d'éléments plus naturalistes comme des fleurs et des feuillages.

Le plateau de table proposé ici appartient à un *corpus* d'œuvres réalisées entre la fin du XVI<sup>e</sup> et le début du XVII<sup>e</sup> siècle. Ce *corpus* se distingue par une réserve centrale en forme d'ovale inscrite dans une sorte d'arabesque stylisée feuillagée et semble avoir



Plateau de table en pierres dures, Rome, 1600, Metropolitan Museum, New York



Plateau de table en pierres dures de Philippe II, roi d'Espagne, Rome, 1567-1587, Musée National du Prado, Madrid

été réalisé dans le même atelier romain. Parmi ce corpus citons : Le plateau conservé au J.P. Getty museum, Malibu, provenant de la collection d'Alfred de Rothschild, Halton, Buckinghamshire, puis par descendance à Edmond de Rothschild, Exbury, Hampshire (C. Bremer-David, *Decorative Arts : An Illustrated Summary Catalogue of the Collections*, Malibu, 1993, p. 189, cat. 320) ; Un plateau conservé à la Villa Borghèse, Rome (Giusti, op. cit., p. 30) ; Un plateau conservé au musée du Prado, Madrid, inventorié pour la première fois dans la collection royale espagnole en 1636 (A. González-Palacios, *Las Colecciones Reales Españolas de Mosaicos y Piedras Duras*, Madrid, 2001, p. 65, cat. 3) ; Ou encore le plateau conservé au musée de l'Ermitage (E. Efimova, *West European Mosaic in the collection of the Hermitage*, St. Petersburg, 1968, figs. 6 et 7).

10 ■

## FAUTEUIL ROYAL "À L'ÉTRUSQUE" D'ÉPOQUE LOUIS XVI

ESTAMPILLE DE GEORGES JACOB,  
LIVRE POUR LE PETIT APPARTEMENT  
DE LA REINE À VERSAILLES, VERS 1788

En noyer mouluré, sculpté, laqué blanc, le dossier arrondi en partie haute entièrement sculpté de palmettes à l'étrusque, les accotoirs munies de manchette, les consoles d'accotoirs à décor d'une frise de coeurs et terminés par une colonnette cannelée, les pieds fuselés, cannelés et rudentés de tiges d'asperge, estampillé GIACOB sous la traverse arrière, couverture de cotonnade bleue

H. 96 cm (37 3/4 in.) ; L. 66 cm (26 in.) ; P. 64 cm (25 in.)

George Jacob, reçu maître en 1765

€100,000-200,000  
US\$99,000-200,000  
£88,000-180,000

A ROYAL LOUIS XVI CREAM-PAINTED ARMCHAIR, STAMPED BY  
GEORGES JACOB, SUPPLIED FOR THE PETIT APPARTEMENT  
DE LA REINE AT THE CHATEAU DE VERSAILLES, CIRCA 1788

大約1788年，一把由喬治·雅各布（GEORGES JACOB）蓋印的路易十六  
(LOUIS XVI) 奶油色扶手椅，供應給凡爾賽城堡的小萊茵宮



La Cour de marbre, château de Versailles

### PROVENANCE

Livré pour la reine Marie-Antoinette pour la chambre à coucher du petit appartement au château de Versailles;  
Vente Révolutionnaire du 27 décembre 1793 (7 frimaire An II)  
acquis par le citoyen Dumont pour la somme de 3 000 livres.

### EXPOSITION

Le reste du mobilier fut présenté lors de l'exposition *Marie-Antoinette, une reine à Versailles*, 25 octobre 2016 - 26 février 2017, Mori Arts Center Gallery, Tokyo.

### BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

M. Jallut, 'Les cabinets intérieurs et petits appartements de Marie-Antoinette', in *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1964.  
D. Meyer, cat. exp., *Cinq années d'enrichissement du Patrimoine National*, Paris, 1980.  
C. Baulez, C. Constans, S. Hoog, D. Meyer, 'Meubles royaux récemment acquis à Versailles (1985-1989)', in *Revue du Louvre*, 1990, n° 2, p. 97.  
C. Baulez, 'Tabouret de pied pour la chambre à coucher de la reine Marie-Antoinette à Versailles', in *Revue du Louvre*, 1992, n° 3, p. 71.  
P. Arizzoli-Clémentel, *Le Mobilier de Versailles XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, 2002, vol. I, n° 73, pp. 284-89.  
cat. exp., *Marie-Antoinette*, 15 mars - 30 juin 2008, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, n. 155, p. 222.  
cat. exp., *Marie-Antoinette, une reine à Versailles*, 25 octobre 2016 - 26 février 2017, Mori Arts Center Gallery, Tokyo, pp. 114-117 et 245-247.





Ce fauteuil alliant originalité du décor sculpté et pureté de la ligne fut réalisé par le plus génial des créateurs de sièges Louis XVI: Georges Jacob. Il faisait partie de la toute dernière commande livrée en 1788 à la plus prestigieuse de ses clientes : la reine Marie-Antoinette.

#### LE MOBILIER DE MARIE-ANTOINETTE

En 1782, Marie-Antoinette investira de tout nouveaux appartements bien plus privés au rez-de-chaussée du château de Versailles notamment dans le but de se rapprocher de ses enfants. La rénovation de ce luxueux appartement qui comprenait trois pièces, donnant à la fois sur la *Cour de marbre* et sur le *Grand Canal*, débuta en novembre 1783. Pressé par le temps, le mobilier de *Couches* fut réutilisé tout d'abord à la naissance de Madame Royale puis pour celle du premier Dauphin. Ce n'est qu'en 1788 que la reine réclamera un tout nouveau mobilier bien plus au goût du jour. Cet ensemble sera commandé par l'intendant du Garde-Meuble privé de Marie-Antoinette qui missionnera le menuisier favori de la reine, Georges Jacob, de fournir les sièges. Il comprenait alors deux bergères, quatre fauteuils, quatre chaises, deux tabourets, un paravent, un écran et une corbeille, tous garnis de soie bleue.

À la Révolution, tout le mobilier sera laissé sur place; la Convention décidera par la suite de vendre l'intégralité du contenu du château. Au cours de l'année 1793, se sont plus de 17 000 lots dispersés, dont le présent fauteuil. Le 7 frimaire (27 décembre 1793), l'ensemble, décrit avec une couverture en *pou de soie bleu* sera vendu pour 3 000 livres au citoyen Dumont.

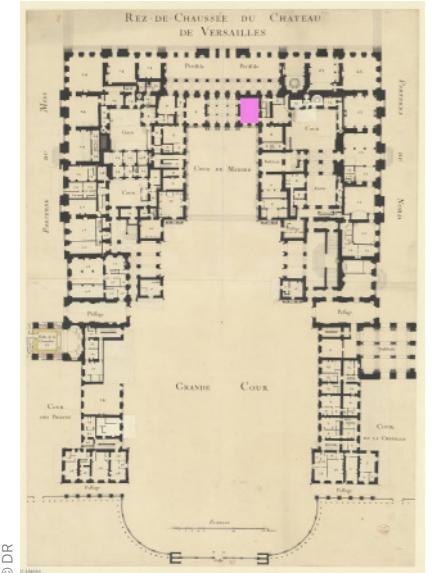
#### LES ACQUISITIONS DE VERSAILLES

De ce mobilier, le château de Versailles a pu racheter trois fauteuils (inv. VMB14381) – le nôtre complétant la suite de quatre, une bergère (inv. Vmb14381), un fauteuil de toilette (inv. V5084), deux chaises (inv. V4824), un tabouret (inv. V5274) et un pouf (inv. V5416). Il fut notamment reconstitué lors d'acquisitions successives entre 1945 et 1987 où il sera identifié grâce à des étiquettes visibles sur certaines ceintures qui portaient l'inscription *Pour la Reine à Versailles, chambre à coucher*. L'écran à feu quant à lui se trouve aujourd'hui dans la collection de M. Jacques Garcia au château du Champs-de-Bataille et était notamment visible lors de l'exposition *Marie-Antoinette, une Reine à Versailles* qui eut lieu en 2016 à la Mori Arts Center Gallery de Tokyo.

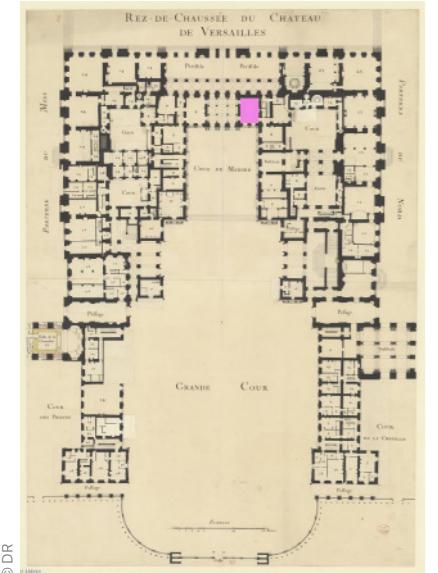


Christie's Images 2012

Portrait de Marie-Antoinette, attribué à L.C. Gauthier d'Agoty



Plan du château de Versailles



Fauteuil à la reine par G. Jacob, 1788,  
château de Versailles

### LE STYLE ÉTRUSQUE

Avec ses larges palmettes, rinceaux, pilastres et colonnes, le mobilier est conçu dans le tout dernier goût étrusque, style développé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et popularisé en France par le peintre Hubert Robert (1733-1808). Ce style s'inspire d'objets archéologiques découverts dans le sud de l'Italie durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et dont on pensera à tort qu'ils étaient fabriqués par les Étrusques au moment de leur découverte. Louis XVI et Marie-Antoinette affectionnaient tout particulièrement ce style *nouveau*. Il commandèrent notamment un lit réalisé en 1785 par Jean-Baptiste Boulard (1725-1789) pour la *salle des bains du Roi* à Compiègne (inv. V899). Aujourd'hui l'une des commandes étrusque les plus célèbres est sans nul doute celle réalisée en 1785 sous la direction du comte d'Angiviller (1730-1810) pour la *Laiterie de la Reine* à Rambouillet. Cette dernière comprenait un ensemble complet de sièges et meubles en acajou réalisés par Jacob, mobilier qui s'accompagnait du fameux service en porcelaine fourni par la Manufacture royale de Sèvres.



Vue de l'exposition Marie-Antoinette, Versailles, 2008



Écran de la chambre du Petit Appartement de Marie-Antoinette au château de Versailles, G. Jacob, vers 1788, château du Champs-de-Bataille

11

## BONBONNIÈRE ALLEMANDE OU STEINKABINETTABATIERE EN OR, PIERRES DURES ET MICROMOSAÏQUE

PAR JOHANN CHRISTIAN NEUBER,  
DRESDE, VERS 1790; LA MICROMOSAIQUE  
PAR GIACOMO RAFFAELLI,  
ROME, VERS 1785-1790

Circulaire, formant cabinet minéralogique en rayons droits composés de cinquante-sept échantillons de pierres dures comprenant agates, cornaline, calcédoine, jaspe, améthyste et quartz, montés à jour dans d'étroites bandes d'or gravées de rubans et numérotées, le couvercle centré d'une large micromosaïque figurant un papillon polychrome de profil posé sur une branche sur un fond blanc bordé de tesselles rouges, blanches et noires, dans un cadre en or fileté, la base également formée de panneaux trapézoïdaux rayonnants en pierres dures autour d'un panneau central circulaire d'agate tigrée

D. 82 mm (3¼ in.)

€300,000-400,000  
US\$300,000-400,000  
£270,000-350,000

A FINE SAXON GOLD-MOUNTED HARDSTONE  
STEINKABINET BONBONNIERE SET WITH A MICROMOSAIC,  
BY PAR JOHANN CHRISTIAN NEUBER, DRESDEN, CIRCA 1790;  
THE MICROMOSAIC BY GIACOMO RAFFAELLI, ROMA,  
CIRCA 1790

1790年左右，德勒斯登的標準杆數·約翰·克裏斯蒂安·諾伊伯  
(PAR JOHANN CHRISTIAN NEUBER) 製作了一件精美的撒克遜金裝硬石斯坦  
卡比內特·邦邦尼埃(STEINKABINET BONBONNIERE)鑲嵌微型眼鏡；吉亞科  
莫·拉斐利(GIACOMO RAFFAELLI)的《微型恐龍》，羅馬，約1790年

### PROVENANCE

Collection privée portugaise.

### BIBLIOGRAPHIE

J.A. Lehninger, *Description de la ville de Dresde... et de ses environs*,  
Dresde, 1782, p. 337.  
W. Holzhausen, *Johann Christian Neuber*, Dresde, 1935.  
J.L. de Rambures, « L'orfèvre minéralogiste Neuber »,  
in *Connaissance des Arts*, août 1970, pp. 40-47.  
J. H. Gabriel, *Micromosaics: The Gilbert Collection*, Philip Wilson,  
Londres, 2000.  
G. Cummins, *Antique Boxes, Inside and Out*, Antique  
Collectors Club, 2006.  
A. Kugel ed., *Gold, Jasper and Carnelian, Johann Christian Neuber  
at the Saxon Court*, Londres, 2012, n° 114, p. 354.





Cette bonbonnière de Neuber, jusqu'à présent non répertoriée, est un exemple intacte de *steinkabinetttabatier* qui associe micromosaïque et pierres dures pour créer une sorte de cabinet *naturalia* qui séduira la clientèle éclairée de Neuber sensible à la minéralogie et aux sciences naturelles. Cette bonbonnière est aussi un exemple inédit dans ce *corpus* de boîtes en or réalisées par Neuber à la fin des années 1780 serties de pierres numérotées et disposées en mosaïque entre des bandes d'or, organisées en rayons plutôt qu'en écailles de poisson.

#### LE MAÎTRE DES BOÎTES EN PIERRES DURES

Né à Neuwunsdorf le 7 avril 1736, Johann-Christian Neuber a été mis en apprentissage à l'âge de dix-sept ans chez Johann Friedrich Trechaon, orfèvre d'origine suédoise. Reçu maître de la guilde des orfèvres de Dresde le 13 juillet 1762, il devient en 1769 directeur des Voûtes vertes, succédant alors à son beau-père Heinrich Taddel, qui lui a appris les pierres dures.

En 1775, il est nommé *Hofjuwelier* à la cour de Friedrich Augustus III. Neuber comprend le potentiel artistique et commercial des nombreuses pierres indigènes de Saxe à une époque où la minéralogie devient populaire. Il développe la technique connue sous le nom de *Zellenmosaic* [mosaïque cloisonnée] qu'il utilise pour la fabrication de boîtes, manches de canne, boîtiers de montre, châtelaines et bijoux. Neuber invente aussi la *Steinkabinett tabatier* ou tabatière formant cabinet minéralogique, petit chef-d'œuvre portatif combinant, comme il l'indiqua dans une annonce en 1786 « le luxe, le goût et la science ».

Ce type d'objet était parfois vendu avec un livret où le nom et l'origine géographique de chaque échantillon étaient listées, selon la classification pronée par le géologue allemand Abraham-Gottlob Werner (1750-1817). Dissimulé dans un compartiment secret, ce petit recueil était écrit en allemand mais aussi très souvent en français, attestant du succès de ces objets en dehors de l'Allemagne.

#### PIERRE ET VERRE

Neuber affectionne tout particulièrement les micromosaïques dont la popularité grandissante coïncide avec le *Grand Tour*. En effet, attirés par la redécouverte de Pompéi et les fouilles archéologiques d'Herculaneum, les riches voyageurs s'enthousiasment pour ces œuvres d'art portatives qu'ils rapportent comme souvenirs. Sans doute pour répondre à la demande de cette clientèle, Neuber commence à intégrer des micromosaïques dans ses tabatières dès le début des années 1780. Ainsi, l'un des plus anciens exemples répertoriés à ce jour est une boîte rectangulaire à pans coupés dans la Gilbert Collection à Londres (LOAN:GILBERT.353-2008) dont le couvercle est serti d'une micromosaïque ovale représentant les *Colombes de Plin*. Les autres exemples connus sont, *a priori*, toutes des bonbonnières serties de micromosaïques circulaires : l'une représente un ornement floral sur la base d'une boîte en pierres dures (Kugel, *op. cit.*, n° 134), une autre les *Colombes de Plin* (Kugel, *op. cit.*, n° 180) et une troisième un chardonneret (Kugel, *op. cit.*, n° 182). Pourtant l'un des exemples les plus intéressants pour notre bonbonnière reste celle de la Gilbert Collection datée vers 1780 (LOAN:GILBERT.349:1, 2-2008), sertie de deux plaques en micromosaïque de Raffaelli : sur le couvercle un chien et sur le fond un papillon vu de profil.

#### L'INVENTEUR DE LA MICROMOSAIQUE

Giacomo Raffaelli (1753-1836) descend d'une famille qui fut le principal fournisseur de l'atelier de mosaïques du Vatican en smalt, matériau avec lequel les mosaïques sont fabriquées. Il reçut une formation de peintre et de sculpteur et devint maître dans la mosaïque florentine et dans la micromosaïque romaine – dernière technique pour laquelle on lui attribue la paternité. En 1775, à l'âge de 22 ans, il donna la première exposition de mosaïques miniatures dans son atelier à Rome, désormais appelées « micromosaïques ». L'exposition connut un vif succès et le conduisit à une brillante carrière.

La renommée de Raffaelli le mena bientôt à la réalisation de mosaïques pour les cours européennes. En 1787, il fut anobli par le roi Stanislas II Auguste de Pologne et exécuta de nombreuses œuvres pour la cour polonaise comme par exemple un portrait en mosaïque du frère du roi, le prince Michał Poniatowski, évêque de Pologne. Le pape Pie VI (mort en 1799) devint son mécène et il travailla aussi bien dans les ateliers du Vatican que dans son propre studio de la Piazza di Spagna.

En 1804, le pape Pie VII offrit à l'empereur Napoléon I<sup>e</sup> l'un des plus grands chefs-d'œuvre de Raffaelli : un arc de triomphe en micromosaïque contenant une horloge de Breguet, aujourd'hui dans la Gilbert Collection et conservé au Victoria and Albert Museum, Londres. Un an plus tard, Raffaelli fut envoyé à Milan pour diriger un atelier de mosaïques à la demande de Napoléon. En 1809, l'empereur commanda une copie en mosaïque grandeur nature de la *Cène* de Léonard de Vinci, aujourd'hui conservée à la Minoritenkirche à Vienne.

#### LE PAPILLON

Symbole de l'âme dans la mythologie grecque et romaine, le papillon est associé par extension à la légèreté, l'inconstance mais aussi à la renaissance. Le papillon est un thème populaire en micromosaïque et tout particulièrement dans l'œuvre de Giacomo Raffaelli.

La micromosaïque ornant le couvercle de cette bonbonnière présente ainsi de nombreux aspects caractéristiques de l'œuvre de Raffaelli : l'utilisation d'un fond blanc, composé de tesselles carrées formant des lignes parallèles, mais aussi la représentation de papillons dans une délicate interprétation néo-classique naturaliste, ou encore sa manière de redessiner le contour des papillons avec des tesselles blanches et rectilignes.

Cette bonbonnière est ainsi la rencontre non seulement entre deux grands maîtres, Neuber et Raffaelli mais aussi la combinaison de deux arts au sommet de leur popularité à l'époque de la création de cet objet, faisant de cette bonbonnière l'un des objets à la mode les plus désirables.



TAPISSERIE ROYALE  
REPRÉSENTANT LE MOIS D'AVRIL  
OU LE SIGNE DU TAUREAU DES  
MOIS LUCAS D'ÉPOQUE LOUIS XV

D'APRÈS LES CARTONS DE VAN ORLEY, MANUFACTURE ROYALE  
DES GOBELINS, PAR MICHEL AUDRAN, VERS 1746

En laine et soie, au centre est représenté un groupe de jeunes femmes, l'une assise sur l'herbe tient une couronne de fleurs à la main elle se tourne vers une joueuse de cithare et une joueuse de mandoline, une quatrième cueille des fleurs, à gauche un couple de bergers et leur troupeau de moutons, un château et une barque transportant des musiciens à l'arrière-plan, les bordures décorées aux écoinçons de cartouches portant les deux L entrelacés et les armes de France au centre de la bordure supérieure, les côtés présentant des mascarons à figures rayonnantes, la bordure du bas centrée d'un médaillon présentant la figure du taureau, avec des anciennes étiquettes du Louvre au revers dont deux inscrites à l'encre rouge et noire 'OAR 64' et l'une à l'encre bleue numérotée 44 /car 64 / Louvre; usures et déchirures

378 x 348 cm. (12½ x 12½ ft.)

€50,000-80,000  
US\$49,000-78,000  
£44,000-70,000

A ROYAL LOUIS XV TAPESTRY FROM THE 'MOIS DE LUCAS'  
SERIE DEPICTING 'APRIL' OR 'THE SIGN OF THE TAURUS',  
AFTER THE DRAWINGS OF VAN ORLEY, FROM THE ROYAL  
MANUFACTURE DES GOBELINS BY MICHEL AUDRAN,  
CIRCA 1746, ALMOST CERTAINLY A GIFT FROM LOUIS XV  
TO THE COUNT HEINRICH VON BRÜHL

《盧卡斯莫伊斯》系列中的路易十五掛毯，描繪了四月或金牛座的標誌，  
出自米歇爾·奧德蘭 (MICHEL AUDRAN) 的王室製作的《戈貝林》  
(DES GOBELINS) 的範·奧利 (VAN ORLEY) 的繪畫，約1746年

PROVENANCE

Quasi certainement offerte par Louis XV au comte Heinrich von Brühl (1700-1763). Quasi certainement acquise en 1768 par le domaine royal pour les grands appartements du *Residenzschloss* de Dresden. Collection Gabrielle Bénard Le Pontois, née Philippson (1880-1941), Paris. Confisquée par l'ERR, puis acquise par Walter Bornheim (1888-1971) de la galerie munichoise "Für Alte Kunst pour le Reichsmarschall Hermann Göring (1893-1946) à Carinhall. Mise à l'abri à Berchtesgaden, Bavière lors de la débâcle allemande. Récupérée par la 7<sup>e</sup> US Army; transférée à Munich au Central Collecting Point.

Rapatriée en France le 30 octobre 1946, inscrite sur la liste des œuvres mises à la disposition des musées nationaux puis retenue par la commission de récupération artistique. Prise en charge par la direction des musées de France et confiée à la garde du musée du Louvre. Inscrite dans l'inventaire OAR sous le numéro OAR 64. Restituée aux ayants droit de Gabrielle Philippson, Paris, février 2022.

BIBLIOGRAPHIE

Maurice Fenaille, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600-1900*, t. II, Paris, 1903, pp. 337-370

Ute Koch, « Die Tapisserien im Besitz von Heinrich Graf von Brühl », dans Ute Koch, Cristina Ruggeri (dir), *Heinrich Graf von Brühl, ein sächsischer Mäzen in Europa*, Actes du colloque international de mars 2014, Sandstein Verlag, 2017, pp. 54-69

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

M. Fenaille, *Etat Général des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins*, Paris, 1923, vol. I, pp. 340-366.

E. Standen, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1985, cat. 50, pp. 331-330.





## OE

uvre de la manufacture royale des Gobelins, cette somptueuse tapisserie est un présent de Louis XV à une personnalité majeure, le comte Heinrich von Brühl. D'autres pièces de cette tenture sont désormais conservées dans des institutions majeures. Elle illustre par ailleurs l'immense succès que rencontrèrent les scènes flamandes auprès de l'aristocratie française au XVIII<sup>e</sup> siècle..

### UNE PROVENANCE ROYALE

Témoignage précieux des fabuleuses collections du comte de Brühl, cette tapisserie faisait partie d'une tenture représentant les douze mois de l'année, offerte par Louis XV au ministre saxon.

En 1746, avant même que ne se profile le mariage de Marie-Josèphe de Saxe avec le Dauphin, le ministre français des affaires étrangères suggère au roi d'envoyer au puissant comte de Brühl, premier ministre du roi de Pologne et électeur de Saxe Auguste III, un présent digne des avantages que la France pourrait tirer de ses bonnes grâces. Également directeur de la manufacture de Meissen, mécène respecté dans toute l'Europe, Heinrich von Brühl réunit à Dresde et dans ses nombreuses résidences des collections devenues légendaires. Friand de tableaux italiens et de porcelaines virtuoses, il l'était aussi – on le sait moins – de mobilier dernier cri et de tapisseries français. Sitôt informé, encouragé par l'imminence d'une nouvelle alliance à la mort de Marie-Thérèse, première épouse du Dauphin, Louis XV accepte la proposition de son ministre. Le présent diplomatique se compose d'une tenture complète, dite des *Mois Lucas*, issue des ateliers de la manufacture royale des Gobelins, privilège excessivement rare pour une tête non couronnée.

Cette tenture tissée entre 1737 et 1740 (la neuvième des *Mois Lucas*) se distingue par une riche bordure, dite « bordure de Dresde », surmontée par les armes de France. En 1768, après la mort du comte de Brühl, les douze tapisseries sont acquises par le domaine royal pour orner les grands appartements du Residenzschloss de Dresde. Elles s'y trouvent encore jusqu'en 1942, à l'exception du mois d'Avril, que Maurice Fenaille, auteur d'un *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins* indique « manquante » dès 1900. Vraisemblablement vendu par les Wettin à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, notre exemplaire se trouve avant-guerre à Paris dans la collection Bénard le Pontois.

Unique exemplaire d'Avril paré d'une telle bordure, la tapisserie peut être considérée comme l'une des trois pièces de cette tenture identifiées à ce jour. Les deux autres, *Novembre* et *Août* redécouvertes en URSS dans les années 1960, ont été respectivement acquises par le musée de l'Ermitage et le musée Pouchkine.



Metropolitan Museum

*Le mois d'Avril*, tenture des Mois de Lucas de la manufacture des Gobelins, 1737, Metropolitan Museum, New York

### UNE TENTURE MYTHIQUE

La tenture des *Douze mois*, également connue sous le nom des *Mois Lucas*, s'organise autour des mois de l'année, chacun étant symbolisé par un signe du zodiaque que nous retrouvons en médaillon au centre de la bordure inférieure. Cette tenture tire son nom de son créateur supposé, Lucas de Leyde (1494-1533). Cette attribution qui remonte au XIX<sup>e</sup> siècle est désormais remise en question. Les récentes études tendent en effet à attribuer cette paternité à l'auteur des fameuses *Chasses de Maximilien*, Bernard Van Orley (v. 1487-1541) ou à un artiste de son entourage. Tout au long du XVII<sup>e</sup> puis du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous savons que la manufacture royale, visiblement très inspirée par ce sujet ne produira pas moins de douze tentures issues des *Mois* originaux.

Ici c'est le mois d'avril et le signe du Taureau qui sont mis à l'honneur. Illustrant une scène champêtre de concert, cette tapisserie représente deux musiciennes tenant compagnie à deux jeunes femmes cueillant des fleurs. A l'arrière-plan, un couple transporté en barque est accompagné d'un musicien. Sur les bords du rivage, deux paysans semblent absorbés par le spectacle qui leur est offert.



#### UNE TENTURE MUSÉALE

Plusieurs ensembles complets ou quasi-complets de cette série sont connus ; deux tapisseries réalisées par Cozette furent présentées à la vente chez Christie's, New York, le 2 novembre 2000, lots 55 et 56. Un ensemble de dix tapisseries parisiennes, incluant le mois d'avril, figure parmi les collections du Metropolitan Museum of Art (inv. 44.60.3; E. Standen, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1985, cat. 50, pp. 331-330). Plusieurs versions, toutes deux de Paris et Bruxelles dans des tailles variables, sont conservées au Museum of Art de Cleveland (inv. 1944.133) et à l'Institute of Arts de Detroit (inv. 66.120).

Enfin, le Mobilier National conserve également dans ses collections le mois d'avril par la manufacture des Gobelins achevée en 1733 et achetée par le roi Stanislas, beau-père de Louis XV (inv. GMTT-47-004). C'est à sa mort en 1752 que l'ensemble de la tenture qui décoreait le château de Jolivet en Lorraine, où se trouvait le mois d'avril, fut reversée au Mobilier de la Couronne. Une variante représentant les *Saisons* toujours attribuée à Lucas était dans la collection du Vicomte Wimborne, Canford (Dorset) et fut vendue chez Christie's, New York, le 26 avril 1990, lots 6 et 9.

#### LA COLLECTION DE GABRIELLE PHILLIPSON ET SA SPOLIATION

La présente tapisserie provient de la collection de Gabrielle Phillipson (1880-1941). Cette dernière était l'héritière d'une famille de banquiers belges, éminents membres de la communauté juive de Bruxelles. A l'époque de l'occupation nazie, elle habitait Paris, au 62 rue Pierre Charron. Son appartement abritait une importante collection d'arts décoratifs et de tableaux anciens. Cette tapisserie, tout comme un tableau anciennement attribué à Simon Vouet, quitta la collection en raison d'une vente forcée en 1941, quelques mois avant le décès de Gabrielle Phillipson. La tapisserie est alors envoyée à Carinhall, résidence d'Hermann Goering près de Berlin dans laquelle il rassemblait ses collections. Un peu plus tard, en 1942, la quasi-totalité de l'appartement est pillée par l'occupant. Au moment de la débâcle allemande, Hermann Goering fait envoyer ses collections en train spécial à Neuhaus (près de Nuremberg) puis à Berchtesgaden.

#### RÉCUPÉRATION ET RESTITUTION

C'est à Berchtesgaden que la Septième US Army récupère l'ensemble de la collection. Un premier travail de récolement est effectué sur place et cette œuvre se voit attribuer le numéro « Berchtesgaden 1607 ». La tapisserie est ensuite envoyée au Point Central de Collecte de Munich. C'est là que les Monuments Men examinaient et inventoriaient les œuvres nouvellement récupérées, dans le but ultime de les restituer aux pays dans lesquels elles avaient été pillées ou vendues.

La tapisserie est rapatriée en France en octobre 1946 puis confiée au musée du Louvre pour y être conservée jusqu'à ce que son propriétaire puisse être identifié. Elle est inscrite dans l'inventaire Objets d'Art Récupération (OAR), établi par Hubert Landais, sous le numéro OAR 64 (13). La tapisserie est d'abord déposée au château de Compiègne avant de gagner le département des Objets d'art du musée du Louvre en 1954.

Grâce aux efforts conjoints du ministère de la Culture, du musée du Louvre et de la Commission d'indemnisation des victimes de spoliation (CIVS), la présente tapisserie a été restituée en février 2022. Christie's a l'honneur de proposer cette œuvre au nom des héritiers de Stéphanie Goldschmidt, fille de Gabrielle Phillipson.

*Le prêt de cette tapisserie sera très probablement sollicité pour l'exposition « Dresden - Paris. Passion des arts français à la cour de Saxe au XVIII<sup>e</sup> siècle » au printemps 2024 (Centre des Monuments Nationaux et Staatliche Kunstsammlungen Dresden).*

*Nous remercions M. Wandrille Potez, historien de l'art, de son aide pour la rédaction de cette notice.*



## COMMODE ROYALE D'ÉPOQUE TRANSITION

ESTAMPILLE DE PIERRE MACRET, VERS 1770

En tôle vernie, ornementation de bronze ciselé et doré, le dessus de marbre blanc veiné gris, à décor de paysages sinisants animés de personnages dans des réserves, la façade ouvrant par deux vantaux dévoilant une étagère, les montants ornés d'un treillage, appliqués de chutes à mufle de lion, prolongés par des pieds cambrés et terminés par des feuillages, estampillée deux fois MACRET sur chacune des traverses latérales et portant à deux reprises les marques au feu DFT sous une couronne et GRC sous une couronne

H. 88,5 cm (34½ in.) ; L. 135 cm (52¾ in.) ; P. 61,5 cm (24½ in.)

Pierre Macret, reçu marchand ébéniste privilégié du roi suivant la cour en 1756

€800,000-1,200,000  
US\$790,000-1,200,000  
£700,000-1,000,000



E. Vigée Le Brun, *La reine Marie-Antoinette dit à la Rose*,  
château de Versailles

### PROVENANCE

Très probablement livrée au garde meuble de la dauphine Marie-Antoinette à Compiègne.  
Vente anonyme, Saint-Germain-en-Laye, 3 juin 1985.  
Collection V. W. S.

### EXPOSITION

A. Pradère, *Les ébénistes français de Louis XIV à la Révolution*, Paris, 1989, p. 221.  
Cat. exp., 18<sup>e</sup> aux sources du design, chefs-d'œuvre du mobilier, 1650-1790, Versailles, 2014, p. 204-205, n° 59.  
Cat. exp. *Les Secrets de la laque française*, Musée des Arts décoratifs, Paris, 2014, p. 290.

### BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

P. Arizzoli-Clémentel, *Le Mobilier de Versailles, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, t. 2, Dijon, 2002, pp. 145-147  
T. Wolvesperges, *Le Meuble français en laque au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2000, p. 235, fig. 116.

A ROYAL LATE LOUIS XV ORMOLU-MOUNTED  
PAINTED-TÔLE COMMODE STAMPED  
BY PIERRE MACRET, CIRCA 1770

一個由皮埃爾·麥克雷 (PIERRE MACRET) 在1770年左右的已故路易十六世  
(LOUIS XV ORMOLU) 王室彩繪馬桶





Prouesse technique et artistique, cette commode est un remarquable exemple de l'ameublement de Marie-Antoinette, illustrant notamment son goût pour l'Asie. Elle est aussi un rare exemple de meuble dont on peut mesurer, grâce à une publication de 1770, l'engouement considérable qu'il suscita lors de sa création.

Cette commode fut livrée en 1770 à la dauphine Marie-Antoinette à Compiègne avec son pendant, aujourd'hui conservé au château de Versailles (inv. V4132). Agée de seulement quinze ans et récemment déracinée de la cour viennoise, la future souveraine s'entoura dès son entrée à la cour de France d'objets et de meubles issus de cette fièvre européenne pour les chinoiseries. Entièrement vêtue de tôle métallique vernie sur un bâti de chêne, cette somptueuse commode est le rare témoignage du premier ameublement de la dauphine en France, mais également celui des premiers meubles entièrement décorés de tôle vernie. Pierre Macret, ébéniste privilégié et marchand-mercier de la rue Saint-Honoré, est l'un des grands pionniers de ce décor révolutionnaire, parenthèse éphémère mais virtuose de l'histoire de l'ébénisterie parisienne. Création remarquable pour la mise en œuvre de son décor peint or et vermillon, cette rarissime commode est l'un des exemples les plus aboutis des expérimentations des vernisseurs parisiens et de leur conquête effrénée de la maîtrise du vernis « façon de la Chine » dit vernis Martin.

#### UNE ACQUISITION DU GARDE-MEUBLE PRIVÉ DE LA DAUPHINE MARIE-ANTOINETTE

Le Garde-Meuble privé de la dauphine Marie-Antoinette, dirigé par son intendant Pierre-Charles Bonnefoy du Plan (1732-1824), orchestrat l'ameublement des appartements de la princesse. L'administration, autonome et particulière, répondait aux goûts et aux exigences de la future reine et offrait un ameublement des plus séduisants, libéré des contraintes de l'apparat et de la pompe curiale. La commode de la dauphine s'ouvre par deux vantaux et repose sur d'élégants pieds galbés. Elle incarne cette inflexion vers l'épure et la géométrisation des années 1770. Propre au style dit Transition, à la croisée des règnes et des évolutions stylistiques, la commode livrée par Pierre Macret est caractérisée par des contrastes entre surfaces planes et courbes, pleines et vides. Les lignes courbes et rectilignes du meuble sont soulignées par de fines baguettes de bronzes dorés et sont scandées par des chutes d'angles léniniques et des griffes de lions en sabot. La commode de la dauphine est une traduction des créations des années 1760-1770 en ébénisterie à décor marqueté mise au point par des ébénistes tels qu'Oeben. Les paires de commodes et d'encoignures furent ainsi fournies à la jeune dauphine de France avant juillet 1770, soit dans les deux premiers mois de sa présence en France. Le mobilier fut acheté par son Garde-Meuble privé et envoyé dans ses appartements du château de Compiègne. À cette occasion, il reçut la marque GRC couronnée, preuve de son entrée dans les biens de la princesse. Cette résidence, qu'elle découvrit pour la première fois le

14 mai 1770, occupe une place singulière dans l'histoire française de l'archiduchesse. Il est l'un des premiers lieux de son introduction à la Cour de France. Si les archives ne relatent pas cette livraison, ce précieux mobilier est succinctement décrit par un auteur anonyme dans la *Gazette du commerce* du 24 juillet 1770. Il présente les exploits de la manufacture de *La Petite Pologne* dont la fondation remonte à l'année 1768. L'auteur, émerveillé par les prouesses techniques de cette dernière, évoque ses réalisations les plus fameuses et décrit la grande beauté et la perfection du mobilier de la dauphine. Cet article est semble-t-il la seule source contemporaine conservée à faire référence à ce mobilier :

« En meubles des commodes & des encoignures pour les appartements de Madame la Dauphine, à Compiègne. Ces pièces, dont la forme a d'abord été exécutée en bois, ont été couvertes d'une tôle vernie en fond d'avanturine [sic], avec des cartels rouges glacés, peints en relief dans le goût Chinois. On a ensuite appliqué sur leurs montants, d'un fond de belle mosaïque, aussi sur tôle, des ornemens [sic] de cuivre dorés d'or moulu. Ces pièces arrachent le spectateur comme malgré lui ; elles sont d'un poli, d'un éclat auxquels on ne peut rien ajouter ; & on ne peut pas ne pas être frappé de la beauté, de l'exactitude & de la vivacité de leur peinture & de leur vernis. Elles ont été exposées chez le Sieur Macret, Ébéniste rue S. Honoré, près S. Roch. Il n'est personne qui ne les ait vues avec plaisir : & je me figure que rien ne serait plus riche, plus galant, ni à meilleur marché que des cabinets, & même des sallons [sic] de compagnie & des galeries ornés dans le même goût ». (*Gazette d'Agriculture, Commerce, Arts et finances*, n°459, Paris, Prault, 24 juillet 1770, p.549.)

Le mobilier, acheté sans doute à l'occasion des premières visites de la dauphine à Compiègne, reçut les marques identifiées comme celles de son Garde-Meuble privé. Les lettres GR renvoient, selon Christian Baulez, au Grenier des Récollets à Versailles. Cette marque, particulièrement rare sur le mobilier royal, apparaît sur une petite armoire non estampillée en acajou à moulurations de bronze doré également créée dans ces années 1770 (vente Christie's, New York, 19 mai 2004, n° 269). Une mystérieuse et dernière marque, un DFT couronné, fut également apposée sur toutes les pièces conservées de ce fastueux ensemble. Si le sens exact de cette marque n'est pas connu, elle apparaît exclusivement sur du mobilier estampillé Macret des années 1770 et provenant, pour sa majorité, du Garde-Meuble privé de la future reine. Elle figure notamment sur la petite table attribuée à Charles Topino conservée au Château de Versailles (inv. V5752). Certains des rares meubles portant le DFT couronné ont même reçu la marque circulaire du Garde-Meuble privé de la reine établie par son administration en 1784. Par conséquent, cette marque fait certainement référence au Garde-Meuble privé de la dauphine, à une destination ou une fonction administrative aujourd'hui inconnue. La commode de Macret est représentative du tout premier ameublement de la dauphine dans le Royaume de France et marque ainsi un véritable jalon dans l'histoire de son goût personnel. Elle fut très certainement dispersée lors des ventes révolutionnaires.

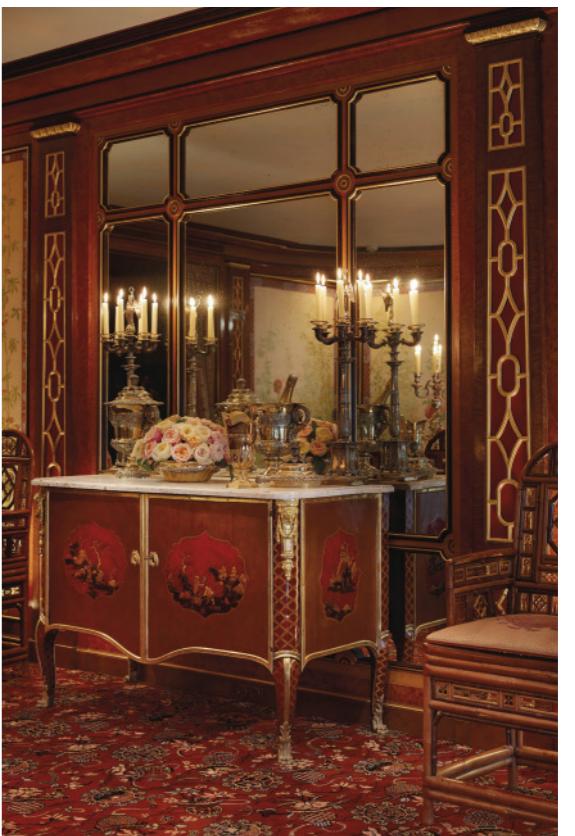


#### LE GOÛT POUR L'ASIE ET LES CHINOISERIES, UNE PASSION DE MARIE-ANTOINETTE

La dauphine puis reine Marie-Antoinette participa pleinement à cet engouement pour l'Asie dont les chinoiseries et les objets de laque sont les plus fameux ambassadeurs. La jeune dauphine, avant le couronnement de son époux, fréquenta les commerces des marchands merciers parisiens, dont celui de Granchez au *Petit Dunkerque* qu'elle visita en 1773. Elle s'attacha les services des plus grands merciers, Poirier et Daguerre à qui elle achetait des vases précieux, mais également des laques. La souveraine hérita de la remarquable collection de laques japonais de sa mère, Marie-Thérèse, impératrice d'Autriche. La collection était présentée dans son Cabinet doré versaillais et faisait écho à un mobilier exceptionnel livré par Jean-Henri Riesener entièrement paré de panneaux de laque japonais. Par conséquent, ce mobilier de tôle vernie révèle une passion naissante et se veut une démonstration de ce goût pour l'Asie omniprésent dans les intérieurs de la reine de France. Représentante d'un goût européen et aristocratique, la présente commode illustre à la perfection l'impressionnante intégration de la leçon artistique sino-japonaise chez les artistes vernisseurs parisiens. La technique d'imitation de l'aventurine « fonds de poire » aux fines paillettes d'or et la perfection des reliefs et des effets polychromes démontrent le grand syncrétisme technique et stylistique auquel les vernisseurs parisiens sont parvenus. Si les faces imitent les panneaux de laque des cabinets japonais du XVII<sup>e</sup> siècle avec des paysages lacustres à pagodes aux rochers tortueux, les montants et les pieds reprennent un motif d'*hanabishi* japonais. Ornement classique dans l'art du laque, celui-ci apparaît en bordures et frises sur de nombreux cabinets et plats de la période Edo (1603-1868). De même, les artisans de *La Petite Pologne* furent peut-être influencés par les créations anglaises de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les anglo-saxons, précurseurs dans l'art du « lachinage » et fameux expérimentateurs dans les techniques du vernis Martin, créèrent des meubles utilisant ces mêmes motifs lenticulés en croisillons aujourd'hui visibles sur les montants de la commode de la dauphine. Les médaillons historiés sont sans doute inspirés de gravures contemporaines ou directement copiés à partir des laques circulant dans le commerce du luxe parisien et dont certains merciers de renom se sont fait la spécialité.

#### LA TÔLE VERNIE ET LES EXPÉRIMENTATIONS DES MANUFACTURES PARISIENNES

Les premières expérimentations d'un vernis sur tôle métallique apparaissent simultanément en Italie et en Angleterre dans les années 1730. Le succès de la mise en œuvre de cette technique innovante est atteint à Paris grâce à la naissance de deux manufactures spécialisées, la *Manufacture de la veuve Gosse et Samousseau* et la manufacture de *La Petite Pologne*. Grâce à l'article anonyme de la *Gazette du commerce*, la commode de la dauphine peut être associée aux meilleures productions de cette seconde manufacture. Fondée le 5 mai 1768 par Jacques Moser



Christie's Images 2022

Le présent lot *in situ* dans un décor réalisé par Daniel Pasgrimaud

et Jean-Baptiste Clément près de la barrière de Monceau, la manufacture de *La Petite Pologne* et ses vernisseurs souhaitaient donner à leurs ouvrages « le goût et la forme de ceux qui viennent du Japon ». Détenteur d'un secret industriel, les manufacturiers réussirent l'exploit d'inventer un vernis gras, cuit et poli au délicat décor peint réalisé par d'habiles femmes peintres. La finesse de la réalisation et l'imitation de l'aventurine par l'adjonction de paillettes d'or sont la preuve d'un perfectionnement de la technique. La tôle recouvrant ici la totalité des surfaces visible du bâti de chêne épouse à la perfection les lignes courbes du bois. Les panneaux de ce mobilier sont parmi les plus grands éléments de tôle vernie conservés du XVIII<sup>e</sup> siècle français. En effet, la fabrication d'éléments dédiés au mobilier représentait une part infime de cette production manufacturière et faisait figure d'exception dans les œuvres sorties des ateliers de *La Petite Pologne*. Les tôles peintes de cette commode peuvent être comparées aux nombreux seaux, verrières et plateaux conservés et associés fréquemment aux productions des manufactures parisiennes. Bien que détentrice d'un savoir-faire et dotée de talentueux artisans, *La Petite Pologne* périsuta en 1772. De fait, le mobilier de la dauphine documente une production éphémère et dont les objets conservés sont très rares.



Commode en tôle vernie peinte du Garde-Meuble de Marie-Antoinette par Pierre Macret, 1770-1774, château de Versailles



Commode en tôle vernie par G. H. Lutz, vers 1770-1775, collection privée

#### LE MOBILIER DE TÔLE VERNIE, UN CORPUS RÉDUIT

Le mobilier de tôle vernie de la dauphine Marie-Antoinette représente à lui seul le plus bel ensemble de meubles décorés de métal verni du XVIII<sup>e</sup> siècle français. Alors que l'on conserve de nombreux petits objets en tôle vernie, les meubles parés de ces précieux décors sont de véritables raréités. Pierre Macret est selon toutes apparences l'un des premiers en France à proposer du mobilier entièrement recouvert de tôle vernie. Il est d'ailleurs le seul ébéniste du XVIII<sup>e</sup> siècle français à faire usage de cette technique novatrice à un tel degré. Généralement employée comme un substitut moins onéreux aux coûteux et fragiles panneaux de laque sino-japonais, la tôle vernie n'est plus chez Pierre Macret un simple pastiche ou une imitation virtuose. Le mercier à la pointe des modes fait preuve d'une grande excentricité et propose une invention décorative autonome et sans équivalents. La tôle n'est plus un substitut ou unurre, mais une véritable proposition décorative nouvelle. Le pendant de cette commode est conservé au Château de Versailles depuis son don en 1965 par la Florence Gould Foundation. Conçue en paire, seule une encoignure fit son apparition sur le commerce de l'art parisien en 1984. L'encoignure, également à deux ventaux, n'est qu'une version réduite et synthétique de la commode à laquelle ont été adjoints des pieds rectangulaires.

A ce *corpus*, qui fit et fait encore la célébrité de Pierre Macret, s'ajoute une dernière commode à deux ventaux d'un modèle similaire, mais au décor et aux dimensions différents. Célébrée à l'occasion de la vente de la collection Roberto Polo, cette commode porte l'estampille d'un ébéniste confidentiel d'origine germanique, Gérard-Henri Lutz (1736-1812). Jeune ébéniste, à peine reçu au sein de la corporation parisienne en 1766, il ne fut que le sous-traitant du bâti de chêne auquel furent associés de somptueux panneaux de tôle vernie. Le décor peint d'éventails factices or et aventurine sur un fond noir profond et velouté, ainsi que le décor de croisillons des montants, font directement écho à notre commode. Ils ne laissent aucun doute sur l'attribution de ce dernier meuble, issu d'un *corpus* de seulement quatre meubles, preuve de l'importance de l'apparition de la commode de la dauphine sur le marché de l'art. Claude-Charles Saunier et Adam Weisweiler intégrèrent également des éléments de tôle vernie à leurs créations mobilières. Le premier préféra les décors néoclassiques d'arabesques et de rinceaux et le second, bien plus timide que Macret, n'employa que de petits éléments secondaires.

#### PIERRE MACRET, FOURNISSEUR DE MARIE ANTOINETTE

Pierre Macret, présent à Paris depuis 1737, travailla et s'installa dans le « souverain faubourg », le faubourg Saint-Antoine. Originaire de Picardie et issu d'une famille modeste, il réalisa une ascension sociale vertigineuse. Au service des plus grands merciers de son temps, Duvaux, Darnault ou encore Poirier, il fit l'acquisition en 1756 du privilège d'ébéniste privilégié du roi suivant



la Cour à la veuve de l'ébéniste Jean-Pierre Latz (1691-1754). Couronné d'un titre royal et désormais détenteur de l'équivalent d'une maîtrise, il s'installa dès 1758 au cœur de la rue Saint-Honoré face à l'église Saint-Roch. En 1767, il accéda à la corporation des marchands-merciers et put étendre son commerce. Il entra également au service de la dauphine Marie-Antoinette et fut l'un des fournisseurs ordinaires de son Garde-Meuble privé meublant ses appartements à Versailles, Fontainebleau et Compiègne. Parallèlement, il fut fournisseur ordinaire des Menus-Plaisirs du Roi et mit son art à la disposition des ébénistes royaux dont il fut l'un des sous-traitants. Ainsi, il participa à l'ameublement des appartements de la marquise de Pompadour dans sa chambre à coucher au château de Saint-Hubert ou de l'appartement privé de Pierre-Élisabeth de Fontanieu à Versailles et dans l'Hôtel du Garde-Meuble à Paris. Sa longue carrière de près de cinquante années lui permit de joindre une clientèle de tout premier ordre, parmi laquelle le marquis de Marigny, la marquise de Montconseil, la comtesse d'Amblimont

ou encore Armand Frédéric Ernest de Nogaret, trésorier du comte d'Artois. Ses marchandises et ses productions offrent un panorama éclectique des évolutions stylistiques et décoratives de l'ébénisterie parisienne des années 1750 aux années 1790. À l'égal des célèbres « vendeurs de tout, faiseurs de rien » du XVIII<sup>e</sup> siècle, Pierre Macret sut s'adapter avec brio aux grandes tendances de son époque et à l'exigence de sa clientèle aristocratique. L'originalité et la préciosité de la commode de tôle vernie de la dauphine nous invitent à reconnaître le rôle créatif de Pierre Macret et à reconnaître l'inventivité des meubles issus de son commerce. Talentueux ébéniste dont la vie se termina en 1806, il revendit également les créations d'autres ébénistes parisiens de renoms notamment Jean-François Cében, Charles Topino, Léonard Boudin, Roger Vandercruse dit Lacroix ou encore Bernard Van Riesen Burgh III.

Nous remercions M. Paul Giraud de son aide pour la rédaction de cette notice.  
Paul Giraud, historien de l'art, est l'auteur du mémoire « Pierre Macret (1723-1806) : marchand mercier et ébéniste privilégié du roi suivant la Cour ».

PAIRE D'APPLIQUES ROYALES  
D'ÉPOQUE LOUIS XV

ATTRIBUÉE À JACQUES CAFFIERI, MILIEU DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

En bronze ciselé et doré, à deux bras de lumière en enroulement feuillagé abritant chacune un *putto* l'un tenant un bouquet dans une main et un aigle aux ailes déployées, terminé par une large feuille d'acanthe, portant la marque ML sous une couronne et numérotée respectivement '878' et '879', percée pour l'électricité; légère différence de taille

H. 68 cm (26¾ in.) et 71 cm (27¾ in.) ;  
L. 36 cm (14 in.) et 39,5 cm (15½ in.) ;  
P. 20,5 cm (8 in.) et 20 cm (7¾ in.)

(2)

€60,000-100,000  
US\$60,000-98,000  
£53,000-87,000

PROVENANCE

Très probablement livrée pour la princesse Louise-Elisabeth de France, duchesse de Parme, fille de Louis XV (1727-1759); puis Marie-Louise d'Autriche, duchesse de Parme, seconde épouse de Napoléon I<sup>er</sup> (1791-1847); Collection Martine de Béhague (1870-1939); Collection comte de Ganay, puis par descendance jusqu'au propriétaire actuel.

A PAIR OF ROYAL LOUIS XV ORMOLU TWO-BRANCH  
WALL-LIGHTS, ATTRIBUTED TO JACQUES CAFFIERI,  
MID-18th CENTURY

18世紀中葉，一對皇家路易十六世奧莫魯壁燈，出自雅克·卡菲裏之手



**C**onçues dans le style *pittoresque* Louis XV popularisé par Juste-Aurèle Meissonnier et Nicolas Pineau, cette superbe paire d'appliques peut être attribuée au sculpteur, fondeur et ciseleur du roi Jacques Caffieri (1678-1755), probablement avec l'aide de son fils (1714-1774). Ces luminaires illustrent à merveille la volonté de la fille préférée de Louis XV de retranscrire au plus près le goût versaillais à Parme; à cette fin, elle s'entoure des plus talentueux artistes et artisans de son temps, à l'instar de Caffieri pour le présent lot.

Nos appliques ont la marque ML sous une couronne, qui est apposée sur tout l'ameublement des palais royaux du duché de Parme pendant le règne de Marie-Louise d'Autriche entre 1816 et 1847. L'ancienne impératrice ayant récupéré le contenu des palais meublés par Madame l'Infante, Louise-Elizabeth de France, duchesse de Parme, ces appliques faisaient donc très certainement partie des achats du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle pour le palais de Parme. Sur le mobilier de Colorno, on peut également trouver la marque CR séparée par une couronne, qui elle, est appliquée en 1855 sur ordre de la duchesse Marie-Louise de Berry, veuve de Carlo III, pour tout l'ameublement des palais ducaux du duché de Parme. Avec leurs bras guillochés ajourés et leurs plaques ornées de fleurs, les présentes appliques présentent de grandes similitudes avec la suite de quatre appliques très probablement réalisée par Caffieri et fournie à Madame l'Infante pour le palais de Colorno actuellement conservée au J. Paul Getty Museum (C. Bremer-David, *Decorative Arts. An illustrated summary catalogue of the Collections of the J. Paul Getty Museum*, Malibu, 1993, n° 1993, p. 103). Une autre paire de bras de lumière, provenant de Colorno, est également à rapprocher du présent lot. Elle est conservée au musée du Louvre (inv. OA10410-11) et illustrée dans D. Alcouffe, A. Dion-Tenenbaum, G. Mabille, *Les Bronzes d'ameublement du Louvre*, Dijon, 2004, pp. 54-55. Citons enfin une paire d'appliques identiques au présent lot, mais ne portant aucune marque ni numéro d'inventaire, figurait dans la collection de la Dowager Lady Foley, vente Christie's, Londres, 17 mars 1960, lot 42.

»

Martine de Béhague entre dans un salon, va droit à l'objet de prix [...]. Alors ses yeux deviennent brillants et sa voix s'amplifie comme si elle lançait des enchères, elle est possédée par le démon du bibelot. »

Elisabeth de Clermont-Tonnerre, *Mémoires*

#### LE PALAIS DE COLORNO : LE PETIT VERSAILLES DE LOUISE-ELISABETH DE FRANCE (1748-1759)

Aînée de la fratrie avec sa sœur jumelle Madame Henriette, Madame Première est réputée avoir été la fille préférée de Louis XV. Elle épouse en 1739 l'infant Philippe d'Espagne et quitte Versailles le cœur lourd pour la cour madrilène. Grâce à la guerre des duchés (1741-1748) où la France et l'Espagne sont alliées contre l'Autriche, l'Espagne récupère le duché de Parme, de Plaisance et de Guastalla que gagne le jeune couple fin octobre 1749. Pendant près de vingt ans, Madame l'Infante a pour volonté d'élever Parme au niveau de Versailles. Encore aujourd'hui, le palais de Colorno est désigné comme « le petit Versailles des ducs de Parme ». Le marquis d'Argenson raconte que lors de son arrivée au palais, vide, Madame Elisabeth rapporte trente-quatre chariots chargés de mobilier. De ses séjours français (1748, 1753 et 1759) elle tissera des liens avec notamment Madame de Pompadour dont on connaît la grande influence dans les arts français qui ont forcément impacté l'ameublement et la vie à Parme. Elle fait venir à Colorno de nombreux artisans parisiens dirigés par Boudard et Petitot (pour les dessins) comme Michel Poncet, Marc Vibert et Nicolas Yon, ou les tapissiers Petrus et Philippe Marnet. Des menuisiers parisiens participant également à l'ameublement du palais ducal italien comme Avisse, Jean Boucault, Michel Cresson, Jean-Baptiste Tilliard et bien entendu Nicolas-Quinibert Foliot pour son sublime mobilier d'apparat dont l'un des fauteuils est conservé au Metropolitan Museum of Art de New York (inv. 07.225.57) et inventorié sous le numéro CR4865, un autre est à l'Ermitage et un autre dans une collection privée (vente Sotheby's, Monaco, 21 juin 1987, lot 1100). Si l'on sait que Madame Infante a fait de nombreux achats directement auprès du marchand-mercier Lazare Duvaux, ainsi qu'à proximité du ciseleur doreur sur métal du roi Antoine Lelièvre, c'est pourtant Caffieri qui a été le plus sollicité pour cette commande. Comme le rapporte Peter Hughes dans *The Wallace Collection. Catalogue of Furniture III*, Londres, 1996, pp. 1310-1315, une partie du bronze doré pourrait cependant avoir été commandé à l'origine par Louis XV pour son propre usage quelques années auparavant pour ensuite l'offrir à sa fille aînée. Cette hypothèse est basée en particulier sur le lustre en bronze doré, également de Colorno, actuellement conservé à la Wallace Collection, puisqu'il est signé et daté CAFFIERI A PARIS 1751 et donc commandé avant leur arrivée à Paris.

#### MARIE-LOUISE D'AUTRICHE (1791-1847)

A la chute de l'Empire, Marie-Louise se voit accorder le duché de Parme où elle s'installe le 9 avril 1816 en compagnie de son amant, le comte Adam Albert de Neipperg, qu'elle épouse à la mort de Napoléon en 1821. Comme dit plus haut, Marie-Louise récupère non seulement les palais mais également leur contenu. Quatre enfants naissent de cette union, puis Neipperg décède en 1829. Jugée trop laxiste, Marie-Louise perd l'administration du duché sous domination autrichienne en épousant en 1834 le comte Charles-René de Bombelles. Elle meurt en décembre 1847.

#### MARTINE DE BÉHAGUE (1870-1939)

Femme irréfutablement indépendante, mélomane passionnée, infatigable collectionneuse, sillonnant terres et mers à la recherche d'œuvres d'art rares, Martine de Béhague illumine la *Belle Époque* par sa personnalité. Elle est la petite-fille du riche banquier Samuel de Haber et la fille d'Octave de Béhague, grand bibliophile.

Après ses parents, elle réside au 123 rue Saint-Dominique à Paris, qui est l'actuelle ambassade de Roumanie. Largement reconstruit, l'hôtel particulier, qualifié par Robert de Montesquiou de *Byzance du Septième* est non seulement l'écrin précieux de tous les chefs-d'œuvre qu'elle a su rassembler mais également le lieu de réceptions incontournables à Paris pour l'élite intellectuelle et artistique autour de Marcel Proust, Paul Valéry, Auguste Rodin, le duc d'Albe, Paul Verlaine... pour n'en citer que quelques-uns. Tous les grands noms de la peinture et des arts décoratifs (mobilier, orfèvrerie, sculpture) sont réunis dans l'*« un des plus beaux palais de notre ville »* (Henri de Régnier) : Rembrandt, Léonard de Vinci, Titien, Boucher, Fragonard, Watteau, Tiepolo, Lebrun, Auguste, Cressent, Riesener... aux côtés d'antiquités, d'objets asiatiques ou encore d'ouvrages de Bossuet, Balzac sous le regard protecteur de Paul Valéry.



15 f

## BOÎTE DE DOMINOS MUSICALE SUISSE EN OR EMAILLE ET SERTIE DE PERLES

ATTRIBUÉE À MOULINIE, BAUTTE & CIE, GENÈVE,  
1804-1808 ; 18 CARAT ; GARANTIE D'OR EN USAGE  
DE 1809 A 1819 ; LE MÉCHANISME SIGNÉ « CARRISOL 10/8 »,  
NUMERO DE MOUVEMENT 271

La boîte, rectangulaire, émaillée en bleu roi translucide sur fond guilloché, le couvercle coulissant bordé de perles et centré d'un médaillon oval en émail polychrome sur fond opalescent serti de perles et représentant un putto naviguant sur son arc, aux quatre coins un panneau émaillé figurant les quatre saisons, la base fixée par six vis ; à l'intérieur, d'un côté, un compartiment à charnière pour la clé, de l'autre le mouvement musical protégé par un couvercle coulissant, et vingt-huit dominos en or émaillé bleu roi translucide sur fond guilloché dans des bordures en émail blanc et sertis de perles pour les points numériques, le revers de chaque domino émaillé en rouge translucide bordé de blanc ; Le mouvement en laiton, avec bâillet à ressort et peignes en acier jouant deux airs « Contre les chagrins de la vie » et « Air de la pipe à tabac » extrait de « La pipe à tabac » du « Petit matelot » composé par Pierre Gaveaux en 1795 ; clé postérieure

114 x 35 x 16 mm

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

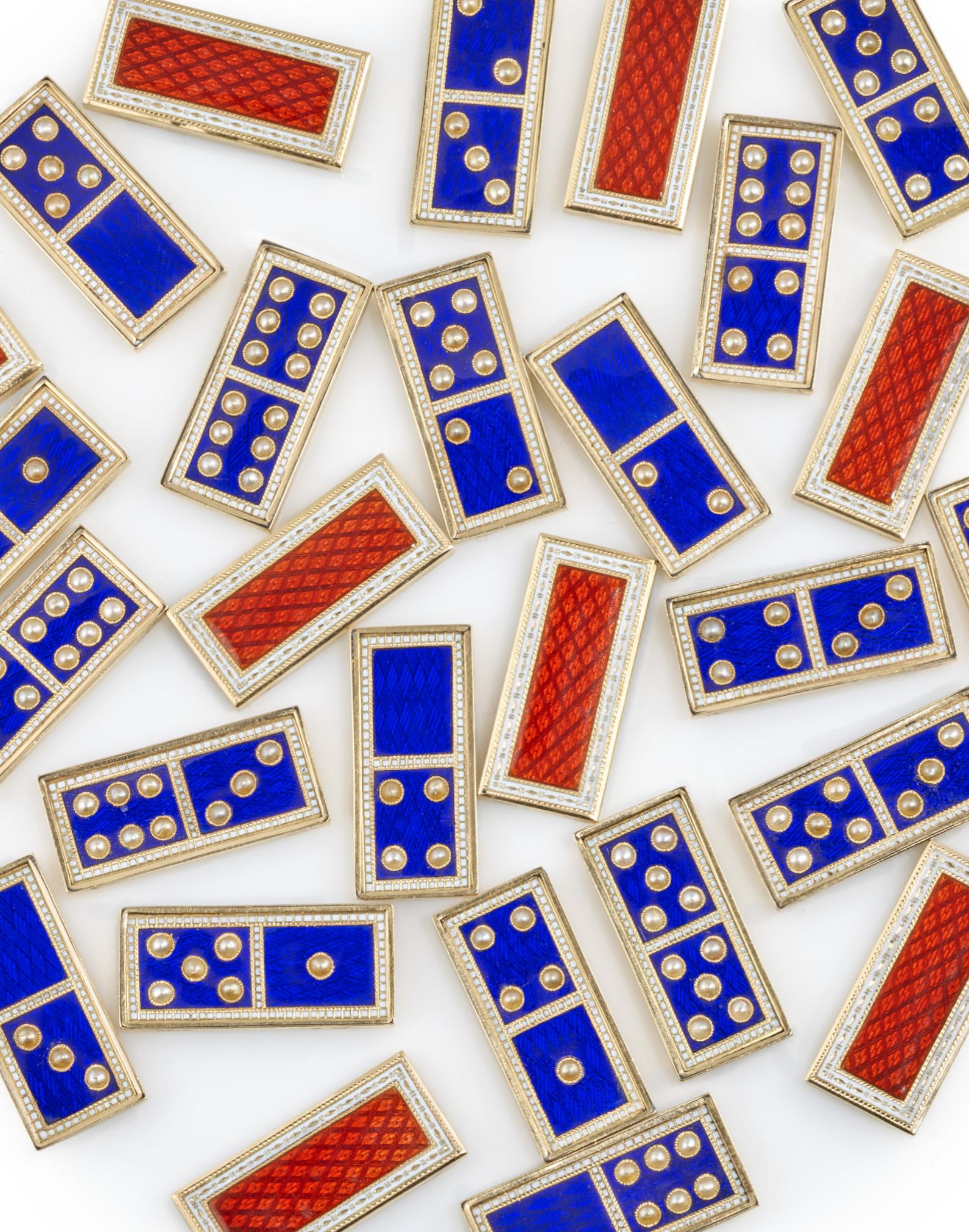
### BIBLIOGRAPHIE

Alfred Chapuis, *Le Miroir de la Séduction*, Musée Patek Philippe, Genève, 2010.

A SWISS ENAMELLED GOLD AND PEARL-SET MUSICAL  
DOMINO BOX, ATTRIBUTED TO MOULINIE, BAUTTE & CIE,  
GENEVA, 1804-1808; MAINSPRING SCRATCH-SIGNED  
‘CARRISOL 10/8’, MOVEMENT PUNCH-NUMBERED 271

一個瑞士珐琅鑲金珍珠音樂多米諾骨牌盒，由穆裏尼，波特西，日內瓦，約1810年製造，有標記：主發條帶刮痕標記的“CARRISOL 10/8”，機芯沖頭編號271





Cette exceptionnelle boîte à musique en or et émail et son jeu de dominos en or massif compte parmi les objets de luxe créés pour le plaisir d'une riche clientèle avide de nouveautés.

#### ORIGINE DU JEU DE DOMINOS

L'histoire reste vague sur l'origine du jeu de dominos, qui pourrait venir de Chine où il est mentionné dans un texte du XIII<sup>e</sup> siècle, être une variante d'un jeu de dé indien, voire même avoir existé du temps de Toutankhamon. L'étymologie du mot « domino » semble en tous les cas européenne. En effet, elle serait tirée soit d'un costume de Carnaval, le *Domino* - car noir à l'arrière et blanc à l'avant - soit de la cape que revêtaient les prêtres dominicains en hiver - blanche à l'intérieur et noire à l'extérieur.

Ce jeu arrive certainement en Italie vers les années 1760. Ludiques, faciles et transportables, les dominos conquièrent très vite le reste de l'Europe et sont particulièrement en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle. Jeu populaire de cabarets et cafés, les dominos séduisent bientôt les salons privés et toutes les classes sociales. Ainsi, la reine Victoria, grande joueuse, possédait un jeu de dominos identique au nôtre par Bautte & Moynier.

#### UN OBJET DE LUXE POUR LE MARCHÉ CHINOIS

Fabriqués en bois, en nacre ou en os puis en plastique après la première guerre mondiale, les dominos en matières précieuses sont finalement rarissimes. Cette version en or appartient donc à donc à un *corpus* particulièrement restreint constitué de quatre jeux, incluant le présent lot. Ce nombre pair s'explique surtout par le fait que ces objets étaient vendus par paire au marché chinois, comme l'explique Alfred Chapuis dans «Le Miroir de la Séduction» (*op. cit.* p. 28) : « les chinois aiment la symétrie ; tous les cadeaux à un supérieur, et surtout à l'Empereur, étaient offerts par paires ».

#### UNE BOÎTE DATÉE 1808

Cette boîte d'une grande qualité de fabrication et de raffinement a probablement été réalisée comme les trois autres exemplaires connus par la maison *Moulinié, Bautte & Compagnie*, célèbre pour ses objets musicaux et mécaniques en or et émail sertis de diamants et perles, que l'on appelait à l'époque « jouets ».



Jean-François Bautte (1772-1837), la tête pensante et l'impulsion créatrice de la compagnie, était le fils d'un émailleur genevois, Abraham Bautte. Il commence son apprentissage en 1789 dans l'atelier des « monteurs de boîtes » Jacques-Dauphin Moulinié (1761-1838) et Jean-François Blanchot. En 1793, Bautte s'associe pour former *Moulinié & Bautte, monteurs de boîtes*. Le 1<sup>er</sup> octobre 1804, Jean-Gabriel Moynier (1772-1840), horloger genevois, les rejoints et l'atelier est rebaptisé *Moulinié, Bautte & Cie, fabrique d'horlogerie*. L'entreprise exerce son activité sous ce nom pendant quatre ans à compter du 1<sup>er</sup> octobre 1804. Installée à Genève, elle possède par ailleurs des succursales à Paris et Florence et fournit des clients à travers le monde : Chine, Inde, Espagne, Italie, France, Angleterre et Autriche.

En 1808, la société change de dénomination pour devenir *Moulinié, Bautte et Moynier*, ce qui permet de dater cette boîte entre 1804 à 1808. Le ressort du mouvement musical est quant à lui signé « Carrisol 10/8 » pour Jean Carrisol, spécialiste des ressorts pour les fabricants de montres musicales, ce qui indique que la pièce a été finalisée en octobre 1808, dernière année d'activité de *Moulinié, Bautte & Cie*.



## PENDULE À CERCLE TOURNANT D'ÉPOQUE LOUIS XVI

SIGNATURE DE MASSON,  
DERNIER QUART DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

En porcelaine céladon craquelée de type 'guan', Chine, milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et monture de bronze ciselé et doré, de forme ovoïde, le couvercle sommé d'un globe céleste et ceint d'une moulure à motif crénelé et d'une frise d'entrelacs, la panse décorée de cercles entrelacés présentant deux ouvertures laissant apparaître le cercle sur lequel sont inscrites les heures en chiffres romains, les anses figurant des têtes de coq réunies par une guirlande de fleurs, sur un piédouche à motif de godrons et feuilles d'acanthe ceint d'un tore de laurier reposant sur une base carrée à motif de grecques, le mouvement signé Masson AParis ; le vase et le couvercle restaurés, un élément à refixer

H. 61 cm (24 in.) ; L. 43 cm (17 in.)

Probablement Charles Masson, reçu maître en 1717

€200,000-400,000  
US\$200,000-390,000  
£180,000-350,000

### PROVENANCE

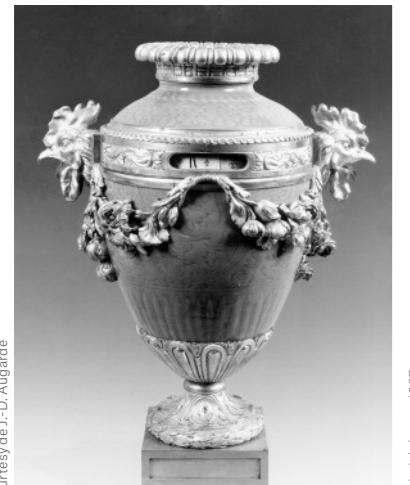
Par réputation ancienne collection Sophia Charlotte, Baroness Howe (1762-1835), qui épousa en 1787 the Hon. Penn Assheton Curzon, puis en 1812 Sir Jonathan Wathen Waller, mort en 1853.  
Vente Sotheby's, New York, 21 mai 1992, lot 50.  
Collection Karl Lagerfeld ; sa vente, Christie's Monaco, 28 avril 2000, lot 125.

### BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

E. Niehüser, *Die französische Bronzehuhr, Eine Typologie der figürlichen Darstellungen*, Munich, 1997, p. 260, fig. 1263.  
J-D. Augarde, *Les ouvriers du Temps, La pendule à Paris de Louis XIV à Napoléon I<sup>e</sup>*, Genève, 1996, p. 213, fig. 171.

A LOUIS XVI ORMOLU-MOUNTED CHINESE CELADON PORCELAIN PENDULE À CERCLE TOURNANT SIGNED BY MASSON, LAST QUARTER 18th CENTURY

路易十六奥莫鲁镶嵌的中國青瓷鐘擺馬森簽名的一個墓碑，18世紀最後一个季度



Courtesy de J.-D. Augarde



Christie's Image 1997

Pendule à cercle tournant, Pierre II Gilles l'Ainé, vers 1770, collection privée





»

Pour moi, la caractéristique principale de l'art français est l'élégance et le fait que même lorsqu'il est très décoratif, il n'atteint jamais la surcharge. »

Karl Lagerfeld

Chef-d'œuvre associant porcelaine de Chine et ornements de bronze ciselé et doré cette pendule est à elle seule une véritable démonstration du savoir-faire des artisans de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans la plus grande tradition de l'excellence parisienne.

#### ENTRE ORIENT ET OCCIDENT

Pièces orientales de prestige et très appréciées des amateurs, notamment français, des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, les porcelaines céladon de Chine furent très souvent agrémentées de montures en bronze doré. La rareté de la porcelaine et notamment du céladon en faisait un atout majeur. En effet, les années 1750 verront l'abandon progressif des porcelaines à décor dit *bleu blanc* ou *famille verte* pour des pièces monochromes qui mettront davantage en valeur les montures de bronze ciselé.

Artisanat d'art français par excellence, le bronze doré quant à lui, visait à la fois à enrichir ces objets orientaux et à les intégrer à la mode du temps. Amorcée dès la Régence, cette mode connaît avec la fantaisie et l'exubérance décorative caractéristiques du règne de Louis XV son développement le plus heureux. Par la suite on leur adjoindra des montures à *la grecque* et Louis XVI, tout cela généralement sous la conduite d'un marchand-mercier. En effet, œuvre remarquable réalisée à plusieurs mains, cette pièce illustre le processus de création et le fonctionnement du luxueux marché parisien des arts décoratifs au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ces pièces étaient en effet le fruit d'une collaboration étroite entre ornementistes, artisans (bronzier et horloger dans notre cas) marchands-merciers et commanditaires. Elles impliquaient l'importation de céramiques chinoises d'exception par le biais des compagnies maritimes qui approvisionnaient une France encore démunie de porcelaine dure et qui payait à prix d'or cette denrée recherchée. La collaboration des ornementistes avec les bronziers sous la houlette de marchands-merciers au service d'une clientèle choisie est une constante de l'époque. Et si tous les maillons de cette chaîne ne sont pas toujours identifiables, leur présence nécessaire et leur association ont donné naissance aux chefs-d'œuvre les plus fameux que nous connaissons aujourd'hui.

#### UN CORPUS RESTREINT

Nous connaissons à ce jour trois modèles très proches de notre présent lot présentant un décor de bronze particulièrement similaire monté sur des porcelaines céladon Longquan. Nous ne connaissons en revanche aucun exemple présentant une porcelaine craquelée comme ici faisant de notre pièce une œuvre quasi unique. La première fut vendue chez Christie's, New York, le 21 mai 1997, lot 576. Une seconde pendule identique à celle de 1997 est illustrée dans l'ouvrage de Dominique Augarde, *Les ouvriers du Temps*, Genève, 1996, p.213, fig.171. Elle se distingue de la première notamment par un piédouche appliqué de larges feuilles d'acanthe et d'un tors de laurier qui sont en revanche identiques à notre présent lot. Enfin la troisième, dont le mouvement est également

signé de Masson fut présentée à la vente chez Coutau-Bégarie le 19 novembre 2004, lot 125 lors de la succession de S. del Duca.

#### SOPHIA CHARLOTTE, BARONESS HOWE (1762-1835)

Par réputation cette pendule aurait fait partie des collections de Sophia Charlotte, Baroness Howe (1762-1835), fille ainée de Richard Howe qui connut une brillante carrière militaire et qui sera nommé Grand Amiral. En 1787, elle épousera en première noce Hon. Penn Assheton Curzon puis Sir Waller Jonathan en 1812. Elle est aujourd'hui tristement connue pour avoir détruit la villa du célèbre poète anglais Alexander Pope à Twickenham qu'elle avait acquise en 1808. Aujourd'hui certaines pièces de sa collection ressurgissent sur le marché et force est de constater qu'elle portait un goût tout particulier aux objets montés et notamment aux porcelaines de Sèvres comme en témoigne sa paire de vases en *bleu nouveau* montée de têtes de lion et qui fut vendue chez Christie's à Londres le 11 juin 1992, lot 100. Une paire de vases couverts (lot 129), une paire de bouteilles (lot 312) ainsi qu'une paire de pots-pourris, tous décrits comme étant en *rare apple-green sèvres [...] finely mounted [...] in or-moulé* provenant de sa collection et passés en vente chez Philipps en 1849 (ancienne collection de la comtesse Blessington) viennent également confirmer ses préférences.

Nous retrouverons notre pendule sur le marché bien des années plus tard. Tout d'abord chez Sotheby's à New-York le 21 mai 1992, lot 50. Elle fera ensuite partie de la fameuse vente de la collection de Karl Lagerfeld où seront dispersées au printemps 2000 chez Christie's à Monaco environ quatre cent pièces de mobilier français du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'objets d'art et de textiles provenant de son hôtel particulier parisien.

#### KARL LAGERFELD : COLLECTIONNEUR DE COLLECTIONS

Couturier de légende et icône de mode, Karl Lagerfeld éternel amoureux de la France ne cessera de réinventer ses intérieurs. En collectionneur toujours insatiable il naviguera parmi les genres et les styles toujours avec le plus grand raffinement. Il se passionnera tout d'abord pour l'Art Déco puis il optera pour le design italien ultracoloré du groupe Memphis dont il tomba en admiration dès les années 1980. Il se tournera par la suite vers les arts décoratifs français créant une collection essentiellement composée de meubles, tableaux et objets d'art du XVIII<sup>e</sup> siècle dont faisait partie notre présent lot. A l'âge de sept ans il confie qu'il aura un véritable coup de foudre devant la reproduction d'un tableau de Menzel représentant le Grand Frédéric entouré d'amis, symbolisant à ses yeux un idéal de vie élégante et raffinée qu'il s'est depuis efforcé d'atteindre à travers ses acquisitions XVIII<sup>e</sup>. Particulièrement riche en sièges, sa collection regroupait des exemples emblématiques des styles Louis XVI, Transition et Louis XVI incarnés par des figures majeures de la menuiserie tels que Louis Delanois, Jean Avisse, Jean-Baptiste Tilliard et Pierre Bara.





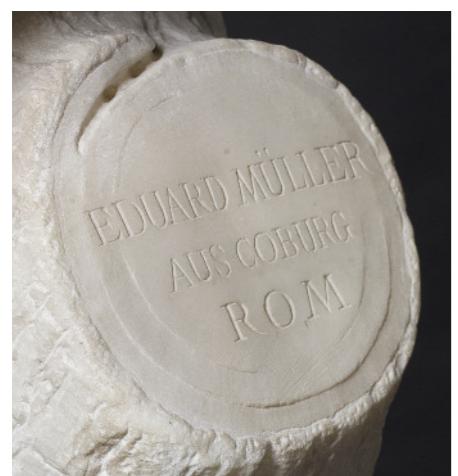
## LA NYMPHE ERSILIE EFFRAYÉE PAR UN SATYRE MASQUÉ

EDUARD MÜLLER (1828-1895), VERS 1870-1877

Deux sculptures formant groupe en marbre blanc sculpté, la nymphe signée 'EDUARD MÜLLER. / aus Coburg. Rom.' sur la bordure sous le tronc et nommée 'Ersilia' sur le drapé à côté de son pied gauche, le satyre signé 'EDUARD MÜLLER /AUS COBURG /ROM' sur le tronc; reposant sur deux bases en bois peint modernes de forme ovale et cannelées

H. 142 cm (56 in.) et 133 cm (52½ in.)  
Base : H. 79,5 cm (31¼ in.) ; L. 74 cm (29 in.) ; P. 48 cm (19 in.) (2)

€300,000-500,000  
US\$310,000-500,000  
£270,000-430,000



### BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- B. M., 'Die Berliner akademische Ausstellung IV', in *Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig, 1871, pp. 171-185.  
*Brockhaus Konversationslexikon*, vol. 12, 1894-1896, p. 56.  
D. C. Gilman et H. T. Peck, *The new international encyclopaedia*, New York, 1906, p. 98.  
J. Meyers, *Großes Konversations-Lexikon*, Leipzig/Vienne, vol. 14, 1908.  
P. d'Achimardi, 'Il premio Müller' in *Annuario della R. Accademia di S. Luca*, vol. I, 1909-1911, p. 47.  
H. Thieme et F. Becker, *Künstlerverzeichnis*, vol. 25, 1931, p. 223.  
J.-M. Moulin, *Guide du musée national du château de Compiègne*, Paris, 1992, p. 45 et ill. p. 46.  
H. J. Schröder, *Heinrich Freiherr von Ohlendorff, Ein Hamburger Kaufmann im Spiegel der Tagebücher seiner Ehefrau Elisabeth*, Hambourg, 2014.  
B. Ernsting, 'Von allen Seiten schön?: Eduard Müllers "Prometheus und die Okeaniden"', in *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 2006, pp. 139-161.  
Cat. exp. *Victoria & Albert: Art & Love*, Londres, 2010, p. 460.

A CARVED MARBLE GROUP WITH TWO FIGURES  
REPRESENTING THE NYMPH ERSILIA FRIGHTENED  
BY A MASKED SATYR, SIGNED BY EDUARD MÜLLER  
(1828-1895), CIRCA 1870-1877

—組雕刻大理石，帶有兩個圖案，代表由一個蒙面動物群冷凍的NYMPH ERSILIA，在19世紀下半葉由EDUARD MÜLLER (1828-1895) 簽名





**R**emarquable par sa composition et son traitement, le groupe du satyre et de la nymphe témoigne de la virtuosité d'Eduard Müller et doit être placé parmi les chefs-d'œuvre de l'artiste.

#### MÜLLER, SCULPTEUR ROMAIN D'ADOPTION

Eduard Müller naquit à Hildburghausen en Thuringe en 1828. Sa famille s'installa à Cobourg en 1830, ville avec laquelle il gardera un lien fort durant toute sa vie. Il fut dans un premier temps cuisinier pour le duc de Cobourg, puis il exerça à Munich et enfin à Paris au service du banquier Édouard André (1833-1894). Autodidacte et proche des milieux artistiques avec son frère jumeau le peintre Gustav Müller (1828-1901), il rencontra Joseph Geefs (1808-1885), sculpteur ancien Prix de Rome à Anvers et professeur, qui lui conseilla d'étudier dans son Académie d'Anvers. Il y entra en 1850 et ira ensuite à Bruxelles deux ans plus tard. Müller suivit au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle le mouvement initié quelques années plus tôt par des artistes qui virent en l'Italie une nouvelle Arcadie permettant de s'inscrire à la fois dans la tradition de l'Antiquité et le pittoresque contemporain. Alors que certains, tels l'anglais Charles Francis Fuller (1830-1875) et l'américain Thomas Ball (1819-1911) choisirent Florence, il préféra Rome et s'y installa définitivement en 1854 ou 1857. Bien que réalisant la majeure partie de sa production dans son atelier romain, Müller garda toute sa vie un lien très fort avec sa ville de Cobourg, comme en témoigne sa signature 'aus Coburg/Rom' ('de Cobourg/Rome') présente sur nos deux œuvres, et en deviendra même citoyen d'honneur.

Son œuvre est fortement marqué par l'héritage antique. Nombreuses sont ses figures issues de la mythologie, son chef-d'œuvre en est d'ailleurs directement inspiré. Il s'agit du groupe monumental intitulé *Prométhée enchaîné et pleuré par les Océanides* aujourd'hui conservé à la Nationalgalerie de Berlin (inv. B I 33, fig. 1). Réalisé dans un seul bloc de marbre, il est commandé par l'Institution en 1872. Il est en effet membre de l'Académie de Berlin depuis 1869 et entretient des liens avec le directeur du musée, Mark Jordan. Le groupe final sera exposé à partir de 1879. Prométhée domine, surmonté par l'aigle qui s'apprête à lui dévorer le foie, les Océanides, nymphes aquatiques et filles de Thétis, forment un chœur autour de lui. Parallèlement à la mythologie, Müller réalise de rares groupes en lien avec l'Ancien Testament comme le prouve celui du parc du château de Pontchartrain représentant *Caïn et Abel dans les bras de leur mère Ève*, très probablement commandé par l'industriel et financier Auguste Dreyfus (1827-1897).

Comme précisé, Müller s'écarta parfois de cette veine classique et réalisa quelques groupes fortement influencés par le pittoresque italien. Ainsi *Pêcheur napolitain et son fils* sculpté en 1876 s'insère directement dans cette thématique comme sa danseuse pleine de vie intitulée *La Fiaccola* dont un exemplaire en bronze a été vendu par Beijing Inzone International Auction Co., 1<sup>er</sup> juin 2014, lot 429 et un autre offert par l'artiste à l'Accademia di San Luca en 1895 (toujours *in situ* à Rome, inv. 162). D'autres réalisations s'inscrivent

de façon évidente dans la tradition séculaire du portrait, probablement des commandes reçues par l'artiste qui fréquentait les milieux mondains. Le portrait de jeune femme (vente Dorotheum, Vienne, 26 avril 2018, lot 590), le buste de *Femme au voile* (modèle anonyme présent sur une photographie de 1854-1858 conservée dans les collections royales anglaises, dans un album du prince Albert, inv. RCIN 2906003) en témoignent. Après avoir esquisonné un pendant à son chef-d'œuvre illustrant la libération de Prométhée par Hercule, il mit un terme à sa carrière. Professeur et membre de l'Accademia di San Luca de Rome, de l'Académie de Berlin et de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando à Madrid, il fut inhumé à Rome comme son frère.

#### LE SATYRE ET LA NYMPHE

Son œuvre oscille entre taille réelle et légèrement plus petite que nature ce qui est le cas du satyre et de la nymphe. Notre groupe formé de deux sculptures séparées formant pendant est d'une importante vivacité. Le spectateur est ici particulièrement mis à contribution, se devant de tourner autour de chacune d'elles, de constater la jeunesse du satyre qui tient dans sa main le masque de la Tragédie et qui semble apprécier l'étonnement, voire la peur, de la nymphe dont la sensualité du corps est dévoilée malgré une draperie retenue dans le pli de son bras gauche. Les points de vues sont démultipliés, créant un grand dynamisme et une interaction rares, accentuant le mouvement et l'érotisme des corps. La figure intitulée *Satyre mit der Maske* (*Satyre au masque*) représente un jeune homme sans les attributs classiques des satyres, faunes ou de Pan que sont le corps velu, les oreilles pointues, les cornes ou les pattes de bouc. Seule une simple petite queue dans le bas de son dos permet de rendre l'hybridité. Le satyre s'intègre parfaitement dans l'esprit antiquisant gréco-romain et puise directement dans l'humour de certains groupes réalisés durant la période hellénistique. Le sujet est également à relier à une autre de ses réalisations, *Le Secret du faune*, qu'il sculpte en 1874, deux années avant que Stéphane Mallarmé ne publie son poème *L'Après-midi d'un faune*. Ce satyre est une des sculptures les plus célèbres d'Eduard Müller et on connaît un exemplaire en marbre à l'Accademia di San Luca. Rares sont les versions en bronze. Une fonte du satyre par la fonderie Nelli, de même taille que notre marbre, est passée sur le marché de l'art en 2021 (vente Sotheby's Londres, 14 juillet 2021, lot 18). Le sculpteur n'ayant autorisé le tirage de fontes que tardivement, vers 1885-1888, peu sont recensées (*op. cit.* H. Thieme et F. Becker, p.223. Pour *Prométhée*, voir une réduction au Germanisches Nationalmuseum, inv. PI.O.3380).

Le satyre fut exposé à l'Exposition de Berlin (*Berliner Ausstellung*) de 1871 où il fut encensé et l'artiste reçut alors une médaille d'or. La *Revue des arts visuels* (*Zeitschrift für bildende Kunst*) loua dans son article la composition et l'expression, et illustra la sculpture en gravure (fig. 2). *La Nymphe effrayée* (*Die erschreckte Nymphe*) puise quant à elle son inspiration dans différentes typologies de Vénus antiques, ou encore des représentations de Niobé. Les modèles



Fig. 1 : E. Müller, *Prométhée enchaîné et les Océanides*, Nationalgalerie, Berlin.

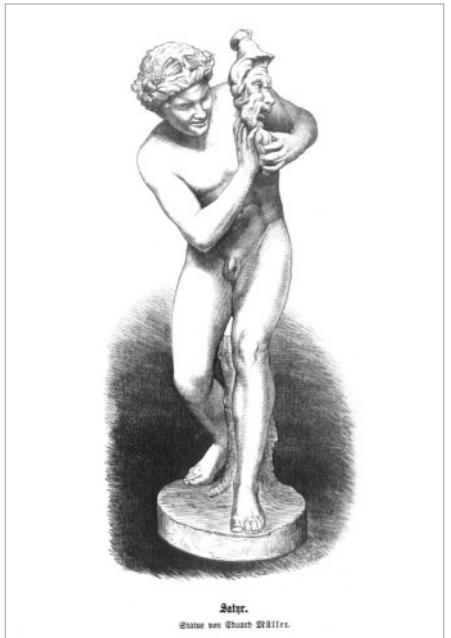


Fig. 2 : Le Satyre au masque illustré dans la Revue des arts visuels (*Zeitschrift für bildende Kunst*), lors de l'Exposition de Berlin, 1871.

visibles en Italie, permirent sans aucun doute à Müller de trouver de multiples sources à ses femmes aux traits classiques. La nymphe est très discrètement nommée *Ersilia* sur le drapé, pouvant laisser penser qu'elle est issue de *La Nymphe fidèle* (*La Fida Ninfa*), fable pastorale d'après Pétrarque, attribuée à Francesco Contarini, publiée en 1598 et dédiée à Ferdinand 1<sup>er</sup> de Médicis (voir acte 1, scène 4).

Parmi les modèles féminins les plus tôt réalisés par le sculpteur, comptons la femme debout drapée de l'album du prince Albert (photographie anonyme, vers 1854-1858, inv. RCIN 2906002). On retrouve dans son œuvre des parallèles avec notamment *Psyché*, un marbre de même dimension que le nôtre daté de 1861 et offert par le prince Albert à son épouse la reine Victoria le 26 août de la même année (Buckingham Palace, inv. RCIN 2048, *op. cit. cat. exp. Victoria & Albert: Art & Love*). Les corps de notre nymphe et de Psyché sont tous deux légèrement penchés vers l'avant et en mouvement induisant une délicate torsion du dos, les visages sont légèrement tournés sur le côté, un bras est relevé au niveau du visage. L'autre sculpture intéressante des collections royales anglaises est le cadeau d'anniversaire offert l'année suivante, en 1862, par la reine à son époux, certainement en réponse à *Psyché*. Il s'agit de *L'Innocence en danger* ou *Vénus et Cupidon* (Osborne House, inv. RCIN 41014) avec une figure féminine ici directement inspirée des Vénus accroupies antiques. Ces deux achats par la famille royale anglaise sont peut-être à relier au fait que le prince consort Albert de Saxe-Cobourg-Gotha (1827-1897) est originaire de Cobourg comme Müller.

Eduard Müller travailla le sujet opposant masculin et féminin pour un autre groupe comme l'illustre la sculpture, plus statique, représentant une femme et un jeune homme insistant, intitulée *Beauté et Pan* (vente New Art Est-Ouest Auctions, Tokyo, 31 mars 2012, lot 18). Notre groupe est situé avant le rapprochement des deux êtres, comme ont pu le traduire P.-P. Rubens et J. Brueghel I, mais à l'opposé de ce que certains contemporains de Müller ont pu faire, faisant se confondre les corps, comme A.-E. Carrier-Belleuse (terre cuite, vers 1868, musée d'Orsay, Paris, inv. RF 2335) ou encore A. Cabanel (huile sur toile, 1860, Palais des Beaux-Arts, Lille, inv. RF 274). La réunion des deux figures est exceptionnelle. Une telle composition n'avait pas été vue depuis celle mise en place par Sir John Henry Schroder (1825-1910). Personnalité intéressante issue d'une riche famille de marchands et banquiers, né à Hambourg et très tôt installé à Londres, il présenta dans sa résidence de The Dell à Old Windsor des œuvres contemporaines et d'artistes du XIX<sup>e</sup> siècle dont E. Delacroix, L. Alma-Tadema et également E. Müller (*op. cit.* H. J. Schröder, p. 62) dont un couple formé d'un satyre et d'une nymphe (*op. cit.* Brockhaus Konversationslexikon, p. 56). La source Brockhaus Konversationslexikon indique une date différente pour chacun, 1870 pour le satyre et 1877 pour la nymphe, permettant d'avancer l'idée que le satyre est une composition autonome à laquelle le sculpteur a peut-être souhaité ajouter une compagne quelques années plus tard. Toujours est-il que certaines sources parlent d'eux comme une paire dont J. Meyers (*op. cit.*).



EXCEPTIONNEL PARAVENT  
À DOUZE FEUILLES EN LAQUE  
DE COROMANDEL REPRÉSENTANT  
LE PARADIS TAOÏSTE

CHINE, DYNASTIE QING, ÉPOQUE KANGXI (1662-1722)

L'une des faces représente le Paradis des Immortels taoïstes dont Xiwangmu (Reine mère de l'Ouest) en haut à gauche avec ses suivantes et sa biche. Est également représenté Laozi chevauchant son buffle, Han Xiangzi sur son éléphant, Shoulao dans sa grotte et d'autres immortels et leur suite. Certains sont représentés dans des nuages vaporeux évoquant les têtes de ruyi, survolant un paysage rocaillue planté de différents arbres aux feuillages parcourus d'une légère brise au-dessus des vagues. Deux embarcations légères en corail sculpté voguent doucement. La bordure supérieure est décorée d'objets précieux, coupes libatoires et bronzes archaïques se répétant sur les côtés autour de deux grands bouquets fleuris. La bordure inférieure est ornée de douze types de fleurs différents.

L'autre face est très délicatement sculptée de cartouches alternant des poèmes, tous transcrits dans différentes calligraphies, des scènes animées, paysages, fleurs et fruits. Toutes les bordures du revers sont décorées de fleurs et fruits.

H. 243 cm. (95⅝ in.) ; L. 528 cm (207⅔ in.) ; L. 45 cm (17¾ in.)

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

A MAGNIFICENT TWELVE-PANEL COROMANDEL  
LACQUER SCREEN,  
CHINA, QING DYNASTY, KANGXI PERIOD (1662-1722)

清康熙 款彩道教仙人圖十二扇大屏風

PROVENANCE

Collection Didier Aaron (1923-2009), Paris.  
Vente Lempertz, Cologne, 5-6 décembre 2014, lot 517.  
Collection Brugier, Paris.

BIBLIOGRAPHIE

Thibaut Wolverperges, *Le meuble français en laque au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Racine, Bruxelles, 2000, p. 53.  
Nicole Brugier, *Les laques de Coromandel*, La Bibliothèque des Arts, Paris, 2015, pp. 82-83 et 152.



Jacques-Émile Blanche (1861-1942), Vaslav Nijinsky dans « Danse Siamoise » circa 1911





**S**ur la côte orientale de l'Inde dans le golfe du Bengale, Coromandel donne son nom à une production de laque chinoise en raison de ses ports faciles d'accès et de ses rapports commerciaux privilégiés avec la Chine. Les Compagnies anglaises et françaises des Indes y achetaient des laques importés par les Chinois depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Cependant, jamais le moindre laque n'a été réalisé sur cette côte. La technique, plus complexe que celle des paravents peints et incisés était celle d'une âme de bois recouverte d'une préparation à base de laque et d'adhésif puis de plusieurs couches de laque noire ou brune. Le décor était ensuite gravé dans l'épaisseur et les différents niveaux ainsi obtenus étaient alors peints de différentes couleurs avec également des parties incisées. Le décor polychrome obtenu après ce procédé long et coûteux était spectaculaire. La scène principale était souvent l'œuvre du maître quand les bordures étaient parfois reproduites en plusieurs exemplaires par les artisans. Différents thèmes reviennent dans cette exceptionnelle production qui constitue un des ensembles les plus prestigieux de l'art de la Chine à son apogée aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Les Chinois utilisaient les paravents pour se protéger des mauvaises influences de l'extérieur, des courants d'air, des mauvais esprits ou des regards curieux. Les décors récurrents sont les animaux, les plantes, les paysages, les scènes de palais, plus rares sont les paravents mettant en scène des étrangers et leurs vaisseaux ou l'univers du taoïsme comme ici.



#### LE PARADIS DES IMMORTELS

Les empereurs chinois étaient obsédés par un désir d'éternité, des mages leur avaient rapporté l'existence de cinq îles merveilleuses dans la mer de l'Est où vivent les Immortels. Peu après deux îles disparurent dans la mer, ne les ayant jamais retrouvées les empereurs décidèrent de reproduire dans leur palais ces paradis imaginaires pour y attirer les Immortels. Ces représentations taoïstes sont présentes sur les laques seulement depuis la dynastie Ming et, comme les scènes de palais, ces décors sont tirés d'anciennes légendes populaires. On retrouve ce décor également sur des porcelaines ou d'autres objets d'art chinois. On les reconnaît car ils se promènent sur de petits nuages en volutes, chevauchent des animaux fabuleux et ont tous un attribut. Les Immortels sont souvent représentés ivres ou la coupe aux lèvres car de leur ébriété vient leur invincibilité. Le vin et l'ivresse étaient des thèmes classiques de la poésie taoïste. Les Immortels les plus connus forment un groupe de huit : Les Huit Immortels (*Baxian*). Ce paravent est un exemple exceptionnel de Paradis taoïste. Il montre le lieu où partent les âmes délivrées, le monde des délices de l'Occident. On reconnaît entre autres en haut à gauche l'impératrice *Xiwangmu* accompagnée de ses suivantes et d'une biche blanche. Dans une superbe grotte faite de rochers escarpés à l'exécution remarquable trône *Shoulao*, le dieu de la longévité, reconnaissable à son crâne protubérant, son sceptre *ruyi* et le champignon d'immortalité *lingzhi* que lui apporte une biche.





Deux princesses portent deux pêches de longévité si grosses qu'on sent la baguette ployer. Détail particulièrement savoureux : le singe, hou, n'a pas été invité au banquet de l'impératrice Xiwangmu, il est tout de même venu, a gâché la fête en mangeant tous les fruits dont il a chargé une corbeille qu'il porte sur sa tête. Le mouvement du décor, le foisonnement des personnages, l'architecture sophistiquée des grottes rocheuses, le clapotis de vagues et le vent qu'on entend souffler dans les arbres au premier plan font de ce paravent un exemple exceptionnel dont les couleurs raffinées ont gardé toute leur fraîcheur.

#### LES INSCRIPTIONS POÉTIQUES

Les paravents étaient des objets raffinés de grand luxe et l'endroit était aussi important que l'envers. La plupart du temps le revers est plus simple et ne comporte pas de scène centrale. Le revers porte souvent des inscriptions dédicatoires nous renseignant sur l'identité du commanditaire du paravent, celle de la personne à qui il était destiné et pour quelle occasion. Très souvent les inscriptions portent une date précise. Le plus ancien paravent daté connu porte la date de 1659 et se trouve à la *Freer Gallery of Art* de Washington. Ici le revers du Paradis des Immortels présente une alternance de cartouches abritant des scènes animées, des paysages, des fruits, des fleurs et des poèmes. Chaque poème est transcrit dans une calligraphie différente. Ce décor d'inscriptions poétiques est particulièrement rare et prouve l'érudition de son commanditaire. Dès la fin de la période Ming le goût pour l'étude et la littérature commence à se refléter dans les arts décoratifs.

#### LE GOÛT DE L'OCCIDENT POUR LES LAQUES DE COROMANDEL

Ces grands paravents en laque de Coromandel ont fasciné l'Occident depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Rares et très coûteux jusqu'à dans les années 1680, les laques restèrent réservés aux souvenirs et aux membres de leur famille. L'inventaire général du Garde-Meuble de la Couronne en décrit précisément deux en 1729. En 1703, la Compagnie française des Indes orientales vendit deux grands paravents pour le prix pharaonique de 1 200 livres pièce. Trop grands, difficiles à rapporter, trop onéreux on les trouvait rarement chez les marchands-merciers. Certains pourtant étaient bien sûr découpés pour être incorporés par les plus grands ébénistes à des meubles devenus rapidement extrêmement à la mode. Certains des meubles en laque de Coromandel les plus connus sont par l'ébéniste B.V.R.B. dont une commode se trouve au musée du Domaine départemental de Sceaux, une autre au *Metropolitan Museum of Art* à New York avec une encoignure. Les panneaux en laque de Coromandel devinrent vite un élément de décor essentiel. Les marchands merciers étaient donc très attentifs à la qualité de ces laques et recherchaient principalement des paravents laqués sur leurs deux faces pour les fendre dans l'épaisseur et plaquer les panneaux sur les murs au-dessus des lambris. Les boiseries les plus connues en



laque de Coromandel sont celles du château de Leeuwarden aujourd'hui conservées au *Rijksmuseum* à Amsterdam, celles du salon chinois du Grand Palais de Tsarskoye Selo et celle du château de l'Ermitage à Bayreuth en Allemagne. Les plus grands collectionneurs du XVIII<sup>e</sup> siècle étaient de grands amateurs de laques de Coromandel. Le goût chinois a continué tout au long des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles et les paravents de Coromandel sont restés des symboles d'élégance, de mystère et d'exotisme. Certains peintres du XIX<sup>e</sup> siècle comme Jacques-Émile Blanche en feront l'élément incontournable de leurs tableaux d'intérieurs parisiens. L'artiste possédait un paravent daté de 1691 qu'il léguera au musée Guimet. Au XX<sup>e</sup> siècle, Gabrielle Chanel remis les paravents en laque de Coromandel à l'honneur. Elle collectionnait les objets d'art d'Extrême-Orient et posséda une trentaine de paravents. Rue Cambon elle en disposait à chaque étage, les pliant, les dépliant, elle fabriquait même des meubles avec. On la voit portraitée par les plus grands photographes dans son intérieur peuplé de paravents, ses mannequins prenant aussi souvent la pose vêtus de ses créations devant les paravents.

Pour un paravent présentant un décor similaire avec les Immortels taoïstes, voir la vente Christie's New York, *Treasures of a Storied Manhattan Collection*, 15 Juin 2011 – 1<sup>er</sup> Juillet 2011, lot 228. Pour un autre paravent orné de poèmes transcrits en utilisant plusieurs styles de calligraphie à la manière des lettrés et artistes de l'époque Ming, tous encadrés d'objets précieux, voir un paravent vendu chez Christie's New York, 14 - 15 Septembre 2017, lot 976.

LE CHEF-D'ŒUVRE DE LESAGE POUR CHANEL :  
LE MANTEAU COROMANDEL

19

CHANEL HAUTE COUTURE  
AUTOMNE-HIVER 1996

MANTEAU DU SOIR ENTIÈREMENT BRODÉ  
PAR LESAGE, MODÈLE « COROMANDEL »  
ET JUPE LONGUE EN CRÊPE DE SOIE ROUGE

Manteau en organza rouge brodé par François Lesage,  
parsemé de paillettes, de perles et de tubes formant motifs,  
recouverts de feuille d'or et jupe longue en crêpe de soie rouge.

Numéro de griffe : 76224

Numéro de griffe de la jupe : 76317

(2)

€15,000-25,000  
US\$15,000-25,000  
£14,000-22,000

CHANEL HAUTE COUTURE FALL WINTER 1996-1997  
AN EVENING EMBROIDERED COAT BY LESAGE, MODEL  
"COROMANDEL" AND A LONG RED SILK SKIRT

香奈兒 高級定制 1996-1997年秋冬 “款彩” 系列LESAGE刺繡坊晚裝外套、紅色真絲長裙



Gabrielle Chanel dans son appartement 31, rue Cambon.

PROVENANCE  
Property of a Lady  
Collection V. W. S.

EXPOSITION  
Une tunique similaire a été exposée dans *China through the looking glass*, Metropolitan Museum of Art, New York, 7 mai - 7 septembre, 2005.

BIBLIOGRAPHIE  
Le manteau noir photographié sur Naomi Campbell par Paolo Roversi dans le *Vogue Italia*, septembre 1996.  
Lydia Kamitsis, *Lesage*, Assouline, 2000, pp. 60-62 (le manteau noir).  
*Chanel*, catalogue de exposition au Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 5 mai - 7 août 2005, pp. 132-133 (le manteau noir).  
Olivier Saillard, *Histoire idéale de la mode contemporaine*, Textuel, 2009, pp. 214-217 (la robe rouge).  
Emma Baxter-Wright, *Le Petit livre de Chanel*, Eyrolles, Paris, 2012, p.109 (le manteau noir).  
*China Through The Looking Glass*, Metropolitan Museum of Art, New York, 7 mai - 7 septembre, 2015, catalogue pp. 208-210 (la robe rouge et le manteau noir).  
La robe longue rouge photographiée sur Fei Fei Sun par Steven Meisel à l'occasion de l'exposition *China through the looking glass* au Metropolitan Museum de New York, dans le *Vogue US*, mai 2015.  
Alexander Fury, *Chanel, The Impossible Collection*, Assouline, Paris, 2019, p.105.  
Patrick Mauriès, *Lesage brodeur*, Thames Hudson, London, 2020, p. 179 (le manteau noir).  
Patrick Mauriès et Adelia Sabatini, *Chanel Catwalk: The Complete Collections*, Thames Hudson, Londres, 2020, p. 228.





Les mains de Gabrielle Chanel.



Reportage sur les collections de Haute Couture dans Marie-Claire France, septembre 1996.



Gabrielle Chanel fut initiée à l'Orient et à ses mystères par son grand amour Boy Capel. Fasciné par l'Orient, le bouddhisme, l'hindouisme, l'ésotérisme et les sciences occultes, il montra à Gabrielle Chanel les contours d'un monde invisible peuplé de symboles. Après sa mort tragique, elle vécut toujours entourée d'objets d'art chinois notamment rue Cambon. Nous avons vendu chez Christie's deux objets chinois provenant de cet intérieur d'abord une statuette de singe en biscuit émaillé blanc (Art d'Asie, Christie's Paris, 13 juin 2018, lot 96) puis un cerf en cristal de roche (Art d'Asie, Christie's Paris, 12 juin 2019, lot 78), deux animaux prépondérants du bestiaire mythologique chinois. Passionnée par les paravents en laque de Coromandel, Gabrielle Chanel en posséda une trentaine qu'elle installait à tous les étages de la rue Cambon, encore visibles aujourd'hui. Elle les pliait, les dépliait, les coupait, fabriquait des meubles à partir de panneaux de laque, ces paravents sont indissociables du style Chanel. Portraituree par les plus grands photographes devant ses paravents, ils sont aussi le décor idéal à certaines séances de pose des mannequins présentant ses dernières créations.

Après la mort de Gabrielle Chanel, la maison de couture resta une belle endormie jusqu'à l'arrivée en 1983 de Karl Lagerfeld, surnommé depuis « le Roi Karl » par la presse spécialisée. Virtuose, génie créatif à l'énergie débordante, il donne tout de suite un nouveau souffle à la maison Chanel, le succès est immédiat. Jamais dans la nostalgie, il tisse plutôt des fils entre passé, présent et futur.





Campagne de publicité, 1996.

Érudit, passionné d'art, amoureux du XVIII<sup>e</sup> siècle c'est tout naturellement qu'en 1996 Karl Lagerfeld puise dans le passé de Gabrielle Chanel et souffle à son complice le brodeur François Lesage « Allez voir les Coromandel ». Ce conseil, donné en 1983, marqua le début d'un répertoire de broderies cher au brodeur et au créateur, toujours réinventé par la maison Chanel dont l'interprétation la plus éblouissante est celle de la collection Automne-Hiver 1996. Quatre manteaux brodés, deux rouges, deux noirs, pas moins de 135 heures de réalisation et 800 heures de travail chacun. L'exceptionnelle broderie de notre manteau, rehaussée de feuille d'or parfois chauffée s'inspire directement des paravents de Gabrielle Chanel et reste fidèle à leurs couleurs et vieux ors patinés par le temps. Le défilé eut lieu au Ritz en juillet 1996 et notre modèle était porté



Kate Moss lors du défilé au Ritz en juillet 1996.

par Kate Moss. Quatre modèles « Coromandel » furent présentés. Le long manteau noir était présenté par Stella Tennant, alors visage de la marque. Une vaste campagne de publicité mettant en scène Stella Tennant portant le manteau noir fut photographiée par Karl Lagerfeld. Le souhait de Karl Lagerfeld pour cette collection était d'allonger toujours plus la silhouette qu'il surnomma « le corps stiletto ». Ce manteau rarissime car commandé en très peu d'exemplaires est un des chefs-d'œuvre de la maison Lesage et un hommage vibrant au goût de Mademoiselle Chanel par un des plus grands créateurs de mode du XX<sup>e</sup> siècle : Karl Lagerfeld.

*Nous remercions Julien Baulu pour son aide à la rédaction de cette notice.*

»

Nous jouons notre rôle dans le royaume de l'imagination.  
La broderie peut être le rêve d'une femme devenu réalité. »

François Lesage

HOMMAGE À GEORGES BRAQUE  
PAR YVES SAINT LAURENT : UNE COMMANDE UNIQUE

20 λ

YVES SAINT LAURENT  
HAUTE COUTURE  
PRINTEMPS-ÉTÉ 1988

EXCEPTIONNELLE VESTE « HOMMAGE À GEORGE BRAQUE »  
BRODÉE PAR LESAGE ET JUPE EN SATIN BLEU

Ensemble de soir : veste « Hommage à Georges Braque »,  
entièrement brodée de sequins par Lesage et jupe en satin bleu,  
passage n° 66 du défilé.

Numéro de griffe : 62352

(2)

€15,000-25,000  
US\$15,000-25,000  
£14,000-22,000

YVES SAINT LAURENT HAUTE COUTURE SPRING-SUMMER 1988  
AN EXCEPTIONAL 'GEORGES BRAQUE' JACKET EMBROIDERED  
BY LESAGE AND A BLUE SATIN SKIRT

聖羅蘭 高級定制 1988年春夏 LESAGE刺繡坊“喬治·布拉克”外套，藍色緞面裙

PROVENANCE  
Property of a Lady  
Collection V. W. S.

BIBLIOGRAPHIE

*Yves Saint Laurent Haute Couture Défilés*, Éditions de La Martinière, Paris, 2019, p. 424. La photo a été prise lors du défilé en Inde à l'occasion de l'année de la France en Inde à New Delhi et Bombay les 12 et 19 novembre 1989.



Planche défilé Printemps-Été 1988.



Croquis de recherche hommage à Georges Braque par Yves Saint Laurent.



Défilé Printemps-Été 1988.



>>

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

Yves Saint Laurent

Catalogue de l'exposition Yves Saint Laurent, Dialogue avec l'art (2004)



C'est à l'occasion de son défilé Printemps-Été 1988, « hommage aux artistes » que le grand créateur de mode conçoit plusieurs vestes brodées par Lesage en hommage à des peintres qu'il admire, les iris et les tournesols de Van Gogh, une veste hommage à Bonnard et notre veste hommage aux colombes de Georges Braque.

Yves Saint Laurent admirait beaucoup le peintre dont lui et Pierre Bergé possédaient une magnifique toile cubiste de 1912-1913, *Quotidien, Compotier du Midi*, vendue en 2009 lors de la fameuse vente organisée par Christie's au Grand Palais à Paris, Collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, 25 février 2009, lot 22.

La collection Printemps-Été 1988 comporte de nombreux passages inspirés de Georges Braque où les colombes sont omniprésentes. Cette magnifique veste à fond bleu entièrement brodée de sequins d'une incroyable souplesse doublée de satin de soie bleu, est le fruit du savoir-faire exceptionnel de la Maison Lesage. Il avait fallu déployer des trésors d'inventivité pour faire tenir les colombes de la veste, passage n° 66 du défilé, raison pour laquelle notre cliente a choisi de commander la veste sans les colombes. Des centaines d'heures de travail furent nécessaires à la réalisation des multiples nuances et détails de cette veste qui en font une grande prouesse de la Haute Couture et de la maison Lesage. Elle compte, par conséquent, parmi les pièces de créateurs les plus exceptionnelles au monde.

A part la veste aux colombes « Hommage à Georges Braque », portée par le top model Martien Rooyart lors du défilé de 1988, aujourd'hui dans les collections du Musée Yves Saint Laurent Paris, notre veste est l'unique commande cliente donc l'unique autre exemplaire connu de ce modèle.

Cette veste est à rapprocher du célèbre modèle « Tournesols » de Yves Saint Laurent issu de la même collection Printemps-Été 1988, en hommage à Van Gogh vendu chez Christie's Paris, 26 novembre 2019, lot 201.

Nous remercions Olivier Châtenet pour son aide à la rédaction de cette notice.



Défilé en Inde à l'occasion de l'année de la France en Inde à New Delhi et Bombay les 12 et 19 novembre 1989.



21

PAIRE DE VASES  
NOMMÉS  
VASES DAUPHIN  
EN PORCELAINE  
TENDRE DE SÈVRES

XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE VERS 1765-1774, LA PEINTURE  
DES ENFANTS PAR CHARLES-NICOLAS DODIN,  
LA PEINTURE DES TROPHÉES ATTRIBUÉE  
À CHARLES BUTEOUX OU LOUIS-GABRIEL CHULOT

De forme ovoïde sur piéouche, les anses en forme de dauphin  
rehaussé d'or, le col et le couvercle en forme de jet d'eau à fond  
or, décor polychrome sur fond vert sur une face d'un enfant assis  
dans un paysage dans une réserve ovale, l'un tenant un aviron, près  
de boulets de canons et une hache, l'autre tenant deux branches  
de laurier, adossé contre un casque sous un arbre, le revers décoré  
de trophées militaires; un vase restauré

H. 33,5 cm (13⅓ in.) ; L. 18 cm (7⅛ in.)

L'un marqué II entrelacés, lettre-date V pour 1774,  
marque du doreur Boulanger, l'autre marqué P.T. en creux  
pour Pierre-Aymand Tristant

(2)

€50,000-80,000  
US\$49,000-78,000  
£44,000-70,000

PROVENANCE

Collection of William Kissam Vanderbilt II (1878-1944), Parke-Bernet,  
New York, 21-22 mai 1948, lot 298.

French and Co, vendue à Kaufman Thuma Keller (1885-1966).  
Collection de feu Kaufman T. Keller de Detroit, Christie's, Londres,  
30 octobre 1967, lot 43.

A PAIR OF SÈVRES SOFT-PASTE PORCELAIN 'VASES DAUPHIN',  
CIRCA 1765-1774, THE PAINTING OF THE CHILDREN BY  
CHARLES-NICOLAS DODIN, THE PAINTING OF THE TROPHIES  
ATTRIBUTED TO CHARLES BUTEOUX OR LOUIS-GABRIEL CHULOT

一對斯瓦爾斯軟瓷“花瓶-多芬”，約1765-1774年，查理斯-尼科拉斯-多丁的兒童畫，查理斯-布托或路易士-加布裡埃爾-丘洛的獎盃畫





**L**e modèle en plâtre d'une forme de vase ovoïde muni d'anses en forme de dauphins, très proche de notre forme de vase, est conservé à la manufacture de Sèvres et reproduit par Troude sous la dénomination *vase œuf à anses dauphins* (A. Troude, *Choix de Modèles de La Manufacture Nationale de Porcelaines de Sèvres*, Paris, 1897, pl. 100), (fig. 1). La création de ce modèle est généralement datée par les auteurs autour de 1765 (C.C. Dauterman et al., *Decorative Art From The Samuel H. Kress Collection At The Metropolitan Museum of Art*, Aylesbury, 1964, p. 214). Toutefois, la première mention du vase *Dauphin* en deux grandeurs apparaît dans l'inventaire de la manufacture pour les travaux de l'année 1770, Sèvres, Manufacture et Musée nationaux, service des collections documentaires (par la suite : SMMN, Registre I, Inventaires généraux, 1771). Les similarités entre le vase *Dauphin* et le vase *Jet d'eau*, créé en 1765 (SMMN, Registre I, Inventaires généraux, 1766), dont les anses en forme de dauphin et la prise du couvercle en forme de jet d'eau jaillissant sont très comparables, permettent de penser qu'ils sont du même auteur, probablement Jean-Claude Duplessis père (c. 1695-1774), directeur artistique. Pierre Ennès a suggéré que ces formes sont créées pour célébrer l'avènement du nouveau Dauphin, futur Roi Louis XVI, à la mort de son père en 1765 (R. Savill, *The Wallace Collection, Catalogue of Sèvres Porcelain*, Londres, 1988, p. 281). Une source possible du vase *Dauphin* pourrait être une gravure publiée en 1582 d'après Polidoro da Caravaggio (fig. 2), les gravures d'après Polidoro furent en effet rééditées à Paris par Jean-François Daumont avant 1775 (J. L. Mc Cahey et H.J. Mc Cormick, *Vasemania, Neoclassical Form and Ornament in Europe, Selections from the Metropolitan Museum*, catalogue d'exposition, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture, New York, 2004, n° 17, p. 57 et T. Clifford, « Polidoro and English Design », *Connoisseur*, 192, août 1976, pp. 282-291).

Le registre des Travaux Extraordinaires pour l'année 1774 révèle que le peintre Charles-Nicolas Dodin (1734-1803), l'un des meilleurs peintres de figures de la manufacture royale, reçoit le paiement de 48 livres pour 1 vase *Dauphin enfans paysage* (SMMN, Travaux extraordinaires, F16, 1774 et M.-L. de Rochebrune, *Splendeur de la Peinture sur Porcelaine au XVIIIe Siècle, Charles-Nicolas Dodin et la Manufacture de Vincennes-Sèvres*, Paris, 2012, p. 231), ce qui correspond très certainement à l'un de nos deux vases daté V pour 1774. Charles-Nicolas Dodin a peint le même enfant sur un vase de la même forme, également à fond vert, provenant des collections de Lord Hillingdon et aujourd'hui conservé dans la collection Kress au Metropolitan Museum de New York (C.C. Dauterman et al., *Decorative Art From The Samuel H. Kress Collection At The Metropolitan Museum of Art*, Aylesbury, 1964, pp. 214-215, n° 44, fig. 162-163, gift of Samuel H. Kress Foundation, 1958). Les deux mêmes enfants apparaissent également sur une paire de vases chinois ou à pied de globes vers 1770 (The Chrystner Collection sale, Christie's, New York, 9 juin 1979, lot 225 puis Christie's, New York, 1<sup>er</sup> novembre 1990, lot 22).



Un autre vase *Dauphin* à fond bleu décoré de marines est conservé à Russborough en Irlande (Francis J. B. Watson, « The Collections of Sir Alfred Beit: 2 Furniture and Ceramics », *Connoisseur*, CXLV, 1960, p. 222) ; enfin, une paire de vases *Dauphin* décorés de paniers remplis de fleurs sur fond bleu est conservée dans la collection Jones au Victoria and Albert Museum de Londres (W. King, *Catalogue of the Jones Collection, Part II*, Londres, 1924, p. 19, pl. 21, n° 145.)

À partir de 1775, la manufacture de Sèvres modifie légèrement cette forme de vase pour accueillir un cadran, sous le nom de *vase pendule à dauphins*. Madame Adélaïde (1732-1800), l'une des filles de Louis XV et tantes de Louis XVI, achète à la manufacture de Sèvres le 18 juin 1777 un vase *Dauphin et sa pendule* pour 720 livres (SMMN, registre Vy6 f° 194). Le Roi Louis XVI possédait également une vase pendule à dauphins placé à Versailles dans le Cabinet des Bains. Elle est ainsi décrite dans un inventaire des appartements de Louis XVI en 1787 : *Une pendule de cheminée à vase en porcelaine bleu, ornée de deux branches de lauriers qui entourent la lunette et de deux dauphins, terminée par un jet d'eau, h. de 14 po. sur 6 po. 9 l. de large, par Roque.* Cette pendule a été vendue par Christie's à Londres, 4 juillet 2013, lot 22 et a rejoint les collections du château de Versailles. Trois autres vases *pendules à dauphins* sont aujourd'hui connus, l'un vendu par Christie's, Londres, 6 juillet 2016, lot 80 (Provenant de l'ancienne collection Hector Binney, Sotheby's, Londres, 5 décembre 1989, lot 11), un autre conservé au musée de Sèvres (Marcelle Brunet et Tamara Préaud, Sèvres, *Des origines à nos jours*, Fribourg, 1978, p. 202, n° 234) et un troisième avec Adrian Sassoon, Londres, en 2022.

#### WILLIAM KISSAM VANDERBILT II

William Kissam Vanderbilt II est l'arrière-petit-fils du commodore Cornelius Vanderbilt, considéré en son temps « l'homme le plus riche du monde » et le fils d'Alva Smith et de William Kissam Vanderbilt, une dynastie de magnats de la construction maritime et des chemins de fer.

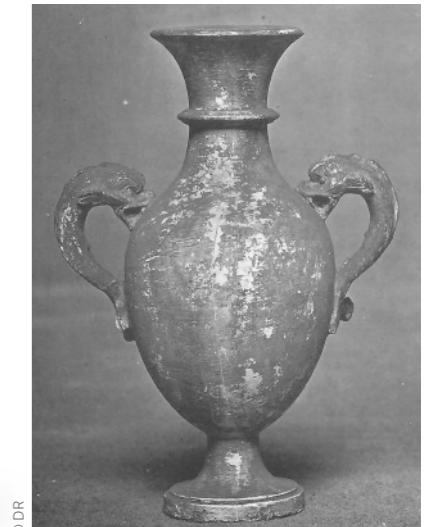


Fig. 1 : Modèle en plâtre, Manufacture de Sèvres



Fig 2 : D'après Polidoro da Caravaggio, 1582

Acoté d'une vie remplie de voyages, de courses hippiques, de courses de voiliers et d'automobiles, il rejoint son père dans les bureaux de New York Central Railroad à Grand Central Terminal à Manhattan et se fait construire en 1905 une maison sur la Fifth Avenue. Divorcé en 1927 de sa première femme Virginia Graham Fair (1875-1935) dont il a eu trois enfants, il épouse à l'hôtel de ville de Paris Rosamund Lancaster Warburton (1897-1947). Il construit aussi à cette époque un manoir de style renaissance espagnole à Centerport (Long Island), appelé le Nid d'aigle (Eagle's Nest), qui abrite désormais le musée Vanderbilt.

22

JACQUES-LOUIS DAVID  
(PARIS 1748-1825 BRUXELLES)  
ET ATELIER

*Étude pour le Serment du Jeu de Paume*

graphite, plume et encre noire et brune,  
filigrane 'D&C BLAUW/ IV' et sa contre marque  
blason surmonté d'une fleur de lys

50,5 x 77 cm (19 5/8 x 30 1/4 in.)

€25,000-50,000  
US\$25,000-49,000  
£22,000-44,000

PROVENANCE

Baron Dominique Vivant Denon (1747-1825), Paris, sa marque de collection (Lugt 779); possiblement sa vente après-décès, Paris, Hôtel Drouot, 1<sup>er</sup> mai 1826, lot 856 'Croquis au crayon et au lavis, pour diverses figures du serment du jeu de paume Croquis au crayon et au lavis, pour diverses figures du serment du jeu de paume' ou lot 857 'autres croquis à la plume et au lavis, pour le même sujet'. Collection particulière, France.

AN UNPUBLISHED AND IMPORTANT STUDY FOR THE OATH  
OF THE TENNIS COURT, BY JACQUES-LOUIS DAVID AND  
WORKSHOP, GRAPHITE, PEN AND BROWN AND BLACK INK,  
WATERMARK

雅克·洛伊斯·戴維（巴黎1748-1825年），著名網球場誓言畫的大型預備畫，  
石墨，鋼筆，紙上的棕色和黑色墨水，浮水印



Fig. 1: J.-L. David, *Le Serment du Jeu de Paume*, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

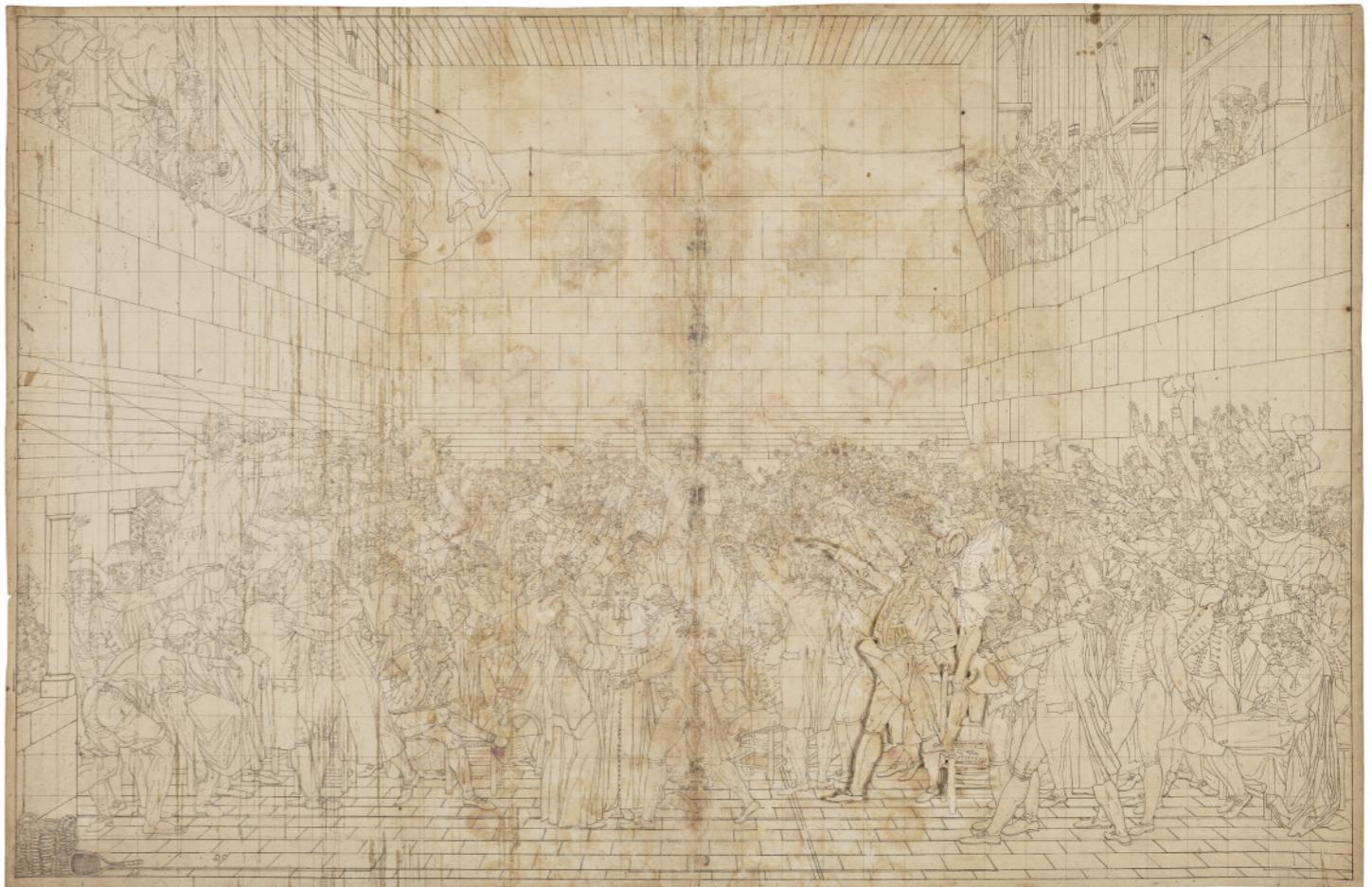




Fig. 2 : J.-L. David, *The Oath of the Tennis Court*, Cambridge, Harvard Art Museums/ Fogg Museum



Fig. 3 : J.-L. David, *Dubois-Crancé et Robespierre pour le Serment du Jeu de Paume*, France, collection particulière

D'un large format, la présente étude est à mettre en relation avec la célèbre composition révolutionnaire de Jacques-Louis David, le *Serment du Jeu de Paume*. Le 5 mai 1789, les États Généraux se réunissent à Versailles dans l'hôtel des Menus Plaisirs. Le 17 juin, le Tiers-État se constitue en Assemblée nationale, rejoint, deux jours plus tard, par le Clergé. Le 20 juin, les députés trouvent porte close et décident de se réunir au Jeu de Paume. Les membres de l'Assemblée installent ainsi un mobilier de fortune et le président Bailly, entouré des secrétaires et des 630 députés, prononce le fameux serment, qui enjoint aux députés de ne plus se séparer avant d'avoir donné une constitution à la France.

Début mars 1790, selon une inscription dans un carnet de croquis (P. Stein, *Jacques-Louis David. Radical draftsman*, cat. exp., New York, Metropolitan Museum of Art, 2022, p. 186), David et son ami le député Edmond Dubois-Crancé proposent à la commission du club des Jacobins (aussi connu sous le nom de Société des Amis de la Constitution) que l'artiste réalise un ambitieux tableau du

*Serment du Jeu de Paume*, en l'honneur de l'Assemblée Nationale. Ce n'est qu'en octobre 1790 que le projet commence, prévu pour être financé par une souscription nationale. Mais deux éléments mettent le projet en péril : le peu d'enthousiasme financier des souscripteurs et la fin de l'unanimité des révolutionnaires de 1789. En effet, de nombreux députés de l'Assemblée nationale sont considérés comme des traîtres à la Révolution quelques années plus tard (Mirabeau, par exemple). C'est entre autres pourquoi, après de multiples croquis, esquisses et études dessinées, David abandonne son immense toile inachevée, aujourd'hui conservée à Versailles (musée national des châteaux de Versailles et du Trianon, inv. MV 5841).

Le présent dessin, réalisé par un membre de l'atelier de Jacques-Louis David puis très probablement retouché par maître lui-même, s'inscrit dans cette démarche de multiplication des études d'atelier, aussi bien pour les figures que pour l'architecture, les études de draperies, les mises au carreau, ou encore les études peintes. Il nous offre un précieux témoignage de cette grande entreprise picturale davidienne, rendue caduque par le cours tumultueux de l'Histoire, avant d'être terminée. En dehors de cette immense toile non achevée, mentionnée plus haut (plus de sept mètres sur dix), la composition entière et détaillée nous est principalement connue grâce à l'étude dessinée la plus aboutie de ce projet, en dépôt au musée du château de Versailles et exposée récemment au Metropolitan Museum of Art de New York (fig. 1 ; inv. M.V. 8409 ; Stein, *op. cit.*, 2022, n° 53).

#### L'ORIGINALITÉ DES TECHNIQUES UTILISÉES DANS L'ATELIER DE DAVID

Avant l'avortement de ce projet ambitieux, Jacques-Louis David s'entoure, dans son atelier, de plusieurs architectes, peintres, dessinateurs et élèves. Cette collaboration avec d'autres artistes est avérée et Antoine Schnapper, dès 1990, indique que l'étude de composition d'ensemble conservée au Harvard Art Museum de Cambridge (fig. 2 ; inv. 1943.799) a été exécutée avec 'la collaboration de Charles Moreau (1762-1810), élève et ami de David œuvrant dans son atelier, à la fois peintre et architecte' (Schnapper, *Jacques-Louis David*, cat. exp., Versailles, musée national du château de Versailles, 1990, p. 248).

Le présent dessin est un nouveau et précieux témoignage inédit de la pratique artistique davidienne. Le député Edmond Louis Alexis Dubois-Crancé (1747-1814), qui correspond sur le dessin au personnage modifié sur un morceau de papier silhouetté avec les pieds campés dans le sol et le bras droit levé sera finalement inversé dans la version finale et mis à la place de Maximilien Robespierre (1758-1794) avec sa tête rejetée en arrière et ses mains sur la poitrine. Le même positionnement de Dubois-Crancé au sol et Robespierre debout sur la chaise derrière lui, deux amis chers de David, se retrouve sur un dessin du maître, rehaussé de lavis gris et d'un aspect plus pictural, conservé en collection particulière française (fig. 3 ; Stein, *op. cit.*, 2022, n° 52).





Fig. 4 : P.-A. Hall,  
*Portrait de Dominique Vivant Denon*,  
coll. part.

Ce placement des deux députés ne sera pas retenu mais plutôt inversé dans la composition finale, Robespierre se retrouvant au sol et Dubois-Crancé debout. Il est intéressant de rapprocher cette inversion des vicissitudes de la Révolution et de la situation politique de David : ce dernier, député à la Convention et soutien de Robespierre, accompagne la chute de ce dernier à la fin de la Terreur, et se retrouve en prison. Peut-être le changement de composition, avec un Robespierre descendu de sa chaise, vise-t-il à atténuer le passé robespierriste de David ?

Cette modification de la position d'un personnage à l'aide d'un ajout de papier est un intéressant témoignage des hésitations de l'artiste et de son processus créatif. Cette technique est propre à David et se retrouve sur le dessin le plus abouti de la composition d'ensemble, où un morceau de papier silhouetté autour des figures centrales, dont le président Bailleul, a été découpé et posé par-dessus, à la manière d'un repentir (fig. 1).

UNE PROVENANCE PRESTIGIEUSE :  
LA COLLECTION DU BARON  
DOMINIQUE-VIVANT DENON

De même que le dessin en collection particulière représentant Dubois-Crancé et Robespierre et cité précédemment, la présente étude a appartenu à l'un des plus célèbres élèves de David et graveur de cette composition en 1794, Dominique-Vivant Denon. Les deux feuilles portent son cachet de collection, répertorié par Frits Lugt sous le numéro L. 779. Avant d'être un collectionneur infatigable, directeur des arts au service de Napoléon et premier directeur du Louvre, Vivant Denon fut un artiste passionné d'estampes, qu'il utilisait 'comme un carnet de notes autobiographiques' (A. Goetz, 'Dominique-Vivant Denon. *L'œil de Napoléon*', cat. exp., Paris, musée du Louvre, 1999-2000, p. 71).

Les soubresauts de la Révolution l'amènent à 'graver et surtout publier, pour le compte du Comité de salut public, les costumes républicains dessinés par David' (U. van de Sandt,

Dominique-Vivant Denon. *L'œil de Napoléon*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, 1999-2000, p. 75). C'est probablement dans ce contexte, en tant que proche de David, qu'il entre en possession du présent dessin, mis au carreau à la plume et encre brune. Les dimensions de la feuille, prises au niveau des traits d'encadrements, correspondent à la taille de la gravure du *Serment du Jeu de Paume* d'après David, réalisée par Vivant Denon au début de l'année 1794, avant la chute de Robespierre en août 1794 (Paris, Bibliothèque nationale de France, cabinet des Estampes, cote : AA5/suppl. relié - David ; *op. cit.*, 1999-2000, n° 55).

Ce morceau d'histoire inédit, d'un large format, intimement lié au projet gravé et représentant l'une des plus célèbres compositions révolutionnaires de Jacques-Louis David est un précieux témoignage du processus créatif de l'artiste venant retravailler et ajuster en permanence non seulement ses propres œuvres mais également celles de la main des artistes de son atelier.



23 f

## TABATIÈRE EN OR ET ÉMAIL D'ÉPOQUE LOUIS XV

PAR NOËL HARDIVILLIERS (FL. 1729-1771),  
PARIS, 1740/42, CHARGE ET DÉCHARGE DE LOUIS ROBIN,  
POINÇON D'IMPORTATION FRANCAIS EN USAGE  
DEPUIS 1864 DEUX FOIS

Rectangulaire, les panneaux latéraux légèrement échancrés, le couvercle et le fond émaillés en plein d'un large bouquet de fleurs enrubanné comprenant pivoines, narcisses, œillets et lys, et de papillons colorés, les feuilles en émail de basse-taille translucide vert, les côtés également émaillés en plein d'un semis de fleurs, le tout sur fond en or ciselé de filets concentriques à l'imitation d'un panier encadré par des enroulements formant cartouche

L. 80 mm (3⅛ in.)  
Poids brut : 191 gr. (6 oz. 2 dwt.)

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

A LOUIS XV ENAMELLED EN PLEIN GOLD SNUFF-BOX, BY  
NOËL HARDIVILLIERS (FL. 1729-1779), PARIS, 1740/42, CHARGE  
AND DECHARGE MARKS OF LOUIS ROBIN, STRUCK TWICE ON  
FLANGE WITH FRENCH IMPORT MARK IN USE AFTER 1864

巴黎諾埃爾·哈迪維利爾斯 (NOËL HARDIVILLIERS, 1729-1779年) 於1740/42年創作的路易·羅賓 (LOUIS ROBIN) 的一個琺琅鑲金鼻烟盒，在法蘭上兩次鑄造，1864年後使用法國進口標誌



### BIBLIOGRAPHIE

- D. Diderot et J.L.R. d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts, des métiers*, 1751, t. XV, p. 792-794.  
A. Maze-Sencier, *Le livre des collectionneurs*, Paris, 1885.  
E. Molinier, *Dictionnaire des Emailleurs depuis le Moyen Âge jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup>*, Guide des collectionneurs, 1885.  
H. Clouzot, *Dictionnaire des Miniaturistes en Email*, Paris, 1924.  
K. Snowman, *Eighteenth Century Gold Boxes of Europe*, Londres, 1966.  
F.J.B. Watson et C.C. Dauterman, *The Wrightsman Collection Volume III, Furniture, Snuff-boxes, Silver*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1970.  
A. Somers Cocks et Ch. Truman, *Renaissance Jewels, Gold Boxes and Objets De Vertu: The Thyssen-Bornemisza Collection*, London, 1984.  
Emma Waléria Langlais, *Noël Hardivilliers (1695-1779) Maître orfèvre-joaillier spécialisé en objets de vertus*, Mémoire de Master 1 en Histoire de l'Art, 2019-2020, Université de la Sorbonne, Paris.





#### ÉMAILLÉE PAR AUBERT ?

L'*Encyclopédie* définit la boîte « pleine » comme une « *boête dont le corps est massif d'or et enrichie de divers manières, selon le goût du public et de l'ouvrier* » [Diderot, Alembert « Tabatière » t. 15, p. 792-794]. Leur fabrication nécessite donc l'intervention d'un émailleur, corporation mal connue. Les émailleurs actifs à Paris au XVIII<sup>e</sup> que l'on a pu identifier, se classent en trois catégories : ceux qui étaient d'abord orfèvres tels que Louis-François Aubert ou Herbert-Louis Cheval de Saint Hubert, ceux qui travaillaient comme peintres sur porcelaine à Sèvres et pour compléter leur salaire et leur activité travaillaient aussi pour les orfèvres, le plus connu étant Joseph Coteau et Philippe Parpette et enfin ceux qui signent leur travail comme Le Sueur.

Le travail d'émaillage de cette tabatière présente les caractéristiques du travail d'Aubert, comme mentionné dans les comptes des Menus-Plaisirs en 1751 pour des boîtes livrées par « *Ducrollay, bijoutier, place Dauphine, Une boîte d'or, émaillée par Aubert, à fleurs de relief, fond mat à mosaïque et bordure d'or polie. 2,184 liv. — Une autre, à fleurs émaillées de relief. 2,184 liv.* ». En 1753 le marchand-mercier, La Houguette, livre une boîte d'or, émaillée à fleurs peintes par Aubert, pour l'abbé de Lascarie. 1,272 liv. » [Maze-Sencier, p. 153 et 154].

Henri Clouzot dans son *Dictionnaire des Miniaturistes en Email* fait aussi référence à un certain Louis-François Aubert « *peintre en émail du roy* » spécialisé en émaux en relief dont l'inventaire après-décès de l'atelier en 1755 révèle des boîtes de toutes tailles (p. 129 et 130). Certainement le style très particulier du décor de cette tabatière laisse penser que le travail d'émaillage est par Louis François Aubert.

#### UN DÉCOR DE FLEURS QUI APPARAÎT DANS LES ANNÉES 1740

La fleur occupe depuis toujours une place prépondérante dans les décors en tout genre : étoffes, porcelaine, marqueterie, orfèvrerie,... et les boîtes en or, faisant ainsi rentrer le jardin dans les maisons et satisfaisant ce besoin absolu de nature et de beauté. Chaque fleur s'est aussi vue attribuer une valeur symbolique, cachant un message au-delà de l'élément purement esthétique. Les fleurs se prêtent et s'adaptent donc facilement aux boîtes en or et ne manquent pas de trouver une place centrale ou périphérique dans les décors ; elles restent certainement un motif favori des orfèvres. Le décor floral est très la mode dans les années 1740 et on en connaît plusieurs versions en or qui semblent toutes inspirées du dessin conservé au Victoria & Albert Museum (E.296-1938). Christie's a ainsi vendu deux boîtes en or très semblables : une le 29 novembre 2012 lot 564 datée 1746/47 et une le 5 décembre 2018 lot 21 par Pierre-François Delafons datée 1745/46. Parallèlement il existe plusieurs tabatières émaillées avec des décors similaires. Cette tabatière est sans doute parmi les premières, sinon la première, où le décor floral est rehaussé par un émaillage, intensifiant ainsi l'effet de la boîte et attestant de la créativité d'Hardivilliers.

#### COMPARATIFS

L'étude comparative des boîtes fabriquées à la même période et qui présentent un décor similaire suggère que cette tabatière d'Hardivilliers est parmi les premières fabriquées.

La plus ancienne est une tabatière double illustrée dans Snowman, 1966 sous le numéro 129 datée 1737/38.

Cependant, la plus comparable en terme de décor est une tabatière illustrée dans K. Snowman sous le numéro 178 (collection Jeremy Harris) émaillée des mêmes papillons ultra colorés virevoltants dans un semis de fleurs et également datée 1740/42 sans que le maître-orfèvre n'ait été identifié.

On peut citer dans la collection Thyssen-Bornemisza [Somers et Truman p. 174-179] une tabatière datée 1747/48 (No 47) émaillée en vert translucide d'un treillage parsemé de fleurs émaillées en plein, une autre par Jean Moynat datée 1748/49 dont le couvercle est centré d'une gerbe de fleurs et d'un semis de fleurs sur les coins émaillés en plein sur un fond translucide vert (No 48) et enfin une tabatière datée 1748/49 bordé de fleurs similaires (No 49).

Le Louvre possède une tabatière datée 1747 dont l'orfèvre n'est pas non plus identifié et qui présente elle aussi une décoration de fleurs OA 2117 (leg Lenoir).

Enfin, une boîte ovale de Jean Frémin datée 1756/57 dans la collection Wrightman n° 13 p. 151 porte aussi le même décor.



Modèle de décor, France, vers 1740



Tabatière, Paris, 1740-42, collection Jeremy Harris

Noël Hardivilliers complète son apprentissage d'abord chez Jean Chéret, fils du maître-orfèvre Antoine-François Chéret, de juin 1720 à août 1725 puis chez François-Siméon Barré. Il accède à la maîtrise en 1729 lorsqu'il est cautionné par son beau-père Jean-Baptiste Charbonné dont il a épousé la fille Marie-Anne en juillet 1720. Il est cité comme demeurant sur le Pont au Change jusqu'en 1771 lorsqu'il se retire à Auteuil. Il occupe initialement jusqu'en 1754 le numéro 49 sous l'enseigne « le Cocq » qui lui donnera sans doute l'idée du différend de son poinçon ; il s'installe ensuite au numéro 16 sous l'enseigne au « Marteau d'or ». Il sera à deux reprises garde de la corporation qui confirme son importance au sein de la communauté des orfèvres. Hardivilliers est un artisan prolifique qui contracte 183256 gr. d'or entre 1750, lorsque commencent les Registres de la Marque, et 1771. Même si la production de ses 22 premières années est mal connue, le *corpus* des boîtes ayant survécu et étant connu indique que les tabatières qu'il fabrique au cours de la première moitié de sa carrière combinent l'usage de matières variées tels que les pierres dures, ivoire, burgau, coquilles et nacre montées « à cage » en or.





LA NATURE  
ARTISTE

24 ■

## GOGOTTE MONUMENTALE

FONTAINEBLEAU, FRANCE

De forme naturelle, datant de l'Oligocène (environ 30 millions d'années), les multiples couches de concrétions et de plis créant un exemple dynamique et complexe, sur socle

162 × 153 × 40 cm sur socle  
(64 × 60¼ × 16 in. on stand)

€100,000-150,000  
US\$99,000-150,000  
£88,000-130,000

一個巨大的戈戈特陣型  
法國楓丹白露





**L**es gogottes sont de belles et voluptueuses formations minérales. On pensait autrefois qu'elles étaient composées de craie, elles sont en fait le résultat rare et entièrement naturel de la liaison du carbonate de calcium avec des grains de quartz extrêmement fins. Chaque couche sculpturale est une composition unique des eaux riches en minéraux de Fontainebleau, dans le nord de la France, avec des formes évoquant des nuages et des représentations tangibles d'images oniriques. Le processus de minéralisation se déroule sur environ 30 millions d'années, chaque formation étant une merveille de forme unique. Exemple typique du mélange entre la nature et l'art, les gogottes peuvent être appréciées comme des variantes en grès de la tradition Gongshi (roches du savant).

Ces concrétions de grès jouissent d'une popularité internationale et d'une renommée séculaire. Dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle par exemple, les gogottes sont saluées pour leur esthétique par les plus hautes sphères de la noblesse française. Louis XIV était tellement épris de ces formations qu'il ordonna de vastes fouilles autour de Fontainebleau, afin de décorer les jardins de son palais. Les gogottes ornent toujours *L'Encelade*, *Les Trois Fontaines* et la *Salle de Bal* à Versailles, et continuent d'enchanter et de ravir les visiteurs comme elles le font depuis plus de 300 ans.

Il n'est peut-être pas surprenant que les gogottes aient servi d'inspiration aux artistes jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Instantanés dynamiques de la métamorphose élémentaire, elles ont été particulièrement bien accueillies par les sculpteurs impressionnistes et surréalistes. En particulier, les gisants d'Henry Moore et les compositions en marbre blanc de Jean Arp (*S'accroupissant*, 1960-1962) et Louise Bourgeois (*Cumul I*, 1969) évoquent les formations saisissantes et imprévisibles des gogottes.



SAINT PIERRE  
PREMIER ÉVÊQUE DE ROME

25

STATUETTE-RELIQUAIRE  
REPRÉSENTANT SAINT PIERRE

PROBABLEMENT ITALIE, XV<sup>e</sup> SIÈCLE

En cuivre repoussé, ciselé, gravé et doré, reposant  
sur une base à décor partiellement émaillé

H. totale 33 cm (13 in.)

€60,000-100,000  
US\$60,000-99,000  
£53,000-88,000

A REPOUSSÉ AND GILT-COPPER RELIQUARY  
FIGURE REPRESENTING SAINT PETER,  
PROBABLY ITALIAN, 15th CENTURY

代表14世紀末或15世紀法國或義大利聖彼得共和國的鍍金銅雕像

PROVENANCE

Collection Frédéric Spitzer (1815-1890);  
vente de la collection Spitzer, Paris, 18 avril 1893, lot 300.  
Collection privée française.

BIBLIOGRAPHIE

Protat Frères (impr.), *La collection Spitzer, Antiquité, Moyen Âge, Renaissance*, t. I, Macon, 1890, p. 124, n° 93.  
E. Ménard (impr.), *Résumé du catalogue des objets d'art et de haute curiosité (...) composant l'importante et précieuse collection Spitzer (...)*, Paris, 1893, p. 48, lot 300.  
É. Molinier, *Catalogue des objets d'art (...) composant l'importante et précieuse collection Spitzer (...)*, Paris, 1893, pl. VII (ill.).

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

J.M. Fritz, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, Munich, 1982, n° 880.





© DR

La statuette-reliquaire de saint Pierre dans la vente Spitzer, 18 avril 1893, lot 300.

**A**vant la Réforme, les membres de l'aristocratie et du clergé étaient des collectionneurs actifs de reliques qui pouvaient être utilisées à des fins de dévotion privée ou liturgiques. Les reliques les plus importantes appartenaient traditionnellement à l'Église et les pèlerins parcouraient de longues distances pour les voir, notamment pour bénéficier de leurs propriétés thaumaturges curatives. Constituer une importante collection de reliques était ainsi primordial pour une église ou une cathédrale afin d'attirer le plus grand nombre de fidèles de l'Europe entière. Les pièces étaient conservées de différentes façons, souvent très élaborées et coûteuses, reflétant et démontrant leur grande valeur spirituelle. Le cristal de roche était un matériau populaire mais onéreux utilisé dans la fabrication des reliquaires en raison de sa signification symbolique, représentant la pureté spirituelle, et de sa transparence, permettant au fidèle d'entrevoir le contenu sacré. Une statuette-reliquaire comparable de saint Laurent datant du troisième quart du XV<sup>e</sup> siècle, également dotée d'un cabochon en cristal de roche sur la poitrine, est conservée dans le trésor de la cathédrale de Minden, en Allemagne (Fritz, *loc. cit.*).

Les statuettes-reliquaires, comme notre lot, étaient l'un des nombreux moyens de protéger et d'exposer les reliques au cours du Moyen Âge et de la Renaissance. Signifier distinctement l'identité du saint dont il abritait les reliques était l'une des principales fonctions d'un reliquaire. L'identité de l'individu dont la relique est contenue dans la sculpture est ainsi immédiatement évidente pour un fidèle contemporain grâce aux attributs présents. Dans le cas de saint Pierre, il s'agit de la clé, ici fragmentaire, et du livre. Le présent lot faisait autrefois partie de l'importante collection rassemblée par Frédéric Spitzer (1815-1890). Érudit, marchand et collectionneur, il fut l'un des premiers à remettre le Moyen Âge au goût du jour et à faire le commerce des objets médiévaux. Installé au 33 rue de Villejust à Paris, il accueillait tous ceux qui souhaitent visiter son hôtel. Après la guerre de 1870, il envoya sa collection à Londres et à Vienne où certaines pièces furent achetées par Richard Wallace et par le baron Albert von Rothschild. Après sa mort, ses chefs-d'œuvre furent vendus lors d'une célèbre vente dont le reliquaire de saint Pierre fut le lot 300 (Ménard, *loc. cit.*). La vente se déroula sur plusieurs jours d'avril à juin 1893 avec un résultat très élevé, totalisant dix millions de francs.



26 ■

JACQUES BERTAUX  
(ARCIS-SUR-AUBE  
VERS 1745-1818 ?)

*La chasse du duc Louis-Philippe d'Orléans  
ou le Rapport*

signé et daté 'Bertaux. 1773.' (en bas, vers le centre)  
huile sur toile, dans son cadre d'origine

130,8 × 196 cm (51½ × 77½ in.)

€70,000-100,000  
US\$69,000-98,000  
£62,000-87,000

HUNTING WITH THE DUC LOUIS-PHILIPPE D'ORLÉANS  
OR THE SCENT, OIL ON CANVAS, SIGNED AND DATED,  
IN ITS ORIGINAL FRAME

用路易·菲利佩·德奥莱恩斯公爵 (DUC LOUIS-PHILIPPE D'ORLÉANS)  
或画布上的香水打獵，簽名並注明日期，原版



PROVENANCE

Commandé par Louis-Philippe Ier d'Orléans (1725-1785),  
probablement pour le château de Saint-Cloud; puis par descendance  
à son fils, Louis-Philippe II d'Orléans (1747-1793), 'Philippe Égalité';  
puis par descendance à son fils, Louis-Philippe III d'Orléans (1773-  
1850), roi des Français; puis par descendance  
à son fils, Antoine-Marie-Philippe d'Orléans (1824-1890),  
duc de Montpensier, Infant d'Espagne; puis par descendance  
dans une collection particulière, France, jusque 1981.  
Vente anonyme, hôtel Drouot, Paris, (Mes Couturier & Nicolay),  
19 novembre 1981, lot 179.  
Collection particulière, Suisse.  
Stair Sainty Matthiesen, New York, 1986.  
Vente anonyme, Christie's, Londres, 20 mai 2010, lot 81;  
d'où acquis par l'actuel propriétaire.

BIBLIOGRAPHIE

*Burlington Magazine*, juin 1985 (selon une note  
à la Documentation des peintures du Louvre).  
Stair Sainty Matthiesen, *An aspect of collecting taste*,  
cat. exp., New York, 1986, p. 39, n°13,  
reproduit en couleurs p. 40, fig. 13.





1. Jean-Baptiste Oudry, *Rendez-vous au carrefour du Puits du roi, forêt de Compiègne*, Fontainebleau, château de Fontainebleau.



© Erik Cornelius, public domain

2. Alexander Roslin, *Louis-Philippe d'Orléans*, Stockholm, Nationalmuseum.

**E**n 1733, Jean-Baptiste Oudry se voit confier le projet le plus ambitieux de sa carrière : la création des cartons préparatoires au tissage des tapisseries des *Chasses Royales* commandées par le roi Louis XV. Les neufs cartons peints sur toile composant cet ensemble reprennent les différents épisodes de la chasse à courre royale pendant laquelle Oudry est d'ailleurs autorisé à suivre le roi. Louis XV et les principaux acteurs de la vénérerie royale – le grand veneur ou le premier écuyer – sont représentés dans des lieux topographiquement exacts des forêts royales de Saint-Germain, Fontainebleau ou Compiègne. Ce sont d'ailleurs les châteaux de Fontainebleau et de Compiègne qui conservent aujourd'hui, respectivement, les cartons et les tapisseries, provenant de cette commande (ill. 1).

Près d'un demi-siècle plus tard, le duc Louis-Philippe d'Orléans (ill. 2) s'inscrit dans la continuité de cette commande royale en confiant à Jacques Bertaux la réalisation de quatre tableaux représentant les différentes étapes d'une chasse : le *Rapport*, le *Bien aller*, l'*Hallali* et la *Curée*. L'ensemble a probablement été commandé pour le château de Saint-Cloud, propriété des Orléans depuis son rachat par Monsieur, Philippe d'Orléans, en 1658. Le château est d'ailleurs reconnaissable à l'arrière-plan de la *Curée*, tableau conservé au Domaine départemental de Sceaux (n° inv. 90.25.1) (ill. 3).





Chronologiquement, le *Bien aller*, l'*Hallali* et la *Curée* prennent place à la suite du *Rapport* qui ouvre le cycle cynégétique du duc d'Orléans : l'atmosphère du sous-bois, restituée dans une gamme de verts et de bleus proches de la palette d'Oudry, est celle d'un début de journée. Piqueux, veneurs, maîtres-chiens et écuyers, dont les traits sont relativement stéréotypés, se retrouvent autour des protagonistes de la scène auxquels le peintre a accordé un certain souci du rendu des détails et de la justesse d'expression, permettant de les identifier en partie.

Placé au centre de la composition, le duc d'Orléans porte la tenue de l'équipage du cerf. Autour de lui se tiennent probablement Guillaume-Marin du Rouil de Boismassot, 'gentilhomme de la vénérerie du duc d'Orléans', Monsieur de Brossard, 'écuyer

commandant de l'écurie de Monsieur le duc' et le marquis de Barbançon, 'premier veneur de Monsieur le duc d'Orléans' dont le musée Condé de Chantilly conserve des dessins de Louis Carrogis de Carmontelle (nos. inv. Car44, Car51 et Car40). L'influence de l'œuvre de Carmontelle, peintre, dessinateur et graveur rentré au service du duc d'Orléans en 1763, est perceptible dans la représentation droite, juste et observatrice, mais également intime que Bertaux confère aux personnages centraux, non sans rappeler *Les gentilshommes du duc d'Orléans dans l'habit de Saint-Cloud* (ill. 4) conservé en dans une collection particulière française.

Reste à identifier le membre d'équipage assis en bas à gauche de la composition et dont le regard se porte vers le spectateur. Pourrait-on y reconnaître Philippe II d'Orléans, futur Philippe Égalité?



3. Jacques Bertaux, *La Curée*, Sceaux, domaine départemental de Sceaux.  
© Christies Image 1990



4. Louis Carrogis de Cramontelle, *Les gentilshommes du duc d'Orléans dans l'habit de Saint-Cloud*, France, collection particulière.  
© Studio Sabert

MONTRE RONDE EN OR,  
LAITON, DIAMANT ET ÉMAIL  
D'ÉPOQUE LOUIS XIV

MOUVEMENT SIGNÉ "CLAUDE RAILLARD PARIS",  
VERS 1660-1670

Le boîtier en or émaillé en plein de scènes d'après des peintures de Charles Poerson, avec sur le fond, Théagène et Chariclée ou Le Mariage d'Hélène et de Paris, sur le couvercle, L'Embarquement de Chariclée ou L'Enlèvement d'Hélène; sur le pourtour du boîtier, six médaillons relatant d'autres épisodes dans des réserves en or; à l'intérieur du couvercle : une scène de port avec au fond une ville fortifiée et un bateau portant une bannière 'DURATE', un berger devant avec ses moutons, un phylactère 'UT VIVAM VERA VITA', au-dessus une armoirie flanquée d'une homme et une femme ressemblant aux personnages des scènes extérieures, sous un phylactère 'VIRTUTE ET SPE' et 'QUID NON HINC SPERANDUM'; dans le fond intérieur une bataille navale, un bateau portant le drapeau de l'Autriche, un phylactère 'SEMPER IDEM'; l'anneau de suspension en forme de triple nœud émaillé en bleu pâle et rehaussé de diamants, le bouton poussoir également agrémenté de diamants;

Le cadran à chiffres romains, orné au centre d'un amour préparant son arc sur un fond de paysage. Mouvement doté d'un échappement à roue de rencontre, cliquet repercé et gravé de fleurs de fraiser, balancier muni d'un ressort spiral, gravé RAILLARD A PARIS'

Dans un écrin en cuir noir doublé de soie rouge

VIRTUTE ET SPE se traduit par *la force et l'espérance*.

QUID NON HINC SPERANDUM se traduit par *ce qu'il faut espérer de ceci*.

DURATE peut se traduire par *Endure*.

UT VIVAM VERA VITA se traduit par *afin que je puisse vivre une vraie vie*.

SEMPER IDEM se traduit par *toujours pareil*.

H. 75 mm (3 in.) ; D. 57 mm (2½ in.)

Estimation sur demande

PROVENANCE

Collection Paul Garnier, Paris, Hôtel Drouot, 18-23 décembre 1916, lot 147 (17,000 FF.);  
Collection Art Bloch-Pimentel, Paris, Hôtel Drouot, 5 Mai 1961, lot 78 (30,000 FF.);  
Collection privée.

BIBLIOGRAPHIE

Catalogue de la collection Paul Garnier : publié d'après les notes du donateur par Gaston Migeon, Musée du Louvre, Paris, 1917.  
Tardy, P. Brateau, R. Ardignac, *Dictionnaire des horlogers français*, Paris, 1971/72.  
C. Cardinal, Catalogue des montres du musée du Louvre.  
*La collection Olivier*, Paris, 1984.  
B. Brejon de Lavergnée, N. de Reyniès, N. Sainte Fare Garnot, *Charles Poerson 1609-1667*, Paris, 1997.  
C. Cardinal, *Les Montres et Horloges de Table du Musée du Louvre*, t. I et II, Paris, 2000.  
*Un temps d'Exubérance : les Arts Décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche*, Réunions des Musées Nationaux, Paris, 2002.

A RARE LOUIS XIV ENAMELLED GOLD CASE AND WATCH,  
SIGNED «CLAUDE RAILLARD PARIS», CIRCA 1660-1670

一隻罕見的路易十四 (LOUIS XIV) 琥珀金錶殼和手錶，署名為“克勞德·雷拉德巴黎”，約1660-1670年





Portrait de femme portant sa montre émaillée associée à sa clef de remontage accrochée à la ceinture, Cornelius Jonson van Ceulen, vers 1650



Couvercle de montre ronde avec *Embarquement de Chariclée*, G. Gamot, XVII<sup>e</sup> siècle, musée du Louvre, Paris



Dyptique en ivoire, daté 1647, vente Émeraude-Enchères, 5 août 2017, lot 441.

Les premières montres apparaissent en Europe au tout début du XVI<sup>e</sup> siècle. Elles sont alors portées autour du cou et attachées à un ruban ou à une chaîne, alors qu'au XVII<sup>e</sup> siècle on les porte autour de la taille. D'abord encombrante, lourde et peu précise, la montre est surtout considérée comme un bijou et non comme un objet utilitaire. Il faut attendre la fin du XVII<sup>e</sup> siècle pour que le mécanisme connaisse une révolution. Ces objets de luxe, convoités et commandés tant par une clientèle française qu'étrangère, témoignent de la qualité et de la réputation de l'horlogerie française qui fait la fierté du royaume. Ces montres sont donc souvent présentées comme cadeaux diplomatiques ou encore une récompense présentée par le Roi à des notables de rang, tels que des officiers.

#### LA MONTRE BASSINE ET L'ÉMAILLAGE

Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, les montres sont généralement décorées d'un décor ciselé ou sont agrémentées d'une miniature – décor alors très en vogue mais cependant fragile. Le développement de la peinture sur émail dans le second quart du XVII<sup>e</sup> siècle va trouver un domaine d'application dans la décoration des montres. L'histoire de la peinture sur émail est donc intimement liée à celle d'une nouvelle forme de montre ronde et assez plate dite *montre-bassine* dont les larges surfaces planes peuvent alors être entièrement peintes. La technique de la peinture sur émail semble apparaître dans les années 1620 à Blois et c'est à Jean Toutin (1578-1644) orfèvre-émailleur originaire de Châteaudun que l'on attribue la mise au point du procédé, ou du moins son application, aux montres, puisque la technique de l'émaillage était déjà employée par Léonard Limosin. On doit à Toutin indubitablement la mise au point d'une palette de couleurs vitrifiables. Formées d'oxydes végétaux ou de minéraux réduits en une poudre très fine, dilués à l'essence ou à l'huile, les couleurs obtenues ont des nuances comparables à celles de la peinture à l'huile, permettant alors une grande précision dans le dessin. La technique est perfectionnée au cours du siècle par de nombreux émailleurs, restés anonymes, puisque rares sont ceux signant leurs peintures. Retenons néanmoins les Jean et Henry Toutin - père et fils, Isaac Gribelin, Christophe Morlière et Robert Vauquer.

#### DÉCOR MYTHOLOGIQUE OU ROMANESQUE : LES TONDI DE CHARLES POERSON

Deux genres de décor ont dominé la production de cette époque : les natures mortes de fleurs et les scènes historiques. Ces dernières mettent souvent en scène des couples célèbres, mythologiques ou romanesques : Vénus et Adonis, Hélène et Pâris ou encore Théagène et Chariclée. Les émailleurs puisent alors largement dans l'œuvre des peintres à la mode comme Simon Vouet, Sébastien Bourdon ou Charles Poerson.

Ainsi les deux scènes qui ornent les parties extérieures de cette montre sont inspirées de deux huiles sur cuivre par Charles Poerson, décrites comme l'histoire d'Hélène et Pâris empruntée à l'*Illiade* ou celle de Théagène et Chariclée d'après le roman d'*Héliodore*.



*L'enlèvement d'Hélène* par Charles Poerson le Père, XVII<sup>e</sup> siècle, musée du Louvre, Paris



*Le Mariage d'Hélène et Pâris* par C. Poerson, Collection privée.





La scène du couvercle est aujourd'hui conservée au Louvre (R.F.1974-16) alors que la deuxième est dans une collection particulière [op. cit. B. Brejon de Lavergnée, 1997, Pl. 2 et 4 p. 18 et 19.] L'œuvre de Poerson et notamment ces deux *tondi* semblent avoir été parmi les modèles favoris des peintres émailleurs, probablement parce que le petit format de ces œuvres (20 cm.) se prêtait à celui des montres. Ainsi ces deux scènes se retrouvent sur plusieurs autres montres du XVII<sup>e</sup> siècle (voir Cardinal, 1984, p. 45 et 98) dont sur l'une conservée au Louvre. Datée 1640-1660 et signée de l'horloger Gamot (inv. OA 8318), cette montre présente sur le pourtour les mêmes scènes que la nôtre, mais néanmoins dans des tons beaucoup plus pâles et au dessin moins ferme.

#### CADEAU DE PRÉSENTATION

L'existence de plusieurs montres émaillées avec ces mêmes décors soulève la question de savoir si ces montres n'étaient pas destinées à être présentées comme cadeau. La thématique de la mer, récurrente dans l'histoire d'Hélène et Pâris comme dans celle de Théagène et Chariclée, laisse penser que les destinataires pourraient être notamment des marins de rang, qu'ils soient amiraux, capitaines vainqueurs de grandes batailles ou encore riches marchands. L'élément distinctif de cette montre, hormis la qualité du travail et la vivacité des couleurs, est la présence d'une armoirie à l'intérieur du couvercle, répétée sur le pourtour de la boîte entre chaque petite scène.





Ces armoiries tenues par une figure d'Athéna et une figure allégorique de la mer et du commerce, sont *d'or à la tour d'argent accompagnée en chef de trois besants rangés de gueule et s'accompagnent d'une devise, QUID NON HINC SPERANDUM.* Est représentée en dessous de ces armoiries une scène de port sur fond de ville fortifiée - évoquant Saint-Malo prise du côté de l'église Saint-Servant - avec au premier plan sur la terre ferme un berger jouant de la bombarde - instrument de musique breton. Il est intéressant de rapprocher cette montre d'un compas de marin daté 1647 en ivoire gravé (vente étude Émeraude, Saint-Malo, 2017) qui présente à l'instar de notre lot les mêmes blason, devise et heaume. Le cimier est également en forme d'angelot tenant d'une main un bouclier orné d'une Croix de Jérusalem et de l'autre, le cri d'arme « QVID NON HINC SPERANDUM ». La particularité de ce compas étant en effet de présenter sur le couvercle les initiales GLB et une croix de Jérusalem. Même si malheureusement ces initiales ne nous apportent pas davantage d'indices sur l'identité de son propriétaire, elles nous indiquent que le propriétaire de cette montre appartenait à une famille ayant participé aux Croisades en Terre Sainte.

#### PROVENANCES DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

Cette montre a fait partie de la collection de Paul Garnier (1834-1916), président de la chambre syndicale de l'Horlogerie de Paris. Fils de Jean-Paul Garnier (1801-1869) horloger de la Marine et constructeur d'horloges pour lieux publics, notamment les gares, Paul Garnier reprend l'affaire familiale à la mort de son père et sera succédé par son neveu Blot en 1916. Collectionneur éclairé, Paul Garnier décida de faire donation au musée du Louvre de 56 montres de sa collection datant toutes du XVI<sup>e</sup> et de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècles et pour l'essentiel toutes signées et à décor ciselé datant de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle - donation qu'il accompagna d'un catalogue scientifique explicatif. Cette montre extraordinaire fut donc présentée avec le reste de sa collection dans une vente publique qui dura six jours et comprenait 649 lots. Elle fut probablement acquise par Emile Bloch (1873-1961) mari d'Esther Rodrigues-Pimentel (1878-1916) puis vendue à Drouot le 5 mai 1961 dans la collection Bloch-Pimentel de montres « des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles à répétition, calendrier, quantième... en or, argent, cristal... Montres de carrosse Montres à automates. Horloges et Pendules des XVI<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles à personnages, animaux, grotesques... dorées, ciselées ou repérées. Livres anciens et modernes sur l'horlogerie. »



LE CHEF D'ŒUVRE  
DE L'IMPRIMERIE FRANÇAISE DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

28

FABLES CHOISIES,  
MISES EN VERS. PARIS:  
DESAINT & SAILLANT,  
1755-1759.

JEAN DE LA FONTAINE (1621-1695)  
ET JEAN-BAPTISTE OUDRY (1686-1755)

4 vol. in-folio (478 × 325 mm). Exemplaire sur très grand papier, au filigrane AUVERGNE. Un portrait de Oudry gravé par Tardieu d'après Largillière, une gravure allégorique avec buste de La Fontaine par Oudry, terminé par Dupuis et gravé par Cochin, et 275 planches hors texte gravées par Chedel, Cochin, Dupuis, Fessard, Le Bas, et d'autres artistes d'après Oudry, nombreux culs-de-lampe. Exemplaire de premier tirage, avec la planche de la fable Le Singe et le Léopard avant la lettre. (4)

€50,000-70,000  
US\$49,000-68,000  
£44,000-61,000



PROVENANCE

Reliure de l'époque avec meubles des armes de la famille Bouvard de Fourqueux – peut-être Michel Bouvard de Fourqueux (1719-1789); Ex-libris James Toovey (1814-1893; *A catalogue of books in various languages remarkable for beauty of condition on sale by James Toovey*, Londres, 1855, p. 157); Ex-libris Charles Tennant (1823-1906; *Catalogue of the library collected by Sir Charles Tennant, Bart.*, 1896, p. 180)

BIBLIOGRAPHIE

*L'Année littéraire*, Paris, Mérigot, 1782, pp. 351-353; Brunet III, 753; Cohen-de Ricci 548-550 (« magnifique ouvrage »); C. Lesage, « La Fortune des Fables au XVIII<sup>e</sup> siècle », 1995, pp. 160-165; Rochambeau n° 86; Tchemerzine III, 874-875 (« édition magnifique... par les meilleurs graveurs du temps »); A. Stevenson Hobbs, *Fables*, V&A Museum, 1986, pp. 27 et 72-73 ("Oudry's four-volume *La Fontaine*, the 'Paris edition', was the handsomest and most massive of its century")

LARGE PAPER COPY, IN A SOMPTUOUS CONTEMPORARY  
RED MOROCCO BINDING WITH A GILT TOOLED DENTELLE,  
OF THIS MASTERPIECE OF 18TH CENTURY PRINTING

《選擇寓言》，《巴黎：淡化與帆船》，1755-1759年。  
讓·德·拉方丹（1621-1695）和讓·巴蒂斯特·烏德裏（1686-1755）  
這幅18世紀印刷傑作的大型紙質副本，用一種沉悶的當代紅色摩洛哥裝訂，  
帶有鍍金工具齒狀物。



»

Les deux cent soixantequinze dessins de Jean-Baptiste Oudry vont donner naissance à l'édition la plus prestigieuse et la plus copiée du siècle et à de très nombreuses déclinaisons dans les Arts décoratifs. »

Claire Lesage



Cette édition, certainement la plus fameuse des *Fables*, est restée célèbre pour les nombreuses gravures qui l'illustrent, exécutées d'après Jean-Baptiste Oudry. Les dessins ont été réalisés entre 1729 et 1733 – si, pour l'éditeur, Oudry « les composoit pour son propre plaisir et dans ces moments de joie et de fantaisie où un artiste donne un libre essor à son génie », il est probable qu'ils étaient à l'origine destinés à une série de cartons de tapisserie. Vers 1751, l'artiste vend ses originaux à Jean-Louis Regnard de Montenault, qui nourrit rapidement le dessin d'une nouvelle édition illustrée des *Fables*, plus au goût du jour que l'originale. Avec l'aide financière du banquier Darey, les compositions de Oudry sont retravaillées et retouchées spécialement pour la gravure sous la direction de Charles-Nicolas Cochin fils. Les planches, réalisées par les meilleurs graveurs du temps, conservent le format des originaux et l'éditeur choisit une taille inhabituelle pour l'époque – grand in quarto – « quand déjà naît la mode des petits formats [pour renforcer] le caractère prestigieux et monumental de la publication » (C. Lesage). L'éditeur ne recule devant aucun effort « pour rendre cette édition la plus complète et la plus parfaite qu'il fût possible ». Si les deux premiers volumes sont publiés en 1755 et le troisième l'année suivante, les difficultés financières évidentes au vu du luxe de l'édition ne tardent pas à apparaître, et la parution du dernier volume est repoussée jusqu'en 1759, lorsqu'un don de 80 000 livres du roi lui-même permet de mener l'entreprise à son terme.

Le présent exemplaire est revêtu d'une remarquable reliure de l'époque en maroquin rouge. Richement ornée et dorée, ses plats sont encadrés d'une spectaculaire dentelle, avec de larges fers rocaille en écoinçons. On remarque, parmi les éléments constitutifs de ce décor, des étoiles et des croissants de lune, qui semblent être des rappels des meubles des armoiries centrales, attribuables à un membre de la famille Bouvard de Fourqueux. Or, si ces fers embématisques font partie du décor d'origine, les armes centrales ont été frappées sur une pièce de cuir, coupée en médaillon, et insérée dans la couronne de feuillage.

Cette dernière, qui mêle feuilles de laurier et feuilles de chêne, est généralement associée aux armes royales de France : elle fut créée dans le dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle pour marquer les livres de la Bibliothèque royale, en plusieurs tailles pour être utilisée sur des volumes de divers formats. Ces modèles aux armes de France furent utilisés jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Il semble exister de plaques « à champ vide », avec uniquement cette couronne, permettant au destinataire du volume d'apposer ses armes au centre.

Plusieurs hypothèses peuvent ainsi être formulées – la première est que les armes de France se trouvaient à l'origine au centre des plats – et celles-ci, combinées aux éléments emblématiques de la famille Bouvard de Fourqueux, réunissaient à la fois l'origine du cadeau (peut-être le roi lui-même) et le destinataire de

l'exemplaire – peut-être Michel Bouvard de Fourqueux (1719-1789), contrôleur général des finances et Ministre d'État de Louis XVI, et ainsi candidat désigné pour un présent d'origine royale. L'autre hypothèse était que la couronne centrale était effectivement vide. L'exemplaire présente deux ex-libris : James Toovey et Charles Tennant. Le catalogue de la bibliothèque Tennant, établi en 1896, décrit l'exemplaire comme suit : « in richly gilt old French red morocco, large dentelle borders, with the arms of Bouvard de Fourqueux on the sides ». Difficile donc de dire si les armes centrales étaient déjà présentes ou si le catalogue n'évoque que les fers aux angles. Mais le style des armes et la couleur de la dorure suggère que le médaillon central aurait été frappé et apposé à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle, peut-être par l'acheteur de l'exemplaire lors de cette vente, pour compléter son décor.



PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE

29 ■

## TORSE DE NARCISSE EN MARBRE

ÉPOQUE ROMAINE,  
CIRCA 1<sup>e</sup> SIÈCLE AVANT J.-C. -  
1<sup>e</sup> SIÈCLE APRÈS J.-C.

Représenté debout, déhanché; probablement initialement appuyé sur un pilier, sa jambe droite avancée, l'épaule gauche élevée et le bras baissé, l'épaule droite abaissée, le torse présentant une musculature apparente, un fragment de la main droite visible sur le haut du fessier.

H. 70 cm (27¾ in.)

€60,000-80,000  
US\$60,000-79,000  
£53,000-70,000



© Metropolitan Museum of Art

Torse masculin romain dit Narcisse, Metropolitan Museum of Arts, New York

### PROVENANCE

Galerie Michel Dumez-Onof, Londres, 1968,  
où acquise par les parents du propriétaire actuel.

A ROMAN MARBLE TORSO OF NARCISSUS,  
CIRCA 1st CENTURY B.C./A.D.

水仙的羅馬大理石軀幹 大約西元前1世紀

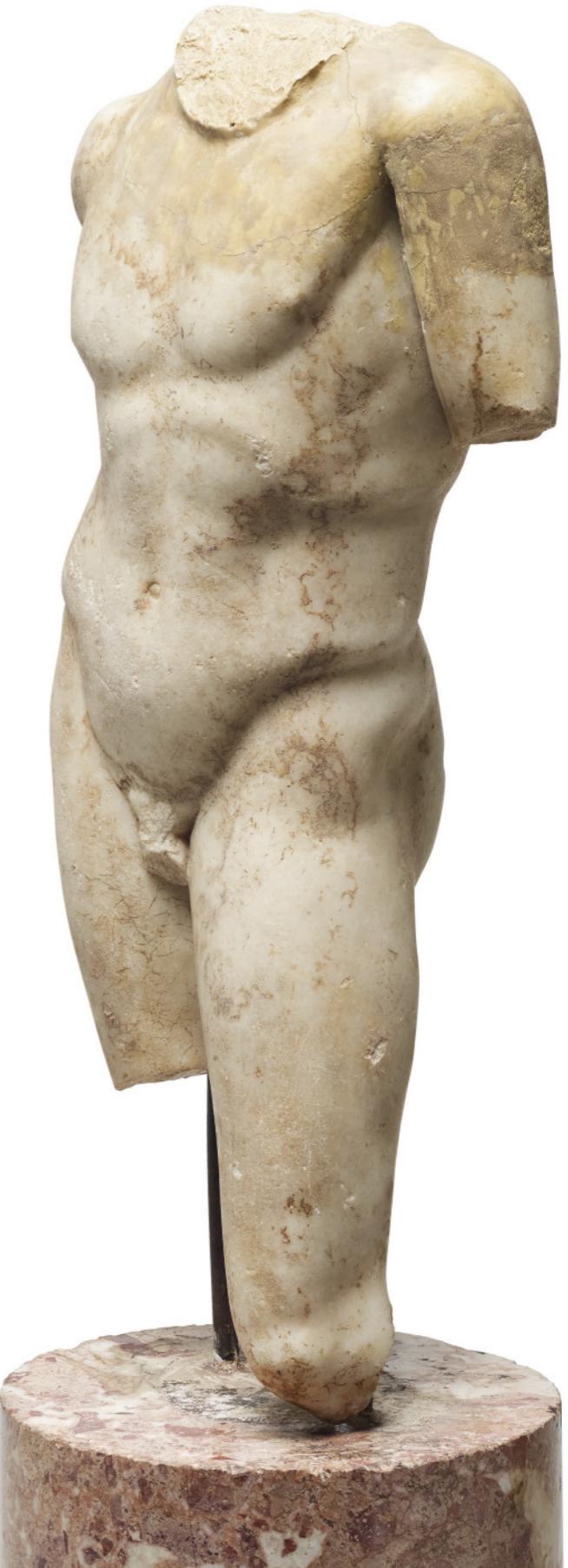




Narcisse, fils du dieu fleuve Céphise et de la nymphe Lirlopé, était, selon la prédiction du devin Tirésias, voué à vivre longtemps à condition de ne jamais se voir. Le jeune homme était célèbre pour sa beauté et fut l'objet de bien de convoitises. L'une de ses soupirantes éconduites en appela aux dieux pour obtenir vengeance – supplique que réalisa Némésis. Tandis qu'il chassait, Narcisse alla se désaltérer à une source. Lorsqu'il vit son reflet dans l'onde, il tomba aussitôt amoureux de sa personne. Incapable de se détacher de son image, il mourut d'épuisement, d'amour stérile ou de noyade ; on l'ignore. Aussitôt une fleur germa sur le lieu de sa mort. Voir Rafin, *Narkissos* dans *ILIMC*, vol. VI.

Ce type de sculpture semble s'inspirer d'une statue originale grecque de la fin du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. exécutée par un disciple de Polyclète. On en connaît de nombreuses copies datant de la fin des périodes hellénistiques et romaines, à l'instar de celle conservée à Holkham Hall, Norfolk (reproduite dans l'ouvrage de Beck, Bol et Bückling, *Polyklet, Der Bildauer der griechischen Klassik*, n° 171) ou encore celle détenue par le Metropolitan Museum de New York, *op. cit.*, n° 169.

Narcisse est représenté debout, s'appuyant contre une colonne de la main gauche, le bras droit replié, une main posée sur les fesses. L'identification de ce type de sculpture comme Narcisse a pu se faire au moyen d'une cornaline gravée d'époque romaine conservée à Copenhague (voir n° 54 de Rafin, *op. cit.*), montrant un jeune homme se reposant au bord d'une source, la fleur du même nom fleurissant déjà en arrière-plan.



30 ■

PLATEAU EN PIERRE DE LAVE  
DE VOLVIC ÉMAILLÉE  
«AUX QUATRE SAISONS»  
D'ÉPOQUE LOUIS PHILIPPE

PAR PIERRE HACHETTE, D'APRÈS UN DESSIN  
DE JACQUES-IGNACE HITTORFF, VERS 1833-1838,  
MONTÉ EN GUERIDON

Le plateau circulaire en pierre de lave émaillée en polychromie, décoré dans le goût pompeien de médaillons représentant Flore, Cérès, Bacchus et Saturne encadrant via des guirlandes de laurier enrubannées des oiseaux en plein vol inscrits dans des réserves, le tout inscrit sur un fond crème, la bordure figurant des entrelacs de fleurs stylisés, signé en noir *HACHETTE et comp et com. par HITTORFF*, le guéridon en placage d'ébène moucheté et amarante, le fût en balustre reposant sur une base triangulaire concave ; restaurations H. 74,5 cm (29½ in.) ; D. 110 cm (43½ in.)

€100,000-200,000  
US\$98,000-200,000  
£88,000-180,000



Christie's Images 2019

Guéridon par B. P. Marcion vers 1810, le plateau attribué  
à J.-I. Hittorff vers 1833-1838

PROVENANCE

Vente Christie's, Monaco, 7 décembre 1985, lot 51.

A LOUIS-PHILIPPE VOLVIC TERRE DE LAVE ENAMELED  
TOP BY PIERRE HACHETTE AND AFTER A DESIGN  
BY JACQUES-IGNACE HITTORFF, CIRCA 1833-1838,  
MOUNTED IN AN ORMOLU-MOUNTED MAPLE  
AND AMARANTH GUERIDON

皮埃尔·哈切特（PIERRE HACHETTE）和雅克·伊格纳斯·希托夫（JACQUES-IGNACE HITTORFF）设计的路易斯·菲利普·沃维奇（LOUIS PHILIPPE VOLVIC TERRE DE LAVE）珐琅上衣，约1833-1838年，镶嵌在奥莫鲁（ORMOLU）的马普尔（MAPLE）和苋菜红（AMARANTH GUERIDON）上



»

La peinture émaillée sur lave laisse peu à désirer quant à la perfection matérielle, et il semble impossible de donner aux couleurs plus d'éclat, à la matière plus de solidité, puisque ces deux qualités résultent nécessairement, l'une de la vitrification de l'émail, l'autre de l'intensité d'un feu soutenu pendant plusieurs jours à l'état d'incandescence. »

Commentaire d'un journaliste lors de l'Exposition des Produits de l'Industrie en 1834



Entre curiosité et défis techniques, ce splendide plateau émaillé en pierre de lave témoigne d'un rare savoir-faire français que l'on pourrait qualifier de quasi éphémère dans l'histoire de l'art. La vivacité des couleurs préservée par la solidité du matériau suscite toujours une véritable fascination ; signalons à cet égard la dernière exposition organisée par le musée Sahut à Volvic cette année *Laves émaillées. Histoire et techniques d'un art du feu*. Notre précieux guéridon nous épate alors par sa polychromie et la fraîcheur de son décor et arbore avec élégance deux noms incontournables de cette trop rare technique : Pierre Hachette (d. 1848) et Jacques-Ignace Hittorff (1792-1867), dont les deux noms figurent étonnamment rarement ensemble sur les plateaux.

#### UN MATÉRIAU VOLCANIQUE

Région volcanique, l'Auvergne dispose de ce matériau particulier qu'elle se décide à exploiter à partir des carrières de Volvic et du Mont Dore. L'utilisation de la pierre de lave remonte au XIII<sup>e</sup> siècle et est originellement destinée à la construction de bâtiments. À la fois facile à tailler et incroyablement pérenne, ce matériau est employé comme base pour l'émail dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Au tout début du XIX<sup>e</sup> siècle, la pierre de lave sert à la voirie. C'est en effet un enfant du pays auvergnat et alors préfet de Seine (1812-1830), le comte Gaspard de Chabrol (1773-1843) qui fournit le pavage de certaines rues de la capitale réalisé dans ce matériau avant qu'il ne soit question d'utiliser également ce matériau pour les plaques et les numéros de rue de Paris.

#### UN SUPPORT ARTISTIQUE RÉVOLUTIONNAIRE

En ce qui concerne l'emploi comme base pour l'émail, de nombreux essais ont lieu et c'est au chimiste Ferdinand Mortelèque (1773-1842) que revient la paternité de la technique peinte. La pierre de lave prend alors toute son ampleur en tant que véritable support artistique à une large palette de couleurs.

Après la voirie, Chabrol, peut-être porté par une sorte de patriottisme régional, lance, avant la chute de la Restauration, un vaste programme décoratif notamment destiné aux églises. L'église de Saint-Vincent-de-Paul en est l'emblème. L'architecte d'origine allemande Jacques-Ignace Hittorff (1792-1867) est choisi pour travailler sur ce chantier (1831-1834).

De veine néoclassique et principal architecte sous la Restauration, Hittorff a notamment été formé auprès de Charles Percier (co-auteur avec Pierre Fontaine du *Recueil de décosations intérieures* (1801-1812), et s'illustre, grâce au soutien de François Joseph Bélanger, en tant qu'inspecteur des fêtes et cérémonies royales. Certains de ces chantiers marquent encore de nos jours la ville de Paris à l'exemple de la gare du Nord, la mairie de Paris, l'agencement de la place de la Concorde avec l'obélisque de Louxor, la

place de l'Etoile ou encore les Champs-Elysées. Particulièrement animé par la référence polychrome des monuments grecs antiques, Hittorff va assouvir sa passion en recourant à la pierre de lave qu'il associe à l'acier pour l'église Saint-Vincent-de-Paul. C'est la toute jeune société fondée en 1831 par Pierre Hachette qui fournit les tables en pierre de lave émaillée.

#### LA COLLABORATION DE DEUX GÉNIES

Le présent plateau illustre la collaboration entre ces deux génies que sont Hittorff et Hachette, dont l'enseigne du dernier est domiciliée au 40 rue Coquenard à Paris. Le premier dessine, le second réalise. Hachette, gendre de Mortelèque, décèdera en 1848. Son entreprise étant incontournable dans l'émaillage de la pierre de lave, sa veuve récupérera l'affaire qu'elle rebaptise alors « Veuve Hachette ».

En tant qu'ornemaniste, Hittorff décline cette technique en plus des plateaux, sur les cheminées, les candélabres et les panneaux. Notons que c'est l'université de Cologne qui conserve les dessins d'Hittorff. On y retrouve l'influence antique qui lui est si chère et qui apparaît dans son *Architecture Antique de la Sicile* (1826-1830) ou encore sur le présent guéridon évoquant les mosaïques et les fresques antiques italiennes, dans un style dit *pompéien*. Hittorff utilise les plateaux de table pour cibler les clients potentiels influents, y compris certains membres des cours européennes, espérant ainsi la commande de chantiers importants. Hittorff envoie notamment deux plateaux, aujourd'hui disparus, l'un en 1833 au prince Wilhelm Friedrich de Prusse, futur empereur Wilhelm I<sup>er</sup> d'Allemagne pour son palais berlinois, et l'autre en 1836 à Léopold I<sup>er</sup>, roi de Belgique. Il envoie également un panneau à Alexandre Brongniart, directeur de la manufacture de Sèvres, aujourd'hui conservé au musée national de la Céramique (inv. MNC 1738).

Le coût de production de ces plateaux de table est incroyablement élevé. Le prix pour un plateau aussi monumental que le nôtre s'approche de 2 200 francs.

#### UN CORPS RESTREINT

On regrette que la majeure partie de la production Hittorff-Hachette ait disparu. Citons celui conservé au Chrysler Museum, Norfolk, Virginie (inv. 2001.21. et provenant de la vente Sotheby's, Paris, 5 juillet 2001, lot 99). Le Montreal Museum of Fine Art conserve également dans ses collections un important plateau réalisé par Hachette d'après un dessin d'Hittorff (inv. 2019.96) reposant sur un piétement en acajou et bronze doré réalisé par Pierre-Benoît Marcion (1769-1840). Ce guéridon figurait auparavant dans la collection Desmarais (vente Christie's, New York, 30 avril 2019, lot 79).

Le guéridon est très certainement le piétement d'origine du plateau. D'excellente facture, il pourrait être rattaché à la production de Marcion.



CHÂTEAU MONTROSE,  
DES FLACONS D'EXCEPTION

31 ■

MONTROSE,  
GRAND CRU CLASSE  
DEPUIS 1855

Château Montrose - Assortiment Exceptionnel:

- 1 Bouteille (0,75L) Château Montrose 1945;  
reconditionnée au Château en 2014
- 1 Magnum (1,5L) Château Montrose 2003
- 1 Double Magnum (3L) Château Montrose 2009
- 1 Primat (27L) Château Montrose 2016

(4)

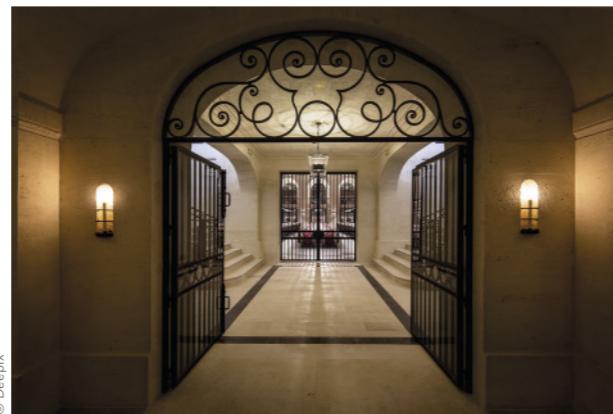
PROVENANCE

En direct du Domaine

€15,000-25,000  
US\$15,000-25,000  
£14,000-22,000

AN EXCEPTIONAL ASSORTMENT,  
CHATEAU MONTROSE

蒙特羅斯城堡-特別的品種



Page de droite © M. Anglada





© M. Anglada

**G**rand Cru Classé en 1855, Château Montrose veille depuis plus de deux siècles sur son terroir unique et produit chaque année des flacons reconnus dans le monde entier comme l'excellence absolue de Saint-Estèphe et des Grands Crus de Bordeaux. Avec une position géographique unique proche du fleuve et un vignoble d'un seul tenant, Château Montrose poursuit depuis toujours le chemin des Grands Vins, alliant sélection pointilleuse, une profonde connaissance du terroir, une précision et une exigence absolue dans les techniques de vinification. Riche d'un patrimoine datant de 1815, d'une histoire familiale et d'un ADN alliant respect de la Terre, haute précision environnementale et savoir-faire, Château Montrose créé des millésimes de légende et fait partie des plus beaux vins de la planète.

#### UN LOT D'EXCEPTION

Le caractère unique et la rareté du lot proposé résident tout d'abord dans son origine. Au-delà du niveau d'excellence porté par ce second Grand Cru Classé, nous retrouvons ici 4 flacons de taille différentes qui sont issus directement de l'emblématique propriété de Bordeaux. Conservés depuis toujours dans le caveau du Château dans de parfaites conditions de températures et d'hygrométrie et dans un respect absolu du vin, ces 4 flacons n'ont jamais connu un autre lieu de vie.

Les formats de chacune des bouteilles constituent également la valeur et la beauté de ce lot. Le Primat est un très grand flacon de 27 litres, correspondant à 36 bouteilles classiques. Il tire son nom du latin signifiant « de premier ordre » qualifiant les ecclésiastiques d'ordre supérieur, tels que des archevêques que l'on nommait à l'époque « primats ». La taille du flacon exerce une forte influence sur la qualité du vin. L'échange d'air entre le bouchon et le vin étant moindre dans un grand format, les risques d'oxydation sont limités et la taille exhale la complexité et la palette aromatique du vin. Seule une dizaine de Primats du Château Montrose sont mis en bouteille chaque année, ce qui confère une grande valeur au lot proposé. Les autres formats proposés sont le Double Magnum (3 litres) ainsi qu'un Magnum (1,5 litres) et une bouteille (75 centilitres).

#### DES MILLÉSIMES DE LÉGENDE

Les 4 millésimes choisis par la propriété ont tous une aura et une position uniques dans l'histoire des vins du Château Montrose. Le millésime 2016 que renferme le Primat figure parmi les années les plus exceptionnelles depuis les millésimes 2009 et 2010. On retrouve ici un vin d'une pureté et d'une élégance incroyable, à l'image des scores obtenus auprès des critiques (100/100 par Jane Anson, Jean-Marc Quarin et Jeb Dunnuck, 99/100 Wine Advocate par Neal Martin). 2016 est un très grand millésime à Bordeaux et il l'est d'autant plus pour le Château Montrose. En format Double Magnum est proposé le millésime 2009, millé-



© Deepix

sime grandiose pour les Grands Crus de Bordeaux et pour lequel Château Montrose a brillamment fait l'unanimité. Avec des notes de 100/100 de Robert Parker, William Kelley, Lisa Perrotti-Brown et James Suckling, Château Montrose 2009 est, tel un diamant brut, un vin avec des facettes rondes, fruitées, une belle structure et une longueur en bouche infinie.

Le millésime 2003 représente une année particulière pour les vins de Bordeaux, marquée par le premier épisode de forte canicule en France. C'est tout là que réside la force d'un Grand Vin : savoir absorber les écarts de températures et conserver un équilibre, doser sa force et son fruit pour un potentiel de garde impressionnant. Château Montrose 2003 est un vin d'une extraordinaire fraîcheur, en pleine apogée.

Le dernier millésime proposé est un millésime trésor, comme seuls les Grands Crus savent en créer : Château Montrose 1945. Cette bouteille d'une valeur infinie illustre parfaitement ce que le mot Grand Cru signifie : des vins élaborés avec des techniques d'époque mais qui, grâce à leur terroir unique, savent durer dans le temps et garder tout leur panache. Château Montrose 1945 est une véritable pépite, un trésor qui figure parmi les plus grands millésimes jamais produits à Montrose, dans la lignée des 1929, 1947, 1959, 1961, 1989, 1990, et 2009.

**L'abus d'alcool est dangereux pour la santé,  
à consommer avec modération**

32 ■

TAPIS AU POINT  
DE LA SAVONNERIE DE LA FIN  
DE L'ÉPOQUE LOUIS XV

PROBABLEMENT AUBUSSON, MILIEU DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

En laine polychrome, à décor central d'une rosace entourée de guirlandes de fleurs et de lauriers et flanquée de volutes feuillagées, se détachant sur un semis de fleurs et de rubans, la bordure à motifs de coquilles, de trophées, de volutes et de guirlandes ; restaurations

658 × 549 cm (21½ × 18 ft.)

€60,000-100,000  
US\$59,000-98,000  
£53,000-88,000

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

P. Verlet, *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor: The Savonnerie*, Londres, 1982, cat. n° 7, 8, 9.  
V. Sarah B. Sherrill, *Carpets and Rugs of Europe and America*, New York, 1996, pp. 101-102.  
Y. Mikaeloff et al., *Great Carpets of the World*, Paris, 1996, fig. 232, p. 250.

A LATE LOUIS XV SAVONNERIE CARPET, PROBABLY  
AUBUSSON, MID-18th CENTURY

路易十六晚期的薩凡納地毯，可能是18世紀中葉的奧布森地毯



Tapis Louis XV, Manufacture d'Aubusson, milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle



**L**e terme de Savonnerie est souvent employé pour désigner tous les tapis noués à la main, de fabrication française ou européenne. La demande croissante de tapis au point noué auprès de la Manufacture Royale de la Savonnerie encourgea d'autres ateliers, comme ceux de la manufacture d'Aubusson, à fournir une production similaire. Ces manufactures imitèrent dans un premier temps les modèles turcs ou perses, puis ceux de la Savonnerie de Chaillot. Les ateliers d'Aubusson ont en effet fabriqué des tapis noués à partir de 1743. Cependant, ils n'employaient pas la même technique de nouage que dans les ateliers de la Savonnerie à Paris. A Aubusson, les fils de chaîne étaient placés sur un même niveau, et présentaient donc un dos plat, ou étaient à moitié abaissés, et présentaient alors des côtes plus lâches ; tandis que les tapis noués effectivement à la Savonnerie avaient des fils de chaîne alternés, présentaient un aspect de côte serrée, et une paire de fils de chaîne teintée en bleu, brun, vert ou jaune tous les dix fils. Les cartons furent d'abord directement copiés sur ceux de la Savonnerie, mais bientôt Pierre-Josse Perrot et Maurice Jacques, dessinateurs-ornemanistes de la Manufacture Royale de la Savonnerie, élaborèrent des modèles exclusifs pour Aubusson (V. Sarah B. Sherrill, *Carpets and Rugs of Europe and America*, New York, 1996, pp. 101-102). Le

médaillon central flanqué de riches guirlandes de fleurs illustre de manière exemplaire le travail de Pierre-Josse Perrot sous le règne de Louis XV (pour des exemples de tapis de la Savonnerie, voir P. Verlet, *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor: The Savonnerie*, Londres, 1982, cat. n° 7, 8, 9).

D'autres manufactures ont également fabriqué des tapis au point noué en utilisant la même technique qu'à la Savonnerie : la Manufacture de Beauvais entre 1780 et 1792, mais dont la plupart des tapis portent heureusement la marque de Beauvais ; les manufactures anglaises de Moorfields (entre 1752 et 1806) et d'Exeter (entre 1756 et 1761) qui ont employé quelques tisserands ayant été formé à la Savonnerie ; les manufactures de Tournai qui, depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et jusqu'en 1970 environ, ont utilisé une technique de nouage de tapis possédant certaines caractéristiques semblables à celles de la Savonnerie.

Nous retrouvons des exemples de tapis d'Aubusson à la manière de la Savonnerie, datant des environs de 1760 au musée Nissim de Camondo à Paris (voir Y. Mikaeloff et al., *Great Carpets of the World*, Paris, 1996, fig. 232, p. 250). Un tapis au point d'Aubusson d'époque Louis XV s'est vendu, (vente Sotheby's, NEW York, Property from the Estate of Wendell Cherry, 20 mai 1994, lot 111), ainsi qu'un provenant de la galerie Aveline (vente Sotheby's, Paris 9 novembre 2012, lot 125).





33 f

RARE TERRINE  
COUVERTE  
ET SON PLATEAU EN  
FAÏENCE DE SCEAUX

MILIEU DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE, VERS 1755,  
MANUFACTURE DE JACQUES CHAPELLE

Le canard modelé au naturel, la tête légèrement tournée vers la gauche, son plumage en brun, rose et bleu, reposant sur un terre à fond vert, le plateau ovale à décor polychrome d'un bouquet de fleurs et d'une tige fleurie, le bord mouvementé orné de deux têtes de canard en relief et de plumes en noir et rose en léger relief

Un angle de la terrasse restauré, l'extrémité de quelques plumes restaurée

H. 31 cm (12 1/4 in.) ;  
L. 16 cm (6 3/4 in.) ;  
L. du plateau : 40 cm (15 3/4 in.)

Marque sous la base fleurs de lys en brun

€70,000-100,000  
US\$69,000-98,000  
£62,000-88,000

A SCEAUX FAÏENCE DUCK TUREEN, COVER AND STAND,  
CIRCA 1755

一個帶蓋和支架的烤鴨碗” 產于大約1755年



Cette terrine en forme de canard illustre le faste, l'extravagance et la modernité des tables princières européennes au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. A partir des années 1730-1740, la table se transforme en scène, devenant parc animé, planches de théâtre ou encore reflet de la nature. Les terrines et pots à oilles, destinés à conserver au chaud les ragoûts de viande, sont les pièces les plus importantes placées au centre de la table. A partir du milieu des années 1730, les orfèvres parisiens, notamment Thomas Germain (1673-1748), agrémentent leurs terrines et pots à oille de têtes de sanglier, lapins, perdrix et autre gibier, mettant ainsi en scène le contenu par le contenant.

La maîtrise d'une grande gamme de couleurs pour la peinture des faïences obtenue par la technique de cuisson de petit feu permet aux faïenciers d'aller plus loin encore dans l'imitation de la nature. Les premiers trompe-l'œil en faïence apparaissent à la manufacture allemande de Höchst et à la manufacture française de Paul Hannong à Strasbourg, à partir de 1744-1746. Ces deux manufactures bénéficient de l'arrivée de transfuges venus de la manufacture de porcelaine de Meissen, Johann Gottfried Becker (1724-1763) et Johannes Zeschinger (1723-?) à Höchst, et le peintre Adam Friedrich Löwenfinck et les sculpteurs Johann Wilhelm Lanz (1725-?) et Johann Louis à Strasbourg.



168



169

Paul Hannong crée en 1751 pour Clemens-August de Bavière, Archevêque-Electeur de Cologne pour le château de Clemenswerth un extravagant service de plus de 600 pièces réunissant faisans, canards, perdrix, pigeons, bécasses, oies, sangliers accompagnés de trompe-l'œil imitant des végétaux : choux, asperges, roses ou artichauts (J. Bastian, *Strasbourg, Faïences et porcelaines, 1721-1784*, 2002, vol. I, p. 37). La margravine Sibylla Augusta von Baden-Baden (1675-1733) commande également auprès de Paul Hannong à Strasbourg un autre large groupe de terrines en forme d'animaux pour le pavillon de chasse du Schloss Favorite à Rastatt (U. Grimm, *Favorite. Das Porzellanschloss der Sibylla Augusta von Baden-Baden*, Deutscher Kunstverlag, 2010, pp. 142-147). Ce savoir-faire est diffusé depuis Strasbourg à Sceaux, près de Paris, dans la décennie 1750. Placée sous le patronage de la duchesse du Maine, petite-fille de Grand Condé, la manufacture est dirigée par Jacques Chapelle qui fournit de la faïence à une clientèle parisienne. Le sculpteur Jean Louis, venu de Strasbourg, importe cette maîtrise des trompe-l'œil (G. Poisson, *Sceaux-Bourg-la-Reine, 150 ans de Céramique*, Sceaux, 1986).

Sceaux achète secrètement au début des années 1750 plusieurs couleurs mises au point par le chimiste Jean Hellot pour la manufacture royale de Vincennes par l'intermédiaire de Jean Matthias Caillat, peintre et préparateur de couleurs à la manufacture de Vincennes. Caillat sera arrêté et emprisonné mais ce vol permet à Jacques Chapelle l'emploi de pourpre, de bleu et de vert remarquablement maîtrisés.

Une autre terrine de la même forme sur un même plateau est conservée au musée de Sèvres (Sèvres, Cité de la Céramique, inv. MNC13086; reproduite par H.-P. Fourest, J. Giacomotti, *L'œuvre des faïenciers français du XVI<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris (1966), p. 293), une autre est reproduite par Camille Le Prince dans le catalogue de l'exposition *Gourmet Menagerie European and Chinese ceramic animals* en 2016 (C. Le Prince, *Gourmet Menagerie European and Chinese ceramic animals*, Feu et Talent, 2016, p. 46).

PAIRE DE TORCHÈRES  
MONUMENTALES  
D'ÉPOQUE NAPOLEON III

D'APRÈS UN MODÈLE  
DE LOUIS-CHARLES-HIPPOLYTE BUHOT,  
PROBABLEMENT FONDUE PAR GRAUX-MARLY,  
TROISIÈME QUART DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

En bronze doré et patiné, marbre et cristal taillé, représentant deux figures d'Indien et d'Indienne d'Amérique, chacune portant sur ses épaules un enfant et soutenant un bouquet à huit bras de lumière surmonté de quatre feuilles de palmier à pendeloques, terminées par une flamme

H. totale : 293 cm (115 $\frac{1}{4}$  in.) ;  
D. des bouquets supérieurs : 60 cm (23 $\frac{1}{2}$  in.) ;  
D. des bases : 48 cm (19 in.) (2)

€100,000-150,000  
US\$99,000-150,000  
£88,000-130,000



© DR  
*Indienne d'Amérique d'une paire de torchères achetée par l'empereur Napoléon III, château de Compiègne.*

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

É. Gorges (dir.), *Revue de l'Exposition universelle, deuxième série, I - Bronzes d'art*, Paris, 1855, p. 63.  
H. Tresca (dir.), *Visite à l'Exposition universelle de Paris en 1855*, Paris, 1855, pp. 643 et 645.  
J.-J. Arnoux (dir.), *Le travail universel. Revue complète des œuvres de l'art et de l'industrie exposées à Paris en 1855*, Paris, vol. 2, 1856, p. 221.  
J.-M. Moulin, *Le château de Compiègne*, Paris, 1987, p. 89.  
Cat. exp., *Napoléon III et la reine Victoria. Une visite à l'Exposition universelle de 1855*, Paris, 2008, p. 228, n°133.

A PAIR OF NAPOLEON III MONUMENTAL PATINATED AND GILT-BRONZE AND MARBLE TORCHÈRES, CAST AFTER A MODEL BY LOUIS-CHARLES-HIPPOLYTE BUHOT, POSSIBLY BY THE GRAUX-MARLY FOUNDRY, THIRD QUARTER 19th CENTURY

一對鍍金青銅和拿破崙三世紀念碑和鍍金銅大理石火炬，仿照路易·夏爾斯·海普裡特（LOUIS-CHARLES-HIPPOLYTE）的模型鑄造，可能由19世紀第三季度的格雷克斯·瑪麗鑄造廠鑄造”





L'orientalisme a été une fascination occidentale pendant des siècles, faisant suite et participant aux exotismes de lointains continents. Il a notamment été popularisé par les visions romantiques du colonialisme et des représentations théâtrales opulentes comme le témoignent les opéras *L'Africaine* et *Aida*. En sculpture, cela se traduit à la fois par un intérêt académique pour l'ethnographie et aussi par l'utilisation de la couleur et de divers matériaux, en partie en réaction à la prédominance du monochrome pendant la période néoclassique. L'usage d'un décor polychrome est caractéristique de l'amour du luxe durant le Second Empire. Ces réalisations de grandes envergures se construisent souvent par juxtaposition de matériaux nobles comme les marbres exotiques mais aussi des variations de tonalités du bronze patiné à plusieurs tons et doré dont les reflets sont parfois renforcés, comme dans le présent lot, par l'usage du cristal taillé. La variété de ces matériaux est également à mettre en parallèle avec les avancées techniques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui permirent la création de pièces époustouflantes. Les torchères peuvent être attribuées à la fonderie Graux-Marly. La fonderie parisienne Graux-Marly fut établie en 1845, remportant une médaille de bronze à l'Exposition universelle de 1849 et une médaille de première classe pour les bronzes d'art et d'ameublement six ans plus tard. La fonderie de Jules Graux se trouvait 6 rue du Parc-Royal à Paris à partir de 1860. En 1880 il prit en charge le commerce et ses productions furent estampillées Graux-Marly ou Graux-Marly Frères. La fonderie produisait alors un ensemble élaboré de candélabres, horloges, statues et autres objets décoratifs en bronze et bronze doré pour une clientèle parisienne et internationale. Un exemplaire similaire d'une paire de torchères fut présenté par la fonderie lors de l'Exposition universelle de Paris en 1855 où il fut acheté par l'empereur Napoléon III avant d'entrer dans les collections du Palais de Compiègne le 18 novembre 1858 (inv. C.16525 – inventaire de 1855 –, inv. C.470c – inventaire de 1894 –). Dans sa description du stand de Graux-Marly lors de l'Exposition universelle, Édouard Gorges précise qu'il s'agit de 'deux candélabres de proportions colossales. Sur un socle en malachite, deux chasseurs indiens de grandeur naturelle, avec leur enfant sur épaules, supportent de large girandoles à feuilles de palmiers' (*Revue de l'exposition universelle*, Paris, 1855, p. 63). Les torchères sont exposées dans le Salon de Famille du palais de Compiègne depuis cette date (*op. cit.* J.-M. Moulin et cat. exp. 2008). Concernant le bouquet de lumière et les feuilles de palme en partie supérieure, notre exemplaire se distingue de celui de Compiègne. Cet élément a été ajouté postérieurement et se rapproche des productions de la maison Jansen. Malgré l'apparente absence de signature d'un sculpteur, les modèles sont sans aucun doute ceux décrits par Gorges et doivent être associés à Louis Charles Hippolyte Buhot (1815-1865). Né à Paris où il fut un élève de David d'Angers, il étudia à l'École des Beaux-Arts en 1832. Il exposa au Salon de 1837 à 1865 et produisit une série de portraits en médaillons, bustes et statuettes, notamment *Sarah la Baigneuse* (1851), *La récolte du raisin* (1853), *L'Espoir nourrissant les Chimères* (1855), *La Vierge Immaculée* (1861) et *Jupiter et Hébé* (1865).

**C**onfronting the noble works of art in this sale - the representatives of millennia of artistic creation - with the humble material of our pastel-making quotidian -pigment - was a unique and exciting experience!

When presented with the items of the sale, we were particularly fascinated by a small, decorative box which presented a contrast in bold, geometric forms and a delicately crafted central motif of a butterfly. As artisans, its celebration of "matière" was irresistible. The meticulous use of smalti, a product of alchemy, to render the butterfly reminded us of our own efforts to render the subtleties of nature through synthesized pigments.

The box of natural, exuberant stone, reminded us both of the beauty of the natural pigments we use, such as ochres and iron oxides, as well as the formal construction of our archival color charts. That structure highlighted the unique and beautiful patterns of the stones, allowing one to sample them as individual specimens or admire them as a whole.

We were challenged and inspired by the juxtapositions between these works and the raw materials of our craft. These works, made by both artists and craftsmen, and our own modern-day creations based on historic technique, exemplify the irreplaceable value of the human hand. They highlight the creative process that transforms both humble and noble raw materials into finished works: the gnarled wood that becomes a refined 18th century chair, the cool marble carefully shaped into an antique bust, the luminous gold that illuminates a precious box, the creamy ivory of a turned vase...

We were pleased to discover in these works the explosions of color which mark our daily life. As we feverishly develop our palette to satisfy the needs of artists, the hunt for color is our greatest challenge, and its discovery our greatest reward.

May the world continue to be enchanted by color!

Isabelle Roché & Margaret Zayer  
La Maison du Pastel  
[www.lamaisondupastel.com](http://www.lamaisondupastel.com)

1

## THE BIRD OF PARADISE

This red-plumaged bird of paradise could be drawn from life thanks to a specimen of *Uranornis berber* or *Paradisaea rubra* sent, according to legend, to the Prince of Orange from south-eastern New Guinea (see Sotheby's catalogue, London, 6 June 1957). It was also drawn by Jacques Barraband and lithographed in 1806 to illustrate the famous ornithological book by the naturalist François Vaillant, *Histoire Naturelle des Oiseaux du Paradis et des Rolliers* in three volumes, comprising 197 plates (fig. 2). The stylistic and iconographic similarities between the work of the master and that of his pupil are obvious.

Birds of paradise belong to the family *Paradiseidae*. They are passernes of which fifteen species including the bird depicted by Courcelles – come from New Guinea, and from neighbouring lands. They are 'magpie-sized birds with vigorous beaks [...]. The flanks bear large plumes of recomposed feathers, and the tail two horny filaments' (R. Guinot, *Jacques Barraband. Le Peintre des oiseaux de Napoléon I<sup>e</sup>*, Paris, 2002, p. 72). Of rare elegance and great originality, these birds of paradise have fascinated ornithological painters since the discovery of the species in the forests of Papua in the sixteenth century, and throughout the nineteenth century, the golden age of ornithological depiction, as witnessed by this large plenum of great freshness by a woman artist who

2

With its sensitivity of form, strong design, perfect balance between rigorous movement and generosity of sculpture, as well as its superior quality of execution, this chair, most likely part of the collection of Charles-Maurice de Talleyrand, is characteristic of the best of Georges Jacob's production in the last quarter of the 18th century.

## GEORGES JACOB (1739-1814): GENIUS OF HIS TIME

The most famous and the most prolific of all 19th century French chair makers, Georges Jacob produced an incalculable quantity of chairs of all types and styles from the reign of Louis XV until the *Consulat*. His rich and impressive clientele included the royal family as well as dignitaries like Charles-Maurice de Talleyrand, to whom this sumptuous armchair most probably belonged. This chair is an impeccable realization, full of grandeur and was executed at the height of his deliveries for the royal household. Jacob was particularly concerned with detail and made sure that each of his sets remained unique but he was happy to reuse certain motifs and adapt them to new creations. We can therefore compare the

present lot with the armchair delivered for the Comte d'Artois in 1778-79 for the *salon des Bains* of the Château de Bagatelle (Artcurial sale, Paris, July 12, 2021, lot 30). Indeed, we find the same abundance and delicacy of sculpture, particularly visible in the laurel trails of the arm supports that adorn the present lot.

TALLEYRAND'S FURNITURE (1754-1838)

Several elements tend to confirm the hypothesis that this armchair was part of a larger ensemble that belonged to Charles-Maurice de Talleyrand. A man of a thousand lives, Talleyrand held positions of power throughout his life under most of the successive regimes controlling France and was a privileged witness to them. In 1788, his family pushed him towards an ecclesiastical career, and he was appointed Bishop of Autun, a role he would play for only a short time as he soon gave up the priesthood and left the clergy during the Revolution to lead a more secular life. He was a deputy to the Estates General during the Ancien Régime, president of the National Assembly during the Revolution, minister during the Directory, the Consulate and the First Empire, then ambassador during the July Monarchy. He witnessed the coronations of Louis XVI, Napoleon I and Charles X. Renowned for his conversation, wit and intelligence, he led a sumptuous and extravagant life. Nicknamed the lame devil because of his club foot, he is described both as a cynical traitor full of vices or to the contrary as a visionary leader concerned with harmony and reason; an ambivalence of which he himself was perfectly aware.

which he himself was perfectly aware: *They always say of me either too much evil or too much good; I enjoy the honours of exaggeration.* quoted in G. Lacour-Gayet, Talleyrand, 1990). Whether he was admired or hated by his contemporaries, he aroused great interest throughout his life and even today he remains the subject of numerous historical and artistic studies. His friend Baron Gérard painted a portrait of the influential statesman that can be admired today at the Metropolitan Museum of Art in New York (inv. 2012.348). It depicts Talleyrand in a sumptuous interior intended to be his office, marked by a complete neo-classical décor that testifies to his taste for the Ancien Régime. He himself stated that *He who has not lived in the eighteenth century before the Revolution does not know the sweetness of life and cannot imagine what happiness there can be in life* (quoted in E. de Waresquiel, Talleyrand, Dernières nouvelles du siècle, Paris, 2011, p. 37).

The portrait shows his personal desk made by Pierre Garnier between 1762 and 1765. This desk is again depicted a few years later in a gouache of his descendants' castle in Sagan which depicts the family salon containing the desk next to the Met portrait. Although it is shown here as unique chair, we now know that it was part of

a larger set of which we know a pair en suite. This pair is illustrated in R.T. Costantino (*How to Know French Antiques*, University of Michigan, 1961) and is labelled *Chambre à coucher de la Princesse*. It could well be the Princesse de Bénédict who was Talleyrand's wife in 1806, suggesting that this armchair was part of a much larger salon or bedroom set.

A MAJOR LEGACY

An interesting piece of Louis XVI style salon furniture was made after the model of the present chair during the second half of the 19th century in order to fit a fabulous set of tapestries from the royal Beauvais factory from the Louis XVI period. These tapestries, representing the five continents, were probably woven as a gift from Louis XVI to George Washington. The set includes four hangings and twenty-eight panels of upholstery for seats. Two armchairs and a sofa upholstered with these tapestries are now in the collection of the Metropolitan Museum of Art in New York (inv. 1978.404.8a-c), which acquired them in 1978.

There are several pieces of imperial Ming dynasty (1368-1644) Chinese lacquer furniture with this distinctive sprinkled mother-of-pearl finish in the Palace Museum collection, Beijing, including a black lacquer rectangular table decorated with dragons illustrated in *Furniture of the Ming and Qing Dynasties: The Complete Collection of Treasures of the Palace Museum*, 2002, p128; a black lacquer bookshelf decorated with dragons, in the same publication, no.186, p 223; and a black lacquer table screen, no. 200, p248, op cit. The present table may be compared with an imperial mother-of-pearl inlaid gilt-decorated black and red lacquered softwood table, Wanli mark and period (1573-1619), sold at Christie's New York, 15 September 2011, lot 1325. The present lot may also be compared with the slightly earlier mother-

and part of the education of high society. Elector Augustus I of Saxony (1526-1586) practised this prestigious art and also initiated his son. In France, this art is often associated with the art of *tablettierie*, as indicated in the *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Neuchâtel, 1765, p. 484 for the definition of 'Tourneur'). King Louis XVI (1754-1793) and his brothers, the Comte de Provence (1755-1824) and the Comte d'Artois (1757-1836), had practised this discipline. Dedicated books, treatises and manuals also appeared, testifying to the extraordinary enthusiasm for this art, which was both mechanical and mathematical. We can cite Father Charles Plumier's (1646-1701) *L'Art de tourner, ou de faire en perfection toutes sortes d'ouvrages au tour* (first published in 1701) or Johann Martin Teuber's, *Vollständiger Unterricht Von Der gemeinen und höheren Dreh-Kunst* (*Complete teaching of the art of the turning*, 1740) or Louis-Éloi Bergeron's *Manuel du tourneur* revised and expanded in 1816.

These prestigious turned ivory objects were kept

of-pearl-inlaid black lacquer table from the Ming dynasty, Wanli period (1572–1620), formerly in the collection of Mrs Nelson A. Rockefeller that sold at Christie's New York, in the *Ann and Gordon Getty Collection: Volume 4, Chinese Works of Art, English and European Furniture and Decorative Arts*, 23 October 2022, lot 612.

in cabinets of curiosities.  
The cabinet of curiosities, called Studio in Italian, Kunstkammer (art room) or Wunderkammer (wonder room) in German, appeared during the Renaissance. The term *cabinet* refers to both a specially furnished room and a piece of valuable furniture where all sorts of unusual objects were displayed.

**4 -8**

The art of ivory is an enduring tradition, of which Antiquity, the Byzantine Empire and the Middle Ages are full of splendid examples. Master ivory turners appeared in Europe at the end of the 16th century, probably as a result of the resupply displayed.

The cabinet of curiosities is conceived as a microcosm of the world, a vision of Creation in abbreviated form. The classification of an accumulation of objects is first and foremost personal, each curious person organising his or her own theatre of the world. Curiosities are chosen for their remarkable appearance and rarity, and can be of natural or artificial origin, i.e. created by the hand of man. Among the curiosities, turned

4-8

The art of ivory is an enduring tradition, of which Antiquity, the Byzantine Empire and the Middle Ages are full of splendid examples. Master ivory turners appeared in Europe at the end of the 16th century, probably as a result of the resupply

ivory works were particularly sought after. Princes and powerful people were the first to design these fabulous and intimate places, accessible to a privileged few. The most famous cabinets of curiosities are those of Francesco I de Medici (1541-1587) in Florence, of Rudolf II (1552-1612) in Vienna and of Augustus II the Strong (1670-1733) in Dresden. However, the cabinet of curiosities was not only the prerogative of princes and the same desire to accumulate marvels was found among apothecaries, nobles, ecclesiastics, doctors, travellers and merchants, each of whom organised their collection according to their personal tastes and financial means. The cabinet of curiosities of the Neapolitan apothecary Ferrante Imperato (1550-1625) is a famous example. That of Nicolas Grollier de Servière (1596-1689) is certainly one of the most interesting for our subject. The son of a Receveur des Finances, he was an engineer and inventor, and created a cabinet around techniques such as the art of turning, which he practised himself and for which he had a *Recueil d'ouvrages curieux* (...) published in 1719, illustrated with numerous engraved plates. He received important personalities in his cabinet, including Louis XIV.

In the Siècle des Lumières, the cabinet of curiosities became more standardised, with a more scientific focus, each room having its own specificity. For example, the Green Vault in Dresden had a room dedicated exclusively to ivory objects, which was opened to the public in 1729. The classification and methodical arrangement of the rooms in the Green Vault make it a precursor of our current museums.

## 5

Various elements of our impressive ivory-covered cup can be found on several examples. The foot of the cup, with its surprisingly baroque forms borrowed from the great goldsmiths' works, can perhaps be traced back to the work of Georg Friedel or his circle. He was active in Dresden between 1610 and 1619 and was one of Jacob Zeller's most talented collaborators in the Dresden Castle workshop. The layering of petal forms, cups and heart-shape elements on the feet, sometimes aligned, sometimes offset and sometimes leaning, can be seen on an important column sold by Christie's (*Maitres anciens* sale, Paris, 15 September 2020, lot 77) as well as on other columns in the Dresden Green Vault (*loc. cit.* D. Syndram). A slightly smaller Nuremberg cup shows similarities in the treatment of the cut and pierced leaves and in the lower part of the foot with its decoration of bulbs and stacked rings. This was part of the Lily and Edmond Safra Collection (Sotheby's sale,

New York, 18 October 2011, lot 775). Some liken these pointed leaves to the production of Marcus Heiden, of which there are several examples in the collections of the Royal Castle of Rosenborg in Copenhagen and the Museo degli Argenti at the Palazzo Pitti in Florence.

The wickerwork treatment, both full and pierced, is particularly visible on a plate from *L'art de tourner* by Père Charles Plumier (*op. cit.* pl. LXIII, no. 64).

Finally, the bouquet that crowns the composition is not so frequent. The famous engraving from the *Atlas du manuel du tourneur* by L.-E. Bergeron (vol. 2, Paris, reprinted 1816, pl. LVII, see fig. 1) is well known, but our bouquet is less dense, although it can be matched with some of our flowers. The bouquets of Father Charles Plumier in his *L'art de tourner* (...) are perhaps even closer to ours (*op. cit.* pl. LXV, no. 66, see fig. 2), in their relative simplicity.

## 7

This double box topped by a tour de force is a technical feat which incorporates several engraved elements seen in treatises on the art of turning, proof that this shape was very renowned in the 17th century and later. Thus, Père Charles Plumier was one of the first to illustrate in his plates in 1706 (*op. cit.*, pl. LXII, no. 63, see fig. 1) a double box almost identical to our lot, except for the upper stem and the tour de force which are not of the same model. The same undulating shape of the bodies and the curved volumes of the boxes can be found. The book by Grollier de Servière also illustrates plates with boxes (*op. cit.*, pl. VII, X and XI) and the *Encyclopédie* contains in its collection of plates number LXII which also shows two boxes superimposed but with different decoration (*op. cit.* pl. LXII, fig. 3, see fig. 2), as do the boxes in the former L. and E. J. Safra Collection (Sotheby's sale, New York, 18 October 2011, lot 773). Figure 4 of the same plate LXII of the *Encyclopédie* shows a single box with the same baroque accents as ours and the same sloping stem. The leaning elements of the stem seem to give the illusion of soft material and give an interesting imbalance to the piece. This taste for asymmetry and imbalance will reach its apotheosis with the covered cup at the Metropolitan Museum of Art in New York (inv. 10.212.2a,b).

The finial incorporates an extraordinary element of finesse and difficulty of turning: it is a pierced sphere containing an imbrication of multiple spheres of decreasing sizes and therefore disassociated from each other, cut in the mass, centred by a twelve-pointed star. In addition to numerous manuals which mention this technique, considered by some as the most

complicated piece for a turner to make, L.-E. Bergeron seems to have illustrated in his *Atlas du manuel du tourneur* (volume 2, Paris, 1816, pl. XX, see fig. 3) the greatest variety of these spheres, with figures 7 and 8 coming close to our example.

## 8

Although probably dating from the 18th century, the prototype for this chandelier is to be found in goldsmith's works and more certainly in brass casts in German and Dutch regions and even in England in the 17th century. Examples can be found in contemporary paintings. For example, Dirk Hals' *Elegant Company in an Interior* shows a very similar chandelier (Bourne and Brett, *loc. cit.*). Ivory chandeliers, especially solid ones, are extremely rare. One example is at the Metropolitan Museum in New York (inv. 64.101.1032), but this was most probably made in India in the late 18th century for the European market. Other later examples exist but are of thinner form with arched spheres; one is in the collections of Rosenborg Castle in Denmark (Hein, *op. cit.* p. 107, no. 381). These models are attributed to productions in southern Germany, especially Berchtesgaden. Others are Russian productions with some examples turned by Peter the Great (1672-1725), including one originally designed for the Peter and Paul Cathedral of St Petersburg in 1724 and now at the Hermitage Museum (Ukhanova, *loc. cit.* ill. p. 160, see fig. 2).

## 9

Impressive both for the complexity of the design as well as the preciousness of the stones that are used and arranged around this central *tartaruga* alabaster medallion, this table top was made by Roman workshops towards the end of the Renaissance, between 1580-1600. A masterpiece of mineralogy, the top uses a wide variety of different coloured stones that surround this highly rare *tartaruga* alabaster which mimics tortoiseshell, and most of which date from ancient Roman marbles. Examples include *Semesanto* from the Greek island of Skyros, oriental *lumachella* from the Near East, Spanish *brocatello*, spotted black and white *nero antico* from Aquitania, *rosso antico* from Cape Matapan in Greece. Alongside these specimen stones, a rich assortment of *fiorito* and *listato* alabasters were used in addition to the *tartaruga* variety which was famous for its reddish-brown appearance. The composition of this top arranged around the three medallions is reminiscent of the one given to King Philip II of Spain in 1587 by

Cardinal Alessandrino, nephew of Pius V and now kept in the Prado Museum, Madrid (inv. 0.000452). This type of composition is found on other important table tops such as those kept at the Metropolitan Museum of Art in New York (inv. 62.259), at the Palazzo Ducale in Mantua, or at Charlecote Place in Warwickshire (from the William Beckford collection). The border inlaid with a frieze became a recurring motif in 16th century Roman workshops, as illustrated by the famous Farnese table, visible today in the Metropolitan Museum of art in New York (inv. 58.57a-d).

Early versions of these table tops, produced in Rome in the mid-16th century, typically consisted of a simple rectangular panel of rare ancient stone, usually alabaster, with relatively plain geometric borders. It should be noted that an inventory carried out in 1568 at the Palazzo Farnese mentions stone tops made of rare marble panels; which implies that the presentation of the central panel in a single stone was a real leitmotif. We find certain elements of the border of the Farnese table on this top, such as the shield motif as well as the oval friezes surrounding the oval cartouches (A.M. Giusti, *Pietre Dure: Hardstone in Furniture and Decorations*, London, 1992, p. 10). The design of the tops become more and more elaborate, while maintaining the basic design of the oval central panel with geometric borders and the introduction of more naturalistic elements such as flowers and foliage.

The table top offered here belongs to a body of work produced between the end of the 16th and the beginning of the 17th century. This corpus is distinguished by a central reserve in the shape of an oval inscribed in a stylized foliate arabesque and seems to have been produced in the same Roman workshop. Among this known group of tables we can mention:

- The top now kept at the J.P. Getty museum, Malibu, from the collection of Alfred de Rothschild, Halton, Buckinghamshire, thence by descent to Edmond de Rothschild, Exbury, Hampshire (C. Bremer-David, *Decorative Arts: An Illustrated Summary Catalogue of the Collections*, Malibu, 1993, p. 189, cat. 320);
- The top at the Villa Borghese, Rome (Giusti, *op. cit.*, p. 30);
- A top housed in the Prado, Madrid, first mentioned in a Spanish Royal collection inventory in 1636 (A. González-Palacios, *Las Colecciones Reales Españolas de Mosaicos y Piedras Duras*, Madrid, 2001, p. 65, cat. 3);
- Or even the table top now housed at the Hermitage (E. Efimova, *West European Mosaic in the collection of the Hermitage*, St. Petersburg, 1968, figs. 6 et 7).

## 10

Made by the most celebrated *menuisier* of the Louis XVI period Georges Jacob, this fauteuil combines originality of carving and purity of line. It was part of the very last commission delivered in 1788 for his most prestigious client: Queen Marie-Antoinette.

### MARIE-ANTOINETTE'S FURNITURE

In 1782, Marie-Antoinette moved to a new and much more private apartment on the ground floor of the Palace of Versailles in order to be closer to her children. The renovation of this luxurious three-room apartment, which overlooked both the Marble Court and the Grand Canal, began in November 1783. Pressed for time, the '*mobilier de Couches*' which served for the birth of Madame Royale and the premier Dauphin was re-used, and it was only in 1788 that Marie-Antoinette commissioned an entirely new suite of furniture designed in the latest taste. The new bed was in mahogany and the seat furniture was made of beechwood painted in white and grey. This ensemble was commissioned through Marie-Antoinette's private Garde-Meuble's intendant Bonnefoy du Plan (1732-1824) who, as a matter of course, asked the Queen's favourite chair-maker, Georges Jacob, to supply the seat-furniture, of which the present fauteuil comprised. Formerly, the set included '*deux bergères, quatre fauteuils, quatre chaises, deux tabourets, un paravent, un écran et une corbeille, le tout composé de soie bleue*'.

At the time of the Revolution, all the furniture was left in place; the Convention later decided to sell

the entire contents of the château. In the course of 1793, more than 17,000 lots were dispersed, including the present armchair. On 7 Frimaire (27 December 1793), the set, described with a blue silk lint cover, was sold for 3,000 livres to citizen Dumont.

### THE ACQUISITIONS OF VERSAILLES

From this furniture, the Château de Versailles was able to purchase three armchairs (inv. VMB14381) (ours completing the suite of four), a *bergère* (inv. Vmb14381), a *fauteuil de toilette* (inv. V5084), two chairs (inv. V4824), a stool (inv. V5274) and a *pouf* (inv. V5416). This suite was reconstituted during successive acquisitions between 1945 and 1987 where pieces were identified from labels visible on some seatrails which bore the inscription *Pour la Reine à Versailles, chambre à coucher*. The fire screen is now in the collection of Mr Jacques Garcia at the Château du Champs-de-Bataille and was on display at the exhibition *Marie-Antoinette, une Reine à Versailles* held in 2016 at the Mori Arts Center Gallery in Tokyo.

## THE ETRUSCAN STYLE

With its large palmettes, scrolls, pilasters and columns, the furniture is designed in the latest Etruscan taste, a style developed at the end of the 18th century and popularised in France by the painter Hubert Robert (1733-1808). This style was inspired by archaeological objects discovered in southern Italy during the second half of the 18th century, which were wrongly thought to have been made by the Etruscans at the time of their discovery. Louis XVI and Marie-Antoinette were particularly fond of this new style. They commissioned a bed made in 1785 by Jean-Baptiste Boulard (1725-1789) for the King's bathroom in Compiègne (inv. V899). Today, one of the most famous Etruscan commissions is undoubtedly the one made in 1785 under the direction of the Count d'Angiviller (1730-1810) for the Queen's Dairy in Rambouillet. The latter included a complete set of mahogany seats and furniture made by Jacob, which was accompanied by the famous porcelain service supplied by the Royal Manufactory of Sèvres.

## 11

This previously unrecorded Neuber bonbonnière is a complete and in its original state example of a *steinkabinetttabatiere* that combines micromosaics and hardstones to create a kind of cabinet *natura* that would have appealed to Neuber's enlightened clientele interested by mineralogy and natural sciences. This bonbonnière is also a unique example in this corpus of gold boxes made by Neuber in the late 1780s, set with numbered stones and arranged in mosaic between gold bands, organized in rays rather than in fish scales.

### THE MASTER OF HARDSTONE BOXES

Born in Neuwunsdorf on April 7, 1736, Johann-Christian Neuber was apprenticed at the age of seventeen to Johann Friedrich Trechaon, a silversmith of Swedish origin. He was appointed master of the Dresden Goldsmiths' Guild on July 13, 1762, and in 1769 he became director of the Green Vaults, succeeding his father-in-law Heinrich Taddel, who had taught him about hardstones.

In 1775 he was appointed *Hofjuwelier* at the court of Friedrich Augustus III. Neuber understood the artistic and commercial potential of Saxony's many native stones at a time when mineralogy was becoming popular. He developed the technique known as *Zellenmosaic* [*cloisonné mosaic*] which he used to make boxes, cane handles, watch cases, chatelaines and jewelry. Neuber also invented the *Steinkabinett tabatiere* or snuffbox forming a mineralogical cabinet, a small portable masterpiece combining, as he indicated in an advertisement in 1786 "luxury, taste and science".

This type of object was sometimes sold with a booklet where the name and geographical origin of each sample were listed according to the classification advocated by the German geologist Abraham-Gottlob Werner (1750-1817). Concealed in a secret compartment, this little booklet was written in German but also very often in French, attesting to the success of these objects outside Germany.

#### STONE AND GLASS

Neuber was particularly fond of micromosaics, whose growing popularity coincided with the Grand Tour. Indeed, attracted by the rediscovery of Pompeii and the archaeological excavations of Herculaneum, wealthy travellers became enthusiastic about these portable works of art that they brought back as souvenirs. No doubt in response to the demand of this clientele, Neuber began incorporating micromosaics into his snuffboxes in the early 1780s. Thus, one of the earliest known examples is a rectangular box with cut sides in the Gilbert Collection in London (LOAN:GILBERT.353-2008), the lid of which is set with an oval micromosaic depicting Pliny's Columba. The other known examples are, a priori, all bonbonnières set with a circular micromosaic: one depicts a floral ornament on the base of a hardstone box (Kugel, op. cit., no. 134), another Pliny's Doves (Kugel, op. cit., no. 180) and a third a goldfinch (Kugel, op. cit., no. 182). However, one of the most interesting examples for our bonbonnière remains the one from the Gilbert Collection dated around 1780 (LOAN:GILBERT.349:1, 2-2008), set with two micromosaic plates by Raffaelli: on the lid a dog and on the bottom a butterfly seen in profile.

#### THE INVENTOR OF THE MICROMOSAIC

Giacomo Raffaelli (1753-1836) descends from a family that was the main supplier of the Vatican mosaic workshop in smalt, the material with which mosaics are made. He was trained as a painter and sculptor and became a master of Florentine mosaics and Roman micromosaics - the latter technique for which he is credited. In 1775, at the age of 22, he gave the first exhibition of miniature mosaics in his studio in Rome, now called "micromosaics". The exhibition was a great success and led to a brilliant career. The Raffaelli's fame soon led him to the creation of mosaics for the European courts. In 1787, he was ennobled by King Stanislaus II Augustus of Poland and executed many works for the Polish court such as a mosaic portrait of the king's brother, Prince Michał Poniatowski, bishop of Poland. Pope Pius VI (who died in 1799) became his patron and he worked both in the Vatican workshops and in his own studio in the Piazza di Spagna.

In 1804, Pope Pius VII presented Emperor Napoleon I with one of Raffaelli's greatest masterpieces: a triumphal arch in micromosaic containing a clock by Bréguet, now in the Gilbert Collection housed in the Victoria and Albert Museum, London. A year later, Raffaelli was sent to Milan to direct a mosaic workshop at the request of Napoleon. In 1809, the emperor commissioned a life-size mosaic copy of Leonardo da Vinci's Last Supper, now in the Minoritenkirche in Vienna.

#### THE BUTTERFLY

Symbol of the soul in Greek and Roman mythology, the butterfly is associated by extension with lightness, but also with rebirth. The butterfly is a popular theme in micromosaics and particularly in the work of Giacomo Raffaelli.

The micromosaic decorating the lid of this bonbonnière presents many characteristic aspects of Raffaelli's work: the use of a white background, composed of square tesserae forming parallel lines, but also the representation of butterflies in a delicate neo-classical naturalist interpretation, as well as his way of redrawing the outline of the butterflies with white and rectilinear tesserae.

This bonbonnière is thus not only the meeting of two great masters, Neuber and Raffaelli, but also the combination of two skilled artists at the peak of their popularity at the time of the creation of this object, making this bonbonnière one of the most desirable fashionable objects.

## 12

Manufactured by the royal workshops of Gobelins, this sumptuous tapestry illustrates the immense success that Flemish scenes enjoyed with the French aristocracy in the eighteenth century.

#### A LEGENDARY SERIES

The *Twelve Months* series, also known as the *Mois Lucas*, follows the months of the year, each symbolized by a sign of the zodiac in the medallion in the center of the lower border. The series takes its name from its supposed creator, Lucas of Leiden (1494-1533). This attribution, which dates back to the 19th century, is now being questioned and recent studies have tended towards attributing this work to the author of the famous *Chasses de Maximilien*, Bernard Van Orley (c. 1487-1541) or to an artist of his circle. Throughout the 17th and 18th centuries the Royal Manufactory was obviously very inspired by this subject and produced no less than twelve series after the original *Mois*.

This example honours the month of April and the zodiacal sign of Taurus. Depicting a pastoral concert, this tapestry shows two musicians in the company of two young women picking flowers. In the background, a couple in a boat is accompanied by a musician. On the shore, two peasants appear absorbed by the spectacle before their eyes.

#### A WORK OF MUSEUM QUALITY

Several complete or nearly complete sets of this series are known; two tapestries by Cozette were presented at Christie's, New York, November 2, 2000, lots 55 and 56. A set of ten Parisian tapestries, including April, is in the collection of the Metropolitan Museum of Art (inv. 44.60.3; E. Standon, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1985, cat. 50, pp. 331-330). Several versions, both from Paris and Brussels in varying sizes, are in the Museum of Art, Cleveland (inv. 1944.133) and the Institute of Arts, Detroit (inv. 66.120).

Finally, the Mobilier National also preserves in its collections the month of April by the Gobelins factory completed in 1733 and purchased by King Stanislas, father-in-law of Louis XV (inv. GMTT-47-004). At Stanislas's death in 1752 the whole series, which decorated the château de Jolivet in Lorraine, was returned to the Mobilier de la Couronne. A variant depicting the Seasons and still attributed to Lucas was in the collection of Viscount Wimborne, Canford (Dorset) and was sold at Christie's, New York, April 26, 1990, lots 6 and 9.

#### THE COLLECTION OF GABRIELLE PHILLIPSON AND ITS SPOILAGE

The present tapestry comes from the collection of Gabrielle Phillipson (1880-1941) who was the heiress of a family of Belgian bankers, eminent members of the Jewish community of Brussels. At the time of the Nazi occupation, she lived in Paris, at 62 rue Pierre Charron. Her apartment housed an important collection of decorative arts and old master paintings.

This tapestry, like a painting formerly attributed to Simon Vouet, left the collection due to a forced sale in 1941, a few months before the death of Gabrielle Phillipson. The tapestry was then sent to Carinhall, Hermann Goering's residence near Berlin, where he assembled his collections. A little later, in 1942, almost the entire apartment was looted by the occupying forces. As German power collapsed, Hermann Goering had his collections sent by special train to Neuhaus (near Nuremberg) and then to Berchtesgaden.

#### RECOVERY AND RESTITUTION

The Seventh US Army recovered the entire collection in Berchtesgaden. An inventory was made on the spot and the work was given the

number "Berchtesgaden 1607". The tapestry was then sent to the Central Collection Point in Munich. There, the Monuments Men examined and inventoried the newly recovered works, with the ultimate goal of returning them to the countries where they had been looted or sold.

The tapestry was repatriated to France in October 1946 and then entrusted to the Louvre Museum for conservation until its owner could be identified. It is registered in the inventory Objets d'Art Récupération (OAR), established by Hubert Landais, under the number OAR 64 (13). The tapestry was first deposited in the Château de Compiègne before being transferred to the Department of Works of Art of the Louvre Museum in 1954.

Thanks to the joint efforts of the Ministry of Culture, the Louvre Museum and the Commission d'indemnisation des victimes de spoliation (CIVS), the present tapestry was returned in February 2022. Christie's is honoured to offer this work on behalf of the heirs of Stephanie Goldschmidt, daughter of Gabrielle Phillipson.

## 15

This exceptional enamelled gold musical domino is among the luxury items created for the pleasure of a wealthy clientele eager for novelty.

#### ORIGIN OF THE GAME OF DOMINO

History remains vague on the origin of the game, which could come from China where it is mentioned in a text from the 13th century, be a variant of an Indian dice game, or even have existed at the time of Tutankhamun. The etymology of the word "domino" seems to be European in any case. Indeed, it would be derived either from a Carnival costume, called the Domino - because black on the back and white on the front - or from the cloak worn by Dominican priests in winter - white on the inside and black on the outside. This game certainly arrived in Italy around the 1760s. Entertaining, easy to play and portable, dominoes quickly conquered the rest of Europe and became fashionable in the 19th century. A popular game in cabarets and cafés, dominoes soon entered private salons and all social classes. Queen Victoria, an avid player, owned a domino set identical to ours by Bautte & Moynier.

#### A LUXURY OBJECT FOR THE CHINESE MARKET

Commonly made of wood, mother-of-pearl or bone, then plastic after the First World War, dominoes made of gold are very rare. This example therefore belongs to a particularly limited corpus of four sets, including the present lot. This even number is mainly explained by the fact that these objects were sold in pairs to the Chinese

market, as Alfred Chapuis explains in «Le Miroir de la Séduction» [op. cit. p. 28]: «the Chinese love symmetry; all gifts to a person of rank, and especially to the Emperor, were given in pairs».

#### A BOX DATED 1808

This box, of great quality and refinement, was probably made like the other three known examples by Moulinié, Bautte & Compagnie, famous for its musical and mechanical objects in gold and enamel set with diamonds and pearls, which were called "toys" at the time.

Jean-François Bautte (1772-1837), the thinking head and creative impetus behind the company, was the son of a Geneva enameller, Abraham Bautte. He began his apprenticeship in 1789 in the workshop of the box makers Jacques-Dauphin Moulinié (1761-1838) and Jean-François Blanchot. In 1793, Bautte joined forces to form 'Moulinié & Bautte, monteurs de boîtes'. On October 1st, 1804, Jean-Gabriel Moynier (1772-1840), a watchmaker from Geneva, joined them and the workshop was renamed Moulinié, Bautte & Cie, watchmaking factory. The company operated under this name for four years until 1808. Based in Geneva, it also had branches in Paris and Florence and supplied customers throughout the world: China, India, Spain, Italy, France, England and Austria.

were favoured alongside so-called *truitées* porcelain; cracked grey and blue monochromes with turquoise, deep, powdered, and moonlight tones. A French craft *par excellence*, the ormolu mounts served to both enrich these oriental objects and to fit them to the fashions of the time. Commencing during the Régence period, this fashion saw its most prolific development with the decorative exuberance and fantasy characteristic of the reign of Louis XV. Later on, Greek and Louis XVI style mounts became fashionable, generally under the supervision of a *marchand-mercier*.

A remarkable work made by several hands, this piece illustrates the creative process and the operation of the Parisian market for decorative arts and *objets de luxe* in the 18th century. These pieces were the result of a close collaboration between craftsmen (*bronziers* and clockmakers in our case), *marchands-merciers* and clients. It involved the importation of exceptional sought-after Chinese porcelain at a high price via maritime trade that supplied France, at this time still unable to make its own hard-paste porcelain. The collaboration of designers with *bronziers* under the leadership of *marchands-merciers* in the service of a selected clientele was a hallmark of the period. Creative collaboration such as this gave birth to some of the most famous masterpieces known today.

#### A LIMITED CORPUS

To date, we know of three models very closely related to our present lot with particularly similar ormolu decoration mounted on *Longquan* celadon porcelain. However, we do not know of any examples with *craquelée* porcelain glaze like this one, making our piece almost unique. One of the related models was sold at Christie's, New York, May 21, 1997, lot 576. It is surmounted by a corolla surrounded by a frieze with oval motif, unlike our example which has a cover and an armillary sphere. A second clock identical to the one of 1997 is illustrated in the work of Dominique Augarde, *Les ouvriers du Temps*, Geneva, 1996, p. 213, fig. 171. It differs from the first model in particular by a pedestal applied with large acanthus leaves and a laurel spiral, which are identical to our present lot. Finally, the third, whose movement is also signed by Masson, was presented at the Coutau-Bégarie sale on November 19, 2004, lot 125, during the estate of S. del Duca.

Sophia Charlotte, Baroness Howe (1762-1835) By repute this clock was part of the collections of Sophia Charlotte, Baroness Howe (1762-1835), eldest daughter of Richard Howe who had a brilliant military career and was reached the rank of Grand Admiral. In 1787, she married the Hon. Penn Assheton Curzon and then Sir Waller Jonathan in 1812. She is now infamous for demolishing the villa of the famous English poet Alexander Pope in Twickenham which she had acquired in 1808. Some pieces from her collection have recently

resurfaced on the market and it is clear that she had a particular taste for mounted objects and especially for Sèvres porcelain, as evidenced by a pair of vases in *bleu nouveau* mounted with lion heads which was sold at Christie's in London on June 11, 1992, lot 100. A pair of vases with covers (lot 129), a pair of bottles (lot 312) and a pair of potpourri, all described as rare *apple-green sèvres [...] finely mounted [...] in gold-moulé* from her collection and sold at Philipps in 1849 (former collection of Countess Blessington) also confirm the Baroness's preferences.

This clock came on the market many years later, firstly at Sotheby's in New-York, May 21, 1992, lot 50. It was then part of the famous sale of Karl Lagerfeld's collection where about four hundred pieces of 18th century French furniture, *objets d'art* and textiles from his Parisian mansion were dispersed at Christie's in Monaco in spring 2000.

#### KARL LAGERFELD: COLLECTOR OF COLLECTIONS

A legendary couturier and fashion icon, Karl Lagerfeld was an lifelong lover of France and never stopped reinventing his interiors. An insatiable collector, he navigated genres and styles with the utmost refinement. After becoming fascinated with Art Deco, he then turned to the ultra-colorful Italian design of the Memphis group which he admired from the 1980s onwards. He became enamored with French decorative arts, creating a collection of furniture, paintings and *objets d'art* from the 18th century, including our present lot. He recounted how at the age of 7 he fell in love with a reproduction of a painting by Menzel representing Frederick the Great surrounded by friends. To him it symbolized an ideal of elegance and refinement that he then endeavored to achieve himself through his 18th century acquisitions. Particularly rich in chairs, his collection included examples emblematic of the Louis XV, Transitional and Louis XVI styles embodied by major figures of menuiserie such as Louis Delanois, Jean Avisse, Jean-Baptiste Tilliard and Pierre Bara.

'Pour moi [K. Lagerfeld], la caractéristique principale de l'art français est l'élegance et le fait que même lorsqu'il est très décoratif, il n'atteint jamais la surcharge, à la différence de l'art allemand et italien de la même époque.'

'For me, the main characteristic of French art is elegance and the fact that even when it is very decorative it never appears exaggerated, unlike German and Italian art of the same period.' Karl Lagerfeld often said *changer n'est pas renier* (to change is not to renounce). The last years of his life were marked by contemporary design embodied by prominent figures such as Mark Newson, Martin Szekely or Ronan and Erwan Bouroullec with whom he created a completely revolutionary interior at the dawn of the 3rd millennium.

## 17

Remarkable in its composition and treatment, the group of the satyr and the nymph testifies to Eduard Müller's virtuosity and must be placed among the artist's masterpieces.

#### MÜLLER, ROMAN SCULPTOR BY ADOPTION

Eduard Müller was born in Hildburghausen in Thuringia in 1828. His family moved to Coburg in 1830. At first he was a cook for the Duke of Coburg, then he worked in Munich and finally in Paris for the banker Edouard André (1833-1894). Self-taught and close to artistic circles with his twin brother, the painter Gustav Müller (1828-1901), he met Joseph Geefs (1808-1885), a sculptor and former *Prix de Rome* in Antwerp, who advised him to study at his Academy in Antwerp. He entered in 1850 and went to Brussels two years later. In the middle of the 19th century, Müller followed the movement initiated a few years earlier by artists who saw in Italy a new Arcadia that allowed them the traditions of Antiquity simultaneously as contemporary style of the era. While some, such as the Englishman Charles Francis Fuller (1830-1875) and the American Thomas Ball (1819-1911), chose Florence, he preferred Rome and settled there permanently in 1854 or 1857. Although he produced most of his work in his Roman studio, Müller retained a strong lifelong connection to his home town of Coburg, as evidenced by his signature 'aus Coburg/Rom' ('from Coburg/Rome') on our two works, and even became an honorary citizen.

His work is strongly influenced by the ancient heritage. Many of his figures are derived from mythology, and his masterpiece is directly inspired by it. This is the monumental group entitled *Prometheus bound and the Oceanids*, now in the Nationalgalerie in Berlin (inv. B I 33, fig.1). Made from a single block of marble, it was projected in 1868 in Rome before the Nationalgalerie in Berlin commissioned a version in 1872. He had been a member of the Berlin Academy since 1869. The final group was exhibited from 1879. Prometheus dominates, surmounted by the eagle that is about to devour his liver, the Oceanides, aquatic nymphs and daughters of Thetis, form a chorus around him. In addition to mythology, Müller also created rare groups related to the *Old Testament*, as shown by the one in the park of the Château de Pontchartrain representing *Cain and Abel in the arms of their mother Eve*, most probably commissioned by the industrialist and financier Auguste Dreyfus (1827-1897).

As mentioned, Müller sometimes deviated from this classical vein and produced a few groups strongly influenced by the Italian picturesque.

The Neapolitan *Fisherman and his Son*, sculpted in 1876, fits directly into this theme, as does the lively dancer entitled *La Fiaccola* (one bronze version sold at Beijing Inzone International Auction Co., 1 June 2014, lot 429, another donated by the artist to the Accademia di San Luca in 1895, still *in situ* in Rome, inv. 162). Other works are clearly part of the age-old tradition of portraiture, probably commissions received by the artist who frequented social circles. The portrait of a young woman (Dorotheum sale, Vienna, 26 April 2018, lot 590) and the bust of *Woman with a Veil* (an anonymous model in a photograph from 1854-1858 in the English Royal Collection, in an album belonging to Prince Albert, inv. RCIN 2906003) are examples. After sketching a counterpart to his masterpiece illustrating the liberation of Prometheus by Hercules, he ended his career. He was a professor and member of the Accademia di San Luca in Rome, the Berlin Academy and the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid, and was buried in Rome like his brother.

#### THE SATYR AND THE NYMPH

The present 'pendant' figures form an interactive pair, conceived in spontaneous and lively 'conversation' with each other. Individually, the viewer is particularly encouraged to turn around each figure to appreciate the youthfulness of the satyr who holds in his hand the mask of Tragedy and who seems to appreciate the astonishment or even the fear produced on the nymph. The nymph, in turn, evokes sensuality despite a drapery held in the fold of her proper left arm. The points of view are multiplied, creating great dynamism and a rare interaction, accentuating the movement and eroticism of the bodies.

The figure called *Satyr mit der Maske* (*Satyr with Mask*) represents a young man without the classic attributes of satyrs, fauns or Pan, such as a hairy body, pointed ears, horns or goat's feet. Only a simple little tail on his lower back makes the hybridity clear. The satyr fits in perfectly with the Greco-Roman spirit of antiquity and draws directly on the humour of groups produced during the Hellenistic period. The subject can also be linked to another of his works, *The Faun's secret*, which he sculpted in 1874, two years before Stéphane Mallarmé published his poem *L'Après-midi d'un faune*.

This satyr is one of Eduard Müller's most famous sculptures, and a marble copy is known in the Accademia di San Luca. Rare are the bronze versions, of which one by the Nelli foundry, of the same size as our marble, came on the art market in 2021 (Sotheby's, London, 14 July 2021, lot 18). As the sculptor did not authorise the production of casts until late, around 1885-1888, only a few have been recorded (*op. cit.* H. Thieme and F. Becker, p. 223). For Prometheus, see a reduction in the Germanisches Nationalmuseum, inv. PI.O.3380).

The satyr was exhibited at the Berlin Exhibition (*Berliner Ausstellung*) of 1871 where it was very popular and the artist was awarded a gold medal. The *Visual Arts Review* (*Zeitschrift für bildende Kunst*) praised the composition and expression in its article and illustrated the sculpture (fig. 2).

*The frightened nymph* (*Die erschreckte Nymphe*) was inspired by various types of ancient Venus and representations of Niobe. The models seen in Italy undoubtedly enabled Müller to find multiple sources for his women with classical features.

The nymph is very discreetly named *Ersilia* on the drapery, which may suggest that she comes from *La Fida Ninfa* (*The Faithful Nymph*), a pastoral fable after Petrarch, attributed to Francesco Contarini, published in 1598 and dedicated to Ferdinand I of Medici (see Act 1, scene 4). Among the sculptor's earliest female models is the draped standing woman in the album of Prince Albert (anonymous photograph, ca. 1854-1858, inv. RCIN 2906002). There are parallels in his work with *Psyche*, a marble of the same size as ours, dated 1861 and presented by Prince Albert to his wife Queen Victoria on 26 August of the same year (Buckingham Palace, inv. RCIN 2048, *op. cit.* Victoria & Albert: Art & Love). The bodies of our nymph and Psyche are both leaning slightly forward and moving inducing a delicate twist of the back, the faces are turned slightly to the side, one arm is raised at the face. The other interesting sculpture in the English Royal Collection is the birthday present given by the Queen to her husband the following year, 1862, certainly in response to *Psyche*. This is *Innocence in Danger or Venus and Cupid* (Osborne House, inv. RCIN 41014) with a female figure here directly inspired by the ancient Crouching Venus. These two purchases by the English royal family may be related to the fact that Prince Consort Albert of Saxony-Coburg-Gotha (1827-1897) was a native of Coburg, as was Müller.

Eduard Müller worked on the male-female subject for another group as illustrated by the more static sculpture of a woman and an insistent young man entitled *Beauty and Pan* (New Art East-West Auctions, Tokyo, 31 March 2012, lot 18). Our group is situated before the satyr caught her as P.-P. Rubens and J. Brueghel I might have translated it, but in contrast to what some contemporaries did with a fusion of bodies such as A.-E. Carrier-Belleuse (terracotta, ca. 1868, Musée d'Orsay, Paris, inv. RF 2335) or A. Cabanel (painting, 1860, Palais des Beaux-Arts, Lille, inv. RF 274).

The reunion of the two figures is exceptional. Such a composition had not been seen since the one installed by Sir John Henry Schroder (1825-1910), 1<sup>st</sup> Baronet. He was a wealthy merchant and banker, born in Hamburg and early settled in London. He exhibited in his home at *The Dell*, inv. PI.O.3380).

Old Windsor, contemporary and 19th century works by artists including E. Delacroix, L. Alma-Tadema and also E. Müller (*op. cit.* H. J. Schröder, p. 62), including a couple of satyrs and nymphs (*op. cit.* Brockhaus Konversationslexikon, p. 56). The *Brockhaus Konversationslexikon* source gives a different date for each, 1870 for the satyr and 1877 for the nymph, suggesting that the satyr is an autonomous composition to which the sculptor may have wished to add a female companion some years later. Nevertheless, some sources refer to them as a pair, including J. Meyers (*op. cit.*).

## 18

For a screen depicting a similar subject with Daoist immortals see Christie's New York, Treasures of a Storied Manhattan Collection, 15 June 2021-1 July 2021, lot 228. For another screen with poems depicted in various calligraphic scripts in the manner of famous Ming-dynasty scholars and artistes, all framed by further 'precious objects' see a screen sold at Christie's New York, 14-15 September 2017, lot 976.

#### COROMANDEL LACQUERWARE

On India's East coast in the Bay of Bengal, Coromandel lends its name to a lacquerware production due to its easily accessible ports as well as its privileged commercial relations with China. There, British and French Compagnies des Indes bought lacquerware imported by the Chinese since the 16th century. However, no lacquerware was ever produced on this coast. The technique, more complex than for painted or incised screens, consists in coating a wooden core with a lacquer and adhesive-based preparation before adding several layers of black or brown lacquer. The decoration was then deeply engraved, allowing the different levels to be painted in several colors with incised elements.

Eduard Müller worked on the male-female subject for another group as illustrated by the more static sculpture of a woman and an insistent young man entitled *Beauty and Pan* (New Art East-West Auctions, Tokyo, 31 March 2012, lot 18). Our group is situated before the satyr caught her as P.-P. Rubens and J. Brueghel I might have translated it, but in contrast to what some contemporaries did with a fusion of bodies such as A.-E. Carrier-Belleuse (terracotta, ca. 1868, Musée d'Orsay, Paris, inv. RF 2335) or A. Cabanel (painting, 1860, Palais des Beaux-Arts, Lille, inv. RF 274).

The reunion of the two figures is exceptional. Such a composition had not been seen since the one installed by Sir John Henry Schroder (1825-1910), 1<sup>st</sup> Baronet. He was a wealthy merchant and banker, born in Hamburg and early settled in London. He exhibited in his home at *The Dell*, inv. PI.O.3380).

the existence of five islands in the East Sea were the Immortals resided. Soon after, two islands disappeared in the sea, and as they were never found, the Emperors decided to replicate these imaginary heavens in their palace to attract the Immortals. These Taoist representations can only be found on lacquerware since the Ming dynasty, and like palace scenes, these decorations are based on old folktales. This decoration can also be found on porcelains and other Chinese works of art. Immortals are usually depicted walking over scrolling clouds or riding mythical beasts, and each of them have attributes that allow us to recognize them easily. Another common trait is their drunkenness which is the source of their Immortality, thus they are often portrayed in a drunk state or holding liquor. Wine and intoxication are classical themes in Taoist poetry. The best known Immortals form a group of Eight ('Baxian'). This screen is an exceptional example of Taoist Heaven. It shows the place where the liberated souls go, the western paradise. On the upper-west section, we can see the Empress Xiwangmu with her followers and a white doe. In a superb grotto made of steep stones thrones Shoulao, the God of Longevity, identifiable with his protruding skull, his *ruyi* scepter and *lingzhi* immortality fungus brought to him by a deer. Two princesses carry on a stick two longevity peaches so heavy that the stick folds. A particularly delightful detail: the monkey, *hou*, was not invited to Empress Xiwangmu's supper but came nevertheless and ruined the party by eating all the fruits in the basket on top of its head. The movement of the decoration, the proliferation of figures, the sophisticated architecture of the rocky grottos, the lapping of the waves and the wind we hear blowing through the trees in the foreground make this screen an exceptional example whose refined colors have retained all their freshness.

#### THE POETIC INSCRIPTIONS

Screen were refined objects of great luxury and both sides were equally important. Most of the time, the back side is simpler and does not feature a central scene. The back side often bears dedicatory inscriptions giving information about the identity of the screen's initial buyer, who it was destined for and for which occasion. These inscriptions usually have a precise date. The oldest dated screen bears the date 1659 and is preserved in the Freer Gallery of Art in Washington. The present 'Immortals' Heaven' screen's back side depicts animated scenes, landscapes, fruits, flowers and poems in reserves. Each poem is transcribed using a different calligraphy. This poetic inscriptions decor is particularly rare and witness the initial buyer's erudition. From the end of the Ming dynasty onward, the taste for scholar's study and literature began to appear in the decorative arts.

## 19

Gabrielle Chanel was introduced to the East and its mysteries by her great love, Boy Capel. Fascinated by the East, Buddhism, Hinduism, Esoterism and occult sciences, he showed

### THE TASTE FOR COROMANDEL LACQUERWARE IN THE WEST

Large Coromandel lacquer screen were an object of fascination in the West since the 17th century. Rare and very expensive until the 1680s, lacquerware remained restricted to souvenirs and family members. The *Inventaire général du Garde-Meuble de la Couronne* contains precise descriptions of two screens in 1729. In 1703, the *Compagnie française des Indes orientales* sold two large screens for the important price of 1200 livres each. Too big, difficult to import and too expensive, they were seldom found in *marchands-merciers*'s shops. Some screens were cut to be incorporated by the most important ébénistes to pieces of furniture that quickly became popular and the newest trend. A few of the most famous Coromandel lacquer furniture were made by the ébéniste B.V.R.B., one of his dressers is in the Musée du Domaine départemental de Sceaux, an encoignure is the Metropolitan Museum of Art in New York. Coromandel lacquer panels quickly became an essential element of decoration. *Marchands-merciers* paid great attention to the quality of these lacquers and mainly looked for screen lacquered on both sides to cut them in the thickness and attach the panels on the wall above paneling. The most famous paneling made with Coromandel lacquerware are the ones from Leeuwareden Castle, now preserved in the Rijksmuseum in Amsterdam, the ones from Tsarskoye Grand Palais's salon chinois, and the ones from the Ermitage castle in Bayreuth, Germany. The most important collectors in the 18th century were fond of Coromandel lacquerware. The Chinese taste perpetuated in the 18th and 19th centuries and Coromandel lacquer screens remained symbols of elegance, mystery and exoticism. Some 19th century painters like Jacques-Emile Blanche made these screens essential elements of the depictions of Parisian interiors. The artist owned a screen dated of 1691 which he bequeathed to the Musée Guimet. In the 20th century, Gabrielle Chanel put Coromandel screens in the spotlight again. She collected Asian works of art and owned around thirty screens. Rue Cambon, she displayed them on every floor, folding, unfolding them, she even made furniture out of them. She was portrayed by the greatest photographers in her Parisian apartment furnished with screens, her models also posing wearing her creations in front of the screens.

## 20

In his 1988 Spring Summer collection Yves Saint Laurent paid tribute to painters. He made 4 spectacular embroidered jackets: two after Van Gogh: Irises and Sunflowers, one after Bonnard and one after Georges Braque. Yves Saint Laurent greatly admired George Braque. He and Pierre Bergé had a beautiful cubist painting from 1912-1913, *Quotidien, Comptoir du Midi*, sold at Christie's Paris, *Collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé*, 25 February 2009, lot 22. The collection presented several models paying tribute to George Braque's art. This jacket was initially designed with white doves but the client ordered a simpler version without the birds. That magnificent jacket, embroidered with sequins, incredibly thin and lined with blue satin, is the result of the Maison Lesage's exceptional *savoir-faire*.

After Gabrielle Chanel's passing, the *maison de couture* stayed a Sleeping Beauty until the arrival of Karl Lagerfeld in 1983, called "King Karl" by the specialized press. Virtuoso, creative genius with boundless energy, he brought a breeze of fresh air to Chanel, the success was immediate. Though never stuck in nostalgia, he rather built bridges between the past, present and future. Scholar, art enthusiast, lover of the 18th century, Karl Lagerfeld naturally dug into Gabrielle Chanel's past and told his friend and embroiderer Lesage "Go see the Coromandels". This advice, given in 1983, was the starting point of an embroidery repertoire dear to the embroiderer and the designer, and always reinvented by Chanel whose most dazzling interpretation is in the Automne - Hiver 1996 collection. Four evening coats, two in red and two in black, not less than a hundred and thirty-five hours of production and eight hundred hours of work were necessary for each. The exceptional embroidery of our evening coat, enhanced with gold leaf sometimes heated, is directly inspired by Gabrielle Chanel's screens and stays true to their colors and antique gold patina.

The show was held at the Ritz in July 1996 and our design was worn by Kate Moss. Four 'Coromandel' designs were shown. The long black evening coat was worn by Stella Tennant, face of the brand at the time. A vast publicity campaign featuring Stella Tennant wearing the black evening coat was shot by Karl Lagerfeld. Karl Lagerfeld's wish for this collection was to always elongate the silhouette more which he called 'le corps stiletto'.

This extremely rare coat, ordered in very few copies, is a masterpiece of Lesage and a vibrant homage to Mademoiselle Chanel's taste by one of the greatest fashion designers of the 20th century: Karl Lagerfeld.

Oath, in honour of the National Assembly. He started working on the project only a few months later, in October 1790, with funding to be realized thanks to a national subscription. However, a combination of a lack of enthusiasm from subscribers and the end of the revolutionaries' unanimity put the project at risk. Despite having produced numerous sketches and studies, David turned away from his monumental canvas, leaving it incomplete. This large work (over 7 by 10 meters) is today at the Musée National des Châteaux de Versailles et du Trianon (inv. MV 5841; see Stein, *op. cit.*, fig. 110).

The unpublished drawing presented here, executed by a member of David's workshop and likely retouched by the master himself, testifies to the workshop's process of multiplying working studies based on sketches of figures, architecture, and draperies, in addition to more finished drawings, including ones squared up and sketches executed in oil. The sheet also documents the full composition of David's ambitious project, made obsolete by political events, before it was completed. More so than from the canvas now in Versailles, the intended final composition is known to us thanks to the highly finished drawing in the collection of the Louvre, on long-term loan to the Musée du château de Versailles (fig. 1; inv. M.V. 8409; see Stein, *op. cit.*, no. 53, ill.).

### DAVID'S WORKSHOP: AN ORIGINAL APPROACH TO WORKING STUDIES

Before aborting the project, David had surrounded himself in his workshop with painters, architects, draughtsmen. His collaboration with other artists is documented, and already in 1990 Antoine Schnapper points out that the compositional study at the Harvard Art Museums, Cambridge (fig. 2; inv. 1943.799; Stein, *op. cit.*, p. 188, fig. 109) was executed with the help of Charles Moreau (1762-1810), David's pupil and friend, a painter and architect working with him in his workshop (in Jacques-Louis David, exhib. cat., Versailles, Musée National du Château de Versailles, 1990, p. 248).

The current drawing is a precious document for understanding David's working process. For instance, the deputy Edmond-Louis-Alexis Dubois-Crancé (1747-1814), identifiable in the new drawing as the man standing with his right arm raised, added on a separate piece of paper, eventually appeared with his hands on his chest, his head jerking backward, while Maximilien Robespierre (1758-1794), standing on the chair, is the one raising his right arm in the final version of the composition as documented in the drawing now in Versailles. In one of David's own drawings in a French private collection (fig. 3; see Stein, *op. cit.*, no. 52, ill.), Dubois-Crancé and Robespierre, both close friends of David, are similarly positioned with the latter standing up on a chair behind the other. The positioning of the two

deputies is swapped in the final composition, with Robespierre now standing to tennis court's floor. A compelling parallel could be drawn between the turn of events in the revolutionary developments and David's political situation: the artist, deputy to the Convention backing Robespierre, followed him through to the end of the Terror, only to find himself in prison. Could the change in the composition be intended to tone down the work's original political message? Such a shift of a figure's position by adding a piece of paper on top of the larger drawing records the artist's hesitations and creative process. The technique is characteristic for David, and was also used by him in the more finished drawing for the *Oath of the Tennis Court* mentioned above, where the central group, including the President Bailly, was replaced with one drawn on a cut-out piece of paper.

### A DISTINGUISHED PROVENANCE: THE COLLECTION OF BARON DOMINIQUE-VIVANT DENON

Like the drawing in a private French collection mentioned above and depicting Dubois-Crancé and Robespierre (fig. 3), the present work once belonged to one of David's most celebrated pupils, Dominique-Vivant Denon, who produced an engraving of the composition in early 1794. Both drawings bear his collector's mark, recorded by Frits Lugt under the number 779.

A tireless collector, he was director-general of museums under Napoleon and later served as the first director of the Louvre. However, Vivant Denon was first and foremost an artist with a great passion for prints, which he used as an 'autobiographic notebook' (A. Goetz in P. Rosenberg, *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, exhib. cat., Paris, Musée du Louvre, 1999-2000, p. 71). The turbulence of the Revolution spurred him to 'engrave and publish, for the benefit of the Committee of Public Safety [Comité du Salut public], the Republican costumes designed by David' (U. van de Sandt ibidem, p. 75). As a member of David's close circle, Vivant Denon came into possession of the present drawing, squared-up in pen and brown ink. The dimensions of the sheet, measured within the framing lines, equal those of Vivant Denon's engraving of the *Oath of the Tennis Court*, before the fall of Robespierre in August of 1794 (an impression is at the Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, shelfmark AA5 SR DAVID; see Rosenberg, *op. cit.*, no. 55, ill.). This new drawing, closely connected to the engraving and depicting one of the most celebrated of David's compositions, constitutes a precious record of the artist at work, relentlessly reworking and adjusting his work, and collaborating closely with members of his studio.

## 23

Noël Hardivilliers completed his apprenticeship first with Jean Chéret, son of master goldsmith Antoine-François Chéret, from June 1720 to August 1725, and then with François-Siméon Barré. He became a master in 1729 when he was sponsored for by his father-in-law Jean-Baptiste Charbonné, whose daughter Marie-Anne he had married in July 1720. He is listed as living on the Pont au Change until 1771 when he retired to Auteuil.

He first occupied number 49 until 1754 under the shop sign "le Cocq", which presumably gave him the idea for the symbol in his hallmark; he then moved to number 16 under at the "Marteau d'or". He was twice guard of the guild which confirms his importance within the community of goldsmiths.

Hardivilliers was a prolific craftsman who used 183,256 grams of gold between 1750 (when the records of the *Registres de la Marque* start), and 1771. Although the production of the first 22 years of his career are not well known, the corpus of boxes that have survived indicates that the snuffboxes he made during the first half of his career combined the use of various materials such as hardstones, ivory, shells and mother-of-pearl mounted "à cage" in gold.

### ENAMELLED BY AUBERT ?

Diderot's Encyclopaedia defines the "full" box as a "box whose body is solid gold and enriched in various ways, according to the taste of the public and the worker" [Diderot, Alembert "Tabatière" volume 15, p. 792-794]. Their manufacture thus requires the intervention of an enameller, a poorly known corporation. The enamellers active in Paris in the eighteenth century that have been identified, fall into three categories: those who were also goldsmiths such as Louis-François Aubert or Herbert-Louis Cheval de Saint Hubert, those who worked as painters on porcelain in Sèvres and who, to supplement their salary and their activity, also worked for goldsmiths, the best known being Joseph Coteau and Philippe Parpette and finally those who signed their work such as Le Sueur. The enamelling work on this snuffbox shows all the characteristics of Aubert's work, as mentioned in the accounts of the *Menus-Plaisirs* in 1751 for boxes delivered by "Ducrollay, Jeweller, Place Dauphine, A gold box, enamelled by Aubert, with flowers in relief, mosaic matte background and polished gold border. 2,184 liv. - Another one, with flowers enamelled in relief 2,184 liv". In 1753 the marchand-mercier, La Houguette, delivered "a gold box, enamelled with flowers painted by Aubert, for the Abbot of Lascarie. 1,272 liv." [Maze-Sencier, p.153 and 154]. Henri Clouzot in his *Dictionnaire des Miniaturistes en Email* also refers to a certain Louis-François

Aubert "painter in enamel to the king" who specialised in enamels in relief and whose probate inventory of his workshop in 1755 reveals boxes of all sizes (p.129 and 130). Certainly, the very particular style of the decoration of this snuffbox suggests that the enamel work is by Louis François Aubert.

#### A DECORATION OF FLOWERS WHICH APPEARS IN THE 1740S

The flower has always had a prominent place in all kinds of decoration: fabrics, porcelain, marquetry, silverware and gold boxes, thus bringing the garden into the home and satisfying the absolute need for nature and beauty. Each flower was also given a symbolic value, hiding a message beyond the purely aesthetic element. Flowers lend themselves and adapt easily to gold boxes and, often have a central or peripheral place in the decoration; they were certainly a favourite motif of goldsmiths.

Floral decoration was very fashionable in the 1740s and several versions unenamelled are known, all of which seem to have been inspired by a drawing in the Victoria & Albert Museum (E.296-1938). Christie's sold two very similar gold boxes: one on November 29, 2012 lot 564 dated 1746/47 and one on December 5, 2018 lot 21 by Pierre-François Delafons dated 1745/46. At the same time there are several enamelled snuffboxes with similar decorations.

This snuffbox is probably among the first, if not the first, where the gold floral decoration is enhanced by enamelling, thus intensifying the effect of the box and attesting to Hardivilliers' creativity.

#### COMPARATIVE

A comparative study of boxes made in the same period with similar decoration suggests that this Hardivilliers snuffbox is among the earliest made.

The earliest is a double snuffbox illustrated in Snowman, 1966 (op. cit.) number 129 dated 1737/38.

However, the most comparable in terms of decoration is a snuffbox illustrated again in K. Snowman under number 178 (Jeremy Harris Collection) enamelled with the same highly coloured butterflies twirling amongst flowers and also dated 1740/42 without the maker being identified.

In the Thyssen-Bornemisza collection [Somers and Truman p. 174-179] a snuffbox dated 1747/48 (No. 47) enamelled in translucent green with a trellis scattered with flowers enamelled in full, another by Jean Moynat dated 1748/49 whose lid is centred with a spray of flowers and a spray of flowers at each corners enamelled in full on a translucent green background (No. 48), and finally a snuffbox dated 1748/49 bordered with similar flowers (No. 49).

The Louvre has a snuffbox dated 1747 whose silversmith is not identified either and which also presents a decoration of flowers OA 2117 (leg Lenoir).

Finally, an oval box by Jean Frémin dated 1756/57 in the Wrightman collection No 13 p. 151 also bears the same decoration.

## 24

Gogottes are beautiful and beguiling mineral formations. Once thought to have been composed from chalk, they are actually the rare and entirely natural result of calcium carbonate binding with extremely fine quartz grains. Each sculptural layer is a unique composition from the mineral-rich waters of Fontainebleau, northern France, with the shapes evoking clouds and tangible representations of dreamlike imagery. The mineralization process takes place over the course of approximately 30 million years, with every formation a uniquely shaped wonder. As a prime example of the blend between nature and art, gogottes can be appreciated as sandstone variants of the Gongshi (scholar's rocks) tradition. These sandstone concretions boast an international popularity and an acclaimed reputation spanning centuries. As early as the late seventeenth century for example, gogottes were lauded for their aesthetic by the highest echelons of French nobility. Louis XIV "the Sun King" of France (r. 1643-1715) was so enamored by these formations that he ordered extensive excavations around Fontainebleau, in order to decorate his palace gardens. Gogottes still adorn *L'Encelade*, *Les Trois Fontaines*, and *La Salle de Bal* at Versailles, and continue to enchant and delight visitors as they have for over 300 years. It is perhaps unsurprising that gogottes served as inspiration for artists well into the 20th century. As dynamic snapshots of elemental metamorphosis, they were particularly well received by impressionist and surrealist sculptors. In particular, the recumbent figures by Henry Moore, and white marble compositions by Jean Arp (*S'accroupissant*, 1960-1962) and Louise Bourgeois (*Cumul I*, 1969) all evoke the arresting and unpredictable formations of gogottes.

to have curative properties. The significance of a relic collection, therefore, was integral to a church or cathedral's importance and was crucial to attracting worshippers from across Europe to journey to the site. The pieces were housed in increasingly elaborate and costly ways, reflecting but also demonstrating their immense spiritual value. Rock crystal was a popular material employed in the making of reliquaries due to its symbolic meaning, representing spiritual purity, and its transparency, allowing the worshipper a glimpse of the sacred contents. A comparable reliquary statuette of Saint Laurence from the third quarter of the 15th century, also with a rock crystal cabochon to the chest, is housed in the treasury of Minden Cathedral, Germany (Fritz, *loc. cit.*). Clearly conveying the identity of the saint whose relics it housed was one of the primary functions of a reliquary and reliquary statuettes, such as the present lot, were one of many ways in which relics were protected and displayed during the medieval and renaissance periods. The identity of the relic within the sculpture would have been immediately obvious to a contemporary worshipper thanks to the attributes held by the figure that housed it, which in Saint Peter's case are the key and book.

The present lot was once part of the important collection assembled by Frederic Spitzer (1815-1890). A scholar, dealer and collector, he was one of the first to bring the Middle Ages back into fashion and to trade in medieval objects. Based at 33 rue de Villejust in Paris, he welcomed anyone who wished to visit his hôtel. Following the war of 1870, he sent his collection to London and to Vienna where certain items were bought by Richard Wallace and by Baron Albert Von Rothschild. Following his death, his masterpieces were sold in a celebrated sale and in which the Saint Peter reliquary was lot 300 (Ménard, *loc. cit.*). The sale continued over several days and ultimately totalled 10,000,000 Francs.

## 26

In 1733, Jean-Baptiste Oudry was entrusted with the most ambitious project of his career: the production of the preparatory cartoons for the weaving of the *Royal Hunts* tapestries commissioned by King Louis XV. The nine painted cartoons on canvas that make up this set depict the various episodes of the royal hunt, during which Oudry was allowed to follow the king. Louis XV and the main actors of the royal hunting party - the *grand veneur* or the *premier écuyer* - are depicted in topographically exact locations in the royal forests of Saint-Germain, Fontainebleau or Compiègne. The castles of Fontainebleau and Compiègne now respectively hold the cartoons

and tapestries from this commission (ill. 1). Almost half a century later, the Duke Louis-Philippe of Orléans (ill. 2) followed up on this royal hunting set by commissioning Jacques Bertaux to produce four paintings representing the different stages of a hunting party: the *Rapport*, the *Bien aller*, the *Hallali* and the *Curée*. The ensemble was probably commissioned for the Château de Saint-Cloud, owned by the Orléans family since its purchase by Monsieur Philippe of Orléans in 1658. The château can be recognised in the background of the *Curée*, a painting which is now held in the Domaine départemental de Sceaux (inv. no. 90.25.1) (ill. 3).

Chronologically, the *Bien aller*, the *Hallali* and the *Curée* follow on from the *Rapport*, which opens the Duke of Orléans' hunting cycle: the atmosphere of the undergrowth, rendered in a range of greens and blues close to Oudry's palette, is that of the beginning of the day. *Piqueux*, *veneurs*, *maitres-chiens* and squires, whose features are relatively stereotyped, are gathered around the protagonists of the scene, to whom the painter has given a certain attention to detail and accuracy of expression, enabling them to be partly identified.

Placed in the centre of the composition, the Duke of Orléans is wearing the outfit of the *équipage du cerf*. Guillaume-Marin du Rouil de Boismassot, *'gentilhomme de la vénérerie du duc d'Orléans'*, Monsieur of Brossard, *'écuyer commandant de l'écurie de Monsieur le duc'*, and the Marquis of Barbançon, *'premier veneur de Monsieur le duc d'Orléans'*, of whom the Condé museum in Chantilly has drawings by Louis Carrogis de Carmontelle (inv. nos. Car44, Car51 and Car40), are probably standing around him. The influence of the work of Carmontelle, a painter, draughtsman and engraver who started working for the Duke of Orléans in 1763, is perceptible in the straight, observant but also intimate representation that Bertaux gives to the central figures, not unlike *Les gentilshommes d'Orléans dans l'habit de Saint-Cloud* (ill. 4), now in a French private collection.

It remains to identify the crew member seated at the bottom left of the composition, whose look is directed towards the viewer. Could he be Philippe II of Orléans, the future Philippe Égalité?

## 27

The first watches appeared in Europe in the early 16th century. They were then worn around the neck attached to a ribbon or chain, whereas in the 17th century they were worn around the waist. At first cumbersome, heavy and not very precise, the watch was considered above all as a jewel and not as a utilitarian object. It was not until the end of the 17th century that the move-

ment underwent a technical revolution. These luxury objects, coveted and ordered by both French and foreign customers, testify to the quality and reputation of French watchmaking, which was the pride of the kingdom. These watches were therefore often presented as diplomatic gifts or as a reward presented by the King to notables of rank, such as officers.

#### THE BASSINE WATCH AND ENAMELLING

At the beginning of the 17th century, watches were generally decorated with chased decoration or with a miniature which were very fashionable but too fragile. The development of enamel painting in the second quarter of the 17th century was to find a field of application in watch decoration. The history of enamel painting is therefore closely linked to that of a new form of round and fairly flat watch known as a "*montre-bassine*", whose large flat surfaces could then be entirely painted. The technique of enamel painting seems to have appeared in the 1620s in Blois and it is to Jean Toulon (1578-1644), a goldsmith and enameller from Châteaudun, that the development of the process, or at least its application to watches, is attributed, since the enamelling technique had already been used by Léonard Limosin. Toulon is undoubtedly responsible for the development of a palette of vitrifiable colours. Made from vegetable oxides or minerals reduced to a very fine powder, diluted with petrol or oil, the colours obtained have shades comparable to those of oil paint, thus allowing great precision in the drawing. The technique was perfected over the course of the century by numerous enamellers, who remained anonymous, since few signed their paintings. Nevertheless, we should mention Jean and Henry Toulon - father and son, Isaac Gribelin, Christophe Morlière and Robert Vauquer.

#### MYTHOLOGICAL OR ROMANTIC DECOR: THE TONDI OF CHARLES POERSON

Two types of decor dominated the production of this period: flowers and historical scenes. The latter often feature famous couples, mythological or romantic: Venus and Adonis, Helen and Paris or Theagene and Chariclea. The enamellers drew heavily on the work of fashionable painters such as Simon Vouet, Sébastien Bourdon and Charles Poerson.

Thus the two scenes that adorn the outer parts of this watch are inspired by two oil paintings on copper by Charles Poerson, described either as the story of Helen and Paris from the Iliad or that of Theagene and Chariclea from the novel by Heliodorus. The scene on the lid is now in the Louvre (R.F.1974-16), while the second is in a private collection [op. cit. B. Brejon de Lavergnée, 1997, Pl. 2 and 4 p. 18 and 19].

Poerson's work and in particular these two *tondi* seem to have been among the favourite models of the enamellers, probably because of their

small format (20 cm.) which lent itself to that of watches. These two scenes are thus found on several other 17th-century watches (see Cardinal, 1984, pp. 45 and 98), including one in the Louvre. Dated 1640-1660 and signed by the watchmaker Gamot (inv. OA 8318), this watch shows the same scenes as ours, but in much lighter tones and with a less firm design.

#### PRESENTATION GIFT

The existence of several enamelled watches with the same decorations raises the question of whether these watches were not intended as gifts. The theme of the sea, which recurs in the story of Helen and Paris as well as in that of Theagene and Chariclea, suggests that the recipients could have been, among others, a high ranking sailor, whether admiral, captain who won great battles or a rich merchant.

The distinctive feature of this watch, apart from the quality of the workmanship and the vividness of the colours, is the presence of a coat-of-arms on the inside of the lid, repeated around the sides of the case between each small scene. This coat-of-arms, held by a figure of Athena and an allegorical figure of the sea and trade, is on gold ground with a silver tower between three bezants in chief and a motto, QUID NON HINC SPERANDUM. Below the coat-of-arms is a scene of a harbour against a background of a fortified town - reminiscent of Saint-Malo seen from the side of the church of Saint-Servant - with a shepherd playing the bombard - a Breton musical instrument - in the foreground on dry land.

It is interesting to compare this watch with an ivory compass dated 1647 (Emeraude study sale, Saint-Malo, 2017) which, like our lot, is engraved with the same arms, motto and crest. The crest is also in the form of a cherub holding a shield with a Jerusalem Cross in one hand and the cry of arms «*VID N HINC SPERANDUM*» in the other. The particularity of this compass is to present on the lid the initials GLB and a cross of Jerusalem. Even if unfortunately these initials do not give us any further clues as to the identity of its owner, they indicate that the owner of this watch belonged to a family that participated in the Crusades in the Holy Land.

#### PROVENANCES FROM THE 20TH CENTURY

This watch was part of the collection of Paul Garnier (1834-1916), president of the *Chambre syndicale de l'Horlogerie de Paris*. Son of Jean-Paul Garnier (1801-1869), a watchmaker, provider of clocks to the Navy and for public places, notably railway stations, Paul Garnier took over the family business on the death of his father and was succeeded by his nephew Blot in 1916. An enlightened collector, Paul Garnier decided to donate 56 watches from his collection to the

Musée du Louvre, all dating from the 16th and first half of the 17th centuries, and for the most part all signed and with chased decoration from the first half of the 17th century - a donation that he accompanied with an explanatory scientific catalogue.

This extraordinary watch was therefore presented with the rest of his collection in a public sale that lasted six days and included 649 lots. It was probably acquired by Emile Bloch (1873-1961), husband of Esther Rodrigues-Pimentel (1878-1916), and sold at Drouot on 5 May 1961 as part of the Bloch-Pimentel collection of "16th, 17th, 18th and 19th century repeater, calendar and date watches in gold, silver and crystal... Carriage watches Automaton watches. Clocks and Pendulums of the 16th, 18th and 18th centuries with characters, animals, grotesques... gilded, chased or engraved. Ancient and modern books on clock-making.

## 30

Born from a fusion of curiosity and technical ingenuity, this splendid enameled tray in lava-stone testifies to a rare French expertise that experienced an almost ephemeral moment in the history of art. The vivid colours preserved by the solidity of this material have long aroused fascination, something highlighted with the 2022 exhibition 'Laves émaillées. Histoire et techniques d'un art du feu' held at the Sahut Museum in Volvic. This precious pedestal table is striking for its polychromy and the freshness of its decoration, and elegantly displays two names that cannot be ignored in this all too rarefied field: Pierre Hachette (d. 1848) and Jacques-Ignace Hittorff (1792-1867). These two names surprisingly appear together on the tabletop.

### A VOLCANIC MATERIAL

A volcanic region, the Auvergne contains deposits of this particular material which was extracted from the Volvic and Mont Dore quarries. The use of lava stone dates back to the 13th century and was originally used for the construction of buildings. Both easy to cut and incredibly durable, this material was used as a base for enamel from the end of the 18th century. At the very beginning of the 19th century, lava stone was used for road construction. Indeed, it was a native of Auvergne and then Prefect of the Seine (1812-1830), Count Gaspard de Chabrol (1773-1843), who provided paving made of this material for some of the capital's streets and later for some Parisian street signs and numbers.

### A REVOLUTIONARY ARTISTIC MEDIUM

Numerous attempts were made to use lava stone as a base for enamel and the chemist Ferdinand Mortelèque (1773-1842) invented this painting

technique. Lava stone then took on its full potential as an artistic medium with a wide range of colours. After conceiving the road system, Chabrol, perhaps carried away by a sort of regional patriotism, launched a vast decorative programme before the fall of the Restoration, focusing in particular on churches. The church of Saint-Vincent-de-Paul is the embodiment of this programme and the German-born architect Jacques-Ignace Hittorff (1792-1867) was chosen to work on the project (1831-1834). A neoclassical architect and the main architect under the Restoration, Hittorff was trained by Charles Percier (co-author with Pierre Fontaine of the *Recueil de décos intérieures* (1801-1812)), and distinguished himself, thanks to the support of François Joseph Bélanger, as inspector of royal celebrations and ceremonies. Some of his projects still mark the city of Paris today, such as the Gare du Nord, the Paris City Hall, the layout of the Place de la Concorde with the Luxor obelisk, the Place de l'Etoile and the Champs-Elysées. Particularly inspired by the polychrome decoration of Ancient Greek monuments, Hittorff satisfied his passion by using lava stone, which he combined with steel for the Saint-Vincent-de-Paul church. A new company founded in 1831 by Pierre Hachette supplied the enamelled lava stone tables exemplified by the present lot.

### THE COLLABORATION OF TWO GENIUSES

The present tabletop is a result of the collaboration between these two geniuses, Hittorff and Hachette, the latter of whom was established at 40 rue Coquenard in Paris. Hittorff designed and Hachette produced the tops. Hachette, Mortelèque's son-in-law, died in 1848. His company was a key player in the enamelling of lava stone, and his widow took over the business, which she then renamed 'Veuve Hachette'. As a designer Hittorff also applied this technique to fireplaces, candelabras and panels. Hittorff's drawings are preserved at the University of Cologne, where the antique influence so dear to him appears in his *Architecture Antique de la Sicile* (1826-1830) as well as in the present pedestal table, which evokes Italian mosaics and frescoes in a so-called Pompeian style. Hittorff used the tabletops to target influential potential customers, including some members of European Royal courts in the hope of securing orders for important projects. Hittorff sent two table tops, now lost, one in 1833 to Prince Wilhelm Friedrich of Prussia, the future Emperor Wilhelm I of Germany, for his Berlin palace, and the other in 1836 to Leopold I, King of Belgium.

He also sent a panel to Alexandre Brongniart, director of the Sèvres manufactory, which is now in the Musée National de la Céramique (inv. MNC 1738). The production cost of these table tops was incredibly high. The price for a top as monumental as ours was close to 2,200 francs.

### A LIMITED CORPUS

It is regrettable that most of the Hittorff-Hachette production has disappeared. One example is preserved in the Chrysler Museum, Norfolk, Virginia (inv. 2001.21, and from the Sotheby's sale, Paris, 5 July 2001, lot 99). The Montreal Museum of Fine Art also holds an important tray made by Hachette after a design by Hittorff (inv. 2019.96) resting on a mahogany and ormolu base made by Pierre-Benoît Marcion (1769-1840). This pedestal table was previously in the Desmarais collection (Christie's sale, New York, 30 April 2019, lot 79).

The pedestal base is most likely the original base of this top. Of excellent workmanship, it could be linked to Marcion's production.

## 31

Château Montrose, *Grand Cru Classé en 1855*, has been watching over its unique terroir for more than two hundred years. Every year it produces bottles that are recognized throughout the world as models of pure excellence for Saint-Estèphe and the *Grands Crus* of Bordeaux. Ideally situated close to the river and with a single-block vineyard, Château Montrose has always pursued the path of great wines, skilfully combining meticulous, plot-by-plot selection with a deep understanding of the terroir: the highest standards in winemaking techniques to subtly craft a *Grand Vin*. With its rich heritage dating back to 1815, a wealth of family history and a DNA built on respect for the Earth, high environmental precision and know-how, Château Montrose crafts legendary vintages and is, without a doubt, one of the most beautiful wines on the planet.

### AN EXCEPTIONAL LOT

The unique and rare nature of the proposed lot lies, first and foremost, in the origin of the wines. Not only do they represent the high level of excellence associated with this second *Grand Cru*, these four bottles of various sizes came directly from the emblematic Bordeaux estate. These wines have been gracefully ageing in the cellars of the Château since they were bottled, benefitting from perfect temperature and humidity levels and treated with the respect they deserve.

The size of each bottle is also what makes this lot both valuable and beautiful. The *Primat* is a very large 27-litre bottle, equivalent to 36 standard bottles. It takes its name from the Latin word meaning «of the first rank», historically used for high-ranking members of the church, such as certain archbishops who were called «primates». The size of the bottle has a considerable effect on the quality of the wine with a lower risk of oxidation in the larger formats. The size exhales the

complexity and aromatic palette of the wine. Only around ten *Primats* are bottled every year, which greatly increases the value of the lot. The other formats available are a Double Magnum (3 litres), a Magnum (1.5 litres) and a bottle (75 centilitres).

### LEGENDARY VINTAGES

The estate has chosen four vintages that have a special aura and unique place in the history of the wines of Château Montrose. The 2016 vintage enclosed in the *Primat* is one of the most outstanding years since the vintages of 2009 and 2010. This is a wine of incredible purity and elegance, reflected by the scores awarded by wine critics (100/100 by Jane Anson, Jean-Marc Quarin and Jeb Dunnuck, 99/100 Wine Advocate by Neal Martin). 2016 is a magnificent Bordeaux vintage and even more so for Château Montrose. The Double Magnum format holds the 2009 vintage, a spectacular vintage for the *Grands Crus* of Bordeaux, brilliantly met with unanimous acclaim for Château Montrose. With scores of 100/100 by Robert Parker, William Kelley, Lisa Perrotti-Brown and James Suckling, Château Montrose 2009 is like a rough diamond, a round and fruity wine with beautiful structure and infinite length.

The 2003 vintage embodies an unusual year for Bordeaux wines, marked by the first severe heatwave to hit France. That is where the strength of a great wine lies: in its ability to absorb temperature variations while preserving balance and reach the perfect level of power and fruit for impressive ageing potential. Château Montrose 2003 is a wine with extraordinary freshness, wonderfully at its peak.

The last vintage is the kind of wine only the *Grands Crus* know how to create a real treasure: Château Montrose 1945. Of infinite value, this bottle is the true expression of the words *Grand Cru*: wines crafted with the technical knowledge of the time but which, thanks to their unique terroir, were built to last and have lost nothing of their spirit and panache. Château Montrose 1945 is an absolute gem, a treasure that has its rightful place among the greatest vintages ever produced at Montrose, in line with 1929, 1947, 1959, 1961, 1989, 1990, and 2009.

## 32

The term «Savonnerie» is often used to designate all knotted carpets of French or European manufacture. The increasing demand for knotted carpets from the Manufacture Royale de la Savonnerie encouraged other workshops, such as those of the Aubusson factory, to engage in similar production. The Aubusson workshops at first imitated Turkish or Persian models before turning to those of the Savonnerie factory on the Quai de Chaillot and began to manufactured

knotted carpets from 1743. They did not however use the same knotting technique as the Savonnerie workshops in Paris. At Aubusson, the warp threads were placed on the same level, and thus presented a flat back, or were half lowered, and then presented looser ribs; whereas the knotted carpets at the Savonnerie had alternating warp threads, presented a tight ribbed appearance, and a pair of blue, brown, green, or yellow dyed warp threads every ten threads.

The cartoons for the tapestries were at first copied directly from those of the Savonnerie, but soon Pierre-Josse Perrat and Maurice Jacques, draughtsmen and designers of the Manufacture Royale de la Savonnerie, developed designs exclusively for Aubusson (Sarah B. Sherrill, *Carpets and Rugs of Europe and America*, New York 1996, pp. 101-102). The central medallion flanked by rich garlands of flowers on this carpet is an excellent example of Pierre-Josse Perrat's work during the reign of Louis XV (for examples of Savonnerie carpets, see P. Verlet, *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor: The Savonnerie*, London, 1982, cat. nos. 7, 8, 9).

Other manufactories also made knotted-stitch carpets using the same technique as at the Savonnerie including the Manufacture de Beauvais between 1780 and 1792, most of whose rugs fortunately bear the Beauvais mark. The English manufactories of Moorfields (between 1752 and 1806) and Exeter (between 1756 and 1761) also used these techniques, with the latter employing some weavers who had been trained at the Savonnerie. The manufactories of Tournai used a carpet-knotting technique possessing certain characteristics similar to those of the Savonnerie manufactory from the end of the 18th century until about 1970. Examples of Aubusson carpets in the Savonnerie style, dating from around 1760, can be found in the Musée Nissim de Camondo in Paris (Y. Mikaeloff et al., *Great Carpets of the World*, Paris, 1996, fig. 232, p. 250). A Louis XV period Aubusson stitch carpet was sold in New York, (Sotheby's sale, Property from the Estate of Wendell Cherry, May 20, 1994, lot 111), and another from the Aveline Gallery was sold at Sotheby's, Paris, November 9, 2012, lot 125.

## 34

Orientalism has been a Western fascination for centuries, often popularized by theatrical representations of otherworldly opulence in operas such as *L'Africaine* and *Aida* and the depictions of exoticism in distant continents. In sculpture it brought both an academic interest in ethnography and, in lending itself to the use of colour and different materials, was part of the reaction against the predominance of monochrome neo-

THE COLLECTION OF  
LORD & LADY  
WEINSTOCK



**ANTIQUITIES**

London, 7 December 2022

**VIEWING**

2-6 December 2022  
8 King Street  
London, SW1Y 6QT

**CONTACT**

Claudio Corsi  
+44 (0) 207 389 2607  
[ccorsi@christies.com](mailto:ccorsi@christies.com)

THE PALEVSKY ATHENA  
A ROMAN MARBLE ATHENA  
*circa* 1st-2nd Century A.D.  
41½ in. (105.4 cm.) high  
£ 700,000 - 900,000

CHRISTIE'S



**THE COLLECTION  
OF LORD & LADY WEINSTOCK**

Londres, 22 novembre 2022

**EXPOSITION**

17 - 21 novembre 2022  
8 King Street  
London SW1Y 6QT

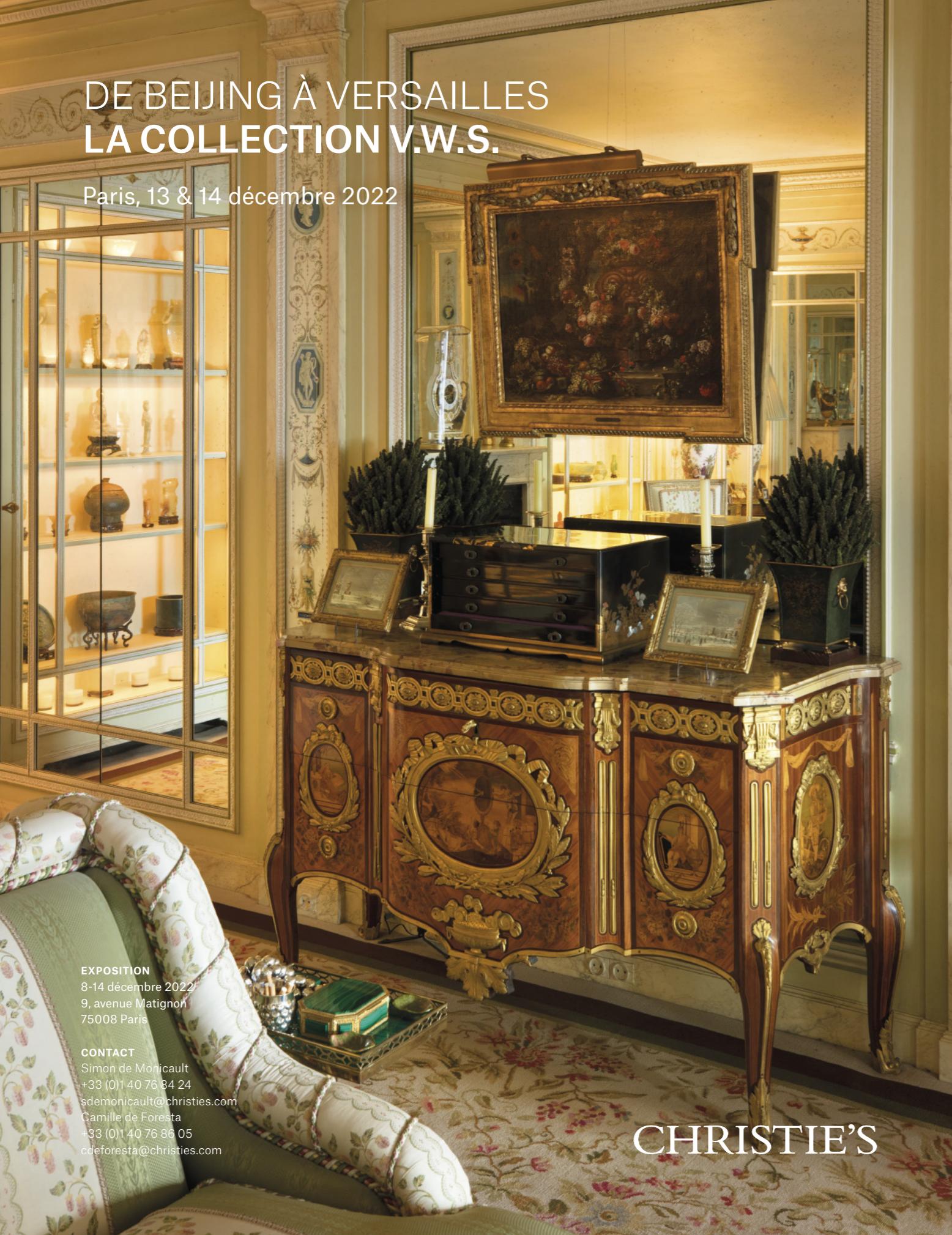
**CONTACT**

Amelia Walker  
[awalker@christies.com](mailto:awalker@christies.com)  
+44 (0)20 7389 2085

CHRISTIE'S

# DE BEIJING À VERSAILLES LA COLLECTION V.W.S.

Paris, 13 & 14 décembre 2022



**EXPOSITION**  
8-14 décembre 2022  
9, avenue Matignon  
75008 Paris

**CONTACT**  
Simon de Monicault  
+33 (0)1 40 76 84 24  
[sdemonicault@christies.com](mailto:sdemonicault@christies.com)  
Camille de Foresta  
+33 (0)1 40 76 86 05  
[cdeforesta@christies.com](mailto:cdeforesta@christies.com)

CHRISTIE'S

# YOUR CAREER IN THE ART WORLD STARTS HERE

LEARN MORE AT [CHRISTIES.EDU](https://christies.edu)

LONDON | NEW YORK | HONG KONG

CHRISTIE'S  
EDUCATION  
CONTINUING EDUCATION • ONLINE COURSES

# CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie's

## CONDITIONS DE VENTE

Les présentes Conditions de vente et les Avis importants et explication des pratiques de catalogage énoncent les conditions auxquelles nous proposons à la vente les **lots** indiqués dans ce catalogue. En vous enregistrant pour participer aux enchères et/ou en enchérissant lors d'une vente, vous acceptez les présentes Conditions de vente, aussi devez-vous les lire attentivement au préalable. Vous trouverez à la fin un glossaire expliquant la signification des mots et expressions apparaissant en caractères gras.

À moins d'agir en qualité de propriétaire du **lot** (symbole  $\Delta$ ), Christie's agit comme mandataire pour le vendeur.

## A. AVANT LA VENTE

### 1. Description des lots

- (a) Certains mots employés dans les descriptions du catalogue ont des significations particulières. De plus amples détails figurent à la page intitulée «Avis importants et explication des pratiques de catalogage», qui fait partie intégrante des présentes Conditions. Vous trouverez par ailleurs une explication des symboles utilisés dans la rubrique intitulée «Symboles employés dans le présent catalogue».
- (b) La description de tout **lot** figurant au catalogue, tout **rappor de condition** et toute autre déclaration faite par nous (que ce soit verbalement ou par écrit) à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**, de l'artiste qui en est l'auteur, de sa période, de ses matériaux, de ses dimensions approximatives ou de sa **provenance**, sont des opinions que nous formulons et ne doivent pas être considérées comme des constats. Nous ne réalisons pas de recherches approfondies du type de celles menées par des historiens professionnels ou des universitaires. Les dimensions et les poids sont donnés à titre purement indicatif.

### 2. Notre responsabilité liée à la description des lots

Nous ne donnons aucune **garantie** en ce qui concerne la nature d'un **lot** si ce n'est notre **garantie d'authenticité** contenue au paragraphe E2 et dans les conditions prévues par le paragraphe I ci-dessous.

### 3. Etat des lots

- (a) L'**état** des **lots** vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l'âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation ou l'usure. Leur nature fait qu'ils seront rarement en parfait **état**. Les **lots** sont vendus «en l'**état**», c'est-à-dire tels quels, dans l'**état** dans lequel ils se trouvent au moment de la vente, sans aucune déclaration ou **garantie** ni engagement de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à leur **état** de la part de Christie's ou du vendeur.
- (b) Toute référence à l'**état** d'un **lot** dans une notice du catalogue ou dans un **rappor de condition** ne constituera pas une description exhaustive de l'**état**, et les images peuvent ne pas montrer un **lot** clairement. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran par rapport à la façon dont elles ressortent lors d'un examen physique. Des rapports de condition peuvent être disponibles pour vous aider à évaluer l'**état** d'un **lot**. Les rapports de condition sont fournis gratuitement pour aider nos acheteurs et sont communiqués uniquement sur demande et à titre indicatif. Ils contiennent notre opinion mais il se peut qu'ils ne mentionnent pas tous les défauts, vices intrinsèques, restaurations, altérations ou adaptations car les membres de notre personnel ne sont pas des restaurateurs ou des conservateurs professionnels. Ces rapports ne sauraient remplacer l'examen d'un **lot** par personne ou la consultation de professionnels. Il vous appartient de vous assurer que vous avez demandé, reçu et pris en compte tout **rappor de condition**.

### 4. Exposition des lots avant la vente

- (a) Si vous prévoyez d'encherir sur un **lot**, il convient que vous l'inspectiez au préalable en personne ou par l'intermédiaire d'un représentant compétent afin de vous assurer que vous en acceptez la description et l'**état**. Nous vous recommandons de demander conseil à un restaurateur ou à un autre conseiller professionnel.
- (b) L'exposition précédant la vente est ouverte à tous et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Nos spécialistes pourront être disponibles pour répondre à vos questions, soit lors de l'exposition préalable à la vente, soit sur rendez-vous.
- Dans l'hypothèse où les locaux de Christie's France seraient fermés au public, l'exposition préalable des lots sera réalisée par voie dématérialisée depuis le site christies.com.

### 5. Estimations

Les **estimations** sont fondées sur l'**état**, la rareté, la qualité et la **provenance** des **lots** et sur les prix récemment atteints aux enchères pour des biens similaires. Les **estimations** peuvent changer. Ni vous ni personne d'autre ne devez vous baser sur des **estimations** comme prévision ou **garantie** du prix de vente réel d'un **lot** ou de sa valeur à toute autre fin. Les **estimations** ne comprennent pas les **frais acheteur** ni aucune taxe ou frais applicables.

### 6. Retrait

Christie's peut librement retirer un **lot** à tout moment avant la vente ou pendant la vente aux enchères. Cette décision de retrait n'engage en aucun cas notre responsabilité à votre égard.

### 7. Bijoux

- (a) Les pierres précieuses de couleur (comme les rubis, les saphirs et les émeraudes) peuvent avoir été traitées pour améliorer leur apparence, par des méthodes telles que la chauffe ou le huilage. Ces méthodes sont admises par l'industrie mondiale de la bijouterie mais peuvent fragiliser les pierres précieuses et/ou rendre nécessaire une attention particulière au fil du temps.

- (b) Tous les types de pierres précieuses peuvent avoir été traités pour améliorer la qualité. Vous pouvez solliciter l'élaboration d'un rapport de gemmologie pour tout **lot**, dès lors que la demande nous est adressée au moins trois semaines avant la date de la vente, et que vous nous acquitez des frais y afférents.

- (c) Nous ne faisons pas établir de rapport gemmologique pour chaque pierre précieuse mise à prix dans nos ventes aux enchères. Lorsque nous faisons établir de tels rapports auprès de laboratoires de gemmologie internationalement reconnus, lesdits rapports sont décrits dans le catalogue. Les rapports des laboratoires de gemmologie américains décrivent toute amélioration ou tout traitement de la pierre précieuse. Ceux des laboratoires européens décrivent toute amélioration ou tout traitement uniquement si nous le leur demandons, mais confirmant l'absence d'améliorations ou de traitements. En raison des différences d'approches et de technologies, les laboratoires peuvent ne pas être d'accord sur le traitement ou non d'une pierre précieuse particulière, sur l'ampleur du traitement ou sur son caractère permanent. Les laboratoires de gemmologie signalent uniquement les améliorations ou les traitements dont ils ont connaissance à la date du rapport.

- (d) En ce qui concerne les ventes de bijoux, les **estimations** reposent sur les informations du rapport gemmologique ou, à défaut d'un tel rapport, partant du principe que les pierres précieuses peuvent avoir été traitées ou améliorées.
8. Montres et horloges
- (a) Presque tous les articles d'horlogerie sont réparés à un moment ou à un autre et peuvent ainsi comporter des pièces qui ne sont pas d'origine. Nous ne donnons aucune **garantie** que tel ou tel composant d'une montre est **authentique**. Les bracelets dits «associés» ne font pas partie de la montre d'origine et sont susceptibles de ne pas être **authentiques**. Les horloges peuvent être vendues sans pendule, poids ou clés.

- (b) Les montres de collection ayant souvent des mécanismes très fins et complexes, un entretien général, un changement de piles ou d'autres réparations peuvent s'avérer nécessaires et sont à votre charge. Nous ne donnons aucune **garantie** qu'une montre est en bon **état** de marche. Sauf indication dans le catalogue, les certificats ne sont pas disponibles.
- (c) La plupart des montres-bracelets ont été ouvertes pour connaître le type et la qualité du mouvement. Pour cette raison, il se peut que les montres-bracelets avec des boîtier étanches ne soient pas waterproof et nous vous recommandons donc de les faire vérifier par un horloger compétent avant utilisation.

Des informations importantes à propos de la vente, du transport et de l'expédition des montres et bracelets figurent au paragraphe H2(h).

## B. INSCRIPTION A LA VENTE

### 1. Nouveaux enchérisseurs

- (a) Si c'est la première fois que vous participez à une vente aux enchères de Christie's ou si vous êtes un enchérisseur déjà enregistré chez nous n'ayant rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années, vous devez vous enregistrer au moins 48 heures avant une vente aux enchères pour nous laisser suffisamment de temps afin de procéder au traitement et à l'approbation de votre enregistrement. Nous sommes libres de refuser votre enregistrement en tant qu'enchérisseur. Il vous sera demandé ce qui suit :

- (i) pour les personnes physiques : pièce d'identité avec photo (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile (par exemple, une facture d'eau ou d'électricité récente ou un relevé bancaire);
- (ii) pour les sociétés : votre certificat d'immatriculation (extrait Kbis) ou tout document équivalent indiquant votre nom et votre siège social ainsi que tout document pertinent mentionnant les administrateurs et les bénéficiaires effectifs;

- (iii) *Fiducie* : acte constitutif de la fiducie; tout autre document attestant de sa constitution; ou l'extrait d'un registre public + les coordonnées de l'agent/représentant (comme décrits plus bas);
- (iv) *Société de personnes ou association non dotée de la personnalité morale* : Les statuts de la société ou de l'association; ou une déclaration d'impôts; ou une copie d'un extrait du registre pertinent; ou copie des comptes déposés à l'autorité de régulation ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas);

- (v) *Fondation, musée, et autres organismes sans but lucratif non constitués comme des trusts à but non lucratif* : une preuve écrite de la formation de l'entité ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas);
- (vi) *Indivision* : un document officiel désignant le représentant de l'indivision, comme un pouvoir ou des lettres d'administration, une pièce d'identité de l'exécuteur testamentaire, ainsi que tout document permettant, le cas échéant, d'identifier les propriétaires membres de l'indivision;

- (vii) *Les agents/représentants* : Une pièce d'identité valide (comme pour les personnes physiques) ainsi qu'une lettre ou un document signé autorisant la personne à agir OU tout autre preuve valide de l'autorité de la personne (les cartes de visite ne sont pas acceptées comme des preuves suffisantes d'identité).

- (b) Nous sommes également susceptibles de vous demander une référence financière et/ou un dépôt de **garantie** avant de

vous autoriser à participer aux enchères. Pour toute question, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

### 2. Client existant

Nous sommes susceptibles de vous demander une pièce d'identité récente comme décrit au paragraphe B1(a) ci-dessus, une référence financière ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Si vous avez rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années ou si vous souhaitez dépenser davantage que les fois précédentes, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

### 3. Si vous ne nous fournissez pas les documents demandés

Si nous estimons que vous ne répondez pas à nos procédures d'identification et d'enregistrement des enchérisseurs, y compris, entre autres, les vérifications en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux et/ou contre le financement du terrorisme que nous sommes susceptibles de demander, nous pouvons refuser de vous enregistrer aux enchères et, si vous remportez une enchère, nous pouvons annuler le contrat de vente entre le vendeur et vous.

### 4. Enchère pour le compte d'un tiers

(a) Si vous enchérissez pour le compte d'un tiers, ce tiers devra au préalable avoir effectué les formalités d'enregistrement mentionnées ci-dessus, avant que vous ne puissiez enchérir pour son compte, et nous fournir un pouvoir signé vous autorisant à son entière discréption :

- (b) Mandat occulte : Si vous enchérissez en tant qu'agent pour un mandant occulte (l'acheteur final) vous acceptez d'être tenu personnellement responsable de payer le prix d'achat et toutes autres sommes dues. En outre, vous garantissez que :

- (c) Vous avez effectué les démarches et vérifications nécessaires auprès de l'acheteur final conformément aux lois anti-blanchiment et vous garderez pendant une durée de cinq ans les documents et informations relatifs à ces recherches (y compris les originaux) ;

- (d) Vous avez engagé, à rendre, à notre demande, ces documents (y compris les originaux) et informations disponibles pour une inspection immédiate par un auditeur tiers indépendant si nous en formulons la demande écrite. Nous ne dévoilerons pas ces documents et informations à un tiers sauf, (1) si ces documents sont déjà dans le domaine public, (2) si cela est requis par la loi, (3) si cela est en accord avec les lois relatives à la lutte contre le blanchiment d'argent ;

- (e) Les arrangements entre l'acheteur final et vous ne visent pas à faciliter l'évasion ou la fraude fiscale ;

- (f) Vous avez connaissance des fonds utilisés pour la vente ne représentent pas le fruit d'une activité criminelle ou qu'il n'y a pas d'enquête ouverte concernant votre mandant pour blanchiment d'argent, activités terroristes, ou toutes autres accusations concernant le blanchiment d'argent ;

- (g) Tout enregistrement de montant du **lot** devra être effectué par un tiers nommé et accepté par Christie's. Dans ce cas Christie's exigera le paiement uniquement auprès du tiers nommé.

### 5. Participer à la vente en personne

Si vous souhaitez enchérir en salle, vous devez vous enregistrer afin d'obtenir un numéro d'enchérisseur au moins 30 minutes avant le début de la vente. Vous pouvez vous enregistrer en ligne sur www.christies.com ou en personne. Si vous souhaitez davantage de renseignements, merci de bien vouloir contacter le Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

### 6. Services/Facilités d'enchères

Les services d'enchères décrits ci-dessous sont des services offerts gracieusement aux clients de Christie's, qui n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

### 7. Conversion de devises

La retransmission vidéo de la vente aux enchères (ainsi que Christie's LIVE) peut indiquer le montant des enchères dans des devises importantes, autres que l'euro. Toutes les conversions ainsi indiquées le sont pour votre information uniquement, et nous ne serons tenus par aucun des taux de change utilisés. Christie's n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

### 8. Adjudications

À moins que le commissaire-priseur décide d'user de son pouvoir discrétionnaire tel qu'énoncé au paragraphe C3 ci-dessus, lorsque le marteau du commissaire-priseur tombe, et que l'adjudication est prononcée, cela veut dire que nous avons accepté la dernière enchère. Cela signifie qu'un contrat de vente est conclu entre le vendeur et l'adjudicataire. Nous émettons une facture uniquement à l'enchérisseur inscrit qui a remporté l'adjudication. Si nous envoyons les factures par voie postale et/ou par courrier électronique après la vente, nous ne sommes aucunement tenus de vous faire savoir si vous avez remporté l'enchère. Si vous avez acheté au moyen d'un ordre d'achat, vous devez nous contacter par téléphone ou en personne dès que possible après la vente pour connaitre le sort de votre enchère et ainsi éviter d'avoir à payer des frais de stockage inutiles.

### 9. Législation en vigueur dans la salle de vente

Vous convenez que, lors de votre participation à des enchères dans l'une de nos ventes, vous vous conformerez strictement à toutes les lois et réglementations locales en vigueur au moment de la vente applicables au site de vente concerné.

recevoir votre formulaire d'ordre d'achat complété au moins 24 heures avant la vente. Les enchères doivent être placées dans la devise de la salle de vente. Le commissaire-priseur prendra des mesures raisonnables pour réaliser les ordres d'achat au meilleur prix, en tenant compte du **prix de réserve**. Si vous faites un ordre d'achat sur un **lot** qui n'a pas de **prix de réserve** et qu'il n'a pas d'enchère supérieure à la vôtre, nous encherirons pour votre compte à environ 50 % de l'**estimation** basse où, si celle-ci est inférieure, au montant de votre enchère. Dans le cas ou deux offres écrites étaient soumises au même prix, la priorité sera donnée à l'offre écrite reçue en premier.

## C. PENDANT LA VENTE

### 1. Admission dans la salle de vente

Nous sommes libres d'interdire l'entrée dans nos locaux à toute personne, de lui refuser l'autorisation de participer à une vente ou de rejeter toute enchère.

### 2. Prix de réserve

Sauf indication contraire, tous les **lots** sont soumis à un **prix de réserve**. Nous signalons les **lots** qui sont proposés sans **prix de réserve** par le symbole  $\lambda$  à côté du numéro du **lot**. Le **prix de réserve** ne peut être supérieur à l'**estimation** basse du **lot**.

### 3. Pouvoir discrétaire du commissaire-priseur

Le commissaire-priseur assure la police de la vente et peut à son entière discréction :

- (a) refuser une enchère ;  
(b) lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon semble, ou changer l'ordre des **lots** ;  
(c) retirer un **lot** ;  
(d) diviser un **lot** ou combiner deux **lots** ou davantage ;  
(e) rouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé ; et  
(f) en cas d'erreur ou de litige, et ce pendant ou après la vente aux enchères, poursuivre les enchères, déterminer l'adjudicataire, annuler la vente du **lot**, ou proposer et vendre à nouveau tout **lot**. Si un litige en rapport avec les enchères survient pendant ou après la vente, la décision du commissaire-priseur dans l'exercice de son pouvoir discréitaire est sans appel.

### 4. Enchères

Le commissaire-priseur accepte les enchères :

- (a) des enchérisseurs présents dans la salle de vente ;  
(b) des enchérisseurs par téléphone et des enchérisseurs par Internet sur Christie's LIVE™ (comme indiqué ci-dessus en section B6) ; et  
(c) des ordres d'achat laissés par un enchérisseur avant utilisation.

### 5. Enchères pour le compte du vendeur

Le commissaire-priseur peut, à son entière discréction, enchérir pour le compte du vendeur à hauteur mais non à concurrence du montant du **prix de réserve**, en plaçant des enchères consécutives ou en plaçant des enchères en réponse à d'autres enchérisseurs. Le commissaire-priseur ne les signalera pas comme étant des enchères placées pour le vendeur et ne placera aucune enchère pour le vendeur au niveau du **prix de réserve** ou au-delà de ce dernier. Si des **lots** sont proposés sans **prix de réserve**, le commissaire-priseur décidera en règle générale d

## CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie's

responsables en cas de manques à gagner ou de pertes d'activité, de pertes d'opportunités ou de valeur, de pertes d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages, **d'autres dommages** ou de dépenses.

(h) Art moderne et contemporain de l'Asie du Sud-Est et calligraphie et peinture chinoise. Dans ces catégories, la garantie d'authenticité ne s'applique pas car les expertises actuelles ne permettent pas de faire de déclaration définitive. Christie's accepte cependant d'annuler une vente dans l'une de ces deux catégories d'art s'il est prouvé que le **lot** est un faux. Christie's remboursera à l'acheteur initial le prix d'achat conformément aux conditions de la garantie d'authenticité Christie's, à condition que l'acheteur initial nous apporte les documents nécessaires au soutien de sa réclamation de faux dans les 12 mois suivant la date de la vente. Une telle preuve doit être satisfait conformément au paragraphe E2 (f) (2) ci-dessus et le **lot** doit être retourné au lieu indiqué au paragraphe E2 (f) (3) ci-dessus. Les alinéas E2 (b), (c), (d), (e) et (g) s'appliquent également à une réclamation dans ces catégories.

### F. PAIEMENT

#### 1. Comment payer

(a) Les ventes sont effectuées au comptant. Vous devrez donc immédiatement vous acquitter du **prix d'achat** global, qui comprend :

- i. le prix d'adjudication ; et
- ii. les frais à la charge de l'acheteur ; et
- iii. tout montant dû conformément au paragraphe D3 ci-dessus ; et
- iv. toute taxe, tout produit, toute compensation ou TVA applicable.

Le paiement doit être reçu par Christie's au plus tard le septième jour calendrier qui suit le jour de la vente («la date d'échéance»).

(b) Nous n'acceptons le paiement que de la part de l'enchérisseur enregistré. Une fois émise, nous ne pouvons pas changer le nom de l'acheteur sur une facture ou réémettre la facture à un nom différent. Vous devez payer immédiatement même si vous souhaitez exporter le **lot** et que vous avez besoin d'une autorisation d'exportation.

(c) Vous devrez payer les **lots** achetés chez Christie's France dans la devise prévue sur votre facture, et selon l'un des modes décrits ci-dessous :

##### (i) Par virement bancaire :

Sur le compte 58 05 3990 101 - Christie's France SNC - Barclays Corporate France - 34/36 avenue de Friedland 75383 Paris cedex 08 Code BIC : BARCFRPC - IBAN : FR76 30588 00001 58053990 101 62.

##### (ii) Par carte de crédit :

Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines conditions. Les détails des conditions et des restrictions applicables aux paiements par carte de crédit sont disponibles auprès de notre service Post Sale, dont vous trouverez les coordonnées au paragraphe (e) ci-dessous.

##### Paiement :

Si vous payez en utilisant une carte de crédit d'une région étrangère à la vente, le paiement peut entraîner des frais de transaction transfrontaliers selon le type de carte et de compte que vous détenez. Si vous pensez que cela peut vous concerner, merci de vérifier auprès de votre émetteur de carte de crédit avant d'effectuer le paiement. Nous nous réservons le droit de vous facturer tous les frais de transaction ou de traitement que nous supportons lors du traitement de votre paiement. Veuillez noter que pour les ventes permettant le paiement en ligne, le paiement par carte de crédit ne sera pas admis pour certaines transactions.

(iii) En espèces : Nous n'acceptons pas les paiements aux Caisses, uniques ou multiples, en espèces ou en équivalents d'espèces de plus de €1.000 par acheteur et par vente si celui-ci est résident fiscal français (particulier ou personne morale) et de €7.500 pour les résidents fiscaux étrangers, par acheteur et par an.

##### (iv) Par chèque de banque :

Vous devrez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC et nous fournir une attestation bancaire justifiant de l'identité du titulaire du compte dont provient le paiement. Nous pourrons émettre des conditions supplémentaires pour accepter ce type de paiement.

##### (v) Par chèque :

Vous devrez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC. Tout paiement doit être effectué en euros.

(d) Lors du paiement, vous deviez mentionner le numéro de la vente, votre numéro de facture et votre numéro de client. Tous les paiements envoyés par courrier doivent être adressés à : Christie's France SNC, Département des Caisses, 9, Avenue Matignon, 75008 Paris.

(e) Si vous souhaitez de plus amples informations, merci de contacter notre Service Post Sale au +33 (0)1 40 76 84 10.

#### 2. Transfert de propriété en votre faveur

Vous ne possédez pas le **lot** et sa propriété ne vous est pas transférée tant que nous n'avons pas reçu de votre part le paiement intégral du **prix d'achat** global du **lot**.

#### 3. Transfert des risques en votre faveur

Les risques et la responsabilité liés au **lot** vous seront transférés à la survue du premier des deux événements mentionnés ci-dessous:

- (a) au moment où vous venez récupérer le **lot**
- (b) à la fin du 14e jour suivant la date de la vente aux enchères ou, si elle est antérieure, la date à laquelle le **lot** est confié à un entrepôt tiers comme indiqué à la partie intitulée « Stockage et Enlèvement », et sauf accord contraire entre nous.

#### 4. Recours pour défaut de paiement

Conformément aux dispositions de l'article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien pourra être remis en vente, à la demande du vendeur, sur réitération des enchères de l'adjudicataire défaillant; si le vendeur ne formule pas sa demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, il donne à Christie's France SNC tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l'effet, au choix de Christie's France SNC, soit de poursuivre l'acheteur en annulation de la vente, soit de le poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes justifiées.

*En outre, Christie's France SNC se réserve, à sa discrétion, de :*

- (i) percevoir des intérêts sur la totalité des sommes dues et à compter d'une mise en demeure de régler lesdites sommes au plus faible des deux taux suivants :
  - Taux de base bancaire de la Barclay's majoré de six points
  - Taux d'intérêt légal majoré de quatre points
- (ii) entamer toute procédure judiciaire à l'encontre de l'acheteur défaillant pour le recouvrement des sommes dues en principal, intérêts, frais légaux et tous autres frais ou dommages et intérêts;
- (iii) remettre au vendeur toute somme payée à la suite des enchères par l'adjudicataire défaillant;
- (iv) procéder à la compensation des sommes que Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou appartenante exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » pourraient devoir à l'acheteur, au titre de toute autre convention, avec les sommes demeurées impayées par l'acheteur ;
- (v) procéder à la compensation de toute somme pouvant être due à Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou liée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » au titre de toute transaction, avec le montant payé par l'acheteur que ce dernier l'y invite ou non ;
- (vi) rejeter, lors de toute future vente aux enchères, toute offre faite par l'acheteur ou pour son compte ou obtenir un dépôt préalable de l'acheteur avant d'accepter ses enchères ;
- (vii) exercer tous les droits et entamer tous les recours appartenant aux créanciers gagistes sur tous les biens en sa possession appartenant à l'acheteur ;
- (viii) entamer toute procédure qu'elle jugera nécessaire ou adéquate ;

#### H. TRANSPORT ET ACHEMINEMENT DES LOTS

##### 1. Transport et acheminement des lots

Nous inclurons un formulaire de stockage et d'expédition avec chaque facture qui vous sera envoyée. Vous devez prendre toutes les dispositions nécessaires en matière de transport et d'expédition. Toutefois, nous pouvons organiser l'emballage, le transport et l'expédition de votre bien si vous nous le demandez, moyennant le paiement des frais y afférents. Il est recommandé de nous demander un devis, en particulier pour les objets encombrants ou les objets de grande valeur qui nécessitent un emballage professionnel. Nous pouvons également suggérer d'autres manutentionnaires, transporteurs ou experts si vous nous en faites la demande.

Pour tout renseignement complémentaire après la vente, veuillez contacter le département Post Sale au :

+33 (0)1 40 76 84 10  
postsaleparis@christies.com

Nous ferons preuve de diligence raisonnable lors de la manutention, de l'emballage, du transport et de l'expédition d'un **lot**. Toutefois, si nous recommandons une autre société pour l'une de ces étapes, nous déclinons toute responsabilité concernant leurs actes, leurs omissions ou leurs négligences.

##### 2. Exportations et importations

Tout **lot** vendu aux enchères peut être soumis aux lois sur les exportations depuis le pays où il est vendu et aux restrictions d'importation d'autres pays. De nombreux pays exigent une déclaration d'exportation pour tout bien quittant leur territoire et/ou une déclaration d'importation au moment de l'entrée du bien dans le pays. Les lois locales peuvent vous empêcher d'importer ou de vendre un **lot** dans le pays dans lequel vous souhaitez l'importer. Nous ne serons pas obligés d'annuler la vente ni de vous rembourser le prix d'achat si le **lot** ne peut être exporté, importé ou est saisi pour quelque raison que ce soit par une autorité gouvernementale. Il relève de votre responsabilité de déterminer et satisfaire les exigences législatives ou réglementaires relatives à l'exportation ou l'importation de tout **lot** que vous achetez.

(a) Avant d'encherir, il vous appartient de vous faire conseiller et de respecter les exigences de toute loi ou réglementation s'appliquant en matière d'importation et d'exportation d'un quelconque **lot**. Si une autorisation vous est refusée ou si cela prend du temps d'en obtenir une, il vous faudra tout de même nous régler en intégralité pour le **lot**. Nous pouvons éventuellement vous aider à demander les autorisations appropriées si vous nous en faites la demande et prenez en charge les frais y afférents. Cependant, nous ne pouvons vous en garantir l'obtention. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter le Département Transport Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17. Voir les informations figurant sur www.christies.com/shipping ou nous contacter à l'adresse shippingparis@christies.com.

(b) Vous êtes seul responsable du paiement de toute taxe, droits de douane, ou autres frais imposés par l'Etat, relatifs à l'exportation ou l'importation du **bien**. Si Christie's exporte ou importe le **bien** en votre nom et pour votre compte, et si Christie's s'acquitte de toute taxe, droits de douane ou autres frais imposés par l'Etat, vous acceptez de rembourser ce montant à Christie's.

(c) **Lots** fabriqués à partir d'espèces protégées

En ce qui concerne tous les symboles et autres marquages mentionnés au paragraphe H2, veuillez noter que les **lots** sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue, mais nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oubli.

#### G. STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

##### 1. Enlèvement

Une fois effectué le paiement intégral et effectif, vous devrez retirer votre **lot** dans les 30 jours calendaires à compter de la date de la vente aux enchères.

(a) Vous ne pouvez pas retirer le **lot** tant que vous n'avez pas procédé au paiement intégral et effectif de tous les montants qui nous sont dus.

#### D. AUTRES STIPULATIONS

##### 1. Annuler une vente

Outre les cas d'annulation prévus dans les présentes Conditions de vente, nous pouvons annuler la vente d'un **lot** si nous estimons raisonnablement que la réalisation de la transaction est, ou pourrait être, illicite ou que la vente engage notre responsabilité ou celle du vendeur envers quelqu'un d'autre ou qu'elle est susceptible de nuire à notre réputation.

##### 2. Enregistrements

Nous pouvons filmer et enregistrer toutes les ventes aux enchères. Toutes les informations personnelles ainsi collectées seront maintenues confidentielles. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d'exercice de son activité et à des fins commerciales et de marketing. Si vous ne souhaitez pas être filmé, vous devez procéder à des enchères téléphoniques, ou nous délivrer un ordre d'achat, ou utiliser Christie's LIVE. Sauf si nous donnons notre accord écrit et préalable, vous n'êtes pas autorisé à filmer ni à enregistrer les ventes aux enchères.

##### 3. Droits d'Auteur

Nous détenons les droits d'auteur sur l'ensemble des images, illustrations et documents écrits produits par ou pour nous concernant un **lot** (y compris le contenu de nos catalogues, sauf indication contraire). Nous ne pouvons pas utiliser sans notre autorisation écrite préalable. Nous ne donnons aucun **garantie** que vous obtiendrez des droits d'auteur ou d'autres droits de reproduction sur le **lot**.

##### 4. Autonomie des dispositions

Si une partie quelconque de ces Conditions de vente est déclarée, par un tribunal quel qu'il soit, non valable, illégale ou inapplicable, il ne sera pas tenu compte de cette partie mais le reste des Conditions de vente restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

##### 5. Transfert de vos droits et obligations

Vous ne pouvez consentir de sûreté ni transférer vos droits et responsabilités découlant de ces Conditions de vente et du contrat de vente sans notre accord écrit et préalable. Les dispositions de ces Conditions de vente s'appliquent à vos héritiers et successeurs, et à toute personne vous succédant dans vos droits.

##### 6. Traduction

Si nous vous fournissons une traduction de ces Conditions de vente, la version française fera foi en cas de litige ou de désaccord lié à ou découlant des présentes.

##### 7. Loi informatique et liberté

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d'encherir ou de proposer des biens à la vente, Christie's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur destinées aux sociétés du **Group Christie's**. Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur

d'autruche, de certaines espèces de coraux et de palissandre du Brésil. Vous devez vérifier les lois et réglementations douanières qui s'appliquent avant d'enrichir sur tout **lot** contenant des matériaux provenant de la faune et de la flore si vous prévoyez d'importer le **lot** dans un autre pays. Nombreux sont les pays qui refusent l'importation de biens contenant ces matériaux, et d'autres exigent une autorisation auprès des organismes de réglementation compétents dans les pays d'exportation mais aussi d'importation. Dans certains cas, le **lot** ne peut être expédié qu'accompagné d'une confirmation scientifique indépendante des espèces et/ou de l'âge, que vous devrez obtenir à vos frais. Si un **lot** contient de l'ivoire d'éléphant, ou tout autre matériau provenant de la faune susceptible d'être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammouth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque), veuillez nous reporter aux autres informations importantes du paragraphe.

(d) si vous avez l'intention d'importer ce **lot** aux États-Unis. Nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat et de vous rembourser le **prix d'achat** si vous avez pour quelque raison que ce soit pour rupture du présent accord ou pour toute autre question relative à votre achat d'un **lot** ou à une enchère, sauf en cas de fraude ou de fausse déclaration de notre part ou autrement que tel qu'exprimé dans les présentes Conditions de vente; et

(e) nous ne faisons aucune déclaration, ne donnons aucune **garantie**, ni assumons aucune responsabilité de quelque sorte que ce soit relativement à un **lot** concernant sa qualité marchande, son adaptation à une fin particulière, sa description, sa taille, sa qualité, son **état**, son attribution, son authenticité, sa rareté, son importance, son support, sa **provenance**, son historique d'exposition, sa documentation ou sa pertinence historique. Sous réserve de toute disposition impérative contraire du droit local, toute **garantie** de quelque sorte que ce soit est exclue du présent paragraphe.

(f) En particulier, veuillez noter que nos services d'ordres d'achat et d'enchères par téléphone, Christie's LIVE™, les rapports de condition, le convertisseur de devises et les écrans vidéo dans les salles de vente sont des services gratuits et que nous déclinons toute responsabilité à votre égard en cas d'erreurs (humaines ou autres), d'omissions ou de pannes de ces services.

(g) Nous n'avons aucune responsabilité envers qui ce soit d'autre qu'un acheteur dans le cadre de l'achat d'un **lot**.

(h) Si, malgré les stipulations des paragraphes (a) à (d) ou E2(i) ci-dessus, nous sommes responsables envers vous pour quelque raison que ce soit, notre responsabilité sera limitée au montant du **prix d'achat** que vous avez versé. Nous ne serons pas responsables envers vous en cas de manque à gagner ou de perte d'activité, de perte d'opportunités ou de valeur, de perte d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, d'autres dommages ou de dépenses.

### I. NOTRE RESPONSABILITE ENVERS VOUS

(a) Nous ne donnons aucune garantie quant aux déclarations faites ou aux informations données par Christie's, ses représentants ou ses employés à propos d'un **lot**, excepté ce qui est prévu dans la **garantie** d'authenticité, et, sauf disposition législative d'ordre public contraire, toutes les **garanties** et autres conditions qui pourraient être ajoutées à cet accord en vertu de la loi sont exclues. Les **garanties** figurant au paragraphe E1 relèvent de la responsabilité du vendeur et ne nous engagent pas envers vous.

(b) (i) Nous ne sommes aucunement responsables envers vous pour quelque raison que ce soit (que ce soit pour rupture du présent accord ou pour toute autre question relative à votre achat d'un **lot** ou à une enchère), sauf en cas de fraude ou de fausse déclaration de notre part ou autrement que tel qu'exprimé dans les présentes Conditions de vente; et

• Cartes géographiques imprimées ayant plus de cent ans d'âge	15.000 €
• Incunables et manuscrits, y compris cartes et partitions (UE : quelle que soit la valeur)	1.500 €
• Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge provenant directement de fouilles	(1)
• Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge ne provenant pas directement de fouilles	1.500 €
• Éléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux (ayant plus de 100 ans d'âge)	(1)
• Archives de plus de 50 ans d'âge (UE : quelle que soit la valeur)	300 €

## 12. Informations contenues sur www.christies.com

Pez détails de tous les lots vendus par nous, y compris les descriptions du catalogue et les prix, peuvent être rapportés sur www.christies.com. Les totaux de vente correspondent au **prix marteau plus les frais acheteur** et ne tiennent pas compte des coûts, frais de financement ou de l'application des crédits des acheteurs ou des vendeurs. Nous ne sommes malheureusement pas en mesure d'accéder aux demandes de suppression de ces détails de www.christies.com.

## K. GLOSSAIRE

**authentique** : un exemplaire véritable, et non une copie ou une contrefaçon :  
 (i) de l'œuvre d'un artiste, d'un auteur ou d'un fabricant particulier, si le lot est décrit dans l'**intitulé** comme étant l'œuvre dudit artiste, auteur ou fabricant ;  
 (ii) d'une œuvre créée au cours d'une période ou culture particulière, si le lot est décrit dans l'**intitulé** comme étant une œuvre créée durant cette période ou culture ;  
 (iii) d'une œuvre correspondant à une source ou une origine particulière si le lot est décrit dans l'**intitulé** comme étant de cette origine ou source ; ou  
 (iv) dans le cas de pierres précieuses, d'une œuvre qui est faite à partir d'un matériau particulier, si le lot est décrit dans l'**intitulé** comme étant fait de ce matériau.

**garantie d'authenticité** : la **garantie** que nous donnons dans les présentes Conditions de vente selon laquelle un **lot** est **authentique**, comme décrit à la section E2.

**frais acheteur** : les frais que nous paie l'acheteur en plus du **prix marteau**, comme décrit au paragraphe D.

**description du catalogue** : la description d'un **lot** dans le catalogue de la vente aux enchères, éventuellement modifiée par des **avis en salle de vente**.

**Christie's** : Christie's International Plc, ses filiales et d'autres sociétés au sein de son groupe d'entreprises.

**état** : l'état physique d'un **lot**.

**date d'échéance** : la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

**estimation** : la fourchette de prix indiquée dans le catalogue ou dans tout **avis en salle de vente** dans laquelle nous pensons qu'un **lot** pourrait se vendre. **estimation basse** désigne le chiffre le moins élevé de la fourchette et **estimation haute** désigne le chiffre le plus élevé. L'**estimation moyenne** correspond au milieu entre les deux.

**prix marteau** : le montant de l'enchère la plus élevée que le commissaire-priseur accepte pour la vente d'un **lot**.

**intitulé** : la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2.

**lot** : un article à mettre aux enchères (ou plusieurs articles à mettre aux enchères de manière groupée).

**autres dommages** : tout dommage particulier, consécutif, accessoire, direct ou indirect de quelque nature que ce soit ou tout dommage inclus dans la signification de «particulier», «consécutif» «direct», «indirect», ou «accessoire» en vertu du droit local.

**prix d'achat** : la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

**provenance** : l'historique de propriété d'un **lot**.

**avec réserve** : à la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2 et **intitulés avec réserve** désigne la section dénommée **intitulés avec réserve** sur la page du catalogue intitulée « Avis importants et explications des pratiques de catalogage ».

**prix de réserve** : le montant confidentiel en dessous duquel nous ne vendrons pas un **lot**.

**avis en salle de vente** : un avis écrit affiché près du **lot** dans la salle de vente et sur www.christies.com, qui est également laux enchérisseurs potentiels par téléphone et notifié aux clients qui ont laissé des ordres d'achat, ou une annonce faite par le commissaire-priseur soit au début de la vente, soit avant la mise aux enchères d'un **lot** particulier.

**caractères MAJUSCULES** : désigne mot ou un un passage dont toutes les lettres sont en **MAJUSCULES**.

**garantie** : une affirmation ou déclaration dans laquelle la personne qui en est l'auteur garantit que les faits qui y sont exposés sont exacts.

**rapport de condition** : déclaration faite par nous par écrit à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**.

## AVIS IMPORTANTS

### et explication des pratiques de catalogage

#### SYMOLES EMPLOYÉS DANS NOS CATALOGUES

La signification des mots en caractères gras dans la présente section se trouve à la fin de la rubrique du catalogue intitulée « **Conditions de vente** »

- Lot transféré dans un entrepôt extérieur.
- Christie's a un intérêt financier direct sur le **lot**. Voir ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un **lot** ».
- Le **vendeur** de ce **lot** est l'un des collaborateurs de Christie's.

△ Détenue par Christie's ou une autre société du **Groupe Christie's** en tout ou en partie. Voir ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un **lot** ».

△ Droit de suite de l'artiste. Voir section D4 des **Conditions de vente**.

◆ Christie's a un intérêt financier direct sur un **lot** et a financé tout ou partie de cet intérêt avec l'aide d'un tiers. Voir ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un **lot** ».

• Lot proposé sans **prix de réserve** qui sera vendu à l'enchérisseur faisant l'enchère la plus élevée, quelle que soit l'**estimation** préalable à la vente indiquée dans le catalogue.

~ Le **lot** comprend des matériaux d'espèces en danger, ce qui pourrait entraîner des restrictions à l'exportation. Voir section H2(b) des **Conditions de vente**.

Ψ Le **lot** comprend des matériaux d'espèces en danger, uniquement pour la présentation et non pour la vente. Voir section H2(b) des **Conditions de vente**.

F Lot ne pouvant pas être expédié vers les États-Unis. Voir section H2 des **Conditions de vente**.

F Des frais additionnels de 5,5 % TTC du **prix d'adjudication** seront prélevés en sus des frais habituels à la charge de l'acheteur. Ces frais additionnels sont susceptibles d'être remboursés à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du **lot** hors de l'Union Européenne dans les délais légaux (Voir la Section « TVA » des **Conditions de vente**).

+ La TVA au taux de 20% sera due sur le total du **prix d'adjudication** et des frais à la charge de l'acheteur. Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.

++ La TVA au taux de 5,5% sera due sur le total du **prix d'adjudication** et des frais à la charge de l'acheteur. Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.

Veuillez noter que les lots sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue. Nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oubli.

#### AVIS IMPORTANTS

##### △ Biens détenus en partie ou en totalité par Christie's :

De temps à autre, Christie's peut proposer un **lot** qu'elle détient en tout ou en partie. Cette propriété est identifiée dans le catalogue par le symbole △ à côté du numéro du **lot**. Lorsque Christie's détient une participation ou un intérêt financier dans chaque **lot** du catalogue, Christie's n'identifiera pas chaque **lot** avec un symbole, mais indiquera l'intérêt qu'elle détient en première page du catalogue.

##### ○ Garanties de Prix Minimal :

Parfois, Christie's détient un intérêt financier direct dans le résultat de la vente de certains **lots** consignés pour la vente. C'est généralement le cas lorsqu'elle a garanti au **vendeur** que quel soit le résultat de la vente, le **vendeur** recevra un prix de vente minimal pour son œuvre. Il s'agit d'une garantie de prix minimal. lorsque Christie's détient tel intérêt financier, nous identifions ces **lots** par le symbole □ à côté du numéro du **lot**.

##### ○ Garanties de Tiers/Enchères irrévocables :

Lorsque Christie's a fourni une Garantie de Prix Minimal, elle risque d'encourrir une perte, qui peut être significative, si le **lot** ne se vend pas. Par conséquent, Christie's choisit parfois de partager ce risque avec un tiers qui accepte avant la vente aux enchères de placer une enchère écrite irréversible sur le **lot**. S'il n'y a pas d'autre enchère plus élevée, le tiers s'engage à acheter le **lot** au niveau de son enchère écrite irréversible. Ce faisant, le tiers assume tout ou partie du risque que le **lot** ne soit pas vendu. Les **lots** qui font l'objet d'un accord de garantie de tiers sont identifiés par le symbole ▲.

Dans la plupart des cas, Christie's indemnise le tiers en échange de l'acceptation de ce risque. lorsque le tiers est l'adjudicataire, sa rémunération est basée sur une commission de financement fixe. Si le tiers n'est pas l'adjudicataire, la rémunération peut être soit basée sur une redevance fixe, soit sur un montant calculé par rapport au **prix d'adjudication** final. Le tiers peut également placer une enchère sur le **lot** supérieure à l'enchère écrite irréversible. lorsque le tiers est l'adjudicataire, Christie's reporterà le prix d'achat net de la commission de financement fixe.

Nous imposons aux tiers garants de divulguer à toute personne qu'ils conseillent leur intérêt financier dans tous les **lots** qu'ils garantissent.

Toutefois, pour dissiper tout doute, si vous êtes conseillé par un mandataire ou que vous enchérissez par l'intermédiaire d'un mandataire sur un **lot** identifié comme faisant l'objet d'une garantie de tiers, vous devez toujours demander à votre mandataire de confirmer s'il détient ou non un intérêt financier à l'égard du **lot**.

##### ■ Enchères par les parties détenant un intérêt

Lorsqu'une partie qui a un intérêt direct ou indirect dans le **lot** qui peut avoir connaissance du **prix de réserve** du **lot** ou d'autres informations importantes est autorisée à enchérir sur le **lot**, nous marquerons le **lot** par le symbole □. Cet intérêt peut comprendre les bénéficiaires d'une succession qui ont consigné le **lot** ou un copropriétaire d'un **lot**. toute partie intéressée qui devient adjudicataire d'un **lot** doit se conformer aux **Conditions de Vente de Christie's**, y compris le paiement intégral des Frais d'acheteur sur le **lot** majoré des taxes applicables.

##### Notifications post-catalogue

Dans certains cas, après la publication du catalogue, Christie's peut conclure un accord ou prendre connaissance d'ordres d'achat qui auraient nécessité un symbole dans le catalogue. Dans ces cas-là, une annonce sera faite avant la vente du **lot**.

##### Autres accords

Christie's peut conclure d'autres accords n'impliquant pas d'enchères. Il s'agit notamment d'accords par lesquels Christie's a donné à **vendeur** une avance sur le produit de la vente du **lot** ou Christie's a partagé le risque d'une garantie avec un partenaire sans que le partenaire soit tenu de déposer une enchère écrite irréversible ou de participer autrement à la vente aux enchères du **lot**. Étant donné que ces accords ne sont pas liés au processus d'enchères, ils ne sont pas marqués par un symbole dans le catalogue.

Les lots soumis aux règles de la Cites ne peuvent pas être exportés au moyen d'un bordereau de détaxe. Veuillez contacter notre service de transport d'œuvres d'art pour l'exporter.

#### EXPLICATION DES PRATIQUES DE CATALOGAGE

Les termes utilisés dans le catalogue ou dans la description d'un **lot** ont la signification qui leur est attribuée ci-dessous. Veuillez noter que toutes les déclarations figurant dans le catalogue ou dans la description d'un **lot** relatives à l'identification de l'auteur sont soumises aux dispositions des **Conditions de Vente**, y compris la **Garantie d'Authenticité**. Notez l'utilisation de ces expressions ne tient pas compte de l'état du **lot** ou de l'étendue de toute restauration. Les rapports de condition écrits sont habituellement disponibles sur demande.

Un terme et sa définition figurant dans la rubrique « Avec réserve » sont une déclaration avec réserve quant à l'identification de l'auteur. Bien que l'utilisation de ce terme repose sur une étude minutieuse et représente l'opinion des spécialistes, Christie's et le **vendeur** n'assument aucun risque, ni aucune responsabilité quant à l'authenticité de l'auteur d'un **lot** décrit par ce terme dans ce catalogue, et la **Garantie d'Authenticité** ne couvrira pas les **lots** décrits à l'aide de ce terme.

#### PHOTOGRAPHIES, DESSINS, ESTAMPES, MINIATURES ET SCULPTURES

Une œuvre décrite avec le(s) nom(s) ou la désignation reconne d'un artiste, sans aucune qualification, est, selon Christie's, une œuvre de l'artiste.

##### INTITULÉS AVEC RÉSERVE

• « Attribué à » : selon l'avis de Christie's, vraisemblablement une œuvre de l'artiste en tout ou en partie.

• « Studio de » / « Atelier de » : selon l'avis de Christie's, une œuvre exécutée dans le studio ou l'atelier de l'artiste, éventuellement sous sa supervision.

• « Cercle de » : selon l'avis de Christie's, une œuvre de la période de l'artiste et montrant son influence.

• « Suiveur de » : selon l'avis de Christie's, une œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais pas nécessairement par son élève.

• « Goût de » : selon l'avis de Christie's, une œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais exécutée à une date ultérieure à sa vie.

• « D'après » : selon l'avis de Christie's, une copie (quelle qu'en soit la date) d'une œuvre de l'artiste.

• « Signé » / « Daté » / « Inscrit » : selon l'avis de Christie's, il s'agit d'une œuvre qui a été signée/date par l'artiste ou sur laquelle il a inscrit son nom.

• « Porte une signature » / « Porte une date » / « Porte une inscription » : selon l'avis qualifié de Christie's, la signature/date/inscription semble être d'une autre main que celle de l'artiste.

La date donnée pour les Estampes Anciennes, Modernes et Contemporaines est la date (ou la date approximative lorsqu'elle est précédée de « circa ») à laquelle la matrice a été réalisée et pas nécessairement la date à laquelle l'estampe a été imprimée ou publiée.

#### RAPPORTS DE CONDITION

Veuillez contacter le Département des spécialistes pour obtenir un rapport de condition sur l'état d'un **lot** particulier (disponible pour les **lots** supérieurs à 3 000 €). Les rapports de condition sont fournis à titre de service aux clients intéressés. Les clients potentiels doivent prendre note que les descriptions de propriété ne sont pas des **garanties** et que chaque **lot** est vendu « en l'état ». TOUTES LES DIMENSIONS ET LES POIDS SONT APPROXIMATIFS.

OBJETS COMPOSÉS DE MATERIAUX PROVENANT D'ESPÈCES EN VOIE DE DISPARITION ET AUTRES ESPÈCES PROTÉGÉES

Les objets composés entièrement ou en partie (quel que soit le pourcentage) de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, sont généralement marqués par le symbole □ dans le catalogue. Ces matériaux sont notamment l'ivoire, l'écaille de tortue, la peau de crocodile, d'autruche, et certaines espèces de corail, ainsi que le bois du rose du Brésil. Les acheteurs sont avisés que de nombreux pays interdisent l'importation de tout bien contenant de tels matériaux ou exigent un permis (i.e., un permis CITES) délivré par les autorités compétentes des pays d'exportation et d'importation du bien. Par conséquent, les acheteurs sont invités à se renseigner auprès des autorités compétentes avant d'enchérir pour tout bien composé entièrement ou en partie de tels matériaux dont ils envisagent l'importation dans un autre pays. Nous vous remercions de bien vouloir noter qu'il est de la responsabilité des acheteurs de déterminer et de satisfaire aux exigences de toutes les lois ou réglementations applicables à l'exportation ou l'importation des biens composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie

# Entreposage et Enlèvement des Lots

## Storage and Collection

Les lots marqués d'un carré rouge ■ seront transférés et stockés après la vente dans un entrepôt spécialisé, situé à l'extérieur de nos locaux de l'avenue Matignon.

Christie's se réserve néanmoins, à sa seule et entière discréction, le droit de transférer tout lot après-vente vers un autre de ses espaces de stockage.

### TABLEAUX, MEUBLES ET OBJETS

Les lots marqués d'un carré rouge ■ seront transférés chez Hizkia France et seront disponibles à partir du :

vendredi 2 décembre 2022

Hizkia France est ouvert du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h30 et 13h30 à 17h00.

130, rue des Chardonnets,  
93290 Tremblay-en-France

### TARIFS

Christie's se réserve le droit d'appliquer des frais de stockage au-delà de 30 jours après la vente pour les lots vendus. La garantie en cas de dommage ou de perte totale ou partielle est couverte par Christie's selon les termes figurant dans nos Conditions de Vente et incluse dans les frais de stockage. Les frais s'appliqueront selon le barème décrit dans le tableau ci-dessous.

### PAIEMENT

Merci de bien vouloir contacter notre service client 24h à l'avance à [ClientServicesParis@christies.com](mailto:ClientServicesParis@christies.com) ou au +33 (0)1 40 76 84 12 pour connaître le montant des frais et prendre rendez-vous pour la collecte du lot.

Sont acceptés les règlements par chèque, transfert bancaire et carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express)

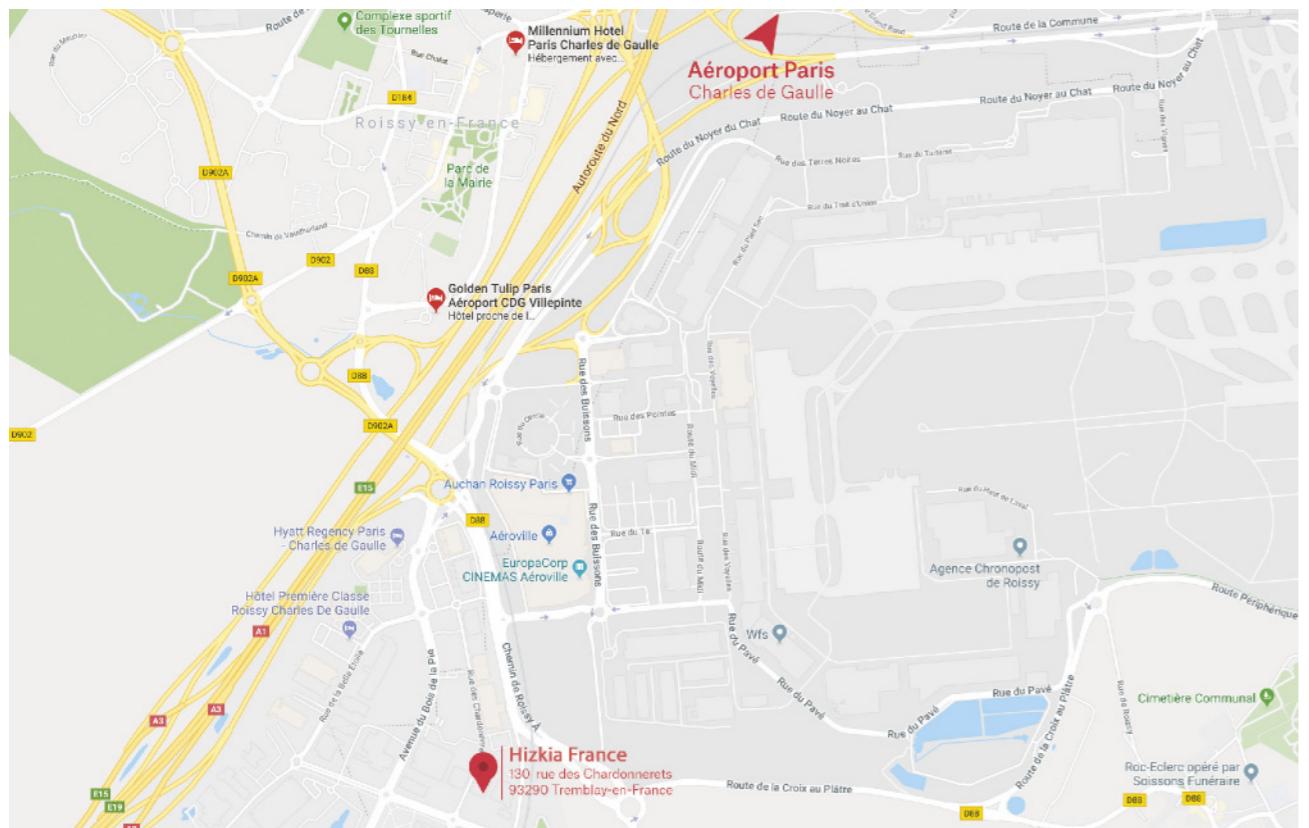
### VINS

Les bouteilles de vin (marquées d'un carré rouge ■) seront entreposées dans notre Cave partenaire et pourront être retirées à partir de :

vendredi 2 décembre 2022, à l'adresse suivante:

La Cave  
2, impasse du bureau - 75011 Paris  
Tél. : +33 (0)1 40 09 20 20

Du lundi au samedi, de 10h00 à 13h00 et de 14h00 à 18h00.



# THE EXCEPTIONAL SALE 2022

Mardi 22 novembre 2022  
16 heures

9, avenue Matignon, 75008 Paris

CODE VENTE : 21074 - MARIE-ANTOINETTE

(Les coordonnées apparaissant sur la preuve d'exportation doivent correspondre aux noms et adresses des professionnels facturés. Les factures ne pourront pas être modifiées après avoir été imprimées.)

LAISSEZ DES ORDRES D'ACHAT EN LIGNE  
SUR CHRISTIES.COM

### INCRÉMENTS

Les enchères commencent généralement en dessous de l'estimation basse et augmentent par paliers (incréments) de jusqu'à 10 pour cent. Le commissaire-priseur décidera du moment où les enchères doivent commencer et des incréments. Les ordres d'achat non conformes aux incréments ci-dessous peuvent être abaissés à l'intervalle d'enchères suivant.

de 100 à 2 000 €	par 100 €
de 2 000 à 3 000 €	par 200 €
de 3 000 à 5 000 €	par 200, 500, 800 €
de 5 000 à 10 000 €	par 500 €
de 10 000 à 20 000 €	par 1 000 €
de 20 000 à 30 000 €	par 2 000 €
de 30 000 à 50 000 €	par 2 000, 5 000, 8 000 €
de 50 000 à 100 000 €	par 5 000 €
de 100 000 à 200 000 €	par 10 000 €
au dessus de 200 000 € à la discrétion du commissaire-priseur habilité.	

Le commissaire-priseur est libre de varier les incréments au cours des enchères.

1. Je demande à Christie's d'encherir sur les lots indiqués jusqu'à l'enchère maximale que j'ai indiquée pour chaque lot.
2. En plus du prix d'adjudication (« prix marteau ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 26 % H.T. (soit 27,43 % T.T.C. pour les livres et 31,20 % T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers € 700.000 ; 20 % H.T. (soit 21,10 % T.T.C. pour les livres et 24 % T.T.C. pour les autres lots) au-delà de € 700.001 et jusqu'à € 4.000.000 et 14,5% H.T. (soit 15,2975 % T.T.C. pour les livres et 17,4 % T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de € 4.000.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 25 % H.T. (soit 30 % T.T.C.).
3. J'accepte d'être lié par les Conditions de vente imprimées dans le catalogue.

4. Je comprends que si Christie's reçoit des ordres d'achat sur un lot pour des montants identiques et que lors de la vente ces montants sont les enchères les plus élevées pour le lot, Christie's vendra le lot à l'encherisseur dont elle aura reçu et accepté l'ordre d'achat en premier.

5. Les ordres d'achat soumis sur des lots « sans prix de réserve » seront, à défaut d'enchère supérieure, exécutés à environ 50 % de l'estimation basse ou au montant de l'enchère si elle est inférieure à 50 % de l'estimation basse. Je comprends que le service d'ordres d'achat de Christie's est un service gratuit fourni aux clients et que, bien que Christie's fasse preuve de toute la diligence raisonnablement possible, Christie's déclinera toute responsabilité en cas de problèmes avec ce service ou en cas de pertes ou de dommages découlant de circonstances hors du contrôle raisonnable de Christie's.

Résultats des enchères : +33 (0)1 40 76 84 13

# FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

## Christie's Paris

Les ordres d'achat doivent être reçus au moins 24 heures avant le début de la vente aux enchères. Christie's confirmera toutes les enchères reçues par fax par retour de fax. Si vous n'avez pas reçu de confirmation dans le délai d'un jour ouvré, veuillez contacter le Département des enchères.

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

21074

Numéro de Client (le cas échéant)	Numéro de vente
Nom de facturation (en caractères d'imprimerie)	
Adresse	Code postal
Téléphone en journée	Téléphone en soirée
Email	
<input type="checkbox"/> Veuillez cocher si vous ne souhaitez pas recevoir d'informations à propos de nos ventes à venir par e-mail	
J'AI LU ET COMPRIS LE PRESENT FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT ET LES CONDITIONS DE VENTE - ACCORD DE L'ACHETEUR	
Signature	
<small>Si vous n'avez jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre des copies des documents suivants. Personnes physiques : Pièce d'identité avec photo délivrée par un organisme public (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile récent, par exemple une facture d'eau ou d'électricité ou un relevé bancaire. Sociétés : Un certificat d'immatriculation. Autres structures commerciales telles que les fiducies, les sociétés off-shore ou les sociétés de personnes : veuillez contacter le Département Conformité au +33 (0)1 40 76 84 13 pour connaître les informations que vous devez fournir. Si vous êtes enregistré pour enchérir pour le compte de quelqu'un qui n'a jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre les pièces d'identité vous concernant ainsi que celles de la personne pour le compte de qui vous allez prendre part aux enchères, ainsi qu'un pouvoir signé par la personne en question. Les nouveaux clients, les clients qui n'ont pas fait d'achats auprès d'un bureau de Christie's au cours des deux dernières années et ceux qui souhaitent dépenser plus que les fois précédentes devront fournir une référence bancaire.</small>	
VEUILLEZ ÉCRIRE DISTINCTEMENT EN CARACTÈRES D'IMPRIMERIE	
Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)
Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)
<small>Si vous êtes assujetti à la VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS intracommunautaire, Veuillez indiquer votre numéro :</small>	

# SALLES DE VENTES INTERNATIONALES, BUREAUX DE PRÉSENTATION EUROPÉENS, CONSULTANTS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S

**ALLEMAGNE**  
**DÜSSELDORF**  
+49 (0)21 14 91 59 352  
Arno Verkade

**FRANCFORT**  
+49 170 840 7950  
Natalie Radzwill

**HAMBOURG**  
+49 (0)40 27 94 073  
Christiane Gräfin  
zu Rantzau

**MUNICH**  
+49 (0)89 24 20 96 80  
Marie Christine Gräfin Huyn

**STUTTGART**  
+49 (0)71 12 26 96 99  
Eva Susanne Schweizer

**ARABIE SAOUDITE**  
+44 (0)7904 250666  
Zaid Belbagi (Consultant)

**ARGENTINE**  
**BUENOS AIRES**  
+54 11 43 93 42 22  
Cristina Carlisle

**AUTRICHE**  
**VIENNE**  
+43 (0)1 533 881214  
Angela Baillou

**BELGIQUE**  
**BRUXELLES**  
+32 (0)2 512 88 30  
Astrid Centner-d'Oultremont

**BRÉSIL**  
**SÃO PAULO**  
+55 21 3500 8944  
Marina Bertoldi

**CANADA**  
**TORONTO**  
+1 647 519 0957  
Brett Sherlock (Consultant)

**CHILI**  
**SANTIAGO**  
+56 2 2 2631642  
Denise Ratinoff de Lira

**COLOMBIE**  
**BOGOTA**  
+57 1 635 54 00  
Juanita Madrinan  
(Consultant)

**CORÉE DU SUD**  
**SEOUL**  
+82 2 720 5266  
Jun Lee

**DANEMARK**  
**COPENHAGUE**  
+45 2612 0092  
Rikke Juel Brandt (Consultant)

**ÉMIRATS ARABES UNIS**  
**DUBAI**  
+971 (0)4 425 5647

**ESPAGNE**  
**MADRID**  
+34 (0)91 532 6626  
Maria Garcia Yelo

**ÉTATS UNIS**

**CHICAGO**  
+1 312 787 2765  
Catherine Busch

**DALLAS**  
+1 214 599 0735  
Capera Ryan

**HOUSTON**  
+1 713 802 0191  
Jessica Phifer

**LOS ANGELES**  
+1 310 385 2600  
Sonya Roth

**MIAMI**  
+1 305 445 1487  
Jessica Katz

**NEW YORK**  
+1 212 636 2000

**PALM BEACH**  
+1 561 777 4275  
David G. Ober (Consultant)

**SAN FRANCISCO**  
+1 415 982 0982  
Ellanor Notides

**FRANCE ET DÉLÉGUÉS RÉGIONAUX**

**PARIS**  
+33 (0)1 40 76 85 85

**CENTRE, AUVERGNE, BRETAGNE, PAYS DE LA LOIRE & NORMANDIE**  
+33 (0)6 09 44 90 78  
Virginie Gregory

**POITOU-CHARENTE AQUITAINE**  
+33 (0)5 56 81 65 47  
Marie-Cécile Moeux

**PROVENCE - ALPES CÔTE D'AZUR**  
+33 (0)6 71 99 97 67  
Fabienne Albertini-Cohen

**GRANDE-BRETAGNE -LONDRES**  
+44 (0)20 7839 9060

**NORD**  
+44 (0)20 7104 5702  
Thomas Scott

**NORD OUEST ET PAYS DE GALLE**  
+44 (0)20 7752 3033  
Jane Blood

**SUD**  
+44 (0)1730 814 300  
Mark Wrey

**ÉCOSSE**  
+44 (0)131 225 4756  
Bernard Williams  
Robert Lagneau  
David Bowes-Lyon  
(Consultant)

**ÎLE DE MAN**  
+44 (0)20 7389 2032

**ÎLES DE LA MANCHE**  
+44 (0)20 7389 2032

**IRLANDE**

**MUMBAI**  
+91 (22) 2280 7905  
Sonal Singh

**INDE**

**OSLO**

+47 949 89 294  
Cornelia Svendman  
(Consultant)

**INDONÉSIE**

**JAKARTA**

+62 (0)21 7278 6268  
Charmie Hamami

**ISRAËL**

**TEL AVIV**

+972 (0)3 695 0695  
Roni Gilat-Baharaff

**ITALIE**

**-MILAN**

+39 02 303 2831  
Cristiano De Lorenzo

**ROME**

+39 06 686 3333  
Marina Cicogna  
(Consultant)

**ITALIE DU NORD**

+39 348 3131 021  
Paola Gradi  
(Consultant)

**TURIN**

+39 347 2211 541  
Chiara Massimello  
(Consultant)

**VENISE**

+39 041 277 0086  
Bianca Arrivabene Valenti  
Gonzaga (Consultant)

**BOLOGNE**

+39 051 265 154  
Benedetta Possati Vittori  
Venenti (Consultant)

**FLORENCE**

+39 335 704 8823  
Alessandra Niccolini di  
Camugliano (Consultant)

**CENTRE & ITALIE DU SUD**

+39 348 520 2974  
Alessandra Allaria  
(Consultant)

**TAIWAN**

**TAIPEI**

+886 2 2736 3356  
Ada Ong

**THAÏLANDE**

**BANGKOK**

+66 (0) 2 252 3685  
Prapavadee Sophonpanich

**MALAISIE**

**KUALA LUMPUR**

+62 (0)21 7278 6268  
Charmie Hamami

**MEXICO**

**MEXICO CITY**

+52 55 5281 5546  
Gabriela Lobo

**MONACO**  
+377 97 97 11 00  
Nancy Dotta

**PAYS-BAS**

**-AMSTERDAM**

+31 (0)20 57 55 255  
Arno Verkade

**INVENTAIRES**

Tel: +33 (0)1 4076 8572  
Email: vгинест@christies.com

**SERVICES LIÉS AUX VENTES**

**COLLECTIONS PRIVÉES ET "COUNTRY HOUSE SALES"**

Tel: +33 (0)1 4076 8598  
Email: lgosset@christies.com

**INVENTAIRES**

Tel: +33 (0)1 4076 8572  
Email: vгинест@christies.com

**AUTRES SERVICES**

**CHRISTIE'S EDUCATION**

**LONDRES**

Tel: +44 (0)20 7665 4350  
Fax: +44 (0)20 7665 4351  
Email: london@christies.edu

**NEW YORK**

Tel: +1 212 355 1501  
Fax: +1 212 355 7370  
Email: newyork@christies.edu

**HONG KONG**

Tel: +852 2978 6768  
Fax: +852 2525 3856  
Email: hongkong@christies.edu

**CHRISTIE'S FINE ART STORAGE SERVICES**

**NEW YORK**

+1 212 974 4570  
Email: newyork@cfass.com

**SINGAPOUR**

Tel: +65 6543 5252  
Email: singapore@cfass.com

**CHRISTIE'S INTERNATIONAL REAL ESTATE**

**NEW YORK**

Tel: +1 212 468 7182  
Fax: +1 212 468 7141  
Email: info@christiesrealestate.com

**LONDRES**

Tel: +44 20 7389 2551  
Fax: +44 20 7389 2168  
Email: info@christiesrealestate.com

**HONG KONG**

Tel: +852 2978 6788  
Fax: +852 2973 0799  
Email: info@christiesrealestate.com

Renseignements – Merci de bien vouloir appeler la salle de vente ou le bureau de représentation email – info@christies.com  
La liste exhaustive de nos bureaux se trouve sur christies.com



CHRISTIE'S

9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS