

THE EXCEPTIONAL SALE 2018

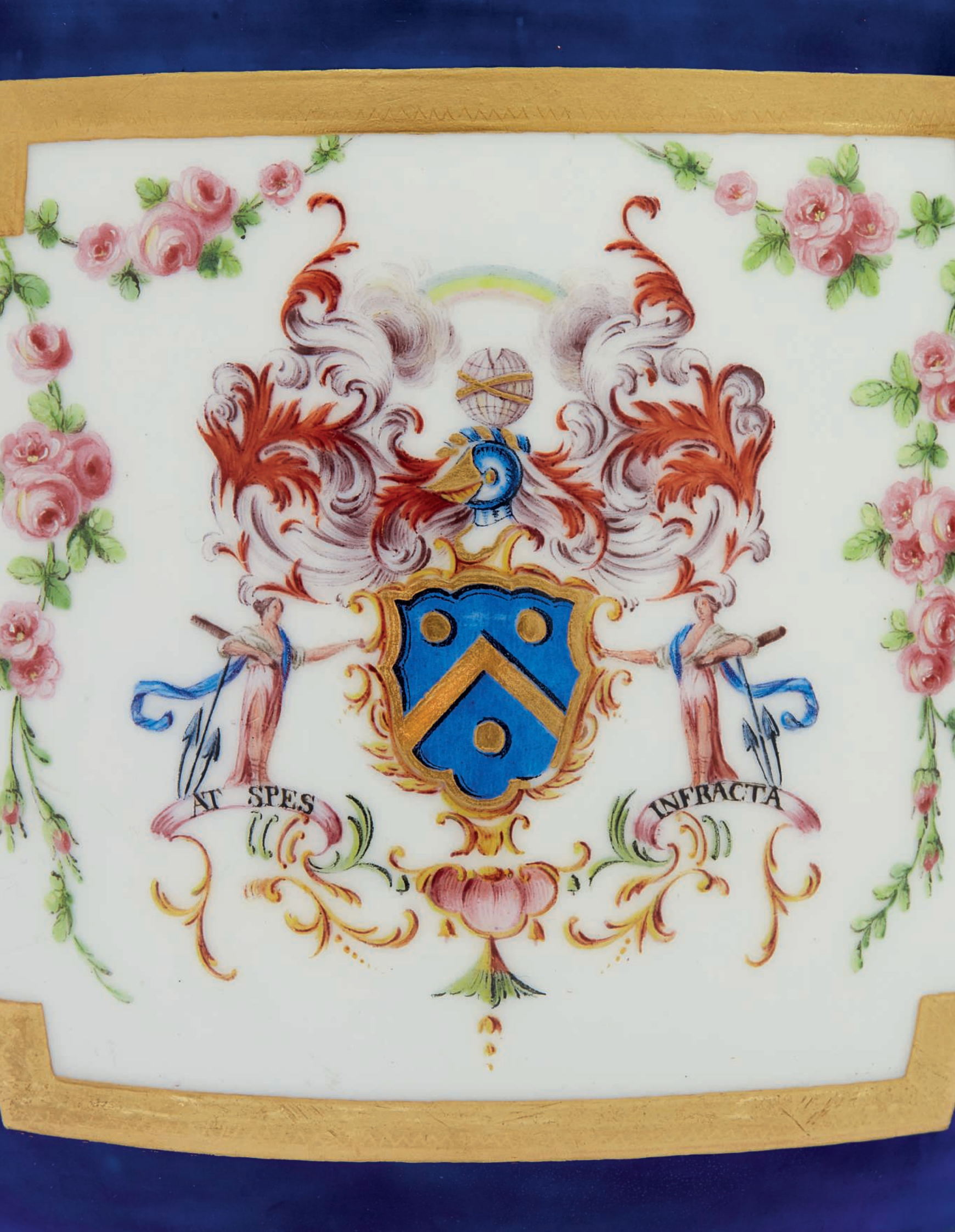
*DIALOGUE AVEC
PIERRE-ALAIN CHALLIER*

Paris

27 novembre 2018

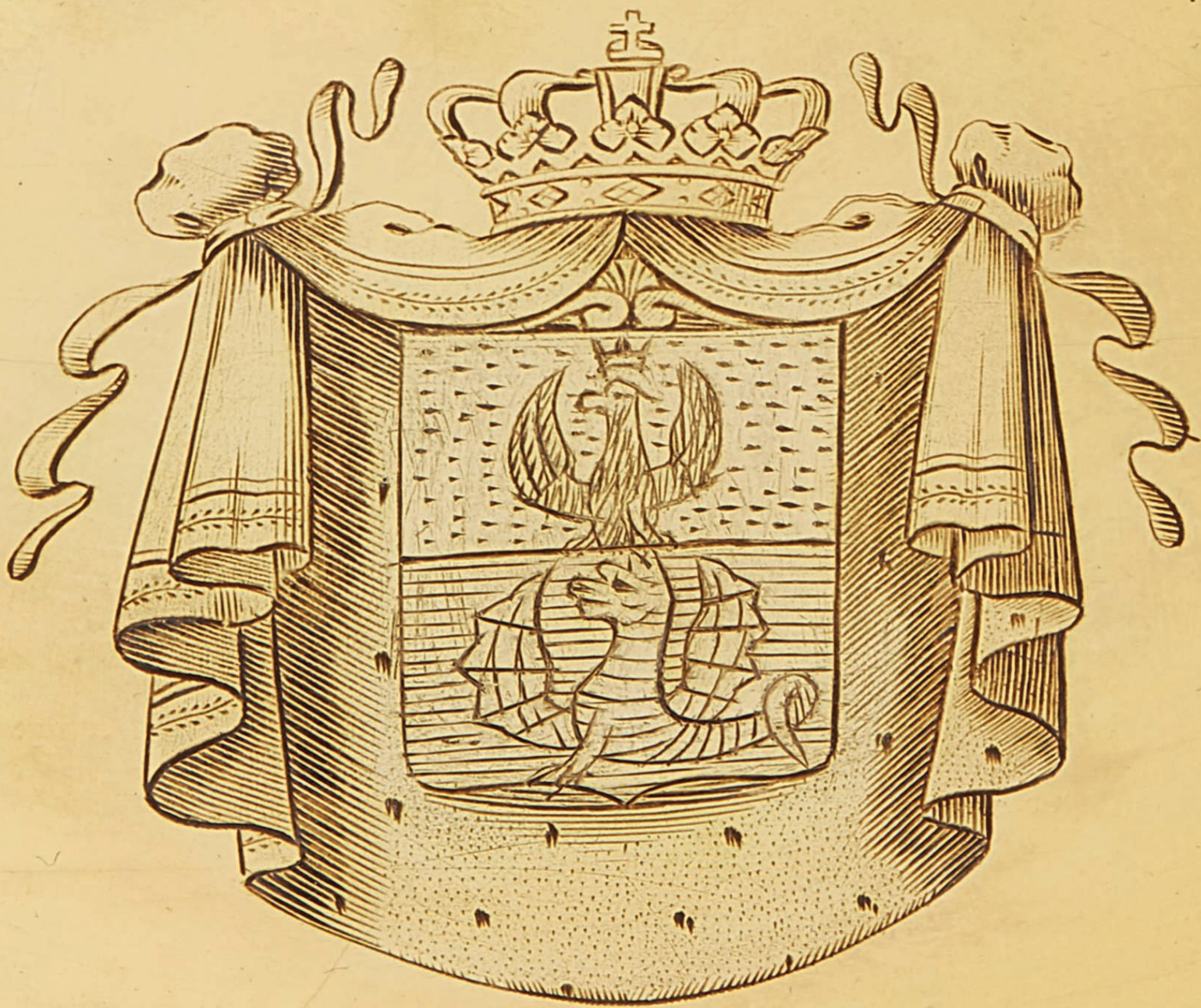


CHRISTIE'S











THE EXCEPTIONAL SALE 2018

MARDI 27 NOVEMBRE 2018

VENTE AUX ENCHÈRES

Mardi 27 novembre 2018

à 18h00

9, avenue Matignon,
75008 Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

Vendredi	23 novembre	10h - 18h
Samedi	24 novembre	10h - 18h
Dimanche	25 novembre	14h - 18h
Lundi	26 novembre	10h - 18h
Mardi	27 novembre	10h - 18h

COMMISSAIRE-PRISEUR

François de Ricqlès

CODE ET NUMÉRO DE LA VENTE

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

16413 - MARBEUF



CONDITIONS OF SALE

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

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

Couverture
Lot 501

Deuxièmes de couverture
Lots 510, 516, 512, 506, 518

Sommaire
Lot 501

Troisième de couverture
Lot 503, 511

Quatrième de couverture
Lot 501

CHRISTIE'S ON THE GO
Consulter le catalogue
et les résultats de cette vente
en temps réel sur votre iPhone
ou iPod Touch

CHRISTIE'S LIVE™
Enregistrez-vous
sur www.christies.com
jusqu'au 27 novembre
à 8h30

CHRISTIE'S FRANCE SNC
Agrément no. 2001/003

CONSEIL DE GÉRANCE
François de Ricqlès, *Président*
Edouard Boccon-Gibod, *Directeur Général*
Jussi Pykkänen, *Gérant*
François Curriel, *Gérant*

CHRISTIE'S

CHAIRMAN'S OFFICE

Christie's France



FRANÇOIS DE RICQLÈS
Président
fdericqlès@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 85 59



GÉRALDINE LENAIN
Directrice Internationale, Arts d'Asie
glenain@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 72 52



ÉDOUARD BOCCON-GIBOD
Directeur Général
eboccon-gibod@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 85 64



PIERRE MARTIN-VIVIER
Directeur International, Arts du 20^e siècle
pemvivier@christies.com
Tél: +33 (0) 1 40 76 86 27

SERVICES POUR CETTE VENTE, PARIS

ORDRES D'ACHAT ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES ABSENTEE AND TELEPHONE BIDS

Tél: +33 (0)1 40 76 84 13
Fax: +33 (0)1 40 76 85 51
christies.com

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

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

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

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

SERVICES APRÈS-VENTE
POST-SALE SERVICES
Sandra Balzani
Coordinatrice d'après-vente
Paielement, Transport et Retrait des lots
Payment, shipping and collections
Tél: +33 (0)1 40 76 84 10
Fax: +33 (0)1 40 76 84 47
postsaleParis@christies.com

INFORMATIONS POUR LA VENTE

Spécialistes et coordinatrices



**SIMON
DE MONICAULT**

Directeur,
Mobilier et objets d'art
sdemonicault@christies.com
+33 (0)1 40 76 84 24



**HIPPOLYTE
DE LA FÉRONNIÈRE**

Spécialiste,
Mobilier et objets d'art
hdlaferonniere@christies.com
+33 (0)1 40 76 85 73



**STÉPHANIE
JOACHIM**

Spécialiste,
Mobilier et objets d'art
sjoachim@christies.com
+33 (0)1 40 76 85 67



JEAN RIDEAU

Spécialiste junior,
Mobilier et objets d'art
jrideau@christies.com
+44 (0)6 47 53 04 47



**ISABELLE
D'AMÉCOURT**

Directrice, Sculpture et
objets d'art européens
idamecourt@christies.com
+33 (0)1 40 76 84 19



TIPHAINE NICOUL

Directrice des ventes
Asie, Spécialiste
tnicoul@christies.com
+33 (0)1 40 76 83 75



LIONEL GOSSET

Directeur, Collections
lgosset@christies.com
+33 (0)1 40 76 85 98



PIERRE ETIENNE

Directeur International,
Deputy Chairman
Tableaux anciens
et XIX^e siècle
petienne@Christies.com
+33 (0)1 40 76 72 72



JODY WILKIE

Co-Chairman
Decorative Arts
jwilkie@christies.com
+1 212 636 2213



JAMES HYSLOP

Head of Department,
Scientific instruments,
Globes & Natural History
jhyslop@christies.com
+44 (0)207 752 3205



ELISA OBER

Coordinatrice de département
eober@christies.com
+33 (0)1 40 76 83 53



NATHALIE HONNAY

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

JEFFREY LASSALINE

Consultant Orfèvrerie
jlassaline@christies.com
+44 (0) 20 7389 2762

MARINE DE CENIVAL

Consultante Orfèvrerie
mdecenival@christiespartners.com
+33 (0)1 40 76 83 53

HERVÉ DE LA VERRIE

Consultant, Porcelaine
européenne et verre
hdlaverrie@christiespartners.com
+33 (0)1 40 76 83 53

DROITS D'AUTEUR- NOTIFICATION

Aucune partie de ce catalogue ne peut être reproduite,
enregistrée dans un système de récupération des données,
ou transmise sous quelque forme ou quelque moyen que ce soit,
électronique, mécanique, photocopie, enregistrement ou autre,
sans avoir obtenu l'accord préalable de Christie's.
© Copyright, Christie, Manson & Woods Ltd. (2015)

INTERNATIONAL DECORATIVE ARTS



ORLANDO ROCK
*Co-Chairman
Decorative Arts*
orock@christies.com
+44 (0)20 7389 2031
London



JODY WILKIE
*Co-Chairman
Decorative Arts*
jwilkie@christies.com
+1 212 636 2213
New York



CHARLES CATOR
*Chairman of Group,
Deputy Chairman,
Christie's International*
ccator@christies.com
+44 (0)20 7389 2355
London



ROBERT COPLEY
*Deputy Chairman of Group,
International Head
of Furniture*
rcopley@christies.com
+44 (0)20 7389 2353
London



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



JOHN HAYS
*Deputy Chairman,
American Furniture*
jhays@christies.com
+1 212 636 2225
New York



SIMON DE MONICAULT
*Director, Decorative Arts,
Paris*
sdemonicault@christies.com
+33 1 40 76 84 24
Paris



GILES FORSTER
*Director, Decorative Arts,
London*
gforster@christies.com
+44 (0)20 7389 2146
London



LIONEL GOSSET
*Head of Private Collections,
France*
lgosset@christies.com
+33 1 40 76 85 98
Paris



DONALD JOHNSTON
*International
Head of Sculpture*
djohnston@christies.com
+44 (0)20 7389 2331
London



BECKY MACGUIRE
*Senior Specialist,
Chinese Export*
bmacguire@christies.com
+1 212 636 2215
New York



WILL STRAFFORD
*Senior International
Specialist*
wstraftford@christies.com
+1 212 636 2348
New York



**HARRY WILLIAMS-
BULKELEY**
International Head of Silver
hwilliams-bulkeley@
christies.com
+44 (0)20 7389 2666
London



PAUL CUTTS
Global Managing Director
pcutts@christies.com
+44 (0)20 7389 2966
London



SIMA JALILI
Regional Managing Director
sjalili@christies.com
+1 212 636 2197
New York



NICK SIMS
Regional Managing Director
nsims@christies.com
+44 (0)20 7752 3003
EMERI





SOMMAIRE

5	INFORMATIONS SUR LA VENTE
7	SPECIALISTES ET SERVICES POUR CETTE VENTE
128	CONDITIONS GÉNÉRALES
132	INFORMATIONS IMPORTANTES POUR LES ACHETEURS
138	SALLES DE VENTES INTERNATIONALES
	BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS ET CONSULTANTS
	DÉPARTEMENTS SPÉCIALISÉS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S
139	ORDRE D'ACHAT

CHRISTIE'S

DIALOGUE AVEC PIERRE-ALAIN CHALLIER

collectionneur et galeriste

Comme il est stimulant de voir réunis des chefs-d'œuvre aussi variés qu'un astrolabe des années 1560, une châsse illustrant la richesse de la création au début du XIII^e siècle à Limoges ou encore une admirable figure de Sainte par Bernardino Luini !

Les confrontations et les juxtapositions ont toujours été au cœur de mes parcours de collectionneur et de galeriste.

Un de mes plus beaux souvenirs date de 2011, lorsque Bernar Venet hissa deux ensembles de huit Arcs d'acier de vingt-deux mètres de hauteur face au château de Versailles. Sans rien altérer de la beauté de son architecture, mais au contraire en dressant une couronne de lauriers symboliques autour de la statue équestre de Louis XIV. Ce dernier, trois siècles auparavant, avait su faire appel aux meilleurs de ses contemporains pour ériger ce qui allait être le modèle du grand goût.

J'ai la grande chance d'exposer les œuvres de cet artiste, comme ici cette « Ligne Indéterminée », grande planche originale qu'il a rehaussée de nuances de rouille de l'acier, ou cette petite maquette pour les « 9 Lignes Obliques » de Nice, qu'il m'a si gentiment offerte. C'est un puissant concentré de ses grandes sculptures.

Leur audace dialogue avec les boules de cire de Jean-Luc Parant, laissant s'échapper un œil en pierre brute et coupante d'obsidienne, en résonance avec les personnages anguleux, chandeliers de bronze de Lynn Chadwick, dans un esprit de Cabinet de Curiosités qui m'est cher.

Quelle joie de juxtaposer et confronter ces pièces avec cet exceptionnel meuble d'appui ! Conçu par André-Charles Boulle, avec sa remarquable marqueterie d'ébène, de cuivre et d'étain, il a ensuite été savamment transformé à la fin du XVIII^e siècle. Déjà si novateur en son temps, l'enroulement de ses pieds de bronze est d'une modernité toute contemporaine, et montre à quel point chaque époque a aimé se nourrir des chefs-d'œuvre du passé, dans un dialogue harmonieux.

Travailler à ces dialogues et à ces juxtapositions est une chance. Les rêves d'enfant sont précieux. Parfois ils se réalisent. Mes souvenirs pagnolesques du château abandonné, au bout de mon village du Midi, sont devenus réalité. Ronces et lierres laissent découvrir aujourd'hui quelques belles pierres, et les visites de Nils-Udo, de Jean-Luc Parant ou de Bernar Venet me laissent imaginer qu'un jour ces artistes que j'aime tout particulièrement, y installeront des œuvres pérennes, parmi les meubles et objets d'art que j'aurai eu la chance de pouvoir glaner...





UN CHEF-D'ŒUVRE D'ANDRÉ-CHARLES BOULLE REVISITÉ PAR ÉTIENNE LEVASSEUR

~ 501

MEUBLE A HAUTEUR D'APPUI D'EPOQUE LOUIS XVI

ESTAMPILLE D'ETIENNE LEVASSEUR, VERS 1780, REEMPLOYANT UN CABINET
D'EPOQUE LOUIS XIV PAR ANDRE-CHARLES BOULLE, VERS 1710-1715,
TRES PROBABLEMENT D'APRES UNE COMMANDE DE CLAUDE-FRANCOIS JULLIOT

En marqueterie Boulle en *première partie* d'écaille de tortues caret et caouanne, filets de cuivre et étain, placage d'ébène, ornementation de bronze ciselé et doré en partie poinçonnée au C couronné, le dessus de marbre rouge griotte, à décor de rinceaux, de vrilles et de chutes de culots noués, l'entablement appliqué d'une frise de feuilles d'acanthé, la façade à ressaut central ouvrant par un vantail découvrant quatre tiroirs et souligné d'un encadrement soutenu par deux pattes de lion encadrant un masque d'Apollon, centrée d'une figure de l'Abondance assise sur la corne d'Amalthée flanquée de lyres et surmontée d'un profil de Louis XIV en médaillon appliqué sur un trophée martial, chacun des côtés ouvrant par quatre tiroirs présentant des entrées de serrure ornées de rubans noués, la plinthe reposant sur des pieds en toupie, estampillé E.LEVASSEUR et JME sur le montant arrière droit et la traverse arrière

H. 99 cm. (39 in.) ; L. 95,5 cm. (37½ in.) ; P.: 43,5 cm. (17¼ in.)

Le poinçon au C couronné fut apposé entre 1745 et 1749
Etienne Levasseur, reçu maître en 1766

€200,000–300,000

\$240,000–350,000
£180,000–260,000

A LOUIS XVI ORMOLU-MOUNTED TORTOISESHELL, COPPER AND PEWTER BOULLE MARQUETRY
AND EBONY MEUBLE-A-HAUTEUR-D'APPUI STAMPED BY ETIENNE LEVASSEUR, CIRCA 1780, REUSING
A LOUIS XIV CABINET BY ANDRE-CHARLES BOULLE, CIRCA 1710-1715, ALMOST CERTAINLY
SUPPLIED BY CLAUDE-FRANCOIS JULLIOT

路易十六時期布勒式鑲嵌細工櫥櫃，附有艾蒂安·勒伐舍印章，約1780年，
重製自路易十四時期安德烈-查爾斯·布勒所製的櫥櫃（約1710–1715年），幾乎肯定由克勞德-弗朗索瓦·朱利奧特提供

PROVENANCE

Marquis de la Mure, sa vente, 19 avril 1791, Paris, lot 201;
Vincent Donjeux, sa vente 29 avril 1793, lot 549.



Chef-d'œuvre du grand André-Charles Boulle magnifiquement adapté par le plus talentueux des ébénistes néoclassiques du *Boulle Revival*, le présent meuble à hauteur d'appui illustre à merveille le marché du luxe parisien du XVIII^e siècle.

Alors que certains ébénistes copient à l'identique les modèles du début du siècle d'André-Charles Boulle, Etienne Levasseur est certainement le plus créatif, tout en réutilisant ou non des éléments de marqueterie ou de meuble réalisés par André-Charles Boulle.

Ce rare cabinet est ainsi une parfaite illustration du génie du duo Levasseur-Julliot et de la capacité de l'ébéniste à se réapproprier les œuvres de son illustre prédécesseur André-Charles Boulle.

ANDRÉ-CHARLES BOULLE (1642-1732), ÉBÉNISTE, CISELEUR, DOREUR ET SCULPTEUR DU ROI DE 1672 À 1732

On ne présente plus André-Charles Boulle. Cité par Colbert comme « le plus habile de Paris dans son métier », il réalise aussi bien l'ébénisterie que les bronzes au sein de son atelier grâce à son privilège royal octroyé en 1672 et ce jusqu'à la fin de sa vie. Sa clientèle est de fait prestigieuse : il livre pour le service des Bâtiments du Roi, à la Reine, au Grand Dauphin, à la duchesse de Bourgogne puis au Roi à partir de 1700. Son atelier place du Louvre repris par ses fils en 1715 continue à livrer quelques pièces à la Couronne avant le malheureux incendie de l'été 1720 engloutissant alors le stock.

Le cabinet sur piètement a une place particulière au sein de l'œuvre d'A.-C. Boulle qui voit son goût perdurer au début du XVIII^e siècle, malgré le succès d'un nouveau type de meuble, l'armoire.

Cet engouement se comprend à la lecture de l'acte de délaissement de Boulle en faveur de ses fils où il est inventorié encore en 1715 « quatre bois blancs de cabinet du dessin fait pour l'abbé d'Antécourt » estimés à 400 livres.

À cette époque, ce type de cabinet est disposé sur un socle haut également marqué comme l'illustre le dessin d'un projet de cabinet à la sanguine conservé au musée des Arts Décoratifs, Paris (inv. 723 C2) ou sur les deux cabinets du Louvre cités plus bas (inv. OA 5451-52 et inv. OA 5468-69) conservés dans leur intégralité.

Le présent cabinet peut être considéré comme l'aboutissement d'une longue réflexion de forme et de décor menée par Boulle nous menant à distinguer quatre *corpus*.

Le premier *corpus* se définit par le cabinet de la Wallace collection, Londres (inv. F 16) qui présente déjà deux caractéristiques de notre cabinet : un trophée militaire (premier modèle) que Boulle déclinera par la suite, ainsi qu'un médaillon de Louis XIV sur fond de marqueterie. Tous deux se situent déjà au-dessus du vantail central. Ici s'arrêtent les similitudes, puisqu'archaïque, le cabinet présente des tiroirs en façade et non sur les côtés (1).

Ces deux caractéristiques se retrouvent sur le cabinet du J.-P. Getty Museum (inv. 77.D.A.1) (2) et sur celui du duc de Buccleuch et de Queensberry, Drumlanrig Castle (3). Notons que le trophée militaire est d'un deuxième modèle.

Le deuxième *corpus* est constitué de trois cabinets : celui du musée national du château de Versailles et des Trianons (inv. V 4653 – Vmn 932) – transformé plus tard en bas d'armoire pour le baron de Breteuil (4), celui du Cleveland Museum of Art (inv. 1949-539) (5) et le second cabinet du duc de Buccleuch et de Queensberry, Drumlanrig Castle (6).

Ce deuxième jalon a pour particularité de présenter deux nouveaux éléments que l'on retrouve également à l'identique sur notre cabinet : l'encadrement à deux pattes léonines à feuilles d'acanthé centré d'un masque d'Apollon ainsi que le décor marqueté du revers du vantail. Par ailleurs, on retrouve un troisième modèle de trophée militaire également identique à celui présent sur notre cabinet, toujours associé au profil de Louis XIV.

L'abandon des tiroirs en façade au profit de tiroirs latéraux constitue le troisième *corpus* représenté par la paire de cabinets du musée du Louvre, Paris (inv. OA 5451 et OA 5452) des anciennes collections de Jean de Julienne, Paul-Louis Randon de Boisset et du baron de Breteuil. Toutes les caractéristiques précédemment

citées sont présentes, à l'exception du trophée militaire.

Le dernier *corpus* est composé de la paire de cabinets de l'ancienne collection du duc d'Harcourt également conservée au musée du Louvre (inv. OA 5468 et OA 5469) (7) présentant la quasi-totalité des caractéristiques des trois premiers groupes : le trophée militaire (troisième modèle) dorénavant appliqué sur fond de bronze doré, l'encadrement à pattes léonines feuillagées, le masque d'Apollon, le dessin marqueté du revers du vantail, les tiroirs latéraux et leurs entrées de serrure.

La stricte similitude entre ces cabinets et le nôtre se poursuit par le dessin des rinceaux en façade, l'emploi des encadrements de différents types : sablé, à rais-de-cœur et à plate-bande.

Appartiennent également à ce quatrième *corpus* les cabinets dits des ducs de Feltre (collection privée) (8).

Les cabinets en marqueterie de métal précédemment cités présentent en façade soit un décor d'arabesques soit un bas-relief de Louis XIV pour les cabinets des ducs de Feltre ou d'Harcourt. L'allégorie de l'Abondance a finalement été peu usitée par Boulle. On la retrouve sur la bibliothèque en bas d'armoire en marqueterie *en première partie* du duc de Bourbon livrée en 1720 pour la galerie des Batailles du château de Chantilly (9), aujourd'hui conservée au musée du Louvre, Paris (inv. OA 5466). Elle est le pendant d'une autre bibliothèque arborant quant à elle l'allégorie de la Royauté Triomphante traitée symétriquement à celle de l'Abondance.

Boulle s'est inspiré des *Fastes* d'Ovide dans la représentation de l'allégorie : « *La naïade Amalthée, noble fille de l'Ida crétois, cacha, dit-on, Jupiter au fond des forêts. Elle possédait une chèvre, mère de deux chevreaux, et remarquée pour sa beauté entre tous les troupeaux de la Crète ; une chèvre dont les cornes élevées se recourbaient sur son dos, et dont la mamelle était digne de nourrir le grand Jupiter. Elle en donnait le lait au dieu ; mais un jour une des cornes de la chèvre se brisa contre un arbre, et lui fit perdre ainsi la moitié de sa parure. Amalthée ramassa cette corne brisée, l'entoura d'herbes fraîches, la remplit de fruits, et la présenta ainsi aux lèvres de Jupiter. Quand le dieu régna dans les cieux, assis sur le trône de son père, quand Jupiter, par sa victoire, eut tout mis à ses pieds, il plaça au rang des astres et la nourrice et la corne féconde. Elle porte encore aujourd'hui le nom de la Pléiade qui l'avait autrefois possédée.* »

UNE SYNTHÈSE ENTRE LE GOÛT INDÉMODABLE DU MOBILIER BOULLE ET L'ÉVOLUTION DU MOBILIER

La forme et la structure des présents cabinets sont le fruit d'une évolution en termes de décor intérieur. Comme l'a souligné Alexandre Pradère dans son incontournable étude (10), on passe de hautes armoires ou de grands cabinets à des meubles à hauteur d'appui ou à des bas d'armoire.

Sous Louis XIV, les armoires et les cabinets à piètement sont en vogue et leurs panneaux les plus riches et les plus ouvragés sont disposés à la hauteur des yeux. Au contraire, la décoration intérieure de la seconde moitié du XVIII^e siècle met l'accent sur les cimaises qui, tendues de tissu, sont laissées libres pour permettre l'accrochage de tableaux. Aussi, de nombreux cabinets Boulle, désormais de trop grande taille, sont remaniés. Les bases sont séparées du cabinet proprement dit, et souvent transformées en consoles. La partie cabinet est plus ou moins modifiée et forme meuble à hauteur d'appui.

En résumé, comme Alexandre Pradère l'a étudié, ces nouvelles formes reflètent la vogue du cabinet dans le goût « antique » de Boulle, bien qu'il s'agisse d'une interprétation plus moderne adaptée aux intérieurs Louis XVI les plus en vogue qui atteint son apogée dans les années 1770 (11).

Pas un seul catalogue de vente majeure ne consacre une section aux « meubles précieux de Boule le père » ou à ceux du « genre de Boule ».

Les prix obtenus sont alors particulièrement importants. Ce succès illustre sans équivoque l'attrait renouvelé pour le mobilier Boulle à la fin de l'Ancien Régime, notamment des financiers et autres dignitaires, clientèle traditionnelle du classicisme louis-quatorzien, à l'instar de Blondel de Gagny, Radix de Sainte-Foix ou encore de Grimod de la Reynière.

Un passage d'une lettre du marquis de Marigny adressée à son ébéniste Pierre Garnier concernant le choix du mobilier de sa bibliothèque est



Cabinet de dessins de M. le Marquis de la Mure.

En avançant quelques pas dans ce faubourg, vous aurez à voir au-dessus de la rue des Champs-Élysées, au n° 6, une précieuse collection des plus grands maîtres des trois écoles, appartenant à M. le Marquis de la Mure. Cette collection est placée dans un appartement à rez-de-chaussée, dont elle occupe quatre pièces ornées en outre de magnifiques meubles de Boule (1), d'armoires de vieux laque, une superbe pendule, d'anciennes porcelaines du Japon & de Chine, enrichies d'ornements de bronzes dorés d'or moulus, de superbes tables de marbres, brèche d'Alep, vert de mer, brocatelle & une magnifique en marbres de rapport, des vases de porphyre, serpentinite, albâtre, jaune antique & d'agates, &c. Tous les dessins sont superbement encadrés : les noms

de leurs auteurs étant placés sur les bordures, cela nous dispensera d'en donner ici l'énumération.

Rue Royale & bâtiments de la place de Louis XV.

Revenant sur vos pas, vous prendrez la rue Royale (1) pour aller voir la place de Louis XV. Cette rue magnifique a quinze toises de largeur : les maisons (2) paraitraient fort terminées par leurs extrémités des avant-corps couronnés de frontons, dans les tympans desquels sont sculptés des sujets allégoriques. Une suite d'arcades décorées de bossages, & formant galeries, sert de soubassement à un péristyle de colonnes isolées d'ordre corinthien, qui semble servir de communication aux pavillons & avant-corps des deux bouts. Les chapiteaux ou entablements de cet ordre sont sculptés & enrichis de tous les ornements qui leur sont propres, ainsi que les platebandes de l'archivolte & les plafonds des péristyles, au-dessus desquels

Ces bâtiments de 48 toises de longueur chacun, sur 75 pieds de haut, sont construits & placés à 16 toises de distance de la balustrade extérieure des fossés, & séparés par la rue Royale, dont nous venons de parler. Ils ont à leurs extrémités des avant-corps couronnés de frontons, dans les tympans desquels sont sculptés des sujets allégoriques. Une suite d'arcades décorées de bossages, & formant galeries, sert de soubassement à un péristyle de colonnes isolées d'ordre corinthien, qui semble servir de communication aux pavillons & avant-corps des deux bouts. Les chapiteaux ou entablements de cet ordre sont sculptés & enrichis de tous les ornements qui leur sont propres, ainsi que les platebandes de l'archivolte & les plafonds des péristyles, au-dessus desquels

(1) Au coin de cette rue à gauche, est un des rochers de secours pour les incendies, un réservoir pour les volutes d'eau à tonneaux & pour les porteurs d'eau à bricole.

(2) Au coin de cette rue à gauche, est un des rochers de secours pour les incendies, un réservoir pour les volutes d'eau à tonneaux & pour les porteurs d'eau à bricole.

(3) Boule étoit un fameux ébéniste dont les ouvrages, sans avoir goût & richesse, font très-recherchés.

96 GUIDE DES ÉTRANGERS

de leurs auteurs étant placés sur les bordures, cela nous dispensera d'en donner ici l'énumération.

Rue Royale & bâtiments de la place de Louis XV.

Revenant sur vos pas, vous prendrez la rue Royale (1) pour aller voir la place de Louis XV. Cette rue magnifique a quinze toises de largeur : les maisons (2) paraitraient fort terminées par leurs extrémités des avant-corps couronnés de frontons, dans les tympans desquels sont sculptés des sujets allégoriques. Une suite d'arcades décorées de bossages, & formant galeries, sert de soubassement à un péristyle de colonnes isolées d'ordre corinthien, qui semble servir de communication aux pavillons & avant-corps des deux bouts. Les chapiteaux ou entablements de cet ordre sont sculptés & enrichis de tous les ornements qui leur sont propres, ainsi que les platebandes de l'archivolte & les plafonds des péristyles, au-dessus desquels

Ces bâtiments de 48 toises de longueur chacun, sur 75 pieds de haut, sont construits & placés à 16 toises de distance de la balustrade extérieure des fossés, & séparés par la rue Royale, dont nous venons de parler. Ils ont à leurs extrémités des avant-corps couronnés de frontons, dans les tympans desquels sont sculptés des sujets allégoriques. Une suite d'arcades décorées de bossages, & formant galeries, sert de soubassement à un péristyle de colonnes isolées d'ordre corinthien, qui semble servir de communication aux pavillons & avant-corps des deux bouts. Les chapiteaux ou entablements de cet ordre sont sculptés & enrichis de tous les ornements qui leur sont propres, ainsi que les platebandes de l'archivolte & les plafonds des péristyles, au-dessus desquels

(1) Au coin de cette rue à gauche, est un des rochers de secours pour les incendies, un réservoir pour les volutes d'eau à tonneaux & pour les porteurs d'eau à bricole.

L. Thiery, *Guide des amateurs et étrangers voyageurs à Paris* (extrait)

très révélateur de sa préférence pour l'ébène : « *Vous conviendrez avec moi que les meubles en ébène et bronze sont beaucoup plus nobles que les meubles en acajou* ».

L'ASSOCIATION GÉNIALE ÉBÉNISTE-MARCHAND-MERCIER

Originellement sur piètement d'André-Charles Boule, notre cabinet est transformé vers 1780 en meuble à hauteur d'appui par Etienne Levasseur par l'adjonction d'une base avec des carrés à rosaces dans les angles sur des pieds à vis.

Malgré le caractère incontournable de Levasseur, son début de carrière demeure flou encore aujourd'hui. Une publicité dans le *Bazar Parisien* (1822) nous apprend par son petit-fils qu'Etienne Levasseur s'est formé auprès de l'un des fils d'André-Charles Boule dans les années 1740. Il s'agirait alors soit d'André-Charles, plus connu sous le nom de « Boule de Sève » (mort en 1745), soit de Charles-Joseph (mort en 1754). Reçu maître en 1767 et il s'installe sous l'enseigne *Au Cadran Bleu* en tant qu'ouvrier privilégié rue du Faubourg-Saint-Antoine. En 1789 il livre pour le Garde-Meuble royal. Après son décès en 1798, l'atelier est repris par son fils puis son petit-fils.

Son œuvre se partage alors entre les meubles en acajou, en laque du Japon et les meubles en marqueterie Boule.

A l'image de notre cabinet, citons une paire de secrétaires à abattant de Levasseur chacun construit à partir d'une commode de Boule dont l'un appartenant aux collections royales anglaises conservé au château de Windsor et l'autre vente Sotheby's, Londres, 6 juillet 2010, lot 7. Levasseur est un des protagonistes majeurs de la production de meubles Boule des années 1770-1780 aux côtés de ses éminents pairs que sont Adam Weisweiler, Philippe-Claude Montigny, Jean-Louis Faizelot Delorme et Joseph Baumhauer. Tous collaborent avec des marchands-merciers et principalement Julliot.

En effet, la place des marchands-merciers est prépondérante sur le marché du luxe au XVIII^e siècle. Ce sont des commerçants, des importateurs, de « grands propagandistes » selon la formule de Pierre Verlet qui inventent, transforment, adaptent les matériaux pour « plaire à leur clientèle en présentant à la mode française et selon le goût du jour » (12).

Les marchands-merciers se spécialisent dans les laques, les céramiques... ; les meubles Boule sont la spécialité de Claude-François Julliot.

Le colonel Saint Paul décrit Julliot ainsi en 1770 dans son ouvrage *Les bonnes adresses de Paris autour de 1770* « Julliot, au coin de la rue d'Orléans vis-à-vis la rue de l'Arbre Sec, rue St Honoré, a un grand magasin de meubles et surtout d'ouvrages de Boule ». Il achète dans les ventes des années 1770 des meubles Boule aussi bien pour lui, que pour ses clients. En tant que spécialiste des meubles Boule, il effectue

alors les inventaires de grands collectionneurs comme celui de Gaillard de Gagny en 1759, de Julienne, de Beaujon en 1787 ou encore de ses pairs comme Lazare Duvaux. Il est également expert de la vente Randon de Boisset en 1776 qui obtient les plus beaux prix à l'époque pour du mobilier Boule d'époque Louis XIV mais également revisité.

Un an plus tard il livre une commode en marqueterie Boule réalisée par Levasseur au comte d'Artois pour le Temple (13), aujourd'hui conservée au musée du Louvre (dépôt du musée national du château de Versailles et des Trianons en 2011, inv. Vmb14367).

Toujours la même année, un inventaire de son stock est réalisé suite au décès de son épouse précédant la vente se tenant entre les 20 novembre et 11 décembre. C'est tout un répertoire de formes de mobilier « Boule Revival » qui se révèle à travers cette vente : meubles anciens de Boule, pièces plus récentes, meubles de Boule transformés, copies, surmoulages, ... Julliot décrit toutes les pièces sans malheureusement donner de véritables éléments de datation ou d'attribution.

Claude-François Julliot se retire du marché en 1780 et comme l'avait fait son père Claude-Antoine, laisse la place à son fils Philippe-François Julliot, dit Julliot fils (1755-1835).

JEAN-JOSEPH DE BOURGUIGNON-BUSSIÈRE, MARQUIS DE LA MURE (1721-1789)

Né à Marseille, d'une famille d'ancienne noblesse de Provence, le marquis de la Mure embrasse une carrière militaire. Après avoir été page à la grande écurie du Roi en 1738, il est sous-lieutenant au régiment des Gardes Françaises et promu chevalier de l'ordre de Saint Louis en 1751 avant de devenir en 1756 capitaine de cavalerie au régiment d'Orléans. Il sert d'aide de camp au maréchal de Richelieu en 1756 lors du siège de Port Mahon et à son retour, il est nommé par Stanislas Leszcynski exempt de ses gardes du corps. En 1758, il épousa Charlotte-Philippine de Chastre de Cangé. Il ne tarde pas à renoncer à sa carrière militaire, consacrant les décennies suivantes à l'enrichissement de sa collection. Notamment une collection de dessins des trois écoles, où dominaient l'école hollandaises et les dessins français par Boucher et Fragonard, tous encadrés.

La Mure était installé au début de la rue du faubourg Saint-Honoré, au rez-de-chaussée d'un hôtel faisant presque l'angle de la rue Boissy d'Anglas. Luc Thiéry décrit en 1787 ainsi le Cabinet de dessins de M. le marquis de la Mure dans son *Guide des amateurs et étrangers voyageurs à Paris ou Description raisonnée de cette Ville, de sa banlieue, & de tout ce qu'elles contiennent de remarquable* (T. I 1787, pp. 95-96) :

« *En avançant quelques pas dans ce faubourg, vous aurez à voir au-dessus de la rue des Champs-Élysées, au n° 6, une précieuse collection des plus grands maîtres des trois écoles, appartenant à M. le Marquis de la Mure. Cette collection est placée dans un appartement à rez-de-chaussée, dont elle occupe quatre pièces ornées en outre de magnifiques meubles de Boule, d'armoires de vieux laque, une superbe pendule, d'anciennes porcelaines du Japon et de Chine, enrichies d'ornements de bronzes dorés d'or moulus, de superbes tables de marbres, brèche d'Alep, vert de mer, brocatelle & une magnifique en marbres de rapport, des vases de porphyre, serpentinite, albâtre, jaune antique & d'agates, etc. Tous les dessins sont superbement encadrés : les noms de leurs auteurs étant placés sur les bordures (...)* ».

Outre les dessins qui forment la première et majeure partie de son catalogue de vente en 1791, le marquis de la Mure s'intéresse, à l'instar de Randon de Boisset, aux marbres antiques, marbres précieux et pierres dures. Il a réuni une belle collection de vases et colonnes de porphyre ou de granit, dont certains achetés dans les plus grandes ventes de l'époque, celle de Bailli de Breteuil, de Blondel d'Azincourt et de Beaujon. Plusieurs tables en marqueterie de pierres dures comportent des piètements en marqueterie Boule, type de mobilier que la Mure collectionne. En plus du cabinet présenté ici, il possède une paire de petits bas d'armoire à un battant à mascarons, quatre gaines « à tapis », deux autres en carquois, deux guéridons-torchères et une table de Boule. En outre, il collectionne de beaux meubles en laque de Carlin, dont un secrétaire et deux bas d'armoires aux cigognes (coll. privée) et une trentaine

de pièces en porcelaine du Japon ou de Chine montées en bronze doré. On retrouve le présent cabinet sous le lot 201 de la vente de sa collection dispersée à partir du 19 avril 1791, dont le catalogue est rédigé par Alexandre-Jean Paillet : « 201. Un bas d'armoire de marqueterie ; première partie, à riches dessins en cuivre & étain, l'entablement à moulures à feuilles d'ornements, orné d'un médaillon de Louis XIV avec trophée, ouvrant sur la face à un battant, enrichi d'une figure en bas relief, encadrement à plates-bandes, supports à rinceaux & griffes de lion, les chans à moulures ; sur chaque côté sont quatre tiroirs à panneaux de marqueterie aussi garnis de cadres & entrées ; il est terminé par un socle en avant-corps à rosasses supporté par quatre gaines en limaçon avec dessus en marbre griotte d'Italie. Hauteur 37 pouces, largeur 35 pouces 6 lignes, profondeur 16 pouces [H. 101cm x L. 95,8 x P. 43,2]. Ce morceau est intéressant par sa forme ; la beauté de la marqueterie et la richesse des ornements produisent un ensemble parfait ».

VINCENT DONJEU (MORT EN 1793)

Le meuble repassa deux ans plus tard dans la vente du marchand de tableaux Donjeux, le 23 avril 1793 : « 549. Un petit meuble à panneaux saillants de marqueterie de cuivre et étain, ouvrant à un battant, avec figure de l'Abondance en bas relief ; le haut couronné d'un médaillon et trophée de guerre, avec encadrement et pieds à rinceaux d'ornements et griffes de lion, le milieu occupé par un masque de femme à draperies ; le tout élevé sur quatre pieds à vis et roseaux ; les retours enrichis d'encadrements figurant 4 tiroirs, le tout couvert d'un marbre de griotte d'Italie. H. 37p., larg. 36p. [H. 101cm x L. 97]... 1020L, Videron [ou Vederon] »

Auparavant, ce cabinet correspond sans doute à celui « orné d'une figure en bas relief » passé dans la vente Randon de Boisset en 1777, lot 778, qui comportait un piétement de Boulle à gaines avec pilastre au centre (haut. totale 170,5 cm. x larg. 98/100 cm.) et qui repassa dans une vente de Lebrun le 19 janvier 1778, lot 198. On en déduit que l'intervention de Levasseur, qui ajouta une base avec des pieds en vis - sans doute à l'initiative de Julliot - date d'entre 1778 et 1791. La présence dans une vente antérieure, celle de Gaillard de Gagny le 1762 d'un cabinet sur piétement analogue, avec des dimensions légèrement différentes (haut. totale 178 x larg. 92 cm.) correspond peut-être encore à ce cabinet, à moins qu'il ne s'agisse plus probablement d'un cabinet analogue (mais orné de têtes de Zéphyr), qui devait terminer lui aussi dégarni de son piétement, dans la vente du stock de Julliot le 20 novembre 1777, lot 707, repassé dans la vente du baron de Saint Julien le 14 février 1785 lot 195, dans une vente anonyme le 18 décembre 1788 puis dans la vente Tricot d'Espagnac en 1793.

Nous remercions M. Alexandre Pradère pour son aide à la rédaction de cette notice.

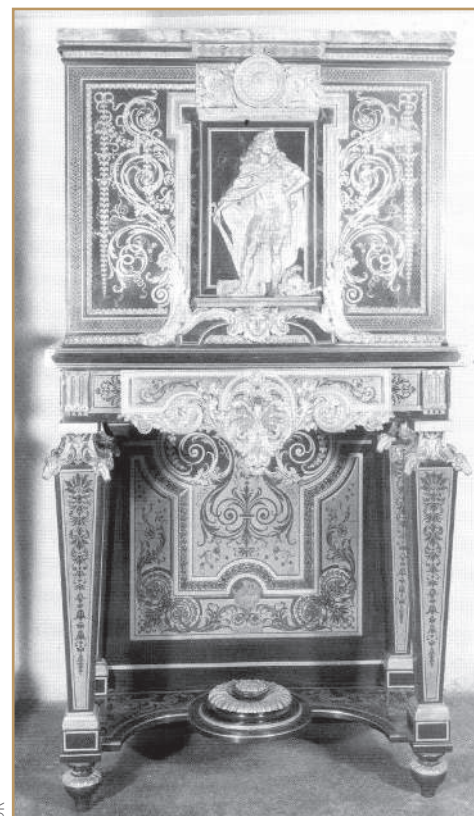
Références bibliographiques :

- (1) P. Hughes, *The Wallace Collection. Catalogue of Furniture II*, Londres, 1996, pp. 553-562.
- (2) C. Bremer-David, *Decorative Arts. An illustrated Summary Catalogue of the Collections of the J. Paul Getty Museum*, Malibu, 1993, pp. 14-15.
- (3) J. N. Ronfort, "The Surviving Cabinets on Stands by André-Charles Boulle and the New Chronology of the Master's Œuvre", in *Cleveland Studies in the History of Art*, vol. 8, 2003, fig. 4.
- (4) P. Arizoli-Clémentel, *Le Mobilier de Versailles XVII^e et XVIII^e siècles, T.II*, Dijon, 2002, pp. 30-31.
- (5) J. N. Ronfort, *ibid*, fig. 11.
- (6) J. N. Ronfort, *ibid*, fig. 7.
- (7) D. Alcouffre, A. Dion- Tenenbaum, A. Lefébure, *Le Mobilier du musée du Louvre, T. I*, Dijon, 1993, pp.60-63.
- (8) J. N. Ronfort, *ibid*, fig. 16 et 17.
- (9) D. Alcouffre, *ibid*, pp. 98-100.
- (10) A. Pradère, "Boulle. Du Louis XIV sous Louis XVI", in *L'Objet d'Art*, no. 4, février 1988, pp. 28-43.
- (11) A. Pradère, « Curieux des Indes, Compendium du catalogue de vente Wildenstein », Christie's, Londres, 14-15 décembre 2005).
- (12) P. Verlet, « Le commerce des objets d'art et les marchands merciers à Paris au XVIII^e siècle » in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations. 13e année*, 1958, pp. 17-18).
- (13) P. Arizoli-Clémentel, *ibid*, pp. 87-89.



© MAD, Paris

Projet de cabinet, dessin, par A.-C. Boulle, Musée des Arts décoratifs, Paris



DR

Cabinet d'une paire par A.-C. Boulle, ancienne collection du duc d'Harcourt





Armoire basse d'une paire par A.-C. Boulle pour la galerie des Batailles du château de Chantilly

A masterpiece of the great André-Charles Boulle, magnificently adapted by the most talented neoclassical cabinetmakers of the *Boulle Revival*, this cabinet (*cabinet à hauteur d'appui*) is a wonderful illustration of the 18th century Parisian luxury market.

While some cabinetmakers were making identical copies of André-Charles Boulle's early century models, Etienne Levasseur was undoubtedly the most creative, reusing or not elements of marquetry or furniture made by André-Charles Boulle.

This rare cabinet also illustrates the creativity of the Levasseur-Juliot tandem and the cabinetmaker's capacity to master and adapt the works of his illustrious predecessor André-Charles Boulle.

ANDRÉ-CHARLES BOULLE (1642-1732), KING'S CABINET MAKER, CHASER, GILDER AND SCULPTOR FROM 1672 TO 1732

André-Charles Boulle needs no introduction. Cited by Colbert as "the most skillful in his trade in Paris", he worked on both cabinetmaking and bronzes in his atelier, thanks to his royal privilege, until the end of his life. He had a very prestigious clientele and delivered furniture to the Bâtiments du Roi, to the Queen and Grand Dauphin, to the duchesse de Bourgogne and to the King from 1700. His atelier on place du Louvre was taken over by his sons in 1715 and continued to deliver a few pieces to the Crown, until the unfortunate fire of summer 1720, which engulfed the entire stock.

Cabinets on stand have a special place in A.-C. Boulle's œuvre, and the taste for this form of furniture lasted into the beginning of the 18th century, in spite of the success of a new type of furniture, the armoire. This passion transpires in the deed of transfer signed by Boulle in favour of his sons where "*quatre bois blancs de cabinet du dessin fait pour l'abbé d'Antécourt*" (four white cabinet woods of the design made for l'Abbé d'Antécourt), valued 400 francs, are still listed in 1715.

At the time, this type of cabinet was placed on a high stand also decorated with marquetry as seen in the sanguine drawing of a cabinet project kept at the musée des Arts Décoratifs, Paris (inv. OA 5451-52 et inv. OA 5468-69) or in the two Louvre cabinets mentioned under (inv. OA 5451-52 et inv. OA 5468-69), kept in their original condition. The cabinet here can be considered as the culmination of a long thought process on form and décor led by Boulle, which leads us to distinguish four *corpus*.

The first *corpus* is defined by the Wallace collection cabinet, London (inv. F16) which has two of the features of our cabinet: a military

trophy (first model) which Boulle would develop later, and a medallion of Louis XIV over a marquetry background. Both are already placed above the central door. There are no other similarities, as the cabinet, in the archaic style, has drawers at the front and not on the side (1).

These two features can be found in the Jean Paul Getty Museum cabinet (inv. 77.D.A.1) (2) and the Duke of Buccleuch and Queensberry's, in Drumlarig Castle (3). It should be noted that the military trophy is of another model.

The second *corpus* includes three cabinets: one in the musée national du château de Versailles et des Trianons (inv. V 4653 – Vmn 932) – later transformed to become a bas d'armoire for the Baron de Breteuil (4), one in the Cleveland Museum of Art (inv. 1949-539) (5) and the Duke of Buccleuch and Queensberry's second one in Drumlanrig Castle (6).

This second group introduces two new elements found almost identically in our cabinet: the frame with two lion claws and acanthus leaves with a central mask of Apollo and a marquetry décor on the reverse of the door. There is also a third model of military trophy identical to the one on our cabinet, still associated to Louis XIV's profile. The relinquishing of front facing drawers in favour of lateral drawers is the third *corpus* with the pair of cabinets in the musée du Louvre, Paris (inv. OA 5451 et OA 5452) from the former collection of Jean de Julienne, Paul-Louis Randon de Boisset and the Baron de Breteuil. All the features mentioned previously are present, apart from the military trophy.

The last *corpus* is composed of the pair of cabinets of the Duc d'Harcourt's former collection, also kept in the Louvre (inv. OA 5468 et OA 5469) (7) and has almost all the features of the three first groups: the military trophy (third model) applied here on a gilt bronze background, the lion's claw and leaf frame, the mask of Apollo, the marquetry design on the door reverse, the lateral drawers and their keyholes.

The strict similarities between these cabinets and ours extends to the design of the scrolls on the façade and the use of different types of frames: sanded, line of hearts and gallery.

The cabinets called Ducs de Feltre cabinets (private collection) also belong to the fourth *corpus*.

The metal marquetry cabinets described above have a décor of arabesques on the façade or a bas-relief of Louis XIV for the Ducs de Feltre or Ducs d'Harcourt cabinets. The allegory of Abundance was finally little used by Boulle. It is found on the low bookcase in *première partie* marquetry delivered to the Château de Chantilly's Galerie des Batailles (9), today at the Louvre, Paris, (inv. OA 5466). It is the pendant of another bookcase with the allegory of Triumphant Royalty, treated symmetrically to the allegory of Abundance.

Boulle drew inspiration from Ovid's *Fasti* for the representation of the allegory: "*The naiad Amalthea, famous on the Cretan Mount Ida, is said to have hidden Jupiter in woods. She owned a she-goat, conspicuous among the Dictæan flocks, the fair dam of two kids; her airy horns bent over her back, her udder was such as a nurse of the great Jove might have. She suckled the god; but she broke a horn on a tree and was shorn of her charm. Amalthea picked up the broken horn, wrapped it in fresh herbs, filled it with fruit and brought it to the lips of Jove. He, when he had gained the kingdom of the heavens and sat on his father's throne, and there was nothing greater than unconquered Jove, made his nurse and her horn of plenty into stars: the horn still keeps its Pleiad mistress's name.*"

A SYNTHESIS OF THE TIMELESS TASTE FOR BOULLE FURNITURE AND THE EVOLUTION OF FURNITURE

The form and structure of these cabinets are the result of the evolution in interior decoration. As underlined by Alexandre Pradère in his canonical study (10), the style went from high armoires and large cabinets to cabinets à hauteur d'appui or bas d'armoires.

Under Louis XIV, the vogue was for armoires and cabinets on stand and the richest and most wrought panels were placed at eye level. On the other hand, decoration in the second half of the 18th century



Cartonnier par Montigny, v. 1770, figurant dans la vente de Julliot en 1777

highlighted the fabric-covered walls left free for the hanging of paintings. Thus, many Boulle cabinets became too large and were reworked. The bases were separated from the cabinet itself and often transformed into consoles. The cabinet part was more or less modified to create a lower piece of furniture.

In short, as underlined by Alexandre Pradère, these new forms reflect the fashion for the Boulle cabinet in the “antique” style, even though they are a more modern interpretation adapted to Louis XVI interiors, reaching their apogee in 1770 (11).

There were no major sales catalogues without a section for “precious furniture by Boulle the father” or “Boule style”. The prices paid were very high. This success unequivocally illustrates the renewed attraction for Boulle furniture at the end of the Ancien Régime, notably among financiers and other dignitaries, the traditional clients for Louis XIV classicism, such as Blondel de Gagny, Radix de Sainte-Foix or Grimod de la Reynière.

A letter from the Marquis de Marigny to his cabinet maker Pierre Garnier concerning the choice of furniture for his library is very revealing of his preference for ebony: “*You will agree with me that ebony and bronze furniture is much nobler than mahogany*”.

THE ADMIRABLE ASSOCIATION CABINET MAKER-MERCHANT-MERCER

Originally on a stand by André-Charles Boulle, our cabinet was transformed around 1780 by Etienne Levasseur to create a *meuble à hauteur d'appui* (low cabinet), with the adjunction of a base with squares with rosettes in the angles, set on spiralled feet.

In spite of Levasseur’s key position, the beginning of his career is still unclear today. In an advertisement in the *Bazar Parisien* (1822), we learn from his grandson that Etienne Levasseur trained with one of André-Charles Boulle’s sons around 1740. This would mean either André-Charles, better known as “Boulle de Sève” (d. 1745), or Charles-Joseph (d. 1754). Master in 1767, he set up as an artisan with a royal privilege at the sign *Au Cadran Bleu*, on rue du Faubourg-Saint-Antoine. In 1789, he delivered to the Garde-Meuble royal. After his death, his atelier was taken up by his son and then by his grandson.

His œuvre then included mahogany, Japanese lacquer and Boulle marquetry furniture.

Similar to our cabinet, a pair of flap desks by Levasseur, each built from a Boulle commode, are known, one in the royal collections in Windsor castle and the other in Sotheby’s sale, London, 6 July 2010, lot 7.

Levasseur was one of the major players in the production of Boulle furniture in the 1770s and 1780s, with eminent peers such as Adam Weisweiler, Philippe-Claude Montigny, Jean-Louis Faizelot Delorme and Joseph Baumhauer. All collaborated with merchant-merciers, mainly Julliot.

Indeed, the role of merchant-merciers was central in the 18th century luxury market. They were dealers, importers, “great propagandists” in the words of Pierre Verlet, who invented, transformed and adapted materials to “please their clientele by presenting in the French fashion and the style of the day” (12).

Merchant-merciers were specialised in lacquers, ceramics...; Boulle furniture was Claude-François Julliot’s speciality.

Colonel Saint Paul described Julliot in 1770 in his book *Les bonnes adresses de Paris autour de 1770* “*Julliot at the corner of rue d’Orléans opposite rue de l’Arbre Sec, rue St Honoré has a large furniture shop and mostly pieces by Boulle*”. In the 1770s sales, the merchant bought Boulle furniture for himself and for his clients. As a Boulle specialist, he established the inventories of major collectors such as Gaillard de Gagny in 1759, Julienne and Beaujon in 1787 and of his peers such as Lazare Duvaux. He was also the expert for the Randon de Boisset sale in 1776, where the highest prices for the time were paid for Boulle furniture of the Louis XIV period but also for revisited Boulle production.

A year later, he delivered a Boulle marquetry commode made by Levasseur to the Comte d’Artois for the Temple (13), it is now in the Louvre (deposit of the musée national du château de Versailles et des Trianons in 2011, inv. Vmb14367).

The same year, an inventory of his stock was made after his wife’s death, with a sale between 20 November and 11 December. This sale reveals a full repertoire of *Boulle Revival* furniture forms: antique Boulle pieces, more recent ones, transformed Boulle works, copies, mouldings... Julliot describes all the pieces without unfortunately giving strong elements of date or attribution.

Claude-François Julliot retired from the market in 1780 and as his father Claude-Antoine had done, and passed his activity on to his son Philippe-François Julliot, known as Julliot fils (1755-1835).

JEAN-JOSEPH DE BOURGUIGNON-BUSSIÈRE, MARQUIS DE LA MURE (1721-1789)

Born in Marseilles, in an old noble Provence family, the Marquis de la Mure started in the military career. First a page in the Grande Écurie du Roi in 1738, he was sub-lieutenant in the Gardes Françaises regiment and made Knight of the Order of Saint Louis in 1751, he became cavalry captain in the Orleans regiment in 1756. He served as aide de camp to the Maréchal de Richelieu in 1756 at the siege of Port Mahon and on his return, he was appointed officer of his Gardes du Corps by Stanislas Leszczyński. In 1758, he married Charlotte-Philippine de Chastre de Cangé.

He left the military career before long, and dedicated the following decades to enriching his collection. Notably a collection of drawings from the three schools, with a dominance of the Dutch school and French drawings by Boucher and Fragonard, all framed.

La Mure lived at the beginning of rue du faubourg Saint-Honoré, on the ground floor of a house almost at the corner of rue Boissy d’Anglas.

In 1787, Luc Thiéry describes the Marquis de la Mure’s drawing cabinet in his *Guide des amateurs et étrangers voyageurs à Paris ou Description raisonnée de cette Ville, de sa banlieue, & de tout ce qu’elles contiennent de remarquable* (T. I 1787, pp. 95-96) :

“*When taking a few steps in this faubourg, you will see above*

the rue des Champs-Élysées, at number 6, a precious collection of the greatest masters of the three schools, belonging to M. le Marquis de la Mure. This collection is placed in an apartment on the ground floor, of which it occupies four rooms also decorated with magnificent Boulle furniture, old lacquer armoires, a magnificent clock, antique porcelains from Japan and China, richly decorated with gilt bronze and ormolu ornaments, superb tables in marble, Aleppo breccia marble, sea green marble, brocatelle & a magnificent one with other marbles, vases in porphyry, serpentine, alabaster, antique yellow and agate, etc. All the drawings are magnificently framed: with the names of the authors placed on the borders (...)"

In addition to drawings which are the first and major part of his sales catalogue in 1791, the Marquis de la Mure, like Randon de Boisset, was interested in antique marbles, precious marbles and semi-precious stones. He had a fine collection of porphyry and granite vases and columns, some bought in the major sales of the time, Bailli de Breteuil, Blondel d'Azincourt and Beaujon.

Several pietra dura inlaid tables had Boulle marquetry bases, in the style of the furniture collected by La Mure. In addition to the cabinet presented here, he had a pair of small bas d'armoire with a single door, four "à tapis" pedestals, two other quiver-shaped ones, two pedestal torchères and a table by Boulle. He also collected fine lacquer furniture by Carlin, among which a secrétaire and two bas d'armoire with storks (private coll.) and around thirty items in ormolu-mounted Japanese or Chinese porcelain.

The cabinet here is lot 201 of the sale which took place from 19 April 1791, with a catalogue written by Alexandre-Jean Paillet: "201.

A marquetry bas d'armoire; première partie, rich design in copper & pewter, the entablature with foliate ornaments, mounted with a medallion of Louis XIV with trophy, opening at the front with a single panel door, with an additional bas-relief figure, a gallery frame, lion-claw & scroll feet, the border moulded; on each side are four drawers with marquetry panels also comprising frames & keyholes; it is finished by a projecting base with roses supported by four scrolled feet and a top in Italian cherry marble. Height 37 inches, width 35 inches 6, depth 16 inches [H. 101cm x L. 95,8 x P. 43,2]. This item is interesting from the point of view of its form; the beauty of the marquetry and the richness of ornaments make up a perfect ensemble".

VINCENT DONJEUX (DIED IN 1793)

The piece was sold again two years later in the sale of the picture merchant Donjeux on 23 April 1793: "549. A small cabinet with projecting panels of copper and pewter, opening with a single panel door, with a figure of Abundance in bas-relief; the top crowned with a medallion and war trophy, with frame and scrolled feet and lion claws, the middle decorated with a woman's mask with draperies; the whole raised on four feet with spirals and reeds; the sides with frames of 4 drawers, the whole covered in Italian cherry marble. H. 37in., larg. 36in. [H. 101cm x L. 97] ... 1020L, Videron [or Vederon]"

This cabinet probably previously corresponded to the one "decorated with a figure in bas-relief" in the Randon de Boisset sale in 1777, lot 778, on a Boulle stand with pedestals and a central pilaster (total height 170,5 cm. x width. 98/100 cm.), sold again in a Lebrun sale, on 19 January 1778, lot 198. This suggests that Levasseur's intervention, adding a base with spiralled feet – probably at the initiative of Julliot – dates between 1778 and 1791. The presence in the prior Gaillard de Gagny sale, in 1762, of a cabinet on a similar base, with slightly different dimensions (total height 179 x width 92cm) may correspond to this cabinet, unless it is more probably a similar cabinet (but decorated with Zephyr heads), which would also end with its stand removed, in the Julliot stock sale on 20 November 1777, lot 707, sold again in the Baron de Saint Julien sale on 14 February 1785 lot 195, in the anonymous sale on 18 December 1788 and finally in the Tricot d'Espagnac sale in 1793.

We would like to thank Mr Alexandre Pradère for his assistance preparing this catalogue note.





©Christie's Image 2016

J.-B. Charpentier Le Vieux, Portrait du duc de Penthièvre

502

PAIRE DE GRANDS PLATS EN PORCELAINE DE LA FAMILLE ROSE AUX ARMES BOURBON PENTHIEVRE

CHINE, DYNASTIE QING, YONGZHENG PERIOD (1723-1735), CIRCA 1735

Il est orné au centre des armes du duc de Penthièvre assorties d'une grande ancre de marine, symbole de la charge de Grand Amiral de France, sur le pourtour de festons, sur l'aile de rinceaux fleuris et au revers de quelques bouquets floraux.

Diamètre: 40 cm. (14¾ in.)

(2)

€25,000–40,000

\$29,000–46,000
£23,000–35,000

A LARGE PAIR OF CHINESE EXPORT PORCELAIN DISHES WITH THE ARMS OF BOURBON PENTHIÈVRE
CHINA, QING DYNASTY, YONGZHENG PERIOD (1723-1735), CIRCA 1735

清雍正 約1735年 粉彩外銷BOURBON PENTHIEVRE家族族徽大盤 一對

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

A plate from the same service is illustrated in Michel Beurdeley, *Porcelaine de la Compagnie des Indes*, Office du Livre de Fribourg, 1974. Fig 189, p. 198.

Ce service a été commandé pour Louis-Jean-Marie de Bourbon (1725-1793), duc de Penthièvre. Nommé grand amiral de France le 1er janvier 1734 en survivance puis en exercice en 1737 à la mort de son père, Louis-Alexandre, comte de Toulouse. Promu chevalier de la Toison d'or en 1740 et du Saint-Esprit en 1742. Grand bibliophile, le duc de Penthièvre était connu pour sa grande culture et son esprit d'ouverture. Il est intéressant de noter que les armes du comte de Toulouse se caractérisent par deux ancres passées en sautoir tandis que celles du duc de Penthièvre sur cette paire de plats n'en portent qu'une car il n'était alors que grand amiral en survivance. Cela nous permet donc de dater ce service avant 1737, date à laquelle il devint grand amiral en exercice. Ce très grand service fut dispersé pendant la Révolution française et rares sont les pièces arrivées aujourd'hui jusqu'à nous. La peur des représailles d'être en possession d'un service aux armes aristocratiques ou royales explique cette rareté.

This service was ordered for Louis-Jean-Marie de Bourbon (1725-1793), duc de Penthièvre. He was appointed Admiral of the Fleet in *survivance* in 1734 and became Admiral of the Fleet in exercise after his father Louis-Alexandre, comte de Toulouse's death in 1737. Known for his reputation of good moral and charity, he was a great bibliophile and welcomed literary figures in his salon. The arms of his father, the Comte de Toulouse, clearly have the two anchors in saltire for the rank of Admiral of the Fleet while those of the Duc de Penthièvre only have one anchor since he was Admiral in *survivance*. This allows us to date the service prior to 1737 when he became Admiral in exercise. This very large service was dispersed at the time of the French Revolution and only very few pieces survived, partly due to the fear of being associated with or displaying pieces with aristocratic or royal coats-of-arms.



UN CHEF-D'ŒUVRE DE L'ART MÉDIÉVAL

CHASSE DU ROI DE PRUSSE FREDERIC GUILLAUME IV (1795-1861)



© Christie's Image 2013

Portrait de Frederic Guillaume IV, vers 1845, d'après Franz Krüger

503

CHASSE EN EMAIL CHAMPLEVE, CUIVRE DORE, GRAVE ET CISELE REPRESENTANT L'ADORATION DES ROIS MAGES

LIMOGES, VERS 1210-1220

La partie inférieure de la face majeure représentant les trois Rois s'avançant vers la Vierge à l'Enfant tenant un sceptre fleurdelisé sur un fond orné de rosettes traversé par une bande horizontale; le toit représentant les trois Rois chevauchant vers la droite, sur un fond animé par trois arbres-fleurons et une étoile; L'ensemble bordé d'une onde émaillée; chaque pignon présentant un saint debout sur une motte ondée sous un arc en plein cintre sommé d'un clocheton, sur un fond semé de rosettes traversé par une barre; la face postérieure décorée de carrés contenant des quadrilobes émaillés et bordée de croisettes; les pieds gravés d'un motif vermiculé et losangé; l'âme en chêne d'origine; portant le numéro d'inventaire 'K.4186'

19 x 18,5 x 8,5 cm. (7½ x 7¼ x 3⅜ in.)

€400,000-600,000

\$470,000-700,000
£360,000-530,000

A PARCEL-GILT COPPER AND POLYCHROME ENAMEL 'THREE KINGS'
RELIQUARY LIMOGES, CIRCA 1210-1220

局部銅鑲金彩色琺瑯「三王來朝」利摩日聖物箱，約1210-1220年

PROVENANCE

Offerte en 1843 par le Prof. Heindorf de Münster au roi de Prusse Frédéric Guillaume IV († 1861);
Puis par descendance dans les collections royales de Prusse puis des Empereurs germaniques à partir de 1861;
Entrée dans la Collection du Schlössmuseum ou Kunstgewerbemuseum (inv. n° 4186), Berlin, en 1875;
Acquise auprès du musée Kunstgewerbemuseum par Ernst Kahlert und Sohn, Berlin, en 1933;
Dans une collection familiale depuis les années 1950, Paris.

BIBLIOGRAPHIE

M.-M. Gauthier, E. Antoine, D. Gaborit-Chopin et al., *Corpus des Emaux Méridionaux - vol. II: L'apogée 1190-1215*, Paris, 2011, I A2, no. 12.
D. Kötzsche, *Limousiner Metallarbeiten des Mittelalters aus dem Besitz des Kunstgewerbemuseum Berlin*, Berlin, 1975, p. 17.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

M. l'abbé Texier, *E i historique et descriptive sur les argentiers et émailleurs de Limoges*, *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, année 1842, Poitiers, 1843.
J.-J. Marquet de Vasselot, 'Les émaux Limousins à fond vermiculé (XII et XIII siècles)', *Revue archéologique*, 1905, Tome VI.
M. M. Gauthier, M. François, *Medieval Enamels, Masterpieces of the Keir Collection*, London, 1981.
Paris, New York, Musée du Louvre, The Metropolitan Museum of Art, *L'œuvre de Limoges, Emaux limousins du Moyen-Âge*, 23 Oct. 1995 - 22 Jan. 1996 and 4 Mar. - 16 Jun. 1996.
Cleveland, Baltimore, London, The Cleveland Museum of Art, The Walters Art Gallery, The British Museum, *Treasures of Heaven, relics, saints and devotion in medieval Europe*, M. Bagnoli, H. A. Klein, C. G. Mann, J. Robinson eds., 17 Oct. 2010 - 17 Jan. 2011, 13 Feb. - 15 May 2011, 13 Jun. - 9 Oct. 2011, p.184, n° 94)
E. Rupin, *L'Œuvre de Limoges*, vol. 2, Paris 1890, p. 424.





Objet liturgique majeur, la châsse ici présente fut offerte à Frédéric-Guillaume IV (1795-1861) en 1843. Surnommé le « Roi Romantique », Frédéric-Guillaume IV fut roi de Prusse de 1840 à 1861. Dessinateur et passionné des arts, il manifeste un grand intérêt pour le Moyen-Âge, et suit de près les évolutions artistiques et architecturales de Berlin. Aux côtés de Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), il supervise l'achèvement de la cathédrale de Cologne, ou encore la reconstruction du château de Stolzenfels. Sa passion pour le Moyen-Âge était connue des cours européennes, professeurs et des grands collectionneurs de son temps, et explique certainement qu'il ait reçu cette châsse en cadeau du Professeur Heindorf de Münster, exemple particulièrement exceptionnel de la production artistique médiévale. Elle fit partie des collections royales de Prusse puis des collections impériales germaniques jusqu'à l'abdication de l'empereur Guillaume II. Datant de 1210-1220, ce reliquaire retrace le voyage des Rois mages de l'Orient vers Bethléem pour adorer l'Enfant Jésus, et est l'un des exemples les plus exceptionnels encore en mains privées de la production d'émaux à Limoges de 1210-1220. Notre châsse est identique pour la face majeure et le revers, à quelques petits détails près, à celle du British Museum (I A 2, n° 9).

De plus, elle présente un décor de même thème, composition et motifs que d'autre châsses connues observables au Walters Art Museum de Baltimore (I A 2, n° 2), à la cathédrale de Troyes, au Musée Cluny (inv. CL. 23822), au Musée August Kestner de Hanovre (inv. 470), et dans la collection Burrell de Glasgow (inv. 26/8).

Dès le début du XII^e siècle, Limoges devint le principal centre de production d'émaux polychromes. L'évolution de l'émaillerie champléevée dans cette région au cours des quatre dernières décennies du XII^e siècle est fondamentalement liée au patronage des souverains Plantagenêts, alors maîtres de l'Aquitaine, à l'essor du culte des Saints au Moyen-Âge et à l'importance des objets de dévotion personnelle. Le peu d'information sur l'organisation et la localisation géographique des ateliers et des artistes aussi bien dans le temps que dans l'espace, rend la datation précise des émaux limousins difficile; l'on peut néanmoins, en suivant les études réalisées au cours de ces dernières années, s'accorder sur un développement entre 1150 et 1220.

La production artistique était essentiellement centrée sur la réalisation d'objets liturgiques et c'est à cette époque que les châsses reliquaires connaissent un essor important. Les châsses ou '*fiertes*' étaient traditionnellement dans un premier temps, commandées par des dignitaires ecclésiastiques ou par l'entourage du roi afin de receler, protéger et commémorer les reliques des saints.

La forme géométrique des châsses évoque symboliquement celle des sarcophages antiques mais aussi celle des églises. La structure est principalement en chêne recouvert d'un alliage d'enduit blanc peint en rouge; celle-ci est également recouverte de plaques de cuivre champléevé et émaillé. Les principales évolutions des châsses à l'époque romane se situent au niveau des décors des figures humaines. En effet, les artistes autour de 1200 laissent les silhouettes réservées et dorées se détacher sur le fond émaillé; c'est aussi de cette époque que date l'apparition, dans l'agencement des champs colorés, d'une ou deux bandes horizontales turquoises dans le fond bleu au niveau de la face majeure et des pignons comme nous pouvons le distinguer sur la châsse ici présente.

Le thème de l'Adoration des Mages, la composition structurale, le contexte architectural et géométrique, les figures des trois Rois réservées, dorées et pourvues de têtes d'applique dit '*classique*', la vaste palette chromatique centrée autour du vert et de quatre nuances de bleu, ainsi que l'attention portée à la gravure de détails tels que les orfrois, permettent de confirmer que la châsse ici présente appartient au groupe dite de 'l'Adoration des Rois mages' provenant d'un atelier Limousin autour de 1210-1220.



Reliquaire, Limoges, The British Museum (Inv. 1855,1201.8)



The present spectacular chasse or reliquary casket was given to Frederick William IV (1795-1861) in 1843. Referred to as the "romanticist on the throne", Frederick William IV was King of Prussia from 1840 to 1861. Talented draftsman and passionate with arts, he shows from a young age a great interest for the Middle-Ages, and plays his part in the artistic and architectural evolutions of Berlin. Alongside Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), he oversees the final steps of the construction of the Cologne Cathedral, as well as the rebuilding of the castle of Stolzenfels. His passion for the Middle Ages was known amongst the European courts and collectors circles of his time, which explains why he would be gifted such an exceptional example of the medieval artistic production. It remained in the royal collection of the Kings of Prussia and subsequently emperors of Germany until the abdication of Emperor Wilhelm II. Illustrating the journey of the Three Kings from the East and their adoration of the Christ Child, the chasse is one of the finest remaining in private hands and belongs to a small group of Limoges production dating around 1210-1220.

Of the comparable caskets known in museums the closest is conserved in the British Museum (I A 2, n° 9). Our chasse also shares the same theme, composition and numerous common motifs with other chasses including examples from the Walters Art Museum, Baltimore (I A 2, N. 2), the Cathedral of Troyes, the Musée de Cluny, Paris (inv. Cl.23822), the Museum August Kestner, Hanover (inv. 470) and in the Burrell Collection in Glasgow (inv. 26/8, see E. Antoine, 2011, *loc. cit.*). From the beginning of the twelfth century Limoges became the main centre for the production and the development of polychrome enamels. The evolution of champlevé enamels in this region during the last four decades of the twelfth century is fundamentally tied to the patronage of Plantagenet sovereigns, masters of Aquitaine, and the increase in popularity in the cult of saints' relics and personal

devotional objects. The nature of the enamel workshop system - with numerous workshops active in different locations and periods all working in a similar style - makes it difficult to date or attribute Limoges enamels with any certainty. Nonetheless, successive scholars have attempted to group enamels around shared motifs, and have identified a stylistic development between 1150 and 1220.

Although enamel production would later expand into the area of domestic objects, it was originally centred on liturgical works of art, and reliquary 'chasses' were among the most important forms. These chasses or 'fiertes' were principally commissioned by ecclesiastical dignitaries or by the king's entourage in order to protect and commemorate saints' relics. The geometric shape of the reliquary chasse symbolically recalls that of an ancient sarcophagus but also echoes the shape of a church. The oak carcass was covered with a coat of white ground, followed by a layer of red paint and then covered with champlevé enamelled copper sheets. The principal development of chasses in the Romanesque period was in the manner of depicting the human figure. Around the year 1200 artists often incorporated cast gilt-copper figures which were applied in relief. It is also during this time that the motif of turquoise blue horizontal bands against a cobalt blue ground were introduced, as can be seen on the present example both on the front and ends of the chasse.

The choice of depicting the Adoration of the Magi, the structural composition, the architectural and geometrical context, the reserved figures of the three gilded kings with heads applied separately, the colour palette of green and different hues of blue, and finally the beautifully engraved details such as the modelling of the figures conveyed by grids of lines across the gilded surfaces of their draperies, allow us to confirm that the present reliquary chasse belongs to the group of 'chasses of the Adoration of the Magi' from a Limoges workshop around 1210-1220.







504

PENDULE MONUMENTALE "AU TEMPS" D'EPOQUE LOUIS XV

GROUPE EN PORCELAINE, MEISSEN, VERS 1745,
D'APRES UN MODELE CREE PAR J.-J. KANDLER,
SIGNATURE DE GILLE L'AINÉ, MILIEU DU XVIII^e SIECLE

En bronze ciselé et doré, bronze patiné, métal laqué vert, porcelaine de Meissen et porcelaine tendre française du XVIII^e siècle, représentant Saturne tenant dans sa main droite une faux et dans sa main gauche un médaillon rocaille, un putto à ses pieds, sur une base rocheuse, à décor polychrome et or au naturel, d'où émergent des branchages fleuris abritant quatre bras de lumière et une caisse au cadran émaillé signé GILLE L'AINÉ/ A PARIS., le mouvement signé *Gille L'ainé A Paris*; le bâton de Saturne remplacé, éclats, manques et remplacements postérieurs aux fleurs
H. 81 cm. (32 in.) ; L. 61 cm; (24 in.) ; P.: 27 cm. (10½ in.)

€30,000–50,000

\$35,000–58,000
£27,000–44,000

PROVENANCE

Collections Guerlain

A LOUIS XV MONUMENTAL ORMOLU-MOUNTED MEISSEN PORCELAIN AND
FOUR-LIGHT MANTLE CLOCK SIGNED BY GILLE L'AINÉ, MID-18th CENTURY

局部銅鑲金彩色磁瑯「三王來朝」利摩日聖物箱，約1210–1220年





Cette pendule est un remarquable témoignage de l'inventivité des marchands-merciers pour la création de superbes objets associant les techniques d'horlogerie au bronze doré mais également à la porcelaine orientale et européenne. Notre présent lot présente un groupe de figures et de fleurettes en porcelaine de Meissen dont le succès était immense au milieu du XVIII^e siècle. Pendules, candélabres, fontaines à parfums, pots-pourris en bronze doré sont autant de prétextes pour mettre en scène la porcelaine et le savoir-faire des artisans. Parmi les marchands-merciers les plus réputés dans ce domaine citons Jacques-François Machart (actif 1744-1763) dont une grande part de l'activité était le commerce de porcelaine européenne et la production de luminaires, lustres, girandoles et de lanternes ornés de fleurs. Lorsqu'il fit faillite en 1763 plusieurs pendules de prix particulièrement élevés associant bronze et porcelaine furent inventoriées dont une pendule à l'éléphant, une à l'Astronomie et deux à figures de Saxe. Quant au marchand-mercier Lazare Duvaux, *marchand bijoutier ordinaire du Roy*, celui-ci recense entre 1748 et 1758, dans son *Livre Journal* plusieurs pendules ornées de porcelaine dont les suivantes: 321. M. Camuset, le fermier-général: Une pendule sur un chien de Saxe, garnie de plantes et fleurs de Vincennes sur la terrasse et ornemens de bronze doré d'or moulu.....900 L

833. Mme La Marquise de pompadour: Une pendule sur un groupe de porcelaine de Saxe montée de terrasses et branchages dorés d'or moulu, les fleurs de Vincennes, le mouvement simple.....490 L.

Le groupe central est très probablement l'œuvre de Johann Joachim Kaendler (1706-1775) qui s'inspirait fréquemment des créations contemporaines allemandes. Le modèle est assez rare et presque inédit puisque nous ne connaissons que très peu d'exemples aussi imposants et aboutis dans le domaine de l'horlogerie. La maison Bonhams passa en vente le 2 décembre 2015 à Londres, lot 73, un groupe en porcelaine non-monté, présentant la même composition de Saturne et d'un *putto*. Nous connaissons également un modèle similaire doté d'une petite pendule en métal doré incorporé dans le médaillon rocaille de la main de Kandler (ill. P. Meister, *Porzellan des 18. Jahrhunderts, Sammlung Pauls – Rieben – Schweiz*, Francfort, 1967, vol. I, pp. 372-373.) ainsi que son pendant (ill. L. Mitchell, *Meissen, Collector's Catalogue*, China, 2004, plate 61, pp. 182-183).

Durant plus de quarante ans Johann Joachim Kaendler eu une influence notable sur les fabricants ainsi que sur la Manufacture de Meissen. Son inventivité fut tout d'abord remarquée par l'électeur de Saxe et fondateur de Meissen, Frédéric Auguste I^{er} qui le nomma dans un premier temps sculpteur à la cour en 1730. C'est un an plus tard que Kaendler rejoindra Meissen en tant que modelleur en porcelaine, devenant très rapidement chef modelleur en 1733. Il se verra confier des projets de plus en plus ambitieux, comme la réalisation de grands oiseaux blanc et d'animaux pour le palais japonais de l'électeur à Dresde. Leur naturalisme et leur sens du mouvement sans précédent témoignent du génie de Kaendler pour son interprétation de la nature grâce notamment aux dessins qu'il réalisait d'après modèle vivant dans le jardin des animaux de Moritzburg, et grâce à l'étude des animaux empaillés de la collection de l'électeur. (ill. C. C. Dauterman, *The Wrightsman collection, Volume IV, Porcelain*, The Metropolitan Museum of Art, 1970, pp 18-90). Ces objets étaient cependant très difficiles et très coûteux à produire par la Manufacture, obligeant Kaendler à se diversifier et se consacrer à des œuvres plus petites et plus abordables comme des groupes de petits personnages notamment. Bien que son influence diminue sensiblement après les années 1760, il sut rendre ses lettres de noblesses à l'art de la porcelaine. Notre groupe central représentant la figure du Temps est parfaitement intégré dans l'ensemble de tôle laquée et centrée d'un cadran émaillé signé de Gille l'Ainé. Cette signature pourrait suggérer soit le travail de Pierre Gille l'Ainé, maître en 1746, exerçant rue Saint Martin soit celui de son fils Pierre reçu maître la même année et travaillant dans l'atelier paternel. Tous deux produisirent des horloges d'excellente qualité incorporées dans des caisses réalisées par les plus grands ébénistes et bronziers parisiens de l'époque tels que Jean-Pierre Latz, Antoine Foullet, Jean-Baptiste Osmond et Jean-Joseph de Saint-Germain.

This clock is remarkable example of the inventiveness of the Paris *merchant-merciers* in the creation of magnificent objects associating gilt bronze clockwork techniques and oriental and European porcelain. This lot presents a group of Meissen porcelain figures and flowers, which were the height of fashion in the mid 18th century. Clocks, candelabras, perfume fountains, gilt bronze pot-pourri vases were as many occasions of staging porcelain and artisans' expertise. Gilt bronze clocks, candelabras, perfume fountains, perfume vases were as many pretexts to stage porcelain and artisans' know-how. Among the most famous merchant-merciers in this field, Jacques-François Machart's (active 1744-1763) main activity was trading European porcelain and the production of porcelain-decorated light fixtures, candelabras, girandoles and lanterns.

When he went bankrupt in 1763, several high-priced clocks associating bronze and porcelain were inventoried, among which an elephant clock, an Astronomy one and two with Meissen figures. As for the merchant-mercier Lazare Duvaux, *marchand bijoutier ordinaire du Roy*, between 1748 and 1758, he listed in his *Livre Journal* several porcelain-decorated clocks among which:

321. M. Camuset, le fermier-général: Une pendule sur un chien de Saxe, garnie de plantes et fleurs de Vincennes sur la terrasse et ornemens de bronze doré d'or moulu.....900 L

833. Mme La Marquise de pompadour: Une pendule sur un groupe de porcelaine de Saxe montée de terrasses et branchages dorés d'or moulu, les fleurs de Vincennes, le mouvement simple.....490 L.

The central group is very probably by Johann Joachim Kaendler (1706-1775), who often took his inspiration from contemporary German creations. The model is relatively rare and very seldom seen – very few examples of such remarkable dimension and accomplishment in the field of clockmaking are known. On 2 December 2015, Bonhams sold in London, lot 73, an unmounted porcelain group of the same composition, with Saturn and a *putto*. We also know a similar model with a small gilt metal clock built into a rocaille medallion by Kaendler (ill. P. Meister, *Porzellan des 18. Jahrhunderts, Sammlung Pauls – Rieben – Schweiz*, Frankfurt, 1967, Vol. I, pp. 372-373.) and its pendant (ill. L. Mitchell, *Meissen, Collector's Catalogue*, China, 2004, plate 61, pp. 182-183).

For more than forty years, Johann Joachim Kaendler was a strong influence on manufacturers and on the Meissen manufactory. His creativity was initially noticed by the Elector of Saxony and Meissen founder, Friedrich August 1st, who made him court sculptor in 1730. One year later, Kaendler joined the Meissen factory as porcelain modeller and soon became chief modeller in 1733. He was given more and more ambitious projects, such as large white birds and animals for the Elector's Japanese palace in Dresden. Their unprecedented naturalness and feeling for movement demonstrate Kaendler's genius for the interpretation of nature, notably through the drawings he made on live models in the Moritzburg animal garden and the study of the taxidermised animals in the Elector's collection (ill. C. C. Dauterman, *The Wrightsman collection, Volume IV, Porcelain*, The Metropolitan Museum of Art, 1970, pp 18-90). However, these objects were very difficult and expensive to produce for the Manufactory, compelling Kaendler to diversify and to turn to smaller and more affordable works such as groups of small figures. Although his influence significantly decreased after 1760, Kaendler played a central role in giving new prominence to the art of porcelain.

Our central group representing the figure of Time is perfectly integrated into the lacquered pewter ensemble with a central enameled face signed by Gille l'Ainé. This signature could suggest a work by Pierre Gille l'Ainé, master in 1746, who had his workshop on rue Saint Martin, or his son's Pierre, who worked in his father's atelier and became master the same year. Both produced high quality clocks set in cases made by the greatest Paris cabinetmakers and bronziers of the time such as Jean-Pierre Latz, Antoine Foullet, Jean-Baptiste Osmond and Jean-Joseph de Saint-Germain.

f 505

ASTROLABE HISPANO-FLAMAND

ATTRIBUE A PETRUS AB AGGERE, MADRID OU L'ESCURIAL, VERS 1560-1580

La mère en laiton avec trône et étrier (lâche), la limbe graduée, le fond de la mère gravé avec carré nautique, le dos avec projection universelle, trois tympans avec projections stéréographique, un avec les heures universelles et carré des ombres, l'araignée gravée avec 15 étoiles nommées
D.: 106 mm. (4¼ in.)

€200,000–300,000

\$240,000–350,000
£180,000–260,000

AN IMPORTANT BRASS ASTROLABE, ATTRIBUTED TO PETRUS AB AGGERE, MADRID OR EL ESCORIAL, CIRCA 1560-1580

重要黃銅星盤，取材自認為由PETRUS AB AGGERE製造，來自馬德里埃斯科里亞爾修道院，約1560–1580年

PROVENANCE

Collection Paul Mellon (1907-1999), puis donné au propriétaire actuel.

Ce remarquable astrolabe peut être attribué à Petrus Ab Aggere, un fabricant d'instruments et mathématicien flamand qui, en 1560, accompagna le roi Philippe II et sa cour depuis Bruxelles jusqu'en Espagne. Cette attribution est basée sur la comparaison de notre instrument avec ceux signés ou déjà attribués à Petrus Ab Aggere. Elle est fondée sur des similitudes dans la conception générale de l'instrument, la disposition des graduations et des projections, les détails de la construction, mais surtout le style de la gravure des signes du zodiaque.

Formé à Louvain, Petrus Ab Aggere était un mathématicien et graveur de cartes qui posa les fondations de la fabrication d'instruments en Espagne (1). Seule une minorité de ses instruments ont survécu, quatre sont signés et six -dont cet astrolabe- lui sont attribués. Ab Aggere est notamment connu pour avoir adapté le grand astrolabe de Philippe II, créé par Gualterus Arsenius en 1566, au nouveau calendrier Georgien de 1582. Cet instrument royal est aujourd'hui conservé au Musée Archéologique de Madrid (2). Tous les instruments d'Ab Aggere témoignent d'une compréhension avancée des mathématiques et de l'astronomie. Contrairement à d'autres fabricants de la Renaissance qui cherchaient principalement à produire en grande quantité, Ab Aggere produisit peu d'instruments, mais tous comportaient des balances innovantes et des projections complexes. Par exemple, le présent astrolabe offre une projection exceptionnelle des heures planétaires, ne se trouvant que sur un autre astrolabe flamand attribué à Adrian Zeelst, un autre instrumentiste mathématicien formé à Louvain (3).

Les latitudes gravées sur notre astrolabe indiquent des endroits en Espagne situés entre 41 ° et 39 ° de latitude.

L'auteur de notre astrolabe fut admis à l'Université de Louvain en 1542 sous le nom de Petrus Ab Aggere, Bergensis. D'autres fabricants d'instruments tels que Gerard Mercator, Adrian Zeelst et Gualterus Arsenius, étudiant à la même Université, ont probablement profité d'une certaine protection juridique et du réseau de l'établissement pour œuvrer librement comme fabricants d'instruments et graveurs de cartes.

Parmi les instruments signés par Ab Aggere, on compte en premier lieu un cadran solaire d'équinoxe, aujourd'hui conservé à Chicago, et signé *Absolvit Bruxelle Petrus ab Aggere in Gratian D. Francisci de hispania anno salutis Humanae 1558*. Le deuxième instrument est un simple théodolite, aujourd'hui conservé à Florence, et signé : *Absolvit Toleti Petrus ab Aggere Mathematicus Reius (sic.) anno Dni 1560*. Le troisième est un autre cadran solaire d'équinoxe qui se trouve à Oxford. Il porte l'inscription *IN GRATIAM D. PETRI FAG IARDI F. PETRUS AGGERIUS Madrici anno 1562*. L'enchaînement des dates et des villes mentionnées sur ces signatures (1558, Bruxelles, 1560, Tolède, 1562, Madrid) correspond aux déplacements successifs de la cour espagnole sous Philippe II. En effet, après l'accession au trône de son père Charles V en 1556, Philippe II résidera à Bruxelles puis déplacera sa cour à Tolède en août 1559, puis à Madrid deux ans plus tard. Les signatures d'Ab Aggere retracent fidèlement ce voyage, et mettent en évidence son rôle de *mathematicus* royal à la cour d'Espagne.



Elles indiquent également qu'Ab Aggere travailla au moins depuis 1558 pour le roi d'Espagne. On connaît les liens étroits entre la cour installée à Bruxelles et l'Ecole émergeante de Louvain, autour de 1540 : Mercator fabriquait la majorité de ses instruments pour Charles V et Nicolas de Granvelle. Arsenius elabora lui aussi ses premiers instruments pour des aristocrates espagnols jusqu'en 1558.

Le quatrième instrument signé d'Ab Aggere est un cadran polyédrique en forme d'étoile avec les monogrammes P ° A ° F inscrits sur sa base. Initialement conservé au Time Museum, l'instrument se trouve aujourd'hui dans une collection privée (4). Cet objet est crucial pour faire le lien entre les instruments signés et ceux qui ne le sont pas. En effet, les douze signes du zodiaque gravés sur les pointeurs d'étoile constituent un indice déterminant dans l'attribution des astrolabes non signés de Petrus Ab Aggere.

Sur notre exemplaire, le travail délicat sur les traces de l'araignée rappelle le motif inventé par Mercator autour de 1545. Ce motif devint la marque de « l'école de Louvain », et fut repris par Gualterus Arsenius, Adrien Zeelst et Michael Piquer. Petrus Ab Aggere lui aussi trouve sa propre signature dans ce dessin, et il est possible de compter trois autres araignées comparables à notre astrolabe. L'astrolabe le plus ressemblant est celui autrefois conservé au KGM à Berlin, et illustré dans le catalogue de 1979 (5). Aujourd'hui en main privée, son diamètre est de 250 mm environ, et le dessin général de l'araignée, aux pointeurs en forme de

flamme, sont très similaires. On compte deux autres astrolabes plus petits, de 85 mm, avec un dessin de l'araignée plus synthétique mais clairement dessiné sur le même schéma. L'un est conservé à Florence (*Museo Galileo Galilei*) (6), et l'autre, d'abord conservé en Espagne, fut vendu chez Christie's en 1996 (7). Notre astrolabe est plus finement exécuté et plus large. La manière dont l'une des traces de l'araignée traverse l'écliptique en hiver entre le Sagittaire et le Capricorne est typique et commune aux quatre araignées désormais recensées. Elle reflète élégamment l'arc du zodiaque qu'elle traverse. Une autre trace de l'araignée coupe l'écliptique, près de l'équinoxe, à la hauteur du Bélier et de la Balance. Cette trace, également présente dans les quatre araignées, crée une ligne architecturale qui « encadre » l'ensemble de la composition. Le nœud de Solomon, au centre de l'astrolabe, est très délicatement réalisé et donne très clairement une impression plus équilibrée et contrôlée que l'araignée des deux astrolabes plus petits probablement réalisés antérieurement.

Deux astrolabes très inhabituels ont récemment été attribués à Petrus Ab Aggere (Madrid MNCT et Chicago, Adler) (8). Ils ont probablement été réalisés à Madrid autour de 1580, et incorporent d'importantes – et pour l'époque uniques – projections inspirées par les travaux d'Ali-ibn-Khalaf. Elles diffèrent de celles d'Al-Zarquallu que l'on trouve plus communément au revers des astrolabes de Louvain. Ces deux astronomes ont travaillé au XI^e siècle en Andalousie, et leurs dessins sont reproduits dans le *Libros del Saber* (1277) du roi Alphonse X, aussi appelé Le Sage. Son *Libros del Saber* est une compilation des savoirs astronomiques alors disponibles, et fut publié pour la première fois en Castillan.

Le présent astrolabe est une preuve de plus de l'artisanat raffiné de Petrus Ab Aggere et de ses ambitions intellectuelles. Il complète en outre le profil se dessinant peu à peu de l'instrumentiste hispano-flamand, qui voyagea de Louvain à Madrid pour devenir un pionnier de la fabrication d'instruments en Espagne. Son œuvre est une avancée considérable dans la connaissance astronomique basée sur la tradition de Louvain mais complétée par les connaissances islamiques. Notre astrolabe en est un rare et précieux témoignage.

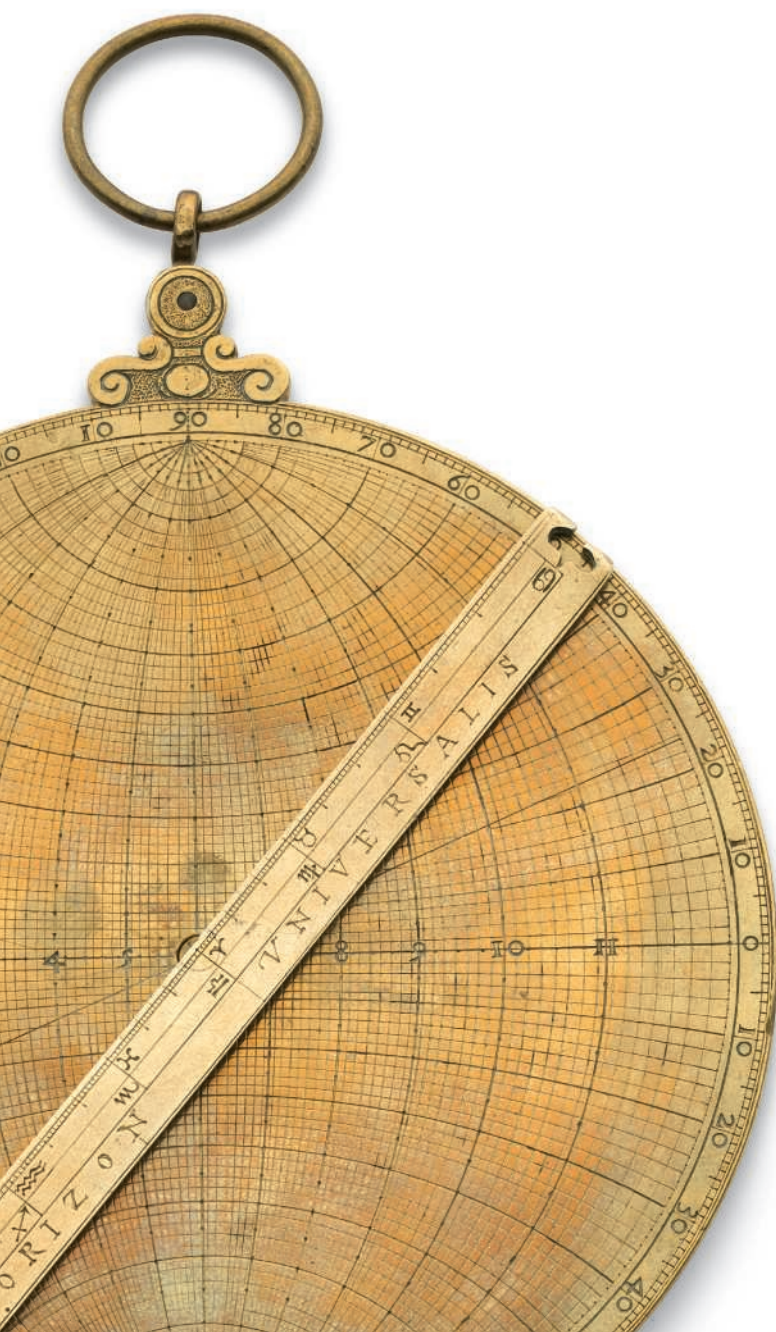
Ce rare instrument du XVI^e siècle fit partie d'une des collections mythiques du XX^e siècle : celle de Paul Mellon. Fils d'un secrétaire d'Etat au trésor et héritier d'une banque et d'un empire industriel qui firent de sa famille une des plus grandes fortunes américaines, Paul Mellon (1907-1999) s'est surtout distingué par ses actions philanthropiques et de mécénat.

Il permit notamment à National Gallery de Washington de s'agrandir. A Yale où il fut étudiant il fonde le Yale Center for British Art. Une grande partie de sa collection y est exposée qui contient 2 000 tableaux, 250 sculptures, 20 000 dessins et 35 000 livres rares et manuscrits. Une autre partie de sa collection fut léguée au Virginia Museum of Art.

Christie's remercie le Dr. Konrad van Cleempoel pour son aide à la rédaction de cette notice.

Références bibliographiques :

- (1) K. Van Cleempoel, 'The Migration of 'Materialised Knowledge' from Flanders to Spain in the Person of the Sixteenth-century Flemish Instrument Maker Petrus Ab Aggere, in S. Dupré & C. Lüthy, *Silent Messengers: The Circulation of Material Objects of Knowledge in the Early Modern Low Countries*, Berlin, LIT Verlag, 2011.
- (2) K. Van Cleempoel, El astrolabio de Felipe II, dans le catalogue d'exposition : *Instrumentos científicos del siglo XVI, La corte española y la escuela de Lovaina*, Madrid, 1997, 137-148.
- (3) Illustré dans K. Van Cleempoel, *A Catalogue Raisonné of Scientific Instruments from the Louvain School, 1530- 1600*, Turnhout: Prepols, 2002, no. 31, p. 145; sur la projection des heures planétaires voir: M. Lowne & J. Davis: 'Planetary Hours', *BSS Bull.*, 25(iii), 40-48 (Sept 2013).
- (4) Lot 5, Sotheby's, *Masterpieces from The Time Museum*, New York, December 2, 1999. Harret Wynter Ltd., Arts & Sciences, Scientific Instruments and Curiosities, Londres, 1983, no. 62.
- (5) A. Dreier, *Winkelmessinstrumente Vom 16. Bis zum frühen 19. Jahrhundert*, catalogue de l'exposition, Berlin, 1979, nr. 7, 89-90.
- (6) Anciennement inv. no. 1108, Istituto e Museo di Storia della Scienza (epact no. 30: <https://www.mhs.ox.ac.uk/epact/catalogue.php?ENumber=83160>)
- (7) S. García Franco, *Catálogo crítico de astrolabios existentes en España*, Madrid, 1945, n° 20. Christie's, *Fine Scientific Instruments*, 13 December, 1996, lot 26.
- (8) R. Moreno, D. King and K. Van Cleempoel, 'A Recently Discovered Sixteenth-Century Spanish Astrolabe', *Annals of Science*, 59 (2002), 331-62





The astrolabe can be attributed to Petrus Ab Aggere, a Flemish instrument maker and mathematician who travelled with the court of Felipe II from Brussels to Spain in 1560. This attribution is based on similarities in the general design of the instrument, in the lay-out of the scales and projections, on construction details, but especially on the basis of the style of engraving and notably of the symbols of the zodiac.

Petrus Ab Aggere was a mathematician and map engraver who laid the foundation for instrument making in Spain, based on his training in Louvain (1). Only a handful of his instruments have survived; four signed ones and six attributions, including this astrolabe.

He also adapted the large Philips II astrolabe of Gualterus Arsenius of 1566 to the new Gregorian calendar in 1582 (now in the Archaeological Museum, Madrid) (2). All his instruments testify of an advanced understanding of mathematics and astronomy. Unlike some other Renaissance makers who were more focused on producing a large number of instruments, Ab Aggere made few instruments but they all feature innovative scales and complicated projections. This astrolabe, for example, features an exceptional projection of the planetary hours, only to be found on one other Flemish astrolabe associated with Adrian Zeelst, who was also a Louvain trained mathematician-instrument maker (3).

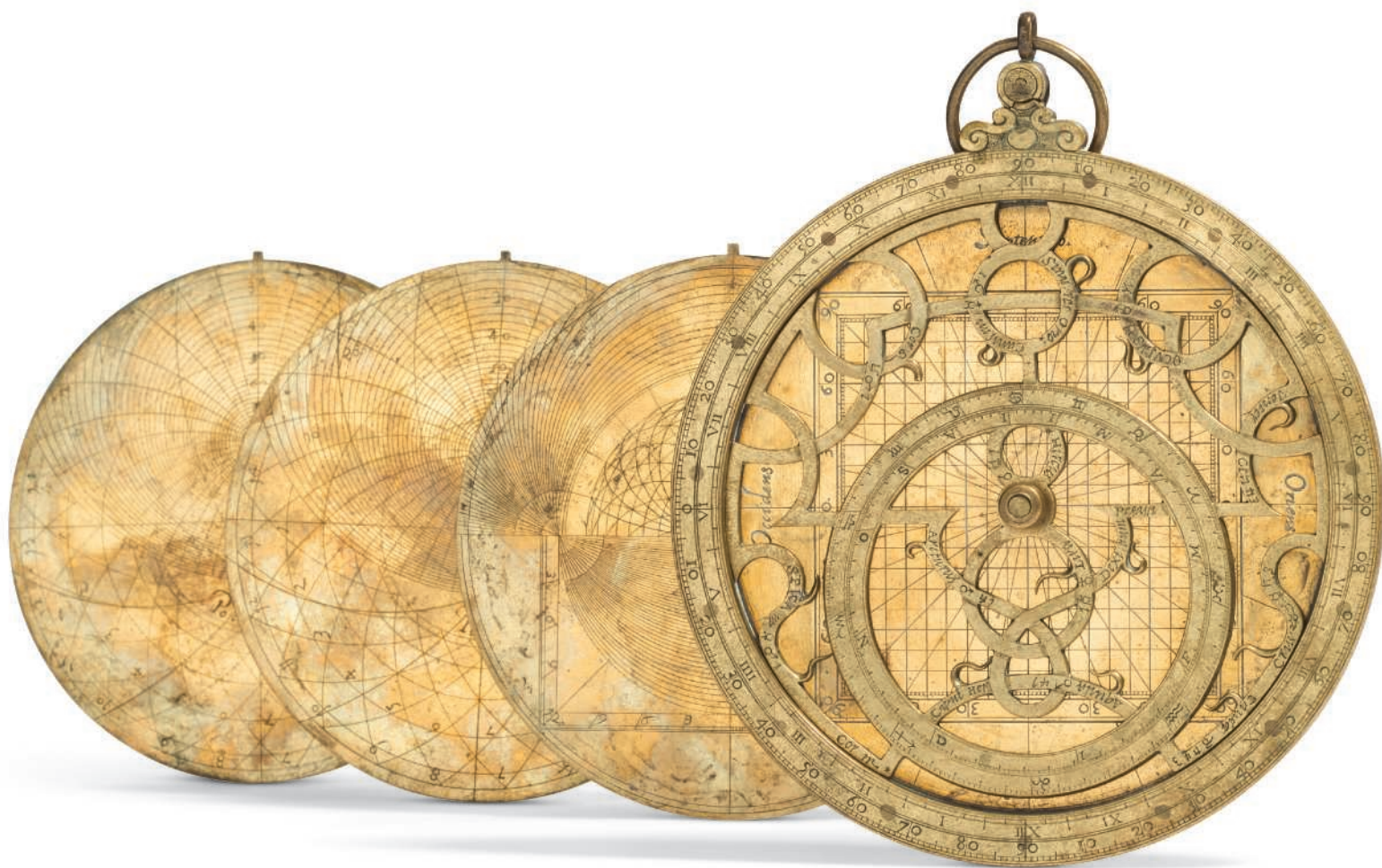
The latitudes on the plates of Petrus Ab Aggere's astrolabes refer to places in Spain between 41° and 39° latitude.

He matriculated at Louvain University in 1542 as Petrus Ab Aggere,

Bergensis. Other Louvain instrument makers, such as Gerard Mercator, Adrian Zeelst and Gualterus Arsenius also matriculated and it probably meant that they enjoyed certain protection and freedom within the legal network of the university to operate as instrument makers or map engravers.

Of Ab Aggere's signed instruments, the earliest one is an equinoctial sundial, now in Chicago, signed *Absolvit Bruxelle Petrus ab Aggere in Gratiam D. Francisci de hispania anno salutis Humanae 1558*. The second is a simple theodolite, in Florence, signed: *Absolvit Toleti Petrus ab Aggere Mathematicus Reius [sic.] anno Dni 1560*. The third, another equinoctial sundial, in Oxford, of the same style as the first one, but bearing the engraved inscription *IN GRATIAM D. PETRI FAG IARDI F. PETRUS AGGERIUS Madrici anno 1562*.

The sequence of dates and cities (1558, Brussels; 1560, Toledo; and 1562, Madrid) correspond to the whereabouts of the Spanish court under Philip II, who in 1556 succeeded his father, Charles V, at Brussels. The close ties between the Brussels-based court and the emerging Louvain School around 1540 are well known: Mercator made most of his instruments for Charles V and Nicolas de Granvelle. Arsenius, too, made his earlier instruments, up to 1558, for members of the Spanish aristocracy. It appears that Petrus Ab Aggere worked for the Spanish court in Brussels at the latest by 1558. In August 1559, Philip II moved his court to Toledo, from where it subsequently moved to Madrid in 1561. Ab Aggere's signatures follow this progressive journey faithfully, thereby presenting strong contextual evidence that



he formed part of court life as its royal *mathematicus*. This evidence adds up to an interesting profile of emigration as well as of the traveling of 'materialized knowledge' in the person of Ab Aggere. A fourth signed instrument is a star-shaped polyhedral dial with a monogram P ° A ° F on its basis. Formerly at The Time Museum, it is now in a private collection (4). This instrument is key in bridging the signed and unsigned instruments. The 12 signs of the zodiac, engraved in the pointers of the stars, form, among others, a liberating clue to attributing the unsigned astrolabes to Petrus Ab Aggere.

On this astrolabe, the delicate strap work of the symmetrical rete is reminiscent of the basic pattern that Mercator initiated around 1545. It became the trademark of the 'Louvain School' and was further elaborated by Gualterus Arsenius, Adrian Zeelst and Michael Piquer. Petrus Ab Aggere, too, finds his own personal signature in this pattern and we can associate three other rete's to this astrolabe. Closest is an astrolabe formerly in the KGM in Berlin and illustrated in a 1979 catalogue, but now in a private collection (5). The diameter is c. 250 mm and the general design of the rete, including the flame-shaped pointer is very similar indeed. Then there are two smaller astrolabes of 85 mm with a slightly more schematic rete design (due to its reduced scale), but clearly of the same pattern. One is preserved in Florence (Museo Galileo Galilei) (6), the other previously in Spain, but then auctioned at Christie's in 1996 (7). The astrolabe here presented is of finer execution and larger dimensions. Typical in all four retes is the way in which the strap crosses the ecliptic in the winter; at the start of Sagittarius and the end of Capricorn. This strap mirrors elegantly the arc of the zodiac it crosses. Another straps cuts the ecliptic near the equinoxes at the height of Aries and Libra. This straps, again in all four retes, is partly a straight line creating an architectural 'framing' of the overall rete composition. The central Solomon knot of the rete on this astrolabe is very delicate and refined and clearly gives a more balanced and controlled impression than the rete of the two smaller astrolabes that were probably executed earlier.

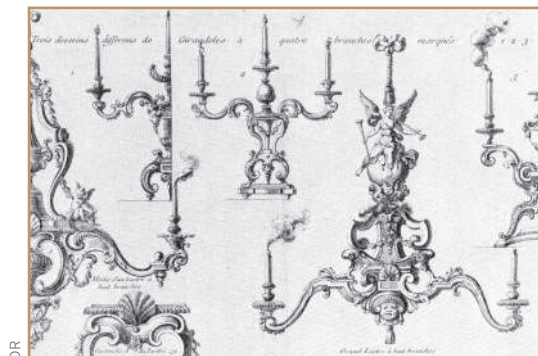
Recently two highly unusual astrolabes were also attributed to Petrus Ab Aggere (Madrid MNCT and Chicago, Adler) (8). They were probably made in Madrid around 1580 incorporating important and for the time and place unique projections, inspired by Ali ibn Khalaf, instead of the more common Al-Zarqallu that is usually found on the reverse of the Louvain astrolabes. Both astronomers worked in eleventh-century Andalusia, and their designs were included in the *Libros del Saber* (1277) of King Alfonso X, also called The Wise. His *Libros del Saber* was a compendium of the then available astronomical knowledge, which was published for the first time in Castilian.

The astrolabe presented here is another proof of Petrus Ab Aggere's refined craftsmanship and his intellectual pursuits. It further completes the emerging profile of an 'Hispano-Flamenco' maker, who travelled from Louvain to Madrid to pioneer instrument making in Spain, based on the Louvain tradition, but complemented with advanced Islamic learning from medieval astronomers of Andalusian origin. This rare instrument was once part of one of the most mythical collections of the twentieth century: that of Paul Mellon. Son of the 49th United States secretary of state for the treasury and heir to one of America's greatest fortunes, Paul Mellon (1907-1999) distinguished himself with his philanthropic work and patronage. He above all allowed the National Gallery in Washington to grow and whilst studying at Yale, he founded the Yale Center for British Art. A large part of his collection is on display there containing 2000 paintings, 250 sculptures, 20,000 drawings and 35,000 rare books and manuscripts. Another part of his collection was bequeathed to the Virginia Museum of Art.

Christie's would like to thank Dr. Konrad van Cleempoel for his assistance preparing this catalogue note.



LE LUSTRE VAN CLEEF D'ANDRÉ-CHARLES BOULLE



Nouveaux desseins [...] par A.-C. Boulle, chez Mariette, pl. 7



Projet de lustre, attribué à C. Ballin, inv. NMH THC 813

506

LUSTRE « AUX GUERRIERS » D'EPOQUE LOUIS XIV

ATTRIBUE A ANDRE-CHARLES BOULLE, VERS 1710

En bronze ciselé et doré, la coupe feuillagée à culot en graines d'où émergent huit bras de lumière en S à section carrée supportés par des consoles à décor de masques de petits Zéphyr, alternées de profils à l'antique dans des médaillons, centré d'un pot à feu flanqué de consoles à bustes de femme et d'homme casqués réunis par une couronne de joncs enrubannés et sommé d'une couronne de feuilles d'acanthé, portant la marque C à plusieurs reprises, monté à l'électricité; les plaquettes des bassins et petits éléments manquants

H. 85 cm. (33½ in.) ; D. 85 cm. (33½ in.)

€100,000-200,000

\$120,000-230,000
£89,000-180,000

A LOUIS XIV ORMOLU EIGHT-BRANCH 'SOLDIERS CHANDELIER',
ATTRIBUTED TO ANDRE-CHARLES BOULLE, CIRCA 1710

路易十四時期銅鎏金八枝形英式「士兵吊燈」，取材自認為由安德烈-查爾斯-布勒製造，十七世紀末

PROVENANCE

Ancienne collection des ducs de Lévis-Mirepoix, château de Lérans;
Ancienne collection D. Van Cleef.

BIBLIOGRAPHIE

J.N. Ronfort, « Katalog der Bronzearbeiten und der Pendulen von André-Charles Boulle » in *Vergoldete Bronzen. Die Bronzearbeiten des Spätbarock und Klassizismus*, vol. II, Munich, 1986, pp. 506-507.

Avec ses personnages casqués, son vase en partie godronné, ses bras en S ponctués de fleurs, cet exceptionnel lustre illustre tout le talent et la richesse du répertoire d'André-Charles Boulle.

Ce très rare lustre présente les spécificités propres à la production de lustres par André-Charles Boulle aussi bien en terme de fonte qu'en terme d'ornements que l'on retrouve sur d'autres modèles. Il fait par ailleurs l'objet d'une étude dans l'ouvrage majeur relatif aux bronzes dorés *Vergoldete Bronzen*.

André-Charles Boulle (1642-1732) est la figure d'exception aux règles corporatives qui, grâce au privilège royal qui lui est accordé en 1672 – car considéré par Colbert comme « le plus habile de Paris dans son métier » – peut aussi bien réaliser l'ébénisterie que les bronzes d'ameublement ou d'ornement dans son atelier.

Il se définit alors comme *ébéniste, ciseleur, doreur et sculpteur du roi* et ce jusqu'en 1732; bien que son atelier soit repris par ses fils en 1715. Sa clientèle est prestigieuse puisqu'elle est constituée des membres de la famille royale (le Roi lui-même, la Reine, le Grand Dauphin) ainsi que les puissants financiers, les ministres et autres hauts fonctionnaires parmi lesquels nous ne citerons que Claude François de la Croix, Pierre Crozat ou encore Pierre Thomé tant la liste est impressionnante.

Ses gravures publiées vers 1720 dans *Nouveaux desseins de meubles et ouvrages de bronze et de marqueterie inventés et gravés par André-Charles Boulle, chez Mariette* sont une source d'informations précieuse et reflète assez précisément sa production. Notons par ailleurs que Boulle employait indifféremment le mot *lustre* ou *chandelier*. Un certain nombre de motifs de lustre ont été publiés et bien que tous n'aient pas été exécutés à la lettre, on observe diverses combinaisons et variations de ces mêmes motifs parmi les lustres identifiés de Boulle.

Les lustres figurent parmi les objets les plus coûteux dans l'atelier d'André-Charles Boules; à titre d'exemple, les lustres à huit bras – comme le présent lustre –, non dorés, étaient cédés pour 2.000 livres (1).





Jean Néré Ronfort dans son incontournable étude (2) suppose que la production de lustre est légèrement antérieure à 1700, malgré l'absence de mention de luminaire dans l'inventaire de 1700 contrairement en 1715 dans l'acte de délaissement de Boulle en faveur de ses fils.

Chaque pièce de lustre était produite en série de trois à huit pièces, et on évalue à une dizaine de modèles différents de lustre pensés par Boulle (3). Lors du terrible incendie de l'atelier en 1720 engloutissant la quasi-totalité de l'atelier, on dénombre huit lustres disparus d'au moins six modèles différents, aux côtés des modèles, eux-aussi disparus à jamais. Ne survivent à la catastrophe que quelques fragments que l'on retrouve listés dans l'inventaire après décès d'André-Charles Boulle en 1732 (4).

Notre lustre appartient au *corpus* des lustres à huit bras que l'on peut considérer comme le type le plus abouti et celui ayant rencontré le plus de succès auprès de sa prestigieuse clientèle puisqu'il s'agit du type de lustre que Boulle a le plus livré.

On note également que Boulle a livré ce type de lustre en suite avec des girandoles à l'instar de l'ensemble cédé par le marchand-mercier Lazare Duvaux à la marquise de Pompadour le 11 septembre 1753.

Le présent lustre est illustré dans *Vergoldete Bronzen. Die Bronzarbeiten des Spätbarock und Klassizismus* et Jean Néré Ronfort, toujours dans son étude, décrit notre lustre comme à *Termes égyptiens* (5) en raison de la coiffe portée par les figures de Minerve et des guerriers qui ressemblerait à celle portée par les égyptiens.

Il est précieux de noter les similitudes relevées par Jean Néré Ronfort entre notre lustre et le *lustre aux dauphins* - modèle créé par Boulle en deux versions, à six ou huit bras, et que l'on retrouve ce modèle notamment au Victoria and Albert Museum (Inv. 965-1882), au musée Jacquemart-André, au J. Paul Getty Museum (Inv. 76. DF.13) et au musée du Louvre (Inv. OA 10513). Les similitudes sont au nombre de quatre : les petits masques de Zéphyr soufflant, allégorie du Vent ; les médaillons des empereurs antiques ; le tambour ; les bras très proches en forme de S parcourus de fleurettes.

Notons par ailleurs, que ces petits enfants joufflus se retrouvent sur le projet d'une torchère illustrée sur la planche 4 des *Nouveaux Deisseries*. La similitude des éléments énoncés ci-dessus nous empêche de savoir de quel modèle il s'agit lors de la prise chez M. Romanet en 1717 d'un lustre à huit branches « avec des médailles et masques ». Toujours selon Jean Néré Ronfort (7), le modèle de notre lustre est directement inspiré de différents projets de lustre en argent de Claude Ballin (1615-1687) conservés au Nationalmuseum de Suède, Stockholm (Inv. NM THC 813 814 et 862).

Enfin, Jean Néré Ronfort avance deux provenances pour notre lustre. La première, celle de Jean-Louis Gaignat (sa vente, Paris, 14-22 janvier 1769, lot 187) correspond à une description en effet tentante : « N. 187 "Un beau lustre à huit branches & quatre consoles, orné de têtes, avec des médailles & des mascarons d'un beau modèle de bronze ciselé & doré." ». Cependant le croquis de Saint-Aubin illustrant le lot semble éloigné de notre modèle.

La seconde, celle de Bonnemé (sa vente, Paris, 4-12 décembre 1771, lot 128) pourrait en effet correspondre à notre lustre bien qu'elle reste encore trop vague : « N. 128 Un fort Lustre à huit branches ; à console à tête, un vase au milieu en bronze ciselé & doré. »

Références bibliographiques :

- (1) J.-P. Samoyault, *André-Charles Boulle et sa famille. Nouvelles recherches. Nouveaux documents*, Genève, 1979, p. 70.
- (2) J.N. Ronfort, « Katalog der Bronzarbeiten und der Pendulen von André-Charles Boulle » in *Vergoldete Bronzen. Die Bronzarbeiten des Spätbarock und Klassizismus*, vol. II, Munich, 1986, pp. 475-520.
- (3) J.-P. Samoyault, *ibid*, pp. 70-71.
- (4) J.-P. Samoyault, *ibid*, pp. 143-144.
- (5) J.N. Ronfort, *ibid*, pp. 506-507.
- (6) J.-P. Samoyault, *ibid*, p. 217.
- (7) J.N. Ronfort, *André Charles Boulle 1642-1732. Un nouveau style pour l'Europe*, Paris, 2009, p.32.

With its helmeted figures, its partly gadrooned vase, its S arms decorated with flowers, this exceptional chandelier illustrates all the talent and wealth of André-Charles Boulle's creations. This very rare chandelier has the

specificities of André-Charles Boulle's chandeliers both from the point of view of cast and of ornaments found on other models. It is the subject of a study in the major work on gilt bronzes *Vergoldete Bronzen*.

André-Charles Boulle (1642-1732) was an exception to corporation rules, thanks to the royal privilege he was granted in 1672 he could work on cabinetmaking, furniture bronzes and ornamentation in his atelier.

His prestigious clients included members of the royal family, powerful financiers, ministers and government officers, an impressive list including among others Claude-François de la Croix, Pierre Crozat and Pierre Thomé.

His engravings published around 1720 in *Nouveaux desseins de meubles* [...] are a precious source of information and a relatively precise reflection of his production. It should be noted that Boulle indifferently

used the word *lustre* or *chandelier*. A certain number of chandelier motifs were published, and although not all have been produced as such, we can observe combinations and variations of these motifs in the chandeliers identified as Boulle's work.

Chandeliers were among the costliest items in Boulle's atelier: for example, eight-light chandeliers – like the one here – non-gilded, were sold 2000 francs (1). Ronfort in his major study (2) considers that the production of chandeliers started slightly before 1700, in spite of the absence of the mention of light fixtures in the 1700 inventory unlike in Boulle's 1715 relinquishment deed in favour of his sons.

Each chandelier element was produced in series of three to eight and Boulle probably designed around a dozen different models (3). In the devastating atelier fire of 1720 that engulfed almost all the atelier, there were eight chandeliers of at least six different models, the models also gone forever. Only some fragments survived the catastrophe and are listed in the inventory made after André-Charles Boulle in 1732 (4).

Our chandelier belongs to the *corpus* of eight-light chandeliers that can be considered as his most accomplished; it was the most successful among his prestigious clients and the most often delivered one. It should be noted that Boulle also delivered this type of chandelier as part of an ensemble with girandoles like the one sold by the merchant-mercier

Lazare Duvaux to the Marquise de Pompadour on 11 September 1753. The chandelier here is illustrated in *Vergoldete Bronzen* and in his study, Ronfort describes it as *in the Egyptian style* (5) because of the headdress worn by Minerva and the warriors, said to resemble those worn by Egyptians.

It is important to note the similarities identified by Ronfort between our chandelier and the *lustre aux dauphins* (*dolphin chandelier*) – a model created by Boulle in two versions, with six or eight lights – a model that can be found at the Victoria and Albert Museum (inv. 965-1882), at the Musée Jacquemart-André, at the J.-P. Getty Museum (inv. 76. DF.13) and at the Louvre (inv. OA 10513). There are four similarities: the small masks of Zephyr, cheeks puffed out as allegory of the Wind; the medallions of antique emperors; the drum; the very close together S-shaped arms covered in small flowers.

Additionally, the small chubby-cheeked children can be found on the project of a torchère, *Nouveaux Deisseries*, pl. 3. Because of the similarities between the elements above it is difficult to establish what model of chandelier with "medals and masks" was valued in 1717 at Mr Romanet's.

According to Ronfort (7), the model of our chandelier is directly inspired by different silver chandelier projects by Claude Ballin (1615-1687) kept at the Nationalmuseum in Stockholm (inv. NM THC 813 814 et 862).

Finally, Jean Néré Ronfort suggests two provenances for our chandelier. The first, Jean-Louis Gaignat (his sale, Paris, 14-22 January 1769, lot 187) corresponds to a tempting description: "N. 187 "A fine chandelier with eight lights & four supports adorned with heads, with medals and rosettes of a fine model in chiseled & gilded bronze". However, the sketch by Saint-Aubin illustrating the lot seems far from our model. The second, Bonnemé (his sale, Paris, 4-12 December 1771, lot 128) could indeed correspond to our chandelier even if it still remains too vague: "N.128 A strong eight-light chandelier, with head support, a vase in the middle in chiseled & gilded bronze".

UNE COMMANDE DE LOUIS XIV AU LOUVRE

■ 507

TAPIS ROYAL D'EPOQUE LOUIS XIV

PAR LES ATELIERS DE SIMON LOURDET A LA MANUFACTURE DE LA SAVONNERIE,
VERS 1664-1667

En laine, décoré au centre d'un médaillon circulaire à volutes polychromes sur fond noir, dans une bordure à frise d'acanthes et de fleurs ponctuée de deux rosaces, le fond à décor de volutes polychromes sur fond crème, la bordure à décor d'entrelacs et de godrons bleus et or, les écoinçons ornés de fleurs de lys; importantes transformations et modifications, accidents
414 x 318 cm. (13 ft. 5 in. x 10 ft. 5 in.)

€150,000–250,000

\$180,000–290,000
£140,000–220,000

A ROYAL LOUIS XIV SAVONNERIE CARPET, WOVEN FOR THE 'GALERIE D'APOLLON' IN THE LOUVRE,
CIRCA 1664-1667, BY THE WORKSHOP OF SIMON LOURDET

路易十四時期王室撒福納里地毯，為羅浮宮「阿波羅畫廊」織製，約1664–1667年，出自西門·羅德工坊

PROVENANCE

Tissé pour la Galerie d'Apollon du Palais du Louvre.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

P. Verlet, *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor. The Savonnerie*, 1982, pp. 176-177.

J. Vittet, « Contribution à l'histoire de la Manufacture de la Savonnerie au XVII^e siècle : l'atelier de Simon et Philippe Lourdet d'après les minutes notariales », in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1995, pp. 101-103.

G. Mabille, « Le Mobilier de la galerie d'Apollon à l'époque de Louis XIV », in Cat. expo., *La galerie d'Apollon au palais du Louvre*, Paris, 2004, pp. 120-121.







DR
Tapis par S. Lourdet, livré le 7 octobre 1667
pour la galerie d'Apollon

Ce magnifique tapis est un exceptionnel témoignage d'une commande majeure de Louis XIV destinée à la galerie d'Apollon du palais du Louvre. Suite à l'incendie de 1661, le monarque demande à Charles Le Brun de concevoir un nouveau décor pour cette galerie, autour du thème d'Apollon. L'ornementation du sol est à la hauteur de l'importance du projet. Le décor se compose de treize tapis qui doivent, par leurs compositions, répondre à celle du plafond. Comme le souligne Gérard Mabilley (cf. *Bibliographie comparative*, p. 120), il s'agit d'une véritable « projection au sol du rythme et de l'organisation du décor de la voûte ». Dans un souci de cohérence, l'iconographie et les ornements retenus pour les tapis répondent à ceux choisis pour le décor. Les tapis sont d'une taille hors normes – plus de neuf mètres de long – ce qui constitue un véritable challenge technique. La commande des treize tapis est d'un coût considérable puisqu'elle se monte, comme le mentionne Jean Vittet (cf. *Bibliographie comparative*), à 58.500 livres. Ce coût s'explique certes par le gigantisme du projet, mais aussi par la qualité du tissage. Cet élément explique le coût très élevé – pas moins de 135 livres par aune carrée – alors que le prix est habituellement de 60 livres par aune carrée. Cette commande est très documentée ; citons par exemple, le 17 juillet 1666, le versement de 21.600 livres à Lourdet « pour son parfait paiement de 160 aunes d'ouvrages façon de Turquie qu'il a fait au grand tapis destiné pour la galerie d'Apollon ». Cette commande préfigure l'ensemble des quatre-vingt-treize tapis destinés à la Grande Galerie du Louvre. Elle illustre le génie de Simon Lourdet (v. 1595-1666), Tapissier ordinaire du roi. C'est ce dernier qui fonde vers 1625 l'atelier de Chaillot à la manufacture de la Savonnerie. Le présent tapis est composé à partir des deux sections demi-hémisphériques qui encadrent le cartouche central du tapis dans sa configuration originelle. L'examen des inventaires permet d'identifier plus précisément l'origine : le présent tapis a été exécuté à partir d'éléments des tapis portant les numéros 68 ou 69 dans les inventaires royaux. Le destin des tapis de la galerie d'Apollon et de ceux de la Grande Galerie après leur livraison est tout à fait passionnant. Citons notamment le tournant des XVIII^e et XIX^e siècles : les tapis sont parfois utilisés en guise de monnaie d'échanges dans le cadre de transactions (citons par exemple le marchand Raymond Bourdillon qui fournit les armées en fourrage et qui reçoit en paiement quarante-quatre tapis de la Savonnerie), les emblèmes royaux – et ils sont nombreux – sont souvent remplacés, les tapis sont recoupés pour être adaptés aux pièces dans lesquelles ils sont disposés, etc.

This magnificent carpet is a unique testimony of a major commission by Louis XIV for the Apollo gallery in the Louvre. After the 1661 fire, the monarch asked Charles Le Brun to design new decoration for the gallery with Apollo as the theme.

The floor coverings reflect the importance of the project. The décor is made up of thirteen carpets, whose compositions had to respond to the ceiling decorations. As Gérard Mabilley (see *Bibliographie comparative*, p.120) underlines, it is truly “a projection on the ground of the rhythm and organization of the vaulted ceiling decoration”. The iconography and ornaments selected for the carpets correspond with remarkable consistency to those chosen for the decoration. These carpets are of outstanding size – more than nine meters long – creating a true technical challenge. The order for the thirteen carpets represented a considerable cost, Jean Vittet (cf. *Bibliographie comparative*), mentions an amount of 58000 francs. The cost is justified by the scale of the project of course, but also by the quality of the weaving – not less than 135 francs by square ell – when the price was usually 60 francs per square ell. This order is very well documented; for example, on 17 July 1666, a payment of 21,600 francs made to Lourdet “for his perfect delivery of 160 ell of works in the Turkish manner, which he has made for the large carpet intended for the galerie d'Apollon”.

This order heralds the set of ninety-three carpets destined for the Grande Galerie in the Louvre. It illustrates the genius of Simon Lourdet (around 1595-1666), Tapissier ordinaire du roi. Around 1625, he founded the Chaillot atelier in the Savonnerie manufactory. The carpet here is composed of two half-hemispheric sections surrounding the central cartouche in its original design. An inventory study identifies its origin more precisely: this carpet was executed from elements of carpets with numbers 68 or 69 in the royal inventories.

The fate of the Galerie d'Apollon and Grande Galerie carpets after their delivery is remarkable. Notably, at the turn of 18th and 19th century, carpets were sometimes used as exchange currency (for example the merchant Raymond Bourdillon supplied fodder to the army and received forty-three Savonnerie carpets in payment), the many royal emblems were often replaced, the carpets cut to adapt to the rooms where they were placed, etc.

ANCIENNE COLLECTION DE LA DUCHESSE DE BERRY

508

BERNARDINO LUINI (LUINO VERS 1480/85-VERS 1532 MILAN ?)

UNE FIGURE DE SAINTE, EN BUSTE, AVEC UNE PALME ET LISANT LES ECRITURES

Au revers la marque rouge du cachet de la collection de Son Altesse Royale la duchesse de Berry et une inscription ancienne manuscrite avec l'ancienne attribution à Leonard de Vinci

huile sur panneau

40 x 30 cm. (15¾ x 11¾ in.)

€400,000–600,000

\$470,000–700,000

£360,000–530,000

BERNARDINO LUINI, BUST OF A FEMALE SAINT HOLDING A PALM, READING THE HOLY BIBLE

B·盧伊尼, 《聖人手持棕櫚葉聖經閱讀聖經半身像》, 油彩 畫布

PROVENANCE

Probablement parti de l'entier mobilier du Palais Vendramin, Grand Canal, Venise, avant son acquisition avec le Palais par Ettore Lucchesi-Palli, duc Della Grazia, second mari de Son Altesse Royale la duchesse de Berry au dernier membre de la lignée Vendramin, avant 1844 ;
Collection de Son Altesse Royale la duchesse de Berry, Palais Vendramin, Grand Canal, Venise, avant 1865 ;

Sa vente, Paris, Hôtel Drouot, Maître Pillet, 19 avril 1865 et jours suivants, lot 184, comme Leonard de Vinci ; adjugé à Laneuville, marchand d'art et expert de la vente très probablement pour le compte du collectionneur suivant ;

Collection du comte Charles-Marie Tanneguy Duchâtel, Paris ;

Collection de sa veuve, la comtesse Eglée Rosalie Paulée Duchâtel ;

Donné à son gendre, Louis Charles de la Tremoille ;

Resté par descendance chez les actuels propriétaires.

BIBLIOGRAPHIE

A.Ottino Della Chiesa, *Bernardino Luini*, Novara, 1956, reproduit par erreur fig. 158

pour le no. 192 (confusion de l'auteur avec la version de la *Poëtesse lisant* de la collection de Salomon Guggenheim).

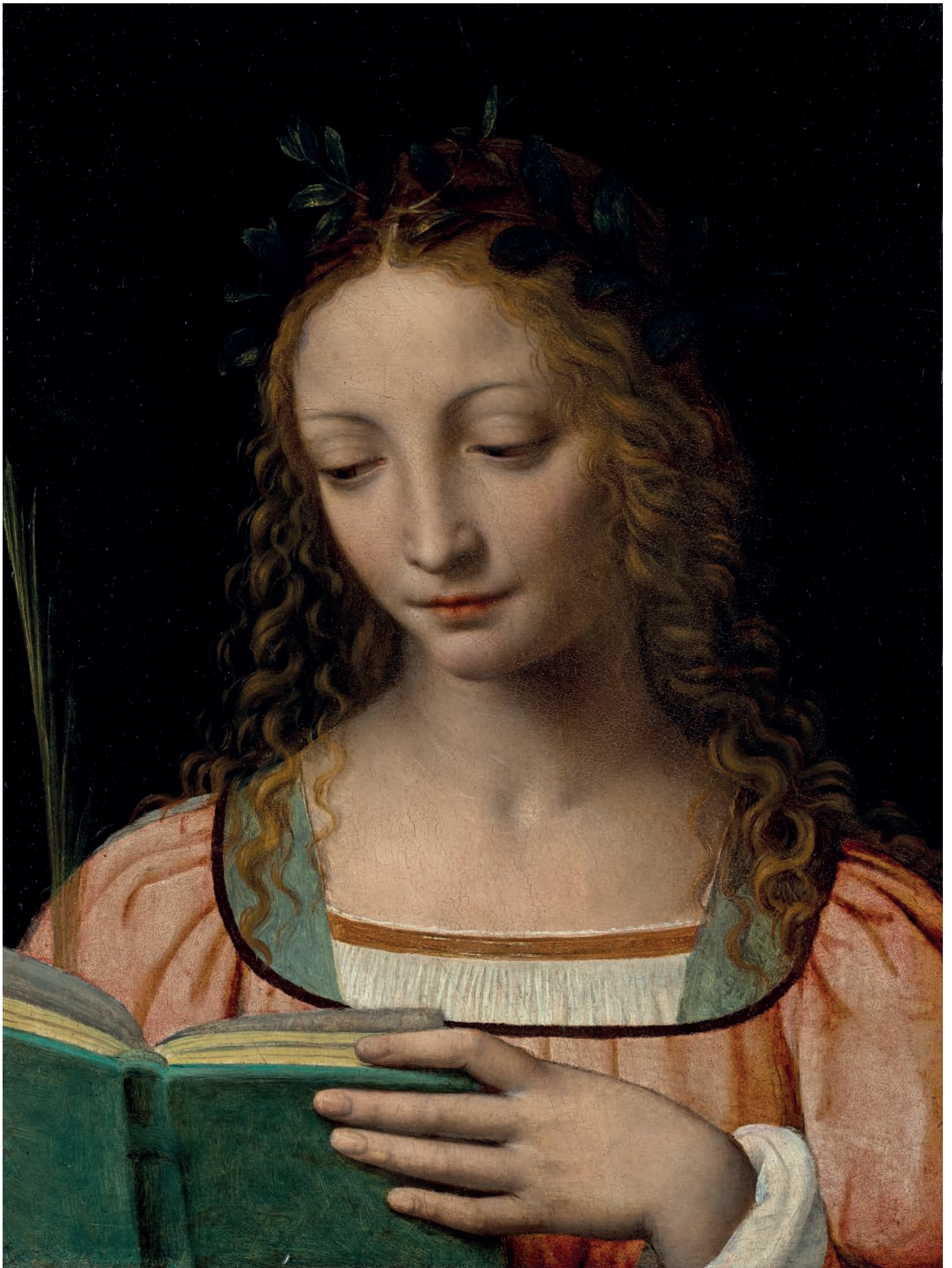
CE LOT EST CLASSÉ MONUMENT HISTORIQUE

Ce lot est classé parmi les Monuments Historiques par décret du 2 décembre 1965. Il est notamment soumis à des restrictions quant à sa circulation hors du territoire français ; l'identité et les coordonnées de l'acquéreur doivent être communiquées au Ministère de la Culture et de la Communication.

Merci de contacter le département pour tout renseignement supplémentaire.

The present lot has been classed by decree on the 2nd December 1965 amongst the Monuments Historiques. Restrictions to its movement outside of the French territories therefore apply; the identity and contact details of the buyer must be given to the French Ministry of Culture and Communication.

Please contact the department for any further information.





Jusqu'à présent, l'existence de notre tableau n'était connue que par sa description dans le catalogue de la vente de la collection de la duchesse de Berry en 1865 ; par plusieurs copies de qualités picturales très inférieures et par la publication d'une photographie noire et blanche dans la monographie sur Bernardino Luini de l'historien d'art Ottino Della Chiesa, éditée en 1956. L'œuvre que nous avons le privilège de présenter aujourd'hui n'a pas été vue depuis 1865, date de sa dernière exposition publique à Paris. Sa réapparition constitue un véritable événement. Par la force de son image, l'intensité charismatique de la figure de sainte à mi-corps, la grande finesse picturale et la qualité de conservation, cette œuvre saisit par sa présence. Bernardino Luini est certainement l'un des tous meilleurs artistes contemporains du grand maître milanais Léonard de Vinci. Ce panneau est l'une des plus belles œuvres à apparaître sur le marché de l'art depuis plusieurs décennies. L'œuvre est ample et délicate. Elle dégage une grande force qui séduit immédiatement le spectateur. Elle s'impose et dans le même temps, par son format (un délicat panneau de dimensions restreintes), l'artiste parvient à créer une intimité évidente qui rend immédiatement accessible la féminité presque humaine de la Sainte ici, représentée à mi-corps.

BERNARDINO LUINI, LE PLUS CÉLÈBRE DES « LEONARDESCHI »

Rares sont les informations précises sur la vie de Bernardino Luini et même le célèbre biographe du XVI^e siècle Giorgio Vasari ne donne que peu de détails. Il le nomme tout de même comme élève de Léonard de Vinci. Il s'avère que Luini fut même très proche du génie milanais. Peu d'information sur sa vie mais par contre un corpus d'œuvres d'une très grande cohérence. Bernardino Luini a fait l'objet d'une monographie importante publiée en 1956 mais n'a, depuis lors, et ce, très injustement, pas fait l'objet d'actualisation de cette dernière remettant légitimement en valeur la grande personnalité picturale du maître, notre tableau en étant un exemple d'une clarté évidente. Luini est certainement l'un des maîtres qui sera, parmi l'ensemble des artistes du groupe dit des « Leonardeschi » comme Giovanni Antonio Boltraffio, Giovanni Pietro Rizoli dit Le Giampetrino ou encore Gian Giacomo Caprotti dit Salaï ; celui qui saura à la fois suivre le plus rigoureusement les préceptes et les exemples de Léonard et qui, dans le même temps, saura conserver sa propre et parfaitement distincte personnalité.

Ses nombreuses *Vierge à l'Enfant* ont fait sa popularité et il développera également des programmes beaucoup plus ambitieux et savants au travers de grands cycles de fresques à la fois sacrées et profanes surtout dans les années 1520. Citons pour exemple les fresques du Santuario della Beata Virgine Dei Miracoli à Saronno. Luini a su inventer son style pictural, parfaitement identifiable, sa personnalité d'artiste, forte des fondements initiés par Léonard en associant, parfois aussi, une douceur proche du Corrège. Bernardino Luini est, très certainement, l'artiste qui aura su, avec le plus de finesse et d'intelligence porter à son apogée dans l'histoire de l'art la prolongation de l'esthétique Léonardesque.

LE « LÉONARD DE VINCI » DE LA DUCHESSE DE BERRY

Ce charmant panneau, très certainement destiné à une dévotion religieuse privée à ses origines garde malheureusement quelques mystères quant à sa provenance ancienne. Comme de nombreuses



Marie-Caroline de Bourbon-Deux Siciles, Duchesse de Berry, par Henri Grevedon, d'après Sir Thomas Lawrence, vers 1829 (1825)

DR



Vue du Palais Vendramin, Venise

œuvres de cette époque nous ne parvenons pas à remonter avec certitude l'intégralité de l'historique mais seulement jusqu'au milieu du XIX^e siècle. De cette époque jusqu'à nos jours, il a eu de prestigieux propriétaires, érudits et fins collectionneurs. Cette provenance vient, bien entendu, renforcer la légitimité de cette œuvre au rang de Chef d'œuvre.

Le travail de recherches en tableaux anciens est, presque un travail d'enquêteur et, bien souvent c'est l'œuvre elle-même qui nous donne des informations. Ainsi, l'analyse de l'arrière du panneau nous donne de précieux éléments comme ce très beau et large cachet surmonté d'une couronne au tampon encre rouge révélant l'appartenance de cette œuvre à la collection de la duchesse de Berry à Venise.

Marie Caroline de Bourbon, duchesse de Berry, grande collectionneuse d'art avisée, avait rassemblé un formidable ensemble d'œuvres dans le Palais venant compléter l'ensemble meublant déjà le bâtiment avant l'acquisition en 1844. On peut d'ailleurs imaginer que notre tableau pouvait provenir avant cette date des collections du palais amassées par la lignée Vendramin. Les désordres politiques liés au Risorgimento, période de troubles de l'unification italienne allaient contraindre Son Altesse Royale la duchesse de Berry à quitter l'Italie, rejoindre le château de Brunnsee en Autriche, vendre le Palais et son mobilier, aux enchères, à Paris en 1865.

L'histoire de l'art au XIX^e n'était pas encore véritablement née, elle débutera avec le XX^e siècle. Ainsi, nombre d'artistes de périodes anciennes avaient sombré dans l'oubli. Il est donc normal de retrouver dans la vente de la collection de la duchesse de Berry, à Paris, le 19 avril 1865 sous le numéro 184, notre tableau décrit comme une œuvre de Léonard de Vinci. La personnalité de Bernardino Luini étant à cette époque totalement occultée, une

œuvre de cette qualité picturale ne pouvait être considérée que comme une œuvre autographe du grand maître milanais.

L'œuvre fut acquise à cette vente par Monsieur Laneuville, marchand d'art de l'époque et expert de la vacation qui en fit l'acquisition très probablement par souci de discrétion, pour le compte du comte Tanneguy Duchâtel.

TANNEGUY DUCHÂTEL, HOMME POLITIQUE ET COLLECTIONNEUR

Le comte Charles-Marie Tanneguy Duchâtel (1803-1867) fut un éminent personnage politique de la seconde moitié du XIX^e siècle. Il fait partie des membres fondateurs du journal *Le Globe* et s'occupe des articles économiques. Il est nommé député de Charente-Inferieure (1833), ministre du commerce (1834), ministre des finances (1836) puis ministre de l'intérieur (1839 et 1840). Il s'occupera notamment de l'acquisition de l'hôtel de Cluny, préfigurant la création de l'actuel musée de Cluny et de la translation des cendres de Napoléon I^{er}. Grand-Croix de la Légion d'Honneur il fut membre de l'Académie des sciences morales et politiques et membre de l'Académie des Beaux-Arts. Il se retire de la vie politique après son retour d'exil lié à la révolution de 1848. Collectionneur de livres et tableaux anciens, plusieurs œuvres de sa collection sont maintenant dans des collections de musées prestigieux dont *Sainte Casilde* de Francisco de Zurbaran provenant de l'ancienne collection du maréchal Soult maintenant au musée national Thyssen-Bornemisza à Madrid. Sa veuve légua au Louvre cinq œuvres importantes dont les célèbres *Œdipe* et *le Sphinx* et *La Source* de Jean Auguste Dominique Ingres. Le musée du Louvre comporte une salle portant son nom.

Until now, the existence of our painting was known only through its description in the catalogue created for the sale of the Duchess of Berry's collection in 1865, through several copies of quite inferior visual quality and through the publication of a black and white photo in a monograph on Bernardino Luini by the art historian Ottino Della Chiesa published in 1956. The work we have the privilege of presenting today has not been seen since 1865, the date of its last public display in Paris. Its reappearance is a historic event.

Through the power of its image, the charismatic intensity of the half-length figure of the saint, the fantastic pictorial finesse and the quality of conservation, this work is stunning. Bernardino Luini was definitely one of the very best artists who were contemporaries to the great Milanese master, Leonardo Da Vinci. This panel is one of the most beautiful works to appear on the art market in several decades. The work is generous and delicate. It conveys great strength which immediately seduces the viewer. It commands attention, but at the same time, thanks to its format (a delicate panel of modest dimensions), the artist manages to create an undeniable intimacy that makes the near-human femininity of the saint, depicted here from the waist up, instantly accessible.

BERNARDINO LUINI, THE MOST FAMOUS OF THE 'LEONARDESCHI'

There is precious little information about the life of Bernardino Luini, and even the renowned 16th century biographer Giorgio Vasari provides only the merest of details. Nevertheless, Vasari does name him as a student of Leonardo Da Vinci. It turns out that Luini was even quite close to the genius of Milan. Little is known about his life, but he did leave a largely coherent body of work. Bernardino Luini was the subject of an important monograph published in 1956, but since then—and quite unfairly—there have been no updates to that book to legitimately return attention to the master's great pictorial sensibilities, of which our painting is an irrefutably clear example.

Among the so-called 'Leonardeschi' artists, like Giovanni Antonio Boltraffio, Giovanni Pietro Rizzoli (known as Le Giampietrino) and Gian Giacomo Caprotti (known as Salaï), Luini is undoubtedly one of the masters who would succeed in following Leonardo's precepts the most rigorously while at the same time retaining his own perfectly distinct personality.

His many Virgin with child pieces made him popular, and he would also develop far more ambitious and clever programmes through his great fresco cycles with both sacred and profane themes, especially

in the 1520s. Consider, for example, the frescos of the Santuario della Beata Vergine dei Miracoli in Saronno.

Luini was able to invent his readily identifiable pictorial style and his personality as an artist thanks to the solid foundation provided by Leonardo, sometimes by including a gentleness similar to that of Correggio. Bernardino Luini was definitely the artist who was able to employ the most finesse and intelligence to push the extension of the Leonardeschi aesthetic to its apogee in art history.

A 'LEONARDO DA VINCI' FOR THE DUCHESS OF BERRY

This charming panel, which was most likely intended for private religious worship, still conceals a few mysteries surrounding its older provenance. Like many works from this period, we cannot trace its entire history with certainty, but we do have knowledge of it since the middle of the 19th century. From that time to the present day, it has had prestigious, scholarly owners who were discriminating collectors. This provenance reinforces the work's claim to the title of masterpiece. Researching old paintings is akin to the work of an investigator and, quite often, it is the work itself which gives us information. For example, an analysis of the back of the panel gives us precious clues, such as this very large, handsome seal topped by a crown stamped in red ink revealing that this work belonged to the collection of the Duchess of Berry in Venice.

Marie-Caroline of Bourbon, Duchess of Berry, a great, well-informed art collector, had assembled a formidable set of works in the palace to complement the art which already graced the building before the acquisition in 1844. Furthermore, one can imagine that, prior to that date, our painting might have come from the palace collections amassed by the Vendramins. The political disorder linked to the Risorgimento, a troubled period in Italian unification, would force Her Royal Highness the Duchess of Berry to leave Italy for the Brunnsee castle in Austria and to sell the palace and its furnishings at auction in Paris in 1865.

Art history had not yet been truly born in the 19th century and would not begin until the 20th century. As a result, many artists from older eras fell into oblivion, which makes it perfectly normal to find in the sale of the Duchess of Berry's collection in Paris on 19 April 1865, under number 184, our painting described as a work by Leonardo Da Vinci. Because the character of Bernardino Luini had been completely obscured at that point, a work of this pictorial quality could only be considered to be from the hand of the great Milanese master.

At the sale, the work was acquired by Mr Laneuville, an art merchant and auction appraiser who most likely, for the sake of discretion, purchased it on behalf of Count Tanneguy Duchâtel.

TANNEGUY DUCHÂTEL, POLITICIAN AND COLLECTOR

Count Charles-Marie Tanneguy Duchâtel (1803-1867) was an eminent political personality in the second half of the 19th century. He was a founding member of Le Globe newspaper, for which he handled economic articles. He was appointed deputy of Charente-Inferieure (1833), Minister of Commerce (1834), Minister of Finance (1836) then Minister of the Interior (1839 and 1840). Among his achievements, he handled the acquisition of the Cluny villa prior to the creation of the current Cluny Museum, and the transfer of Napoleon I's ashes. He held the Grand-Croix of the Legion of Honour and was a member of the Académie des Sciences Morales et Politiques and of the Académie des Beaux-Arts. He retired from politics after his return from exile in relation to the 1848 revolution. He collected antique paintings and books, and several works from his collection are now in the collections of prestigious museums, including Saint Casilda by Francisco de Zurbarán from the former collection of Marshal Soult, which now belongs to the Thyssen-Bornemisza Museum in Madrid. His widow bequeathed five important works to the Louvre, including the celebrated Œdipus and the Sphinx and The Source by Jean Auguste Dominique Ingres. The Louvre Museum has a room named in his honour.



Portrait de Monsieur Tanneguy Duchâtel (1820-1869), par Nadar, vers 1854-1867



■ ~ 509

COMMODE D'EPOQUE REGENCE

ESTAMPILLE D'ETIENNE DOIRAT, VERS 1730

En placage de bois de violette dit *en pointes de diamant* et palissandre de Rio, ornementation de bronze ciselé et doré, le dessus de marbre brèche d'Alep associé, la façade centrée d'un cartouche formés de *velum* godronnés et de feuillage ouvrant par un tiroir en ceinture surmontant deux autres tiroirs sans traverse, les côtés centrés d'un masque de Neptune dans un encadrement godronné, les montants antérieurs présentant des bustes de femme en console, les pieds ornés de fleurs et feuillage, avec deux traces d'estampille E. DO sur le montant avant droit et E DO et E D sur le montant arrière droit; quelques éléments de bronze associés, quelques restaurations au placage
H. 86 cm. (34 in.) ; L. 162 cm. (63¾ in.) ; P. 64 cm. (25¼ in.)

€80,000–120,000

\$93,000–140,000
£71,000–110,000

A REGENCE ORMOLU-MOUNTED KINGWOOD AND RIO ROSEWOOD COMMODE STAMPED
BY ETIENNE DOIRAT, CIRCA 1730

攝政時期風格五斗櫃，附有艾蒂安·杜瓦拉印章，約1730年

PROVENANCE

Collection L. Neumann, vente Christie's, Londres, 2 juillet 1919, lot 202;
Collection Ghertsos, vente Sotheby's, Monaco, 25 juin 1984, lot 315.

BIBLIOGRAPHIE

«Le cachet du XVIII^e siècle français» in *Connaissance des Arts*, août 1959, p. 41 (illustrée).
J.-D. Augarde, «Etienne Doirat, menuisier en Ebène», in *The J. Paul Getty Museum Journal*, vol. XIII, 1985, p. 46, fig. 7 (illustrée).
A. Pradère, *Les Ebénistes Français de Louis XIV à la Révolution*, Tours, 1989, p. 120 (illustrée).





Cette élégante commode à la forme particulièrement étudiée, habillée d'un frisaie en pointes de diamant subtilement réhaussé d'une riche ornementation de bronze doré appartient à un *corpus* identifié de la production d'Étienne Doirat, l'un des plus talentueux ébénistes sous l'époque Régence.

Étienne Doirat (vers 1670 – 1732) était destiné à embrasser une carrière d'artisans en raison de ses origines familiales dont les plus anciens membres se sont installés à la fin du XVI^e siècle faubourg Saint-Antoine. On ignore la date précise à laquelle il est reçu maître mais son contrat de mariage établi en 1704 le définit en tant que « menuisier en ébène ».

Étienne Doirat ne déroge pas à la tradition familiale puisqu'il restera toujours au faubourg mais changera à plusieurs reprises d'adresse : en 1704 il est installé Grande-Rue-du-Faubourg, en 1711 il est rue Sainte Marguerite, en 1720 il revient Grande-Rue-du-Faubourg mais à *La Croix Rouge*, en 1726 il semble avoir trouvé sa résidence définitive Cour-de-la-Contrescarpe-des-Fossés-de-la-Bastille. L'une des spécificités d'Étienne Doirat est d'avoir, à la différence de ses pairs comme Boulle ou encore Cressent, apposé son estampille sur les meubles sortant de son atelier. En effet, les statuts de la corporation de 1743 concernant l'obligation d'estampiller ne sont qu'un rappel de la règle quelque peu oubliée des statuts du 6 décembre 1637. Cependant comme exposé dans la brillante étude de Jean-Dominique Augarde (1), Doirat n'aurait estampillé finalement que peu de meubles compte tenu du volume produit qu'on imagine conséquent au prorata de trente ans de carrière ; il n'aurait par conséquent estampillé ses meubles que sur les dernières années correspondant ainsi aux meubles les plus aboutis.

Notre commode appartient ainsi à ce groupe de meubles réalisés dans les dernières années de sa vie, affirmation corroborée par trois éléments :

- la présence de l'estampille
- une pleine maîtrise de la forme avec ses montants pincés, les côtés légèrement concaves habillément revêtue de bois de violette. Son inventaire après décès établi le 12 juillet 1732 révèle non seulement trois types de commodes - *en tombeau*, à la *Régence* et en *Esse* - ainsi que la richesse du stock en bois exotiques : amarante, acajou, palissandre, bois violet, bois citron, bois de rose, etc. ;

- la présence de modèles de bronze que l'on retrouve sur d'autres commodes à l'instar des poignées, des bordures godronnées. Notons que l'inventaire de 1732 mentionne une armoire en noyer destinée aux « modèles de plomb imparfaits servant de garniture de commodes ou autres ». Conformément aux règles de séparation des corporations, Doirat faisait appel à un ciseleur extérieur à son atelier mais possédait des modèles de bronze propres à son usage. Julien Boucher, Pierre Marchand, Jacques Guirmand et un certain Couteux, tous maîtres fondeurs, sont cités dans l'inventaire de 1732, et semblent avoir livré à Doirat des bronzes.

Notre commode appartient à un *corpus* de huit commodes au total se caractérisant par ce cartouche frontal, toujours identifié par J.-D. Augarde :

- la commode estampillée de l'ancienne collection George Durlacher, vente Christie's, Londres, 6-7 avril 1938, lot 176 ; vente Christie's, Londres, 1^{er} décembre 1966, lot 70 ; galerie Aveline, Paris, 1972. Elle est aujourd'hui conservée au J. Paul Getty Museum (Inv. DA.66) (2) ;
- une commode, non estampillée (collection privée) (3) ;
- la commode, estampillée de Migeon et non de Doirat de l'ancienne collection Eugène Kraemer, vente galerie Georges Petit (Paris), 5-6 mai 1913, lot 141 ; ancienne collection Ogden Mills, Paris, rue de Varenne ; puis par descendance à sa sœur Béatrice, comtesse de Granard ; puis par descendance, vente Christie's, Londres, 6 juillet 2016, lot 51 ;
- la paire de commodes portant les marques « E.B.32 » et « E.B.32 bis » de l'ancienne collection du duc de M., vente Sotheby's, Monaco, 23 juin 1985, lot 800 ;
- la commode non estampillée de la vente galerie Robiony, Nice, 3 octobre 1984, lot 197 ;
- la commode, estampillée, de l'ancienne collection Charles Stein, 14 mai 1886, lot 382 ; vente Me Couturier, Paris, 14 mars 1972, lot 109 ; vente Me Rheims, Paris, 1^{er} décembre 1972, lot 124 ; vente Christie's, Londres, 20 juin 1985, lot 82.

Références bibliographiques :

- (1) J.-D. Augarde, « Étienne Doirat, Menuisier en Ébène », *The J. Paul Getty Museum Journal*, vol. 13, 1985, pp. 33-52.
- (2) C. Bremer-David, *Decorative Arts. An Illustrated Summary Catalogue of the Collections of the J. Paul Getty Museum*, Malibu, 1993, p. 24, n° 22.
- F. de Salvette, *Les Ébénistes du XVIII^e siècle. Leurs œuvres et leurs marques*, Paris, 1985, pl. XLVIII.

This elegant and very elaborately shaped commode, with a diamond trellis subtly set off by rich gilt bronze ornamentation belongs to an identified *corpus* in the production of Etienne Doirat, one of the most talented cabinetmakers of the Régence period.

Etienne Doirat (around 1670 – 1732) was destined to become an artisan – his family was already active in the faubourg Saint-Antoine at the end of the 16th century. The date at which he was received as master is unknown, but his marriage contract established in 1704 gives him as “ebony cabinetmaker”.

Etienne Doirat did not depart from family tradition and remained in the faubourg all his life, however, he changed addresses several times: in 1704 he was Grande-Rue-du-Faubourg, in 1711, rue Sainte Marguerite, in 1720 he came back to Grande-Rue-du-Faubourg under the sign La Croix Rouge », in 1726 he seems to have found his final residence Cour-de-la-Contrescarpe-des-Fossés-de-la-Bastille.

One of Etienne Doirat’s specificities is the fact that he stamped the furniture made in his atelier, unlike his peers like Boulle or Cressent.

Indeed, the 1743 corporation regulations concerning the obligation to stamp were only a reminder of the somewhat forgotten rule in the 6 December 1637 regulations. However, as is explained in Jean-Dominique Augarde’s brilliant study (1), in fact Doirat probably only stamped few pieces of furniture compared to the volume he produced, certainly quite large considering his thirty-year career; accordingly, he presumably only stamped his furniture over the last years, corresponding to his most accomplished pieces.

The commode here belongs to the group of furniture made in the last years of his life, which is corroborated by three elements:

- the presence of the stamp;
- the full mastery of form with pinched mounts, slightly concave sides, kingwood veneer. The inventory after his death, made on 12 July 1732 reveals only three types of commodes – en tombeau, à la Régence

and en Esse – and the variety of his stock of exotic woods: amaranth, mahogany, palisander, kingwood, lemonwood, rosewood, etc.

- the presence of bronze models found on other commodes such as the handles and gadrooned rims. It should be noted that the 1732 inventory mentions a walnut armoire for “imperfect lead models for the decoration of commodes or others”. In compliance with the corporation rules of separation, Doirat called on a chiseler outside his atelier but owned bronze models for his own use. Julien Boucher, Pierre Marchand, Jacques Guirmand and a Mr. Couteux, all master founders are mentioned in the 1732 inventory and seem to have delivered bronzes to Doirat.

Our commode belongs to a corpus of eight commodes in all, with a distinctive front cartouche, all identified by Jean-Dominique Augarde:

- the stamped commode from the former George Durlacher collection, Christie’s sale, London, 6-7 April 1938, lot 176; Christie’s sale, London, 1st December 1966, lot 70; galerie Aveline, Paris, 1972. Today in the J. Paul Getty Museum (inv. DA.66) (2);
- a non-stamped commode (private collection) (3);
- the commode stamped by Migeon and not Doirat from the former Eugène Kraemer collection, sale galerie Georges Petit (Paris), 5-6 May 1913, lot 141; former Ogden Mills collection, Paris, rue de Varenne; then by descent, to his sister Béatrice, comtesse de Granard; then by descent, Christie’s sale, London, 6 July 2016, lot 51;
- the pair of commodes with the stamps “E.B.32” and “E.B.32 bis” from the former collection of the duc de M., Sotheby’s sale, Monaco, 23 June 1985, lot 800;
- the non-stamped commode from the galerie Robiony sale, Nice, 3 October 1984, lot 197;
- the stamped commode from the former Charles Stein collection, 14 May 1886, lot 382; sale Me Couturier, Paris, 14 March 1972, lot 109; sale Me Rheims, Paris, 1st December 1972, lot 124; Christie’s sale, London, 20 June 1985, lot 82.



Commode d’époque Régence de la collection Eugène Kraemer



Commode par Etienne Doirat, Los Angeles, J. Paul Getty Museum

LE SERVICE HOPE



510

PARTIE DE SERVICE A DESSERT ARMORIE EN PORCELAINE DE SEVRES DU XVIII^e SIECLE

CIRCA 1787-88, DIVERSES MARQUES EN BLEU, MAUVE ET OR AUX DEUX L ENTRELACES, LETTRES DATES KK POUR 1786 ET LL POUR 1787, DIVERSES MARQUES DE PEINTRES ET DE DOREURS, MARQUES EN CREUX

A décor au centre d'une corbeille en osier garnie de fleurs sur un entablement avec des fruits dans un médaillon or entouré d'une frise de fleurs, frise de fleurs similaire sur la chute et filets or, l'aille à décor de trois réserves rectangulaires à pans coupés enfermant sur la partie haute des armoiries avec heaume, tenants, devise et guirlandes de roses, les deux autres sur les côtés avec des profils a l'imitation de camées dans des cartouches or entourés de guirlandes de fleurs; ces réserves se détachant sur un fond bleu enrichi de larges frises or composées de couronnes de fleurs, couronnes de perles et arabesques feuillagées, filet or sur le bord, (en général quelques rayures, égrenures et usures à l'or) comprenant :
soixante-quatre assiettes (six avec un éclat, une avec un petit éclat restauré, une avec défaut de cuisson),
quatre compotiers ronds (un avec un éclat sur le bord et fêlures associées),
trois compotiers coquille (petits éclats à une anse),
quatre compotiers carrés,
quatre compotiers ovales,
deux sucriers « Monsieur le Premier » et leurs couvercles (un avec corps rattaché et un couvercle restauré),
deux plateaux à deux confituriers et leurs couvercles (un couvercle avec petit éclat),
deux plateaux à trois confituriers et leurs couvercles (un plateau restauré et avec un des bols restauré, un couvercle avec restaurations, un autre couvercle avec petit éclat au bord),
deux glacières, leurs couvercles et deux intérieurs (un pied recollé, petits éclats à un couvercle),
trois « seaux à demi bouteille ordinaire »,
un « seau à liqueur ovale »,
quatre saladiers (un avec fêlures sur le bord)
L. du seau à liqueur ovale: 30,5 cm. (12 in.)

(111)

€250,000–400,000

\$290,000–460,000
£220,000–350,000

A LATE 18th CENTURY SEVRES PORCELAIN ARMORIAL BLUE-GROUND DESSERT SERVICE

十八世紀末賽佛爾瓷器紋章藍地甜品餐具

PROVENANCE

Livré à Jean-Baptiste Lefebvre pour M. Henry Hope, le 23 février 1788.
John Williams Hope et Anne Godard (nièce de Henry Hope), 1811.
W. Williams Hope, Esq. (leur fils), Paris et Rushton Hall, Northamptonshire.
Probablement acquis par William, 1er comte Dudley, à la vente des effets de William Williams Hope après son décès en 1855.
Le très Honorable, Feu comte de Dudley, Christie's Londres, 21 mai 1886, lot 173 (acquis par A. Hope pour 1900 guinées).
Galerie Georges Petit, Paris, 22nd May 1911, lot 40.
Probablement acquis dans le années 1950 chez Pietro Accorsi, Turin et par descendance au propriétaire actuel.









Benjamin West, *La famille Hope de Sydenham, Kent*, 1802, huile sur toile

Henry Hope (1735-1811), riche banquier et grand collectionneur d'Amsterdam, était en fait né à Boston dans les colonies de la baie de Massachusetts au nord-est de l'Amérique. Il étudia d'abord en Angleterre et fit « ses armes » dans la société bancaire Gurnell, Hoare & Harman de Londres. En 1762, il émigra aux Pays-Bas pour retrouver son oncle qui gère la banque d'Amsterdam Hope & Co. Amsterdam était à l'époque un des plus grands centres européens du commerce et cette banque jouait un rôle prépondérant dans les finances de la VOC (Dutch East India Company) notamment.

A travers ses nombreuses activités de marchand et de banquier, Henry Hope a constitué une très importante fortune et large collection d'œuvres d'art qui était conservée dans sa maison de Haarlem, Welgelegen. En 1779, il devient directeur de Hope & Co, mais finalement fuit en 1794 avec sa famille pour repartir en Angleterre et échapper aux révolutionnaires français ; il emporte avec lui 372 peintures, dont des toiles de Frans Hals, Rubens, Rembrandt et van Dyck. Il crée la branche anglaise de Hope & Co à Londres et se rapproche du banquier anglais Francis Baring. Il meurt en 1811 sans enfant, léguant sa vaste fortune, collections et domaines à sa famille. Une de ses nièces va particulièrement en être la bénéficiaire, Anne Godard. Anne Godard épousera un certain William Williams qui va rattacher à son nom celui de Hope en souvenir de l'oncle et son épouse pour devenir William Williams Hope ; il décède en 1855 et une partie de ses biens sont vendus, dont très probablement le service qui nous intéresse.

LA COMMANDE.

Commandé par Henry Hope en 1787, ce service sera livré en 1788. Il comprenait 108 pièces pour un montant global de près de 13.000 livres. Cette commande avait été arrangée par le biais d'un antiquaire d'Amsterdam Jean-Baptiste Lefebvre, marchand qui généralement obtenait des réductions à hauteur de 12%. Les archives de Sèvres-Cité de la Céramique conservent trace de cette livraison dans les registres du magasin de vente (Vy 10, folio 227, verso) :

Livré à M Lefebvre / Du 23 février 1788 / Service Beau bleu armoiries

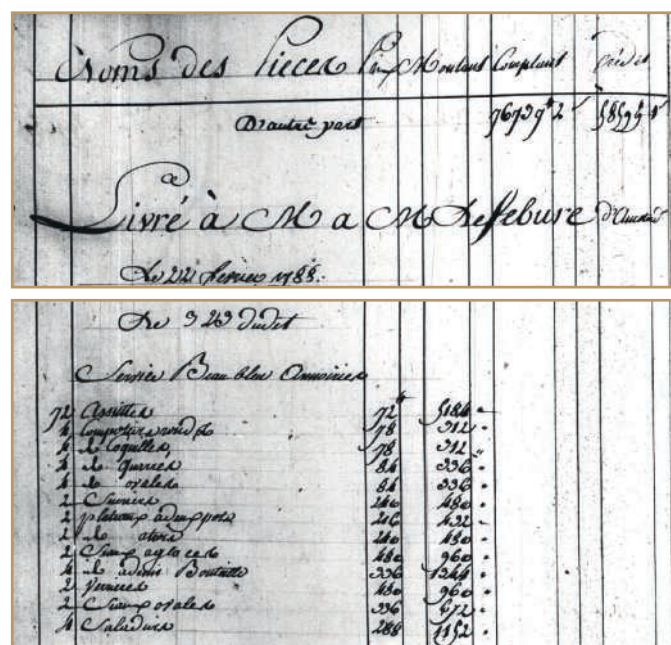
Cet ensemble correspond donc à la plus grande partie conservée dans son intégralité, dont il ne manque que treize éléments. Quatre pièces sont répertoriées dans les collections publiques françaises :

- un seau à demi-bouteille, à Sèvres - Cité de la Céramique
- une assiette, à Sèvres-Cité de la Céramique
- une assiette, au Musée du Louvre
- une assiette, au Musée Adrien Dubouché, Limoges

LE DÉCOR.

Ce décor n'est pas sans rappeler celui utilisé pour le service du comte de Aranda (1719-98), propriétaire de la manufacture de Alcora, ambassadeur de Charles III près du roi Auguste III de Pologne, puis nommé le 28 février 1792 secrétaire d'État du Roi Charles IV d'Espagne. Ce service avait été réalisé et donné sur ordre du roi Louis XVI en septembre 1787.

Même si autour de ces années, on constate un goût prononcé pour le style néoclassique, force est de constater que le décor du service Hope



Service des collections documentaires de Sèvres - Cité de la Céramique :
Vy10, folio 227, verso



© Sèvres - Cité de la céramique, Dist. RMN-Grand Palais / Le Studio Numérique

Album préparatoire des assiettes, service des collections documentaires de Sèvres - Cité de la Céramique (2011.3.2547)

est beaucoup plus riche que celui du comte de Aranda, avec notamment l'emploi d'un répertoire décoratif de camées d'après l'Antique, et d'armoiries très élaborées. Ce décor fait partie des très rares décors dont on retrouve le dessin préparatoire dans l'*Album préparatoires des assiettes*, sur laquelle page figure d'ailleurs le nom en toutes lettres du commanditaire « *Pr. Mr Lefbure d'Amsterdam* ». Les armoiries sont un petit peu différentes dans la réalité, et se rapprochent en fait beaucoup plus de celles des Hope of Craighall qui comprennent la devise 'AT SPES INFRACTA'.

Un autre service un peu plus tardif (livré en 1792), et d'esprit similaire est certainement le service Sudell. Commandé par un anglais et livré via Jean-Frédéric Perregaux et son associé J. Lanos le 31 décembre 1792, il est un des très rares autres services armoriés produits par la manufacture royale; cf. David Peters, *Sèvres Plates and Services of the 18th Century*, Little Berkhamsted, 2005, vol. IV, cat. n.92-31 et vol. VI, p. 1470.

Encore une fois, les archives de Sèvres-Cité de la Céramique, et particulièrement les Registres des travaux des peintres, permettent d'avoir une idée du nombre de peintres et de doreurs qui ont pu travailler sur ce service. Il est d'ailleurs intéressant de constater à l'étude des marques que portent les pièces, qu'il semblerait que certaines mêmes formes aient été confiées aux mêmes artistes. On peut en dénombrer un certain nombre, comprenant : Barrat oncle, Boileau fils, Bulidon, Guillaume Buteux, Chauvaux, Commelin, L'Ecot, Girard, Hirel de Choisy, Le Gay, La France, de Laroche, Massy, Méreaud, Mirey, Nicquet, Noualhier, Philippine, Prevost, Mme Taillandier, Tandart, Vandé, Vincent notamment.

Pour une étude détaillée sur ce service, voir par David Peters, *Sèvres Plates and Services of the 18th Century*, Little Berkhamsted, 2015, vol. IV, pp. 853-855.



A wealthy banker and noted art collector from Amsterdam, he was, in fact, born in Boston in the English Massachusetts Bay colony of North-East America. He studied in England, first gaining experience in London with the banking company Gurnell, Hoare & Harman. In 1762, he emigrated to the Low Countries to join his uncle, then director of the Hope & Co. branch in Amsterdam. At that time, Amsterdam was considered one of the greatest centers of commerce in Europe where the Hope family bank played a leading role in the finances of the VOC (Dutch East India Company). Thanks to his many mercantile and banking successes, Henry Hope amassed not only a financial fortune but an important and sizeable art collection which he housed in his home in Haarlem, Welgelegen. In 1779, he became director of Hope & Co. But he was forced to flee his adopted home and return to England in 1794, in order to escape French revolutionaries. He brought with him 372 Dutch pictures, including works by Frans Hals, Rubens, Rembrandt et van Dyck. Once settled in London, he opened an English branch of Hope & Co., working closely with the English banker Francis Baring. Hope died childless in 1811, leaving his vast fortune, his art collections and real-estate holdings to his family. One of his nieces, Anne Godard, benefited in particular. She married one William Williams, who took the name Hope in remembrance of his wife's uncle, thereafter being known as William Williams Hope. At his death in 1855, a portion of his estate was sold, including almost certainly the present dessert service, one of only a handful decorated at Sèvres with a coat-of-arms.

THE ORDER

Ordered by Henry Hope in 1787 and delivered the following year, the original service comprised some 108 pieces (not counting covers and liners) at a total cost of nearly 13,000 livres. His order was arranged through the Amsterdam antique dealer Jean-Baptiste Lefebvre in order to take advantage of the 12% discount usually offered the trade. The archives at Sèvres-Cité de la Céramique retains a trace of the original order in the sale room register (Vy 10, folio 227, verso):
Delivered to M Lefebvre / on 23 February 1788 / an armorial service in *Beau bleu*

The service as presented represents the lion's share of the original order, with only thirteen pieces lacking from the original compliment. Of these, four are known in public French collections:

- a half-bottle cooler at Sèvres-Cité de la Céramique
- a plate at Sèvres-Cité de la Céramique

- a plate at the Musée du Louvre
- a plate at the Musée Adrien Dubouché, Limoges

THE DECORATION

The decoration on the Hope Service has close ties with that found on the service made for the comte de Aranda (1719-1798), owner of the Alcora ceramics factory, ambassador from Charles III of Spain to the court of Augustus III of Poland, named 28 February 1792 as Secretary of State to King Charles IV of Spain. This service was a gift of Louis XVI in September 1787.

Regardless of the fact that, at that time, a taste for the restrained Neoclassic was the height of fashion, the decoration on the Hope service is much richer than that made for the count of Aranda, notable in the vocabulary used in its decoration of cameos after the Antique and the elaborately represented coat-of-arms. A preparatory drawing for this rare decoration can be found in at Sèvres-Cité de la Céramique in the *l'Album préparatoires des assiettes* and with it an unmistakable reference to the man for which it was conceived, the caption to the drawing reading: « *Pr. Mr Lefbure d'Amsterdam* ». The arms are slightly different than those found on the finished service, being much closer to those of the Hope family of Craighall, whose motto is 'AT SPES INFRACTA'.

Another service, somewhat later in date (delivered in 1792) but similar in spirit, is the Sudell service. Ordered by an Englishman and delivered 31 December 1792 via Jean-Frédéric Perregaux and his associate J. Lanos, it is another of the rare armorial services produced at the royal manufactory; cf. David Peters, *Sèvres Plates and Services of the 18th Century*, Little Berkhamsted, 2005, vol. IV, cat. n.92-31 et vol. VI, p. 1470. Once again, the archives at Sèvres-Cité de la Céramique and specifically the Registers logging the work of painters, allow us to have an idea of the large numbers of painters and gilders who worked on the Hope Service. It is also interesting to note through a study of the marks found on the pieces, that it would seem the same forms were entrusted to the same artists. It is possible to enumerate a certain group, including notably Barrat oncle, Boileau fils, Bulidon, Guillaume Buteux, Chauvaux, Commelin, L'Ecot, Girard, Hirel de Choisy, Le Gay, La France, de Laroche, Massy, Méreaud, Mirey, Nicquet, Noualhier, Philippine, Prevost, Mme Taillandier, Tandart, Vandé, and Vincent. For a detailed study of the Hope Service, see David Peters, *Sèvres Plates and Services of the 18th Century*, Little Berkhamsted, 2015, vol. IV, pp. 853-855.



511

PAIRE D'ENCOIGNURES D'EPOQUE LOUIS XV

ESTAMPILLE DE BERNARD II VAN RISEN BURGH DIT B. V. R. B. II,
VERS 1750

En vernis européen à l'imitation de la Chine, à décor or, noir et polychrome, poirier noirci et partiellement doré, ornementation de bronze ciselé et doré, les dessus de marbre portor restaurés et associés, la façade centrée d'un cartouche rocaille formé de palmes, velum et cabochons représentant pour la première une pagode inscrite dans un paysage lacustre et pour la seconde des pagodes dans un paysage arboré, le fond à treillage, les écoinçons à coquilles, les deux vantaux en placage au revers de merisier et filets d'amarante découvrant deux étagères, chaque encoignure avec une trace d'estampille sur chaque montant antérieur BVRB, portant sur le dessus deux étiquettes imprimées inscrites « Collection / Jacques Guerlain » et monogrammées JC et portant au dos une étiquette inscrite à l'encre noire "M.J.J.Guerlain", la première avec une étiquette inscrite à l'encre bleue « Guerlain » ; usures et quelques retouches au vernis

H. 96 cm. (37¾ in.) ; L. 81,5 cm. (32 in.) ; P. 58,5 cm. (23 in.)

Bernard II Van Risen Burgh (B. V. R. B.), reçu maître vers 1730

(2)

€100,000-200,000

\$120,000-230,000
£89,000-180,000

A PAIR OF LOUIS XV ORMOLU-MOUNTED PARCEL-GILT, POLYCHROME AND BLACK JAPANNED AND EBONISED-PEARWOOD ENCOIGNURES STAMPED BY II VAN RISEN BURGH CALLED B.V.R.B II, CIRCA 1750

路易十五時期漆藝牆角櫃一對，附有伯納德二世 范 里森 伯格印章(縮寫為B.V.R.B II)，十八世紀中葉

PROVENANCE

Collection Jacques Guerlain ;
puis Jean-Jacques Guerlain ;
puis par descendance.

BIBLIOGRAPHIE

J.-P. Baroli, "Le mystérieux B.V.R.B enfin identifié" in *Connaissance des Arts*, n° 43, mars 1957, pp. 56-63.
Cat. Expo., « Grands Ébénistes et Menuisiers Parisiens du XVIII^e siècle. 1740-1790 », 1955, n° 28.

EXPOSITION

Grands Ébénistes et Menuisiers Parisiens du XVIII^e siècle. 1740-1790, musée des Arts Décoratifs, Paris, décembre 1955 – février 1956, n° 28.



Cette élégante paire d'encoignures offre un important témoignage du travail d'un des plus grands ébénistes du règne de Louis XV. Estampillées Bernard II van Risen Burgh, elle ont fait partie pendant plusieurs générations des collections Guerlain, associant à travers les siècles deux noms synonymes d'excellence et raffinement.

Fils d'un ébéniste hollandais installé à Paris dans les années 1680 et spécialisé dans la fabrication des caisses de régulateur et dans la marqueterie d'écaille et de métal, Bernard II van Risen Burgh demeura toute sa vie dans le Faubourg Saint-Honoré. Il habita successivement les rues de Reuilly, de Saint-Nicolas et de Charenton. Il meurt en 1766 après avoir vendu son fonds de commerce à son fils, appelé Bernard III. Reçu maître avant 1730, son estampille 'BVRB' demeura longtemps inconnue, jusqu'à son identification tardive en 1957 par Jean-Pierre Baroli ("Le mystérieux B.V.R.B enfin identifié", in *Connaissance des Arts*, mars 1957, pp. 56-63).

BVRB ET LES MARCHANDS-MERCIERS

L'utilisation de cet acronyme comme signature par les trois générations de van Risen Burgh s'explique, selon celui qui l'a découverte, à la fois pour une raison pratique et pour une raison commerciale. Pratique car le nom complet nécessiterait un long fer difficile à frapper ; commerciale car ayant travaillé presque exclusivement pour des marchands-merciers, BVRB aurait été fortement encouragé par ces derniers à conserver cet anonymat relatif. Lazare Duvaux, François-Charles Darnault, Thomas Joachim Hébert, et Simon Philippe Poirier bénéficièrent entre autres du somptueux travail de l'ébéniste parisien. Par le biais de ces marchands et au fil de livraisons plus prestigieuses les unes que les autres, BVRB devient l'ébéniste le plus en vue du règne de Louis XV.

En effet, dès 1737, avec une commode en laque du Japon livrée à la reine Marie Leszczyńska pour son cabinet de retraite du château de Fontainebleau (Musée du Louvre, inv. OA 11193), BVRB pénétrait, par l'intermédiaire de Thomas Joachim Hébert, le marché des meubles de la Couronne.

Cette association de BVRB avec les grands décorateurs parisiens est symptomatique du marché du luxe au XVIII^e siècle. Les intérêts liés des artisans et des ordonnateurs du goût s'articulent ainsi : l'ébéniste accède grâce au marchand-mercier, en même temps qu'à une clientèle prestigieuse et fortunée, à des matériaux exotiques ou luxueux et à des procédés dont ils détiennent un quasi-monopole.

Le marchand-mercier quant à lui s'attache en retour les services des meilleurs artistes pour séduire cette riche clientèle désireuse de posséder les dernières créations à la mode.

Parmi de nombreux exemples prouvant la pérennité de cette collaboration entre BVRB et les marchands-merciers, et leurs bénéfices mutuels, citons aussi la livraison du 18 février 1745 à Versailles pour le cabinet de retraite de la Dauphine d'un *secrétaire à pente* marqueté en bois de bout (Musée des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. V5268). Enfin, en 1760, le prince de Condé payait à Philippe-Simon Poirier une commode exceptionnelle destinée au Palais Bourbon, ornée de plaques de porcelaine enchâssées dans un réseau de bronze (Collection particulière, inv. RO 84).

Ces différents exemples prouvent l'étroitesse des relations entre les différents marchands-merciers parisiens et BVRB, la place de choix qu'il occupait parmi les artisans de son temps et la longévité de sa carrière. Ils permettent aussi de mettre en lumière la diversité d'une œuvre que caractérisent notamment le renouvellement des formes, la multiplicité des matériaux utilisés, et l'habileté à s'adapter aux progrès techniques et à ceux de la mode.

LAQUES ORIENTALES ET VERNIS FRANÇAIS

Toutefois, la production la plus emblématique du prolifique Bernard II van Risen Burgh fut l'utilisation des laques asiatiques et du vernis Martin. Et si les œuvres de l'ébéniste qui associent les deux techniques sont nombreuses, rares sont celles où le vernis européen est exclusivement utilisé.

Par souci d'égaler la qualité des œuvres asiatiques, des vernisseurs français s'employèrent dès le XVII^e siècle à imiter ces productions. Parmi ces talentueux artisans, les frères Martin, qui jouissaient d'un



privège royal et d'une excellente réputation, donnèrent leur nom à cette technique. Guillaume et Etienne-Simon Martin s'associèrent en 1727, dirigeant respectivement leurs ateliers de peinture des faubourgs Saint-Antoine et Saint-Martin. Guillaume Martin avait été reçu Maître peintre, sculpteur et enlumineur en 1713 et nommé Vernisseur du roi par brevet de 1725. Etienne-Simon, quant à lui, devint maître en 1728. Plus tard, Robert, et son dernier frère Julien, adhèrent à la société formée par leurs aînés, ajoutant ainsi un troisième atelier rue Magloire en 1748 ; et leur entreprise fut érigée en Manufacture royale. Leurs imitations parfaites des laques et des décors orientaux les rendirent vite si célèbres que les rédacteurs des catalogues de vente de l'époque les mentionnaient dans leurs notices.

BVRB eut maintes fois l'occasion, par l'entremise des marchands-merciers, de mettre en valeur les panneaux des frères Martin. Il devint même un maître incontesté de cette technique et ses œuvres enrichissent aujourd'hui les collections des plus grands musées. Concernant les laques asiatiques, nous l'avons dit, les exemples sont nombreux. Des commodes galbées sont notamment visibles parmi les collections du Victoria and Albert Museum de Londres (inv. 1105-1882) et du J. Paul Getty Museum de Los Angeles (inv. 65.DA.4). Quant aux encoignures, une paire à deux portes en laque de Coromandel fit partie des collections Double, puis Doisteau, avant de finir au Metropolitan Museum de New-York avec l'ensemble de la collection Charles Wrightsman (inv. 1983.185.2). Une autre en laque du Japon et en vernis orne depuis la fin du XIX^e siècle l'escalier de l'hôtel particulier de Nissim de Camondo (Inv. Cam. 36.1 et 2)

En revanche, les encoignures en vernis sont extrêmement rares. Outre notre paire, on compte celle de l'ancienne collection Louis-Jean Gagnat (1698-1768), illustrée par Gabriel de Saint-Aubin lors de la vente de sa collection en 1769, et réapparue plus récemment sur le marché (vente Sotheby's, Londres, 06 juillet 2011, lot 16). Une seule autre, acquise par Georges IV, fait aujourd'hui partie des collections de la Reine d'Angleterre (*Carlton House, The Past Glories of George IV's Palace*, 1991, p.64.)

Ces exemples montrent à quel point, et ce bien avant l'identification du maître, les œuvres estampillées BVRB recueillaient les suffrages des plus grands collectionneurs. L'examen attentif de nos encoignures explique aisément ce succès mérité. Il confirme la réputation d'excellence de l'ébéniste. Comme le notait Pierre Verlet (*Le mobilier français du XVIII^e siècle*, Paris, 1989, p. 131) la construction est particulièrement soignée, surtout pour l'époque. En chêne et non en pin, le bâti comporte des assemblages nets et réguliers ; les fonds se composent de panneaux chevillés et chanfreinés, très réguliers. Cette âme de bois discrète sert de support au décor le plus raffiné possible.

UNE ŒUVRE CHARNIERE DANS LA PRODUCTION DE BVRB

Ces observations et la comparaison de notre paire d'encoignures avec les autres exemples de la production de BVRB permettent de préciser leur date d'exécution. On remarque en effet que les exemplaires produits vers 1740, comme la paire conservée à la Résidence de Munich (inv. M 23-24), ou celle qui se trouve au J.-P. Getty Museum (inv. 72.DA.44.1), se caractérisent par leurs montants et leurs pieds droits, un fond plat, une plinthe à la découpe simple et une ouverture à deux vantaux. Après 1750 a contrario, les montants comme les pieds sont mouvementés, la découpe de la plinthe plus dénichetée et la façade au galbe très prononcé ouvre par un seul vantail. Citons par exemple la paire provenant de la collection Machaut d'Arnouville datée de ces

années-là (vente Christie's, New-York, 2 novembre 2000, lot 231). Notre paire, aux montants droits mais aux pieds cambrés, ouvrant par deux vantaux mais à la plinthe savamment dessinée, se situerait donc à mi-chemin entre ces deux périodes de production, à la toute fin des années 1740, lorsque les "C" couronnés disparaissent des montures de bronze doré.

LES BRONZES DORES

Offrant un parfait contraste avec le vernis qu'elles accompagnent, les montures de bronze doré occupent dans les créations de BVRB une place particulièrement importante. En effet, BVRB est réputé pour la conception extraordinaire de ses montures qui participent à l'harmonie générale des lignes de ses meubles. Leur brunissage et leur ciselure impeccables ont parfois été attribués aux bronziers Pierre Regnault et Louis Blondel qui déjà travaillèrent pour son père. Contrairement aux pratiques de l'époque, les modèles de bronzes de BVRB se retrouvent uniquement sur ses meubles, à l'exclusion de tout autre ébéniste. Il est donc légitime de penser avec les spécialistes de son œuvre que BVRB dessinait ces montures, et les fondait peut-être à partir de ses propres moules, en totale illégalité vis-à-vis des règles corporatives. Ou bien avait-il convenu avec les marchands-merciers un usage exclusif de certains de leurs modèles. Quoiqu'il en soit, certains rinceaux feuillagés et agrafes rocailles, caractéristiques de son œuvre participent à la naissance d'un style propre et bien identifiable.

GUERLAIN : UNE PROVENANCE PRESTIGIEUSE

L'histoire de ces spectaculaires encoignures est largement associée à celle de la famille Guerlain dans les collections de laquelle elles ont figuré durant plusieurs générations. En effet, elles ont fait partie de la collection de Jacques Guerlain. Troisième du nom dans la dynastie des célèbres parfumeurs, Jacques Edouard Guerlain (1874-1963) fut l'un des nez les plus prolifiques et doués du siècle passé. Créant des fragrances devenues iconiques, il a marqué l'histoire du luxe parisien. Avec le même souci de perfection et d'équilibre qui animait l'artisan du XVIII^e siècle, avec le même goût pour l'exotisme et les essences luxueuses, Jacques Guerlain et ses héritiers auront largement contribué à la réputation sans faille de l'élégance française à travers le monde.

Ce merveilleux alchimiste considérait la parfumerie comme un art et connaissait l'art comme la parfumerie. « Il travaillait comme un peintre de portrait à son chevalet » dira de lui son petit-fils Jean-Paul Guerlain. Esthète et poète, il réunit dans sa demeure parisienne de la plaine Monceau, au 22 rue Murillo, un fabuleux ensemble de tableaux, de meubles et d'objets d'art.

Hubert Robert, Fragonard, Manet, Sisley, Gauguin... à la litanie des plus grands maîtres de la peinture répondait celle des ébénistes. André-Charles Boulle, notamment, et bien sûr BVRB, dont il possédait, outre notre paire d'encoignures, une curieuse commode en cabinet en laque du Japon. Comme une dernière illustration des valeurs de transmission chères à la famille Guerlain, une ultime démonstration de son goût, cette commode a rejoint les collections du Musée du Louvre (inv. OA 11745) en même temps que l'emblématique Pie de Claude Monet, une autre œuvre phare des collections Guerlain.



DR

Une des encoignures, lot 511, en 1955.



© Christie's Images 2000

Encoignure d'une paire par BVRB, ancienne coll. Machault d'Arnouville

This elegant pair of encoignures (corner cabinets) is a remarkable illustration of the work of one of the greatest cabinetmakers of the reign of Louis XV. Bearing Bernard II van Risen Burgh's stamp mark, it was part of the major Guerlain collection for three generations, associating through time two names expressing excellence and refinement.

BERNARD II VAN RISEN BURGH

The son of a Dutch cabinetmaker who arrived in Paris in the 1680s and was specialized in the production of long-case clock (régulateur) cases and in metal and tortoiseshell marquetry, Bernard II van Risen Burgh spent all his life in the Faubourg Saint-Honoré. He lived on rue de Reuilly, rue de Saint-Nicolas and rue de Charenton. He died in 1766 after selling his business to his son, called Bernard III. Received master before 1730, his stamp 'BVRB' remained long unidentified, until it was revealed in 1957 by Jean-Pierre Baroli ("Le mystérieux B.V.R.B enfin identifié", in *Connaissance des Arts*, mars 1957, pp. 56-63).

BVRB AND THE MERCHANT-MERCERS

The use of these initials as their signature by the three generations of Van Risen Burghs is explained according to the author, both by a practical reason and by a commercial one. Practical, as the full name would require a long iron difficult to stamp; commercial, as because he worked almost exclusively for the merchant-merciers, they highly encouraged BVRB to remain relatively anonymous. Lazare Duvaux, François-Charles Darnault, Thomas Joachim Hébert, and Simon Philippe Poirier benefited from the magnificent work of the Parisian cabinetmaker. Through these merchants, with deliveries rivaling in prestige,

BVRB became the most prominent cabinet maker of Louis XV's reign. As early as 1737, BVRB worked for the Crown furniture, through the intermediary of Thomas-Joachim Hébert, with a commode in Japanese lacquer delivered to Queen Maria Leszczyńska, for her private cabinet in Château de Fontainebleau (Musée du Louvre, inv. OA 11193). BVRB's association with the major Parisian decorators is typical of the 18th century luxury market. The common interests of artisans and tastemakers go hand-in-hand – through the merchant-maker the cabinetmaker has access to a prestigious and wealthy clientele and also to exotic and luxury materials and to processes of which they have a quasi-monopoly. As for the merchant-mercier, he avails himself of the services of the best artists to attract this rich clientele wishing to acquire the latest fashions.

Among the many items proving the continuity of the collaboration between BVRB and the merchant-merciers, and their mutual benefits, we can quote the delivery on 18 February 1745 to Versailles for the Dauphine's private cabinet of a lean-to writing desk (*secrétaire à pente*) in *bois de bout* marquetry (Musée des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. V5268). Finally, in 1760, the Prince de Condé bought from Philippe-Simon Poirier an exceptional commode, decorated with porcelain plaques mounted in a bronze network, for the Palais-Bourbon (Private collection, inv. RO 84).

All these examples highlight the close relationships that existed between the Paris merchant-merciers and BVRB and the choice place he had among artisans of his time and the durability of his career. They show the diversity of an œuvre defined by the renewal of forms, the multiplicity of materials used and the capacity to adapt to technical progress and to the evolution of fashion.



ORIENTAL LACQUERS AND FRENCH VARNISH

However, prolific Bernard II van Risen Burgh's most iconic production was Asian lacquers and vernis Martin. In many works the cabinetmaker associated both techniques, he only used European varnish exclusively in very few.

To equal the quality of Asian works, French varnishers tried to imitate their production as early as the 17th century. Among several talented artisans, the highly reputed Martin brothers who had a royal privilege, gave their name to the technique. Guillaume and Etienne-Simon Martin partnered in 1727, each at the head of their painting atelier on Faubourg Saint-Antoine and Faubourg Saint-Martin. Guillaume Martin became master painter, sculptor and illuminator in 1713 and was made King's varnisher in a 1725 decree. Etienne-Simon became master in 1728. Later, Robert and his youngest brother Julien became members of the company created by their older brothers, with a third atelier rue Magloire in 1748; their company became a *Manufacture royale*. Their perfect imitations of oriental lacquers and decorations soon made them so famous that catalogue writers mentioned their names in their publications.

Through the merchant-merciers, BVRB often had the opportunity to showcase the Frères Martin's panels. He even became the unrivalled master of this technique and his works are now present in the collections of major museums. As said above, many examples of Asian lacquers exist. Commodes *galbées* can be seen at the Victoria and Albert Museum in London (inv. 1105-1882) and in the J. Paul Getty Museum in Los Angeles (inv. 65.DA.4). As for encoignures, a pair with a double set of doors in Coromandel lacquer, first in the Double and then in the Doisteau collection, is now in the New York Metropolitan Museum with the entire Charles Wrightsman collection (inv. 1983.185.2). Another one in Japanese lacquer and decorated varnish stands in the staircase of the hôtel Nissim de Camondo since the 19th century (Inv. Cam. 36.1 et 2).

On the other hand, varnished encoignures are extremely rare. Outside our pair, there is the one from the former Louis-Jean Gaignat's (1698-1768) collection, illustrated by Gabriel de Saint-Aubin when the collection was sold in 1769, that came up for sale (Sotheby's sale, London, 6 July 2011, lot 16). There is one other pair bought by Georges IV, which is in the Queen of England's collection (*Carlton House, The Past Glories of George IV's Palace*, 1991, p.64.)

These examples show to what extent the works stamped BVRB were in demand among major collectors, long before the master was identified. A close study of our encoignures easily explain this well-deserved success and confirms the cabinetmaker's reputation for excellence. As noted by Pierre Verlet (*Le mobilier français du XVIII^{ème} siècle*, Paris, 1989, p.131), the construction illustrates BVRB's concern for quality even in carcass work of his pieces, exceptional at the time. The structure in oak not pine is neatly and regularly assembled; the carcass is made of very regular pegged and chamfered panels. This discreet wood structure supports the most highly sophisticated décor.

A PIVOTAL WORK IN BVRB'S PRODUCTION

These observations and the comparison of our pair of encoignures with others in BVRB's production make it possible to date them precisely. The models produced around 1740, like the pair kept at the Munich Residence (inv. Res. Mü. M 23, 24) or the one in the Getty (inv.

72.DA.44.1), feature straight supports and legs, a flat bottom, a simply carved apron and a double set of doors.

After 1750, on the other hand, both mounts and legs are more ornate, the apron more waved and the façade with a pronounced curve opens with a single door. The pair from the Machaut d'Arnouville collection, for example, dates around that period (Christie's sale, New-York, 02 November 2000, lot 231).

Our pair, with straight mounts but cabriole legs, opens with a double set of doors, but has an ornate skillfully composed apron, would be halfway between these two periods of production at the very end of the 1740s, when crowned "Cs" disappeared from gilt bronze mounts.

THE GILT BRONZES

Bronze gilt mounts play a central role in BVRB's creations and offer a perfect contrast to the varnish they accompany. The cabinetmaker had a high reputation for the remarkable design of his mounts which contributed to the general harmony of his furniture's lines. Their impeccable burnish and chiseling were sometimes attributed to the bronziers Pierre Regnault and Louis Blondel who had worked for his father. Contrary to practices of the time, BVRB's bronze models are only found on his furniture, to the exclusion of any other cabinetmaker's. It is legitimate to think with the specialists of his œuvre that BVRB designed these bronze mounts and maybe that he founded them from his own moulds, a totally illegal activity in view of corporation regulations. Or maybe that he had an agreement with the merchant-merciers for the exclusive use of some of their models. In any case, some of the foliate scrolls and rocaille finials typical of his work contributed to the birth of an individual and easily identifiable style.

GUERLAIN: A PRESTIGIOUS PROVENANCE

The history of these spectacular encoignures is closely linked to the Guerlain family as they were part of their collection for several generations. They belonged to the collection of Jacques Guerlain. The third in the illustrious dynasty of perfumers, Jacques-Edouard Guerlain (1874-1963) was one of the most talented and most creative *nez* of the past century. He created iconic fragrances and has left his mark on the history of Parisian luxury.

Striving for the same perfection and balance at those at the heart of an 18th century artisan's work, with the same taste for exoticism and luxury essences, Jacques Guerlain and his heirs widely contributed to the unflinching reputation of French elegance throughout the world.

The wonderful alchemist considered perfumery as an art and knew art as he knew perfumery. "He worked like a portrait painter in front of his easel," said his grandson Jean-Paul Guerlain. An esthete and a poet, he collected a fabulous ensemble of paintings, furniture and objects of art in his Paris home on the plaine Monceau, 22 rue Murillo.

Hubert Robert, Fragonard, Manet, Sisley, Gauguin... to the litany of the greatest masters of painting responded the best cabinetmakers ... André-Charles Boulle, notably, and of course BVRB – Jacques Guerlain owned, in addition to our pair of encoignures, a curious *commode en cabinet* in Japanese lacquer. As a last illustration of the values of transmission of the Guerlain family, an ultimate demonstration of their taste, this commode is now in the Musée du Louvre (inv. OA 11745) together with Claude Monet's iconic Magpie, another landmark work in the Guerlain collection.

LE SERVICE BORGHÈSE



f 512

PAIRE DE CLOCHES ET PRESENTOIRS EN VERMEIL AVEC LEUR RECHAUD EN CUIVRE DORE DU SERVICE BORGHÈSE

PAR MARTIN-GUILLAUME BIENNAIS, PARIS,
LES PRESENTOIRS 1798-1809; LES CLOCHES 1809-1819

D'après un dessin de Percier et Fontaine, les cloches ajourées, à bordure de feuilles de laurier et baies, appliquées de femmes antiques, de guirlandes des fleurs et de cygne, la prise en pomme de pin stylisée sur terrasse feuillagée ajourée, le présentoir bordé de feuilles d'acanthé, les réchauds sur quatre pieds-griffes à têtes de lion, les anses en dauphin à attaches en coquille, toutes les pièces gravées d'une armoirie surmontée d'une couronne princière, poinçons: titre, garantie et orfèvre; dans les cloches signature "Biennais, Orfèvre de Lrs Mtés Impériales et Royales à Paris"

Diamètre des cloches: 25 cm. (9¾ in.); Diamètre des présentoirs: 27 cm. (10⅝ in.); Longueur des réchaud: 27 cm. (10⅝ in.)

5019 gr. (161.35 oz.)

(6)

€40,000-60,000

\$47,000-70,000
£36,000-53,000

A PAIR OF FRENCH EMPIRE SILVER-GILT DISHES, COVERS AND COPPER-GILT STANDS FROM THE BORGHÈSE SERVICE, 1798-1819

法蘭西帝國時期鍍銀碟一對，貝佳斯博爾蓋塞家族餐具，1798-1819年

PROVENANCE

Don Camille Borghèse, Prince de Sulmona e di Rossana (1775-1832)
Vente du palais Borghèse Palace, Giacomini et Capobianchi, Rome, 28 mars-9 avril 1892, partie du lot 847.

Don Antonio Licata, Prince Baucina.

Ercole Canessa (1868-1929), collectionneur et marchand.

Vente Mme. Edith Rockefeller McCormick (1872-1932), American Art Association/Anderson Galleries Inc., New York, 5 Janvier 1934, un des lots 732-736.

Acquis par le père de Simone de Borges, de la famille fondatrice de la banque portugaise Borges & Irmao.

Collection privée espagnole.

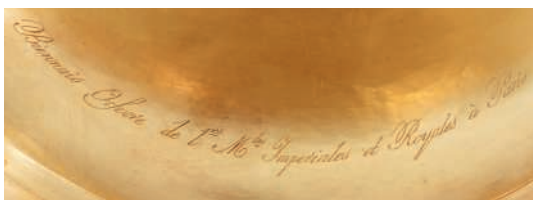
Vente Christie's, Londres, 2 juin 2009, lot 120.

EXPOSITION

Chicago, *The Art Institute of Chicago*, juin 1924-novembre 1932

BIBLIOGRAPHIE

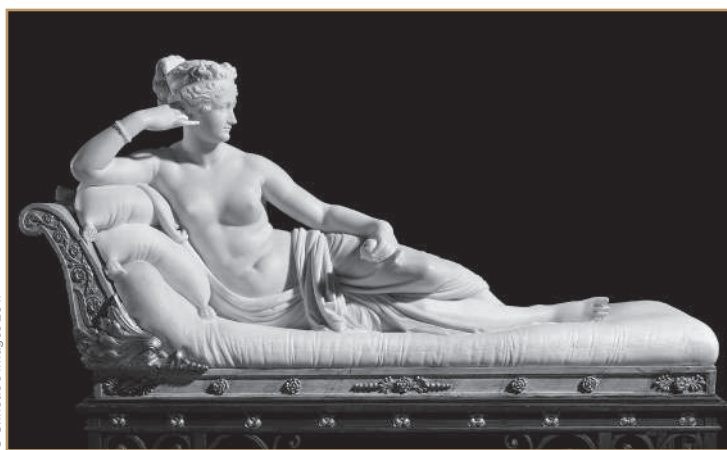
A. Phillips and J. Sloane, *Antiquity Revisited English and French Silver-Gilt from the Collection*, Londres, 1997, p. 104 (deux formant paire)







Portrait de Camille Borghèse, vers 1800



Portrait de Pauline Borghèse

Née à Ajaccio en 1780, Pauline Bonaparte est la deuxième des sœurs de Napoléon Bonaparte et sa préférée. Elle sera la seule avec sa mère à lui rendre visite lors de son exil sur l'île d'Elbe.

Pauline épouse en 1797 le général Charles-Victoire-Emmanuel Leclerc, mariage qui sera de courte durée puisque le général décède en 1802 des suites de la fièvre jaune.

Elle épouse ensuite Camille Borghèse, riche prince italien possédant un magnifique palais à Rome. Le mariage est célébré le 6 novembre 1803 à Mortefontaine, propriété de Joseph, frère aîné des Bonaparte.

Ces secondes noces sont l'occasion pour Napoléon d'acheter les collections contenues dans le palais de son nouveau beau-frère.

Le service serait un cadeau de l'Empereur à sa sœur à l'occasion de son mariage. Cependant, ni la signature de Martin-Guillaume Biennais sur certaines pièces comme orfèvre de l'Empereur, ni la datation des poinçons de 1809-1819, ne semblent corroborer cette hypothèse.

De plus les armes sont celles de Camille et non de Pauline. Le service serait donc vraisemblablement un achat du couple auprès de l'orfèvre.

Afin de répondre à cette nouvelle commande de plus de 1600 pièces, Biennais sous-traite la fabrication de certains éléments du service à des confrères de renom dont Jean-Baptiste-Claude Odier afin de terminer la commande dans les temps.

De plus des confrères romains et florentins complètent le service dans les années 1820 sur le même modèle.

Stylistiquement, le service Borghèse est influencé par le travail de Charles Percier (1764-1838) et Pierre-François Fontaine (1762-1853), ornemanistes officiels de l'Empereur. Ces deux derniers se sont probablement rencontrés à Paris pendant leurs études d'architecture mais c'est lors de leurs séjours à Rome qu'ils trouvent le style qui fera leur succès. Ils n'interprètent pas l'Antiquité ils reprennent des modèles antiques et s'en inspirent de manière littérale. Ils éditent de 1801 à 1812 un recueil d'ornements en six volumes « Recueil de décorations intérieures » qui sera la bible du style Empire, suivi par tous les artistes des arts décoratifs, orfèvres en tête.

Martin-Guillaume Biennais (1764-1853) est avec Jean-Baptiste Claude Odier, l'orfèvre officiel de l'Empereur.

Il avait déjà gagné la confiance de Bonaparte des années auparavant quand il avait fourni des nécessaires de voyage au jeune général en lui faisant crédit. Formé en tant que tabletier, il profite de la chute des corporations depuis 1797 pour développer ses activités et devient également orfèvre. C'est tout naturellement qu'après être devenu Empereur en 1805, que Napoléon lui passe ses commandes les plus importantes pour lui et sa famille. Biennais fournit notamment le service de table de la couronne, du grand duché de Toscane ou encore celui d'Eugène de Beauharnais.

Biennais utilise le répertoire décoratif de Percier et Fontaine, issu de l'Antiquité : enroulement feuillagé, feuilles de laurier, animaux et dieux mythologiques, cygnes et dauphins etc... Ces motifs peuvent se retrouver sur des services différents car il utilise des matrices qui sont ensuite appliquées sur les objets, alors que Jean-Baptiste Claude Odier, son grand rival, rivète ces mêmes matrices.

Lors de la dispersion des collections du palais Borghèse en 1892, le service est vendu en un seul lot entièrement répertorié dans le catalogue de vente.

Le service semble avoir changé au moins trois fois de main avant de rejoindre les collections de madame Edith Rockefeller McCormick, qui l'exposa dans son intégralité de 1924 à 1932 au Chicago Art Institute. A sa mort en 1934, le service est divisé en 150 lots pour être vendu par l'American Association-Anderson Galleries à New York.

Les différentes pièces de ce service demeurent à présent en mains privées ou dans des collections publiques comme le Metropolitan Museum of Art de New York.



Dessin préparatoire par Charles Percier

Pauline Bonaparte, was born in 1780 in Ajaccio, Corsica. She was Napoléon's second sister and also his favourite. She and her mother were the only members of the family to visit him during his exile on the isle of Elba.

Pauline married General Charles-Victoire-Emmanuel Leclerc in 1797 but the union ended prematurely in 1802 with Charles' death from yellow fever. She subsequently married Camille Borghèse, a wealthy Italian prince, with a magnificent palazzo in Rome. The wedding took place on 6 November 1803 at Mortefontaine, the property of Joseph, Pauline's eldest brother. On this occasion, Napoléon bought his new brother-in-law's art collection, housed in his Roman palazzo. It was comprised antique sculptures and paintings by the great Italian masters.

In the past the silver-gilt dinner service had been assumed to be a gift from the Emperor to his sister in celebration of her wedding. But neither Biennais' signature on some pieces, such as the lot presented here, nor the date marks for 1809-1819 support this hypothesis.

Futhermore the coat-of-arms are those of Camille and not Pauline's. This service is more likely a commission placed by the new couple with the official Emperor's silversmith.

As the order for the service comprised more than 1600 pieces, Biennais has to subcontract some pieces to other silversmiths such as Jean-Baptiste-Claude Odiot, in order to produce it quickly. In the 1820s Roman and Florentine silversmiths were commissioned a number of matching items.

The service is based on the designs of Charles Percier (1764-1838) and Pierre-François Fontaine (1762-1853). The two artists are thought to have first met in Paris whilst studying architecture, however, it was the several years they spent in Rome sometime after 1786 that was the foundation of their future success. They did slavishly copy the designs of Antiquity. Rather they studied it and then re-created new motifs from the original models. Their far reaching influence was above all the result of their six volume work *Receuil de décoration*

intérieures, published in Paris between 1801 and 1812. This great opus was employed as a design source by all the leading craftsmen of the Empire period, especially the silversmiths Martin-Guillaume Biennais and Jean-Baptiste Claude Odiot.

Martin-Guillaume Biennais (1764-1843) and Jean-Baptiste Claude Odiot were the official Les Orfèvres d'Empereur, goldsmiths to the Emperor. Biennais started his career as a *tabletlier* and furnished the young geneal Bonaparte with travelling *nécessaires*, giving him credit, something the Emperor never forget. With the ending of the *coporations*, Biennais extended his production to include silversmithing and Napoléon, on his crowning as Emperor in 1805, named him L'Orfèvre d'Empereur. The Emperor commissioned his most important services from Biennais, as did the Emperor's family. The official table service of the Crown, the Tuscany Service and the service of Eugene de Beauharnais were such commissions. Biennais made great use of the motifs and forms found in Percier and Fontaine's works. Scrolling acanthus foliage, laurel leaves, mythological animals and gods, swans and dolphins all appear in differing combinations. These motifs were cast and chased and then applied to the many forms found in the different services. In contrast his competitor Odiot who attached the decorative elements using numerous bolts and rivets.

The Borghèse Palace collections were sold in 1892 with the service was offered as one lot and described it in entirety in the catalogue. The service was the passed through at least three different hands before Mrs Edith Rockefeller McCormick acquired it. She placed it on loan with the Chicago Art Institute from 1924 to 1932.

Following her death in 1934, the service was offered for sale at auction once more at the American Association Anderson Galleries in New York. It was sold as 150 lots. Many pieces can now be found in the collections of a number of major museums such as the Metropolitan Museum, New York and in private hands.



■ 513

MOBILIER DE SALON DE LA FIN DE L'EPOQUE LOUIS XVI

ESTAMPILLE DE GEORGES JACOB, VERS 1788-1790

En noyer mouluré, sculpté et doré, le dossier en cabriolet, comprenant quatre chaises et quatre fauteuils, les accotoirs présentant à leur extrémité un mufle de lion et reposant sur des consoles terminées en enroulement, les pieds antérieurs en jarret de lion, les pieds postérieurs en sabre, chaque chaise estampillée G.IACOB sur la traverse arrière de la ceinture, trois fauteuils avec une étiquette inscrite à l'encre brune, la première inscrite *Madame La Marquise de / Marbeuf meuble courant / du salon*, la deuxième *Madame la Marquise de / Marbeuf meuble courant à / careau*, la troisième *Madame la Marquise de / Marbeuf pour / courant*, couverture (et carreau pour les chaises) de damas de soie framboise à motif floral

Fauteuil : H. 91,5 cm. (36 in.) ; L. 62 cm. (24½ in.)

Chaise : 90,5 cm. (35½ in.) ; L. 54,5 cm. (21½ in.)

(8)

Georges Jacob, reçu maître en 1765

€80,000-120,000

\$93,000-140,000

£71,000-110,000

A LATE LOUIS XVI GILT-WALNUT SET OF SEAT FURNITURE STAMPED BY GEORGES JACOB COMPRISING FOUR CHAIRS AND FOUR ARMCHAIRS, CIRCA 1789-1790

法蘭西帝國時期鍍銀碟一對，貝佳斯家族餐具，1798-1819年

PROVENANCE

Henriette-Françoise, marquise de Marbeuf (1738-1794), pour le Grand salon de son hôtel particulier, rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris, vers 1788-1790 ;
Hôtel Marbeuf, très probablement Charles-François Lebrun, consul de France (1739-1824) ;
Joseph Bonaparte, Roi d'Espagne (1768-1844), de 1803 à 1810 ;
Collection Madame C.W. Hide, sa vente, Rouen, 9 mars 1980 ;
Vente Ader-Picard-Tajan, 21 juin 1989, lot 148 ;
Acquis auprès de la Galerie Aveline-J.M. Rossi, Paris ;
Importante collection particulière.

EXPOSITION

XVIII^e Biennale des Antiquaires, Paris, galerie Aveline - J.M. Rossi (Paris).

BIBLIOGRAPHIE

B. G.B. Pallot, "Les sièges à l'antique de la marquise de Marbeuf" in *l'Estampille - L'Objet d'Art*, octobre 1996, n. 306, pp. 44-53.
Jean-Marie Rossi, 45 ans de passion, Paris, 2000, p.101.
Pierre Kjellberg, *Le Mobilier Français du XVIII^e siècle*, Paris, 1998, pl. VIII (où notre lot est illustré).
Jean-Pierre Samoyault, *'Mobilier Français Consulat et Empire'*, 2009, p. 19 (où un fauteuil est illustré).



Cette spectaculaire suite de quatre chaises et quatre fauteuils fut livrée par Georges Jacob à la marquise de Marbeuf entre 1788 et 1790. Tout à fait novateur, le répertoire décoratif et le dessin de ces sièges préfigurent avec près de quinze ans d'avance l'avènement du style Empire. Avec une audace déconcertante, Georges Jacob consacre le triomphe du néoclassicisme et met au point un canon qui restera en vigueur pour les prochaines décennies

Cette suite de sièges fait partie du mobilier courant du grand salon de la marquise de Marbeuf. Il est appelé "courant" parce qu'il pouvait être déplacé dans la pièce, par opposition au mobilier meublant qui restait adossé aux lambris de la pièce (cf. lot suivant). En cabriolet à dossier concave, cet ensemble se composaient initialement de « Douze fauteuils et douze chaises en tapisserie de Beauvais fond bleu à dessin de mosaïque et bouquets en fleurs à bordures fond vert foncé en crin et montés sur bois, de forme antique doré et peint en fond vert, les bras des fauteuils à sujets de têtes de lion » (Archives Nationales : MNC Etude LXVIII/674 ; inventaire après décès de la marquise de Marbeuf du 4 floréal an IV). Outre les quatre fauteuils et les quatre chaises que nous présentons à la vente, seule une paire de fauteuils est réapparue (Vente Sotheby's, New-York, mai 1986, lot 79)

LE GOUT NEOCLASSIQUE DE LA MARQUISE DE MARBEUF

La marquise de Marbeuf (1739-1794) est la fille de Gabriel Michel, Conseiller du Roi et Trésorier général de l'artillerie, propriétaire de mines à Guadalcanal qui fit fortune à la tête de la Compagnie des Indes. Elle se marie le 12 juin 1757 à Ange-Jacques, marquis de

Marbeuf. Après seulement six années de vie commune, les deux époux se séparent et la marquise, à la mort de sa mère en 1788, réside dans l'hôtel familial au 47 de la rue du Faubourg-Saint-Honoré. Construit par Jacques V Gabriel et transformé par Contant d'Ivry, il devient, en pleine Révolution, le chantier privé le plus actif de Paris. La marquise dirige les travaux, assistée par son intendant et locataire Jean-Joseph Payen. Aux architectes Legrand et Molinos qui par la suite furent chargés de démolir la Bastille, elle confie le gros œuvre. Quant au décor intérieur, on trouvait au rez-de-chaussée un décor « à la Révolutionnaire » et au premier étage un décor « à l'antique » qui comportait des appartements privés et de réception. Le Grand salon nous intéresse plus particulièrement puisqu'il abritait nos ensembles de sièges. Donnant sur le jardin, ouvert par trois croisées, on y trouvait entre autres (Archives Nationales : MNC Etudes LXVIII/674 ; inventaire après décès de la marquise de Marbeuf du 4 floréal an IV) une cheminée en marbre blanc dont les jambages prenaient la forme d'un trépied en bronze doré orné de sphynx et de griffes de lion, un lustre en cristal anglais et bronze doré de forme arabesque à quatre lumières orné de quatre pyramides égyptiennes ; quatre candélabres en plâtre moulé de forme antique à base triangulaire ornée de sphynx et têtes de béliers égyptiens ... Cet inventaire rapide et non exhaustif du Grand Salon donne une idée précise du goût néoclassique affirmé par la marquise. Cet engouement pour l'Antiquité, ses formes et ses décors, insufflé par les redécouvertes archéologiques et les publications des artistes du Grand Tour, trouve ici son meilleur exemple.

L'emploi nouveau des protomes de lion, des pieds en jarrets d'animaux, des pieds arrière imitant ceux des klismos antiques sont autant d'emprunts aux relevés des fresques d'Herculanum ou de Pompéi qui circulent à l'époque.





Un fauteuil, lot 513



Fauteuil à la Reine, par G. Jacob pour la chambre à coucher de l'hôtel de Marbeuf, v. 1788-1790, Paris

LES INVENTIONS DE GEORGES JACOB

Reçu maître en 1765, Georges Jacob fut sans doute le menuisier le plus innovant du règne de Louis XVI et celui qui traduisit le mieux en menuiserie les différentes facettes du néoclassicisme et de l'exotisme du dernier quart du XVIII^e siècle. Nos ensembles de sièges, si uniques, s'inscrivent en effet dans un *corpus* d'œuvres de commande qui marquèrent la création mobilière de leur époque. Il faut citer notamment les sièges néo-antiques que Georges Jacob exécuta pour l'atelier de David sur les dessins de ce dernier, entre 1786 et 1789. En acajou, pin doré, ébène et fer battu, leurs formes étrusques inspirées des redécouvertes de Paestum et Pompéi adoptaient un parti-pris esthétique radicalement néo-classique.

Autre ensemble significatif, les sièges livrés à la Laiterie de Rambouillet pour la reine Marie-Antoinette furent eux exécutés en 1787 d'après des modèles d'Hubert Robert.

A qui revient la paternité du dessin de nos sièges ? Plusieurs hypothèses ont été proposées. Le nom de Jean-Démosthène Dugourc, dessinateur du Garde-Meuble Royal et ornementiste célèbre est le nom le plus souvent avancé. Pierre Verlet notamment rapproche les sièges du grand salon Marbeuf d'un album de dessins de Dugourc daté de 1790 et conservé à la bibliothèque des Arts Décoratifs, qui contient les projets des meubles destinés à Madame Elizabeth et au comte de Provence (*Les ébénistes du XVIII^e siècle français*, Hachette, 1963, p.241). Le nom de François-Joseph Bélanger a également été suggéré, sans doute en raison du dessin très architecturé de nos sièges. Pour la même raison et parce qu'ils œuvraient au même moment pour la marquise, les deux architectes Legrand et Molinos pourraient également avoir contribué à cette réalisation.

Notons que c'est sans doute ce même donneur de modèles qui est à l'origine d'une autre réalisation de Georges Jacob pour la marquise de Marbeuf. Non moins étonnante mais d'un esprit fort différent, il s'agit des sièges « de forme et dessin chinois » que la marquise commanda pour sa chambre à coucher. En noyer, polychromes, leur forme et leur décor extravagants confirment l'audace de ses choix et son implication dans la naissance d'un goût nouveau à Paris (The Bowes Museum, Barnard Castle, Durham)

LES SIEGES MARBEUF A TRAVERS LE TEMPS

Jugée comme « *traître* » et condamnée pour n'avoir pas fait planter du blé pour le peuple dans ses jardins, la marquise de Marbeuf est guillotinée le 6 février 1794. Sa sœur et unique héritière, la duchesse de Lévis, subit le même sort quelques mois plus tard. Le Comité

de Salut Public met alors sous séquestre l'hôtel de Marbeuf et envoie une partie du mobilier dans le dépôt révolutionnaire de Nesle, au croisement de la rue de Beaune et du quai Voltaire (Archives Nationales : Instruction publique F17/23).

Notre ensemble néanmoins semble être resté sur place et sera transmis avec l'hôtel en avril 1796 aux neveux et petits neveux de la marquise, avant d'être loué, pour la somme de 11.000 livres par an à Charles-François Lebrun, l'un des trois consuls qui dirigent la France au 1er janvier 1800, avec Cambacérès et Bonaparte. C'est d'ailleurs dans l'hôtel de Marbeuf que Bonaparte signe le Concordat le 16 juillet 1801.

Le 7 août suivant, son frère Joseph achète l'hôtel de Marbeuf et son mobilier (Archives départementales 75 : Registre des Hypothèques, volume 54, nO 22). Nos sièges font partie de la cession. Près de vingt ans après leur livraison, ils se trouvent être parfaitement au goût du jour et sont prisés par les tapissiers Chapelus et Boulard 32.137 livres (Archives Nationales : MNC Etudes LXVIII/805. Inventaire après décès de la duchesse de Lévis du 02/11/1819). Nommé roi d'Espagne en 1806, Joseph Bonaparte quitte Paris et laisse le « palais du roi d'Espagne » à la disposition des souverains étrangers en visite à Paris.

C'est en 1810 que le destin de nos sièges devient plus mystérieux. Cette année-là en effet, une partie du mobilier de Marbeuf sert au Garde-Meuble impérial pour remeubler Bagatelle tandis que l'hôtel lui-même est vendu à la duchesse de San Germano. Qu'advint-il alors de nos sièges ? Suivirent-ils Joseph en Espagne, furent-ils cédés avec l'hôtel ou garnirent-ils Bagatelle ? La question reste ouverte.

JOSEPH BONAPARTE, ROI D'ESPAGNE

Né en 1768 à Corte, capitale de la République Corse, Joseph Bonaparte est le frère aîné de l'Empereur Napoléon. Avocat et diplomate, Joseph fit partie du conseil des Cinq-Cents sous le Directoire et fut ambassadeur à Rome. Nommé ministre plénipotentiaire le 30 septembre 1800, il signa un traité pour le commerce et l'amitié entre la France et les Etats-Unis à Mortefontaine. Marié à Marie Julie Clary, il eut d'elle trois filles. Après avoir usé de son pouvoir pour installer son frère au pouvoir, il est remercié en 1806 et se voit confier le gouvernement militaire de Naples. Il est fait roi de Naples et de Sicile et demeure à la tête de son royaume pendant deux ans. En 1808, il prend le nom de Joseph I^{er} en étant couronné roi d'Espagne après l'invasion française. Las de la révolte ibérique, Joseph abdique en 1813 et retourne en France après la défaite face aux britanniques à la bataille de Vitoria.



Georges Jacob et sa famille rue Meslée, 1792

This spectacular suite of four chairs and four armchairs was made by Georges Jacob for the Marquise de Marbeuf between 1788 and 1790. The very innovative decorative repertoire and the design of these seats heralds the Empire style, almost fifteen years ahead of its inception. With disconcerting facility, Georges Jacob marks the triumph of neoclassicism and creates a canon that would stay relevant over the next decades.

This set of seats is part of the *mobilier courant* of the Marquise de Marbeuf's grand salon. This furniture is called "*courant*" because it could be moved in the room, as opposed to the *mobilier meublant* which remained backed against the room's wainscoting (see next lot). This cabriolet ensemble with a concave back was initially composed of "*Douze fauteuils et douze chaises en tapisserie de Beauvais fond bleu à dessin de mosaïque et bouquets en fleurs à bordures fond vert foncé en crin et montés sur bois, de forme antique doré et peint en fond vert, les bras des fauteuils à sujets de têtes de lion*" (Archives Nationales : MNC Etude LXVIII/674; inventory after the death of the Marquise de Marbeuf made on 4 floréal an IV). Apart from the four armchairs and four chairs we are presenting, only one pair of armchairs has reappeared, (Sotheby's sale, New-York, May 1986, lot 79).

THE MARQUISE DE MARBEUF'S NEOCLASSICAL STYLE

The Marquise de Marbeuf (1739-1794) was the daughter of Gabriel Michel, King's counsellor and General treasurer of the artillery, he owned the Guadalcanal mines and made his fortune at the head of the Compagnie des Indes. On 12 June 1757, she married Ange-Jacques, Marquis de Marbeuf. After only six years the spouses separated, and when her mother died in 1788, the marquise moved to the family *hôtel* on 47 Faubourg Saint-Honoré. Built by Jacques V Gabriel and transformed by Contant d'Ivry, it became the most active private construction site in Paris in the middle of the Revolution. The marquise conducted the works, assisted by her steward and tenant Jean-Joseph Payen. The architects Legrand and Molinos, who would later be in charge of demolishing the Bastille, were responsible for the structure. As for the interior decoration, there was on the ground floor a décor "*à la Révolutionnaire*" and on the first floor a décor "*à l'antique*" – this floor comprised the private and reception apartments. We are more particularly interested in the Grand Salon furnished with our sets of seats. Opening on the garden with three casement windows, it contained, among other, a white marble mantelpiece with legs in the shape of a gilt bronze tripods decorated with *sphinxes and lion claws*, an *English* crystal and gilt bronze chandelier in *arabesque shape* with four lights decorated with four Egyptian pyramids, four moulded

plaster candelabras in antique shape with a triangular base decorated with Egyptian sphinxes and rams' heads (Archives Nationales: MNC Etudes LXVIII/674, inventory after the death of the Marquise de Marbeuf made on 4 floréal an IV) ...This rapid and non-exhaustive inventory of the Grand Salon gives a precise picture of the marquise's affirmed taste for neoclassicism. The vogue for Antiquity, its forms and decors inspired by recent archeological rediscoveries and the publications of artists on their Grand Tour, finds here one of its finest expression. The new use of full lion head motifs, of furniture legs in the shape animal legs, of back legs imitating antique klismos are all inspired by the tracings of the Herculaneum and Pompei frescoes that were circulating at the time.

GEORGES JACOB'S INVENTIONS

Received master in 1765, Georges Jacob was undoubtedly one of the most innovative cabinet maker of Louis XVI's reign and the one to give the best interpretation of the different aspects of the neoclassicism and exoticism of the last quarter of the 18th century. Our unique sets of seats belong to a body of commissions which had a strong impact on furniture creation of their time. The neo-antique seats created by Georges Jacob for David's atelier on drawings by the latter, between 1786 and 1789 should also be mentioned. In mahogany, gold pine, ebony and hammered metal, their Etruscan shape inspired by the discoveries of Paestum and Pompei adopted a radically neo-classical approach. Another significant ensemble is formed by the seats delivered to the Rambouillet dairy for Queen Marie-Antoinette, executed in 1787 after models by Hubert Robert.

Who is the author of the design of our seats? Several hypotheses have been presented. The name of Jean-Démosthène Dugourc, draughtsman of the Garde-Meuble Royal and famous ornamentalist is most often mentioned. Pierre Verlet, notably, compares the seats of the Marbeuf grand salon to an album of drawings by Dugourc dated 1790, in the Arts Décoratifs library, which contains furniture projects for Madame Elisabeth and the Comte de Provence (*Les ébénistes du XVIII^e siècle français*, Hachette, 1963, p.241). The name of François-Joseph Bélanger has also been suggested, probably because of the very architectural design of our seats. For the same reason and because they were working at the time for the marquise, the two architects Legrand and Molinos may also have contributed to this project.

It should be noted that the same model designer is at the origin of another George Jacob production for the Marquise de Marbeuf. Not less surprising, but very different in spirit, they are seats "of Chinese form and design", commissioned for her bedroom by the marquise. Made of walnut, polychrome, their extravagant shape



and ornamentation confirm the boldness of her choices and her involvement in the birth of new taste in Paris. One of these chairs is in the Bowes Museum, in Barnard Castle in Durham, England.

THE MARBEUF SEATS THROUGH TIME

Judged as a “*traitor*” and condemned for not having planted wheat for the people in her gardens, the Marquise de Marbeuf was beheaded on 6 February 1794. Her sister and only heir, the Duchesse de Lévis suffered the same fate a few months later. The Comité de Salut Public sequestered the Hôtel de Marbeuf and sent part of the furniture to the Nesle revolutionary warehouse at the corner of rue de Beaune and quai Voltaire (Archives Nationales : Instruction publique F17/23).

Our set seems to have remained however and in April 1796, it was transferred with the hôtel to the marquise’s nephews and grand-nephews, before it was rented for an amount of 11000 francs a year to Charles-François Lebrun, one of the three consuls governing France on 1st January 1800, with Cambacérès and Bonaparte. Indeed, Bonaparte signed the Condordat in the hôtel de Marbeuf, on 16 July 1801. On 7 August of the following year, his brother Joseph bought the hôtel de Marbeuf and its furniture (Archives départementales 75: Registre des Hypothèques, volume 54, n°22). Our seats were part of the sale. Almost twenty years after they were commissioned, they were perfectly in the taste of the time and valued 32 000 francs by the upholsterers Chapelus and Boulard (Archives Nationales : MNC

Etudes LXVIII/805. Inventory after the death of the Duchesse de Lévis made on 2 November 1819). Made King of Spain in 1806, Joseph Bonaparte left Paris and made the “King of Spain’s palace” available to foreign sovereigns visiting Paris.

The fate of our seats becomes more mysterious in 1810. That year, part of the Marbeuf furniture was used by the imperial Garde-Meuble to refurnish Bagatelle, while the hôtel itself was sold to the Duchesse de San Germano. What happened then? Did our seats follow Joseph in Spain, were they sold with the hôtel or were they used in Bagatelle? The question remains.

JOSEPH BONAPARTE, KING OF SPAIN

Born in 1768 in Corte, capital of the Corsican Republic, Joseph Bonaparte was Emperor Napoleon’s elder brother. Lawyer and diplomat, Joseph was a member of the Conseil des Cinq-Cents during the Directoire and ambassador in Rome. Made plenipotentiary minister on 30 September 1800, he signed a treaty of commerce and friendship between France and the United-States in Mortefontaine. He married Marie-Julie Clary and they had three daughters. After deploying his power to bring his brother to power, he was dismissed in 1806 and given the military governorship of Naples. Made King of Naples and Sicily, he stayed at the head of his kingdom for two years. In 1808, he took the name Joseph 1st when he was crowned King of Spain after the French invasion. Tired of the Spanish revolt, Joseph abdicated in 1813 and went back to France after the defeat before the English at the battle of Vitoria.

L'AVANT-GARDE DE L'EGYPTOMANIE POUR LA MARQUISE DE MARBEUF

.514

MOBILIER DE SALON DE LA FIN DE L'EPOQUE LOUIS XVI

ESTAMPILLE DE GEORGES JACOB, VERS 1788-1790

En noyer mouluré, sculpté, doré et partiellement laqué blanc, comprenant deux canapés et quatre fauteuils, à décor de losanges abritant un quartefeuille sur fond bretté, le dossier légèrement renversé, les accotoirs et leurs consoles figurant des sphinges ailées, la ceinture en léger ressaut reposant sur des monopodes à l'avant et des pieds postérieurs en sabre, estampillé G.IACOB à l'intérieur de la traverse arrière en ceinture sur les deux canapés et deux fauteuils et sur la traverse arrière sur deux fauteuils, couverture de soie jaune à motif antiquisant de baldaquins et coupes de fruits ; originellement à châssis

Canapé : H. 103 cm. (40½ in.) ; L. 156 cm. (61½ in.)

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

(6)

Georges Jacob, reçu maître en 1765

€300,000–500,000

\$350,000–580,000

£270,000–440,000

A LATE LOUIS XVI PARCEL-WHITE-PAINTED AND GILT-WALNUT SET OF SEAT FURNITURE STAMPED BY GEORGES JACOB COMPRISING TWO SOFAS AND FOUR ARMCHAIRS, CIRCA 1788-1790

路易十六後期座椅，附有喬治·雅各布印章，為迪馬布夫侯爵製作，約1788–1790年

PROVENANCE

Henriette-Françoise, marquise de Marbeuf (1738-1794), pour le Grand salon de son hôtel particulier, rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris, vers 1788-1790 ;

Hôtel Marbeuf, très probablement Charles-François Lebrun, consul de France (1739-1824) ;

Joseph Bonaparte, Roi d'Espagne (1768-1844), de 1803 à 1810 ;

Collection Fabius Frères, Paris, vers 1960 ;

Acquis auprès de la Galerie Aveline-J.M. Rossi, Paris ;

Importante collection particulière.

EXPOSITION

XVIII^e Biennale des Antiquaires, Paris, galerie Aveline - J.M. Rossi (Paris).

BIBLIOGRAPHIE

B. G.B. Pallot, "Les sièges à l'antique de la marquise de Marbeuf" in *l'Estampille - L'Objet d'Art*, octobre 1996, n. 306, pp.44-53.

Les ébénistes français du XVIII^eème, Collection Connaissance des Arts, Hachette, 1963, p.241.

Galerie Aveline, Jean-Marie Rossi, 45 ans de passion, Paris, 2000, p.100.







Joseph Bonaparte, vers 1810

Avec ses imposantes sphinges ailées et son étonnant décor or rechargé blanc, cette suite de quatre fauteuils et deux causeuses est la première manifestation du goût nouveau pour l'Égypte ancienne dans les arts décoratifs français.

Livrés par Georges Jacob à la marquise de Marbeuf entre 1788 et 1790 ces sièges mêlent en effet les influences grecques et égyptiennes pour constituer, en même temps qu'un jalon dans l'histoire du mobilier, un exceptionnel exemple de la diversité et du savoir-faire de la menuiserie sous Louis XVI.

LE MOBILIER MEUBLANT DU GRAND SALON DE L'HÔTEL MARBEUF

Lorsqu'il fut livré à l'hôtel de Marbeuf, le mobilier meublant du grand salon était décrit comme « *un meuble de fond composé de deux grands canapés, six autres petits en forme de causeuses, six grands fauteuils de fond en tapisserie de Beauvais à sujets sur les dossiers de figures d'histoire et fables en tableaux avec encadrements de fleurs, et sur les fonds des paysages en camaïeu sujets d'animaux et aussi encadrés de fleurs; le tout foncé en crin et monté sur bois de forme antique à fond bretté et doré, les bras figurant des sirènes peintes en blanc et dorées.* » (Archives Nationales : MNC Etude LXVIII/674 ; inventaire après décès de la marquise de Marbeuf du 4 floréal an IV)

Aujourd'hui, outre l'ensemble que nous présentons, deux autres fauteuils du mobilier meublant de cet ensemble sont connus, l'un passé en vente il y a plus de quarante ans conserve seul sa tapisserie d'origine (vente Sotheby's, Monaco, 03 mai 1977, lot n° 70), l'autre a appartenu à l'ancienne collection de la galerie Gismondi à Paris.

LA MARQUISE DE MARBEUF ET SON HÔTEL

C'est le 12 juin 1757 qu'Henriette-Françoise Michel épousa à Paris Ange-Jacques, marquis de Marbeuf. Le duc de Luynes dans ses mémoires rend compte de l'importance de cet événement en détaillant avec précision le contrat qui unit un colonel de dragons à la fille d'un directeur de la compagnie des Indes (Luynes, duc de : *Journal*, Paris, 1864, T.XVI, p.72). En 1788, la désormais marquise de Marbeuf hérite de l'hôtel familial de la rue du Faubourg-Saint-Honoré, bâti quelques années auparavant pour Louis Blouin. A l'endroit où se dresse aujourd'hui l'ambassade du Japon, la marquise fait reprendre

entièrement le bâtiment transformé par Contant d'Ivry et ouvre le plus important chantier privé parisien en pleine Révolution.

L'EGYPTOMANIE AVANT LA LETTRE

Dans le grand salon de l'hôtel Marbeuf, on trouvait avec nos sièges une cheminée en marbre blanc dont les montants prenaient la forme d'un trépied orné de sphinx et de griffes de lion, un lustre en cristal orné de quatre pyramides égyptiennes ou encore quatre candélabres en plâtre moulé de forme antique ornés de sphinx et têtes de bélier égyptien (Archives Nationales : MNC Etudes LXVIII/674 ; inventaire après décès de la marquise de Marbeuf du 4 floréal an IV). Cet inventaire rapide et non exhaustif du Grand Salon donne une idée précise du goût avant-gardiste affirmé par la marquise de Marbeuf, bien avant la « folle égyptomanie » qu'orchestra Vivant-Denon à la suite des campagnes de Bonaparte. Il est intéressant de constater que le dessin de la ceinture de nos fauteuils et de nos causeuses correspond à celui des boiseries basses du salon, comme nous permettent de le constater les gravures de Pierre Nicolas Ransonnette et Jean-Charles Krafft tirées de leur recueil *Les plus belles maisons de Paris* paru en 1801 (Musée Carnavalet, Inv. G.14487).

L'unité stylistique qui s'en dégage, et dont nos fauteuils offrent un dernier et saisissant témoignage, doit être considérée comme l'aboutissement du goût pour l'Antiquité égyptienne promu dès 1757 par le comte de Caylus et relayé en Italie par Piranèse, comme une composante du néo-classicisme.

Avec ces sièges aux accotoirs en sphinge et aux pieds en jarret de lion, Georges Jacob met au point une formule qui perdurera des années durant. Nous pouvons rapprocher de nos modèles, bien que plus simple, le mobilier qu'il conçut pour l'assemblée de la Convention Nationale. Un dessin conservé au Musée des arts décoratifs à Paris attribué à Percier et Fontaine s'inspire également du modèle de nos fauteuils.

LES SIÈGES MARBEUF A TRAVERS LE TEMPS (voir note du lot 513)

JOSEPH BONAPARTE (voir note du lot 513)



Un canapé, lot 514



Un fauteuil illustré vers 1963 dans les collections Fabius Frères

With its imposing winged sphinges and surprising polychromy, this set of four armchairs and two causeuses is one of the first manifestation of the new taste for ancient Egypt in French decorative arts.

Delivered by Georges Jacob to the Marquise de Marbeuf between 1788 and 1790, these seats mix Greek and Egyptian influences to create both a landmark in the history of furniture and an exceptional example of the diversity and savoir-faire of cabinet makers under Louis XVI.

THE MOBILIER MEUBLANT OF THE GRAND SALON OF THE HÔTEL MARBEUF

When delivered to the hôtel de Marbeuf, the mobilier meublant of the Grand Salon was described as *“un meuble de fond composé de deux grands canapés, six autres petits en forme de causeuses, six grands fauteuils de fond en tapisserie de Beauvais à sujets sur les dossiers de figures d'histoire et fables en tableaux avec encadrements de fleurs, et sur les fonds des paysages en camaïeu sujets d'animaux et aussi encadrés de fleurs; le tout foncé en crin et monté sur bois de forme antique à fond bretté et doré, les bras figurant des sirènes peintes en blanc et dorées.”* (Archives Nationales: MNC Etude LXVIII/674; inventory after the death of the marquise de Marbeuf on 4 floréal an IV).

Apart from the set we are presenting, two other armchairs of this set of furniture are known today, one sold more than forty years ago is the only one to have kept its original tapestry (Sotheby's sale, Monaco, 03 May 1977, lot n°70), the other belonged to the former Gismondi gallery collection in Paris.

THE MARQUISE DE MARBEUF AND HER HÔTEL

Henriette-Françoise Michel married Ange-Jacques, Marquis de Marbeuf on 12 June 1757 in Paris. The Duc de Luynes described the relevance of this event in his memoirs, giving with the precise details of the contract governing the marriage of a colonel des dragons to the daughter of a director of the Compagnie des Indes (Luynes, duc de: *Journal*, Paris, 1864, T.XVI, p.72). In 1788, the new Marquise de Marbeuf inherited her family residence on rue du Faubourg-Saint-Honré, built some years before for Louis Blouin. On the site

where the Japanese embassy stands today, the marquise asked for the building transformed by Contant d'Ivry to be completely overhauled and opened the largest private construction site in Paris in the middle of the Revolution.

EGYPTOMANIA BEFORE EGYPTOMANIA

In the Grand Salon of the hôtel de Marbeuf, with our seats one could see a white marble mantelpiece with tripod legs decorated with sphinxes and lion claws, a crystal chandelier decorated with four Egyptian pyramids and four antique-shaped moulded plaster candelabras decorated with Egyptian sphinxes and ram heads (Archives Nationales: MNC Etude LXVIII/674; inventory after the death of the Marquise de Marbeuf on 4 floréal an IV). This quick and non-exhaustive inventory of the Grand Salon gives a precise idea of the avant-garde taste of the Marquise de Marbeuf, long before the “Egyptomania folly” orchestrated by Vivant-Denon after Bonaparte's campaigns. It is interesting to note that the design of the apron of our armchairs and sofas corresponds to that of the low panelling of the salon, as can be seen on Pierre Nicolas Ransonnette and Jean-Charles Krafft's engravings in their publication *Les plus belles maisons de Paris*, published in 1801 (Musée Carnavalet, inv. G.14487). The consistency of style created, of which our seats offer a last striking example, must be considered as the culmination of the taste for Egyptian Antiquity promoted as early as 1757 by the Comte de Caylus and by Piranesi in Italy, as a component of neo-classicism. With these seats with sphinx-shaped arms and lion-leg feet, Georges Jacob created a formula that would last many years. Our models can be compared to the simpler models of the furniture he designed for the Convention Nationale Assembly. A drawing kept at the Musée des arts décoratifs in Paris, attributed to Percier and Fontaine is also inspired by the model of our armchairs.

THE MARBEUF SEATS THROUGH TIME (see notice lot 513)

JOSEPH BONAPARTE (see notice lot 513)





LE SERVICE PAVLOVITCH

f 515

QUATRE DESSOUS DE BOUTEILLE EN VERMEIL DU SERVICE DU GRAND DUC MICHAEL PAVLOVITCH

PAR JEAN-CHARLES CAHIER, PARIS, 1819-1830

Circulaire à bordure de feuilles de laurier et baies, appliqué de griffons avec queue en enroulement feuillagé et de coupes de fruits sur fond amati, centré des initiales "MP" en cyrillique surmontée d'une couronne et entourées d'une couronne de laurier, *poinçons*: titre, garantie, orfèvre et estampille "C. CAHIER"

Diamètre : 14 cm. (5½ in.)
1257 gr. (40.40 oz.)

(4)

€20,000–30,000

\$24,000–35,000
£18,000–26,000

FOUR FRENCH SILVER-GILT WINE COASTERS FROM THE GRAND DUKE
MICHAEL PAVLOVITCH SERVICE, 1819-1830

法國鍍銀酒杯墊四個，邁克爾·巴甫洛維奇大公餐具，1819–1830年

PROVENANCE

Commande du Grand Duc Michael Pavlovitch (1798-1849), quatrième fils du tsar Paul Ier et de la tsarine Maria Feodorovna. Probablement Alexandre Lyudvigovitch, 2ème baron Stieglitz, Saint Petersburg
Confisqué par le Gouvernement Soviétique, vers 1917.
Vente Christie's Paris, 4-5 mai 2011, lot 38.

Pour une paire de dessous de bouteille du même service, voir vente Christie's Genève, 17 novembre 1998, lot 163. Ce service commandé par le Grand Duc Michael, frère du tsar Alexandre Ier, est exécuté par les plus grands orfèvres français de l'époque: Martin-Guillaume Biennais, ancien orfèvre de l'Empereur toujours en activité et Jean-Charles Cahier qui reprit l'atelier du premier à sa retraite en 1821. Il a été fabriqué probablement pour orner le palais Michaelovsky (maintenant musée Russe), construit à St Petersburg entre 1819 et 1823 et au décor néoclassique. Cette inspiration néoclassique se retrouve dans les motifs des dessous de bouteille: griffons et enroulement, feuilles de laurier qui ont influencé par les dessins de Percier et Fontaine, ornemanistes de l'Empereur mais qui étaient toujours à la mode même pendant la Restauration des Bourbon en 1815.

This service is ordered by the Grand Duke Michael, czar Alexander I's brother. From Martin-Guillaume Biennais, who was *Orfèvre Impérial* to Napoléon I.

After Biennais retirement in 1821, his successor Jean-Charles Cahier finished the service.

It was probably made to furnish the neoclassical Michaelovsky Palace (now the Russian Museum) built in St Petersburg from 1819 to 1823. The service was inspired by the neoclassical style with scrolling griffins, laurel foliage made after Percier and Fontaine's designs which continued to be in fashion during the Restauration, following the fall of Napoléon in 1815



LUSTRE AUX SIGNES DU ZODIAQUE

■ f 516

LUSTRE « AUX SIGNES DU ZODIAQUE » D'EPOQUE EMPIRE

ATTRIBUE A CLAUDE GALLE, DEBUT DU XIX^e SIECLE

En bronze ciselé et doré, bronze relaqué or et bleu-vert et ornementation de cristal taillé, à douze bras de lumière en enroulement feuillagé terminés par une tête de coq et réunis par une frise appliquée des signes du zodiaque ceinturant une sphère à motif étoilé suspendue par une chaîne à l'imitation du cordage, l'amortissement présentant une étoile en ronde-bosse, monté à l'électricité ; une bobèche remplacée, quelques manques et remplacements aux pampilles

H. 128 cm. (50 in.) ; D; 110 cm. (43 in.)

€70,000–100,000

\$81,000–120,000

£62,000–88,000

AN EMPIRE ORMOLU-MOUNTED PARCEL-GILT AND BLUE-GREEN-PAINTED-BRONZE AND CRYSTAL TWELVE-BRANCH CHANDELIER, ATTRIBUTED TO CLAUDE GALLE, EARLY 19th CENTURY

局部銅鑲金綠漆青銅水晶吊燈，取材自認為由克勞德·蓋爾製造，十九世紀初

PROVENANCE

Collection Alfred Daniel-Brunet ; sa vente, Mes Couturier, Nicolay et Sourmais, Paris, 15 février 1978, lot 58 ;

Collection du comte Charles-André Colonna Waleski.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

M. Shapiro, « Monsieur Galle, Bronzier et Doreur » in *The J. Paul Getty Museum Journal*, volume 6-7, 1978-1979, pp. 57-74.

H. Ottomeyer et P. Pröschel, *Vergoldete Bronzen*, Munich, t. I, Munich, 1986, p. 359, fig. 5.II.4.

J. Bourne et V. Brett, *L'art du luminaire*, Paris, 1992, p. 163

M.-F. Dupuy-Baylet, *L'heure, le feu, la lumière. Les bronzes du Mobilier National 1800-1870*, Dijon, 2010, pp. 184-185.







Lustre par C. Galle, palais royal de Stockholm



Le présent lustre, in situ collection Alfred Daniel-Brunet



Lustre attribué à C. Galle, coll. privée



Lustre par A. Galle, v. 1818-1819. Los Angeles, J.P. Getty Museum

Cet élégant lustre illustre parfaitement le passage du XVIII^e au XIX^e siècle, qui malgré l'abolition des corporations en 1791 avec la loi Le Chapelier, voit perdurer le savoir-faire des bronziers sous l'Empire débouchant sur une maîtrise parfaite de la technique du bronze doré. Claude Galle appartient à cette génération et démontre à travers ce lustre rare la perfection du dessin d'époque Empire avec ses palmettes et ses palmes, lui-même retranscrit par une ciselure précise mise en valeur par les bruns et amatis de l'or.

LES GALLE : UNE DYNASTIE DE BRONZIERS

Les origines paysannes des Galle ne laissent aucunement présumer d'une destinée aussi prestigieuse : le père de Galle était un simple éleveur de volaille et quelques décennies plus tard, son fils livra des bronzes pour la Cour royale puis impériale. Les historiens de l'art n'ont mis à jour que récemment l'existence de son fils Gérard-Jean qui reprend l'atelier avant la fin de l'Empire.

Claude Galle (1759-1815) accède à la maîtrise de bronzier doreur à la fin des années 1780. Il collabore avec Jean Hauré qui pour sa part travaille pour le Garde-Meuble de la Couronne de 1785 à 1788, ou encore avec Antoine-André Ravrio (1759-1814). Hauré joue un rôle déterminant dans la carrière de Galle lui permettant à son tour de livrer pour la Couronne et de jouir d'une clientèle prestigieuse. Galle livre des bronzes notamment pour les châteaux de Versailles et Saint-Cloud. Il fournit par ailleurs des bronzes d'ornement pour certains meubles de Guillaume Benneman destinés à la Cour. Après la Révolution, Galle fournira le Garde-Meuble impérial, notamment pour le château de Saint-Cloud pour lequel il livra plus de 65.000 francs de bronzes d'ameublement, ou encore les palais de Fontainebleau et de Compiègne, du Quirinal à Rome et Stupinigi à Turin.

Comme beaucoup de ses pairs, il n'a malheureusement pas apposé de signature sur ses œuvres mais il compte cependant parmi les bronziers les plus doués et les plus influents de la fin du XVIII^e – début du XIX^e siècle ; il est considéré aujourd'hui comme l'un des concurrents directs de Pierre-Philippe Thomire (1757-1853). On estime que Galle employait environ 400 ouvriers pour son atelier, indiquant le volume conséquent de commandes à traiter. Parmi ses enfants, certains rejoignent son atelier, dont Gérard-Jean Galle (1788-1846) qui reprend l'atelier prestigieux et prolifique de son père en 1813. À défaut de signature, il est intéressant de noter

que Galle fils signait sur ses courriers « Sr GALLE / Fabt. De Bronzes et de Dorures Rue Vivienne n° 9 et rue de Colbert n° 1 ».

Cependant, la chute de l'Empire freine les commandes officielles et également privées. Galle est confronté à une baisse vertigineuse de commandes et d'achats.

Pour relancer son activité, Galle participe à l'*Exposition des Produits de l'Industrie Française* de 1819 où il expose quelques-unes de ses créations ; il reçoit une médaille d'argent. Cette exposition n'a pas l'effet escompté ; il n'a procédé à aucune vente et en ressort très affaibli financièrement.

Afin de sauver son atelier, il va jusqu'à solliciter, mais en vain, auprès du roi Louis XVIII le 24 juillet 1820 une aide financière : « *Toutes les marchandises que j'avais fabriquées (...) étant encore en magasin, et la Grandeur et le prix de ces objets étant un obstacle à la vente, je viens prier Votre Excellence de proposer à S.M. d'en acquérir pour une somme de 20 à 25.000 f. Je regarderais cette acquisition comme un secours qui me serait accordé, et qui rendrait plus précieux la position dans laquelle m'a placé l'établissement même de ces marchandises. Cette situation est si critique qu'il ne me reste d'autre espoir que la réussite de ma demande (...)* ». Il rappelle plus loin dans sa lettre de sollicitation que ces objets « *peuvent orner ses Palais, déjà meublés de dorures sorties de [ses] ateliers* ».

Suite à ce refus d'achat royal, il est cependant nommé *Fournisseur de sa majesté* reconnaissant cependant la qualité de ses bronzes.

Parallèlement, comme nombre d'artisans, il est également accablé par l'accumulation des commandes non réglées et malgré le prestige de ces divers titre et récompense, Gérard-Jean Galle se voit dans l'obligation de réduire drastiquement ses effectifs de la moitié après la Révolution de 1830. Il meurt dans la pauvreté en 1846.

LE LUSTRE A GLOBE CELESTE : UN CORPUS D'ŒUVRES TRÈS RÉDUIT

Le globe céleste est assez rarement employé dans les lustres ; on le retrouve généralement sur les lustres suédois. Les ornementalistes ont en effet souvent privilégié le lustre en corbeille ou à couronne ou encore les lanternes pour les luminaires suspendus.

La sphère bleue dérive très probablement comme certains historiens d'art l'affirment, du motif de montgolfière. Rappelons-le, c'est le 19 septembre 1783 qu'a lieu l'un des premiers vols de Montgolfière au château de Versailles en présence de Louis XVI. Ce vol aura une répercussion dans les arts décoratifs comme l'illustre un certain



modèle de pendule « à la montgolfière » ou encore les sièges au dossier « à la montgolfière », comme les célèbres chaises du menuisier Jean-Baptiste Demay conservées au musée Carnavalet (Inv. MB 93 et MB 94).

Notre lustre avec sa sphère ornée des signes du zodiaque est à rapprocher de celui conservé au Getty Museum de Los Angeles (Inv. 73.DH.76), exécuté par Gérard-Jean Galle vers 1818-1819. La sphère est ici ceinte de ces mêmes douze signes. L'autre particularité notable de ce lustre est qu'il comporte en partie basse une coupe en verre destinée à contenir des poissons rouges et leur eau, celle-ci pouvant s'évacuer à l'aide d'un bouchon en bronze doré ; d'où le nom original et pour le moins surprenant de *lustre à poisson*. Galle expose à l'Exposition des Produits de l'Industrie de 1819 ce lustre « dont le mouvement continu [des poissons] récréé l'œil agréablement ». Malgré de multiples sollicitations auprès de Louis XVIII, Galle n'arrive pas à le lui vendre. L'argument qui lui est avancé est l'impossibilité pour le gouvernement de procéder à des achats de ce type compte tenu du contexte social et politique de la Restauration monarchique.

Un très beau modèle de ce *lustre à poisson* se trouve aujourd'hui conservé dans les collections Royales de Stockholm. (ill. M. Shapiro, "Monsieur Galle, Bronzier et Doreur", *The J. Paul Getty Museum Journal*, volume 6-7, Malibu, 1979, p. 64, fig. 6). Cette acquisition s'explique très certainement par la mise en place du jeune français Jean-Baptiste Bernadotte (1763-1844) en 1818 au gouvernement suédois, en tant que Roi.

On connaît un autre *lustre à poisson* de la collection du Royal Rail Pension Fund présentant également une demi-sphère étoilée, vendu en 1977 (Sotheby Parke Bernet, Monte Carlo).

On retrouve un globe bleu étoilé sur un imposant lustre à 24 lumières livré pour le salon particulier de l'Impératrice au palais de l'Élysée appartenant aujourd'hui aux collections nationales (Inv. GML 1272) et illustré dans M.-F. Dupuy-Baylet, *L'heure, le feu, la lumière. Les bronzes du Mobilier National 1800-1870*, Dijon, 2010, pp. 184-185. Pierre-Victore Ledure a réalisé vers 1810 un lustre à globe céleste très proche du nôtre avec cependant un système de suspension simplifié. Il est illustré dans H. Ottomeyer et P. Pröschel, *Vergoldete Bronzen*, Munich, t. I, Munich, 1986, p. 359, fig. 5.II.4.

Le motif de sphère étoilée mais entièrement en bronze doré se retrouve également sur deux lustres livrés par Lucien-François Feuchère en 1810 pour le château de Meudon. Toutefois la sphère est également appliquée de branches de laurier. Ils font aujourd'hui partie des collections du Mobilier National (Inv. GML 26/1 et 26/2) et l'un d'eux est illustré dans M.-F. Dupuy-Baylet, *Op. cit.*, p. 171.

LA COLLECTION DANIEL-BRUNET

Humaniste distingué, entrepreneur avisé et savant renommé, Alfred Daniel-Brunet était aussi un remarquable amateur d'art que ses goûts portaient vers les styles du tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. Cet esthète avait constitué une magnifique collection de meubles et d'objets d'art, réunis dans sa demeure de Saint-Cloud. Construite par l'architecte Louis Mouros dans les années 30, cette propriété d'inspiration antique et palladienne -devenue l'actuel Musée des Avelines en 1988- offrait un somptueux écrin à un ensemble d'une grande qualité illustrant la richesse des arts décoratifs Directoire et Empire. Certaines pièces se distinguaient par leurs provenances, ayant appartenu à des hommes célèbres tels que Jean-Jacques-Régis Cambacérès ou François-Joseph Talma. Toutes illustraient ce moment passionnant dans l'histoire des arts décoratifs, marqué par les changements politiques, sociétaux et stylistiques.

This elegant chandelier perfectly illustrates the transition from the eighteenth to the nineteenth century, which despite the abolition of the guilds in 1791 with the Le Chapelier law, continues to perpetuate the expertise of *bronziers* under the Empire leading to a perfect mastery of the technique of gilt bronze-making. Claude Galle belongs to this generation of craftsmen and demonstrates through this rare chandelier the perfection of Empire period drawing with its palmettes and palms, itself transcribed by a precise carving highlighted by the burnished and amatis of gold.

THE GALLE: A DYNASTY OF BRONZIERS

Claude Galle (1759-1815) became a master of bronze and gilt-work towards the end of the 1780s. He collaborated with Jean Hauré, who worked for the *Garde-Meuble de la Couronne* from 1785 to 1788, or with Antoine-André Ravrio (1759-1814). Hauré played a key role in Galle's career, allowing him to work and deliver pieces for the Crown and to amass a prestigious and fashionable clientele. Galle delivered bronzes specifically for the castles of Versailles and Saint-Cloud, also supplying ormolu fitments for some of Guillaume Benneman's furniture intended for the French Court.

After the Revolution, Galle supplied the imperial *Garde-Meuble*, notably for the château de Saint-Cloud for which he would deliver more than 65,000 francs worth of bronze-fitted furnishings, and even the palaces of Fontainebleau and Compiègne, the Quirinal palace in Rome and Palazzo Stupinigi in Turin.

Unfortunately, like many of his peers, he often left his works unsigned but he can nevertheless be considered as one of the most talented and influential bronziers of the late eighteenth - early nineteenth century and today, he is even considered to have been one of the direct competitors of Pierre-Philippe Thomire (1757-1853). It is estimated that Galle employed about 400 workers in his workshop, indicating the large volume of orders that needed to be processed. Some of his children joined the family workshop, including Gérard-Jean Galle (1788-1846) who took over the prestigious and prolific workshop of his father in 1813. It is interesting to note that Galle's son signed his letters with "Sr GALLE / Fabt. De Bronzes et de Dorures Rue Vivienne n°9 et rue de Colbert n°1".

However, the fall of the Empire slowed both the Imperial and private client orders with Galle therefore facing a terrifying decline in both orders and purchases.

To garner more business, Galle participated in the Exhibition of French Industry Products (*l'Exposition des Produits de l'Industrie Française*) of 1819 where he exhibited some of his creations for which he received a silver medal. Unfortunately, this exposure did not have the desired effect and led to no future sales meaning that he came out of it financially weaker than before.

In order to save his workshop, on the 24th July 1820 he even went so far as to solicit King Louis XVIII for financial assistance however his plea for help fell on deaf ears. "All the goods I have had made (...) still housed in my warehouse, their grandeur and high price being an obstacle to their sale, I come to ask Your Excellency to propose to H.M to acquire some pieces for a sum of 20 to 25,000 francs. I would regard this acquisition as a great relief, and indeed an honour which would render the creation of these goods ever more precious. The situation is now so critical that I have no hope other than the success of my request (...)". He further recalls in his letter of solicitation that these objects «may adorn his palaces, already furnished with gilding from [his] workshops».

Following this royal refusal however, he is named *Fournisseur de sa majesté* (Official supplier to his Majesty) which was a strong recognition of the quality of his bronzes.

At the same time, just like many of the craftsmen of his time, he was completely overwhelmed by the accumulation of unpaid orders and despite the prestige of these various titles and awards given to him, Gérard-Jean Galle was obliged to drastically reduce his workforce by half after the Revolution of 1830. Tragically, he died in poverty in 1846.

VERY SMALL BODY OF WORK

The celestial globe is rarely used in chandeliers aside from those made in Sweden. Makers often favoured the basket or crown chandelier or even lanterns for hanging lights.

The blue sphere very probably derives, as some art historians claim, from the hot air balloon motif. Let us remind ourselves that on the 19th September 1783 one of the first hot air balloon or *montgolfière* flights took place at the Royal Palace of Versailles in the presence of Louis XVI. This flight would then have repercussions in the decorative arts as illustrated by the «hot-air balloon» mantel clocks or *montgolfière* backed chairs, such as those made famous by Jean-Baptiste Demay, now housed at the Musée Carnavalet. (inv. MB 93 and MB 94).

The present chandelier, its sphere adorned with the signs of the zodiac is similar to that conserved at the Getty Museum in Los Angeles (inv 73.dH.76), executed by Gerard-Jean Galle around 1818-1819. The sphere on our chandelier is surrounded by the very same twelve astrological signs. The other notable feature of the Getty chandelier is that it has a fishbowl in the lower section designed to contain goldfish and water which could be emptied with the use of a gilt-bronze cap or cork; hence the original and, to say the least, unsurprising name that was given to it: *lustre à poisson*. Galle then went on to exhibit this chandelier at the 1819 *Exposition des Produits de l'Industrie* «where the continuous almost hypnotic movement of the fish entertained the eye». Despite many efforts with Louis XVIII, Galle simply could not sell one to him. The official excuse being that it was simply impossible for the government to make purchases such an extravagant nature given the social and political climate of the monarchical Restoration.

A beautiful model of the fish chandelier can also be found in the Royal Collections of Stockholm. (Fig. M. Shapiro, «Monsieur Galle, Bronzier, et Doreur», *The J. Paul Getty Museum Journal*, Volume 6-7, Malibu, 1979, 64, Fig. 6). This acquisition was almost certainly due to the coronation of the young Frenchman Jean-Baptiste Bernadotte (1763-1844) in 1818 as King of Sweden.

We do know of another fish chandelier from the Royal Rail Pension Fund collection, which also has a semi- spherical design decorated with stars, sold in 1977 (Sotheby Parke Bernet, Monte Carlo).

An imposing starry blue globe 24-light chandelier can be found in the Empress's private salon at the Elysée Palace, now part of the French national collections (GML 1272) and illustrated in M.-F. Dupuy Baylet, *L'heure, le feu, la lumière. Les bronzes du Mobilier National 1800-1870*, Dijon, 2010, pp. 184-185. Around 1810, Pierre-Victore Ledure created a celestial globe chandelier with very close attributes to ours however with a simplified suspension system which is illustrated in H. Ottomeyer and P. Pröschel, *Vergoldete Bronzen*, Munich, t. I, Munich, 1986, p. 359, fig. 5.II.4. The gilt-bronze starry sphere motif can also be found on two chandeliers delivered by Lucien-François Feuchère in 1810 for the château de Meudon. However it is important to mention that the sphere on the chandelier at Meudon is also decorated with laurel leaves. They are now part of the *Mobilier National* collections (inv.GML 26/1 and 26/2) and one is illustrated in M.-F. Dupuy-Baylet, *Op. Cit.*, P. 171.

THE DANIEL-BRUNET COLLECTION

Distinguished humanist, wise entrepreneur and renowned scientist, Alfred Daniel-Brunet was also a remarkable art lover as his tastes focused on the styles of the turn of the eighteenth and nineteenth centuries. This esthete had constituted a magnificent collection of furniture and *objets d'art*, which he gathered in his house in Saint-Cloud. Built by the architect Louis Mouros in the 1930s, this property of ancient and Palladian inspiration - now at the Musée des Avelines since 1988 - offered a sumptuous setting for a group of very high quality decorative arts from the Directoire and Empire periods. Some pieces were distinguished by their origins, having belonged to famous men such as Jean-Jacques-Régis Cambacérès or François-Joseph Talma, all of which perfectly illustrate this exciting moment in the history of the decorative arts, marked by political, societal and stylistic changes.

LES CANDÉLABRES MARTIAUX DE THOMIRE

■ 517

SUITE DE QUATRE CANDELABRES MONUMENTAUX D'EPOQUE EMPIRE

SIGNATURE DE THOMIRE A PARIS, DEBUT DU XIX^e SIECLE

En bronze ciselé et doré, à six bras de lumière en cor de chasse réunis par un tore de laurier à un faisceau de licteur casqué, appliqué d'un bouclier centré d'un mufle de lion et de foudres ou d'un fleuron et rosettes, la base présentant un trophée militaire composé des cadavres des vaincus et de drapeaux, le socle à section rectangulaire présentant un glaive enrubanné, chaque base signée THOMIRE A PARIS. ; quelques différences de décor, montés à l'électricité ; on y joint une SUITE DE QUATRE GAINES modernes réalisées d'après un dessin de Daniel Pasgrimaud en peuplier partiellement doré, laqué à l'imitation de l'acajou et de l'ébène

Candélabres : H. 95 cm. (37½ in.) ; L. 25,5 cm. (10 in.) ; P.: 29 cm. (11½ in.)

Gaines : H. 100 cm. (39½ in.) ; L. 47 cm. (18½ in.) ; P.: 35 cm. (13¾ in.)

(4)

€100,000–200,000

\$120,000–230,000
£89,000–180,000

A SUITE OF FOUR EMPIRE ORMOLU SIX-LIGHT CANDELABRA SIGNED BY THOMIRE A PARIS, EARLY 19th CENTURY ; TOGETHER WITH A SUITE OF FOUR MODERN PARCEL-GILT AND PAINTED STANDS AFTER A DESIGN BY DANIEL PASGRIMAUD

局部銅鑲金綠漆青銅水晶吊燈，取材自克勞德·蓋爾，十九世紀初

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

J. Niclausse, *Thomire. Fondateur-Ciseleur (1751-1843)*, Paris, 1947, p.l. 22.

H. Ottomeyer, P. Pröschel, *Vergoldete Bronzen. Die Bronzearbeiten des Spätbarock und Klassizismus*, Munich, 1986, p. 304.

T. Knox, *La Résidence de l'ambassade de Grande-Bretagne à Paris*, Paris, 2011, pp. 136-138, p. 140.





LES TROPHÉES D'ARMES : D'UNE TRADITION GUERRIÈRE À UN MOTIF ORNEMENTAL

La composition de nos candélabres autour de trophées d'armes est un des meilleurs exemples de ce répertoire décoratif martial, remis au goût du jour à l'époque néoclassique, mais hérité d'une longue tradition. A l'époque de la Grèce antique s'élevaient sur les champs de bataille, à l'issue d'un combat, le trophée composé des armes et des drapeaux retirés aux vaincus. Cette pratique sera ensuite reprise par les romains : derrière le char du général vainqueur défilent pendant les triomphes ces amoncellements de drapeaux et d'armes autour de la cuirasse d'un soldat défait. Ces trophées deviennent vite une allégorie de la victoire, et les sculpteurs s'en emparent pour orner les arcs de triomphe. Les trophées dits de Marius, sur la place du Capitole à Rome, témoignent de cette pratique, et du passage dès l'Antiquité d'un usage militaire à sa représentation artistique. Depuis, chaque époque ayant fait appel à la grandeur de la Rome impériale pour magnifier sa propre gloire emploiera cette image. De la Cour Carrée du Louvre sous le ciseau de Pierre Lescot à la porte Saint-Denis sous celui de Blondel, Paris se couvre à la Renaissance et au XVII^e de ces trophées martiaux. Durant toute la seconde moitié du XVIII^e siècle, de nombreux dessins et gravures inspirés des redécouvertes archéologiques remettent à l'honneur ce motif. Des recueils de gravures d'Enea Vico (1523-1567) et de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), des dessins de Jean-Charles Delafosse (1743-1789) permettent la diffusion de modèles. Sous l'Empire, Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine se font les relais de ce goût. Leur *Recueil de décorations intérieures* offre de nombreux exemples de ces trophées d'armes (planche XXX, 1801-1812).

THOMIRE, L'EMPIRE ET LES TROPHÉES D'ARMES

L'utilisation d'un vocabulaire décoratif évoquant à la fois une antiquité retrouvée et l'hégémonie de la France sous les ordres de Napoléon Ier ne pouvait que séduire. C'est donc naturellement au tour des arts décoratifs de s'approprier ces trophées d'armes qui célèbrent les victoires militaires et vantent les mérites et l'héroïsme de ceux qui en parent leur demeure. Combiner ingénieusement ces cuirasses et ces glaives, ces casques et ces drapeaux, les agencer à la structure de la pièce qui s'en trouve ornée devient un exercice particulièrement apprécié par les bronziers. Ces derniers, et Thomire en particulier, devenant sous l'Empire les artisans privilégiés de la pompe impériale. De ce fait, de nombreux modèles dits "aux trophées d'armes" d'applique, de candélabres et de pendules voient le jour. Thomire se distingue avec nos candélabres, quand la ciselure si délicate et le brunissage si précis se mettent au service d'une impressionnante mise en scène. Nous pouvons par ailleurs rapprocher notre modèle de trois autres séries connues. L'une appartient aux collections de la couronne d'Angleterre ; livrée au Prince Régent à Carlton House en juillet 1813, elles se trouvent aujourd'hui à Buckingham Palace (inv. RCIN 2698). Une autre paire fut présentée à la galerie Aveline dans les années 1970 (Jean-Marie Rossi, *45 ans de Passion*, Paris, 2000, p. 59). Enfin, une paire de candélabres comparable fit partie de l'ancienne collection Pauline de Bonaparte, princesse Borghèse. Elle est toujours conservée à l'hôtel de Charost, alors demeure de la sœur de l'Empereur, et aujourd'hui ambassade de Grande-Bretagne à Paris.

Ces deux paires de candélabres aux trophées d'armes sont emblématiques de la production du meilleur bronzier de l'Empire : Pierre-Philippe Thomire. Thomire est "le principal auteur de la révolution qui transforma la bronzerie du dix-huitième siècle [...] [et à qui l'] industrie doit une partie de ses plus beaux succès" (in *Magasin pittoresque*, décembre 1858, n.49). Fils d'un ciseleur, Pierre-Philippe Thomire (1751-1843) a étudié à l'Académie de Saint-Luc avant de collaborer avec Pierre Gouthière. Ciseleur et doreur de Louis XVI et de Marie-Antoinette, il fascina la cour de France par sa dextérité et la magnificence de ses bronzes dorés. Au même titre que Feuchère et Rémond, il se place alors parmi les meilleurs artisans de son temps. Sa renommée grandit encore lorsqu'il livre le monumental vase de Sèvres aujourd'hui conservé au musée du Louvre (inv. OA 9590). Mais si la réputation de Thomire est demeurée si grande aujourd'hui, c'est également grâce au talent qu'il a su déployer pour traverser la Révolution Française. Il sut devenir sous l'Empire un acteur majeur du renouveau du bronze doré, conservant à l'aube de l'ère industrielle une qualité de production inégalable. En 1804, associé aux Duterme, il fait l'acquisition de l'important fonds du marchand-mercier Martin-Eloy Lignereux. Deux ans plus tard, il est récompensé par l'obtention d'une médaille d'or à l'*Exposition des produits de l'industrie*. Son atelier ne cesse de grandir, atteignant jusqu'à 800 employés. Un chiffre qu'explique notamment la campagne de réameublement des résidences impériales et la politique artistique menée par Napoléon Ier.

Les candélabres sont exposés dans le *Salon vert et or*.

A la suite de Thomire, les plus grands bronziers de l'Empire s'essayèrent à cet exercice. Ravrio signa la pendule du prince Murat livrée au Palais de l'Élysée et aujourd'hui propriété du Mobilier National (M.F. Dupuy-Baylet, *Pendules du Mobilier National 1800-1870*, Éditions Faton, 2006, p. 121 n. 56.). Jean-Baptiste Héricourt et Gohin laissent à la Malmaison un baromètre en bronze doré chargé d'un décor similaire (inv. MM65329). Enfin, pour revenir aux candélabres, mentionnons la paire de candélabres à trophée militaire et faisceaux d'armes parfois attribuée à Claude Galle et conservée à Fontainebleau (inv. F.3823).

UNE MISE EN SCENE DE DANIEL PASGRIMAUD

Les gaines sur lesquelles reposent nos candélabres ont été conçues par Daniel Pasgrimaud. Grand donateur du Louvre, il fut l'un des décorateurs les plus appréciés de la seconde moitié du XX^e siècle. Sa clientèle choisie était essentiellement composée d'amateurs exigeants et discrets. Ses connaissances et son goût lui valurent d'honorer, outre les chantiers privés, la commande de décors pour la Biennale des Antiquaires à partir de 1962 et l'élaboration de vitrines pour la galerie d'Apollon au Louvre. Auteur de décors et scénographies, notamment pour l'exposition *La table d'un roi* au musée des Arts décoratifs, Il savait juxtaposer chefs-d'œuvre et coups de cœur, et leur redonner vie. Les gaines conçues pour nos candélabres en témoignent avec éloquence.



Paire de candélabres par Thomire à Paris, ancienne coll. Aveline, Paris





These two pairs of candelabras with trophies of arms are exemplary in the production of the best bronzier of the Empire: Pierre-Philippe Thomire.

Thomire is “the main author of the revolution that transformed 18th century bronze making [...] [and] the industry owes some its finest successes [to him]” (in *Magasin pittoresque*, December 1858, n.49)

The son of a chiseler, Pierre-Philippe Thomire (1751-1843) studied at the Académie de Saint-Luc before working with Pierre Gouthière. Chiseler and gilder to Louis XVI and Marie-Antoinette, his dexterity and the magnificence of his gilt bronzes fascinated the French court. With Feuchère and Rémond, he was a major artisan of his time. His fame still increased when he delivered the monumental Sevres vase kept today in the Musée du Louvre (inv. OA 9590). If Thomire’s reputation has remained what it is today, it is also because of the talent he deployed to cross the French Revolution. Under the Empire he became a major player in the revival of gilt bronze, maintaining the unequalled quality of his production at the dawn of the industrial era. In 1804, he acquired in partnership with the Dutermes the large stocks of the merchant-mercier Martin-Eloy Lignereux. Two years later, he was rewarded by a gold medal at the Exposition des produits de l’industrie. His atelier expanded constantly, reaching up to 800 employees. This figure can be notably explained by the refurnishing programme of the imperial residences and Napoléon’s arts policy.

THE TROPHY OF ARMS: FROM WAR TRADITION TO ORNAMENTAL MOTIF

The composition of our candelabras around trophies of arms is one of the finest examples of this war decorative repertoire, revived in the neoclassical period and inherited from a long tradition. In Ancient Greece, after a battle, a trophy was erected on the battlefield with the arms and flags taken from the vanquished army. This practice was then taken up by the Romans: during the triumph, the victorious general’s chariot paraded followed by masses of flags and arms around the cuirass of a vanquished soldier. These trophies soon became an allegory of victory, and sculptors used them to adorn triumphal arches. The Marius trophies on the Capitol square in Rome come from this practice and show how in the Antiquity already the military use became an artistic representation. Since then, each period has called on this image from imperial Rome to magnify its own glory. From the Louvre Cour Carrée chiseled by Pierre Lescot to the Porte Saint-Denis by Blondel, in the Renaissance and 17th century Paris was covered with war trophies.

In the second part of the 18th century, many drawings and engravings inspired by archeological discoveries extensively used this motif. Collections of engravings by Enea Vico (1523-1567) and Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), drawings by Jean-Charles Delafosse (1743-1789) circulated models. During the Empire, Charles Percier and Pierre-François-Léonard Fontaine communicated this taste in their *Recueil de décorations intérieures*, which offers numerous models of trophies of arms (plate XXX, 1801-1812).

THOMIRE, THE EMPIRE AND TROPHIES OF ARMS

The use of a decorative vocabulary evocative both of a return to antiquity and of France’s hegemony under Napoléon was bound to be a success. The decorative arts naturally adopted trophies of arms to celebrate military victories and laud the merits and heroism of those using it to decorate their residences. Ingeniously combining cuirasses and swords, helmets and flags, adapting them to the structure of the

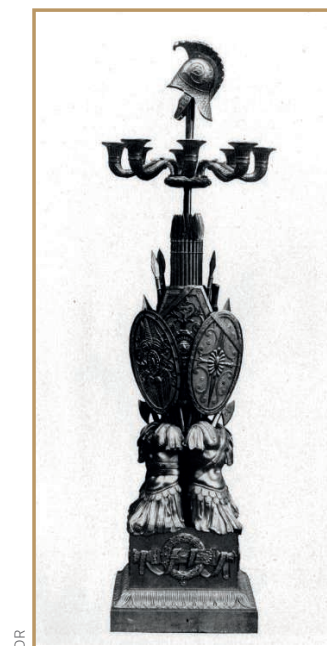
room where they are placed was a favourite commission for bronziers. During the Empire they, and Thomire particularly, became the privileged artisans of imperial pomp.

Consequently, many models of wall lights, candelabras and clocks “with trophy of arms” were created. Thomire outdid himself with our candelabras, in their incredibly delicate chiselling and precise burnishing at the service of impressive dramatisation. Our model can be compared to two other known series. One belongs to the British Crown’s collection; delivered to the Regent in Carlton House in July 1813, they are now in Buckingham Palace (inv. RCIN 2698). Another pair was shown at the Aveline Gallery in the 1970s (Jean-Marie Rossi, *45 ans de Passion*, Paris, 2000, p. 59).

After Thomire, the greatest bronziers of the Empire followed his example. Ravrio signed the Prince Murat’s clock delivered at the Elysée Palace, which now belongs to the Mobilier National (M.F. Dupuy-Baylet, *Pendules du Mobilier National 1800-1870*, Éditions Faton, 2006, p. 121 n. 56). Jean-Baptiste Héricours and Gohin delivered to Malmaison a gilt bronze barometer with similar ornamentation (inv. MM65329). Finally, to go back to candelabras, the pair of candelabras with military trophy and arms fasces delivered by Claude Galle for the Emperor’s Salon in the Palace of Fontainebleau (inv. F.3823) should be mentioned.

STAGED BY DANIEL PASGRIMAUD

The stands on which our candelabras rest were designed by Daniel Pasgrimaud. A major donor of the Louvre, he was one of the most valued decorators of the second part of the 20th century. His exclusive clientele was mostly composed of discreet and demanding amateurs. His knowledge and taste led him to work on decors for the Biennale des Antiquaires from 1962 and vitrines for the Apollo Gallery in the Louvre, in addition to his private commissions. Author of decors and scenographies, notably for the exhibition *La table d’un roi* at the Musée des Arts Décoratifs, he knew how to associate masterpieces and favourite pieces and give them a new life. The stands designed for our candelabras are an eloquent demonstration of his talent.



DR

Candélabre par Thomire, coll. privée

LE « DEJEUNER CHINOIS RÉTICULÉ » DU COMTE BOULAY DE LA MEURTHE

f 518

« DEJEUNER CHINOIS RETICULE » EN PORCELAINE DE SEVRES DU XIX^e SIECLE

MARQUES EN VERT S.50/56/58/59/60 DANS UN CARTOUCHE POUR 1850,56,58,59
ET 1860, MARQUES EN ROUGE POUR 1862 ET UNE POUR 1863, MARQUES EN CREUX

Les extérieurs à décor à l'imitation du lapis-lazuli et or rayonnant de branchages fleuris dans des cartouches polylobés, de lambrequins fleuris et motifs floraux dans le goût chinois, les intérieurs à décor dans le même esprit en or, vert, rouge et platine se détachant sur un fond lilas, les anses et déversoirs en forme de bambou, les parois extérieures, bord du plateau, et sa colonne centrale ajourés de motifs de treillages géométriques et de fleurs stylisées, comprenant :

un plateau « de déjeuner chinois réticulé », à huit côtés polylobés et monture en métal doré reposant sur huit pieds, avec une colonne centrale supportant une coupe, une cafetière « chinoise » et son couvercle de forme ovoïde, une théière « chinoise » et son couvercle, de forme bombée aplatie, un pot à lait « chinois », à col évasé et quadrilobé, un « pot à sucre chinois » et son couvercle, de forme bombée aplatie, muni de deux anses, deux tasses à café « chinoises » et leurs sous-tasses, deux tasses à thé « chinoises » et leurs sous-tasses, une « jatte de déjeuner » octogonale polylobée (restaurée)

Diamètre du plateau: 50 cm. (19¾ in.)

(17)

€40,000–60,000

\$47,000–69,000
£36,000–53,000

A THIRD QUARTER OF THE 19th CENTURY SEVRES PORCELAIN BLUE-GROUND
« DEJEUNER CHINOIS RETICULE »

十九世紀下半葉賽佛爾瓷器藍地「中式鏤空餐具套裝」

PROVENANCE

Offert sur ordre de l'empereur Napoléon III au sénateur,
Mr. le comte J. Boulay de la Meurthe, en août 1863;
Par descendance dans la famille jusqu'en 1998;
Acquis par le propriétaire actuel en 1998.







Un premier registre conservé aux archives de Sèvres-Cité de la Céramique (Vv 7, folio 5, verso), mentionne ce qui est probablement l'entrée de ce déjeuner au magasin de vente en avril 1862. Il donne ainsi la liste des pièces qui le composent avec leur prix de revient et leur prix de vente :

Forme	Prix de revient	Prix de vente
Plateau	789.50 francs	1,050 francs
Cafetière	237.50 francs	315 francs
Théière	232.50 francs	310 francs
Pot à lait	202 francs	270 francs
Pot à sucre	220 francs	295 francs
Tasse à café et soucoupe	150 francs	200 francs
Tasse à thé et soucoupe	166.62 francs	220 francs
Jatte	345 francs	460 francs



Service des collections documentaires de Sèvres - Cité de la Céramique : Vv7, folio 5, verso

Finalement, le registre du magasin de ventes de la manufacture, également conservé aux archives de Sèvres-Cité de la Céramique, mentionne la livraison de ce service (Vbb 12, folio 35) :

Donné à M le comte J. Boulay (de la Meurthe), Sénateur en aout 1863 / Service de déjeuner chinois réticulé fond bleu lapis décor en or repris en or et couleur.

Le comte Jean Boulay de la Meurthe (1761-1840), issu d'une famille de paysans vosgiens, suit des études de droit à Nancy et exerce à Paris en tant qu'avocat. Il soutient le Coup d'Etat du 18 Brumaire, et est nommé par Napoléon Bonaparte en janvier 1800, président de la section de la législation au Conseil d'Etat dans le cadre de laquelle il contribue à la rédaction du Code Civil. Elevé à la dignité de comte en 1808, il part en exil en Allemagne de 1815 à 1819 au retour des Bourbon, puis rentre en France. Il a deux enfants, Henri et François-Joseph (1799-1880). C'est ce dernier, 3e comte Boulay, qui fut le récipiendaire de ce rare service en 1862 ; il était conseiller d'Etat, sénateur (1857-70) et membre du conseil de l'Instruction publique. Son arrière-petit-fils, Alfred, 6e comte, épousa Monique d'Harcourt, fille d'Isabelle d'Orléans.

LE DÉCOR « RÉTICULÉ ».

Alexandre Brongniart, à l'époque directeur de la manufacture de Sèvres, était fasciné par l'Asie et ses techniques de productions porcelainières. Il avait eu l'occasion d'admirer des pièces chinoises réticulées à l'occasion d'une vente chez un antiquaire parisien du nom de F. Sallé en 1826. Cette vente comportait une section intitulée « Les porcelaines chinoises ajourées » ; elles seront l'inspiration de la production sévrienne quelques années plus tard avec la création en novembre 1831 du « déjeuner chinois réticulé ».

Pour ce travail Hyacinthe Régner (modeleur et sculpteur à la manufacture de 1825 à 1863) est payé à l'avance pour un ensemble de dessins préparatoires. L'année suivante, il réalise d'autres dessins et les finalise pour que débute la production ; il travaillait aussi au même moment sur les ornements en relief du « Vase de la Renaissance ».

Les premières pièces réticulées sont produites en 1832, et exposées la même année au Louvre. Elles présentent des doubles parois de porcelaine soutenues entre elles par de petites sections de porcelaine, la paroi extérieure étant ajourée. Ce travail demandait l'intervention de trois ouvriers différents : le tourneur qui créait la paroi intérieure, le modelleur qui créait la paroi externe et appliquait les anses et déversoirs, et une troisième personne pour créer le décor ajouré. Ensuite interviennent les décorateurs et doreurs. Tout ce long processus d'ajourage étant très élaboré, coûteux et demandant un important travail aux ouvriers, son dessin est finalement simplifié par Léon Kann en 1900.

Pour une étude sur la vente de 1826, pour les dessins préparatoires de Régnier et quelques illustrations, voir par Tamara Préaud, *The Sèvres Porcelain Manufactory Alexandre Brongniart and the Triumph of Art and Industry, 1800-1847*, Catalogue d'exposition au Bard Graduate Centre for studies in the Decorative Arts, New York, Octobre 1997 - Février 1998, p.267, n.76 ; et par Marcelle Brunet et Tamara Préaud, *Sèvres des origines à nos jours*, Fribourg, 1978, p.297, n.390.

D'AUTRES MODÈLES DE « SERVICE RÉTICULÉ CHINOIS ».

À l'instar de Louis XVIII et de Charles X, le roi Louis-Philippe et la reine Marie-Amélie ont passé de nombreuses commandes auprès de la manufacture royale de Sèvres. Sept déjeuners chinois réticulés ont été acquis par la reine pour son utilisation personnelle et prévus pour être offerts ; cf. Tamara Préaud, Op.cit., p.76, fig. 6-2 pour l'exemplaire de 1840 créé pour la reine Marie-Amélie et aujourd'hui dans les collections du Musée du Louvre. Plusieurs exemplaires sont répertoriés et certains ont des liens avec la monarchie ou la Maison impériale. Citons les chronologiquement :

- un premier exemple de 1837, à fond turquoise, livré le 14 juillet 1838 à la Reine Marie-Amélie, épouse de Louis-Philippe, roi des Français ; pour une illustration, voir la vente chez Sotheby's New-York, le 22 mai 1997, lot 40 ;
- un deuxième de 1839, à fond corail, livré soit sur ordre de Monsieur l'Intendant Général (au nom de Louis-Philippe) le 12 août 1842 à Monsieur de Cambacérès, Pair de France ; soit sur ordre de Louis-Philippe en juin 1844 à Monsieur de Rothschild, puis dans la collection Yves Saint-Laurent et Pierre Bergé (Christie's Paris, Collection Yves Saint Laurent-Pierre Bergé, le 25 février 2009, lot 733) et maintenant conservé dans les collections du Fine Arts Museums de San Francisco, Legion of Honor Museum [2009.11.1-10] ;
- un troisième de 1840, à fond rose, livré en 1840 également à la Reine Marie-Amélie et conservé dans les collections du Musée du Louvre, don de M. et Mme Jean-Marie Rossi [OA11098-1111] ; pour une illustration, voir le catalogue d'exposition *Un âge d'or des arts décoratifs 1814-1848*, Paris, 1991, p.279 ;
- un quatrième de 1841, à fond rouge, présent de Louis-Philippe, roi des Français au Vice-Roi d'Égypte Méhemmet'Ali, livré le 13 octobre 1841 et maintenant conservé dans une collection privée après avoir été vendu deux fois chez Christie's - Christie's Monaco, le 12 décembre 1999, lot 936 et Christie's Paris, le 24 juin 2009, lot 141 ;
- un cinquième de 1842, à fond vert, probablement livré au roi Louis-Philippe ou à la reine Marie-Amélie, conservé dans les collections du Detroit Institute of Art, Detroit (2008.15.1-24) ;
- un sixième de 1846, à fond vert pâle, conservé dans une collection privée ; pour une illustration, voir la vente chez Christie's New-York, le 20 avril 2005, lot 172 ;
- un septième de 1861, à fond blanc, conservé dans les collections du Metropolitan Museum de New York ; pour une illustration, voir par Marcelle Brunet et Tamara Préaud, *Sèvres des origines à nos jours*, Fribourg, 1978, p. 297, n. 390 ;
- un huitième de 1863 à fond bleu-lapis, offert par l'empereur Napoléon III à M le comte J. Boulay (de la Meurthe), sénateur, en août 1863, l'exemplaire ci-présent.



Déjeuner « chinois réticulé », XIX^e siècle, ancienne collection Yves Saint-Laurent, Fine Arts Museums of San Francisco



Déjeuner « chinois réticulé », 1840, livré à la reine Marie-Amélie, Paris, Musée du Louvre



Detroit Institute of Arts, acquisition en souvenir de Tracey Albainy grâce au don de Gordon L. and Linda A. Stewart et d'autres fonds et donateurs (2008.15.1-14)



Déjeuner « chinois réticulé », 1855-1861, Métropolitan of Art

A first ledger, conserved at the archives of Sèvres-Cité de la Céramique (Vv 7, folio 5, verso), records the entrance of what is likely the present tea and coffee service into the saleroom of the manufactory in April 1862, noting the pieces that comprise the service along with the respective cost of production and the selling price:

Shape	Production cost	Selling price
Plateau (tray)	789.50 francs	1,050 francs
Cafetière (coffee-pot)	237.50 francs	315 francs
Théière (teapot)	232.50 francs	310 francs
Pot à lait (milk jug)	202 francs	270 francs
Pot à sucre (sugar-bowl)	220 francs	295 francs
Tasse à café et soucoupe (coffee-cup/saucer)	150 francs	200 francs
Tasse à thé et soucoupe (teacup/saucer)	166.62 francs	220 francs
Jatte (bowl)	345 francs	460 francs

A second ledger, also held in the archives of Sèvres-Cité de la Céramique (Vbb 12, folio 35), records the service leaving the saleroom: Given to the count J. Boulay (de la Meurthe), Senator, in August 1863 / pierced chinese style tea and coffee service - blue lapis ground with gilt decoration repeated in gilt and in colour. Originally from a family of Vosges peasants, Jean Boulay de la Meurthe (1761-1840), studied law in Nancy before moving to Paris to practice law. A supporter of the *Coup d'Etat* of 18 Brumaire, Napoleon Bonaparte appointed him president of the legislative section of the State Council in January 1800, in which position he contributed to the drafting of the Civil Code. Elevated to the peerage in 1808, Boulay de la Meurthe went into exile in Germany from 1815 to 1819, during which years Bourbon kings were again in power. He had two children, Henri and François-Joseph (1799-1880). It was his younger son, 3rd count Boulay, who received the present rare service in 1863, a gift of emperor Napoleon III. A respected politician, Count François-Joseph Boulay de la Meurthe served as councilor of the state, senator (1857-70), and member of the council on public education. His great-grandson, Alfred, the 6th count, married Monique d'Harcourt, daughter of Isabelle d'Orléans.

THE PIERCED DOUBLE-WALLED DECORATION

During his tenure as director of the Sèvres porcelain factory, Alexandre Brongniart became fascinated by Asia and its production techniques for porcelain. In 1826, he had the opportunity to admire examples of Chinese double-walled pierced decoration at an exhibition and sale held at the gallery of the Parisian antique dealer F. Sallé. Included was a selection of pieces offered under the heading « Chinese Openwork Porcelains ». These pieces were the direct inspiration for the « *déjeuner chinois réticulé* », first created at Sèvres several years later in November 1831. For his work on his director's pet project, Hyacinthe Régnier (modeler and sculptor at the manufactory from 1825 to 1863) was paid in advance for a selection of preparatory drawings. The following year, while at the same time working on the relief decoration for the monumental « Vase de la Renaissance », Régnier produced further designs and finalised drawings, allowing production on the Chinese-inspired *déjeuner* to begin. The first pierced pieces were produced in 1832 and exhibited that same year at the Louvre. They showcased a double-walled design, the layers of porcelain separated and supported by tiny interior walls, the exterior wall pierced overall as a net. To

fashion these masterworks, the expertise of three separate craftsmen was needed - that of the turner to create the solid interior wall, the modeler to create the exterior wall and apply the handles and spouts, and of a third specialized craftsman to cut the complicated pierced design into the exterior wall. Only then could the usual decorators and gilders work their magic. As one might imagine, the long process needed to create the double-walled pierced forms was hugely expensive and time-consuming. Régnier's original design was, therefore, simplified in 1900 by Léon Kann.

For a discussion of the sale of 1826 and illustrations of Régnier's preparatory drawings, see Tamara Préaud, *The Sèvres Porcelain Manufactory Alexandre Brongniart and the Triumph of Art and Industry, 1800-1847*, Exhibition Catalogue, Bard Graduate Centre for Studies in the Decorative Arts, New York, Octobre 1997 - Février 1998, p.267, n.76 ; also Marcelle Brunet et Tamara Préaud, *Sèvres des origines à nos jours*, Fribourg, 1978, p.297, n.390.

EXTANT EXAMPLES OF THE "DÉJEUNER CHINOIS RÉTICULÉ"

As was true of the 19th century French monarchs Louis XVIII and Charles X, King Louis-Philippe and Queen Marie-Amélie placed many orders with the Royal Manufacture of Sèvres. At least seven *déjeuners chinois réticulés* were commissioned by the queen, both for her personal use and as intended gifts. Some recorded examples tied to the monarchy or to the Imperial Household can be mentioned in a chronological order:

- a first in 1837, turquoise ground, delivered 14 July 1838 to Queen Marie-Amélie, wife of Louis-Philippe, King of France; for an illustration, see Sotheby's New-York, le 22 May 1997, lot 40;
- a second in 1839, coral ground, either that delivered by order of Monsieur l'Intendant Général (in the name of Louis-Philippe) 12 August 1842 to Monsieur de Cambacérès, peer of France; or that given by order of Louis Philippe in June 1844 to Monsieur de Rothschild, later in the collection of Yves Saint-Laurent and Pierre Bergé (Christie's Paris, *Collection Yves Saint Laurent-Pierre Bergé*, 25 February 2009, lot 733), now held in the collection of the Fine Arts Museums of San Francisco, Legion of Honor Museum [2009.11.1-10];
- a third in 1840, pink ground, delivered in 1840 also to Queen Marie-Amélie et now in the collections of the Musée du Louvre, a gift of M. et Mme Jean-Marie Rossi [OA11098-1111]; for an illustration, see the exhibition catalogue *Un âge d'or des arts décoratifs 1814-1848*, Paris, 1991, p.279;
- a fourth in 1841, red ground, gift of Louis-Philippe, king of France to Viceroy of Egypt Méhemmet Ali, delivered 13 October 1841 and now in a private collection, having been sold twice at Christies - Christie's Monaco, 12 December 1999, lot 936 and Christie's Paris, 24 June 2009, lot 141 ;
- a fifth in 1842, green ground, probably delivered to King Louis-Philippe or to Queen Marie-Amélie, now in the collection of the Detroit Institute of Art, Detroit (2008.15.1-24);
- a sixth in 1846, pale green ground, held in a private collection; for an illustration, see sale Christie's New York, 20 April 2005, lot 172;
- a seventh in 1861, white ground with pink ; in the collection of the Metropolitan Museum of New York; for an illustration, see Marcelle Brunet et Tamara Préaud, *Sèvres des origines à nos jours*, Fribourg, 1978, p. 297, n. 390;
- one last in 1863, faux lapis-lazuli ground, the gift of emperor Napoleon III to M le comte J. Boulay (de la Meurthe), senator, in August 1863, the present example.







LES CANDÉLABRES AUX SIRÈNES DE CARLTON TOWERS

.519

PAIRE DE CANDELABRES D'EPOQUE DIRECTOIRE FIN DU XVIII^e SIECLE

En bronze ciselé et doré, bronze patiné et marbre vert, de mer, à six bras de lumière en enroulement ornés de mascarons anthropomorphes centrés de trois lions adossés et surmontés d'un vase à l'antique appliqué de trois masques de satyre et présentant sur le dessus une septième bobèche en corolle feuillagée, le tout reposant sur une athénienne ceinte d'une frise de palmes et présentant trois bras de lumière en corbeille de fruits, la coupe ornée d'un ananas, le piétement tripode en enroulement appliqué de sirènes ailées, réuni par des barres d'entretoise et terminé par des griffes, le socle à section triangulaire centré d'une flamme jaillissant d'une rosace feuillagée et reposant sur patins en boule aplatie

H.: 99 cm. (39 in.) ; Section: 31 cm. (12¼ in.)

(2)

€120,000–180,000

\$140,000–210,000
£110,000–160,000

A PAIR OF DIRECTOIRE ORMOLU AND PATINATED-BRONZE TEN-LIGHT CANDELABRA,
LATE 18th CENTURY

督政府時期具有銅鑲的銅鍍金燭台，十八世紀末

PROVENANCE

Par tradition, collection de Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord.
Sir Charles Henry Tempest (1834-1894) puis par descendance jusqu'à Ethel
Mary Tempest (1869-1937) épouse de Miles Stapleton (1850-1895),
10^e Lord Beaumont, à Carlton Towers.

EXPOSITION

"The Treasure Houses of Britain", National Gallery of Art, Washington,
1985-1986, n° 491

BIBLIOGRAPHIE

Cat. expo, "The Treasure Houses of Britain", National Gallery of Art,
Washington, 1985-1986, n° 491

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

S. de Ricci, *Louis XVI furniture*, London-New York, 1929, p. 254
F. Dumont « Thomire, le Talleyrand du bronze doré », in *Connaissance des Arts*,
avril 1956, p. 78
P. Hughes, *The Wallace Collection, Catalogue of Furniture, tome III*, Londres,
1996, pp. 1236 et 1239
J.-P. Samoyault, *Meubles entrés sous le Premier Empire. Fontainebleau,
musée national du château. Catalogue des collections du mobilier 3*, Paris,
2004, p. 248, cat. n° 176





À gauche : les présents candélabres, exposition *The treasure Houses of Britain*, Washington
À droite : candélabre, coll. Camoin

La puissance décorative et la qualité technique de cette présente paire de candélabres rappellent l'œuvre d'un des plus grands bronziers et artisans de la fin du XVIII^e siècle, Pierre-Philippe Thomire (1751-1843). L'exubérance des formes et la finition exceptionnelle suggèrent d'autant plus une importante commande attestée par une provenance prestigieuse.

UN REPERTOIRE D'ORNEMENTS

À la fois antiquisant et naturaliste le vocabulaire ornemental de notre présent lot est extrêmement diversifié, faisant la synthèse de tous les motifs les plus en vogue de cette fin de siècle. Admirablement traitées en bronze patiné et doré les références animalières sont très nombreuses avec notamment la présence de figures chimériques, des sirènes et des pieds en griffes. Ce style emprunte également de nombreux ornements pastoraux illustrés ici par l'utilisation des paniers de fruits, de l'ananas et des palmettes stylisées. Enfin les ornements puisés de l'architecture classique sont très bien représentés avec la représentation de colonnes cannelées à bagues.

PIERRE-PHILIPPE THOMIRE (1751-1843)

Fils de ciseleur, passé dans l'atelier de Pajou et Houdon, élève de Gouthière, Thomire est un homme de goût et de métier. Tout à la fois sculpteur, ciseleur et fondeur, il sera la grande figure représentative des métiers du bronze à la fin du règne de Louis XVI puis sous l'Empire. Collaborant avec les meilleurs sculpteurs (Boizot) ou ébénistes (Benneman), Il succède en 1783 à Duplessis comme sculpteur de la manufacture de Sèvres ; il participe aux succès de commandes importantes et devient fournisseur régulier pour les meubles de la Couronne. Il fut l'un des rares artisans à survivre à la Révolution. Bien plus encore, il poussa son art et son génie à son plus haut niveau à la fin du XVIII^e siècle et sous l'Empire, moment où il fonda une réelle entreprise industrielle dont le rayonnement fut européen comme en témoigne la présence de notre présente paire de candélabres dans les collections anglaises dès le XIX^e siècle.

LE SUCCES D'UN MODELE

Nous connaissons à ce jour plusieurs paires de candélabres reprenant ce modèle de Thomire.

Un vase tripode de la collection Camoin reprend une structure identique à la partie inférieure de notre présent lot (ill. F. Dumont « Thomire, le Talleyrand du bronze doré », in *Connaissance des Arts*, avril 1956, p. 78). Deux paires seraient conservées au Mobilier National, dont une paire aurait été achetée à Thomire par le Mobilier impérial en 1812. Une autre paire est conservée au Musée de la Malmaison dans l'actuelle salle de la frise, pièce qui occupe l'emplacement de la chambre de Mademoiselle Avrillon, première femme de chambre de l'Impératrice et de la salle de bain de Joséphine. Cette paire provenait notamment de l'hôtel de Brienne, rue Saint-Dominique à Paris, propriété de Madame Mère, la mère de Napoléon. Enfin une paire se trouve conservée au château de Ludwigsburg en Allemagne dans la salle à manger de la Reine et une seconde au Palais de Pavlovsk en Russie.

Thomire utilisera à de nombreuses reprises ce motif très antiquisant et caractéristiques de sirènes. Ce motif connaissait déjà un fort engouement chez les bronziers et ornementalistes dès la fin du XVIII^e siècle comme en témoigne le dessin pour un projet d'applique réalisé par Jean-Demosthène Dugourc à figures de sirènes ailées (ill. H. Ottomeyer et P. Pröchel, *Vergoldete Bronzen*, Tome I, p. 289, fig. 4.16.6). Ce motif sera par ailleurs décliné à de nombreuses reprises sur divers objets et pièces d'ameublement. Nous retrouvons les mêmes figures de sirènes de nos candélabres sur le fameux guéridon attribué à Weisweiler et Thomire livré en 1810 par Rocheux pour le troisième salon de l'aile des Princes au Palais de Fontainebleau (Inv. F 1069 c) (ill. J.-P. Samoyault, *Meubles entrés sous le Premier Empire. Fontainebleau, musée national du château. Catalogue des collections du mobilier 3*, Paris, 2004, p. 248, cat. n° 176).

Thomire ne fut pas le seul à s'approprier ce motif. Dans un style assez différent, de très belles réalisations par Rémond sont également ornées de ces chimères. Une suite de quatre candélabres attribuée à Rémond de 1783 très probablement livrées par Daguerre au 2^e duc de Choiseul-Praslin en 1784 nous permet d'admirer une autre variante de ce modèle (ill. S. de Ricci, *Louis XVI furniture*, London-New York, 1929, p. 254). Une paire très proche également attribuée à Rémond se trouve aujourd'hui conservée dans les collections de la Wallace. (Inv. F132-3, ill. P. Hughes, *The Wallace Collection, Catalogue of Furniture, tome III*, Londres, 1996, pp. 1236 et 1239).

CARLTON TOWERS

Nous retrouvons la trace de notre paire de candélabres dès le premier quart du XIX^e siècle à Broughton Hall (Yorkshire) dans la prestigieuse collection de Sir Stephen Tempest (1756-1824) et de sa femme Elizabeth Blundell, œuvre qu'ils auraient très certainement acquise pendant leur Grand Tour d'Europe de 1818. Par descendance ils firent ensuite partie de la collection de Henry Tempest (né en 1796) également à Broughton Hall, puis de celle de Charles Henry Tempest (1834-1894). Sa fille Ethel Mary Tempest (1869-1937) épouse de Miles Stapleton (1850-1895), 10^{ème} Lord Beaumont et grand propriétaire de Carlton Towers, où seront par la suite conservés nos candélabres. Leur fille héritera de l'entière succession qu'elle partagera à son mariage en 1914 avec Bernard Edward, 3^{ème} Lord Howard de Glossop et arrière petits fils du 13^{ème} duc de Norfolk. Lady Beaumont fut propriétaire de Carlton jusqu'en 1970. Pendant la Seconde Guerre Mondiale la maison fut utilisée comme hôpital militaire puis remise dans son état d'origine. Enfin, leur fils Miles Francis Stapleton Fitzalan Howard (né en 1915) récupérera en 1971 non seulement le titre de son père mais également nos présents candélabres.





The decorative power and the technical quality of this pair of candelabras evokes the work of one of the greatest bronziers and artisans of the end of the 18th century, Pierre-Phillipe Thomire (1751-1843). Its exuberant forms and exceptional finish are highly suggestive of a major commission confirmed by a prestigious provenance.

AN ORNAMENTAL REPERTOIRE

Inspired by both nature and antiquity, the present lot's ornamental vocabulary is extremely rich, with a synthesis of all the most fashionable motifs of the end of the century. Admirably treated in burnished and gilt bronze, animal figures abound, with chimera figures, sirens and claw feet. This style also draws from numerous pastoral ornaments, illustrated here by the fruit baskets, the pineapple and the stylised palmettes. Finally, ornaments taken from classic architecture are present in the fluted ringed columns.

PIERRE-PHILIPPE THOMIRE (1751-1843)

The son of a chiseler, he worked in Pajou and Houdon's ateliers, studied with Gouthière, Thomire was a man of taste and experience. At the same time sculptor, chiseler and founder, he was the great figure of bronze creation at the end of the reign of Louis XVI and during the Empire. He collaborated with the best sculptors (Boizot) and cabinetmakers (Benneman), he succeeded Duplessis in 1783, as the manufacture de Sèvres sculptor; he was instrumental to the success of major commissions and became a regular supplier for the Crown furniture. He was one of the rare artisans to survive the Revolution. Much more, he developed his art and genius to its highest level at the end of the 18th century and during the Empire, when he founded a truly industrial enterprise which deployed its influence throughout Europe as shown by the presence of our candelabras in an English collection in the early 19th century.

A SUCCESSFUL MODEL

There are several known pairs of candelabras in this model by Thomire. A tripod vase in the Camoin collection has an identical structure to the lower part of our lot (ill. F. Dumont Thomire, «le Talleyrand du bronze doré», in *Connaissance des Arts*, April 1956, p. 78). Two pairs are said to be kept in the Mobilier National, one of which has purportedly been bought from Thomire by the Mobilier Impérial in 1812.

Another pair is kept in the Musée de la Malmaison, in the frieze room, where Mademoiselle d'Avrillon – the Empress's first chambermaid's – room and Joséphine's bathroom used to be. This pair notably came from the hôtel de Brienne, rue Saint-Dominique in Paris, property of Madame Mère, Napoléon's mother.

Finally, a pair is kept in Schloss Ludwigsburg in Germany in the Queen's dining room and a second pair in the Pavlovsk Palace in Russia.

Thomire used the characteristic antiquity-inspired motif of sirens on a number of occasions. It was already a favourite theme for bronziers and ornamentalists from the end of the 18th century as shown in a drawing for a wall light made by Jean-Demosthène Dugourc with figures of winged sirens (ill. H. Ottomeyer and P. Pröchel, *Vergoldete Bronzen*, Tome I, p. 289, fig. 4.16.6). This motif would also be used many times on diverse objects and pieces of furniture. The same sirens can be found on the famous Weisweiler and Thomire gueridon delivered in 1810 by Rocheux for the third salon in the Prince's wing in the Palais de Fontainebleau (Inv. F 1069 c) (ill. J.-P. Samoyault, *Meubles entrés sous le Premier Empire. Fontainebleau, musée national du château. Catalogue des collections du mobilier 3*, Paris, 2004, p. 248, cat. n° 176).



© Country Life Picture Library, 1967

Les présents candelabres, *in situ* The Morning Room à Carlton Towers

Thomire was not alone in using this motif. In a different style, very beautiful productions by Rémond are decorated with these chimeras. A suite of four candelabras dated 1783 attributed to Rémond, probably delivered by Daguerre to the second Duc de Choiseul-Praslin in 1784 shows a different variant of the model (ill. S. de Ricci, *Louis XVI furniture*, London-New York, 1929, p. 254). A very similar pair also attributed to Rémond is kept in the Wallace collection (Inv. F132-3, ill. P. Hughes, *The Wallace Collection, Catalogue of Furniture, tome III*, Londres, 1996, pp. 1236 et 1239).

CARLTON TOWERS

Our pair of candelabras are identified in the first quarter of the 19th century in Broughton Hall (Yorkshire) in Sir Stephen Tempest (1756-1824) and his wife Elizabeth Blundell's prestigious collection, they certainly acquired them during their *Grand Tour* of Europe in 1818. By descent, they entered the collection of Henry Tempest (b. 1796) also in Broughton Hall and then Charles Henry Tempest's (1834-1894). The latter's daughter Ethel Mary Tempest married Miles Stapleton, 10th Lord Beaumont (1850-1895), the owner of Carlton Towers. Their only daughter inherited the entire estate, she married Bernard Edward, 3rd Lord Howard of Glossop and great-grandson of the 13th Duke of Norfolk. Lady Beaumont was the owner of Carlton until her death in 1970. During the Second World War, the house was used as military hospital and then restored to its original state. Finally in 1971, their son Miles Francis Stapleton Fitzalan-Howard (born in 1915) inherited his father's titles and the candelabras here as part of the estate.

LE GRAND SIÈCLE REVISITÉ

■ ~ 520

PAIRE DE COFFRES DE MARIAGE ET LEUR PIETEMENT D'EPOQUE RESTAURATION

ATTRIBUEE A JEAN-BAPTISTE BEFORT, DEUXIEME QUART DU XIX^e SIECLE

En marqueterie Boulle *en partie* et *contre-partie* d'écaille de tortue caret, laiton, corne teintée et étain, placage d'ébène, ornementation de bronze ciselé et doré, à décor de rinceaux feuillagés, LES COFFRES sommés d'une couronne ouverte reposant sur un coussin de présentation, le couvercle bombé, les grands côtés appliqués d'un masque féminin, les petits côtés munis d'une poignée, les angles ornés de masques de satyre terminés par des pieds en griffes, les pentures rythmées de fleurons, l'intérieur gainé de velours bleu, LES PIETEMENTS au dessus à section rectangulaire aux angles coupés, ceint d'une frise de fleurons et gainé d'un velours bleu, la ceinture ouvrant via un bouton-poussoir par un tiroir et ornée sur les grands côtés de masques de Silène, les montants ornés de mascarons et chutes de fruits, les pieds à double-volutes réunis par une entretoise en H centrée d'un vase et terminés par des patins en toupie ; quelques soulèvements et usures à la marqueterie, avec des socles gainés de velours bleu

H. totale: 122 cm. (48 in.)

Coffres : H. 45 cm. (17¾ in.) ; L. 83 cm. (32¾ in.) ; P. 49 cm. (19¼ in.)

Pietement : H. 77 cm. (30½ in.) ; L. 100 cm. (39¼ in.) ; P. 67 cm. (26¼ in.) (2)

€100,000–200,000

\$120,000–230,000
£89,000–180,000

A PAIR OF RESTAURATION ORMOLU-MOUNTED BRASS AND TORTOISESHELL BOULLE MARQUETRY AND EBONY CASKETS AND THEIR BASE ATTRIBUTED TO JEAN-BAPTISTE BEFORT, SECOND QUARTER 19th CENTURY

波旁復辟時期布勒式鑲嵌細工珠寶盒箱連底座一對，約1830年

PROVENANCE

Victor van den Hecke de Lembeke (1810-1870), puis par descendance jusqu'au propriétaire actuel.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

D. Alcouffe, *Le mobilier du Musée du Louvre*, Tome 1, Dijon, 1993, p. 91 et 95

P. Hughes, *The Wallace Collection Catalogue of Furniture*, Tome III, Londres, 1996, p. 1187

P. Hughes, *The Wallace Collection Catalogue of Furniture*, Tome II, Londres, 1996, p. 685.

C. Payne, *Paris Furniture, the luxury market of the 19th century*, Saint-Rémy-en-l'eau, 2018, p. 253.







Portrait de Victor van den Hecke de Lembeke (1810-1870)
par Henri van der Haert

Le modèle de ces coffres s'inspire directement des dessins imaginés et mis en forme par l'ébéniste du Roi, André-Charles Boulle (1642-1732) plus d'un siècle auparavant. Remise au goût du jour dès les années 1770 par les plus grands maîtres du XVIII^e siècle tels qu'Etienne Levasseur ou encore Adam Weisweiler, cette passion du mobilier Boulle perdurera jusqu'au XIX^e siècle avec des créateurs tels que les frères Béfart, spécialisés dans la marqueterie d'écaille de tortue.

TPOLOGIE DU MEUBLE

Les coffres de mariage ont longtemps été destinés au rangement du trousseau de la mariée. Ce type de meuble existe depuis le Moyen-Age et sont pour les plus précieux d'entre eux très richement sculptés, très souvent aux emblèmes de la famille. Cependant ils n'existent sous cette forme de sarcophage que depuis le XVII^e siècle en Italie, dérivant du *cassone* italien. C'est le célèbre Jean Berain (1640-1711) qui fut l'un des premiers à défendre cette forme en France et chercha notamment à l'adapter aux commodes et aux bureaux. Bien que Boulle puisse s'être fortement inspiré de Berain pour ses propres créations, une collaboration entre ces deux artistes n'est pas impossible. Pensons notamment à la fameuse paire de coffres en *première partie* et *contre-partie* d'André-Charles Boulle anciennement conservée dans les collections Demidoff au Palais de San Donato puis acquise par le J.-P. Getty Museum en 1982. (Inv. 82.DA.109.1-2) Cette paire appartenait originellement à Claude-François Julliot et fut vendue au moment du décès de sa femme le 20 novembre 1777, lot 706 (ill. C. Bremer-David, *Decorative Arts. An illustrated summary catalogue of the collections of the J. Paul Getty Museum*, Malibu, 1993, p. 13). Cherchant leur inspiration dans l'immense répertoire des siècles et des cultures passés, les artistes et artisans du XVIII^e, dans la lignée de Boulle, puis de la Restauration au XIX^e siècle surent parfaitement s'adapter et répondre aux nouvelles exigences de confort et de commodité réclamées par les amateurs. Du talent de ces grands maîtres naîtront les plus belles répliques. André-Charles Boulle ne fera pas exception à cette règle. Sa technique sera à de maintes reprises imitée, la mécanisation du processus permettant une finition et un rendu d'une perfection admirable, comme en témoigne notre présent lot. La marqueterie Boulle marque la tradition avec le début du XVIII^e siècle. Le masque du tiroir central est également un élément repris des fameuses commodes aussi appelées « bureau en commodes » du musée du Louvre par Boulle (Inv. OA5477-78)

(Ill. D. Alcouffe, *Le mobilier du Musée du Louvre*, Tome 1, Dijon, 1993, p.91 et 95). Ils viennent s'orner d'ornements déjà Louis XVI, comme le vase antiquisant de l'entretoise. Ce modèle se retrouve notamment sur la rampe d'escalier aujourd'hui installée à Hertford House et provenant de l'Hôtel de Nevers de la rue de Richelieu. (ill. P. Hughes, *The Wallace Collection Catalogue of Furniture*, Tome III, Londres, 1996, p. 1187).

JEAN-BAPTISTE BEFORT (1783-1840)

D'origine belge, l'ébéniste, Jean-Baptiste Béfart s'installera à Paris au faubourg Saint-Honoré dès 1817. Il fut rapporté qu'il porta « le talent d'ébéniste à un degré de supériorité que les meilleurs ouvriers de Paris peuvent attester ». Sa réputation était telle que sous le règne de Louis-Philippe il put obtenir plusieurs commandes pour le duc d'Orléans pour son pavillon de Marsan aux Tuileries. Ces commandes incluaient un certain nombre de meubles Boulle pour lesquels le duc avait un penchant tout particulier. Dans un genre plus simple, nous connaissons de Jean-Baptiste Béfart dit « Béfart Père » un coffre sur piétement entièrement marqueté en *contrepartie* qui pourrait être rapproché de notre présent lot. (ill. C. Payne, *Paris Furniture, the luxury market of the 19th century*, Saint-Rémy-en-l'eau, 2018, p. 253)

UN MODELE ROYAL

Cette paire de coffres est très certainement la reproduction du modèle des coffres de mariage faisant aujourd'hui partie de la Wallace Collection (F 47 et F48) et qui seraient selon F. J. B Watson, d'origine royale complétée par quelques ornements de bronze probablement postérieurs. (ill. P. Hughes, *The Wallace Collection Catalogue of Furniture*, Tome II, Londres, 1996, p. 685). Nous savons notamment qu'elle fut léguée par la 2^e marquise de Hertford à son fils, dans son testament rédigé le 13 octobre 1831. Bien que le dessin et la couleur de la marqueterie diffèrent, la typologie du meuble est parfaitement identique. Le piétement, notamment, présente ce même jeu de feuillage déchiqueté et de rosaces. L'entretoise en X est centrée d'un vase antique. De la même manière le piétement des coffres en masques de satyre terminés par des pieds en griffes sont identiques. Un autre exemplaire en marqueterie Boulle d'écaille de tortue teinte en rouge très semblable à notre version en *contre-partie* fut passée en vente chez Sotheby's, Monaco, le 11 février 1979, lot 378. Chez Christie's à Londres sera vendu dix ans plus tard, le 17 mars 1989, lot 411, une paire de coffres identiques présentant une marqueterie Boulle dite « classique » en écaille noire, datée de 1840.



© Wallace Collection, London, UK / Bridgeman Images
 Paire de coffres de mariage, vers 1820, dans le goût d'A.-C. Boulle de la Wallace Collection, Londres

The model of these coffers is directly inspired by the models imagined and designed by the King's cabinetmaker, André-Charles Boulle (1642-1732) more than a century earlier.

Revived in the 1770s by the great 18th century masters, such as Etienne Levasseur and Adam Weisweiler, the passion for Boulle furniture lasted until the 19th century, with designers such as the Béfot brothers, specialized in tortoiseshell marquetry.

TYPE OF FURNITURE

Wedding coffers were originally intended to contain a bride's trousseau. This type of furniture has existed since the Middle-Ages and the most precious were very richly sculpted, often with the family's emblems. However, they only existed in this sarcophagus shape since the 17th century in Italy, deriving from the Italian *cassone*. The famous Jean Berain (1640-1711) was one of the first to promote this shape in France and he endeavored to adapt it to commodes and desks. Although Boulle might have been strongly inspired by Berain for his own creations, a collaboration between the two artists is not impossible. Consider notably the famous pair of coffers in *première partie* and *contre-partie* by André-Charles Boulle, formerly in the Demidoff collection in Palazzo San Donato in Italy, later acquired by the J.P. Getty Museum in 1982 (Inv. 82. DA.109.1-2). The pair originally belonged to Claude-François Julliot and was sold at the death of his wife on 20 November 1777, lot 706 (ill. C. Bremer-David, *Decorative Arts. An illustrated summary catalogue of the collections of the J. Paul Getty Museum*, Malibu, 1993, p. 13).

Drawing their inspiration from the immense repertoire of past cultures and centuries, artists and artisans of the 18th century, in the line of Boulle, then from the Restoration to the 19th century, knew perfectly how to adapt amateurs' new demands for comfort and convenience. The talent of these great masters was at the source of the finest replicas. André-Charles Boulle was no exception. His technique was often imitated, the mechanisation of the process giving a perfectly magnificent finish as seen in our lot here. Boulle marquetry was a traditional landmark at the beginning of the 18th century. The mask on the central drawer is also an element taken from the famous Boulle commodes called "*bureaux en commode*", in the Louvre (Inv. OA5477-78) (Ill. D. Alcouffe, *Le mobilier du Musée du Louvre*, Tome 1, Dijon, 1993,

p.91 et 95). They are decorated with ornaments already in the Louis XVI style, as the antique-inspired vase on the stretcher. This model of mask is found on the Hôtel de Nevers on rue Richelieu staircase balustrade, today in Hertford House (ill. P. Hughes, *The Wallace Collection Catalogue of Furniture*, Tome III, Londres, 1996, p. 1187).

JEAN-BAPTISTE BEFORT (1783-1840)

The cabinetmaker of Belgian origin, Jean-Baptiste Béfot moved to Paris on faubourg Saint-Honoré in 1817. It was said that he took "the talent of cabinetmaking to a level of superiority vouchsafed by the best artisans in Paris". His reputation was such that under Louis-Philippe's reign, he obtained several commissions for the Duc d'Orléans for his Pavillon de Marsan in the Tuileries. These orders included a certain number of Boulle pieces for which the duc had a strong inclination. In a simpler style, we know a coffer on stand, entirely covered in marquetry *en contrepartie*, by Jean-Baptiste Béfot, called Béfot Père, which could be compared to the present lot. (ill. P. Hughes, *The Wallace Collection Catalogue of Furniture*, Tome III, Londres, 1996, p. 1187).

A ROYAL MODEL

This pair of coffers is certainly the reproduction of the wedding coffers in the Wallace Collection today (F 47 et F48), which, according to F.J.B Watson, are of royal origin, and were completed probably at a later date with some bronze ornaments. We notably know that it was bequeathed by the 2nd Marchioness of Hertford to her son, in her testament written on 13 October 1831. Although the design and the colour of the marquetry differ, the style of these pieces is perfectly identical. The pediment in particular has the same display of lobed foliage and rosettes. The X-shaped stretcher is centred by an antique vase. In the same manner, the pediment of the coffers in satyr masks ending with claw feet is identical.

Another example in Boulle tortoiseshell marquetry dyed red, very similar to our version *en contrepartie* was sold at Sotheby's Monaco, on 11 February 1979, lot 378. Ten years later, at Christie's London, a pair of identical coffers, with so-called "classical" Boulle marquetry in black tortoiseshell, dated 1840, was sold on 17 March 1989, lot 411.



LA CÉLÉBRATION DES ARTS



■ 521

HENRY LEROLLE (PARIS 1848-1929)

LA MUSIQUE ; LA POÉSIE ; LES ARTS

huile sur toile, sans cadre

203 x 190 cm. chacune (79 $\frac{7}{8}$ x 74 $\frac{3}{4}$ in. each), ensemble de trois

(3)

€60,000–80,000

\$70,000–93,000
£53,000–70,000

H. LEROLLE, MUSIC, POETY, ARTS, OIL ON CANVAS, UNFRAMED, SET OF THREE

H·勒羅爾，《音樂、詩、藝術》，油彩 畫布，無畫框，一套三幅，約1900年

PROVENANCE

Commande d'Adrien Mithouard à l'artiste pour le salon de son appartement (Paris VII) ;
conservé en place par descendance.

BIBLIOGRAPHIE

D. Bona, *Deux sœurs. Yvonne et Christine Rouart, les muses de l'Impressionnisme*, Paris, 2012,
pp. 232-233.







Èlève de Louis Lamothe (1822-1869) à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, puis à l'Académie de Charles Suisse, Henry Lerolle débute officiellement au Salon de 1868. Le *Baptême de Saint Agoard et de Saint Aglibert* (Salon de 1874, no. 1191) sera acheté par l'Etat pour l'église Saint Christophe de Créteil, preuve d'une notoriété grandissante pour ses peintures religieuses empruntent de réalisme jusqu'à la fin des années 1870.

Au cours de la décennie suivante, Lerolle se tournera vers des sujets plus naturalistes (*Dans la campagne*, médaille de première classe au Salon de la Société des Artistes français de 1880, no. 2296) jusqu'à la consécration au même Salon en 1885 avec une œuvre plus intimiste (no. 1563). Il présente pour l'occasion un format monumental *A l'orgue*, sur lequel apparaît sa famille pendant un office. Exposée à New York en 1886 dans *Works in oil and pastel by the impressionists of Paris*, organisée par le célèbre marchand Paul Durand-Ruel, l'œuvre est achetée par George I. Seney qui l'offre un an plus tard au Metropolitan Museum (inv. 87.8.12).

Dans les années 1890, l'artiste se révèle être un fin collectionneur, découvreur et rassembleur de talents. Dans son salon de l'avenue Duquesne, il est au centre d'un cercle d'avant-garde éclairé. Il reçoit ses contemporains, reconnus ou en devenir chez qui il perçoit une grande habileté, comme Maurice Denis qu'il protégera.

Au centre des conversations, l'Art, sous diverses formes : la peinture bien entendu mais aussi la littérature en présence de Stéphane Mallarmé, Paul Valéry et André Gide par exemple, et surtout la musique sous l'égide de Claude Debussy et d'Ernest Chausson, beau-frère de l'artiste. Maurice Denis évoque « L'atmosphère d'aimable simplicité, le naturel et le tour d'esprit qui font l'agrément du salon d'Henry Lerolle », où se côtoient peintres, sculpteurs, musiciens, romanciers et poètes dont la postérité a retenu le nom.

La famille Lerolle et son entourage comptent bon nombre de personnalités. La femme de l'artiste, Madeleine Escudier, a deux sœurs. Jeanne épouse d'Ernest Chausson et Marie épouse d'Arthur Fontaine. Par l'entremise de Degas, les deux filles aînées de l'artiste, Yvonne et Christine, épouseront respectivement Eugène et Louis Rouart, fils d'Henri Rouart, ingénieur inventif, peintre et mécène réputé.

LE TRIPTYQUE D'HENRY LEROLLE « LES MUSES »

Adrien Mithouard (1864-1919), poète et cofondateur de la revue *L'Occident*, pour laquelle Louis Rouart écrivait, fut également Président du Conseil Municipal de Paris (1914-1919).

Il semblerait que ce soit par l'intermédiaire de Louis Rouart qu'il demande à Henry Lerolle, en ami et voisin, de décorer son salon d'un triptyque.

En hommage au poète Adrien Mithouard, le thème retenu sera les neuf muses, inspiré de la mythologie grecque. En effet, Platon

puis les néo-platoniciens font des neuf muses les médiatrices entre le dieu et le poète ou tout créateur intellectuel, conception de l'art selon laquelle le poète est possédé par le dieu.

Les neuf muses se déploient sur les deux panneaux latéraux, certaines arborant leur attribut, et encadrent la composition centrale où la muse de la poésie, représentant chacune des neuf déesses présidant aux Arts, est figurée nue, agenouillée sur des nuées.

Le plus frappant est la ressemblance avec Marie Fontaine, sa belle-sœur, immédiatement identifiable à son nez retroussé et à son expression ingénue et lascive. Elle a été son principal modèle féminin, à la fois la Vertu et la Justice ou d'autres valeurs morales pour les fresques de l'Hôtel de Ville et de la Sorbonne ; mais aussi priant au moment de la *Communion* (sacristie des mariages de Saint-François-Xavier) ou chantant *A l'Orgue* à Saint-François-Xavier (Metropolitan Museum)

« Comme Lerolle n'a laissé aucun commentaire écrit sur cette œuvre, qui était [...] appelée à demeurer dans une sphère privée, on en est réduit à des conjectures. Mais Marie est bel et bien là. »

(D. Bona, *Deux sœurs. Yvonne et Christine Rouart, les muses de l'Impressionnisme*, Paris, 2012, p. 234)

La composition se détache sur un paysage de mer lumineux et chaleureux qui évoque la Méditerranée, souvenir d'enfance de l'artiste. Dans le ciel s'élèvent les muses. Cette envolée de muses n'est pas sans rappeler celle des anges sur un des panneaux décoratifs de l'église Saint-Martin des Champs « Jésus apparaissant à Saint Martin ». On retrouve la même légèreté de la touche qui se laisse aller à des transparences et des subtilités de superpositions de couleurs qui donnent une note de liberté. Liberté qui se singularise par la clarté de la lumière et le raffinement de la palette qui joue sur les tons rose et blanc ravivés par une touche de vert et le bleu profond de la mer.

Peintre et collectionneur sous-estimé dans l'histoire de l'art de la fin du XIX^e siècle, Henry Lerolle mérite pourtant d'être reconsidéré à sa juste valeur. La Société des Amis d'Henri Lerolle, sous l'impulsion d'Aggy Lerolle (descendante de l'artiste et Secrétaire générale de l'association) et Geneviève Lacambre (en tant que Présidente), a pour vocation de faire connaître, documenter et enrichir l'état actuel de nos connaissances sur cet homme aux multiples facettes.

Nous remercions Aggy Lerolle, d'avoir confirmé l'authenticité de ces œuvres. L'ensemble figurera au catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste actuellement en cours de préparation.

Pour une description du salon du Président Mithouard et des toiles d'Henry Lerolle qui ornaient la rotonde, cf. F. Chapon, *Passerelles*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 2018, pp. 31-39. A paraître en novembre 2018.



Triptyque insitu dans l'appartement si Président Mithouard avant sa dépose en 2018

A pupil of Louis Lamothe (1822-1869) at the Paris Ecole des Beaux-Arts, then at the Académie de Charles Suisse, Henry Lerolle made his official debut at the Salon of 1868. *Le Baptême de Saint Agoard et de Saint Aglibert* (Salon of 1874, No. 1191) would be purchased by the State for the church of Saint Christophe in Créteil, proof of a growing reputation for his religious paintings in the realism style until the late 1870s. In the course of the following decade Lerolle turned to more naturalist subjects from *Dans la campagne* (In the country), which was awarded a first class medal at the Société des Artistes Français 1880 Salon, no. 2296, to accolades at the same Salon in 1885 with a more intimate work (No. 1563). For this occasion he presented a monumental work, *A l'orgue* (*The Organ Rehearsal*), in which his family appear during divine office. Exhibited in New York in 1886 at Works in oil and pastel by the impressionists of Paris, organised by the celebrated dealer Paul Durand-Ruel, the work was purchased by George I. Seney, who gave it to the Metropolitan Museum (Inv. 87.8.12) a year later. In the 1890s, the artist proved to be a shrewd collector, talent scout and talent spotter. In his Avenue Duquesne salon he was the centre of a knowledgeable avant-garde circle. He entertained his contemporaries, established or aspiring artists in whom he perceived great ability, like Maurice Denis who he would defend. Central to conversation was Art in its diverse forms: painting of course, but literature too in the presence of Stéphane Mallarmé, Paul Valéry and André Gide for example, and especially music under the aegis of Claude Debussy and Ernest Chausson, the artist's brother-in-law.

Maurice Denis recalled "The atmosphere of friendly simplicity, of the natural and the turn of mind that made Henry Lerolle's salon agreeable", a place where painters, sculptors, musicians, novelists and poets met whose names have been preserved for posterity. The Lerolle family and its circle of friends included a good number of well-known figures. The artist's wife, Madeleine Escudier, had two sisters. Jeanne was married to Ernest Chausson and Marie to Arthur Fontaine. As a result of matchmaking by Degas, the artist's two elder daughters, Yvonne and Christine, respectively married Eugène and Louis Rouart, the sons of Henri Rouart, an inventive engineer, painter and respected patron of the arts.

HENRY LEROLLE'S TRIPTYCH "LES MUSES"

Adrien Mithouard (1864-1919), poet and co-founder of the magazine *L'Occident*, for which Louis Rouart wrote, was also Chairman of Paris City Council (1914-1919).

It would seem that through Louis Rouart he asked Henry Lerolle, as a friend and neighbour, to decorate his salon with a triptych.

As a tribute to the poet Adrien Mithouard, the subject chosen was

the nine muses of Greek mythology. In fact, first Plato then the neoplatonists, saw the nine muses as mediators between the god Zeus and the poet or any intellectual creator, a conception of art according to which the poet is possessed by the god.

The nine muses are shown on two side panels, some bearing their attribute, framing the central composition in which the Muse of Poetry, representing each of the nine muses presiding over the Arts, is depicted nude, kneeling on the clouds. Most striking is the resemblance to Marie Fontaine, his sister-in-law, instantly identifiable by her snub nose and naïve and sensual expression. She was his principle female model portraying not only Virtue, Justice and other moral values for the frescoes in the Hôtel de Ville (Paris City Hall) and the Sorbonne; but also praying at the moment of *Communion* (the marriage sacristy of Saint-François-Xavier church) or singing in *A l'orgue* (*The Organ Rehearsal*) at Saint-François-Xavier church (Metropolitan Museum)

"Since Lerolle left nothing in writing about this work, which was [...] destined to remain in the private sphere, one is reduced to conjecture about it. But Marie is indeed there."

(D. Bona, *Deux sœurs. Yvonne et Christine Rouart, les muses de l'impressionnisme* (*Two Sisters, Yvonne and Christine Rouart, the muses of Impressionism*), Paris, 2012, p. 234)

Seen in situ, before removal, the triptych by Henry Lerolle in Adrien Mithouard's apartment

The composition stands out against a warm, bright coastal landscape that suggests the Mediterranean, a childhood memory of the artist.

In the sky the muses rise upwards. These soaring muses are not unreminiscent of the soaring angels on one of the decorative panels in the church of Saint-Martin des Champs "Jesus appearing to Saint Martin".

It has the same lightness of touch that reveals the transparencies and subtleties of layers of colour that provide a sense of freedom. This freedom is distinctive for the clarity of the light and sophistication of the palette that plays on the pink and white tones brought to life by a touch of green and the deep blue of the sea.

An under-estimated painter and collector in the history of art in the late 19th century, Henry Lerolle deserves to be reappraised at his true worth. The Société des Amis d'Henri Lerolle (Friends of Henri Lerolle Society), led by Aggy Lerolle (a descendant of the artist and Secretary General of the organisation) and Geneviève Lacambre (as President), is dedicated to promoting, documenting and enriching our current knowledge about this multi-faceted man.

We thank Aggy Lerolle for confirming the authenticity of these works. They will all appear in the catalogue raisonné of the artist's work, currently in preparation.

CONDITIONS DE VENTE Acheter chez Christie's

CONDITIONS DE VENTE

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

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

A. AVANT LA VENTE

1. Description des lots

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

2. Notre responsabilité liée à la description des lots

Nous ne donnons aucune **garantie** en ce qui concerne la nature d'un **lot** si ce n'est notre **garantie d'authenticité** contenue au paragraphe E2 et dans les conditions prévues par le paragraphe I ci-dessous.

3. Etat des lots

- (a) L'**état** des **lots** vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l'âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation ou l'usure. Leur nature fait qu'ils seront rarement en parfait **état**. Les **lots** sont vendus « en l'**état** », c'est-à-dire tels quels, dans l'**état** dans lequel ils se trouvent au moment de la vente, sans aucune déclaration ou **garantie** ni engagement de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à leur **état** de la part de Christie's ou du vendeur.
- (b) Toute référence à l'**état** d'un **lot** dans une notice du catalogue ou dans un **rapport de condition** ne constituera pas une description exhaustive de l'**état**, et les images peuvent ne pas montrer un **lot** clairement. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran par rapport à la façon dont elles ressortent lors d'un examen physique. Des rapports de condition peuvent être disponibles pour vous aider à évaluer l'**état** d'un **lot**. Les rapports de condition sont fournis gratuitement pour aider nos acheteurs et sont communiqués uniquement sur demande et à titre indicatif. Ils contiennent notre opinion mais il se peut qu'ils ne mentionnent pas tous les défauts, vices intrinsèques, restaurations, altérations ou adaptations car les membres de notre personnel ne sont pas des restaurateurs ou des conservateurs professionnels. Ces rapports ne sauraient remplacer l'examen d'un **lot** en personne ou la consultation de professionnels. Il vous appartient de vous assurer que vous avez demandé, reçu et pris en compte tout **rapport de condition**.

4. Exposition des lots avant la vente

- (a) Si vous prévoyez d'enchérir sur un **lot**, il convient que vous l'inspectiez au préalable en personne ou par l'intermédiaire d'un représentant compétent afin de vous assurer que vous en acceptez la description et l'**état**. Nous vous recommandons de demander conseil à un restaurateur ou à un autre conseiller professionnel.
- (b) L'exposition précédant la vente est ouverte à tous et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Nos spécialistes pourront être disponibles pour répondre à vos questions, soit lors de l'exposition préalable à la vente, soit sur rendez-vous.

5. Estimations

Les **estimations** sont fondées sur l'**état**, la rareté, la qualité et la **provenance** des **lots** et sur les prix récemment atteints aux enchères pour des biens similaires. Les **estimations** peuvent changer. Ni vous ni personne d'autre ne devez vous baser sur des **estimations** comme prévision ou **garantie** du prix de vente réel d'un **lot** ou de sa valeur à toute autre fin. Les **estimations** ne comprennent pas les **frais de vente** ni aucune taxe ou frais applicables.

6. Retrait

Christie's peut librement retirer un **lot** à tout moment avant la vente ou pendant la vente aux enchères. Cette décision de retrait n'engage en aucun cas notre responsabilité à votre égard.

7. Bijoux

- (a) Les pierres précieuses de couleur (comme les rubis, les saphirs et les émeraudes) peuvent avoir été traitées pour améliorer leur apparence, par des méthodes telles que la chauffe ou le huilage. Ces méthodes sont admises par l'industrie mondiale de la bijouterie mais peuvent fragiliser les pierres précieuses et/ou rendre nécessaire une attention particulière au fil du temps.
- (b) Tous les types de pierres précieuses peuvent avoir été traités pour en améliorer la qualité. Vous pouvez solliciter l'élaboration d'un rapport de gemmologie pour tout **lot**, dès lors que la demande nous est adressée au moins trois semaines avant la date de la vente, et que vous vous acquittez des frais y afférents.
- (c) Nous ne faisons pas établir de rapport gemmologique pour chaque pierre précieuse mise à prix dans nos ventes aux enchères. Lorsque nous faisons établir de tels rapports auprès de laboratoires de gemmologie internationalement reconnus, lesdits rapports sont décrits dans le catalogue. Les rapports des laboratoires de gemmologie américains décrivent toute amélioration ou tout traitement de la pierre précieuse. Ceux des laboratoires européens décrivent toute amélioration ou tout traitement uniquement si nous le leur demandons, mais confirment l'absence d'améliorations ou de traitements. En raison des différences d'approches et de technologies, les laboratoires peuvent ne pas être d'accord sur le traitement ou non d'une pierre précieuse particulière, sur l'ampleur du traitement ou sur son caractère 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, partent du principe que les pierres précieuses peuvent avoir été traitées ou améliorées.

8. Montres et horloges

- (a) Presque tous les articles d'horlogerie sont réparés à un moment ou à un autre et peuvent ainsi comporter des pièces qui ne sont pas d'origine. Nous ne donnons aucune **garantie** que tel ou tel composant d'une montre est **authentique**. Les bracelets dits « associés » ne font pas partie de la montre d'origine et sont susceptibles de ne pas être **authentiques**. Les horloges peuvent être vendues sans pendules, poids ou clés.
- (b) Les montres de collection ayant souvent des mécanismes très fins et complexes, un entretien général, un changement de piles ou d'autres réparations peuvent s'avérer nécessaires et sont à votre charge. Nous ne donnons aucune **garantie** qu'une montre est en bon **état** de marche. Sauf indication dans le catalogue, les certificats ne sont pas disponibles.
- (c) La plupart des montres-bracelets ont été ouvertes pour connaître le type et la qualité du mouvement. Pour cette raison, il se peut que les montres-bracelets avec des boîtiers étanches ne soient pas waterproof et nous vous recommandons donc de les faire vérifier par un horloger compétent avant utilisation.

Des informations importantes à propos de la vente, du transport et de l'expédition des montres et bracelets figurent au paragraphe H2(h).

B. INSCRIPTION A LA VENTE

1. Nouveaux enchérisseurs

- (a) Si c'est la première fois que vous participez à une vente aux enchères de Christie's ou si vous êtes un enchérisseur déjà enregistré chez nous n'ayant rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années, vous devez vous enregistrer au moins 48 heures avant une vente aux enchères pour nous laisser suffisamment de temps afin de procéder au traitement et à l'approbation de votre enregistrement. Nous sommes libres de refuser votre enregistrement en tant qu'enchérisseur. Il vous sera demandé ce qui suit :

(i) *pour les personnes physiques* : pièce d'identité avec photo (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile (par exemple, une facture d'eau ou d'électricité récente ou un relevé bancaire) ;

(ii) *pour les sociétés* : votre certificat d'immatriculation (extrait Kbis) ou tout document équivalent indiquant votre nom et votre siège social ainsi que tout document pertinent mentionnant les administrateurs et les bénéficiaires effectifs ;

(iii) *Fiducie* : acte constitutif de la fiducie; tout autre document attestant de sa constitution; ou l'extrait d'un registre public + les coordonnées de l'agent/représentant (comme décrits plus bas) ;

(iv) *Société de personnes ou association non dotée de la personnalité morale* : Les statuts de la société ou de l'association; ou une déclaration d'impôts; ou une copie d'un extrait du registre pertinent ; ou copie des comptes déposés à l'autorité de régulation ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(v) *Fondation, musée, et autres organismes sans but lucratif non constitués comme des trusts à but non lucratif* : une preuve écrite de la formation de l'entité ainsi que les coordonnées de l'agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(vi) *Indivision* : un document officiel désignant le représentant de l'indivision, comme un pouvoir ou des lettres d'administration, une pièce d'identité de l'exécuteur testamentaire, ainsi que tout document permettant, le cas échéant, d'identifier les propriétaires membres de l'indivision ;

(vii) *Les agents/représentants* : Une pièce d'identité valide (comme pour les personnes physiques) ainsi qu'une lettre ou un document signé autorisant la personne à agir OU tout autre preuve valide de l'autorité de la personne (les cartes de visite ne sont pas acceptées comme des preuves suffisantes d'identité).

- (b) Nous sommes également susceptibles de vous demander une référence financière et/ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Pour toute question, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

2. Client existant

Nous sommes susceptibles de vous demander une pièce d'identité récente comme décrit au paragraphe B1(a) ci-dessus, une référence financière ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Si vous n'avez rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années ou si vous souhaitez dépenser davantage que les fois précédentes, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

3. Si vous ne nous fournissez pas les documents demandés

Si nous estimons que vous ne répondez pas à nos procédures d'identification et d'enregistrement des enchérisseurs, y compris, entre autres, les vérifications en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux et/ou contre le financement du terrorisme que nous sommes susceptibles de demander, nous pouvons refuser de vous enregistrer aux enchères et, si vous remportez une enchère, nous pouvons annuler le contrat de vente entre le vendeur et vous.

4. Enchère pour le compte d'un tiers

- (a) Si vous enchérissez pour le compte d'un tiers, ce tiers devra au préalable avoir effectué les formalités d'enregistrement mentionnées ci-dessus, avant que vous ne puissiez enchérir pour son compte, et nous fournir un pouvoir signé vous autorisant à enchérir en son nom.
- (b) Mandat occulte : Si vous enchérissez en tant qu'agent pour un mandant occulte (l'acheteur final) vous acceptez d'être tenu personnellement responsable de payer le prix d'achat et toutes autres sommes dues. En outre, vous garantissez que :

(i) Vous avez effectué les démarches et vérifications nécessaires auprès de l'acheteur final conformément aux lois anti-blanchiment et vous garderez pendant une durée de cinq ans les documents et informations relatifs à ces recherches (y compris les originaux) ;

(ii) Vous vous engagez, à rendre, à notre demande, ces documents (y compris les originaux) et informations disponibles pour une inspection immédiate par un auditeur tiers indépendant si nous en formulons la demande écrite. Nous ne dévoilerons pas ces documents et informations à un tiers sauf, (1) si ces documents sont déjà dans le domaine public, (2) si cela est requis par la loi, (3) si cela est en accord avec les lois relatives à la lutte contre le blanchiment d'argent ;

(iii) Les arrangements entre l'acheteur final et vous ne visent pas à faciliter l'évasion ou la fraude fiscale ;

(iv) A votre connaissance les fonds utilisés pour la vente ne représentent pas le fruit d'une activité criminelle ou qu'il n'y a pas d'enquête ouverte concernant votre mandant pour blanchiment d'argent, activités terroristes, ou toutes autres accusations concernant le blanchiment d'argent ;

Tout enchérisseur accepte d'être tenu personnellement responsable du paiement du prix d'adjudication et de toutes les autres sommes dues, à moins d'avoir convenu par écrit avec Christie's avant le début de la vente aux enchères qu'il agit en qualité de mandataire pour le compte d'un tiers nommé et accepté par Christie's. Dans ce cas Christie's exigera le paiement uniquement auprès du tiers nommé.

5. Participer à la vente en personne

Si vous souhaitez enchérir en salle, vous devez vous enregistrer afin d'obtenir un numéro d'enchérisseur au moins 30 minutes avant le début de la vente. Vous pouvez vous enregistrer en ligne sur www.christies.com ou en personne. Si vous souhaitez davantage de renseignements, merci de bien vouloir contacter le Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

6. Services/Facilités d'enchères

Les services d'enchères décrits ci-dessous sont des services offerts gracieusement aux clients de Christie's, qui n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

(a) Enchères par téléphone

Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques, sous réserve d'en avoir été informé par vous dans un délai minimum de 24 heures avant la vente. Nous ne pourrions accepter des enchères téléphoniques que si nous avons suffisamment de salariés disponibles pour prendre ces enchères. Si vous souhaitez enchérir dans une langue autre que

le français, nous vous prions de bien vouloir nous en informer le plus rapidement possible avant la vente. Nous vous informons que les enchères téléphoniques sont enregistrées. En acceptant de bénéficier de ce service, vous consentez à cet enregistrement. Vous acceptez aussi que votre enchère soit émise conformément aux présentes Conditions de vente.

(b) **Enchères par Internet sur Christie's Live**

Pour certaines ventes aux enchères, nous acceptons les enchères par Internet. Veuillez visiter <https://www.christies.com/livebidding/index.aspx> et cliquer sur l'icône « Bid Live » pour en savoir plus sur la façon de regarder et écouter une vente et enchérir depuis votre ordinateur. Outre les présentes Conditions de vente, les enchères par Internet sont régies par les conditions d'utilisation de Christie's LIVE™ qui sont consultables sur www.christies.com.

(c) **Ordres d'achat**

Vous trouverez un formulaire d'ordre d'achat à la fin de nos catalogues, dans tout bureau de Christie's ou en choisissant la vente et les **lots** en ligne sur www.christies.com. Nous devons recevoir votre formulaire d'ordre d'achat complété au moins 24 heures avant la vente. Les enchères doivent être placées dans la devise de la salle de vente. Le commissaire-priseur prendra des mesures raisonnables pour réaliser les ordres d'achat au meilleur prix, en tenant compte du **prix de réserve**. Si vous faites un ordre d'achat sur un **lot** qui n'a pas de **prix de réserve** et qu'il n'y a pas d'enchère supérieure à la vôtre, nous enchérirons pour votre compte à environ 50 % de l'**estimation** basse où, si celle-ci est inférieure, au montant de votre enchère. Dans le cas où deux offres écrites étaient soumises au même prix, la priorité sera donnée à l'offre écrite reçue en premier.

C. PENDANT LA VENTE

1. Admission dans la salle de vente

Nous sommes libres d'interdire l'entrée dans nos locaux à toute personne, de lui refuser l'autorisation de participer à une vente ou de rejeter toute enchère.

2. Prix de réserve

Sauf indication contraire, tous les **lots** sont soumis à un **prix de réserve**. Nous signalons les **lots** qui sont proposés sans **prix de réserve** par le symbole • à côté du numéro du **lot**. Le **prix de réserve** ne peut être supérieur à l'**estimation** basse du **lot**.

3. Pouvoir discrétionnaire du commissaire-priseur

Le commissaire-priseur assure la police de la vente et peut à son entière discrétion :

- (a) refuser une enchère ;
- (b) lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon lui semble, ou changer l'ordre des **lots** ;
- (c) retirer un **lot** ;
- (d) diviser un **lot** ou combiner deux **lots** ou davantage ;
- (e) rouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé ; et
- (f) en cas d'erreur ou de litige, et ce pendant ou après la vente aux enchères, poursuivre les enchères, déterminer l'adjudicataire, annuler la vente du **lot**, ou reposer et vendre à nouveau tout **lot**. Si un litige en rapport avec les enchères survient pendant ou après la vente, la décision du commissaire-priseur dans l'exercice de son pouvoir discrétionnaire est sans appel.

4. Enchères

Le commissaire-priseur accepte les enchères :

- (a) des enchérisseurs présents dans la salle de vente ;
- (b) des enchérisseurs par téléphone et des enchérisseurs par Internet sur Christie's LIVE™ (comme indiqué ci-dessus en section B6) ; et
- (c) des ordres d'achat laissés par un enchérisseur avant la vente.

5. Enchères pour le compte du vendeur

Le commissaire-priseur peut, à son entière discrétion, enchérir pour le compte du vendeur à hauteur mais non à concurrence du montant du **prix de réserve**, en plaçant des enchères consécutives ou en plaçant des enchères en réponse à d'autres enchérisseurs. Le commissaire-priseur ne les signalera pas comme étant des enchères placées pour le vendeur et ne placera aucune enchère pour le vendeur au niveau du **prix de réserve** ou au-delà de ce dernier. Si des **lots** sont proposés sans **prix de réserve**, le commissaire-priseur décidera en règle générale d'ouvrir les enchères à 50 % de l'**estimation** basse du **lot**. À défaut d'enchères à ce niveau, le commissaire-priseur peut décider d'annoncer des enchères descendantes à son entière discrétion jusqu'à ce qu'une offre soit faite, puis poursuivre à la hausse à partir de ce montant. Au cas où il n'y aurait pas d'enchères sur un **lot**, le commissaire-priseur peut déclarer ledit **lot** inventu.

6. Paliers d'enchères

Les enchères commencent généralement en dessous de l'**estimation** basse et augmentent par palier (les paliers d'enchères). Le commissaire-priseur décidera à son entière discrétion du niveau auquel les enchères doivent commencer et du niveau des paliers d'enchères. Les paliers d'enchères habituels sont indiqués à titre indicatif sur le formulaire d'ordre d'achat et à la fin de ce catalogue.

7. Conversion de devises

La retransmission vidéo de la vente aux enchères (ainsi que Christie's

LIVE) peut indiquer le montant des enchères dans des devises importantes, autres que l'euro. Toutes les conversions ainsi indiquées le sont pour votre information uniquement, et nous ne serons tenus par aucun des taux de change utilisés. Christie's n'est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

8. Adjudications

À moins que le commissaire-priseur décide d'utiliser son pouvoir discrétionnaire tel qu'énoncé au paragraphe C3 ci-dessus, lorsque le marteau du commissaire-priseur tombe, et que l'adjudication est prononcée, cela veut dire que nous avons accepté la dernière enchère. Cela signifie qu'un contrat de vente est conclu entre le vendeur et l'adjudicataire. Nous émettons une facture uniquement à l'enchérisseur inscrit qui a remporté l'adjudication. Si nous envoyons les factures par voie postale et/ou par courrier électronique après la vente, nous ne sommes aucunement tenus de vous faire savoir si vous avez remporté l'enchère. Si vous avez enchéri au moyen d'un ordre d'achat, vous devez nous contacter par téléphone ou en personne dès que possible après la vente pour connaître le sort de votre enchère et ainsi éviter d'avoir à payer des frais de stockage inutiles.

9. Législation en vigueur dans la salle de vente

Vous convenez que, lors de votre participation à des enchères dans l'une de nos ventes, vous vous conformerez strictement à toutes les lois et réglementations locales en vigueur au moment de la vente applicables au site de vente concerné.

D. COMMISSION ACHETEUR et taxes

1. Commission acheteur

En plus du prix d'adjudication (« **prix marteau** ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 25% H.T. (soit 26.375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres **lots**) sur les premiers €150.000 ; 20% H.T. (soit 21.10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres **lots**) au-delà de €150.000 et jusqu'à €2.000.000 et 12,5% H.T. (soit 13.1875% T.T.C. pour les livres et 15% T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de €2.000.000. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 17,5% H.T. (soit 21% T.T.C.).

Des frais additionnels et taxes spéciales peuvent être dus sur certains **lots** en sus des frais et taxes habituels. Les **lots** concernés sont identifiés par un symbole spécial figurant devant le numéro de l'objet dans le catalogue de vente, ou bien par une annonce faite par le commissaire-priseur habilité pendant la vente.

Dans tous les cas, le droit de l'Union européenne et le droit français s'appliquent en priorité.

Si vous avez des questions concernant la TVA, vous pouvez contacter le département TVA de Christie's au +44 (0) 20 7389 9060 (email: VAT_London@christies.com, fax: +44 (0) 20 3219 6076). Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

TAXE SUR LES VENTES EN CAS D'EXPORTATION AUX ETATS-UNIS

Pour les lots que Christie's expédie aux Etats-Unis, une taxe d'Etat ou taxe d'utilisation peut être due sur le prix d'adjudication ainsi que des frais acheteurs et des frais d'expédition sur le lot, quelle que soit la nationalité ou la citoyenneté de l'acheteur.

Christie's est actuellement tenue de percevoir une taxe sur les ventes pour les lots qu'elle expédie vers l'Etat de New York. Le taux de taxe ainsi applicable sera déterminé au regard de l'Etat, du pays, du comté ou de la région où le lot sera expédié. Les adjudicataires qui réclament une exonération de la taxe sur les ventes sont tenus de fournir les documents appropriés à Christie's avant la libération du lot.

Pour les envois vers les Etats pour lesquels Christie's n'est pas tenue de percevoir une taxe sur les ventes, l'adjudicataire peut être tenu de verser une taxe d'utilisation aux autorités fiscales de cet Etat. Pour toute autre question, Christie's vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

2. Régime de TVA et condition de l'exportation

Les règles fiscales et douanières en vigueur en France seront appliquées par Christie's lors de la vente des lots. A titre d'illustration et sans pouvoir être exhaustif les principes suivants sont rappelés.

Le plus souvent le régime de TVA sur la marge des biens d'occasion et des œuvres d'art est appliqué par Christie's. En application des règles françaises et européennes, la TVA sur la marge ne peut pas figurer sur la facture émise par Christie's et ne peut pas être récupérée par l'acheteur même lorsque ce dernier est un assujéti à la TVA.

Toutefois, en application de l'article 297 C du CGI, Christie's peut opter pour le régime général de la TVA c'est-à-dire que la TVA sera appliquée sur leur prix de vente total sous réserve des exonérations accordées pour les livraisons intracommunautaires et les exportations. L'acquéreur qui aurait intérêt au régime général de TVA doit en informer Christie's afin que l'option puisse être matérialisée sur la facture qui sera remise à l'acquéreur.

En cas d'exportation du bien acquis auprès de Christie's, conformément aux règles fiscales et douanières applicables, la vente pourra bénéficier d'une exonération de TVA. L'administration fiscale considère que l'exportation du lot acquis doit intervenir dans les trois mois de la vente.

L'acquéreur devra dans ce délai indiquer par écrit que le lot acquis est destiné à l'exportation et fournir une adresse de livraison en dehors de l'UE. Dans tous les cas l'acquéreur devra verser un montant égal à celui de la TVA qui serait à verser par Christie's en cas de non exportation du lot dans les délais requis par l'administration fiscale et douanière française. En cas d'exportation conforme aux règles fiscales et douanières en vigueur en France et sous réserve que Christie's soit en possession de la preuve d'exportation dans les délais requis, ce montant sera restitué à l'acquéreur.

Christie's facturera des frais de dossier pour le traitement des livraisons intracommunautaires et des exportations.

Pour toute information complémentaire relative aux mesures prises par Christie's, vous pouvez contacter notre département Comptabilité au +33 (0)1 40 76 83 77. Il est recommandé aux acheteurs de consulter un conseiller spécialisé en la matière afin de lever toute ambiguïté relative à leur statut concernant la TVA.

3. Taxe forfaitaire

Si vous êtes fiscalement domicilié en France ou considéré comme étant fiscalement domicilié en France, vous serez alors assujéti, par rapport à tout **lot** vendu pour une valeur supérieure à €5.000, à une taxe sur les plus-values de 6,5% sur le prix d'adjudication du **lot**, sauf si vous nous indiquez par écrit que vous souhaitez être soumis au régime général d'imposition des plus-values, en particulier si vous pouvez nous fournir une preuve de propriété de plus de 22 ans avant la date de la vente.

4. Droit de suite

Conformément à la législation en vigueur, les auteurs d'œuvres originales graphiques et plastiques ont un droit inaliénable de participation au produit de toute vente de l'œuvre après la première cession. Ce droit de suite subsiste au profit des héritiers de l'auteur pendant l'année civile de la mort de l'auteur et les soixante-dix années suivantes. Le paiement de ce droit au taux applicable à la date de la vente, lorsqu'il est dû, est à la charge du vendeur. Si la législation s'applique au lot, le vendeur devra payer un montant supplémentaire égal au droit de suite. Lorsque le droit de suite est dû, nous le reverserons pour le compte du vendeur à l'organisme approprié.

Le droit de suite est dû lorsque le prix d'adjudication d'un lot est de 750€ ou plus. En tout état de cause, le montant du droit de suite est plafonné à 12.500€.

Le taux applicable pour calculer le droit de suite est de :

- 4% pour la tranche du prix jusqu'à 50.000 euros ;
- 3% pour la tranche du prix comprise entre 50.000,01 euros et 200.000 euros ;
- 1% pour la tranche du prix comprise entre 200.000,01 euros et 350.000 euros ;
- 0,5% pour la tranche du prix comprise entre 350.000,01 euros et 500.000 euros ;
- 0,25% pour la tranche du prix excédant 500.000,01 euros.

E. GARANTIES

1. Garanties données par le vendeur

Pour chaque **lot**, le vendeur donne la **garantie** qu'il :

- (a) est le propriétaire du **lot** ou l'un des copropriétaires du **lot** agissant avec la permission des autres copropriétaires ou, si le vendeur n'est pas le propriétaire ou l'un des copropriétaires du **lot**, a la permission du propriétaire de vendre le **lot**, ou le droit de ce faire en vertu de la loi ; et
- (b) a le droit de transférer la propriété du **lot** à l'acheteur sans aucune restriction ou réclamation de qui que ce soit d'autre.

Si l'une ou l'autre des **garanties** ci-dessus est inexacte, le vendeur n'aura pas à payer plus que le **prix d'achat** (tel que défini au paragraphe F1(a) ci-dessous) que vous nous aurez versé. Le vendeur ne sera pas responsable envers vous pour quelque raison que ce soit en cas de manques à gagner, de pertes d'activité, de pertes d'économies escomptées, de pertes d'opportunités ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'**autres dommages** ou de dépenses. Le vendeur ne donne aucune **garantie** eu égard au **lot** autres que celles énoncées ci-dessus et, pour autant que la loi le permette, toutes les **garanties** du vendeur à votre égard, et toutes les autres obligations imposées au vendeur susceptibles d'être ajoutées à cet accord en vertu de la loi, sont exclues.

2. Notre garantie d'authenticité

Nous garantissons, sous réserve des stipulations ci-dessous, l'authenticité des **lots** proposés dans nos ventes (notre «**garantie d'authenticité**»). Si, dans les 5 années à compter de la date de la vente aux enchères, vous nous apportez la preuve que votre **lot** n'est pas **authentique**, nous réserve des stipulations ci-dessous, nous vous rembourserons le **prix d'achat** que vous aurez payé. La notion d'authenticité est définie dans le glossaire à la fin des présentes Conditions de vente. Les conditions d'application de la **garantie d'authenticité** sont les suivantes :

- (a) la **garantie** est valable pour toute réclamation notifiée dans les 5 années suivant la date de la vente. A l'expiration de ce délai, nous ne serons plus responsables de l'authenticité des **lots**.
- (b) Elle est donnée uniquement pour les informations apparaissant en caractères **MAJUSCULES** à la première ligne de la **description du catalogue** (l'« **Intitulé** »). Elle ne s'applique pas à des informations autres que dans l'**Intitulé** même si ces dernières figurent en caractères **MAJUSCULES**.

- (c) La **garantie d'authenticité** ne s'applique pas à tout **intitulé** ou à toute partie d'**intitulé** qui est formulé **«Avec réserve»**. **«avec réserve»** signifie qu'une réserve est émise dans un **description du lot au catalogue** ou par l'emploi dans un **intitulé** de l'un des termes indiqués dans la rubrique **intitulés avec réserve** à la page «Avis importants et explication des pratiques de catalogage». Par exemple, l'emploi du terme «ATTRIBUÉ À...» dans un **intitulé** signifie que le **lot** est, selon l'opinion de Christie's, probablement une œuvre de l'artiste mentionné, mais aucune **garantie** n'est donnée que le **lot** est bien l'œuvre de l'artiste mentionné. Veuillez lire la liste complète des **intitulés avec réserve** et la description complète des lots au catalogue avant d'enchérir.
- (d) La **garantie d'authenticité** s'applique à l'**Intitulé** tel que modifié par des **Avis en salle de vente**.
- (e) La **garantie d'authenticité** est formulée uniquement au bénéfice de l'acheteur initial indiqué sur la facture du **lot** émise au moment de la vente et uniquement si, à la date de la réclamation, l'acheteur initial a été propriétaire de manière continue du lot et que le lot ne fait l'objet d'aucune réclamation, d'aucun intérêt ni d'aucune restriction par un tiers. Le bénéfice de la **garantie d'authenticité** ne peut être transféré à personne d'autre.
- (f) Afin de formuler une réclamation au titre de la garantie d'authenticité, vous devez :
- (1) nous fournir une notification écrite de votre réclamation dans les 5 ans à compter de la date de la vente aux enchères. Nous pourrions exiger tous les détails et toutes les preuves pertinentes d'une telle réclamation ;
- (2) si nous le souhaitons, il peut vous être demandé de fournir les opinions écrites de deux experts reconnus dans le domaine du **lot**, mutuellement convenus par Christie's et vous au préalable, confirmant que le **lot** n'est pas **authentique**. En cas de doute, nous nous réservons le droit de demander des opinions supplémentaires à nos frais ; et
- (3) retourner le **lot** à vos frais à la salle de vente où vous l'avez acheté dans l'**état** dans lequel il était au moment de la vente.
- (g) Votre seul droit au titre de la présente **garantie d'authenticité** est d'annuler la vente et de percevoir un remboursement du **prix d'achat** que vous nous avez payé. En aucun cas nous ne serons tenus de vous reverser plus que le **prix d'achat** ni ne serons responsables en cas de manques à gagner ou de pertes d'activité, de pertes d'opportunités ou de valeur, de pertes d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages, d'**autres dommages** ou de dépenses.
- (h) Art moderne et contemporain de l'Asie du Sud-Est et calligraphie et peinture chinoise. Dans ces catégories, la garantie d'authenticité ne s'applique pas car les expertises actuelles ne permettent pas de faire de déclaration définitive. Christie's accepte cependant d'annuler une vente dans l'une de ces deux catégories d'art s'il est prouvé que le lot est un faux. Christie's remboursera à l'acheteur initial le prix d'achat conformément aux conditions de la garantie d'authenticité Christie's, à condition que l'acheteur initial nous apporte les documents nécessaires au soutien de sa réclamation de faux dans les 12 mois suivant la date de la vente. Une telle preuve doit être satisfaite conformément au paragraphe E2 (f) (2) ci-dessus et le lot doit être retourné au lieu indiqué au paragraphe E2 (f) (3) ci-dessus. Les alinéas E2 (b), (c), (d), (e) et (g) s'appliquent également à une réclamation dans ces catégories.

F. PAIEMENT

1. Comment payer

- (a) Les ventes sont effectuées au comptant. Vous devrez donc immédiatement vous acquitter du **prix d'achat** global, qui comprend :
- i. le prix d'adjudication ; et
- ii. les frais à la charge de l'acheteur ; et
- iii. tout montant dû conformément au paragraphe D3 ci-dessus ; et
- iv. toute taxe, tout produit, toute compensation ou TVA applicable.

Le paiement doit être reçu par Christie's au plus tard le septième jour calendaire qui suit le jour de la vente (« la **date d'échéance** »).

- (b) Nous n'acceptons le paiement que de la part de l'enchérisseur enregistré. Une fois émise, nous ne pouvons pas changer le nom de l'acheteur sur une facture ou réémettre la facture à un nom différent. Vous devez payer immédiatement même si vous souhaitez exporter le **lot** et que vous avez besoin d'une autorisation d'exportation.
- (c) Vous devrez payer les **lots** achetés chez Christie's France dans la devise prévue sur votre facture, et selon l'un des modes décrits ci-dessous :
- (i) *Par virement bancaire :*
Sur le compte 58 05 3990 101 – Christie's France SNC – Barclays Corporate France - 34/36 avenue de Friedland 75383 Paris cedex 08 Code BIC : BARCFRPC – IBAN : FR76 30588 00001 58053990 101 62.
- (ii) *Par carte de crédit :*
Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines conditions. Les détails des conditions et des restrictions

applicables aux paiements par carte de crédit sont disponibles auprès de notre service Post Sale, dont vous trouverez les coordonnées au paragraphe (e) ci-dessous.

Paiement :

Si vous payez en utilisant une carte de crédit d'une région étrangère à la vente, le paiement peut entraîner des frais de transaction transfrontaliers selon le type de carte et de compte que vous détenez. Si vous pensez que cela peut vous concerner, merci de vérifier auprès de votre émetteur de carte de crédit avant d'effectuer le paiement. Nous nous réservons le droit de vous facturer tous les frais de transaction ou de traitement que nous supportons lors du traitement de votre paiement. Veuillez noter que pour les ventes permettant le paiement en ligne, le paiement par carte de crédit ne sera pas admis pour certaines transactions.

(iii) *En espèces :*

Nous n'acceptons pas les paiements aux Caisses, uniques ou multiples, en espèces ou en équivalents d'espèces de plus de €1.000 par acheteur et par vente si celui-ci est résident fiscal français (particulier ou personne morale) et de €7.500 pour les résidents fiscaux étrangers, par acheteur et par an.

(iv) *Par chèque de banque :*

Vous devez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC et nous fournir une attestation bancaire justifiant de l'identité du titulaire du compte dont provient le paiement. Nous pourrions émettre des conditions supplémentaires pour accepter ce type de paiement.

(v) *Par chèque :*

Vous devrez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC. Tout paiement doit être effectué en euros.

- (d) Lors du paiement, vous devez mentionner le numéro de la vente, votre numéro de facture et votre numéro de client. Tous les paiements envoyés par courrier doivent être adressés à : Christie's France SNC, Département des Caisses, 9, Avenue Matignon, 75008 Paris.
- (e) Si vous souhaitez de plus amples informations, merci de contacter notre Service Post Sale au +33 (0)1 40 76 84 10.

2. Transfert de propriété en votre faveur

Vous ne possédez pas le **lot** et sa propriété ne vous est pas transférée tant que nous n'avons pas reçu de votre part le paiement intégral du **prix d'achat** global du **lot**.

3. Transfert des risques en votre faveur

Les risques et la responsabilité liés au **lot** vous seront transférés à la survenance du premier des deux événements mentionnés ci-dessous :

- (a) au moment où vous venez récupérer le **lot**
- (b) à la fin du 14e jour suivant la date de la vente aux enchères ou, si elle est antérieure, la date à laquelle le **lot** est confié à un entrepôt tiers comme indiqué à la partie intitulée « Stockage et Enlèvement », et sauf accord contraire entre nous.

4. Recours pour défaut de paiement

Conformément aux dispositions de l'article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien pourra être remis en vente, à la demande du vendeur, sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant ; si le vendeur ne formule pas sa demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, il donne à Christie's France SNC tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l'effet, au choix de Christie's France SNC, soit de poursuivre l'acheteur en annulation de la vente, soit de le poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes justifiées.

En outre, Christie's France SNC se réserve, à sa discrétion, de :

- (i) percevoir des intérêts sur la totalité des sommes dues et à compter d'une mise en demeure de régler lesdites sommes au plus faible des deux taux suivants :

- Taux de base bancaire de la Barclay's majoré de six points
- Taux d'intérêt légal majoré de quatre points

(ii) entamer toute procédure judiciaire à l'encontre de l'acheteur défaillant pour le recouvrement des sommes dues en principal, intérêts, frais légaux et tous autres frais ou dommages et intérêts ;

(iii) remettre au vendeur toute somme payée à la suite des enchères par l'adjudicataire défaillant ;

(iv) procéder à la compensation des sommes que Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » pourrait devoir à l'acheteur, au titre de toute autre convention, avec les sommes demeurent impayées par l'acheteur ;

(v) procéder à la compensation de toute somme pouvant être due à Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou liée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » au titre de toute transaction, avec le montant payé par l'acheteur que ce dernier l'y invite ou non ;

(vi) rejeter, lors de toute future vente aux enchères, toute offre faite par l'acheteur ou pour son compte ou obtenir un dépôt préalable de l'acheteur avant d'accepter ses enchères ;

(vii) exercer tous les droits et entamer tous les recours appartenant aux créanciers gagistes sur tous les biens en sa possession appartenant à l'acheteur ;

(viii) entamer toute procédure qu'elle jugera nécessaire ou adéquate ;

(ix) dans l'hypothèse où seront revendus les biens préalablement adjugés dans les conditions du premier paragraphe ci-dessus (folle enchère), faire supporter au fol enchérisseur toute moins-value éventuelle par rapport au prix atteint lors de la première adjudication, de même que tous les coûts, dépenses, frais légaux et taxes, commissions de toutes sortes liés aux deux ventes ou devenus exigibles par suite du défaut de paiement y compris ceux énumérés à l'article 4a.

(x) procéder à toute inscription de cet incident de paiement dans sa base de donnée après en avoir informé le client concerné.

Si vous avez payé en totalité après la date d'échéance et que nous choisissons d'accepter ce paiement, nous pourrions vous facturer les coûts de stockage et de transport postérieurs à 30 jours après la date de la vente aux enchères conformément au paragraphe G2(a)(i) et (ii).

Si Christie's effectue un règlement partiel au vendeur, en application du paragraphe (iii) ci-dessus, l'acquéreur reconnaît que Christie's sera subrogée dans les droits du vendeur pour poursuivre l'acheteur au titre de la somme ainsi payée.

5. Droit de rétention

Si vous nous devez de l'argent ou que vous en devez à une autre société du **Groupe Christie's**, outre les droits énoncés en F4 ci-dessus, nous pouvons utiliser ou gérer votre bien que nous détenons ou qui est détenu par une autre société du **Groupe Christie's** de toute manière autorisée par la loi. Nous vous restituons les biens que vous nous avez confiés uniquement après avoir reçu le complet paiement des sommes dont vous êtes débiteur envers nous ou toute autre société du **Groupe Christie's**. Toutefois, si nous le décidons, nous pouvons également vendre votre bien de toute manière autorisée par la loi que nous jugeons appropriée. Nous affecterons le produit de la vente au paiement de tout montant que vous nous devez et nous vous reverserons les produits en excès de ces sommes. Si le produit de la vente est insuffisant, vous devrez nous verser la différence entre le montant que nous avons perçu de la vente et celui que vous nous devez.

G. STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

1. Enlèvement

Une fois effectué le paiement intégral et effectif, vous devez retirer votre lot dans les 30 jours calendaires à compter de la date de la vente aux enchères.

- (a) Vous ne pouvez pas retirer le lot tant que vous n'avez pas procédé au paiement intégral et effectif de tous les montants qui nous sont dus.
- (b) Si vous ne retirez pas votre lot promptement après la vente, nous pouvons choisir d'enlever le lot et le transporter et stocker chez une autre filiale de Christie's ou dans un entrepôt.
- (c) Si vous avez payé le lot en intégralité mais que vous ne le retirez pas dans les 90 jours calendaires après la vente nous pouvons le vendre, sauf accord écrit contraire, de toute manière autorisée par la loi. Si nous le vendons, nous vous reverserons le produit de la vente après prélèvement de nos frais de stockage et de tout montant que vous nous devez et que vous devez à toute société du Groupe Christie's.
- (d) Les renseignements sur le retrait des lots sont exposés sur une fiche d'informations que vous pouvez vous procurer auprès du personnel d'enregistrement des enchérisseurs ou auprès de notre Service Client au +33 (0)1 40 76 84 12

2. Stockage

- (a) Si vous ne retirez pas le lot dans les 30 jours à compter de la date de la vente aux enchères, nous pouvons, ou nos mandataires désignés peuvent :
- (i) facturer vos frais de stockage tant que le lot se trouve toujours dans notre salle de vente ;
- (ii) enlever le lot et le mettre dans un entrepôt et vous facturer tous les frais de transport et de stockage ;
- (iii) vendre le lot selon la méthode commerciale que nous jugeons appropriée et de toute manière autorisée par la loi ;
- (iv) appliquer les conditions de stockage ;

Aucune clause de ce paragraphe ne saurait limiter nos droits en vertu du paragraphe F4.

- (b) les détails de l'enlèvement du lot vers un entrepôt ainsi que les frais et coûts y afférents sont exposés au dos du catalogue sur la page intitulée « Stockage et retrait ». Il se peut que vous soyez redevable de ces frais directement auprès de notre mandataire.

(1) Pour ces catégories, la demande de certificat ne dépend pas de la valeur de l'objet, mais de sa nature. Une documentation complète peut être obtenue auprès du département Transport de Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17.

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'enchérir, il vous appartient de vous faire conseiller et de respecter les exigences de toute loi ou réglementation s'appliquant en matière d'importation et d'exportation d'un quelconque **lot**. Si une autorisation vous est refusée ou si cela prend du temps d'en obtenir une, il vous faudra tout de même nous régler en intégralité pour le **lot**. Nous pouvons éventuellement vous aider à demander les autorisations appropriées si vous nous en faites la demande et prenez en charge les frais y afférents. Cependant, nous ne pouvons vous en garantir l'obtention. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter le Département Transport Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17. Voir les informations figurant sur www.christies.com/shipping ou nous contacter à l'adresse shippingparis@christies.com.

(b) **Lots** fabriqués à partir d'espèces protégées
Les **lots** faits à partir de ou comprenant (quel qu'en soit le pourcentage) des espèces en danger et d'autres espèces protégées de la faune et de la flore sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Il s'agit notamment, mais sans s'y limiter, de matériaux à base d'ivoire, d'écailles de tortues, de peaux de crocodiles, d'autruche, de certaines espèces de coraux et de palissandre du Brésil. Vous devez vérifier les lois et réglementations douanières qui s'appliquent avant d'enchérir sur tout **lot** contenant des matériaux provenant de la faune et de la flore si vous prévoyez d'importer le **lot** dans un autre pays. Nombreux sont les pays qui refusent l'importation de biens contenant ces matériaux, et d'autres exigent une autorisation auprès des organismes de réglementation compétents dans les pays d'exportation mais aussi d'importation. Dans certains cas, le **lot** ne peut être expédié qu'accompagné d'une confirmation scientifique indépendante des espèces et/ou de l'âge, que vous devrez obtenir à vos frais. Si un **lot** contient de l'ivoire d'éléphant, ou tout autre matériau provenant de la faune susceptible d'être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammoth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque), veuillez vous reporter aux autres informations importantes du paragraphe (c) si vous avez l'intention d'importer ce **lot** aux États-Unis. Nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat et de vous rembourser le **prix d'achat** si votre **lot** ne peut être exporté ou importé ou s'il est saisi pour une quelconque raison par une autorité gouvernementale. Il vous incombe de déterminer quelles sont les exigences des lois et réglementations applicables en matière d'exportation et d'importation de biens contenant ces matériaux protégés ou réglementés, et il vous incombe également de les respecter.

(c) Interdiction d'importation d'ivoire d'éléphant africain aux États-Unis

Les États-Unis interdisent l'importation d'ivoire d'éléphant africain. Tout **lot** contenant de l'ivoire d'éléphant ou un autre matériau de la faune pouvant facilement être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammoth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque) ne peut être importé aux États-Unis qu'accompagné des résultats d'un test scientifique rigoureux accepté par Fish & Wildlife, confirmant que le matériau n'est pas de

l'ivoire d'éléphant africain. Si de tels tests scientifiques rigoureux ont été réalisés sur un **lot** avant sa mise en vente, nous l'indiquerons clairement dans la description du **lot**. Dans tous les autres cas, nous ne pouvons pas confirmer si un **lot** contient ou non de l'ivoire d'éléphant africain et vous achetez ce **lot** à vos risques et périls et devrez prendre en charge les frais des tests scientifiques ou autres rapports requis pour l'importation aux États-Unis. Si lesdits tests ne sont pas concluants ou confirment que le matériau est bien à base d'éléphant africain, nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat ni de vous rembourser le **prix d'achat**.

(d) **Lots** d'origine iranienne

Certains pays interdisent ou imposent des restrictions à l'achat et/ou à l'importation d'«œuvres d'artisanat traditionnel» d'origine iranienne (des œuvres dont l'auteur n'est pas un artiste reconnu et/ou qui ont une fonction, tels que des tapis, des bols, des aiguères, des tuiles ou carreaux de carrelage, des boîtes ornementales). Par exemple, les États-Unis interdisent l'importation de ce type d'objets et leur achat par des ressortissants américains (où qu'ils soient situés). D'autres pays ne permettent l'importation de ces biens que dans certaines circonstances. À l'attention des acheteurs, Christie's indique sous le titre des **lots** s'ils proviennent d'Iran (Perse). Il vous appartient de veiller à ne pas acheter ou importer un **lot** en violation des sanctions ou des embargos commerciaux qui s'appliquent à vous.

(e) Or

L'or de moins de 18 ct n'est pas considéré comme étant de l'« or » dans tous les pays et peut être refusé à l'importation dans ces pays sous la qualification d'« or ».

(f) Bijoux anciens

En vertu des lois actuelles, les bijoux de plus de 50 ans valant au moins €50.000 nécessiteront une autorisation d'exportation dont nous pouvons faire la demande pour vous. L'obtention de cette licence d'exportation de bijoux peut prendre jusqu'à 8 semaines.

(g) Montres

(i) De nombreuses montres proposées à la vente dans ce catalogue sont photographiées avec des bracelets fabriqués à base de matériaux issus d'espèces animales en danger ou protégées telles que l'alligator ou le crocodile. Ces **lots** sont signalés par le symbole ~ dans le catalogue. Ces bracelets faits d'espèces en danger sont présentés uniquement à des fins d'exposition et ne sont pas en vente. Christie's retirera et conservera les bracelets avant l'expédition des montres. Sur certains sites de vente, Christie's peut, à son entière discrétion, mettre gratuitement ces bracelets à la disposition des acheteurs des **lots** s'ils sont retirés en personne sur le site de vente dans le délai de 1 an à compter de la date de la vente. Veuillez vérifier auprès du département ce qu'il en est pour chaque **lot** particulier.

(ii) L'importation de montres de luxe comme les Rolex aux États-Unis est soumise à de très fortes restrictions. Ces montres ne peuvent pas être expédiées aux États-Unis et peuvent seulement être importées en personne. En règle générale, un acheteur ne peut importer qu'une seule montre à la fois aux États-Unis. Dans ce catalogue, ces montres ont été signalées par un F. Cela ne vous dégage pas de l'obligation de payer le **lot**. Pour de plus amples renseignements, veuillez contacter nos spécialistes chargés de la vente.

En ce qui concerne tous les symboles et autres marquages mentionnés au paragraphe H2, veuillez noter que les **lots** sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue, mais nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

I. NOTRE RESPONSABILITE ENVERS VOUS

(a) Nous ne donnons aucune garantie quant aux déclarations faites ou aux informations données par Christie's, ses représentants ou ses employés à propos d'un **lot**, excepté ce qui est prévu dans la **garantie** d'authenticité, et, sauf disposition législative d'ordre public contraire, toutes les **garanties** et autres conditions qui pourraient être ajoutées à cet accord en vertu de la loi sont exclues.

Les **garanties** figurant au paragraphe E1 relèvent de la responsabilité du vendeur et ne nous engagent pas envers vous.

(b) (i) Nous ne sommes aucunement responsables envers vous pour quelque raison que ce soit (que ce soit pour rupture du présent accord ou pour toute autre question relative à votre achat d'un **lot** ou à une enchère), sauf en cas de fraude ou de fausse déclaration de notre part ou autrement que tel qu'expressément énoncé dans les présentes Conditions de vente ;

(ii) nous ne faisons aucune déclaration, ne donnons aucune **garantie**, ni n'assumons aucune responsabilité de quelque sorte que ce soit relativement à un **lot** concernant sa qualité marchande, son adaptation à une fin particulière, sa description, sa taille, sa qualité, son **état**, son attribution, son authenticité, sa rareté, son importance, son support, sa **provenance**, son historique d'exposition, sa documentation ou sa pertinence historique. Sous réserve de toute disposition impérative contraire du droit local, toute **garantie** de quelque sorte que ce soit est exclue du présent paragraphe.

(c) En particulier, veuillez noter que nos services d'ordres d'achat et d'enchères par téléphone, Christie's LIVE™, les rapports de condition, le convertisseur de devises et les écrans vidéo dans les salles de vente sont des services gratuits et que nous déclinons toute responsabilité à votre égard en cas d'erreurs (humaines ou autres), d'omissions ou de pannes de ces services.

(d) Nous n'avons aucune responsabilité envers qui que ce soit d'autre qu'un acheteur dans le cadre de l'achat d'un **lot**.

(e) Si, malgré les stipulations des paragraphes (a) à (d) ou E2(i) ci-dessus, nous sommes jugés responsables envers vous pour quelque raison que ce soit, notre responsabilité sera limitée au montant du **prix d'achat** que vous avez versé. Nous ne serons pas responsables envers vous en cas de manque à gagner ou de perte d'activité, de perte d'opportunités ou de valeur, de perte d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages ou de dépenses.

J. AUTRES STIPULATIONS

1. Annuler une vente

Outre les cas d'annulation prévus dans les présentes Conditions de vente, nous pouvons annuler la vente d'un **lot** si nous estimons raisonnablement que la réalisation de la transaction est, ou pourrait être, illicite ou que la vente engage notre responsabilité ou celle du vendeur envers quelqu'un d'autre ou qu'elle est susceptible de nuire à notre réputation.

2. Enregistrements

Nous pouvons filmer et enregistrer toutes les ventes aux enchères. Toutes les informations personnelles ainsi collectées seront maintenues confidentielles. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d'exercice de son activité et à des fins commerciales et de marketing. Si vous ne souhaitez pas être filmé, vous devez procéder à des enchères téléphoniques, ou nous délivrer un ordre d'achat, ou utiliser Christie's LIVE. Sauf si nous donnons notre accord écrit et préalable, vous n'êtes pas autorisé à filmer ni à enregistrer les ventes aux enchères.

3. Droits d'Auteur

Nous détenons les droits d'auteur sur l'ensemble des images, illustrations et documents écrits produits par ou pour nous concernant un **lot** (y compris le contenu de nos catalogues, sauf indication contraire). Vous ne pouvez pas les utiliser sans notre autorisation écrite préalable. Nous ne donnons aucune **garantie** que vous obtiendrez des droits d'auteur ou d'autres droits de reproduction sur le **lot**.

4. Autonomie des dispositions

Si une partie quelconque de ces Conditions de vente est déclarée, par un tribunal quel qu'il soit, non valable, illégale ou inapplicable, il ne sera pas tenu compte de cette partie mais le reste des Conditions de vente restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

5. Transfert de vos droits et obligations

Vous ne pouvez consentir de sûreté ni transférer vos droits et responsabilités découlant de ces Conditions de vente et du contrat de vente sans notre accord écrit et préalable. Les dispositions de ces Conditions de vente s'appliquent à vos héritiers et successeurs, et à toute personne vous succédant dans vos droits.

6. Traduction

Si nous vous fournissons une traduction de ces Conditions de vente, la version française fera foi en cas de litige ou de désaccord lié à ou découlant des présentes.

7. Loi informatique et liberté

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d'enchérir ou de proposer des biens à la vente, Christie's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur destinées aux sociétés du **Groupe Christie's**. Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur habituel chez Christie's France. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et aux fins d'exercice de son activité, et notamment , sauf opposition des personnes concernées, à des fins opérations commerciales et de marketing.

Dès lors que la réglementation impose d'effectuer une déclaration ou de demander une autorisation pour la mise en vente ou le transport d'un objet, les autorités compétentes requièrent de Christie's la communication de vos coordonnées et de votre facture (en ce compris toutes données personnelles).

8. Renonciation

Aucune omission ou aucun retard dans l'exercice de ses droits et recours par Christie's, prévus par les présentes Conditions de vente, n'emporte renonciation à ces droits ou recours, ni n'empêche l'exercice ultérieur de ces droits ou recours, ou de tout autre droit ou recours. L'exercice ponctuel ou partiel d'un droit ou recours n'emporte pas d'interdiction ni de limitation d'aucune sorte d'exercer pleinement ce droit ou recours, ou tout autre droit ou recours.

9. Loi et compétence juridictionnelle

L'ensemble des droits et obligations découlant des présentes Conditions de vente seront régis par la loi française et seront soumis, en ce qui concerne leur interprétation et leur exécution, aux tribunaux compétents de Paris. Avant que vous n'engagiez ou que nous n'engagions un recours devant les tribunaux (à l'exception des cas limités dans lesquels un litige, un différend ou une demande intervient en liaison avec une action en justice engagée par un tiers et où ce litige peut être associé à ce recours) et si nous en convenons, chacun de nous tentera de régler le litige par une médiation conduite dans le respect de la procédure relative à la médiation prévue par le Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris (39 avenue F.D. Roosevelt – 75008 Paris) avec un médiateur inscrit auprès du Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris et jugé acceptable par chacun de nous. Si le litige n'est pas résolu par une médiation, il sera exclusivement tranché par les tribunaux civils français. Nous aurons le droit d'engager un recours contre vous devant toute autre juridiction. En application des dispositions de l'article L321-17 du Code de commerce, il est rappelé que les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques se prescrivent par 5 ans à compter de l'adjudication.

10. Prémption

Dans certains cas, l'Etat français peut exercer un droit de préemption sur les œuvres d'art mises en vente publique, conformément aux dispositions des articles L123-1 et L123-2 du Code du Patrimoine. L'Etat se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l'Etat formule sa déclaration juste après la chute du marteau auprès de la société habilitée à organiser la vente publique ou la vente de gré à gré après-vente. La décision de préemption doit ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's n'est pas responsable du fait des décisions administratives de préemption.

11. Trésors nationaux – Biens Culturels

Des certificats d'exportation pourront être nécessaires pour certains achats. L'Etat français a la faculté de refuser d'accorder un certificat d'exportation si le lot est réputé être un trésor national. Nous n'assumons aucune responsabilité du fait des décisions administratives de refus de certificat pouvant être prises, et la demande d'un certificat d'exportation ou de tout autre document administratif n'affecte pas l'obligation de paiement immédiat de l'acheteur ni le droit de Christie's de percevoir des intérêts en cas de paiement tardif. Si l'acheteur demande à Christie's d'effectuer les formalités en vue de l'obtention d'un certificat d'exportation pour son compte, Christie's pourra lui facturer ses débours et ses frais liés à ce service. Christie's n'aura pas à rembourser ces sommes en cas de refus dudit certificat ou de tout autre document administratif. La non-obtention d'un certificat ne peut en aucun cas justifier un retard de paiement ou l'annulation de la vente de la part de l'acheteur. Sont présentées ci-dessous, de manière non exhaustive, les catégories d'œuvres ou objets d'art accompagnés de leur seuil de valeur respectif au-dessus duquel un Certificat de bien culturel (dit CBC ou « passeport ») peut être requis pour que l'objet puisse sortir du territoire français. Le seuil indiqué entre parenthèses est celui requis pour une demande de sortie du territoire européen, dans le cas où ce dernier diffère du premier seuil.

- Peintures et tableaux en tous matériaux sur tous supports ayant plus de 50 ans d'âge 150.000 €
- Meubles et objets d'ameublement, tapis, tapisseries, horlogerie, ayant plus de 50 ans d'âge 50.000 €
- Aquarelles, gouaches et pastels ayant plus de 50 ans d'âge 30.000 €
- Sculptures originales ou productions de l'art statuaire originales, et copies produites par le même procédé que l'original ayant plus de 50 ans d'âge 50.000 €
- Livres de plus de 100 ans d'âge 50.000 €
- Véhicules de plus de 75 ans d'âge 50.000 €
- Dessins ayant plus de 50 ans d'âge 15.000 €
- Estampes, gravures, sérigraphies et lithographies originales et affiches originales ayant plus de 50 ans d'âge 15.000 €
- Photographies, films et négatifs ayant plus de 50 ans d'âge 15.000 €
- Cartes géographiques imprimées ayant plus de cent ans d'âge 15.000 €
- Incunables et manuscrits, y compris cartes et partitions (UE : quelle que soit la valeur) 1.500 €
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge provenant directement de fouilles (1)
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge ne provenant pas directement de fouilles 1.500 €
- Eléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux (ayant plus de 100 ans d'âge) (1)
- Archives de plus de 50 ans d'âge 300 € (UE : quelle que soit la valeur)

12. Informations contenues sur www.christies.com

Les détails de tous les lots vendus par nous, y compris les descriptions

du catalogue et les prix, peuvent être rapportés sur www.christies.com. Les totaux de vente correspondent au **prix marteau** plus les **frais de vente** et ne tiennent pas compte des coûts, frais de financement ou de l'application des crédits 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 du présent accord.

frais de vente : les frais que nous paie l'acheteur en plus du **prix marteau**. **description du catalogue** : la description d'un **lot** dans le catalogue de la vente aux enchères, éventuellement modifiée par des **avis en salle de vente**.

Groupe Christie's : Christie's International Plc, ses filiales et d'autres sociétés au sein de son groupe d'entreprises.

état : l'état physique d'un lot.

date d'échéance : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

estimation : la fourchette de prix indiquée dans le catalogue ou dans tout **avis en salle de vente** dans laquelle nous pensons qu'un **lot** pourrait se vendre. **estimation** basse désigne le chiffre le moins élevé de la fourchette et **estimation** haute désigne le chiffre le plus élevé. L'**estimation** moyenne correspond au milieu entre les deux.

prix marteau : le montant de l'enchère la plus élevée que le commissaire-priseur accepte pour la vente d'un **lot**.

intitulé : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2.

lot : un article à mettre aux enchères (ou plusieurs articles à mettre aux enchères de manière groupée).

autres dommages : tout dommage particulier, consécutif, accessoire, direct ou indirect de quelque nature que ce soit ou tout dommage inclus dans la signification de «particulier», «consécutif» «direct», «indirect», ou «accessoire» en vertu du droit local.

prix d'achat : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).

provenance : l'histoire de propriété d'un **lot**.

avec réserve : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2 et **intitulés avec réserve** désigne la section dénommée **intitulés avec réserve** sur la page du catalogue intitulée « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».

prix de réserve : le montant confidentiel en dessous duquel nous ne vendrons pas un **lot**.

avis en salle de vente : un avis écrit affiché près du **lot** dans la salle de vente et sur www.christies.com, qui est également lu aux enchérisseurs potentiels par téléphone et notifié aux clients qui ont laissé des ordres d'achat, ou une annonce faite par le commissaire-priseur soit au début de la vente, soit avant la mise aux enchères d'un **lot** particulier.

caractères MAJUSCULES : désigne mot ou un passage dont toutes les lettres sont en **MAJUSCULES**.

garantie : une affirmation ou déclaration dans laquelle la personne qui en est l'auteur garantit que les faits qui y sont exposés sont exacts.

rapport de condition : déclaration faite par nous par écrit à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**.

AVIS IMPORTANTS

et explication des pratiques de catalogage

SYMBOLES EMPLOYÉS DANS NOS CATALOGUES

La signification des mots en caractères gras dans la présente section se trouve à la fin de la rubrique du catalogue intitulée « Conditions de vente »

- Lot transféré dans un entrepôt extérieur. Retrouvez les informations concernant les frais de stockage et l'adresse d'enlèvement en page 140

- 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.

△ Détenu 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 ».

◇ Christie's a un intérêt financier direct dans sur **lot** et a financé tout ou partie de cet intérêt avec l'aide d'un tiers. Voir ci-dessous « Intérêt financier de Christie's sur un lot ».

- **Lot** proposé sans **prix de réserve** qui sera vendu à l'enchérisseur faisant l'enchère la plus élevée, quelle que soit l'**estimation** préalable à la vente indiquée dans le catalogue.

~ Le **lot** comprend des matériaux d'espèces en danger, ce qui pourrait entraîner des restrictions à l'exportation. Voir section H2(b) des Conditions de vente.

Ψ Le lot comprend des matériaux d'espèces en danger, uniquement pour la présentation et non pour la vente. Voir section H2(b) des Conditions de vente.

F **Lot** ne pouvant pas être expédié vers les États-Unis. Voir section H2 des Conditions de vente.

f Des frais additionnels de 5,5 % TTC du prix d'adjudication seront prélevés en sus des frais habituels à la charge de l'acheteur. Ces frais additionnels sont susceptibles d'être remboursés à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union Européenne dans les délais légaux (Voir la Section « TVA » des Conditions de vente).

+ La TVA au taux de 20% sera due sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.

++ La TVA au taux de 5,5% sera due sur le total du prix d'adjudication et des frais à la charge de l'acheteur. Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.

Veillez noter que les lots sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue. Nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

RAPPORTS DE CONDITION

Veillez contacter le Département des spécialistes pour obtenir un **rapport de condition** sur l'état d'un lot particulier (disponible pour les **lots** supérieurs à 3 000 €). Les rapports de condition sont fournis à titre de service aux clients intéressés. Les clients potentiels doivent prendre note que les descriptions de propriété ne sont pas des **garanties** et que chaque **lot** est vendu « en l'état ».

TOUTES LES DIMENSIONS ET LES POIDS SONT APPROXIMATIFS.

OBJETS COMPOSÉS DE MATÉRIEAUX PROVENANT D'ESPÈCES EN VOIE DE DISPARITION ET AUTRES ESPÈCES PROTÉGÉES

Les objets composés entièrement ou en partie (quel que soit le pourcentage) de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, sont généralement marqués par le symbole ~ dans le catalogue. Ces matériaux sont notamment l'ivoire, l'écaille de tortue, la peau de crocodile, d'autruche, et certaines espèces de corail, ainsi que le bois de rose du Brésil. Les acheteurs sont avisés que de nombreux pays interdisent l'importation de tout bien contenant de tels matériaux ou exigent un permis (i.e., un permis CITES) délivré par les autorités compétentes des pays d'exportation et d'importation du bien. Par conséquent, les acheteurs sont invités à se renseigner auprès des autorités compétentes avant d'enchérir pour tout bien composé entièrement ou en partie de tels matériaux dont ils envisagent l'importation dans un autre pays. Nous vous remercions de bien vouloir noter qu'il est de la responsabilité des acheteurs de déterminer et de satisfaire aux exigences de toutes les lois ou règlements applicables à l'exportation ou l'importation des biens composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées. L'impossibilité pour un acheteur d'exporter ou d'importer un tel bien composé des matériaux provenant d'espèces en voie de disparition et/ou protégées ne serait en aucun cas être retenue comme fondement pour justifier une demande d'annulation ou de la rescision de la vente. Par ailleurs, nous attirons votre attention sur le fait que le marquage des lots entièrement ou en partie composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, au moyen notamment de l'utilisation du symbole ~ dans les

catalogues, et qui font potentiellement l'objet d'une réglementation spécifique, est effectué à titre purement facultatif et indicatif pour la commodité de nos clients, et qu'en conséquence, Christie's ne pourra en aucun cas être tenue responsable pour toute erreur ou omission quelle qu'elle soit.

À PROPOS DES PIERRES DE COULEUR

Il est rappelé aux acheteurs potentiels que nombre de pierres précieuses de couleur ont été historiquement traitées pour améliorer leur apparence. Certaines méthodes d'amélioration, comme le chauffage, sont couramment utilisées pour améliorer la couleur ou la transparence, plus particulièrement pour les rubis et les saphirs. D'autres méthodes, comme l'huilage, améliorent la clarté des émeraudes. Ces traitements sont généralement admis par les négociants internationaux en joaillerie. Bien que le traitement par chauffage pour améliorer la couleur soit largement réputé être permanent, il peut avoir un certain impact sur la durabilité de la pierre précieuse et une attention spécifique peut être nécessaire au fil des ans. Les pierres qui ont été huilées, par exemple, peuvent nécessiter un nouvel huilage après quelques années pour conserver au mieux leur apparence. La politique de Christie's est d'obtenir des rapports gemmologiques en provenance de laboratoires gemmologiques jouissant d'une renommée internationale qui décrivent certaines des pierres précieuses vendues par Christie's. La disponibilité de tels rapports apparaîtra dans le catalogue. Les rapports de laboratoires gemmologiques américains utilisés par Christie's mentionneront toute amélioration par chauffage ou autre traitement. Les rapports de laboratoires gemmologiques européens détailleront uniquement le traitement par chauffage sur demande mais confirmeront l'absence de tout traitement ou traitement par chauffage. En raison des variations d'approche et de technologie, il peut n'y avoir aucun consensus entre les laboratoires quant à savoir si une pierre spécifique a été traitée, la portée ou le degré de permanence de son traitement. Il n'est pas possible pour Christie's d'obtenir un rapport gemmologique pour chaque pierre que la maison offre. Les acheteurs potentiels doivent être conscients que toutes les pierres peuvent avoir été améliorées par un traitement ou un autre. Pour de plus amples détails, nous renvoyons les acheteurs potentiels des États-Unis à la fiche d'information préparée par la commission des normes gemmologiques (Gemstones Standards Commission), disponible à la rubrique de visualisation. Les acheteurs potentiels peuvent demander des rapports de laboratoires pour tout article non certifié si la demande est effectuée au moins trois semaines avant la date prévue de la vente aux enchères. Ce service fait l'objet d'un paiement par avance par la partie requérante. Du fait que l'amélioration affecte la valeur de marché, les estimations de Christie's refléteront les informations communiquées dans le rapport ou, en cas d'indisponibilité dudit rapport, l'hypothèse que les pierres précieuses ont pu être améliorées. Des rapports sur l'état sont généralement disponibles pour tous les lots sur demande et les experts de Christie's seront heureux de répondre à toute question.

AUX ACHETEURS POTENTIELS D'HORLOGES ET DE MONTRES

La description de l'état des horloges et des montres dans le présent catalogue, notamment les références aux défauts et réparations, est communiquée à titre de service aux acheteurs potentiels mais une telle description n'est pas nécessairement complète. Bien que Christie's puisse communiquer à tout acheteur potentiel à sa demande un rapport sur l'état pour tout lot, un tel rapport peut également être incomplet et ne pas spécifier tous les défauts ou remplacements mécaniques. Par conséquent, toutes les horloges et les montres doivent être inspectées personnellement par les acheteurs potentiels afin d'évaluer l'état du bien offert à la vente. Tous les lots sont vendus « en l'état » et l'absence de toute référence à l'état d'une horloge ou d'une montre n'implique pas que le lot est en bon état et sans défaut, réparation ou restauration. En théorie, toutes les horloges et les montres ont été réparées au cours de leur vie et peuvent aujourd'hui inclure des pièces non originales. En outre, Christie's ne fait aucune déclaration ou n'apporte aucune garantie quant à l'état de fonctionnement d'une horloge ou d'une montre. Les montres ne sont pas toujours représentées en taille réelle dans le catalogue. Il est demandé aux acheteurs potentiels de se référer à la description des lots pour connaître les dimensions de chaque montre. Veuillez noter que la plupart des montres bracelets avec boîtier étanche ont été ouvertes afin d'identifier le type et la qualité de leur mouvement. Il ne doit pas être tenu pour acquis que ces montres demeurent étanches. Il est recommandé aux acheteurs potentiels de faire vérifier l'état des montres par un horloger compétent avant leur utilisation. Veuillez également noter que certains pays ne considèrent pas l'or de moins de 18 ct comme de « l'or » et peuvent en refuser l'importation. En cas de refus d'importation, Christie's ne peut en aucun cas être tenue pour responsable. Veuillez également noter que toutes les montres Rolex du catalogue de cette vente Christie's sont vendues en l'état. Christie's ne peut être tenue pour garante de l'authenticité de chacun des composants de ces montres Rolex. Les bracelets décrits comme associés ne sont pas des éléments d'origine et peuvent ne pas être authentiques. Il revient aux acheteurs potentiels de s'assurer personnellement de la condition de l'objet. Des rapports sur l'état des lots peuvent être demandés à Christie's. Ils sont donnés en toute objectivité selon les termes des Conditions de vente imprimées à la fin du catalogue. Ces rapports sont communiqués aux acheteurs potentiels seulement à titre indicatif et ne détaillent pas tous les remplacements de composants effectués ainsi que toutes les imperfections. Ces rapports sont nécessairement

subjectifs. Il est précisé aux acheteurs potentiels qu'un certificat n'est disponible que s'il en est fait mention dans la description du lot. Les montres de collection contenant souvent des mécanismes complexes et d'une grande finesse, il est rappelé aux acheteurs potentiels qu'un examen général, un remplacement de la pile ou une réparation plus approfondie - à la charge de l'acheteur - peut être nécessaire.

CONCERNANT LES ESTIMATIONS DE POIDS

Le poids brut de l'objet est indiqué dans le catalogue.

Les poids des pierres précieuses ont pu être estimés par mesure. Ces chiffres sont censés être des directives approximatives et ne doivent pas être considérés comme exacts.

POUR LA JOAILLERIE

Les termes utilisés dans le présent catalogue revêtent les significations qui leur sont attribuées ci-dessous. Veuillez noter que toutes les déclarations dans le présent catalogue quant à leur paternité sont effectuées sous réserve des dispositions des Conditions de vente de restriction de garantie.

NOM DES JOAILLIERS DANS LE TITRE

1. Par Boucheron : Quand le nom du créateur apparaît dans le titre cela signifie, selon l'opinion raisonnable de Christie's, que le bijou est de ce fabricant.

NOM DES JOAILLIERS SOUS LA DESCRIPTION

- Signé Boucheron : Le bijou porte une signature qui, selon l'opinion raisonnable de Christie's, est authentique.
- Avec le nom du créateur pour Boucheron : Le bijou revêt une marque mentionnant un fabricant qui, selon l'opinion raisonnable de Christie's, est authentique.
- Par Boucheron : selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie par le joaillier malgré l'absence de signature.
- Monté par Boucheron : selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie que le sertissage a été créé par le joaillier qui a utilisé des pierres initialement fournies par son client.
- Monté uniquement par Boucheron : selon l'opinion raisonnable de Christie's, signifie que le sertissage a été créé par le joaillier mais que les pierres précieuses ont été remplacées ou que le bijou a été modifié d'une certaine manière après sa fabrication.

PERIODES

- ANTIQUITÉ - PLUS DE 100 ANS
- ART NOUVEAU - 1895-1910
- BELLE ÉPOQUE - 1895-1914
- ART DÉCO - 1915-1935
- RÉTRO - ANNÉES 1940

CERTIFICATS D'AUTHENTICITÉ

Certains fabricants ne fournissant pas de certificat d'authenticité, Christie's n'a aucune obligation d'en fournir aux acheteurs, sauf mention spécifique contraire dans la description du lot au catalogue de la vente. Excepté en cas de contrefaçon reconnue par Christie's, aucune annulation de vente ne saurait être prononcée pour cause de non-délivrance d'un certificat d'authenticité par un fabricant.

MÉTAUX PRÉCIEUX

Certains **lots** contenant de l'or, de l'argent ou du platine doivent selon la loi être présentés au bureau de **garantie** territorialement compétent afin de les soumettre à des tests d'alliage et de les poinçonner. Christie's n'est pas autorisée à délivrer ces **lots** aux acheteurs tant qu'ils ne sont pas marqués. Ces marquages seront réalisés par Christie's aux frais de l'acheteur, dès que possible après la vente. Une liste de tous les **lots** nécessitant un marquage sera mise à la disposition des acheteurs potentiels avant la vente.

INTERET FINANCIER DE CHRISTIE'S SUR UN LOT

De temps à autre, Christie's peut proposer à la vente un **lot** qu'elle possède en totalité ou en partie. Ce bien est signalé dans le catalogue par le symbole Δ à côté du numéro de **lot**.

Parfois, Christie's a un intérêt financier direct dans des **lots** mis en vente, tel que le fait de garantir un prix minimum ou de consentir une avance au vendeur qui n'est **garantie** que par le bien mis en vente. Lorsque Christie's détient un tel intérêt financier, les **lots** en question sont signalés par le symbole \circ à côté du numéro de **lot**. Lorsque Christie's a financé tout ou partie de cet intérêt par l'intermédiaire d'un tiers, les **lots** sont signalés dans le catalogue par le symbole ∇ . Lorsqu'un tiers accepte de financer tout ou partie de l'intérêt de Christie's dans un **lot**, il prend tout ou partie du risque que le **lot** ne soit pas vendu, et sera rémunéré en échange de l'acceptation de ce risque sur la base d'un montant forfaitaire. Lorsque Christie's a un droit réel ou un intérêt financier dans chacun des **lots** du catalogue, Christie's ne signale pas chaque **lot** par un symbole, mais indique son intérêt en couverture du catalogue.

INTITULÉS AVEC RÉSERVE

*« **attribué à...** » à notre avis, est probablement en totalité ou en partie, une œuvre réalisée par l'artiste.

*« **studio de.../atelier de...** » à notre avis, œuvre exécutée dans le studio ou l'atelier de l'artiste, peut-être sous sa surveillance.

*« **entourage de...** » à notre avis, œuvre datant de la période de l'artiste et dans laquelle on remarque une influence.

*« **disciple de...** » à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais pas nécessairement par l'un de ses élèves.

*« **à la manière de...** » à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais d'une date plus récente.

*« **d'après...** » à notre avis, une copie (quelle qu'en soit la date) d'une œuvre de l'auteur.

« **signé... »/ « daté... »/ « inscrit...** » à notre avis, l'œuvre a été signée/datée/dotée d'une inscription par l'artiste. L'ajout d'un point d'interrogation indique un élément de doute.

« **avec signature... »/ « avec date... »/ « avec inscription...** » à notre avis, la signature/la date/l'inscription sont de la main de quelqu'un d'autre que l'artiste.

La date donnée pour les gravures de maîtres anciens, modernes et contemporains, est la date (ou la date approximative lorsque précédée du préfix « vers ») à laquelle la matrice a été travaillée et pas nécessairement la date à laquelle l'œuvre a été imprimée ou publiée.

* Ce terme et sa définition dans la présente explication des pratiques de catalogage sont des déclarations réservées sur la paternité de l'œuvre. Si l'utilisation de ce terme repose sur une étude attentive et représente l'opinion de spécialistes, Christie's et le vendeur n'assument aucun risque ni aucune responsabilité en ce qui concerne l'authenticité de la qualité d'auteur de tout **lot** du présent catalogue décrit par ce terme, la **Garantie d'authenticité** ne s'appliquant pas en ce qui concerne les **lots** décrits à l'aide de ce terme.



AN IMPORTANT PRIVATE COLLECTION

SOLD TO BENEFIT A CHARITABLE FOUNDATION

London, King Street, 13 December 2018

VIEWING

9-12 December 2018

8 King Street

London SW1Y 6QT

CONTACT

Adrian Hume Sayer

ahume-sayer@christies.com

+44 (0)20 7389 2696

**A PAIR OF REGENCE ORMOLU AND BRASS-MOUNTED
AMARANTH COQUILLIERS**

Circa 1715-25, in the manner of André-Charles Boulle
£500,000-800,000

CHRISTIE'S



Collection Privée Française
 CLAUDE JOSEPH VERNET (Avignon 1714 - Paris 1789)
Un port de mer, la nuit, clair de lune
 Signé et daté 'J. Vernet F.1774'
 Toile
 115 x 163 cm (45¼ x 64½ in.)
 300 000 - 500 000 €

TABLEAUX ANCIENS ET DU XIX^e SIÈCLE

Paris, 25 juin 2019

EXPOSITION

22, 24-25 juin 2019
 9, Avenue Matignon
 75008 Paris

CONTACT

Pierre Etienne
 petienne@christies.com
 +33 (0)1 40 76 72 72

CHRISTIE'S

LEARN
THE
WAY
YOU
WANT
TO

CHRISTIE'S
EDUCATION

DEGREE PROGRAMMES • CONTINUING EDUCATION • ONLINE COURSES

[LEARN MORE AT CHRISTIES.EDU](http://CHRISTIES.EDU)

LONDON • NEW YORK • HONG KONG



Diadème fin XIX^e, diamants et pierres blanches, Bapst
150,000 - 200,000€

FINE JEWELS

Paris, 4 décembre 2018

EXPOSITION

1-4 décembre 2018
9, Avenue Matignon
75008 Paris

CONTACT

Victoire d'Astorg
vdastorg@christies.com
+33 (01) 40 76 85 81

CHRISTIE'S

SALLES DE VENTES INTERNATIONALES, BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS, CONSULTANTS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S

**ARGENTINE
BUENOS AIRES**
+54 11 43 93 42 22
Cristina Carlisle

**AUSTRALIE
SYDNEY**
+61 (0)2 9326 1422
Ronan Sulich

**AUSTRICHE
VIENNE**
+43 (0)1 533 881214
Angela Baillou

**BELGIQUE
BRUXELLES**
+32 (0)2 512 88 30
Roland de Lathuy

**BRÉSIL
SÃO PAULO**
+5511 3061 2576
Nathalie Lenci

**CHILI
SANTIAGO**
+56 2 2 2631642
Denise Ratinoff
de Lira

**COLOMBIE
BOGOTA**
+571 635 54 00
Juanita Madrinan

**DANEMARK
COPENHAGEN**
+45 3962 2377
Birgitta Hillingso
(Consultant)
+ 45 2612 0092
Rikke Juel Brandt
(Consultant)

**FINLANDE
ET ETATS BALTES
HELSINKI**
+358 40 5837945
Barbro Schauman
(Consultant)

**FRANCE ET
DÉLÉGÉS RÉGIONAUX
-PARIS**
+33 (0)1 40 76 85 85

**CENTRE, AUVERGNE,
LIMOUSIN & BOURGOGNE**
+33 (0)6 10 34 44 35
Marine Desproges-Gotteron

**BRETAGNE, PAYS DE LA
LOIRE & NORMANDIE**
+33 (0)6 09 44 90 78
Virginie Gregory

GRAND EST
+33 (0)6 07 16 34 25
Jean-Louis Janin Daviet

NORD-PAS DE CALAIS
+33 (0)6 09 63 21 02
Jean-Louis Brémilts

**POITOU-CHARENTE
AQUITAINE**
+33 (0)5 56 81 65 47
Marie-Cécile Moueix

**PROVENCE -
ALPES CÔTE D'AZUR**
+33 (0)6 71 99 97 67
Fabienne Albertini-Cohen

RHÔNE ALPES
+ 33 (0) 6 30 73 67 17
Françoise Papapietro

**ALLEMAGNE
DÜSSELDORF**
+49 (0)21 14 91 59 352
Arno Verkade

FRANCFORT
+49 170 840 7950
Natalie Radziwill

HAMBOURG
+49 (0)40 27 94 073
Christiane Gräfin
zu Rantzau

MUNICH
+49 (0)89 24 20 96 80
Marie Christine Gräfin Huyt

STUTTGART
+49 (0)71 12 26 96 99
Eva Susanne
Schweizer

**INDE
MUMBAI**
+91 (22) 2280 7905
Sonal Singh

**INDONESIE
JAKARTA**
+62 (0)21 7278 6268
Charmie Hamami

**ISRAËL
TEL AVIV**
+972 (0)3 695 0695
Roni Gilat-Baharaff

**ITALIE
-MILAN**
+39 02 303 2831
Cristiano De Lorenzo

ROME
+39 06 686 3333
Marina Cicogna

ITALIE DU NORD
+39 348 3131 021
Paola Gradi
(Consultant)

TURIN
+39 347 2211 541
Chiara Massimello
(Consultant)

VENISE
+39 041 277 0086
Bianca Arrivabene Valenti
Gonzaga (Consultant)

BOLOGNE
+39 051 265 154
Benedetta Possati Vittori
Venenti (Consultant)

GÈNES
+39 010 245 3747
Rachele Guicciardi
(Consultant)

FLORENCE
+39 055 219 012
Alessandra Niccolini di
Camugliano (Consultant)

**CENTRE &
ITALIE DU SUD**
+39 348 520 2974
Alessandra Allaria
(Consultant)

**JAPON
TOKYO**
+81 (0)3 6267 1766
Chie Banta

**MALAISIE
KUALA LUMPUR**
+65 6735 1766
Nicole Tee

**MEXICO
MEXICO CITY**
+52 55 5281 5546
Gabriela Lobo

MONACO
+377 97 97 11 00
Nancy Dotta

**PAYS-BAS
-AMSTERDAM**
+31 (0)20 57 55 255
Arno Verkade

**NORVÈGE
OSLO**
+47 949 89 294
Cornelia Svedman
(Consultant)

**REPUBLIQUE POPULAIRE
DE CHINE
PEKIN**
+86 (0)10 8583 1766

-HONG KONG
+852 2760 1766

-SHANGHAI
+86 (0)21 6355 1766

**PORTUGAL
LISBONNE**
+351 919 317 233
Mafalda Pereira Coutinho
(Consultant)

**RUSSIE
MOSCOU**
+7 495 937 6364
+44 20 7389 2318
Zain Talyarkhan

**SINGAPOUR
SINGAPOUR**
+65 6735 1766
Jane Ngiam

**AFRIQUE DU SUD
LE CAP**
+27 (21) 761 2676
Juliet Lomborg
(Independent Consultant)

**DURBAN &
JOHANNESBURG**
+27 (31) 207 8247
Gillian Scott-Berning
(Independent Consultant)

CAP OCCIDENTAL
+27 (44) 533 5178
Annabelle Conyngham
(Independent Consultant)

**CORÉE DU SUD
SÉOUL**
+82 2 720 5266
Jun Lee

**ESPAGNE
MADRID**
+34 (0)91 532 6626
Carmen Schjaer
Dalia Padilla

**SUÈDE
STOCKHOLM**
+46 (0)73 645 2891
Claire Ahman (Consultant)
+46 (0)70 9369 201
Louise Dyhlén (Consultant)

**SUISSE
-GENÈVE**
+41 (0)22 319 1766
Eveline de Proyard

-ZURICH
+41 (0)44 268 1010
Jutta Nixdorf

**TAIWAN
TAIPEI**
+886 2 2736 3356
Ada Ong

**THAÏLANDE
BANGKOK**
+66 (0)2 652 1097
Prapavadee Sophonpanich

**TURQUIE
ISTANBUL**
+90 (532) 558 7514
Eda Kehale Argün
(Consultant)

**ÉMIRATS ARABES UNIS
-DUBAI**
+971 (0)4 425 5647
Michael Jeha

**GRANDE-BRETAGNE
-LONDRES**
+44 (0)20 7839 9060

NORD
+44 (0)20 3219 6010
Thomas Scott

**NORD OUEST ET PAYS DE
GALLE**
+44 (0)20 7752 3033
Jane Blood

SUD
+44 (0)1730 814 300
Mark Wrey

ÉCOSSE
+44 (0)131 225 4756
Bernard Williams
Robert Lagneau
David Bowes-Lyon
(Consultant)

ÎLE DE MAN
+44 (0)20 7389 2032

ÎLES DE LA MANCHE
+44 (0)20 7389 2032

IRLANDE
+353 (0)87 638 0996
Christine Ryall (Consultant)

**ÉTATS UNIS
CHICAGO**
+1 312 787 2765
Catherine Busch

DALLAS
+1 214 599 0735
Caper Ryan

HOUSTON
+1 713 802 0191
Jessica Phifer

LOS ANGELES
+1 310 385 2600
Sonya Roth

MIAMI
+1 305 445 1487
Jessica Katz

-NEW YORK
+1 212 636 2000

SAN FRANCISCO
+1 415 982 0982
Ellanor Notides

SERVICES LIÉ S AUX VENTES

**COLLECTIONS PRIVÉES ET
"COUNTRY HOUSE SALES"**
Tel: +33 (0)1 4076 8598
Email: lgosset@christies.com

INVENTAIRES
Tel: +33 (0)1 4076 8572
Email: vgineste@christies.com

AUTRES SERVICES

**CHRISTIE'S EDUCATION
LONDRES**
Tel: +44 (0)20 7665 4350
Fax: +44 (0)20 7665 4351
Email: london@christies.edu

NEW YORK
Tel: +1 212 355 1501
Fax: +1 212 355 7370
Email: newyork@christies.edu

HONG KONG
Tel: +852 2978 6768
Fax: +852 2525 3856
Email: hongkong@christies.edu

**CHRISTIE'S FINE ART STORAGE
SERVICES
NEW YORK**
+1 212 974 4570
Email: newyork@cfass.com

SINGAPOUR
Tel: +65 6543 5252
Email: singapore@cfass.com

**CHRISTIE'S INTERNATIONAL
REAL ESTATE
NEW YORK**
Tel +1 212 468 7182
Fax +1 212 468 7141
Email: info@christiesrealestate.com

LONDRES
Tel +44 20 7389 2551
Fax +44 20 7389 2168
Email: info@christiesrealestate.com

HONG KONG
Tel +852 2978 6788
Fax +852 2973 0799
Email: info@christiesrealestate.com

Renseignements - Merci de bien vouloir appeler la salle de vente ou le bureau de représentation email - info@christies.com
La liste exhaustive de nos bureaux se trouve sur christies.com

THE **EXCEPTIONAL SALE**

MARDI 27 NOVEMBRE 2018,
À 18H

9, avenue Matignon, 75008 Paris
CODE VENTE : 16413 - MARBEUF

(Les coordonnées apparaissant sur la preuve d'exportation doivent correspondre aux noms et adresses des professionnels facturés. Les factures ne pourront pas être modifiées après avoir été imprimées.)

LAISSER DES ORDRES D'ACHAT EN LIGNE
SUR CHRISTIES.COM

INCREMENTS

Les enchères commencent généralement en dessous de l'estimation basse et augmentent par paliers (incréments) de jusqu'à 10 pour cent. Le commissaire-priseur décidera du moment où les enchères doivent commencer et des incréments. Les ordres d'achat non conformes aux incréments ci-dessous peuvent être abaissés à l'intervalle d'enchères suivant.

de 100 à 2 000 €	par 100 €
de 2 000 à 3 000 €	par 200 €
de 3 000 à 5 000 €	par 200, 500, 800 €
de 5 000 à 10 000 €	par 500 €
de 10 000 à 20 000 €	par 1 000 €
de 20 000 à 30 000 €	par 2 000 €
de 30 000 à 50 000 €	par 2 000, 5 000, 8 000 €
de 50 000 à 100 000 €	par 5 000 €
de 100 000 à 200 000 €	par 10 000 €
au dessus de 200 000 €	à la discrétion du commissaire-priseur habilité.

Le commissaire-priseur est libre de varier les incréments au cours des enchères.

1. Je demande à Christie's d'enchérir 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 25% H.T. (soit 26.375% T.T.C. pour les livres et 30% T.T.C. pour les autres **lots**) sur les premiers €150.000 ; 20% H.T. (soit 21.10% T.T.C. pour les livres et 24% T.T.C. pour les autres **lots**) au-delà de €150.000 et jusqu'à €2.000.000 et 12,5% H.T. (soit 13.1875% T.T.C. pour les livres et 15% T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de €2.000.000. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 17.5% H.T. (soit 21% 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'enchérisseur 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 - Fax : +33 (0) 1 40 76 85 51 - en ligne : www.christies.com

16413

Numéro de Client (le cas échéant)

Numéro de vente

Nom de facturation (en caractères d'imprimerie)

Adresse

Code postal

Téléphone en journée

Téléphone en soirée

Fax (Important)

Email

☐ Veuillez cocher si vous ne souhaitez pas recevoir d'informations à propos de nos ventes à venir par e-mail

J'AI LU ET COMPRIS LE PRESENT FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT ET LES CONDITIONS DE VENTE - ACCORD DE L'ACHETEUR

Signature

Si vous n'avez jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre des copies des documents suivants. Personnes physiques : Pièce d'identité avec photo délivrée par un organisme public (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile récent, par exemple une facture d'eau ou d'électricité ou un relevé bancaire. Sociétés : Un certificat d'immatriculation. Autres structures commerciales telles que les fiducies, les sociétés off-shore ou les sociétés de personnes : veuillez contacter le Département Conformité au +33 (0)1 40 76 84 13 pour connaître les informations que vous devez fournir. Si vous êtes enregistré pour enchérir pour le compte de quelqu'un qui n'a jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre les pièces d'identité vous concernant ainsi que celles de la personne pour le compte de qui vous allez prendre part aux enchères, ainsi qu'un pouvoir signé par la personne en question. Les nouveaux clients, les clients qui n'ont pas fait d'achats auprès d'un bureau de Christie's au cours des deux dernières années et ceux qui souhaitent dépenser plus que les fois précédentes devront fournir une référence bancaire.

VEUILLEZ ÉCRIRE DISTINCTEMENT EN CARACTÈRES D'IMPRIMERIE

Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)	Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)
---------------------------------	--	---------------------------------	--

Si vous êtes assujetti à la VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS intracommunautaire,
Veuillez indiquer votre numéro :



Entreposage et Enlèvement des Lots

Storage and Collection

TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS

Tous les lots vendus seront conservés dans nos locaux au 9, avenue Matignon, 75008 Paris.

TABLEAUX GRANDS FORMATS, MEUBLES ET OBJETS VOLUMINEUX

Les lots marqués d'un carré rouge ■ seront transférés chez Crown Fine Art :

28 novembre 2018

Crown Fine Art se tient à votre disposition 48h après le transfert, du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h30 et 13h30 à 18h00.

130, rue des Chardonnerets,
93290 Tremblay-en-France

TARIFS

Christie's se réserve le droit d'appliquer des frais de stockage au-delà de 30 jours après la vente pour les lots vendus. La garantie en cas de dommage ou de perte totale ou partielle est couverte par Christie's selon les termes figurant dans nos Conditions de Vente et incluse dans les frais de stockage. Les frais s'appliqueront selon le barème décrit dans le tableau ci-dessous.

PAIEMENT

Merci de bien vouloir contacter notre service client 24h à l'avance à ClientServicesParis@christies.com ou au +33 (0)1 40 76 84 12 pour connaître le montant des frais et prendre rendez-vous pour la collecte du lot.

Sont acceptés les règlements par chèque, transfert bancaire et carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express)

SMALL PICTURES AND OBJECTS

All lots sold, will be kept in our saleroom at 9 avenue Matignon, 75008 Paris.

LARGE PICTURES, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

Specified lots marked with a filled red square ■ will be removed to Crown Fine Art on the:

28 novembre 2018

Lots transferred to Crown Fine Art will be available 48 hours after the transfer from Monday to Friday 9.00 am to 12.30 am and 1.30 pm to 6.00 pm.

130, rue des Chardonnerets,
93290 Tremblay-en-France

ADMINISTRATION FEE, STORAGE & RELATED CHARGES

At Christie's discretion storage charges may apply 30 days after the sale. Liability for physical loss and damage is covered by Christie's as specified in our Conditions of Sale and included in the storage fee. Charges will apply as set in the table below.

PAYMENT

Please contact our Client Service 24 hours in advance at ClientServicesParis@christies.com or call +33 (0)1 40 76 84 12 to enquire about the fee and book a collection time.

Are accepted payments by cheque, wire transfer and credit cards (Visa, Mastercard, American Express)

TABLEAUX GRANDS FORMATS, MOBILIER ET OBJETS VOLUMINEUX

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
70€ + TVA	8€ + TVA

TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS

Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
35€ + TVA	4€ + TVA

LARGE PAINTINGS, FURNITURE AND LARGE OBJECTS

Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
70€ + VAT	8€ + VAT

SMALL PICTURES AND OBJECTS

Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
35€ + VAT	4€ + VAT



CHRISTIE'S

CHRISTIE'S INTERNATIONAL PLC

François Pinault, Chairman
Guillaume Cerutti, Chief Executive Officer
Stephen Brooks, Deputy Chief Executive Officer
Jussi Pylkkänen, Global President
François Curiel, Chairman, Europe & Asia
Jean-François Palus
Stéphanie Renault
Héloïse Temple-Boyer
Sophie Carter, Company Secretary

INTERNATIONAL CHAIRMEN

Stephen Lash, Chairman Emeritus, Americas
The Earl of Snowdon, Honorary Chairman, EMERI
Charles Cator, Deputy Chairman, Christie's Int.

CHRISTIE'S EUROPE, MIDDLE EAST, RUSSIA AND INDIA (EMERI)

Prof. Dr. Dirk Boll, President
Bertold Mueller, Managing Director,
Continental Europe, Middle East, Russia & India

SENIOR DIRECTORS, EMERI

Zoe Ainscough, Cristian Albu, Simon Andrews,
Upasna Bajaj, Mariolina Bassetti, Ellen Berkeley,
Jill Berry, Giovanna Bertazzoni, Edouard
Boccon-Gibod, Peter Brown, Julien Brunie,
Olivier Camu, Karen Carroll, Sophie Carter,
Karen Cole, Paul Cutts, Isabelle de La Bruyere,
Roland de Lathuy, Eveline de Proyart,
Leila de Vos, Harriet Drummond, Adele Falconer,
David Findlay, Margaret Ford, Edmond Francey,
Daniel Gallen, Roni Gilat-Baharaff, Philip Harley,
James Hastie, Karl Hermanns, Rachel Hidderley,
Jetske Homan Van Der Heide, Michael Jeha,
Donald Johnston, Erem Kassim-Lakha,
Nicholas Lambourn, William Lorimer,
Catherine Manson, Jeremy Morrison,
Nicholas Orchard, Francis Outred, Keith Penton,
Henry Pettifer, Will Porter, Paul Raison,
Christiane Rantzau, Tara Rastrick, Amjad Rauf,
François de Ricqlès, William Robinson,
Alice de Roquemaurel, Matthew Rubinger,
Tim Schmelcher, John Stainton, Nicola Steel,
Aline Sylla-Walbaum, Sheridan Thompson,
Alexis de Tiesenhausen, Jay Vincze, David Warren,
Andrew Waters, Harry Williams-Bulkeley,
Tom Woolston, André Zlattinger

CHRISTIE'S ADVISORY BOARD, EUROPE

Pedro Girao, Chairman,
Contessa Giovanni Gaetani dell'Aquila d'Aragona,
Monique Barbier Mueller, Thierry Barbier Mueller,
Arpad Busson, Kemal Has Cingillioglu,
Hélène David-Weill, Bernhard Fischer,
I. D. Fürstin zu Fürstenberg,
Rémi Gaston-Dreyfus, Laurence Graff,
Jacques Grange, H.R.H. Prince Pavlos of Greece,
Terry de Gunzburg, Guillaume Houzé,
Alicia Koplowitz, Robert Manoukian,
Rosita, Duchess of Marlborough,
Contessa Daniela d'Amelio Memmo, Usha Mittal,
Polissena Perrone, Maryvonne Pinault,
Eric de Rothschild, Çiğdem Simavi, Sylvie Winckler

CHRISTIE'S FRANCE

CHAIRMAN'S OFFICE, FRANCE

François de Ricqlès, Président,
Edouard Boccon-Gibod, Directeur Général
Géraldine Lenain
Pierre Martin-Vivier

DIRECTORS, FRANCE

Laëtitia Bauduin, Anika Guntrum, Élodie Morel

ASSOCIATE DIRECTORS, FRANCE

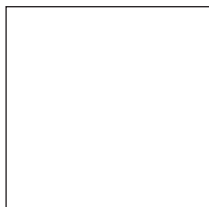
Fabienne Albertini, Virginie Barocas-Hagelauer,
Marion Clermont, Victoire Gineste, Valerie Hess,
Tancredi Massimo di Roccasacca, Fleur de Nicolay,
Tiphaine Nicoul, Paul Nyzam, Etienne Sallon,
Dominique Suiveng

COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS

François Curiel,
Camille de Foresta,
Victoire Gineste,
Lionel Gosset,
Adrien Meyer,
François de Ricqlès

CONSEIL DE CHRISTIE'S FRANCE

Jean Gueguinou, Président,
José Alvarez, Jeanne-Marie de Broglie,
Florence de Botton,
Béatrice de Bourbon-Siciles,
Isabelle de Courcel, Jacques Grange,
Terry de Gunzburg, Hugues de Guitaut,
Guillaume Houzé, Roland Lepic,
Christiane de Nicolay-Mazery,
Hélie de Noailles, Christian de Pange,
Maryvonne Pinault, Sylvie Winckler













CHRISTIE'S

9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS