



Sotheby's

EST.
1744

ARTS
D'AFRIQUE
ET D'Océanie

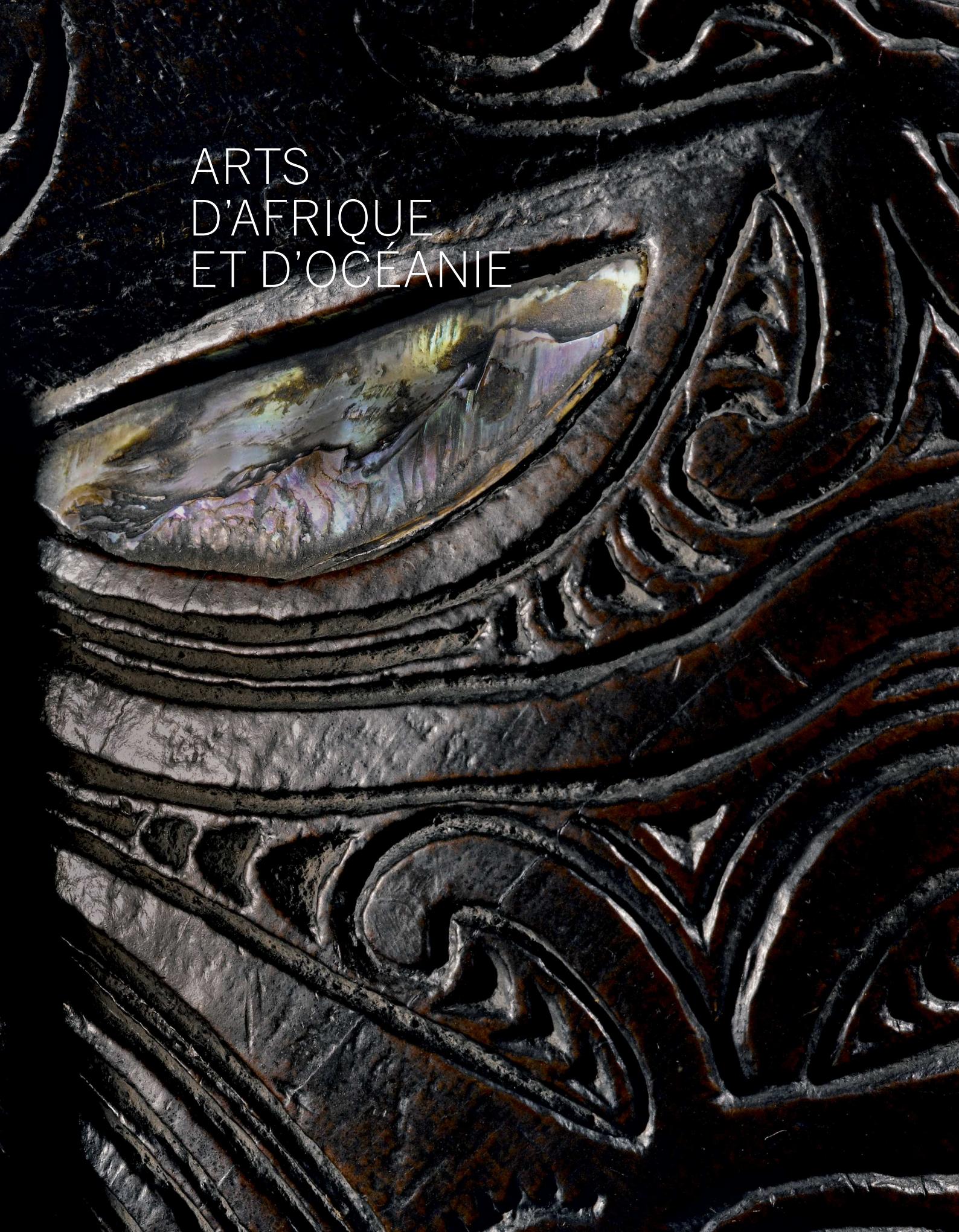
PARIS 21 JUIN 2017



COUVERTURE
LOT 56

DOS DE COUVERTURE
LOT 46

CETTE PAGE
LOT 14



ARTS
D'AFRIQUE
ET D'Océanie



LOT 33

ARTS D'AFRIQUE ET D'Océanie

VENTE À PARIS
21 JUIN 2017
VENTE PF1708
16 H

EXPOSITION

Samedi 17 juin
10 h - 18 h

Dimanche 18 juin
14 h - 18 h

Lundi 19 juin
10 h - 18 h

Mardi 20 juin
10 h - 18 h

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

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

Sotheby's EST.
1744
BIDNOW
LIVE ONLINE BIDDING



LOT 19

SOTHEBY'S FRANCE

Mario Tavella

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



Mario Tavella

Cécile Bernard
Directrice générale



Cécile Bernard

Grégoire Billault
Vice-président



Grégoire Billault

Cyrille Cohen
Vice-président



Cyrille Cohen

Anne Heilbronn
Vice-présidente



Anne Heilbronn

Pierre Mothes
Vice-président



Pierre Mothes

Andrew Strauss
Vice-président



Andrew Strauss

Cécile Verdier
Vice-présidente



Cécile Verdier

SPÉIALISTES RESPONSABLES DE LA VENTE

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

PARIS



Marguerite de Sabran
Senior Director, Paris
Directeur du Département
+33 (0)153 05 53 35
marguerite.desabran@
sothebys.com



Alexis Maggiar
Director, Paris/Bruxelles
International Specialist
+33 (0)153 05 52 67
alexis.maggiar@
sothebys.com



Pierre Mollfulleda
Junior Cataloguer, Paris
+33 (0)153 05 53 15
pierre.mollfulleda@
sothebys.com



Charlotte Lidon
Administrateur, Paris
+33 (0)153 05 53 39
charlotte.lidon@
sothebys.com



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

LONDON



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



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



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



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



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

Référence de la Vente

PF1708 "GEORGES"

Enchères Téléphoniques & Ordres d'achat

+33 (0)153 05 53 48
Fax +33 (0)153 05 52 93/94
bids.paris@sothebys.com

Les demandes d'enchères téléphoniques doivent nous parvenir 24 heures avant la vente.

Enchères dans la Salle

+33 (0)153 05 53 05

Administrateur de la Vente

charlotte.lidon@sothebys.com
+33 (0)153 05 52 41
Fax +33 (0)153 05 52 88

Paiements, Livraisons et Enlèvement

Post Sale Services
Marie Santin Post Sale Manager
Tel + 33 1 (0) 53 05 53 81
Fax + 33 1 (0) 53 05 52 11
frpostsaleservices@sothebys.com

Service de Presse

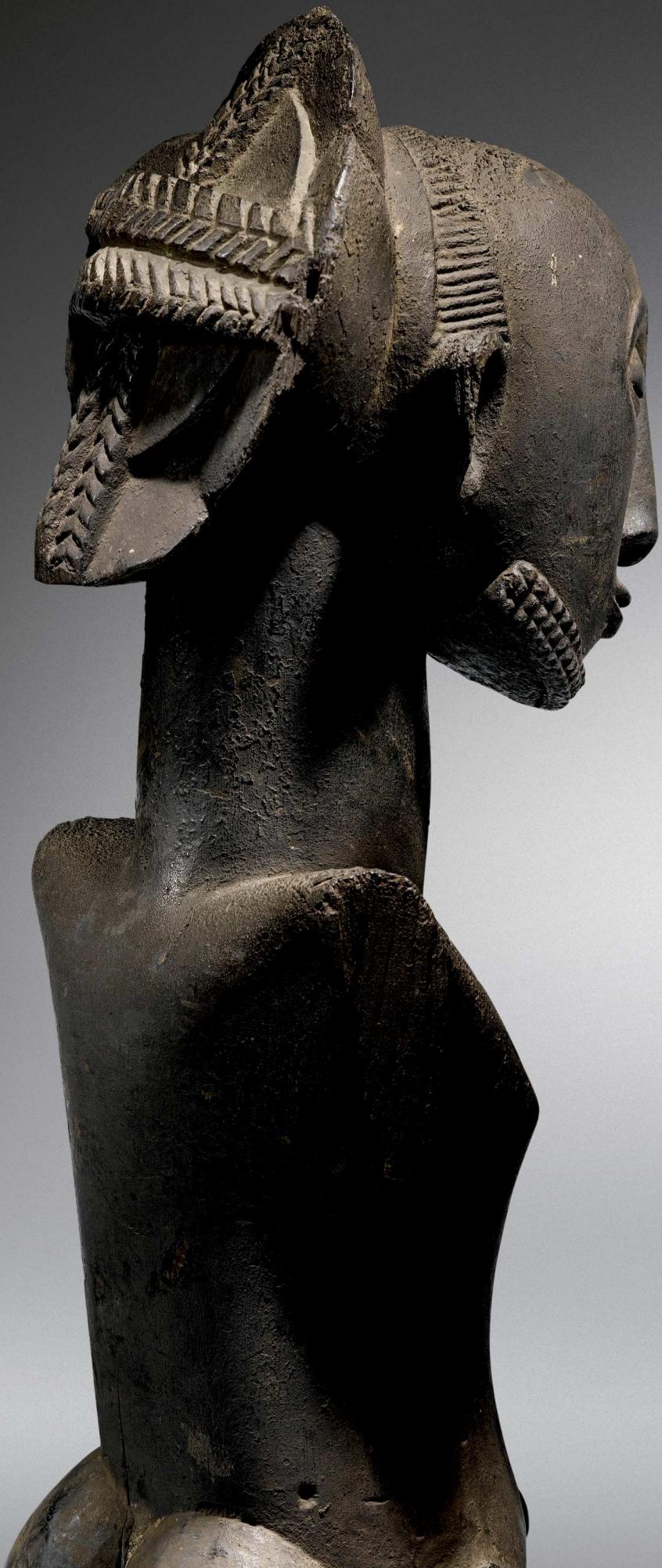
Sophie Dufresne
sophie.dufresne@sothebys.com
+33 (0)153 05 53 66

Prix du Catalogue

30 € dans nos bureaux

Abonnements aux Catalogues

+33 (0)153 05 53 05
+44 (0)20 7293 5000 / +1 212 606 7000
cataloguesales@sothebys.com
sothebys.com/subscriptions



LOT 30

SOMMAIRE

3	INFORMATIONS SUR LA VENTE
5	SPÉCIALISTES
8	ARTS D'AFRIQUE ET D'OCÉANIE : LOTS 1-74
155	FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT
156	AVIS AUX ENCHÉRISSEURS GUIDE FOR ABSENTEE BIDDING
157	ABSENTEE BID FORM
158	INFORMATIONS IMPORTANTES DESTINÉES AUX ACHETEURS
160	EXPLICATION DES SYMBOLES INFORMATION TO BUYERS
162	EXPLANATION OF SYMBOLS
163	CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE
165	ESTIMATIONS ET CONVERSIONS
166	ENTREPOSAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS
167	DÉPARTEMENT INTERNATIONAL
	SOTHEBY'S EUROPE

LA COLLECTION BEREND HOEKSTRA

LOTS 1–11 ET 34



Berend Hoekstra, 2003. DR.

« L'art océanien me fascine. La force brute de certains de ces objets est tellement proche de ce que je pense être le sens premier de l'art que j'ai besoin d'eux pour les interroger, pour comprendre leur puissance ». Berend Hoekstra (Conru, « Les yeux de "Moko" », *Tribal*, n° 3, Eté 2003)

C'est à l'âge de douze ans, à Breda (Hollande) - où était alors exposée une partie de la collection du Leiden Museum - que Berend Hoekstra découvre les arts d'Afrique et d'Océanie. L'adolescent devient un habitué du musée, fasciné par les masques et toutes ces créations d'une force sidérante ne ressemblant à rien de ce qui composait jusque-là son monde.

Ses études à l'Académie des Arts de Tilburg puis d'Haarlem le replongent dans les arts classiques européens. L'éloignement n'aura qu'un temps. La fin de son parcours universitaire signe l'emménagement à Amsterdam, où son regard est immédiatement aimanté par les devantures des antiquaires dans lesquelles s'offrent ces arts lointains. La rencontre avec Loed et Mia Van Bussel et la découverte de leur collection dédiée aux arts d'Océanie seront décisives. Son goût s'affirme pour les créations de ce continent. « Au-delà des musées et des livres, j'ai commencé à regarder ces pièces dans un contexte commercial, ce qui était important pour moi à ce premier stade de la collection. J'ai absorbé l'essence de ces œuvres avec obsession » (*idem*). L'artiste acquiert alors plusieurs œuvres iconiques de sa collection : les trois chefs-d'œuvre de l'art Kanak (lots n° 9, 10 et 11) et le masque du Sepik (lot n° 8) à la présence saisissante.

La relation profonde entre ces pièces et la création artistique de Berend Hoekstra ne cesse dès lors de se renforcer. « C'est cette idée d'une autre réalité que j'essaie d'inclure non seulement dans les yeux de mes portraits mais aussi dans l'image globale de mon œuvre. J'ai besoin de m'entourer des vrais objets, de leur matière, juste pour vérifier que mon propre travail est aussi puissant qu'eux et qu'il est à la mesure de leur art » (*idem*). De la massue U'u de la collection James Hooper (lot n° 3) à la boîte à trésor Maori autrefois choisie par Moris Pinto (lot n° 7), ou encore la statuette miniature Sepik (lot n° 1), chaque œuvre nouvellement acquise s'inscrit dans une logique artistique intime exprimée dans les peintures de Berend Hoekstra.

A travers cette sélection se dévoile non seulement le goût du collectionneur et le souffle de l'artiste, mais peut-être surtout la conviction d'un homme pour lequel ces œuvres « portent en elles un secret d'une très grande valeur » (*idem*).

“Oceanic art is fascinating to me. The brute force of some of these objects is so close to what I think is the primary meaning of art that I need to interrogate them, to understand their power.” Berend Hoekstra (Conru, « Les yeux de "Moko" », *Tribal*, No. 3, Summer 2003)

Berend Hoekstra discovered the arts of Africa and Oceania at the age of twelve in Breda (Holland) where a part of the Leiden Museum's collection was then displayed. As a teenager he became a regular at the museum, fascinated by the masks and all the staggeringly forceful creations that resembled none of what had hitherto been his world.

Hoekstra's studies at the Academy of Arts in Tilburg and later in Haarlem took him back to classical European art, but he did not stay away from African and Oceanic Art for long. The end of his university career marked a move to Amsterdam, where his eye was immediately drawn to the antique shops offering the distant arts of Africa and Oceania. Meeting Loed and Mia Van Bussel and discovering their collection dedicated to the arts of Oceania would prove pivotal and his taste for the creations of this continent grew. “*Beyond museums and books, I began to look at these pieces in a commercial context, which was important to me at this early stage of the collection. I absorbed the essence of these works obsessively*” (*ibid*). The artist proceeded to acquire some of the most iconic pieces of his collection: the three masterpieces of Kanak art (lots n° 9, 10 and 11) and the striking Sepik mask (lot n° 8).

From this point onwards the profound relationship between these pieces and the artistic creation of Berend Hoekstra became ever-stronger. “*It is this idea of another reality that I try to include not only in the eyes of my portraits but also in the overall image of my work. I need to surround myself with real objects, with the material they are made of, if only to check that my own work is as powerful as they are, and that it measures up to their art*” (*ibid*). Be it the U'u club from the James Hooper collection (lot n° 3), the Maori treasure box previously in the collection of Moris Pinto (lot n° 7), or even the miniature Sepik statuette (lot n° 1), each newly acquired work became part of the intimate artistic logic expressed in the paintings of Berend Hoekstra.

This selection not only reveals the taste of the collector and the impetus of the artist, but also, and perhaps mostly, the conviction of a man for whom those pieces “*bear, within themselves, a secret of great value*” (*ibid*).



LOT 10

Statue, Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée
haut. 13,5 cm ; 5 1/3 in

PROVENANCE

Kevin Conru, Bruxelles
Collection Berend Hoekstra, Bruxelles

PUBLICATION(S)

Conru, "Les 'Yeux de Moko'", *Tribal*, n° 3, Eté 2003, p. 98
Eerhart, "De Kunstenaar en zijn etnografica - in gesprek met Berend Hoekstra", *Object en Betekenis*, VVE Jaarboek, Nummer 4, 2016, p. 9

Miniature remarquable, cette statuette concentre magistralement toute la puissance de la sculpture Sepik : le nez recourbé, signe de force masculine, la haute coiffe couverte de motifs claniques et les lignes anguleuses donnant à la figure sa saisissante présence.

Représentation d'un esprit mythologique - combinant des caractères anthropomorphes et zoomorphes - cette statuette agissait comme charme protecteur. Propriété individuelle, elle portait chance à son propriétaire à la chasse comme à la guerre, mais aussi dans ses relations amoureuses.

Sepik figure, Papua New Guinea

3 000-5 000 € 3 300-5 500 US\$



Statue, Bas Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée

haut. 28,5 cm ; 11 1/8 in

PROVENANCE

Collection Comtesse Ingeborg de Beausacq (1910-2003),
acquis *in situ* ca. 1957

Sotheby's, New York, 25 mai 1999, n° 147

Wayne Heathcoate, Londres

Kevin Conru, Bruxelles

Collection Berend Hoekstra, Bruxelles

PUBLICATION(S)

Eerhart, "De Kunstenaar en zijn etnografica - in gesprek met Berend Hoekstra", *Object en Betekenis*, VVE Jaarboek, Nummer 4, 2016, p. 9

En 1957, sur les conseils de Julius Carlebach, la comtesse Ingeborg de Beausacq - photographe américaine d'origine allemande - partit explorer la Nouvelle-Guinée. Elle y demeura jusqu'en 1959, vivant au sein des communautés, photographiant leurs rites et écrivant leur histoire. Elle rapporta à New-York un très bel ensemble d'œuvres d'art, dont plusieurs sont aujourd'hui conservées dans des musées américains.

Elle conserva toute sa vie cette figure Sepik, élégante traduction sculpturale d'un esprit mythique. De la base circulaire à la haute coiffe, le sculpteur a remarquablement traduit la tension du personnage, tant par la flexion différenciée des jambes que par la tête semblant trouver appui sur le torse élancé. S'ajoutent les scarifications rituelles, gravées à la pierre et mises en valeur par la profonde patine, résultant des applications de pigments qui visaient à activer les pouvoirs protecteurs.

Lower Sepik figure, Papua New Guinea

8 000-12 000 € 8 700-13 100 US\$





Massue *U'u*, îles Marquises, Polynésie française

haut. 138 cm ; 54 1/3 in

PROVENANCE

Collection James Hooper (1897-1971), Arundel, acquis ca. 1950, (inv. n° 446)

Patrick et Ondine Mestdagh, Bruxelles
Collection Berend Hoekstra, Bruxelles

PUBLICATION(S)

Phelps, *Art and Artefacts of the Pacific, Africa and the Americas. The James Hooper Collection*, 1976, p. 1006, pl. 55, n° 446

Mestdagh, *PM - Patrick et Ondine Mestdagh*, 1995, n° 18

Hofstede et Hoekstra, *Retour d'Expédition*, 2012, p. 17-18

Claes, *UZURI wa DUNIA, Belgian Treasures*, 2015, p. 202-203

Eerhart, "De Kunstenaar en zijn etnografica - in gesprek met Berend Hoekstra", *Object en Betekenis*, VVE Jaarboek, Nummer 4, 2016, p. 8

EXPOSITION(S)

Paris, Musée de la Chasse et de la Nature, *P.I.G. : Dormir avec les ancêtres*, 25 septembre - 9 décembre 2012

Bruxelles, Ancienne Nonciature, *UZURI wa DUNIA, Belgian Treasures*, 10 - 14 juin 2015

50 000-70 000 € 54 500-76 500 US\$

« Je suis fasciné par l'art des îles Marquises et spécialement par les têtes tiki. Leur répétitivité n'est pas statique ; elle est pour moi presque hypnotique. Chaque fois, on voit le même visage revenant sur chaque objet comme dans un rêve surréaliste » (Berend Hoekstra, *in Conru, "Les 'Yeux de Moko'", Tribal*, n° 3, Eté 2003, p. 101).

Symbol de l'autorité des chefs et de la virilité des guerriers, cette massue *U'u* s'impose par son ampleur et par la qualité de sa sculpture, superbement mise en valeur par la patine sombre et brillante. Représentant une tête stylisée, son décor biface - censé protéger son possesseur et susciter l'admiration de ses adversaires - s'épanouit en son sommet, de manière classique, en un fronton profondément incurvé orné de part et d'autre de têtes de *tiki* sculptées en haut relief. Se distinguant par la virtuosité de ce décor gravé et sculpté s'opposant à la sobriété de surfaces laissées volontairement vierges, cette œuvre s'affirme comme un remarquable témoin du style classique du XIX^e siècle (Kaepller in Greub, *Expressions of Belief. Masterpieces of African, Oceanic, and Indonesian Art from the Museum voor Volkenkunde*, Rotterdam, 1988, p. 119).

James Hooper constituait la dernière des très grandes collections britanniques d'arts d'Afrique, d'Océanie et des Amériques. Cette massue rappelle combien la Polynésie en fut le domaine de prédilection. Au même titre que la massue de la collection Frum (Sotheby's, Paris, 16 septembre 2014, n° 41) et celle de la collection Jacqueline Loudmer (Christie's, Paris, 23 juin 2016, n° 45), provenant toutes deux de la même collection Hooper et partageant une pareille intensité sculpturale, cette œuvre incarne l'essence de l'art marquisien.

For English version, see sothebys.com

U'u Club, Marquesas Islands, French Polynesia





Plat, Wuvulu, Archipel Bismarck

long. 52 cm ; 20 1/2 in

PROVENANCE

Loed et Mia van Bussel, Amsterdam

Collection Berend Hoekstra, Bruxelles

PUBLICATION(S)

Eerhart, "De Kunstenaar en zijn etnografica - in gesprek met Berend Hoekstra", *Object en Betekenis*, VVE Jaarboek, Nummer 4, 2016, p. 9

Par la pureté de sa construction plastique, ce plat témoigne de l'esthétique raffinée des rares créations para-micronésiennes. « Avec leur base plate s'incurvant légèrement vers le haut à son extrémité et leurs flancs concaves, les plats en bois apparaissent comme des modèles de design moderne, minimaliste. Un art admirable du polissage de toutes les surfaces ajoute à leur impression d'élégance » (Conru, *Arts de l'archipel Bismarck*, 2013, p. 132). Transcendant sa fonction utilitaire, le raffinement de ses formes confère à cette œuvre une beauté intemporelle.

Wuvulu dish, Bismarck Archipelago

7 000-10 000 € 7 700-10 900 US\$

Pédale d'échasse, îles Marquises, Polynésie française

haut. 31 cm ; 12 1/5 in

PROVENANCE

Collection Frédéric Rollin, Bruxelles

Christie's, Amsterdam, 2 juillet 2002, *African and Oceanic Art from the Estate of the Late Baron Freddy Rollin*, n° 125

Collection Berend Hoekstra, Bruxelles

PUBLICATION(S)

Eerhart, "De Kunstenaar en zijn etnografica - in gesprek met Berend Hoekstra", *Object en Betekenis*, VVE Jaarboek, Nummer 4, 2016, p. 9

Exaltée par la modeste dimension de cette pédale d'échasse, la figure de *tiki* se distingue par son élégance sobre exprimée à travers ses traits délicatement sculptés et les striures en relief recouvrant l'intégralité de son corps, à l'exception du visage. Par la position de sa figure, mains jointes sur le ventre, et sa très belle patine d'usage, cet étrier évoque celui acquis entre 1803 et 1886 par Georg Langsdorff, aujourd'hui conservé au Five Continents Museum de Munich (inv. n° 187).

Marquesas Islands stilt step, French Polynesia

5 000-7 000 € 5 500-7 700 US\$





Massue Akatara, Rarotonga, îles Cook
haut. 215 cm ; 85 in

PROVENANCE

Kevin Conru, Bruxelles
Collection Berend Hoekstra, Bruxelles

PUBLICATION(S)

Erhart, "De Kunstenaar en zijn etnografica - in gesprek met Berend Hoekstra", *Object en Betekenis*, VVE Jaarboek, Nummer 4, 2016, p. 9

30 000-40 000 € 32 700-43 500 US\$

Témoignant de la virtuosité des sculpteurs des îles Cook, cette massue se distingue par sa beauté formelle et la délicatesse de sa finition, visible dans l'extrémité du manche subtilement orné. Sculptée dans le cœur du bois de fer toa (*Casuarina equisetifolia*) au moyen d'outils de pierre, elle s'affirme par sa silhouette très élancée qui s'épanouit au sommet en une forme foliacée au pourtour délicatement dentelé.

A l'origine destinées aux combats, ces créations chargées de la force spirituelle (*mana*) des guerriers furent très vite considérées comme des objets de prestige essentiels à l'apparat cérémoniel. Si l'existence de ces massues est mentionnée sur plusieurs îles de l'archipel Cook, le motif sculpté à la base de la lame, semblable à celui qui évoque le regard sur les effigies de Rarotonga (notamment les Dieux-Bâtons), permet de les attribuer à cette île.

A l'instar des massues *U'u* des îles Marquises, les massues *Akatara* de l'archipel des îles Cook sont emblématiques de l'art polynésien. Elles sont cependant beaucoup plus rares. Leur collecte systématique dès les années 1820 par les évangélistes de la London Missionary Society - contrastant avec la destruction des idoles locales - alimenta très tôt les collections privées et les institutions, notamment le British Museum (inv. n° Oc.7205) et les prestigieuses collections d'Oldman (Oldman, 1943, pl. 31) ou de James Hooper (Phelps, 1976, pls. 68 et 77).

For English version, see sothebys.com

Akatara Club, Rarotonga, Cook Islands



Boîte à trésor, Maori, Nouvelle-Zélande

long. 43 cm ; 17 in

PROVENANCE

Collection privée canadienne

Sotheby's Parke Bernet, Londres, 2 juin 1976, *Ethnographic and Pre-Columbian Art*, n° 20

Collection Morris J. Pinto (1925-2009), New York

Sotheby's, Londres, 9 mai 1977, *Catalogue of African, Oceanic and Pre-Columbian Art from the Pinto Collection*, n° 51

Collection Michel Koenig, Bruxelles

Kevin Conru, Bruxelles

Collection Berend Hoekstra, Bruxelles

PUBLICATION(S)

Mack, *Polynesian Art at Auction, 1965-1980*, vol. 1, 192, p. 146-147, pl. 59, n° 4

Herreman, *Océanie. Signes de rites, symboles de pouvoir*, 2008, p. 119, n° 117 / *Oceanië. Tekens van riten, symbolen van gezag*, 2009, p. 119, n° 117

Eerhart, "De Kunstenaar en zijn etnografica - in gesprek met Berend Hoekstra", *Object en Betekenis, VVE Jaarboek*, Nummer 4, 2016, p. 15

EXPOSITION(S)

Bruxelles, Espace culturel ING, *Océanie. Signes de rites, symboles de pouvoir*, 23 octobre 2008 - 15 mars 2009 /

Rotterdam, Wereldmuseum, *Oceanië. Tekens van riten, symbolen van gezag*, 10 décembre 2009 - 24 mai 2010

18 000-25 000 € 19 600-27 200 US\$

Par la délicatesse de son décor sculpté, cette boîte *waka huia* témoigne du soin accordé par les artistes Maori aux créations d'une très grande valeur symbolique. Destinée à conserver les ornements en néphrite et les plumes précieuses de l'oiseau huia qui ornaient les coiffes des grands chefs, elle est sculptée à ses extrémités de têtes de *tiki* visant à protéger son contenu. Le décor abondant d'incisions - tout en courbes et en contre-courbes - donne à l'ensemble de l'œuvre une tension remarquable, transcendant le pouvoir apotropaïque des figures humaines projetées en haut relief.

Apanage des personnes de haut rang, ces boîtes étaient suspendues au faîte de la maison du chef - d'où la très belle patine d'usage, profonde, brun rouge et brillante sur les parties saillantes. Par l'ensemble de ses qualités esthétiques, cette boîte à trésor qui appartient à Morris Pinto s'apparente étroitement à celle de la collection Jacob Epstein (Sotheby's, Paris, 12 juin 2012, n° 126).

Maori treasure box, New Zealand





Masque, Bas Sepik, Papouasie-Nouvelle-Guinée

haut. 35,5 cm ; 14 in

PROVENANCE

Mon Steyaert, Veurne
Collection Berend Hoekstra, Bruxelles

PUBLICATION(S)

Steyaert, *Zoologie*, 1990, p. 3
Conru, "Les 'Yeux de Moko'", *Tribal*, n° 3, Eté 2003, p. 100
Herremans, *Océanie. Signes de rites, symboles de pouvoir*, 2008, p. 56, n° 39 / Oceanië. *Tekens van riten, symbolen van gezag*, 2009, p. 56, n° 39
Eerhart, "De Kunstenaar en zijn etnografica - in gesprek met Berend Hoekstra", *Object en Betekenis*, VVE Jaarboek, Nummer 4, 2016, p. 9

EXPOSITION(S)

Veurne, Galerie Mon Steyaert, *Zoologie*, 24 novembre - 1 décembre 1990
Bruxelles, Espace culturel ING, *Océanie. Signes de rites, symboles de pouvoir*, 23 octobre 2008 - 15 mars 2009 / Rotterdam, Wereldmuseum, *Oceanië. Tekens van riten, symbolen van gezag*, 10 décembre 2009 - 24 mai 2010

35 000-50 000 € 38 100-54 500 US\$

« Sepik : ce mot bref, qui claque comme un coup de fouet dans l'air, a hanté, hante et hantera encore longtemps notre imaginaire. Il est l'un de ces noms qui évoquent des contrées lointaines, des lieux mythiques » (Peltier in Peltier, Schindlbeck et Kaufmann, *Sepik. Arts de Papouasie-Nouvelle-Guinée*, 2016, p. 14). Ce masque résume à lui seul la prodigieuse fascination qu'exerce sur nous la richesse des expressions artistiques nées dans cette vallée du nord de la Nouvelle-Guinée.

Ce masque, œuvre à notre connaissance unique, présente une structure singulière : sur un pectoral de casoar toujours recouvert de ses longues plumes noires est fixée une structure en rotin, l'ensemble prenant l'aspect d'un visage humain. De manière très significative, l'os de l'oiseau est traité à l'égal des crânes d'ancêtres autrefois surmodelés et décorés qui, lorsqu'ils faisaient fonction de masque, permettaient au danseur d'endosser le visage de l'ancêtre et d'en incarner la puissance. Afin d'en amplifier l'aspect anthropomorphe, ont été ajoutés des oreilles et un nez en rotin, délicatement ouvragés. Au plumage sombre et brillant répond la densité du décor pictural alternant pigments rouges et blancs, l'ensemble créant un contraste saisissant qui participe à cette esthétique de la force caractéristique des œuvres de la région.

Définir le rôle rituel de ce masque demeure complexe. En effet, si « les objets sont des marqueurs d'identité [...], ils sont perméables au changement et à la refondation de leur statut ou de leur usage » (Peltier, Schindlbeck et Kaufmann, *idem*, p. 15). Son importance est attestée par l'emploi du casoar : outre le symbole de richesse que constituent ses plumes, cet oiseau détient dans toute la région une signification mythologique forte, s'apparentant à la figure ancestrale originelle. Il n'est pas rare que les mythes de la région débutent ainsi : « Au commencement, un casoar était seul dans la nuit, immobile, les yeux grand ouverts... » (Juillerat, *L'Avènement du père : rite, représentation, fantasme dans un culte mélanésien*, 1995, p. 35).

For English version, see [sothebys.com](http://www.sothebys.com)

Lower Sepik mask, Papua New Guinea



Gravure de Miger d'après Maréchal, *Struthio Casuarius / Le Casoar*, ca. 1800. DR.



Figurine au berceau, Kanak, Nouvelle-Calédonie

haut. 25.5 cm ; 10 in

PROVENANCE

Jean dit Cazaux & associés, Bordeaux, 17 et 18 novembre 2007, n° 65

Serge Schoffel, Paris

Collection Berend Hoekstra, Bruxelles

PUBLICATION(S)

Tribal Art, n° 20, Printemps 2008, p. 178

Bensa, Berthelier et Bihouée, *L'Art ancestral des Kanak*, 2009, p. 107

Eerhart, "De Kunstenaar en zijn etnografica - in gesprek met Berend Hoekstra", *Object en Betekenis*, VVE Jaarboek, Nummer 4, 2016, p. 9

EXPOSITION(S)

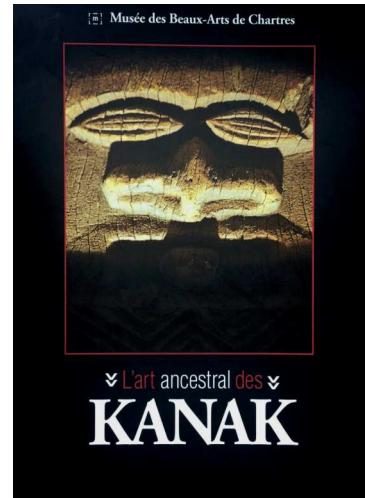
Chartres, Musée des Beaux-Arts, *L'Art ancestral des Kanak*, 6 juin - 27 décembre 2009

40 000-60 000 € 43 500-65 500 US\$

Cette « figurine au berceau » témoigne d'un des corpus les plus rares de l'art Kanak. En 2014, lors de l'exposition *Kanak. L'art est une parole*, Emmanuel Kasarhérou et Roger Boulay en relevaient seulement dix-neuf dans les collections publiques françaises et étrangères, dont celle du musée du quai Branly-Jacques Chirac, acquise en 1845 par Charles Meryon (inv. n° 71.1925.3.1), et celle du musée du Château d'Annecy, rapportée par l'abbé Dégerine en 1856 (inv. n° 6240).

Depuis l'acquisition par le Capitaine Cook en 1774, lors de son second voyage, d'un berceau en fibres végétales présentant la même forme de tressage en chevron, ces figures ont été identifiées comme « enfants au berceau ». Différemment interprétées depuis le début du XX^e siècle, leur sens demeure aujourd'hui encore incertain. Les recherches se concentrent cependant sur une référence à l'esprit-ancêtre invoqué lors des cérémonies funéraires : « l'argument venant à l'appui de cette hypothèse est que les nombreuses représentations de deuil visibles sur les bambous gravés qui montrent le défunt transporté sur une sorte de brancard tressé rappellent sans conteste la forme des figurines. La plupart sont gravées au dos d'un réseau de chevrons qui figurent les montages en vannerie mis en œuvre dans la construction de ces brancards » (Kasarhérou et Boulay, *ibid*, p. 276).

Sculptée à l'outil de pierre, cette œuvre se distingue du corpus par ses très belles qualités plastiques, tout particulièrement dans le décor en chevron du dos et dans la puissance des membres aux articulations marquées. La remarquable tension des formes, mise en valeur par la profonde patine du bois, concentre la présence du personnage qui, émergeant en haut relief du cadre oblong, offre un contraste saisissant entre la dimension de l'œuvre et la monumentalité de la figure.



Bensa, Berthelier et Bihouée, *L'Art ancestral des Kanak*, 2009. Couverture. DR.

This "cradle figurine" belongs to one of the most rare corpora of Kanak art. In 2014, during the exhibition *Kanak. L'art est une parole*, Emmanuel Kasarhérou and Roger Boulay recorded the presence of only nineteen such figures in public collections, in France and abroad, including that of the Musée du Quai Branly-Jacques Chirac which was acquired in 1845 by Charles Meryon (inv. No. 71.1925.3.1), and that of the museum of the Château d'Annecy, brought back by the Abbé Dégerine in 1856 (inv. No. 6240).

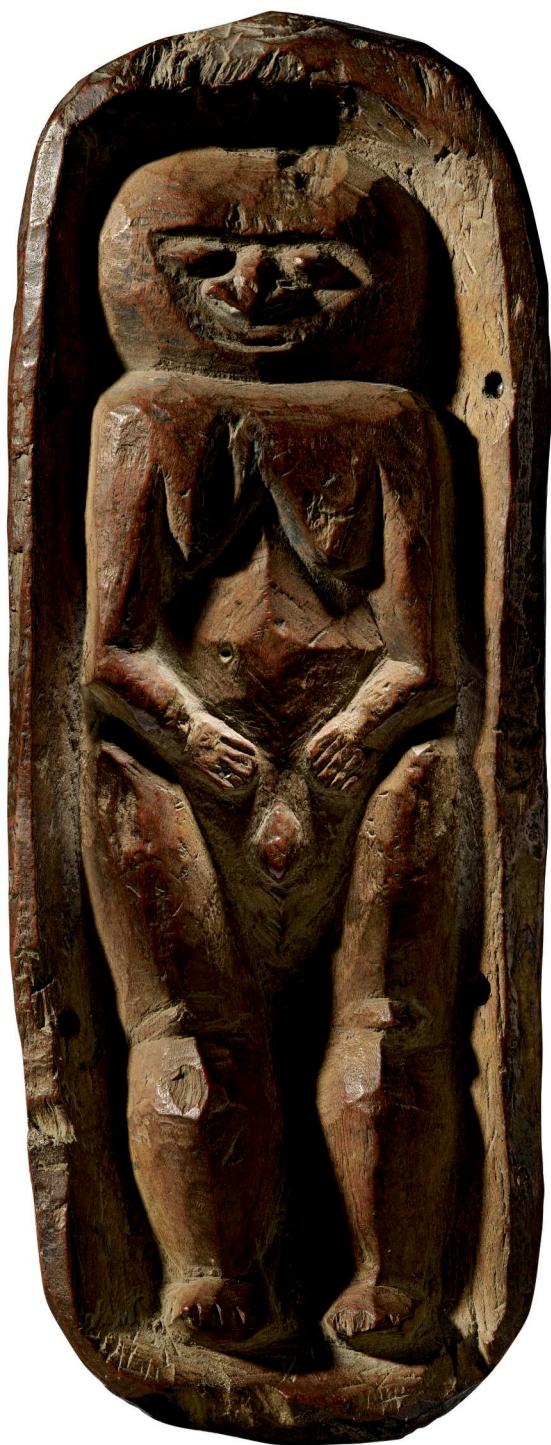
Since Captain Cook acquired a cradle, made of vegetable fibre and braided into a similar chevron pattern, during his Second Voyage in 1774, these figures have been identified as "children in the cradle". They have been the subject of varying interpretations since the beginning of the 20th century, but their cultural significance remains uncertain. However research focuses on a reference to the ancestor spirit involved during the funeral ceremonies: "The argument supporting this hypothesis is that the many representations of mourning visible on engraved bamboos, which show the deceased transported on a type of braided stretcher, clearly recall the shape of the figurines. Most of them are engraved on the back with a chevron pattern that figures the basket-work used in the construction of these stretchers" (Kasarhérou and Boulay, *ibid*, p. 276).

Carved with a stone tool, this piece stands out from the rest of the corpus due to its beautiful aesthetic qualities, especially in the chevron decor on the back, and in the powerful limbs with their clearly marked joints. The beautiful tension of the forms, highlighted by the deep patina of the wood, accentuates the presence of the character who, emerges in high-relief from the oblong frame, offering a striking contrast between the dimension of the work and the monumentality of the figure.

Kanak cradle figure, New Caledonia



dos



Masque, Kanak, Nouvelle-Calédonie

haut. 50,5 cm ; 19 7/8 in

PROVENANCE

Fred North, Londres, ca. 1965

Collection Cornelis Pieter Meulendijk, Rotterdam

Loed et Mia van Bussel, Amsterdam

Collection Berend Hoekstra, Bruxelles

PUBLICATION(S)*Arts d'Afrique Noire*, n° 56, Hiver 1985, p. 40Conru, "Les 'Yeux de Moko'", *Tribal*, n° 3, Eté 2003, p. 101Herremans, *Océanie. Signes de rites, symboles de pouvoir*,2008, p. 119, n° 117 / *Oceanië. Tekens van riten, symbolen van gezag*, 2009, p. 119, n° 117Eerhart, "De Kunstenaar en zijn etnografica - in gesprek met Berend Hoekstra", *Object en Betekenis*, VVE Jaarboek, Nummer 4, 2016, p. 9**EXPOSITION(S)**Bruxelles, Espace culturel ING, *Océanie. Signes de rites, symboles de pouvoir*, 23 octobre 2008 - 15 mars 2009 / Rotterdam, Wereldmuseum, *Oceanië. Tekens van riten, symbolen van gezag*, 10 décembre 2009 - 24 mai 2010**70 000-100 000 € 76 500-109 000 US\$**

La puissance ancestrale et sacrée de ce masque Kanak s'affirme dans sa dimension et l'ampleur de ses formes. Son style l'inscrit dans les anciennes créations du Nord de l'Île de Grande Terre, caractérisées par « le modelé des visages toujours en arrondi, mais l'arcade sourcilière jointive et en relief, et le nez qui occupe la majeure partie de la figure par sa protubérance » (Kasarhérou et Boulay, *Kanak, L'art est une parole*, 2013, p. 144). La symbolique de ces masques, souvent associés aux cérémonies funéraires des grands chefs et propriété des descendants des fondateurs du clan, est complexe.

« Le masque est une effigie, si l'on accepte que l'effigie ne corresponde pas à une reproduction ou à un portrait, mais à la personne même, figurée et agissante en ses vertus propres. Puisqu'ici le masque est esprit [...] le masque ne représente pas le mort, il n'en est pas le symbole que l'on 'réveille' et qu'il investit un vivant ; il est l'être invisible lui-même en la pérennité de sa sagesse, héros vivifié et actualisé » (Leenhardt, "Mawaraba Mapi, la signification du masque en Nouvelle-Calédonie" in *Journal de la Société des Océanistes*, vol. 1, 1945, p. 35).

Lors des cérémonies d'intronisation, le masque agissait en renforçant, par son pouvoir surnaturel, l'autorité du nouveau chef. En témoignent la puissante esthétique de la sculpture et la force dégagée par la hardiesse des traits autrefois agrémentés d'une imposante coiffe et d'une longue barbe. Libéré du foisonnement de ces éléments extérieurs, l'impact structurel est ici transcendance par la vigueur née de la concentration des traits plutôt que de leur exagération, signe de son antériorité. L'épaisse patine sombre, composée de couches successives, accentue le choc visuel produit lors de l'apparition cérémoniale du masque - cette couleur noire évoquant le monde des êtres des origines (Boulay, *De jade et de nacre. Patrimoine artistique Kanak*, 1990, p. 145).

Son ancienneté, son style et sa qualité plastique l'apparentent étroitement au masque de la collection de Tristan Tzara (Loudmer, Paris, 24 novembre 1988, n° 166) et à celui du musée Barbier-Mueller (Genève, inv. n° 4707).

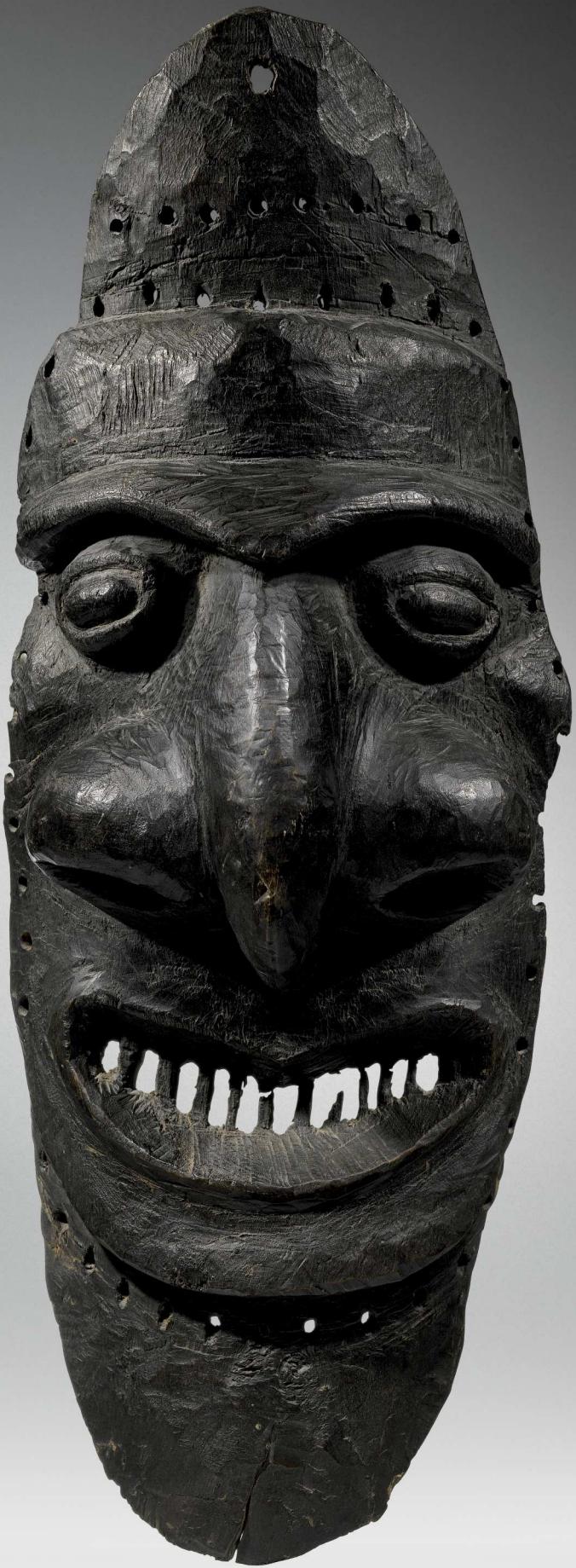
The sacred and ancestral power of this Kanak mask asserts itself through its size and the sheer scale of its forms. The style places it amongst the ancient creations of the North of the Island of Grande-Terre, characterized by "consistently rounded facial features, but with joined eyebrows raised in relief, and a nose whose protuberance occupies most of the face" (Kasarhérou and Boulay, *Kanak, L'art est une parole*, 2013, p. 144). These masks, with their complex symbolism, were often associated with the funeral ceremonies of great chiefs and belonged to the descendants of the clan's founders.

"The mask is an effigy, if it is understood that the effigy isn't a reproduction or a portrait, but figures the person themselves, represented and acting according to their own virtues. Since the mask is a spirit here [...] the mask does not represent the dead person, it is not a symbol of the deceased that is 'awoken' and then taken over by a living being; it is the very invisible being itself, in the perennity of his wisdom; a hero, vivified and actualized" (Leenhardt, "Mawaraba Mapi, la signification du masque en Nouvelle-Calédonie" in *Journal de la Société des Océanistes*, vol. 1, 1945, p. 35).

During enthronement ceremonies such masks were used to reinforce the authority of the new chief through its supernatural power. This process is reflected in the powerful aesthetics of the sculpture and the strength emanating from the bold features, which would have once been embellished with an imposing coiffure and a long beard. Freed from the abundance of these external elements, the structural impact of this figure is transcended by the potency of the facial features' concentration, rather than their exaggeration a sign of its importance. The thick dark patina composed of successive layers, accentuates the visual shock produced when the mask makes its ceremonial appearance and the black colour evokes the world of the original beings. (Boulay, *De jade et de nacre. Patrimoine artistique Kanak*, 1990, p. 145).

Its antiquity, style and aesthetic quality reveal great similarities with the mask from the Tristan Tzara collection (Loudmer, Paris, 24 November 1988, No. 166) and with that of the Musée Barbier-Mueller (Geneva, inv. No. 4707).

Kanak mask, New Caledonia



Statue, Kanak, Nouvelle-Calédonie

haut. 57,5 cm ; 22 5/8 in

PROVENANCE

Collection Cornelis Pieter Meulendijk, Rotterdam

Loed et Mia van Bussel, Amsterdam

Collection Berend Hoekstra, Bruxelles

PUBLICATION(S)

Herremans, *Océanie. Signes de rites, symboles de pouvoir*, 2008, p. 120, n° 118 / *Oceanië. Tekens van riten, symbolen van gezag*, 2009, p. 120, n° 118

Eerhart, "De Kunstenaar en zijn etnografica - in gesprek met Berend Hoekstra", *Object en Betekenis*, VVE Jaarboek, Nummer 4, 2016, p. 9

EXPOSITION(S)

Bruxelles, Espace culturel ING, *Océanie. Signes de rites, symboles de pouvoir*, 23 octobre 2008 - 15 mars 2009 / Rotterdam, Wereldmuseum, *Oceanië. Tekens van riten, symbolen van gezag*, 10 décembre 2009 - 24 mai 2010

30 000-50 000 € 32 700-54 500 US\$

Contrairement aux sculptures destinées à être fichées dans le sol - telles que celles apparaissant en arrière-plan du célèbre portrait de Picasso photographié par Frank Gelett Burgess en 1908 dans son atelier du Bateau-Lavoir (Evrard, *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, 1967, p. 26) - le corpus des figures Kanak en ronde bosse est éminemment restreint. Evoquée dès 1793 lors de l'Expédition d'Entrecasteaux, cette statuaire méconnue, pratiquement inédite, se compose de figures présentant toutes le même canon : sculpture frontale et symétrique, bras le long du corps et mains reposant sur le bas du ventre. La tête, invariablement hypertrophiée, est caractéristique de l'art Kanak avec ses larges yeux en amande, son nez busqué aux ailes dilatées et la bouche aux commissures relevées.

Au sein de ce corpus, les figures féminines sont encore plus rares : seules sept sont répertoriées dans les collections muséales à travers le monde. Imposant toute sa monumentalité sculpturale, cette figure se caractérise par la puissance des masses musculaires, tout particulièrement visible dans le volume remarquable des mollets et dans la tension des courbes.

Selon Fritz Sarasin - s'appuyant sur des statues étroitement apparentées conservées au musée d'ethnographie de Bâle - ces sculptures pourraient représenter des ancêtres. Consultées par les chefs afin de protéger la communauté ou utilisées en tant que supports de pratiques magiques lors de cultes liés à la pluie, elles étaient ensuite enveloppées dans du tissu et conservées précieusement (*Ethnographie des Kanak de Nouvelle-Calédonie et des îles Loyauté (1911-1912)*, 1929, pl. 69).

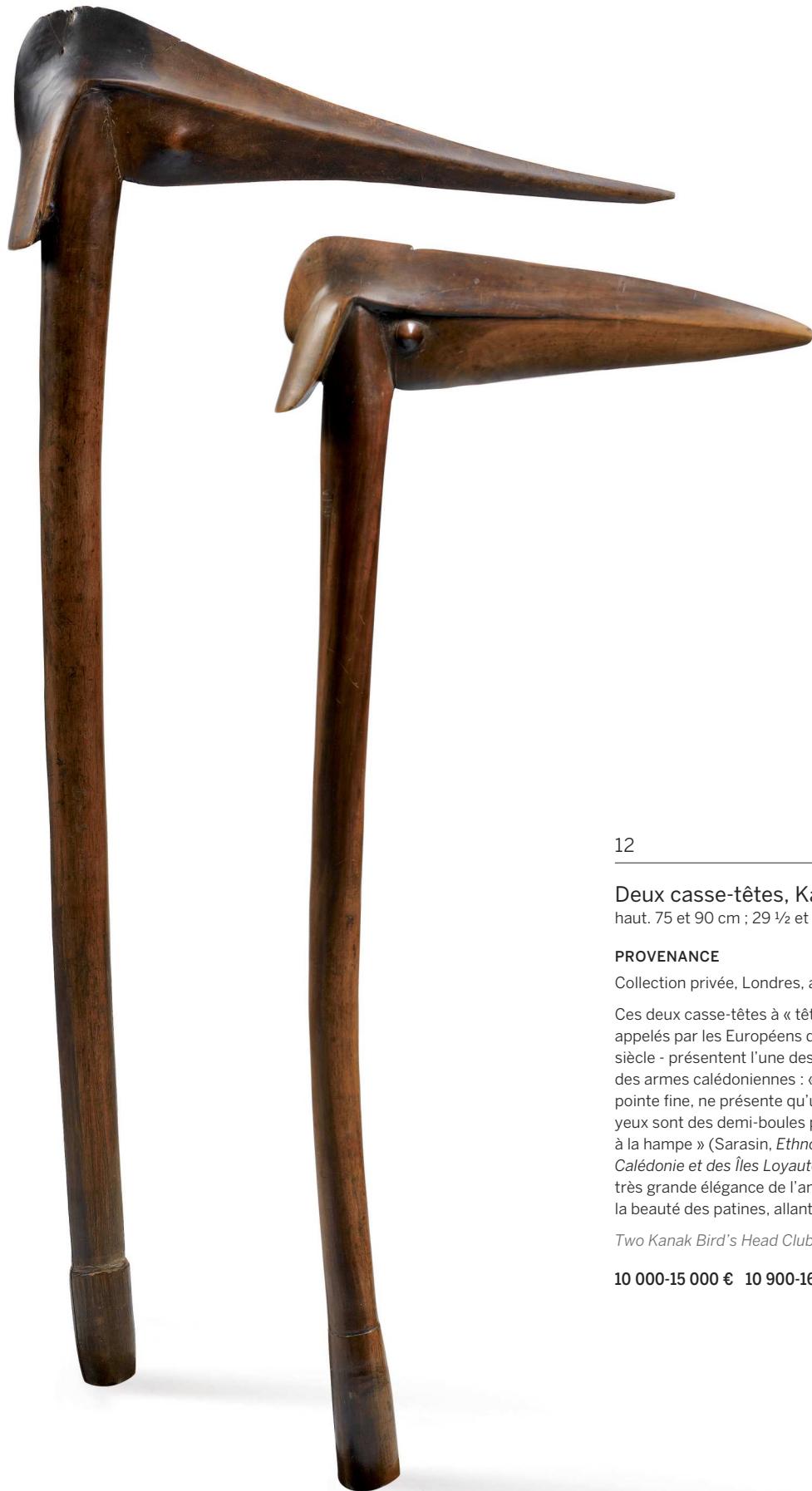
Unlike sculptures that were made to be fixed in the ground- like those which appear in the background of the famous portrait of Picasso in his Bateau-Lavoir workshop photographed by Frank Gelett Burgess in 1908 (Evrard, *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, 1967, p. 26)- the corpus of Kanak figures sculpted in the round is exceedingly narrow. Evoked as early as 1793 during the Entrecasteaux Expedition, this rare statuary, scarcely mentioned in publications, is comprised of figures that all abide by the same canon: frontal and symmetrical sculpture, arms at the sides, and hands resting on the lower part of the abdomen. The head, invariably hypertrophied, is characteristic of Kanak art with its large almond-shaped eyes, aquiline nose with dilated nostrils and mouth with raised corners.

Within this corpus, female figures are even more rare: only seven are listed in museum collections throughout the world. Standing out in all its sculptural monumentality, this figure is characterized by the forcefulness of its muscular masses, particularly visible in the remarkable volume of the calves and in the tension of the curves.

According to Fritz Sarasin - basing his analysis on closely related figures kept at the Basel Museum - these sculptures may well represent ancestors. Consulted by chiefs to protect the community, or used as vectors for magical practices during rain-related cults, they were then wrapped in fabric and preciously preserved. (*Ethnographie des Kanak de Nouvelle-Calédonie et des îles Loyauté (1911-1912)*, 1929, pl. 69).

Kanak figure, New Caledonia





12

Deux casse-têtes, Kanak, Nouvelle-Calédonie
haut. 75 et 90 cm ; 29 ½ et 35 ½ in

PROVENANCE

Collection privée, Londres, acquis ca. 1985

Ces deux casse-têtes à « tête d'oiseau » - comme ils furent appelés par les Européens dès leur découverte au XVIII^e siècle - présentent l'une des formes les plus emblématiques des armes calédoniennes : « Le bec, étiré en une longue pointe fine, ne présente qu'une légère arête centrale ; les yeux sont des demi-boules plates ; le protège-nuque est lié à la hampe » (Sarasin, *Ethnographie des Kanak de Nouvelle-Calédonie et des îles Loyauté (1911-1912)*, 1929, p. 176). A la très grande élégance de l'ample structure aviforme répond ici la beauté des patines, allant du miel clair au brun profond.

Two Kanak Bird's Head Clubs, New Caledonia

10 000-15 000 € 10 900-16 400 US\$



13

Monnaie de mariage, îles Salomon

long. 77 cm ; 30 3/8 in

PROVENANCE

J. Polak, Amsterdam

Collection privée, Londres, acquis en 1995

Centraux dans les échanges interinsulaires, les rouleaux *tevau* des îles Salomon en plumes écarlates de *mysomela cardinalis* comptent parmi les plus belles monnaies du Pacifique. Ils étaient exclusivement réalisés au sud-ouest de l'île de Nendö, où « des esprits étaient censés insuffler aux artisans les qualités requises pour l'accomplissement de ce travail; [ces derniers] connaissaient en outre des formules secrètes et la nature des accessoires magiques en bois » (Vanderstraete, *Monnaies Objets d'Echange*, 2015, p. 194). Le double mouvement de la spirale, mis en valeur par les ornements perlés en coquillages, fait de cette œuvre un témoin classique de ce corpus raffiné.

Wedding currency, Solomon Islands

6 000-9 000 € 6 600-9 800 US\$

Tête, Maori, Nouvelle-Zélande

haut. 21,5 cm ; 8 ½ in

PROVENANCE

Collection Kenneth Athol Webster (1906-1967), Londres /

Wellington, ca. 1950 (inv. n° Webster Coll1010)

Wayne Heathcote, Londres

Collection privée américaine, acquis en 1993

PUBLICATION(S)

Kamer et Kamer, *Arts d'Afrique et d'Océanie*, 1957, p. 39 et 88,
n° 420

EXPOSITION(S)

Cannes, Palais Miramar, *Arts d'Afrique et d'Océanie*, 6 juillet
- 29 septembre 1957

‡ 180 000-250 000 € 196 000-272 000 US\$

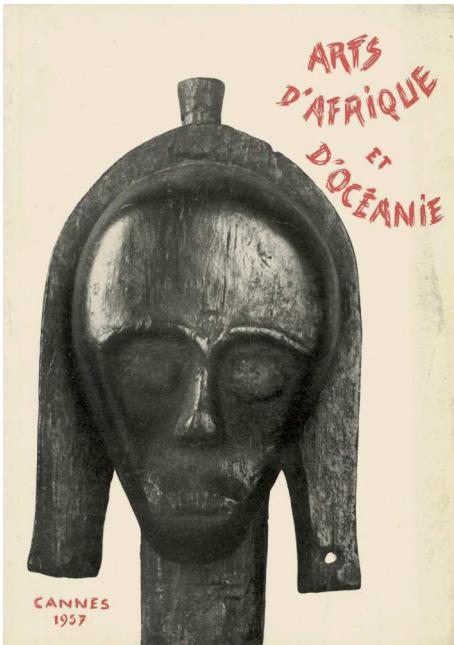
Primordiale dans la culture Maori, la tête était considérée comme la partie la plus sacrée du corps, siège du savoir et de la puissance. Omniprésente dans les décors sculptés, démesurée sur les sculptures de *tiki*, elle trouve son apogée dans les têtes autonomes sculptées en bois. Longtemps conservée dans la collection de Kenneth Athol Webster, celle-ci illustre superbement son goût raffiné pour les arts polynésiens et tout particulièrement pour les créations provenant de Nouvelle-Zélande.

Figure emblématique dans le milieu des collectionneurs, Kenneth Athol Webster fait partie, au même titre que William Ockelford Oldman et James Thomas Hooper, des grands noms anglo-saxons de la découverte et de la reconnaissance des arts océaniens. Lorsque Hélène et Henri Kamer décidèrent, en 1957, d'organiser une *Exposition des Arts d'Afrique et d'Océanie* (Cannes, Palais Miramar), ils sollicitèrent ainsi Webster pour le prêt de la majorité des œuvres destinées à y représenter l'art Maori. Parmi ces pièces choisies pour « leurs caractères plastiques et leur importance dans le domaine de la création artistique » (Kamer et Kamer, *Arts d'Afrique et d'Océanie*, 1957, p. 11) s'impose cette tête ancestrale.

A primordial element in Maori culture, the head was regarded as the most sacred part of the body, a seat of knowledge and power. Ubiquitous in sculpted decors, particularly large in scale in *tiki* sculptures, this motif reaches its apex in the standalone heads sculpted in wood. This head was long preserved in the collection of Kenneth Athol Webster and superbly illustrates his refined taste for Polynesian arts, and especially for the works of art emanating from New Zealand.

Kenneth Athol Webster was an emblematic figure in the collectors' community and along with William Ockelford Oldman and James Thomas Hooper is considered one of the great Anglo-Saxon figures in the discovery and recognition of the Pacific Islands. In 1957 when Hélène and Henri Kamer decided to host an exhibition entitled *Exposition des Arts d'Afrique et d'Océanie* (Cannes, Palais Miramar), they solicited Webster for the loan of the majority of the pieces intended to represent Maori art. Among these pieces which were chosen for "their aesthetic characteristics and their importance in the field of artistic creation" (Kamer and Kamer, *Arts d'Afrique et d'Océanie*, 1957, p. 11), this ancestor head stands out.





Kamer et Kamer, *Arts d'Afrique et d'Océanie*, 1957. Couverture. DR.



Kenneth Athol Webster (1906-1967), 1959. DR.

Par l'exceptionnel traitement du visage, entièrement envahi de tatouages curvilignes - asymétriques sur le front - et les très belles incrustations d'haliotis marquant les yeux et les dents d'un bleu brillant, cette œuvre est l'une des plus abouties du corpus. Véritable marqueur identitaire, « représentation visuelle du whakapapa (généalogie) d'un individu et de la place qu'il y occupe » (Smith, *Maori. Leurs trésors ont une âme*, 2012, p. 86), le tatouage *moko* est d'une qualité remarquable. À travers ce répertoire de motifs se traduit tant l'histoire personnelle de l'ancêtre représenté que sa position hiérarchique au sein de la société. Ainsi, seuls les plus hauts dignitaires et les grands guerriers avaient le privilège de porter un *moko* facial complet. Profondément gravé, il souligne ici la puissance et la dignité de l'ancêtre, identifiable par toute la communauté. Selon Terence Barrow (*Maori Art of New Zealand*, 1978, p. 34-37) - qui établit une analogie entre ces têtes sculptées et celles momifiées des grands chefs - ces œuvres étaient de véritables portraits qui pouvaient, en cas de perte ou de dégradation des têtes momifiées, s'y substituer. Exposées sur des palissades en bois lors des grandes cérémonies ou fixées sur des corps sculptés, elles incarnaient la présence et le *mana* des figures ancestrales les plus importantes.

Au sein du corpus rarissime des têtes sculptées, celle-ci personnifie, par l'ensemble de ses qualités plastiques et esthétiques, l'essence même de l'art Maori. Etroitement apparentée à la tête de la collection de Ménil (*La rime et la raison: Les collections Ménil (Houston-New York)*, 1984, n° 316), elle s'affirme comme un majestueux témoignage de l'art sculptural figuratif polynésien.

The exceptional treatment of the face, completely covered in curvilinear tattoos - asymmetrical on the forehead - and the very beautiful abalone incrustations marking the eyes and teeth in brilliant blue, make this work one of the most accomplished within the corpus. A true identity marker and "visual representation of the whakapapa (genealogy) of an individual, and of his place in it" (Smith, *Maori. Leurs trésors ont une âme*, 2012, p. 86), the *moko* tattoo on this piece is remarkable for its exceptional quality. The personal history of the ancestor represented, as well as his hierarchical position within society, is conveyed through this repertoire of motifs. It was the sole prerogative of the highest dignitaries and great warriors to wear a full facial *moko*; deeply carved in this piece, it underlines the power and dignity of the ancestor, identifiable by the whole community. According to Terence Barrow (*Maori Art of New Zealand*, 1978, p. 34-37) - who establishes an analogy between these sculpted heads and the mummified heads of the great chiefs - these pieces were real portraits which could, in the event of loss or degradation of the mummified heads, be substituted for them. Displayed on wooden palisades during great ceremonies or affixed to sculpted bodies, they embodied the presence and *mana* of the most important ancestral figures.

Within the exceedingly rare corpus of Maori sculpted heads, this particular piece - with the full gamut of its artistic and aesthetic qualities - represents the very essence of Maori art. Closely related to the head in the Ménil collection (*La rime et la raison: Les collections Ménil (Houston-New York)*, 1984, No. 316), it stands out as a commanding specimen of figurative Polynesian sculptural art.

Maori head, New Zealand





Cuiller, îles de l'Amirauté, Archipel Bismarck

haut. 32 cm ; 12 ½ in

PROVENANCE

Wayne Heathcote, Londres

Collection Masco, Detroit

Sotheby's, New York, 17 mai 2002, n° 308

Collection Baudouin de Grunne, Bruxelles

Sotheby's, Paris, 8 juin 2007, n° 17

Collection privée européenne

PUBLICATION(S)Wardwell, *Island Ancestors : Oceanic Art from the Masco Corporation*, 1994, p. 11, n° 40**EXPOSITION(S)**

Fort Worth, Texas, The Kimbell Museum of Art, *Island Ancestors: Oceanic Art from the Masco Collection*, 24 septembre - 4 décembre 1994 /
 Honolulu, Honolulu Academy of Arts, 2 février - 26 mars 1995 /
 Detroit, The Detroit Institute of Arts, Detroit, 11 juin - 6 août 1995 /
 Raleigh, North Carolina Museum of Art, 9 mars - 5 mai 1996

25 000-35 000 € 27 200-38 100 US\$

En 1994, l'exposition *Island Ancestors : Oceanic Art from the Masco Collection* mit en lumière l'une des plus importantes collections privées américaines d'arts d'Océanie. Ecrit par Allan Wardwell, l'ouvrage qui l'accompagnait demeure une référence dans ce domaine : « Ce catalogue a le grand mérite de porter à la connaissance du public l'existence d'une collection qui se signale par sa richesse et justifie, vis-à-vis de cet art, toutes les fascinations » (Jeudy-Ballini, *L'Homme*, n° 143, 1997, p. 233).

Parmi les œuvres exposées figurait cette remarquable cuiller des îles de l'Amirauté, plus tard entrée dans l'illustre collection de Baudouin de Grunne (Bruxelles). Si les créations de cette région présentent fréquemment un décor ouvragé très raffiné, les cuillers dont le manche est sculpté d'une statuette anthropomorphe demeurent extrêmement rares. Comparée à celle conservée à l'Übersee-Museum de Brême, à l'iconographie comparable (inv. n° D 9188 ; cf. Kaufmann, Kocher Schmid et Ohnemus, *Admiralty Islands. Art from the South Seas*, 2002, p. 132, n° 39), celle-ci se distingue par sa prodigieuse qualité sculpturale. Les canons du style - visage géométrique surmonté d'une coiffure en dôme, pose hiératique - sont exaltés par le raffinement des modèles et des motifs ornementaux envahissant le corps, et par les nuances de la très belle patine d'usage, attestant sa très grande ancienneté et la fréquence de son usage rituel.

In 1994, the exhibition *Island Ancestors: Oceanic Art from the Masco Collection* shed light on one of the most important private American collections of Oceanic Arts. Written by Allan Wardwell, the accompanying book remains a reference in this field: "This catalogue has the great merit of bringing to the public's knowledge the existence of a collection, which stands out for its richness and justifies all the fascination this art generates" (Jeudy-Ballini, *L'Homme*, No. 143, 1997, p. 233).

Among the works on display was this remarkable spoon from the Admiralty Islands, which later entered the illustrious collection of Baudouin de Grunne (Brussels). Although creations from this region often boast a very refined decor, spoons with an anthropomorphic handle are extremely rare. Compared to a similar spoon kept at the Übersee-Museum in Bremen, which displays similar iconography, (inv. No. D 9188 ; cf. Kaufmann, Kocher Schmid and Ohnemus, *Admiralty Islands. Art from the South Seas*, 2002, p. 132, No. 39) this spoon stands out for its prodigious sculptural quality. The canons of the style - a geometric face crowned with a domed headdress, a hieratic pose - are exalted by the refinement of the outlines and the ornamental motifs covering the body, and by the nuances of the beautiful patina, attesting to its very great age and its frequent ritual use.

Admiralty Islands ladle, Bismarck Archipelago

Planche votive Gope, Golfe de Papouasie, Papouasie-Nouvelle-Guinée

haut. 137 cm ; 53 7/8 in

PROVENANCE

Collection Thomas Schultze-Westrum, acquis *in situ* en 1966

Collection John et Marcia Friede, New York

Collection Tomkins, New York (inv. n° TC 570)

PUBLICATION(S)

Webb, *Embodied Spirits. Gope Boards from the Papuan Gulf / Esprits incarnés. Planches votives du golfe de Papouasie*, 2015, p. 256-257, n° 97

‡ 50 000-70 000 € 54 500-76 500 US\$

A la fin des années 1960, le biologiste allemand Thomas Schultze-Westrum emprunta l'itinéraire des premières expéditions dans le golfe de Papouasie - celles de l'explorateur australien Frank Hurley (milieu des années 1920), puis du journaliste américain John W. Vandercrook (1936). Il y collecta de très nombreuses œuvres, dont plusieurs - y compris cette planche gope - formèrent par la suite le cœur de l'ensemble consacré à cette région dans la collection Jolika de John et Marcia Friede, aujourd'hui en grande partie conservée au de Young Museum de San Francisco. Photographiée en 1966 dans le village de Meagoma par Thomas Schultze-Westrum, cette planche votive s'impose comme l'un des témoins les plus magistraux de l'inventivité des artistes du golfe de Papouasie, dans l'interprétation matérielle et immatérielle de leurs croyances.

« Chaque planche portait un nom qui est celui de l'*imunu*, l'esprit, qui pouvait y résider. [...] Ces *imunu* habitaient dans les différents lieux autour du village - forêt, trou d'eau dans la rivière, voire dans la mer - et étaient au centre du système religieux : ils protégeaient une famille, assuraient son bien-être et sa survie. Ils accompagnaient et protégeaient les hommes dans leurs différentes actions » (Peltier in *Eclectique. Une collection du XXI^e siècle*, 2016, p. 148).

Par l'ampleur du cadre, la dynamique des motifs et le génie dans l'interprétation centrale de la figure humaine, cette planche gope produit un impact visuel saisissant. La représentation de l'être-esprit, résumé à ses yeux, son nez, sa bouche et son nombril - élément par lequel la figure s'anime - est transcendée par la superbe polychromie composée d'aplats ocres et blanc. A l'inventivité figurative répondent l'épaisseur de la planche sculptée à l'outil de pierre et la belle patine d'usage qui affirment la très grande ancienneté de cette création.

In the late 1960s, German biologist Thomas Schultze-Westrum followed the route of the first expeditions to the Gulf of Papua - which first were led by Australian explorer Frank Hurley (mid-1920s), and later by American journalist John W. Vandercook (1936). There Schultze-Westrum collected several works of art, many of which - including this gope board - went on to form the core of the Jolika collection, an ensemble devoted to the art of New Guinea assembled by John and Marcia Friede, most of which is now in the de Young Museum in San Francisco. This votive board, photographed in 1966 in the village of Meagoma by Schultze-Westrum, is a paragon of the inventiveness of the Papuan artists, both in the material and immaterial interpretation of their beliefs.

"Each board bore a name which was that of the *imunu*, the spirit, who could reside within. [...] These *imunu* lived in various places around the village - in the forest, in water holes in the river, or even in the sea - and were at the heart of the religious system: they protected a family, ensured its well-being and its survival. They accompanied and protected men in their different actions" (Peltier in *Eclectique. Une collection du XXI^e siècle*, 2016, p. 148).

Through the sheer scale of its framework, the dynamics of the patterns, and the exquisite skill apparent in the central interpretation of the human figure, this gope board produces a striking visual impact. The representation of the spirit-being, pared down to its eyes, nose, mouth and navel - this last detail bringing the whole figure alive - is transcended by the superb polychromy of ochre and white tints. The figurative inventiveness is compounded by the thickness of the board stone carved and the beautiful patina, which both attest to the great age of this creation.

Gope spirit board, Papuan Gulf, Papua New Guinea



**Bouclier *Laua*, Elema, Golfe de Papouasie,
Papouasie-Nouvelle-Guinée**

haut. 84,5 cm ; 33 in

PROVENANCE

Collection Norman Lear, Los Angeles
Sotheby's, New York, 31 octobre 1994, n° 116
Collection privée américaine
Lewis Wara Gallery, Seattle, 2010
Collection Tomkins, New York (inv. n° TC 562)

PUBLICATION(S)

Martinez-Jacquet, *La Passion des Arts Premiers. Regards de Marchands*, 2009, p. 55

EXPOSITION(S)

Paris, Monnaie de Paris, *La Passion des Arts Premiers. Regards de Marchands*, 9 septembre - 18 octobre 2009

‡ 30 000-40 000 € 32 700-43 500 US\$

« Evoquer les boucliers, c'est évoquer la guerre [...]. Il existe en Nouvelle-Guinée une valorisation et une esthétique de la guerre, de la domination, du pouvoir, mais aussi de la présence sociale, de la représentation des forces de la collectivité » (Kaufmann in Peltier, *Ombres de Nouvelle Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, 2006, p. 354). Créations aussi rares qu'emblématiques de l'art du golfe de Papouasie, les boucliers *laua* illustrent au plus haut degré cette esthétique de la guerre.

Selon Haddon (*Decorative Art of British New Guinea*, 1894, p. 93), chaque bouclier portait un nom lié à la généalogie du guerrier tandis que l'assemblage des motifs hautement symboliques représentait son ancêtre totémique. Le visage, élégamment stylisé, est signifié par le dessin des yeux en longues larmes peintes en rouge, et par une bouche grimaçante. Le corps est résumé à la seule représentation du nombril *hekore*. Projété directement sous le visage, il permettait aux esprits *kaiavaru* de pénétrer dans le bouclier et d'en protéger le propriétaire. S'ajoutent enfin les motifs rappelant l'histoire du clan : la dentelure renvoie aux planches de danse utilisées lors des cérémonies, et les triangles noirs qui le couronnent, au bandeau de guerrier en dents de cochon et plumes de casoar. Si les boucliers *laua* entrèrent tôt dans les institutions muséales, peu sont aujourd'hui conservés en main privée. Celui-ci s'impose, par la fulgurance de ses traits, comme un superbe témoin de ce corpus éminemment restreint.

"To evoke shields is to evoke war [...]. In New Guinea great value and identifiable aesthetics are associated with warfare, domination and power, but also with social presence and the representation of the forces of the Community" (Kaufmann in Peltier, *Ombres de Nouvelle Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, 2006, p. 354). As rare and emblematic creations of the art of the Gulf of Papua, *Laua* shields illustrate these aesthetics of war to the highest degree.

According to Haddon (*Decorative Art of British New Guinea*, 1894, p. 93), each shield was given a name linked to the genealogy of the warrior, whilst the highly symbolic assemblage of motifs represented his totemic ancestor. The elegantly stylized face follows the outline of the long, red, tear shaped eyes and the grimacing mouth. The body is reduced to the sole representation of the *hekore* navel. Projected directly beneath the face, the *hekore* allowed the *kaiavaru* spirits to penetrate the shield and to protect its owner. Finally, the motifs evoking the history of the clan are depicted: the serration recalls the dance boards used during ceremonies and the black triangles crowning it relate to the headband worn by warriors made from pig's teeth and cassowary feathers. Although *Laua* shields entered museums early on, few are now held in private hands. The present shield stands out for its striking features that make it a beautiful example of this exceedingly narrow corpus.

Laua shield, Elema, Papuan Gulf, Papua New Guinea





Statue *Bioma*, Golfe de Papouasie,
Papouasie-Nouvelle-Guinée
haut. 139 cm ; 54 ½ in

PROVENANCE

Paris, Hôtel Drouot, Ader, Picard & Tajan, 16 octobre 1989,
n° 32
Collection privée, Suisse

‡ 50 000-70 000 € 54 500-76 500 US\$

Créations essentielles qui permettaient au clan d'affirmer sa force et sa vitalité, les figures *bioma* sont des emblèmes de la production artistique du golfe de Papouasie. Etonnante réinterprétation de la figure humaine en deux dimensions, elles servaient à abriter temporairement les esprits des ancêtres et rappelaient leur présence aux vivants afin qu'ils leur rendent un constant hommage.

Caractéristique des statues du corpus, dont « les visages anthropomorphiques fortement stylisés présentent un front en forme de croissant noir et des yeux très dessinés » (Peltier, *Ombres de Nouvelle Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, 2006, p. 208), cette œuvre se distingue par l'élargissement du corps qui accentue la force de son élan vertical. Si la position des membres est traditionnelle - bras levés encadrant la tête et jambes se repliant à la perpendiculaire pour venir former une courbe - la dynamique sculpturale est amplifiée par une saisissante impression de mouvement, comme saisie sur le vif par l'artiste. Par la libre interprétation des volumes stylisés, ce dernier a concentré l'attention sur l'expression du visage. A l'élaboration de cette construction s'ajoute celle du décor pictural polychrome - essentiel car il réfère à un ancêtre distinctif, associé à un clan spécifique. Particulièrement élaboré ici, l'assemblage de motifs devait à la fois être identifiable par chaque membre de la communauté mais également être suffisamment séduisant pour attirer l'esprit de l'ancêtre qui, en retour, protégerait son propriétaire.

Essential creations that enabled the clan to assert its strength and vitality, *Bioma* figures are emblems of the artistic production of the Gulf of Papua. Startling reinterpretations of the human figure in two dimensions, they were used to temporarily shelter the spirits of the ancestors and reminded the living of their presence so that they were paid a constant homage.

Typical of the statues of the corpus, whose "highly stylized anthropomorphic faces display black crescent-shaped foreheads and very markedly drawn eyes" (Peltier, *Ombres de Nouvelle Guinée. Arts de la grande île d'Océanie dans les collections Barbier-Mueller*, 2006, p. 208), this piece stands out for the elongation of the body, which accentuates the forcefulness of its vertical impetus. Although the position of the limbs is traditional, with the arms raised around the head and legs bent perpendicularly to form a curve, the sculptural dynamic is amplified by a striking impression of movement, as if taken from life by the artist. Using a free interpretation of the stylized volumes, he focuses the viewer's attention on the expression of the face. The elaboration of this construction is compounded by that of the polychromatic pictorial décor, this is essential as it refers to a specific ancestor associated with a specific clan. The way in which the motifs are combined is particularly elaborate here; they had to be identifiable by each member of the community, yet also attractive enough to attract the spirit of the ancestor who, in turn, would protect their owner.

Bioma figure, Papuan Gulf, Papua New Guinea



Statue *Uli*, Nouvelle-Irlande, Archipel

Bismarck

haut. 115 cm ; 45 1/8 in

PROVENANCE

Acquis *in situ* par le Capitaine Karl Nauer (1874-1962), entre 1903 et 1911

Museum für Völkerkunde, Munich, 1912 (inv. n° 12-21-3)

Collection Ludwig Bretschneider, acquis en 1947

Collection privée européenne

Ana et Antonio Casanovas, Madrid

Collection privée européenne

200 000-300 000 € 218 000-327 000 US\$

LE CAPITAINE KARL NAUER, UN MARAUDEUR FLAMBOYANT DANS L'ARCHIPEL BISMARCK

Par Jean-Philippe Beaulieu

Selon la grande tradition de la statuaire Uli - qui commandait de longs et complexes rites funéraires -, cette image d'ancêtre incarne, dans son allure et ses attributs, à la fois la puissance absolue, la force, le pouvoir mais aussi la fécondité. Aux canons classiques - large tête barbue surmontée d'une crête, face convexe blanche, orbites et contour du visage au sourire carnassier - s'ajoute la très grande rareté du rehaut facial noir à petits points blancs. Un motif en chaîne ocre, avec des traces de pigments jaune, longe la barbe sur le côté droit. Les mains tiennent un bandeau sur l'estomac et un petit sac est suspendu au poignet gauche. Au sein d'un corpus de deux-cent-soixante Ulis répertoriés, il est l'unique connu avec une petite figure auxiliaire positionnée sur la droite (plus précisément sous le coude). Ce Uli, sculpté dans un bois dur et dense, participa à différents rituels comme l'indiquent les couches successives de pigments et la patine du bois, notamment sur les pieds. Il est remarquable qu'il reste des aplats de chaux avec des motifs rouges et des traces de jaune sur le visage et le ventre (comme pour le Uli inv. n° 45809 du Linden Museum de Stuttgart), attestant qu'il est resté quasiment intouché pendant une centaine d'années. Michael Gunn (2014) considère que ces motifs observés sur dix-huit autres Ulis et quatre crânes sur-modélés sont probablement des marques de clans.

Cette œuvre est l'un des vingt-sept Ulis collectés par le capitaine Karl Nauer entre 1903 et 1911. Il fut enregistré dans les collections du Staatliches Museum für Völkerkunde de Munich en 1912 sous le numéro 12-21-3, avant d'être cédé à Ludwig Bretschneider en 1947 dans le cadre d'un échange.

CAPTAIN KARL NAUER, A FLAMBOYANT MARAUDER IN THE BISMARCK ARCHIPELAGO

By Jean-Philippe Beaulieu

In the great tradition of the Uli statuary which required long and complex funeral rites, this ancestor image embodies, in its appearance and attributes, absolute power, strength, authority but also fecundity. The classic canons - large bearded head topped with a crest, white convex face, eye sockets and contours of the face encasing a carnivorous smile - are heightened by the great rarity of the black facial accent punctuated with small white dots. An ochre chain pattern with traces of yellow pigments adorns the right side of the beard. The hands hold a band on the stomach and a small bag hangs from the left wrist. Within the corpus of 260 recorded Ulis, this is the only known example with a small auxiliary figure positioned on the right (more specifically under the elbow). This Uli, carved in hard, dense wood, took part in various rituals, as indicated by the successive layers of pigments and the patina of the wood, especially on the feet. It is quite remarkable that certain areas of the lime coating remain, with ochre motifs and traces of yellow on the face and stomach (as in the Uli inv. No. 45809 of the Linden Museum in Stuttgart), revealing that it has remained virtually untouched for a hundred years. According to Michael Gunn (2014) these motifs visible on eighteen Ulis and four overmodeled skulls are probably evoking the history of the clan.

This work is one of twenty-seven Ulis collected by Captain Karl Nauer between 1903 and 1911. It was recorded in the collections of the Staatliches Museum für Völkerkunde in Munich in 1912 under the number 12-21-3, before being transferred to Ludwig Bretschneider in 1947 as part of an exchange.





Au cœur de l'Archipel Bismarck, de petits groupes d'hommes avaient développé des traditions artistiques remarquables dont l'exubérance extraordinaire s'inscrivait dans une vie rituelle riche et complexe. Elles exerçaient une véritable fascination sur les directeurs de musées. « *J'ai presque honte d'avouer que je suis fou des sculptures de Nouvelle-Irlande* » écrivait Karl von Linden, le fondateur du musée Linden de Stuttgart à Max Thiel en Juin 1908.

Le Capitaine Karl Nauer, commandant du vapeur côtier *Sumatra* patrouillant la mer de Bismarck, fut pris d'une frénésie de collecte d'objets ethnographiques animée par une réelle fascination pour les Ulis. La compétition était féroce avec les administrateurs et les résidents coloniaux. Bien évidemment, les Ulis devaient de plus en plus rares et le 25 juin 1911, Karl Nauer écrivait : « *Encore cinq Ulis, et les glorieux jours de collectes sont révolus ; durant quatorze jours, j'avais trois garçons à Messi, au cœur du pays Uli, mais ils sont revenus bredouilles. Il n'y en a pas un de plus. C'est bien dommage. Boluminski a pris le dernier il y a six mois.* »

Karl Nauer avait envoyé un premier lot d'objets à son père, dans sa ville natale d'Obergünzburg où ils furent exposés. Le Prince Rupprecht de Bavière visita la collection lors de manœuvres militaires dans la région et souhaita immédiatement en acquérir une partie pour le musée Ethnologique du Royaume de Bavière. Au-delà de l'aspect financier, la perspective d'obtenir la décoration de l'Ordre Royal du Mérite de Saint Michel (4ème classe) remplissait d'aise le capitaine Karl Nauer. Il envoya donc dix Ulis à Munich. Le 14 juillet 1911, il écrivait à Ernest Sarfert : « *Une collection d'oiseaux empaillés est moins compromettante pour une bonne âme catholique que mes beautés, mes Ulis, avec leurs organes génitaux démesurés. Ils auraient provoqué de nombreuses insomnies aux membres du clergé et autres esprits pervers. Si Munich refuse de les exposer dans toute leur magnificence et toute leur splendeur, et bien je les garderai pour décorer ma maison.* »

Munich accepta ces dix Ulis, dont celui proposé ici.

SOURCES :

Remerciements à Dr Michael Gunn (Melbourne), Dr Marion Melk-Koch (Leipzig), Dr Michaela Apel (München), Dr Hilke Thode-Arora (München) et Dr Martina Kleinert (Obergünzburg).

Lettres de Karl Nauer à Ernst Sarfert : 25 juin 1911, 14 juillet 1911, Museum für Völkerkunde Leipzig, fichier d'acquisition 1911, n° 84

Lettre de Karl von Linden à Max Thiel (représentant de la compagnie Hernsheim, installé en Nouvelle Bretagne) Juin 1908, Linden Museum Stuttgart, dossier de Max Thiel

Registres du « *Museum Fünf Kontinente* », Munich

Buschmann, "Karl Nauer and the Politics of Collecting Ethnographic Objects in German New Guinea", *Pacific Arts*, 2000, n° 21/22, p. 93-102

Rainer Buschmann, "Anthropology's Global Histories: The Ethnographic Frontier in German New Guinea, 1870-1935", 2009, Presse Universitaire d'Hawaii

Michael Gunn, "Art Traditions of New Ireland - an Overview", in Allen et Waite, *Repositioning Pacific Arts - Artists, Objects, Histories. Proceedings of the VII International Symposium of the Pacific Arts Association*, 2014, p. 60-73

Augustin Krämer, "Die Malanggan von Tombara", 1925, Munich, Georg Mueller

In the heart of the Bismarck Archipelago, small groups of men had developed remarkable artistic traditions, the extraordinary exuberance of which was part of a rich and complex ritual life. They held a profound fascination for museum directors. Karl von Linden, founder of the Linden Museum in Stuttgart, wrote in June 1908, "I am almost ashamed to admit that I am crazy about the sculptures in New Ireland."

Captain Karl Nauer, commander of the *Sumatra* coastal steamer patrolling the Bismarck Sea, was caught up in a collecting frenzy of ethnographic objects, fuelled by a real fascination for the Ulis. Competition was fierce among administrators and colonial residents. As might be expected Ulis became increasingly rare, and, on 25 June 1911, Karl Nauer wrote: "Five more Ulis, and the glorious days of collections are over; for fourteen days I had three boys in Messi, in the heart of the Uli country, but they returned empty-handed. There is not a single one left. That's a shame. Boluminski took the last one six months ago."

Karl Nauer sent the first batch of objects to his father in his hometown of Obergünzburg where they were exhibited. Prince Rupprecht of Bavaria visited the collection during military manoeuvres in the region and immediately expressed a desire to acquire a part of it for the Ethnological Museum of the Kingdom of Bavaria. Beyond the financial aspect, the prospect of obtaining the decoration of the Royal Order of Merit of Saint Michael (4th class) delighted Captain Karl Nauer. He therefore sent 10 Ulis to Munich. On July 14, 1911, he wrote to Ernest Sarfert: "A collection of stuffed birds is less compromising for a good Catholic soul than my beauties, my Ulis, with their oversized genitals. They would have caused many an insomnia to members of the clergy and other perverted minds. If Munich refuses to display them in all their magnificence and all their splendour, well I shall keep them to decorate my house."

Munich did accept these ten Ulis, including the one offered here.

Uli figure, New-Ireland, Bismarck Archipelago



Portrait du Capitaine Karl Nauer (1874-1962). Courtoisie du Dr. Martina Kleinert, © Südsee-Sammlung Obergünzburg. DR.

Coupe, Toraja, Indonésie

haut. 46 cm ; 18 1/4 in

PROVENANCE

Collection Alain Schoffel, Paris

Renaud Vanuxem, Paris

Collection privée, Paris

PUBLICATION(S)Schoffel, *Arts primitifs de l'Asie du Sud Est*, 1981, p. 111, n° 101

Au sein du corpus raffiné des créations domestiques des Toraja, cette très belle coupe à riz *dulong* se distingue par sa taille exceptionnelle et par l'ajout en sa partie médiane d'une section en os de buffle - animal sacré placé au cœur de nombreux rites. Sa teinte crème, mouchetée et rainurée, contraste élégamment avec la patine brillante aux reflets rouges qui anime le bois sombre. De proportions très harmonieuses, cette œuvre relève d'un corpus restreint de créations qui « atteignent une telle perfection de forme et de matière qu'on peut les rapprocher de celles de Polynésie par leur simplicité et leur élégance » (Schoffel, *Arts primitifs de l'Asie du Sud-Est*, 1981, p. 111).

*Toraja cup, Indonesia***10 000-15 000 € 10 900-16 400 US\$****Coupe Dinalulu, Ifugao, Philippines**

long. 29 cm ; 11 2/3 in

PROVENANCE

Collection Max Itzikivotiz, Paris

Collection privée, acquis en 2005

Sublimé par sa profonde patine d'usage - croûteuse par endroits - ce bol *dinalulu* témoigne du soin accordé par les sculpteurs d'Ifugao à leurs créations domestiques. Parmi elles, les œuvres qui atteignent le plus haut degré de raffinement sont les coupes zoomorphes, et tout particulièrement celles adoptant la forme d'un suidé.

Possédés par les familles des prêtres, ces bols n'avaient pas de fonction rituelle mais étaient réservés à la consommation de certains types d'aliments (Casal, *The people and Art of the Philippines*, 1981, p. 202). Entrés dans les collections occidentales dès le début du XX^e siècle, ils rejoignirent très tôt les plus prestigieuses institutions muséales, à l'instar du bol très comparable du Peabody Museum of Archaeology and Ethnology de la Harvard University (Cambridge, inv. n° 8-36-70/74013). Se distinguant par la qualité et la finesse de sa sculpture - tout particulièrement visible dans le traitement du museau - cette œuvre compte parmi les plus raffinées du corpus.

*Dinalulu cup, Ifugao, Philippines***18 000-25 000 € 19 600-27 200 US\$**



Masque, Région d'Ammassalik, Groenland

haut. 31 cm ; 12 1/8 in

PROVENANCE

Collection du commandant Janus Srensen, acquis *in situ* en 1924

Collection privée, Bruxelles

PUBLICATION(S)

Geertsen, *Gronlandske masker / Greenlandic masks*, 1994,
p. 46 et 50, n° 28

50 000-70 000 € 54 500-76 500 US\$

Ce masque illustre le rare corpus des masques anciens d'Ammassalik - région isolée du Sud-Est du Groenland -, collectés par une poignée d'explorateurs danois puis français, entre la fin du XIX^e siècle et les années 1930. Exposés à Paris dès leur découverte - mais aussi à La Haye, Leyden ou encore à Copenhague - ces œuvres frappèrent par l'originalité et la richesse de leur iconographie. L'un des masques collectés en 1934 pour le Musée d'Ethnographie du Trocadéro par l'anthropologue Robert Gessain figura ainsi dans le *Musée imaginaire* d'André Malraux, tandis qu'un second, actuellement présenté dans l'exposition *Picasso Primitif* (musée du quai Branly-Jacques Chirac), y évoque les résonances entre les recherches plastiques de l'artiste et les œuvres qu'il a collectionnées.

Collecté en 1924 par le commandant Janus Srensen, ce masque évoque, selon la tradition artistique Ammassalimiut, un visage grimaçant et asymétrique. La prognathie des yeux en amande aux pupilles percées est accentuée par le modelé de l'arcade sourcilière et par les sillons des tatouages profondément gravés, témoins initiatiques qui ornaient autrefois le visage des femmes. La torsion des formes opérée par l'artiste, particulièrement marquée dans le nez et la bouche distendue, renvoie à la nécessité pour l'*angakoq* (le shaman) de se rendre méconnaissable auprès des esprits afin d'éviter toute vengeance. Libéré en grande partie du noir de lampe qui recouvrail autrefois l'intégralité de sa surface, le masque s'anime dans les irisations rouges et brunes du bois flotté dans lequel il a été sculpté. Saisissante par la modernité plastique du visage humain réinventé, cette œuvre révèle la créativité de l'artiste qui a su, à partir des codes traditionnels, affirmer l'individualité de son talent.

This mask is part of the rare corpus of the ancient Ammassalik masks, originally from an isolated area of Southeast Greenland, that were collected by Danish and then French explorers between the late 19th century and the 1930s. Exhibited in Paris as soon as they were discovered, and also in The Hague, Leiden or Copenhagen, these masks are strikingly original and rich in iconography. One of the masks collected by anthropologist Robert Gessain for the Museum of Ethnography of the Trocadéro in 1934 was featured in André Malraux's *Musée imaginaire*, while a second, currently displayed in the exhibition *Picasso Primitif* (musée du quai Branly - Jacques Chirac), typifies the resonances between Picasso's aesthetic research and the pieces he collected.

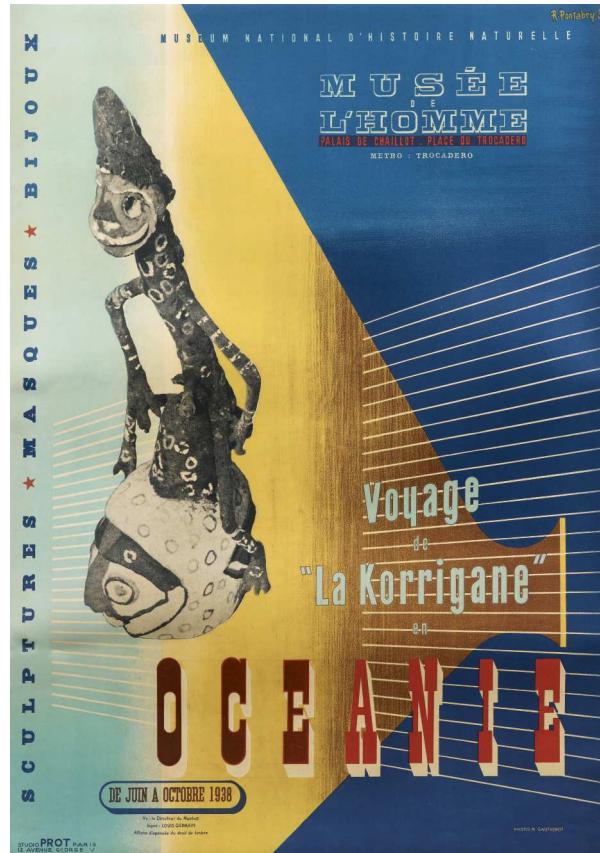
Collected in 1924 by Captain Janus Srensen this mask, in line with the Ammassalimiut artistic tradition, evokes a grimacing and asymmetrical face. The poignancy of the almond-shaped eyes with their pierced pupils is emphasized by the shape of the eyebrows and the furrows of the deeply carved tattoos - marks of initiation which would once have adorned women's faces. The torsion of the shapes imposed by the artist, particularly evident in the nose and distended mouth, indicates the necessity for the *angakoq* (shaman) to make himself unrecognizable whilst among the spirits in order to avoid any vengeance. Largely free from the lampblack that once covered its entire surface, the mask comes alive through the red and brown iridescence of the driftwood from which it was carved. This work, striking in the aesthetic modernity of its reinvented human face, reveals the creativity of the artist who, whilst making use of traditional codes, asserted the individuality of his talent.

Greenlandic mask, Ammassalik region





23



24

23

Affiche, "Musée national d'histoire naturelle", par Raymond Gide (1905-2000), 1931
66 x 46 cm ; 26 x 18 in

PROVENANCE

Collection privée, Paris

Raymond Gide fut un des plus grands graphistes et surtout typographes des années « art Déco ». Il participa dans sa jeunesse à plusieurs missions ethnographiques. C'est donc logiquement qu'il fut appelé pour réaliser l'affiche de la première exposition du musée après la rénovation de ses salles. Un petit bijou de mise en page.

Commentaires des lots 23, 24 et 25 par Alain Weill

Poster, "Musée national d'histoire naturelle", by Raymond Gide (1905-2000), 1931

2 000-3 000 € 2 200-3 300 US\$

24

Affiche, "La Korrigane", par Marcel Gautherot (1910-1996), 1938
67 x 88 cm ; 23 3/8 x 34 5/8 in

PROVENANCE

Collection privée, Paris

Au retour de la légendaire mission de *La Korrigane* en Océanie, le Musée de l'Homme organisa une exposition pour présenter les trésors qui avaient été ramenés. L'affiche fut confiée à Marcel Gautherot, jeune ethnographe-photographe : une affiche photo d'une extrême sophistication. Gautherot émigra au Brésil où il devint un des chefs de file de la photo brésilienne. La Maison Européenne de la Photographie lui a consacré une exposition en 2016.

Poster, "La Korrigane", by Marcel Gautherot (1910-1996), 1938

2 000-3 000 € 2 200-3 300 US\$

25

Affiche, "Musée d'Ethnographie du Trocadéro", par Paul Colin (1892-1986), 1930
126,5 x 86 cm ; 49 7/8 x 33 7/8 in

PROVENANCE

Collection privée, Paris

Pour promouvoir l'ouverture de nouvelles salles, le musée décida de lancer une campagne d'affichage et de confier la création à Paul Colin, un des plus grands affichistes de sa génération. À la fois synthétique et poétique, sa représentation d'une statue de l'île de Pâques en majesté est une invitation à la découverte de nouveaux horizons. Il est probable que la liberté qu'il prend de mettre un masque Punu dans son oreille ne serait plus possible aujourd'hui.

Poster, "Musée d'Ethnographie du Trocadéro", by Paul Colin (1892-1986), 1930

8 000-12 000 € 8 700-13 100 US\$

26 PAS DE LOT

MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DU TROCADERO

PARIS



IMP. JOSEPH-CHARLES PARIS

PAUL
COLIN

Chien, Kongo, République Démocratique du Congo

long. 29,5 cm ; 11 3/8 in

PROVENANCE

Abla et Alain Lecomte, Paris
Collection privée, Bruxelles

Les figures de chien s'inscrivent de manière spécifique dans l'iconographie des sculptures *nkisi nkonde* des peuples Kongo. « Que certains *nkonde* soient des chiens n'a rien de surprenant pour qui sait que le *nkonde* est essentiellement un chasseur de sorciers. Le chien, par la précision de ses facultés olfactives et qui, selon le mythe, possède le don de double vue, est le complément indispensable du chasseur et perce les manigances occultes » (Lehuard, *Fétiches à clous du Bas-Zaire*, 1980, p. 140). Ici, la charge magico-religieuse *bilongo* est associée aux yeux sertis de « miroir de clairvoyance » et à l'objet oblong enserré dans la mâchoire, qui évoque la racine hallucinogène utilisée par le *nganga* lors des rituels divinatoires.

Se distinguant par sa très belle patine croûteuse qui a conservé les traces de pigments rouge et blanc, mouchetant le corps de l'animal, cette sculpture s'apparente étroitement à celle de l'ancienne collection Visser (Sotheby's, Paris, *Collection Peter et Veena Schnell*, 3 décembre 2004, n° 140).

Kongo dog, Democratic Republic of the Congo

10 000-15 000 € 10 900-16 400 US\$



Statue, Yombe-Vili, République Démocratique du Congo

haut. 26,5 cm ; 10 1/2 in

PROVENANCE

Collection privée, Paris

Gros-Delettrez, Paris, Hôtel Drouot, 26 mai 1983, n° 129

Collection Robert et Helen Kuhn, Los Angeles

Alain de Monbrison, Paris

Collection Shirley et Hy Zaret, USA

Pierre Bergé, Paris, Hôtel Drouot, *From the Estate of Hy Zaret*

- Afrique - Océanie - Asie - Amériques, 5 juin 2008, n° 1340

Charles-Wesley Hourdé, Paris

Collection privée européenne

PUBLICATION(S)

Hourdé, *Tribal and Textile Arts*, 2009, couverture et p. 47, n° 51

Ratton et Hourdé, *Magie Noire*, 2009, p. 59

EXPOSITION(S)

San Francisco, Fort Mason Center, *Tribal and Textile Arts*,

13 - 15 février 2009

Paris, Galerie Ratton-Hourdé, *Magie Noire*, 17 juin - 29 juillet

2009

Le délicat modelé des traits, l'allure vigoureuse de la silhouette, ses proportions et la forme du réceptacle sommital apparentent étroitement cette statuette *nkisi* à celle acquise avant 1912 par le Lieutenant Général Albert Wibier, aujourd'hui conservée au Musée royal de l'Afrique centrale (Tervuren, inv. n° RG 53.85.8). Elle s'en distingue cependant par la conservation de l'imposante charge ventrale *bilongo*, obturée par un miroir. Contrastant avec la patine sombre, la brillance des yeux grands ouverts sertis de « miroirs de clairvoyance » traduit les pouvoirs spirituels conférés à l'œuvre.

Yombe-Vili figure, Democratic Republic of the Congo

18 000-25 000 € 19 600-27 200 US\$



**Tambour, Mangbetu, République
Démocratique du Congo**

long. 122 cm ; 48 in

PROVENANCE

Collection Monsieur H. (ingénieur agronome), France, acquis
in situ ca. 1950

Transmis par descendance

Collection privée, France

60 000-90 000 € 65 500-98 000 US\$

L'art des formes, dans lequel excellèrent les sculpteurs Mangbetu, trouve son apogée dans les tambours *nedundu*, célébrés dès leur découverte pour la superbe élégance de leurs lignes et leur beauté épurée. « Instruments de prestige, les tambours à fente de ce type étaient également offerts aux hauts dignitaires par les chefs Mangbetu, afin de les investir d'une autorité » (Burssens, *Mangbetu. Art de cour africain de collections privées belges*, 1992, p. 24).

Au sein du corpus admiré et recherché de ces percussions de prestige, ce tambour se distingue par une taille et une ampleur de formes rarement atteintes. Plusieurs œuvres des collections de l'American Museum of Natural History (inv. n° 90.1 / 3939 et 90.1 / 4794 A) offrent une envergure similaire, sans pour autant témoigner du même raffinement. Aux photographies *in situ* précisant le mode de jeu de ces grands tambours s'ajoutent ici les traces, sur les lèvres et la base, de son usage prolongé. Les nuances de la patine laquée viennent sublimer ses volumes majestueux, dont les lignes audacieuses attestent d'une création admirablement achevée.

For English version, see sothebys.com

Mangbetu drum, Democratic Republic of the Congo



Orchestre Mangbetu dans le village d'Okondo, Congo Belge, c. 1915. DR.







Statue, Hemba, République Démocratique du Congo

haut. 73 cm ; 28 5/8 in

PROVENANCE

Collection Joseph Christiaens, Bruxelles, acquis *in situ* ca. 1969

280 000-350 000 € 305 000-380 000 US\$

Joseph Christiaens fut, à la fin des années 1960, le « découvreur » de plusieurs chefs-d'œuvre de la grande statuaire Hemba, dont en particulier les magistralles effigies d'ancêtres mises à l'honneur dans les expositions *Arts of Africa. 7000 ans d'art africain* (Monaco, 2005, p. 357, n° 60), et *Heroic Africans : Legendary Leaders, Iconic Sculptures*, au Metropolitan Museum of Art (New York, 2011, p. 238-239, fig. 206). L'œuvre présentée ici, inédite et demeurée dans le secret de sa collection, provient également d'un maître sculpteur d'origine Niembo.

La magnificence de cet ancêtre se traduit dans la prestance de la statue, l'eurhythmie des formes, la fluidité des lignes et l'imposante beauté de la tête. Le visage ovoïde aux formes pleines et arrondies s'épanouit dans la courbe du front dégagé jusqu'au sommet de la tête. La coiffure qui se déploie en quatre lobes ouverts est retenue par un diadème décoré. Sur un plan délicatement incliné vers le haut, deux tresses horizontales finement décorées, recouvrent deux tresses verticales. Celles-ci protègent un réceptacle connu à travers des récits mythiques : lors des courtes migrations de la saison sèche, le chef du clan y déposait les graines destinées à être plantées lors de la prochaine saison des pluies. Les scarifications inscrites au-dessus de la zone ombilicale en pastille, signes de fécondité, sont propres aux ateliers Niembo. Les lignes harmonieuses des membres inférieurs, aux pieds en forme de raquette, reposent sur un socle circulaire et bombé.

Cette sculpture remarquable, dont la patine témoigne de la grande ancienneté, reflète le prestige de ces familles princières à l'époque de l'expansion du royaume luba et de l'épanouissement culturel des traditions Hemba. Elle fait partie des ateliers Niembo de la Luika qui comptent parmi les plus prestigieux de l'esthétique Hemba. Selon François Neyt à propos d'une statue éminemment apparentée (Sotheby's, Paris, 16 juin 2010, n° 73), « leurs sculptures sont non seulement habitées par le culte des ancêtres, mais aussi par une dimension sociale et politique qui en font des documents plastiques et historiques de premier ordre. Ils rendent compte des chefs de la région, de leur prestige, des modes de coiffure, des scarifications sur les hommes, des signes d'autorité ».

In the late 1960s Joseph Christiaens "discovered" several masterpieces of the great Hemba statuary, including the commanding ancestor effigies which have been showcased in the exhibitions *Arts of Africa 7000 ans d'art africain* (Monaco, 2005, p.357, No. 60), and *Heroic Africans: Legendary Leaders, Iconic Sculptures*, at the Metropolitan Museum of Art (New York, p. 238-239, fig. 206). The ancestor presented here, previously unpublished and kept in the secret confines of Christiaens' collection, also emanates from a master sculptor of Niembo origin.

The magnificence of this ancestor is reflected in the commanding presence of the statue, the eurhythmy of its forms, the fluidity of its outlines and the imposing beauty of its head. The ovoid face with its full, rounded shapes flourishes in the dome of the forehead that rises, uncovered, to the top of the head. The coiffure, spreading out in four open lobes is held back with an ornamented diadem. On a delicately upward-sloping plane, two finely decorated horizontal braids cover two vertical braids. These protect a receptacle that has come to be known through mythological tales: during the short migrations of the dry season, this is where the clan chief deposited the seeds to be planted during the next rainy season. The scarification pattern set in a tablet above the umbilical zone is a sign of fertility and is specific to Niembo workshop locations. The harmonious lines of the lower limbs, with their racket-shaped feet, come to rest on a circular and domed base.

This remarkable sculpture, with a patina that attests to its great antiquity, reflects the prestige of princely families at the time of the expansion of the Luba kingdom and of the cultural flourishing of Hemba traditions. It comes from Luika where the Niembo workshops produced some of the most prestigious objects within Hemba aesthetics. According to François Neyt writing about a very closely related statue (Sotheby's, Paris, 16 June 2010, No. 73), "Their sculptures are not only vested with the cult of ancestors, but also with a social and political dimension that makes them visual and historical documents of the first order. They give an account of the chiefs of the region, of their prestige, of the types of coiffure, of the scarification born by men, of the marks of authority."

Hemba figure, Democratic Republic of the Congo



Deux jarres en terre cuite, Mangbetu,
République Démocratique du Congo
haut. 25 et 23,5 cm ; 9 7/8 et 9 in

PROVENANCE

Acquis *in situ* par les Pères Croisiers du Vicariat de Bondo,
entre 1920 et 1940
Collection privée, Anvers

Les jarres Mangbetu à décor abstrait sont rares. Celles-ci se distinguent par la très belle élaboration des formes et des motifs géométriques dont l'engobe sombre accentue la modernité plastique, et par leur profonde patine d'usage. Voir Burssens (*Mangbetu, Art de cour africain de collections privées belges*, 1992, p. 74, n° 49 et 50) pour deux jarres comparables.

Two Mangbetu terracotta jars, Democratic Republic of the Congo

2 000-3 000 € 2 200-3 300 US\$



Statue, Nkanu, République Démocratique du Congo

haut. 41,5 cm ; 16 1/4 in

PROVENANCE

Acquis *in situ* par les Pères Croisiers du Vicariat de Bondo, entre 1920 et 1940

Collection privée, Anvers

Liée aux rites initiatiques de la société masculine *nkanda*, cette statue illustre l'iconographie traditionnelle du joueur de tambour, qui sonnait la fin de l'initiation des jeunes garçons et leur réintégration dans la société (David A. Binkley, "Spectacular Display : The Art of Nkanu Initiation Rituals", *African Arts*, vol. 34, n° 4, Hiver 2001, p. 56). Acquise *in situ* au début du XX^e siècle par les Pères Croisiers, cette œuvre s'apparente étroitement - tant par sa morphologie (notamment les oreilles de forme carrée), que par sa riche polychromie - à la maternité collectée par les Pères Jésuites à la même époque, aujourd'hui conservée au Musée royal de l'Afrique centrale (Tervuren, inv. n° 2748).

Nkanu figure, Democratic Republic of the Congo

6 000-9 000 € 6 600-9 800 US\$







Statue, Kongo-Vili, République Démocratique du Congo

haut. 40 cm ; 15 ¾ in

PROVENANCE

Klaus Clausmeyer (1887-1968), Düsseldorf, 1963
 Matthias Lemaire, Amsterdam, 1963 (inv. n° 2274)
 Allen Wardwell (1935-1999), New York, avant 1966
 Collection Herbert et Nancy Baker, Chicago / Los Angeles
 Sotheby's, New York, 16 mai 1985, n° 175
 Collection Maud et René Garcia, Paris
 Pierre Darteville, Bruxelles, 2010
 Collection privée, Bruxelles

PUBLICATION(S)

Coe, *Ethnic art from the collection of Mr. and Mrs. Herbert Baker. Africa-Mediterranean-Oceania*, 1966, p. 30-31, n° 97A
 Newton, *The Herbert Baker Collection*, 1969, p. 8, n° 76
 Lehuard, *Art Bakongo-Les Centres de Style*, vol.I, 1989, p. 154, pl.VII, n° 238
 Ratton et Hourdé, *Magie Noire*, 2009, p. 55

EXPOSITION(S)

Kansas City, Nelson Gallery, Atkins Museum, *Ethnic art from the collection of Mr. and Mrs. Herbert Baker. Africa-Mediterranean-Oceania*, 17 décembre 1966 - 29 juin 1967
 New York, The Museum of Primitive Art, *The Herbert Baker Collection*, 1969 / Chicago, John Hancock Center, *The Herbert Baker Collection*, 29 novembre 1971 - 8 janvier 1972
 Paris, Galerie Ratton-Hourdé, *Magie Noire*, 17 juin - 29 juillet 2009

100 000-150 000 € 109 000-164 000 US\$

Si Herbert et Nancy Baker avaient fait de l'éclectisme le moteur de leur collection, cette dernière avait pour piliers plusieurs œuvres majeures, célébrées tant pour leur classicisme que pour leurs remarquables qualités sculpturales. Cette statue *nkonde* fut l'un des phares de toutes les expositions qui, de 1960 à 1971, contribuèrent aux Etats-Unis à la renommée de leur collection.

Douglas Newton, dans l'introduction du catalogue *The Herbert Baker Collection* (Museum of Primitive Art, New York, 1969), affirmait : « Au sens le plus absolu, la collection d'Herbert Baker consiste en un choix personnel d'objets d'une grande individualité ». Choisie par Raoul Lehuard pour figurer parmi les très rares planches couleur de son ouvrage magistral *Art Bakongo. Les centres de styles* (1989, t. 1, pl. VII), cette œuvre traduit, dans l'exaltation conjuguée de la beauté et de la puissance, le talent hautement individuel de son auteur.

Tandis que la pose *telema lwimbanganga* - attitude sacrée adoptée par la noblesse Kongo et par les devins en signe d'autorité absolue - est accentuée par la démesure du bras droit brandissant autrefois une arme, le pouvoir actif qui lui était conféré par le *nganga* (spécialiste rituel), décuple dans la double charge (l'une ventrale, l'autre dorsale), et dans l'impact visuel des longs fers autochtones fichés dans le buste. Raoul Lehuard classe cette œuvre dans le sous-style D4 de la statuaire Vili, témoignant de la personnalité des artistes Kongo (*idem*, p. 236). Ici, le sculpteur a rehaussé, dans le long ovale du visage projeté vers l'avant, les critères idéalisés de la beauté Kongo : bouche charnue aux lèvres délicatement ourlées, entrouverte sur des dents taillées, long nez aquilin, sourcils fins et arqués et oreilles au pavillon détallé. Dans ce contraste superbement abouti entre l'incarnation de la puissance et celle de la beauté, l'artiste a exprimé toute la complexité de ces statues *nkonde*, objets « ambivalents et multifonctionnels, [qui] agressent comme ils protègent et guérissent » (Felix, *Art & Kongos*, 1995, p. 67).

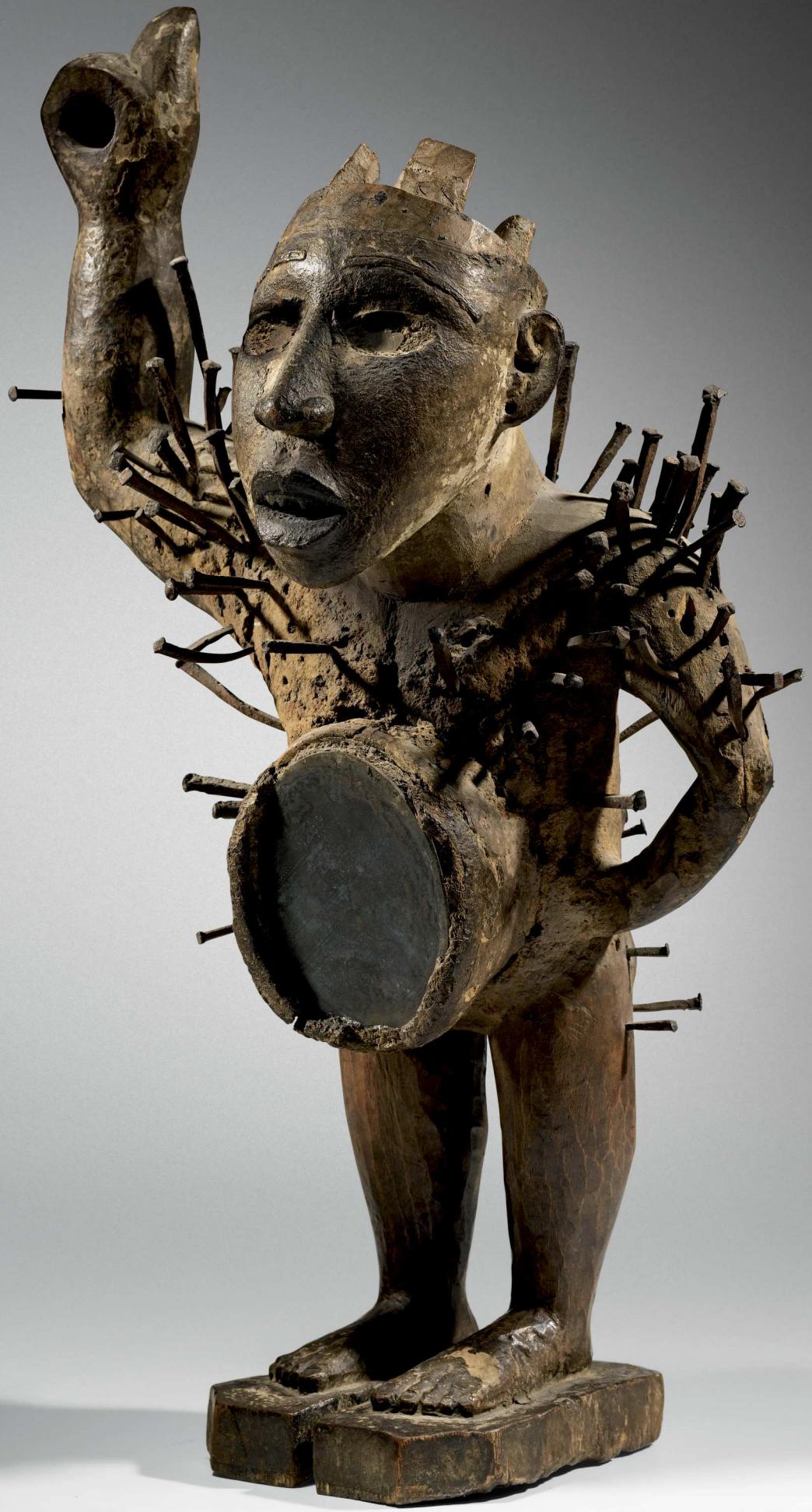
Although Herbert and Nancy Baker had made the eclecticism of their choices the driving force behind their collection, the most important objects in the Baker collection were major sculptures, celebrated both for their classicism and their remarkable sculptural qualities. This *nkonde* statue was one of the highlights of all the exhibitions which, from 1960 to 1971, contributed to the renown of the Baker's collection in the United States.

Douglas Newton, in the foreword to the catalogue for *The Herbert Baker Collection* (Museum of Primitive Art, New York, 1969), stated: "In its widest sense, the Herbert Baker collection consists of an individual choice of objects with personality." Chosen by Raoul Lehuard to figure in one of the very rare coloured plates of his reference book, *Art Bakongo. Les centres de styles* (1989, t. 1, pl. VII), this piece in its combined exaltation of beauty and power, conveys the highly individual talent of its creator.

The *telema lwimbanganga* pose was a sacred stance adopted by the Kongo nobility and diviners as a sign of absolute authority. It is emphasised in the present figure through the right arm that once wielded a weapon, the active power conferred on it by the *nganga* (ritual specialist) is increased tenfold through the dual charges (one ventral, the other dorsal) and the visual impact of the long indigenous irons punctuating the bust.

Raoul Lehuard places this piece in the D4 sub-style of the Vili statuary, a testament to the personality of Kongo artists (*ibid*, p. 236). Within the long oval face projecting forward, the sculptor has enhanced the idealized criteria of Kongo beauty: a full mouth with delicately curled lips parted over whittled teeth, a long aquiline nose, fine, arched eyebrows, and ears with detailed auriculae. In this superbly accomplished contrast between the incarnation of power and that of beauty, the artist expresses the complexity of these *nkonde* statues, "ambivalent and multifunctional (artefacts, which) can attack, yet also protect and heal" (Félix, *Art & Kongos*, 1995, p. 67).

Kongo-Vili figure, Democratic Republic of the Congo





Statuette, Basikasingo (pré-Bembe),
République Démocratique du Congo
haut. 26,5 cm ; 10 ¾ in

PROVENANCE

Collection Nicolas de Kun, Bruxelles / New York
Hélène et Philippe Leloup, New York
Collection Arnold et Lucille Alderman, New Haven (inv.
n° A107)
Sotheby's, New York, 17 mai 2002, n° 6
Collection Robert et Angélique Noortman, Château de Groote
Mot
Sotheby's, Amsterdam, *Robert & Angélique Noortman*
Collection, 17 décembre 2007, n° 359
Collection privée, Bruxelles

Témoin d'un corpus rare illustrant l'invention plastique des artistes pré-Bembe, ce « charme » présente une tête Janus dont la présence s'intensifie dans l'abstraction des visages. Au triangle figurant la bouche répondent les protubérances circulaires illustrant les yeux, et la modernité du décor pictural, en aplats chromatiques ocres et blancs.

Selon Daniel Biebuyck, cette figure représenterait Alunga, petit-fils de l'ancêtre fondateur, portant le masque à deux visages symbole de la société initiatique du même nom (Biebuyck, *Statuary from the Pre-Bembe Hunters : Issues in the Interpretation of Ancestral Figurines Ascribed to the Basikasingo-Bembe-Boyo*, 1981, p. 32). Les nuances de patine autour du cou et au sommet de la tête rappellent que lors des cultes ancestraux, elle était ornée de parures en fibres et en fourrures, afin de renforcer la ressemblance avec l'ancêtre fondateur, comme l'illustre la statuette très apparentée du Musée royal de l'Afrique centrale, à Tervuren (inv. n° R.G.55.170.7/1), collectée par Daniel Biebuyck en 1952.

Basikasingo figure (pré-Bembe), Democratic Republic of the Congo

10 000-15 000 € 10 900-16 400 US\$



35

**Appui-nuque, Mangbetu, République
Démocratique du Congo**
haut. 23 cm ; 9 in

PROVENANCE

Collection De Broers van Postel, Bruxelles
Lavuun Quackelbeen, Bruxelles
Collection Berend Hoekstra, Bruxelles

PUBLICATION(S)

Guisson et Burssens, *Mangbetu, Art de cour africain de collections privées belges*, 1992, p. 70, n° 38
Bayet, Caltaux et Loos, *La tête dans les étoiles. Appuis-nuque d'Afrique et d'ailleurs*, 2012, p. 35

EXPOSITION(S)

Bruxelles, Galerie de la Kredietbank, *Art de cour africain de collections privées belges*, 22 octobre - 20 décembre 1992
Bruxelles, La cave de la Nonciature / BRUNEAU, *La tête dans les étoiles. Appuis-nuque d'Afrique et d'ailleurs*, 6 - 10 juin 2012

« Véritables chefs-d'œuvre d'élégance, les appuis-tête [Mangbetu] possèdent une qualité qui leur est immanente et un rapport potentiel avec l'espace, inscrits dans leur forme conçue selon une ligne horizontale » (Falgayrettes, *Supports de rêves*, 1989, p. 55). La beauté inhérente à l'art des formes Mangbetu trouve ici son accomplissement dans la rare présence de l'espace ajouré accentuant l'ample mouvement du linteau, à la courbe profondément incurvée.

A la superbe maîtrise du jeu de lignes, transcendant la double fonction de boîte et d'appui-nuque, répond le très beau contraste pictural entre la large bande d'écorce fixée sur le pourtour du réceptacle et les teintes brunes du couvercle.

Mangbetu neckrest, Democratic Republic of the Congo

10 000-15 000 € 10 900-16 400 US\$

**Masque, Ngbaka, Région de l'Ubangi,
République Démocratique du Congo**
haut. 22 cm ; 8 5/8 in

PROVENANCE

Paul Guillaume (1891-1914), Paris, ca. 1919

Klaus Perls, New York

Collection Ernst and Ruth Anspach, New York

Lance et Roberta Entwistle, Londres

Collection privée américaine, acquis en 1995

PUBLICATION(S)

Guillaume, *Les Arts à Paris*, n° 5, 1^{er} novembre 1919, couv.

Action. *Cahiers de Philosophie et d'Art*, Avril 1920, vol. 1, n° 3,

p. 76 (Publicité Galerie Paul Guillaume)

Zervos, "L'art nègre", *Cahiers d'Art*, 1927, p. 233 (Publicité Galerie Paul Guillaume)

Anspach, *African Tribal Sculpture: From the Collection of Ernst*

and Ruth Anspach

1967, p. 11
Nooter et Nooter, *The Art of Collecting African Art*, New York, 1988, p. 43

Giraudon, *Les arts à Paris chez Paul Guillaume : 1918-1935*, 1993, p. 26 (Publicité Galerie Paul Guillaume)

Degli et Mauze, *Arts premiers. Le temps de la reconnaissance*, Paris, 2000, p. 81 (Publicité Galerie Paul Guillaume)

Pigearias et Hornn, "Paul Guillaume et l'art africain : histoire d'une collection à la lumière de nouvelles recherches", *Tribal Art*, Printemps 2011, n° 59, p. 78-91

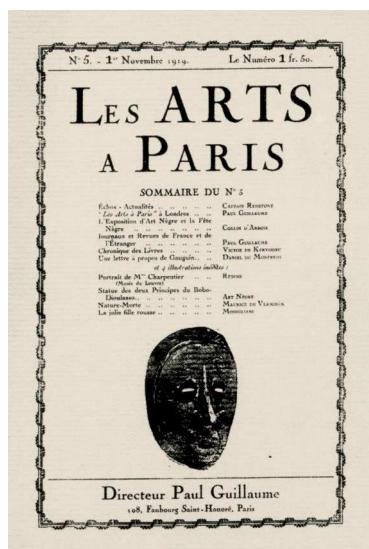
Le Fur, *Picasso Primitif*, 2017, p. 56 (Publicité Galerie Paul Guillaume)

EXPOSITION(S)

New York, *The Museum of Primitive Art, African Tribal Sculpture: From the Collection of Ernst and Ruth Anspach*, 15 novembre 1967 - 4 février 1968

New York, *The Center of African Art, The Art of Collecting African Art*, 12 mai - 9 octobre 1988

‡ 200 000-300 000 € 218 000-327 000 US\$



Guillaume, *Les Arts à Paris*, n° 5, 1^{er} novembre 1919.
Couverture. DR.



Publicité pour la Galerie Paul Guillaume, in Action, n° 3, 1920. DR.



Paul Guillaume, ca 1914. DR.





1918. La guerre s'achève et Paul Guillaume s'apprête à faire de sa galerie un des hauts lieux culturels de Paris. Pour en faire la promotion, il crée la revue *Les Arts à Paris* où il relate, sous différents pseudonymes, l'actualité artistique de la capitale. La couverture du numéro 5, paru en 1919, est illustrée par une gravure de ce masque Ngbaka. Saisissant, en brillant publicitaire, l'importance d'une identité visuelle, Paul Guillaume choisira d'en faire un temps le logo de sa galerie. Son image s'impose notamment dans l'encart qu'il fait paraître dans le célèbre numéro 3 de la revue *Action* où Picasso, interrogé par Florent Fels déclara « l'art nègre ? Connais pas ! » (Fels, « Opinions sur l'art nègre », *Action*, Avril 1920). Le masque, couronnant la liste des artistes défendus par Paul Guillaume - Derain, Matisse, Modigliani, Picasso, Vlaminck - s'y érige en manifeste de la place des arts Nègres dans l'avant-garde artistique.

Si les publications du masque mentionnent le nom de Georges Laurent, auteur de la gravure, aucune indication n'apparaît quant à sa provenance géographique ou à son attribution. Seule importe la modernité esthétique qu'il incarne, et ses résonances avec l'œuvre des artistes d'avant-garde. Il illustre, précisément, la définition donnée par Clouzot et Level dans l'introduction au catalogue de la *Première exposition d'art Nègre et d'art océanien*, organisée en 1919 par Paul Guillaume à la galerie Devambez : « l'expression des masques est déterminée par leur construction, leur architecture. Tout est plastique. Lignes et plans ».

Attribué successivement à un sculpteur Fang, puis Lega ou plus largement « d'origine Nord-Zaire », il faudra attendre 2007 et l'exposition *Ubangi. Art et Cultures au cœur de l'Afrique* pour établir sa provenance à la région de l'Ubangi. Selon Gerard van den Heuvel (communication personnelle, avril 2017), « Comme Jan-Lodewijk Grootaers l'a démontré avec pertinence, les échanges artistiques entre les peuples qui composent la vaste mosaïque ethnique (répartie sur les territoires de la République Centrafricaine, du nord de la République Démocratique du Congo et du Sud Soudan) de la région de l'Ubangi et le socle commun de leurs traditions culturelles et rituelles, rendent éminemment complexe toute tentative d'identification plus précise. Cependant, au regard des études récentes, il semble aujourd'hui justifié de l'attribuer à un sculpteur Ngbaka. Si chaque ancien masque Ngbaka dénote une remarquable individualité artistique, celui-ci s'apparente, par sa parure faciale, à trois autres chefs-d'œuvre du corpus (dont les ornements ont disparu): le masque autrefois dans la collection de Pierre Darteville (*Utotombo*, 1988, p. 112, n° XXXIV), et ceux du Musée royal de l'Afrique centrale (Tervuren, inv. n° EO.1951.13.32 cf. Grootaers et alii, *Ubangi. Art et Cultures au cœur de l'Afrique*, 2007, p. 168, n° 4.34) et de la collection Jean Willy Mestach (*ibid.*, p. 169, n° 4.33). L'unique information que nous possédons sur leur fonction est qu'ils étaient autrefois utilisés au cours des rites de passage, connus sous le nom de gaza chez les Ngbaka et leurs voisins Mbanza, Manza and Banda ».

Ce masque, dont Paul Guillaume fit l'une des icônes du Primitivisme, s'impose aujourd'hui à nous comme l'un des prodigieux archétypes des arts anciens de l'Ubangi.

1918. The war was over and Paul Guillaume was on his way to making his gallery one of the cultural highlights of Paris. To promote it, he created the magazine *Les Arts à Paris* where he kept readers abreast - under various pseudonyms - of the artistic happenings in the capital. The cover of the fifth issue, published in 1919, features an engraving of the Ngbaka mask offered here. A brilliant publicist, Paul Guillaume knew the importance of a strong visual identity and he chose this mask as the logo for his gallery at this moment in time. Its image particularly stands out in the inset that he published to the famous third issue of *Action* magazine, where Picasso, interviewed by Florent Fels, declared "Negro art? Never heard of it!" (Fels, « Opinions sur l'art nègre », *Action*, April 1920). The Ngbaka mask, crowning a list of artists defended by Paul Guillaume - Derain, Matisse, Modigliani, Picasso, Vlaminck - was there as a testament to the place of Negro arts in the artistic avant-garde.

Although publications of the mask mention the name of Georges Laurent, the author of the engraving, there is no indication as to its geographical origin or its attribution. The aesthetic modernity that it embodies and its resonances with the work of avant-garde artists are the only things that matter. The publication gives a precise illustration of the definition given by Clouzot and Level in the introduction to the catalogue of the First Exhibition of Negro Art and Oceanic Art (*Première exposition d'art Nègre et d'art océanien*), hosted by Paul Guillaume in 1919 at the Galerie Devambez: "the expression of the masks is defined by their construction, their architecture. Everything is aesthetic. Lines and planes".

Successively attributed to a Fang and then to a Lega sculptor, or defined more broadly as "from northern Zaire", it was not until 2007 and the exhibition *Ubangi. Art et Cultures au cœur de l'Afrique*, that the origin was established as the Ubangi region. According to Gerard van den Heuvel (personal communication, April 2017) : "As Jan-Lodewijk Grootaers has demonstrated convincingly in his Ubangi project, the artistic exchanges between the peoples living in the Ubangi region (in the Central African Republic, the north of the Democratic Republic of the Congo, and in South Sudan) and the common basis of their cultural and ritual traditions make any attempt at a more precise identification of their sculptural production extremely complex. However, taking into account recent studies, it seems justified today to attribute this mask to a Ngbaka sculptor. Although each ancient Ngbaka mask shows a remarkable artistic individuality, this one relates, through its facial ornament, to three other masterpieces of the corpus (the ornaments of which have disappeared): the mask formerly in the Pierre Darteville collection (*Utotombo*, 1988, p. 112, No. XXXIV), and that in the Royal Museum for Central Africa (Tervuren, inv. No. EO.1951.13.32 cf. Grootaers and alii, *Ubangi. Art et Cultures au cœur de l'Afrique*, 2007, p. 168, No. 4.34) as well as the mask from the Jean Willy Mestach collection (*ibid.*, p. 169, No. 4.33). The only information we have regarding their function is that they were used during rites of passage, known as gaza to the Ngbaka and to their Mbanza, Manza and Banda neighbours."

This mask, which Paul Guillaume made into one of the icons of Primitivism, is today one of the most prodigious archetypes of the ancient arts of the Ubangi.

Ngbaka mask, Ubangi region, Democratic Republic of the Congo

Statue *Kabeja*, Hemba, République
Démocratique du Congo
haut. 35,5 cm ; 13 7/8 in

PROVENANCE

Pierre Darteville, Bruxelles, ca. 1973
Collection Gilbert Jackson, Washington
Bernard de Grunne, Bruxelles
Collection privée, Bruxelles

PUBLICATION(S)

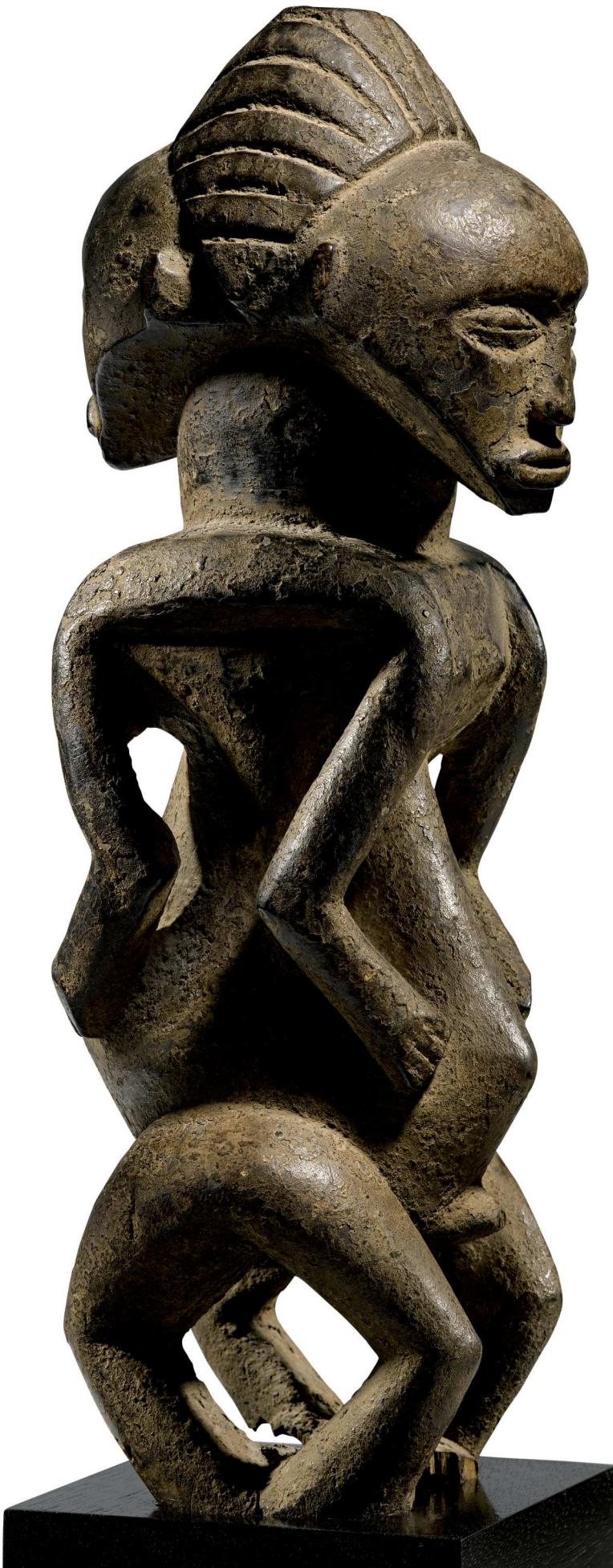
Robbins et Nooter, *African Art in American Collections*, 1989,
p. 461, n° 1188
Grunne (de), *Kabeja, La redoutable statuaire des Hemba*, 2012,
couverture et n° 18

Cette figure *kabeja makua* illustre superbement le corpus le plus rare et le plus singulier de la statuaire Hemba : si chaque clan était doté de plusieurs effigies d'ancêtres, la statue janiforme, possession personnelle du chef, était unique à chaque structure lignagère.

« Qu'il s'agisse d'exercer la justice (*kihona*), de faire une offrande à l'ancêtre (*lusingiti*), ou d'offrir d'autres offrandes, le *kabeja* janiforme est toujours présent. [...] le *Kabeja Makua* est l'objet fondamental du culte Hemba, y compris du culte des ancêtres » (Neyt, *La Grande statuaire Hemba du Zaïre*, 1977, p. 483-484). Représentation du couple d'ancêtres fondateurs, cette sculpture constitue, par la force des volumes corporels et la douceur du modelé des visages, un chef-d'œuvre d'équilibre et d'harmonie. Elle concentre, par ses qualités, toutes les caractéristiques de la grande statuaire Hemba. La cavité située à l'extrémité de la coiffe commune et la très belle patine d'usage - croûteuse par endroits - témoignent des rituels répétés dont cette figure a été honorée.

Kabeja figure, Hemba, Democratic Republic of the Congo

15 000-25 000 € 16 400-27 200 US\$



Statue, Luba du Nord, République Démocratique du Congo

haut. 35,5 cm ; 13 ¾ in

PROVENANCE

Acquis *in situ* avant 1919 par un religieux du Diocèse de Tournai
Collection privée. Belgique

Cette très ancienne statue féminine témoigne superbement des influences qui, au cours de l'histoire précoloniale, ont nourri les styles, les croyances et les cultures de peuples voisins. Elle s'inscrit ainsi, sous une expression à notre connaissance unique, à la confluence des styles Songye, Luba et Kusu. Selon Marc Felix (communication personnelle, avril 2017), tandis que « la bouche » en huit et les charges magico-religieuses placées au-dessous de la poitrine et autour du cou relèvent des traditions Songye, sa coiffure se rapproche de celle que l'on trouve chez les Luba de l'Extrême nord, dans la région de Nyangwe. Si une identification plus précise demeure complexe, elle se rattache à l'évidence aux « Luba du Nord » (cf. Felix, *Carte ethnique de la République Démocratique du Congo*, 2005, 4^e degré Sud et 27 degrés Est).

Les statues féminines, servant d'abri temporaire aux esprits qu'elles honoraient, constituent, chez les Luba, un symbole du pouvoir politique et de l'idéal social, « où la perfection physique reflète la perfection morale » (Roberts et Roberts, *Memory. Luba Art and the Making of History*, 1996, n° 31).

Northern Luba figure, Democratic Republic of the Congo

15 000-20 000 € 16 400-21 800 US\$





Statue, Tabwa, République Démocratique du Congo

haut. 31,5 cm ; 12 ½ in

PROVENANCE

Collection Jean-Pierre et Annie Jernander, Bruxelles, acquis ca. 1975

De Quay-Lombrai, Paris, Hôtel Drouot, 26 juin 1996, n° 13

Collection privée américaine, acquis lors de cette vente

PUBLICATION(S)

Roberts et Maurer, *Tabwa. The Rising of a New Moon. A Century of Tabwa Art*, 1985, n° 3

EXPOSITION(S)

Washington D.C, National Museum of African Art, Smithsonian Institution, *Tabwa. The Rising of a New Moon. A Century of Tabwa Art*, janvier - mars 1986 / Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art, avril - août 1986 / Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, septembre - octobre 1986

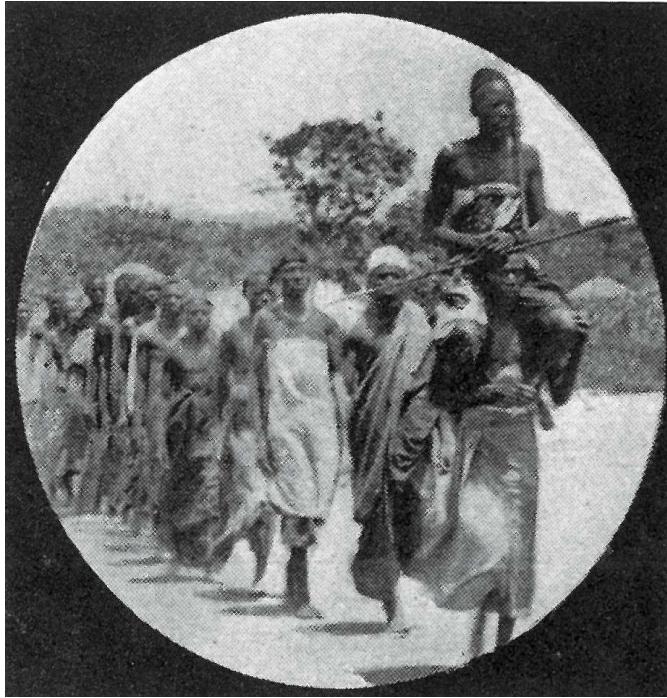
‡ 250 000-350 000 € 272 000-381 000 US\$

Cet éloquent archétype de la statuaire Tabwa s'inscrit au cœur de la grande tradition sculpturale qui s'est développée, à partir du XVIII^e siècle, dans l'Est de l'Afrique centrale. Situé entre le lac Tanganyika et les rivières Lukuga et Luvua, le pays Tabwa constitue la jonction notamment entre les territoires Luba, Hemba et Boyo, et symbolise l'Est originel du héros mythique Mbidi Kiluwe, père du fondateur de l'empire Luba. Dans ce contexte hautement significatif, cette œuvre incarne la genèse d'un art brillamment original qui s'est épanoui au milieu du XIX^e siècle, époque où les chefs Tabwa consolident leur pouvoir politique et « commandèrent des preuves artistiques, ou regalia, dans une volonté délibérée de créer une tradition qui glorifierait et perpétuerait une 'royauté' nouvellement fondée » (Roberts, « Les Arts du corps chez les Tabwa », *Arts d'Afrique Noire*, n° 59, Automne 1986, p. 15).

Une photographie prise en pays Lunda vers 1915 par le missionnaire Dan Crawford éclaire l'iconographie de ce fragment. Le roi Kazembe, en tête d'une procession, y apparaît porté sur les épaules d'un homme, dans une gestuelle en tous points comparable : le roi arbore un insigne dans la main droite et pose sa main gauche sur la tête du porteur, ce dernier stabilisant la pose par le maintien de la jambe gauche du dignitaire. Cette scène, illustrée par plusieurs sculptures Tabwa et présente dans l'iconographie des peuples voisins (notamment Hemba et Kusu ; cf. Neyt in Roberts et Maurer, *Tabwa. The Rising of a New Moon ; A century of Tabwa Art*, 1985, p. 80-81), symbolise l'autorité sacrée des chefs, dans une région où l'institution politique repose historiquement sur le pouvoir des grandes familles.

This eloquent archetype of the Tabwa statuary is at the heart of the great sculptural tradition that developed during the eighteenth century in eastern Central Africa. Located between Lake Tanganyika and the Lukuga and Luvua rivers, Tabwa country is at the junction between the Luba, Hemba and Boyo territories, and symbolizes the original East of the mythical hero Mbidi Kiluwe, father of the founder of the Luba Empire. Therefore this work is highly significant and forms part of the genesis of a brilliantly original art form which flourished in the middle of the nineteenth century, when the Tabwa chiefs consolidated their political power and "commissioned artistic proofs, or regalia, with a deliberate desire to create a tradition that would glorify and perpetuate a newly founded 'royalty'" (Roberts, « Les Arts du corps chez les Tabwa » *Arts d'Afrique Noire*, No. 59, autumn 1986, p. 15).

A photograph taken in Lunda country circa 1915 by missionary Dan Crawford sheds light on the iconography of this sculpture. King Kazembe, at the head of a procession, appears borne on the shoulders of a man, in an entirely comparable gesture: the king carries an insignia in his right hand and has his left hand on the porter's head, the latter stabilizing the pose by supporting the left leg of the dignitary. This scene, depicted in several Tabwa sculptures and presented in the iconography of neighbouring peoples (notably Hemba and Kusu ; cf. Neyt in Roberts et Maurer, *Tabwa. The Rising of a New Moon : A century of Tabwa Art*, 1985, p. 80-81), symbolizes the sacred authority of the chiefs, in a region where the political establishment historically rests with the power of great families.



Procession guidée par le Roi Kazembe des Lunda (1906-1919). DR.

Roberts et Maurer attribuent au même artiste un autre fragment (*idem*, p. 103 et 225) à la physionomie éminemment apparentée : un visage dominé par la force des traits, les yeux sphériques et la bouche protubérante. Tous deux arborent les mêmes parures corporelles : coiffure Tabwa caractéristique, décrite dès 1886 par Storms (« le devant de la tête est rasé de manière à agrandir le front. Les cheveux sont disposés en petites boules [...] et le tout est saupoudré de poudre rouge », *in Bulletin de la société d'anthropologie de Bruxelles*, 1886-87, p. 30), et bracelets.

Si ces deux œuvres annoncent les canons de la statuaire Tabwa, elles s'en distinguent tant par l'esthétique naturaliste et l'absence de scarification que par la prodigieuse ancienneté dont témoigne l'aspect presque fossilisé du bois. De même, la profonde patine sombre, née des libations d'huile de palme, atteste l'importance des cultes ancestraux dont elles ont fait l'objet. Selon François Neyt (*idem*, p. 75), cette statue, dont le style dénote l'appartenance au nord du pays Tabwa, relève de son style le plus ancien. Dans sa souveraine beauté, elle éclaire l'histoire d'une région qui fut, avant l'élosion de sa puissance économique, le creuset des routes migratoires le long desquelles s'établirent les pouvoirs et la construction des identités.

Roberts and Maurer attribute another statue to the same artist (*ibid*, p. 103 and 225) with a very closely related physiognomy: a face dominated by the forcefulness of the features, spherical eyes and a protruding mouth. Both display similar bodily ornaments: a characteristic Tabwa coiffure, described in 1886 by Storms ("the front part of the head is shaved so as to enlarge the forehead. The hair is arranged in little balls [...] and the whole arrangement is sprinkled with red powder", *in Bulletin de la société d'anthropologie de Bruxelles*, 1886-87, p. 30), and bracelets.

Although these two pieces abide by the canons of the Tabwa statuary, their naturalistic aesthetics and lack of scarification stand out, and they both show signs of exceptional antiquity evidenced by the almost fossilized aspect of the wood. The deep dark patina, produced by palm oil libations reveals the importance of the ancestral cults that they engendered. According to François Neyt (*ibid*, p. 75), this statue, whose style is that of the northern part of Tabwa country, belongs to the most ancient of its styles. Through its commanding beauty, this figure sheds light on the history of a region which, before the emergence of its economic power, was the crucible of migratory routes along which the powers and construction of identities were established.

Tabwa figure, Democratic Republic of the Congo



Casque, Keaka, Nigeria

haut. 43,5 cm ; 17 1/4 in

PROVENANCE

Galerie Argile, 1970

Collection privée, Paris

Ce casque à l'esthétique saisissante relève d'un corpus aussi rare que peu documenté. Le personnage fixé à son sommet est caractéristique du style développé par les Keaka (sud-est de la Cross River) : volumes épannelés, buste cintré prolongé par des bras courts aux mains esquissées, visage résumé à la bouche entrouverte, striée de dents. Au même titre, l'épaisse patine sombre et croûteuse qui l'enveloppe, témoin de son importance cultuelle et de son ancienneté, constitue l'un des signes distinctifs de cet art. Selon Viviane Baeke, les masques-casques Keaka interviendraient dans le contexte du rite médicinal so, renvoyant à un être spirituel exceptionnel (cf. Lebas, *Arts du Nigeria dans les collections privées françaises*, 2012, p. 287). Au sein de ce très étroit corps, celui-ci se distingue par la forme oblongue du casque, à notre connaissance unique.

Keaka helmet mask, Nigeria

10 000-15 000 € 10 900-16 400 US\$





41

Masque-casque Ndiale, Bobo, Burkina-Faso
haut. 38 cm ; 15 in

PROVENANCE

Collection Hélène et Henri Kamer, acquis *in situ*, avant 1958
Collection privée, Paris

PUBLICATION(S)

Remac, *Art Nègre*, 1958, n° 16
Kamer, *Haute-Volta*, 1973, p. 22, n° 1

EXPOSITION(S)

Cannes, Galerie Remac, *Art Nègre*, 1958
Bruxelles, Galerie Studio Passage 44, *Haute Volta*,
5 - 23 septembre 1973

Evoquant les traits farouches du guerrier Ndiale, ce masque-casque illustre au plus haut degré la virtuosité des artistes Bobo. Chaque village de la région détenait plusieurs dizaines de masques différents, possédant chacun un nom, un rôle, une gestuelle et un caractère propres - animés par l'interprétation qu'en donnaient les forgerons (Roy, *Art of the Upper Volta Rivers*, 1987, p. 323). Au sein de ce très riche corpus, ce masque *Ndiale* se distingue par le talent remarquable avec lequel l'artiste a traduit la personnalité de son sujet : violence du profil aigu et des fines dents rapportées, puissance de l'arcade sourcilière, majesté de la crête sagittale dentelée et panache de la polychromie contrastée, animée par des motifs en triangle *sebe* figurant des amulettes magiques. Voir Roy, *idem*, p. 342, n° 297 pour un masque apparenté.

Ndiale helmet mask, Bobo, Burkina-Faso

15 000-25 000 € 16 400-27 200 US\$



Statue, Mumuye, Nigeria

haut. 25,5 cm ; 10 in

PROVENANCE

Collection privée européenne, acquis ca. 1975

PUBLICATION(S)

Conde Prado, *Joyas del Niger y del Benue*, 2003, p. 94, n° 42
 Casanova et Gaspar, *Orígenes. Artes Primeras. Colecciones de la Península Iberica*, 2005, p. 352-353, n° 154
 Herremans et Petridis, *Mumuye*, 2016, p. 85, n° 24

EXPOSITION(S)

Madrid, Museo Casa de la Moneda, *Joyas del Niger y del Benue*, 16 septembre - 16 octobre 2003
 Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, *Orígenes. Artes Primeras. Colecciones de la Península Iberica*, 19 octobre 2005 - 8 janvier 2006

30 000-40 000 € 32 700-43 500 US\$

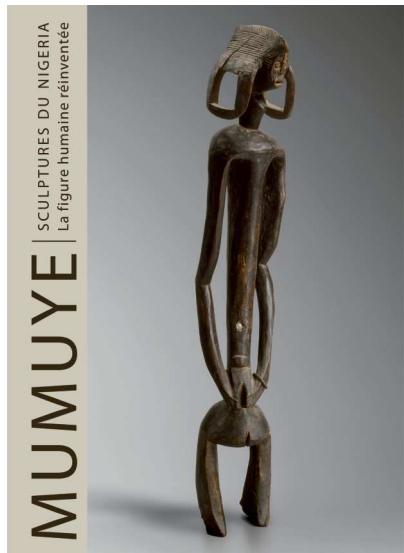
Cette statue concentre prodigieusement, dans sa - rarissime - petite dimension, tout le génie créatif de l'art Mumuye. Découverte puis révélée au regard occidental à la fin des années 1960, la statuaire Mumuye s'est immédiatement imposée comme l'une des expressions majeures de l'art africain. Parmi les ensembles qui en précisent aujourd'hui le corpus, elle relève du style dit « trapu », considéré comme « le plus accompli plastiquement, et donc le plus "classique" de la statuaire Mumuye » (de Grunne, *Mains de Maîtres*, 2001, p. 86).

La saisissante monumentalité de cette « miniature » tient de la conjonction parfaite entre la puissance des volumes, la dynamique des formes s'inscrivant dans l'espace, et l'intensité de l'expression. Le visage se construit dans la tension des amples courbes se rejoignant pour venir former l'arête médiane sur laquelle sont discrètement signifiés le nez et la bouche ; les grands yeux ronds s'épanouissent dans les deux pans de la face en retrait. Le rythme serré des scarifications hachurant les lignes de force participent de sa vitalité plastique remarquable, pleine d'une énergie « contenue mais prête à jaillir » (de Grunne, *idem*, p. 87). Enfin les anneaux métalliques parant le cou et la taille témoignent de sa grande valeur culturelle.

This figure represents in a small scale all the creative genius of Mumuye art. Discovered and then revealed to Western viewers in the late 1960s, the Mumuye statuary immediately emerged as one of the major expressions of African art. Among the ensembles that now define the corpus, this one belongs to the "thickset" style, considered to be "the most aesthetically accomplished, and thus the most 'classical' of the Mumuye statuary" (de Grunne, *Mains de Maîtres*, 2001, p. 86).

The arresting monumentality of this "miniature" strikes the perfect balance between the forcefulness of the volumes, the dynamics of form, and the intensity of the expression. The face is built on the tension between the ample curves which join to form the ridge where the nose and mouth are discreetly signified and the large round eyes which flourish on either side of the recessed face. The tight rhythm of the scarification striating the outline of the face contributes to its remarkable plastic vitality, full of an energy, which is "contained, yet ready to gush" (de Grunne, *ibid*, p. 87). The metallic rings that adorn the neck and waist are testaments to its great ritual value.

Mumuye figure, Nigeria



Herremans et Petridis, *Mumuye*, 2016, DR.





Statue, Koro / Gwari, Nigeria

haut. 112 cm ; 44 1/8 in

PROVENANCE

Collection privée européenne, acquis ca. 1975

PUBLICATION(S)Conde Prado, *Joyas del Niger y del Benue*, 2003, couverture et p. 88, n° 46Casanovas et Gaspar, *Orígenes. Artes Primeras. Colecciones de la Península Iberica*, 2005, p. 350-351, n° 153**EXPOSITION(S)**Madrid, Museo Casa de la Moneda, *Joyas del Niger y del Benue*, 16 septembre - 16 octobre 2003Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, *Orígenes. Artes Primeras. Colecciones de la Península Iberica*, 19 octobre 2005
- 8 janvier 2006**180 000-250 000 € 195 700-272 000 US\$**

Cette sculpture, d'une prodigieuse invention plastique, illustre brillamment l'un des corpus les plus méconnus de l'univers des arts d'Afrique. Si ce dernier provient avec certitude de la région comprise entre la moyenne Bénoué et la Cross River, il est attribué, selon les sources, soit aux populations Gwari soit aux sculpteurs Koro.

Dans la typologie établie par Antonio Casanovas et Ana Gaspar se distinguent en particulier deux styles considérés comme archaïques :

- le « style cylindrique », illustré notamment par la statue du National Museum de Lagos (inv. n° 721.1246H ; cf. Phillips, *Africa. The Art of the Continent*, p. 26, n° 5). Appelées *okuli*, ces figures s'achevant en une base cylindrique étaient utilisées pour marteler rituellement le sol lors des grandes cérémonies.
- le « style cylindrique avec jambes distinctes », nommé *obakuli*, dont cette œuvre constitue l'un des rares témoignages.

Aux affinités formelles que ces œuvres entretiennent avec la statuaire des Mumuye voisins s'ajoute vraisemblablement une même fonction prophylactique. Conservées à l'abri des regards, elles recevaient des offrandes régulières afin de protéger leurs propriétaires et n'étaient exhibées qu'à la venue d'hôtes importants (Conde Prado, *Joyas del Niger y del Benue*, 2003, p. 88).

Ici, le talent de l'artiste se révèle dans la magistrale réinvention de la figure humaine. L'audace de la structure longiligne répond à la pureté du geste sculptural qui ne détaille que les traits du visage et les attributs féminins, et s'anime dans les nuances de la patine profonde. Ce contraste entre la modernité de la conception et la finesse de son élaboration - notamment dans l'articulation délicate des genoux - témoigne d'une expression artistique puissante, à même de dépasser les canons traditionnels et d'atteindre une esthétique universelle.

This visually inventive sculpture brilliantly illustrates one of the littlest known corpora in the world of African art. Although it unmistakably comes from a region between the Middle Benue and the Cross River, it is attributed, depending on the source, either to the Gwari populations or to the Koro sculptors.

In the typology established by Antonio Casanovas and Ana Gaspar two distinct styles particularly stand out and are considered archaic. One is the "cylindrical style", exemplified in particular by the statue in the National Museum of Lagos (inv. n° 721.1246H; cf. Phillips, *Africa. The Art of the Continent*, p. 26, n° 5). Known as *okuli*, these figures, tapering into a cylindrical base, were used to ritually pound the ground during great ceremonies. The second is the "cylindrical style with separate legs," named *obakuli*, with this piece being one of its rare specimens.

The formal affinities these works share with the Mumuye statuary are strengthened by a likely common prophylactic purpose. Kept away from view, they received regular offerings to protect their owners and were exhibited only when important guests arrived (Conde Prado, *Joyas del Niger y del Benue*, 2003, p. 88).

Here, the talent of the artist is evident in the spectacular reinvention of the human figure. The boldness of the lithe structure is echoed in the purity of the sculptural gesture, which only details the features of the face and the feminine attributes and comes to life in the nuances of the deep patina. The contrast between the modernity of the design and the delicacy of its elaboration, particularly visible in the refined articulation of the knees, reveals a powerful artistic expression capable of surpassing traditional canons to achieve a universal aesthetic.

Koro / Gwari figure, Nigeria





Cimier, Ejagham, Nigeria

haut. 50 cm ; 19 ½ in

PROVENANCE

Philippe Guimiot, Bruxelles, ca. 1968

Collection privée européenne, acquis en 1974

PUBLICATION(S)*Masques du Monde / Het Masker in de Wereld*, 1974 p.27, n° 62**EXPOSITION(S)**Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, *Masques du Monde /**Het Masker in de Wereld*, 28 juin - 31 juillet 1974**18 000-25 000 € 19 600-27 200 US\$**

Sélectionné parmi les rares œuvres reproduites en couleur dans le catalogue de l'emblématique exposition *Masques du monde* (Bruxelles, 1974), ce cimier Ejagham traduit somptueusement l'esthétique ambiguë de la région de la Cross River.

Les cimiers de danse s'y distinguent « par l'utilisation d'une technique - unique en Afrique - qui consiste à recouvrir de peau animale une âme de bois sculptée, [conférant] à ces œuvres une surprenante réalité » (Mattet, *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller*, 2007, p. 174). A ce réalisme, accentué par la violence de l'expression, répond la beauté idéalisée qui se manifeste dans la finesse des traits et des modèles, et dans l'exceptionnelle élaboration de la parure. S'impose en particulier la coiffure complexe s'épanouissant dans le mouvement en spirale des cinq nattes, d'une ampleur monumentale.

Prouesse dans son superbe degré d'élaboration, ce cimier offre une vision des plus saisissantes de la beauté féminine, transcendée par la patine née des onctions répétées visant à activer les pouvoirs de métamorphose et de médiation entre le monde des vivants et celui des ancêtres.

This Ejagham headdress is among the rare pieces reproduced in colour in the catalogue of the emblematic exhibition *Masques du monde* (Brussels, 1974) and it sumptuously reflects the ambiguous aesthetics of the Cross River region.

The dancing headdresses stand out "for the use of a technique - unique in Africa - which consists in covering a core of carved wood with animal skin, [contributing] to these works a striking reality" (Mattet, *Arts d'Afrique et d'Océanie. Fleurons du musée Barbier-Mueller*, 2007, p. 174). This realism, heightened by the violence of the expression, is compounded by the idealized beauty manifested in the finesse of the features and outlines and in the exceptional intricacy of the adornments. The complex coiffure - flourishing in the spiral movement curling its five braids - is particularly striking for its monumental scale.

A rare feat of elaboration, this headdress which offers one of the most striking visions of feminine beauty, is eclipsed by the rich patina created by repeated unctuous designed to activate the powers of metamorphosis and mediation between the world of the living and that of the ancestors.

Ejagham Headdress, Nigeria



45

Statue, Yoruba-Ijebu, Nigeria

haut. 56 cm ; 22 in

PROVENANCE

Collection privée européenne, acquis ca. 1975

PUBLICATION(S)Conde Prado, *Joyas del Niger y del Benue*, 2003, p. 42, n° 17
Guardiola, *Africa, colecciones privadas de Barcelona*, 2003, p. 42Casanovas et Gaspar, *Orígenes. Artes Primeras. Colecciones de la Península Iberica*, 2005, p. 338-339, n° 147**EXPOSITION(S)**Madrid, Museo Casa de la Moneda, *Joyas del Niger y del Benue*, 16 septembre - 16 octobre 2003
Barcelone, Fundacion Francisco Godia, *Africa. Colecciones privadas de Barcelona*, 27 février - 30 juin 2003
Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, *Orígenes. Artes Primeras. Colecciones de la Península Iberica*, 19 octobre 2005 - 8 janvier 2006**40 000-60 000 € 43 500-65 500 US\$**

Les Ijebu - implantés dans le Sud du Nigeria - furent, dès le début du XVI^e siècle, le premier peuple de langue Yoruba à être mentionné par les explorateurs européens. Ils développèrent avant 1700, probablement sous l'influence du Royaume de Benin, un art du bronze hautement élaboré, essentiellement destiné à la puissante société secrète Ogboni (ou Oshugbo).

Par sa dimension, la richesse de son ornementation et la très grande qualité de sa fonte, cette œuvre s'érige parmi les témoins les plus aboutis du rare et prestigieux corpus des figures *onile*. Chaque « maison », ou loge, de la société secrète possédait une paire de figures féminine et masculine *onile* (« propriétaire de la maison »). Cette dernière « était placée dans l'espace le plus confidentiel de l'*île osugbo*, la maison de réunion des membres de l'association, à savoir son sanctuaire intérieur, *odi*, qui conserve les objets cultuels les plus précieux » (Lebas, *Arts du Nigeria dans les collections privées françaises*, 2012, p. 263). Contrairement aux figures *edan* - qui fonctionnaient également par paire mais relevaient de la propriété individuelle - les sculptures *onile* étaient des possessions claniques. Leur référence au couple d'ancêtres fondateurs redouble ici dans la présence d'attributs masculins et féminins, témoignant de la double présence des ancêtres et de leur essentielle complémentarité. Voir RMN (*Arts du Nigeria*, 1997, p. 258) pour la statue à l'iconographie comparable de l'ancienne collection Barbier-Mueller, aujourd'hui conservée au musée du quai Branly-Jacques Chirac (inv. n° A 97-4-105).

Caractéristique du style le plus ancien et le plus éloquent des Ijebu-Obe, cette figure ancestrale adoptant une gestuelle d'offrande se distingue par la superbe maîtrise des traits expressionnistes et de l'exubérante parure (scarifications et ornements corporels). S'ajoutent ici les délicates traces colorées, marques du temps sur l'alliage cuivreux, qui révèlent son ancienneté et son usage prolongé.

Yoruba-Ijebu brass figure, Nigeria







Masque-heaume, Bekom, Cameroun

haut. 73 cm ; 28 ¾ in

PROVENANCE

Collection Jacques Viault, Paris, acquis ca. 1980

PUBLICATION(S)Von Lintig, *Cameroun*, 2006, p. 142-143**EXPOSITION(S)**Paris, Galerie Bernard Dufon, *Cameroun*, 16 juin - 30 septembre 2006 / New York, Galerie Friedman & Vallois, 20 octobre - 30 novembre 2006**100 000-150 000 € 109 000-164 000 US\$**

« Il existe [dans les royaumes de l'Ouest du Cameroun] une grande variété de masques ayant diverses fonctions, qui appartiennent aux différentes sociétés secrètes. Les masques zoomorphes occupent dans cet ensemble une place tout à fait particulière » (Perrois et Notué, *Rois et sculpteurs de l'Ouest Cameroun. La panthère et la mygale*, 1997, p. 262).

Au sein de cet insigne corpus, les masques adoptant les traits d'un buffle sont les moins diffusés. Uniques au sein de chaque chefferie, ils étaient l'apanage de la royauté et ne sortaient que lors des grandes cérémonies de funérailles souveraines, pour rendre hommage au roi défunt et affirmer l'autorité de son successeur. Au même titre que la panthère ou l'éléphant, plus fréquemment représentés, la symbolique du buffle impose l'image de la puissance royale et de la force protectrice de la vie. Plus rares encore sont ceux entièrement recouverts de perles de verre, comme ici.

Tandis que l'art du perlage est attesté au Cameroun bien avant les premiers contacts européens, les « grands masques de bovidés, entièrement recouverts de rangs serrés de perles bleues, semblent spécifiques des chefferies du nord [du Grassland] » (Harter, *Arts Anciens du Cameroun*, 1986, p. 128). En témoignent en particulier le masque de buffle de l'Ethnologisches Museum de Berlin (inv. n° III C 21154) acquis à Kom en 1907 et de celui de la chefferie de Bafum publié en 1967 dans *L'art Nègre* (Meauzé, 1967, n° 109). Le masque prodigieux de la collection Jacques Viault se singularise de cet étroit corpus à plusieurs égards : l'unique présence d'anciennes perles sphériques - chacune réalisée à l'unité - associées à des perles de cauris, leur montage sur une armature de rotin (et non de textile) épousant l'âme du bois, et le choix, pour les perles de verre, de la seule couleur bleu-nuit (*nfwaya*). Réservée à un usage royal, elle se conjugue avec le blanc des cauris *mbuun*, symboles de richesse et de prestige. La préciosité des matériaux, leur pouvoir emblématique et la virtuosité de leur agencement parfaitement symétrique attestent l'éminente importance de l'œuvre et sa très grande ancienneté. Confirmée par l'aspect du bois (intérieur du masque et langue apparaissant entre les dents), elle s'inscrit dans l'histoire conjuguée des routes commerciales et de l'épanouissement, entre la fin du XVIII^e et la première moitié du XIX^e siècle, des royaumes du nord Grassland. S'ajoute enfin la saisissante dynamique formelle et chromatique - qui vient accentuer à la lumière les nuances des perles translucides - révélant le talent de l'artiste et qui hisse ce masque parmi les chefs-d'œuvre de l'art du Cameroun.

“[In the kingdoms of western Cameroon] there is a wide variety of masks with diverse functions that belong to various secret societies. Zoomorphic masks hold a very special place in this ensemble” (Perrois and Notué, *Rois et sculpteurs de l'Ouest Cameroun. La panthère et la mygale*, 1997, p. 262).

Within this eminent corpus, masks with buffalo features are the least commonly disseminated. Rarer still are those entirely covered with glass beads, as is the case here. Unique within each chiefdom, the masks were the prerogative of royalty and were only seen during great royal funeral ceremonies to pay homage to the deceased king and assert the authority of his successor. Like the panther or the elephant, which are more frequently represented, the symbolism of the buffalo is associated with the image of royal power and with the protective force of life.

Whilst the art of beading is recorded in Cameroon well before the first European contacts, the “large cattle masks, entirely covered with tight rows of blue pearls, seem specific to the chiefdoms of the north of the [Grassland]” (Harter, *Arts Anciens du Cameroun*, 1986, p. 128). The Buffalo mask in the Ethnologisches Museum in Berlin (inv. No. III C 21154) acquired in Kom in 1907, is a particularly good example, as is the one from the Bafum chiefdom published in 1967 in *L'art Nègre* (Meauzé, 1967, No. 109). The prodigious mask of the Jacques Viault collection differs from this narrow corpus in several respects: the unique presence of ancient spherical pearls - each one individually produced - combined with cowrie pearls, mounted on a rattan (rather than textile) frame adhering to the core of the wood, and the choice of a single night-blue (*nfwaya*) shade for the glass beads. This colour is reserved for royal use and combined with the white of the *mbuun* cowrie, symbolises wealth and prestige. The preciousness of the materials, their emblematic power and the virtuosity of their layout all attest to the eminent importance of the work and its great antiquity. Confirmed by the appearance of the wood inside the mask and on the tongue between the teeth, it is established as part of the combined history of trade routes and of the flourishing of the northern Grassland kingdoms between the late 18th century and the first half of the 19th century. Finally, the striking formal and chromatic dynamics - emphasized by the shades of the translucent pearls when brought into the light, reveal the talent of the artist and place this mask among the masterpieces of the art of Cameroon.

Bekom helmet mask, Cameroon



Cimier *Ungulali*, Idoma, Nigeria

haut. 32 cm ; 12 1/2 in

PROVENANCE

Collection Roger Azar, Paris, ca. 1975
Collection privée, Paris, acquis en 1997

PUBLICATION(S)

Neyt, *Les Arts de la Benue aux racines des traditions*, 1985,
p. 92, n° 111.5 et p. 126, n° 111.46
Auditorio de Galicia, *Nixeria. Arte tribal na colección Azar*, 1995,
p. 89, n° 43
Berns, Fardon et Kasfir, *Central Nigeria unmasked. Arts of the Benue River valley*, 2011, p. 83, n° 2.52
Berns, Fardon et Joubert, *Nigeria. Arts de la vallée de la Bénoué*, 2012, p. 41, n° 15

EXPOSITION(S)

Los Angeles, Fowler Museum, *Central Nigeria unmasked. Arts of the Benue River valley*, 13 février - 24 juillet 2012 /
Washington, National Museum of African Art, 14 septembre 2011 - 12 février 2012 / Stanford, Cantor Arts Center, 16 mai - 2 septembre 2012
Paris, Musée du quai Branly-Jacques Chirac, *Nigeria. Arts de la vallée de la Bénoué*, 12 novembre 2012 - 27 janvier 2013

60 000-90 000 € 65 500-98 000 US\$

Ce cimier, à la beauté et à l'iconographie singulières, s'inscrit dans un corpus aussi remarquable que restreint. Ce dernier fut longtemps attribué aux Idoma car son premier témoin connu, conservé au National Museum de Lagos, fut acquis en 1958 par l'historien de l'art Roy Sieber dans le village d'Upu, auprès de la famille du maître sculpteur Ochai. Les récentes études menées par Sidney Kasfir tendent aujourd'hui à réattribuer son invention à un artiste Igède ou Ogoja, originaire de la région de la Cross River (in Berns, Fardon et Kasfir, *Central Nigeria unmasked. Arts of the Benue River valley*, 2011, p. 84).

Le plus souvent janiformes et parfois surmontés d'oiseaux, les plus exceptionnels d'entre eux présentent une composition à quatre ou six visages, agencés selon une construction symétrique. S'appuyant sur l'interprétation donnée par Talbot en 1926 de masques janiformes de la même région, qui représenteraient « l'omniscience de la divinité regardant des deux côtés, dans l'avenir et dans le passé », François Neyt voit dans la multiplicité des visages « l'ubiquité de l'esprit du masque à qui rien ne peut échapper » (Neyt, *Les Arts de la Benue aux racines des traditions*, 1985, p. 129). Elles s'apparentent, à cet égard, aux emblématiques statues *Sakimatwematwe* des Lega. Leur dénomination, *ungulali* (flûte), rappelle le son de l'instrument qui annonçait l'arrivée des danseurs coiffés de ces cimiers, lors des funérailles de notables et de grandes cérémonies de divertissement.

L'analyse du corpus met en évidence la main d'un maître sculpteur auquel on peut attribuer les cimiers les plus accomplis : celui de la collection Barbier-Mueller, aujourd'hui conservé au musée du quai Branly-Jacques Chirac (inv. n° 73. 1996.1.47), l'œuvre du National Museum de Lagos et celui-ci. La guimbe enveloppant chaque visage concentre l'impact des traits resserrés de la face en cœur et met en valeur leur beauté idéalisée, également traduite dans la remarquable finesse de la sculpture, tandis que l'intensité de l'expression - notamment conférée par le regard filtrant de l'entité - redouble dans la multiplication de l'image. Enfin, la coiffe ornée de pastilles rapportées et les ajouts successifs de polychromie révèlent l'usage répété et l'ancienneté de cette sculpture, maintes fois sélectionnée pour illustrer le chef-d'œuvre de ce maître de la Cross River.

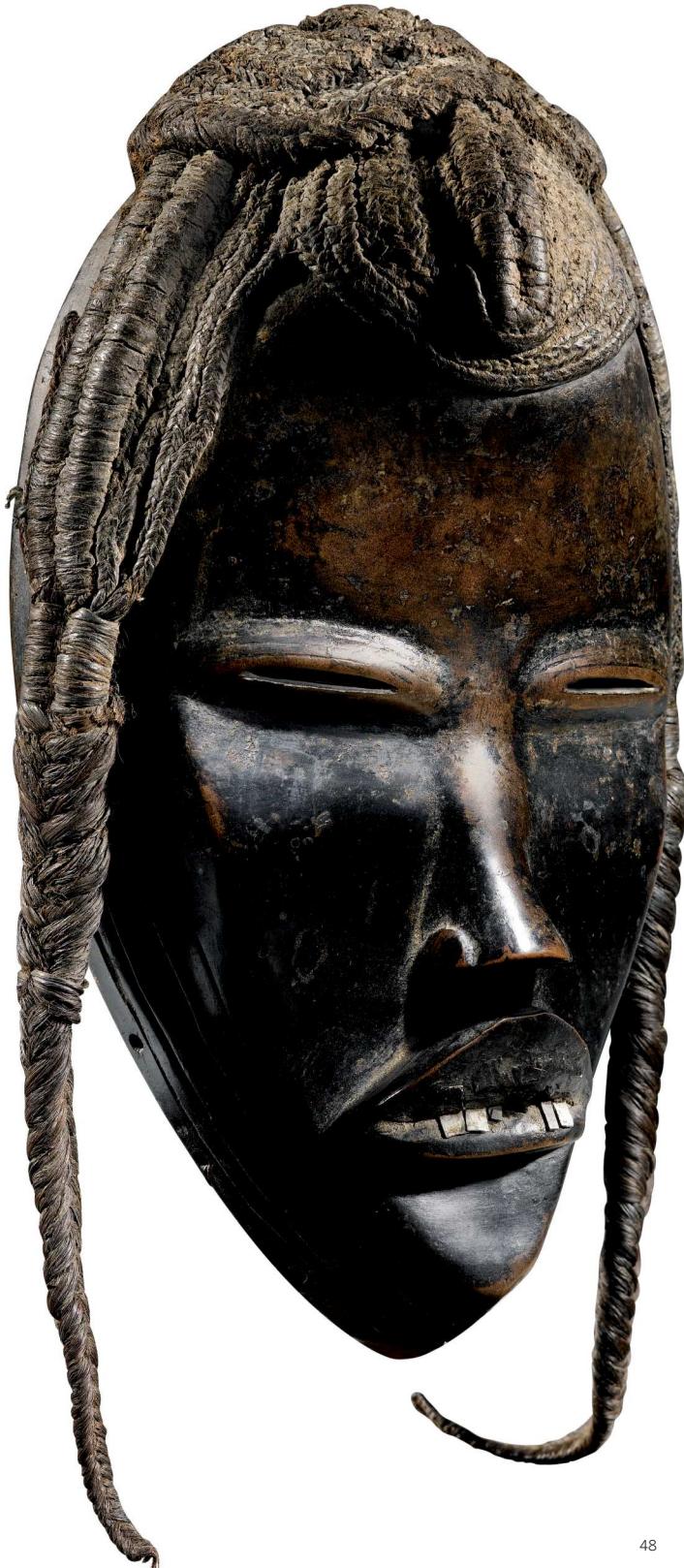
This headdress, with its singular beauty and iconography, is part of a corpus that is as remarkable as it is narrow. It was long attributed to the Idoma because the first known example, preserved in the National Museum of Lagos, was acquired in 1958 by art historian Roy Sieber, in the village of Upu, from the family of master sculptor Ochai. Recent studies led by Sidney Kasfir reattribute the creation to an Igède or Ogoja artist, originally from the Cross River region (in Berns, Fardon et Kasfir, *Central Nigeria unmasked. Arts of the Benue River valley*, 2011, p. 84).

The most exceptional bifrons present a composition of four to six faces, arranged according to a symmetrical construction and are sometimes topped with figures of birds. Drawing on Talbot's interpretation of janiform masks from the same region in 1926, which represent "the omniscience of the divinity looking in both directions, to the future and into the past," Neyt sees in the multiplicity of faces as "the ubiquity of the spirit of the mask that sees all" (Neyt, *Les Arts de la Benue aux racines des traditions*, 1985, p. 129). In this respect they are similar to the emblematic *Sakimatwematwe* statues of the Lega. Their designation under the name *ungulali* (flute), recalls the sound of the instrument which announced the arrival of the dancers wearing these headdresses at the funerals of notables and during great entertainment ceremonies.

The analysis of the corpus reveals the hand of a master sculptor, to whom the most accomplished headdresses can be attributed: that of the Barbier-Mueller collection, now preserved in the musée du quai Branly-Jacques Chirac (73. 1996.1.47), the piece held at the National Museum of Lagos and the offered lot. The hood enveloping each head concentrates the impact of the gathered features in a heart-shaped face and highlights their idealized beauty, also conveyed by the remarkable finesse of the carving, whilst the intensity of the expression - particularly evident in the filtering gaze of the entity - is heightened by the multiplication of the image. Finally, the coiffure adorned with disk-like decoration and the successive additions of polychromy, reveal the repeated use and great age of this sculpture which is often selected to illustrate the greatest works of this master of the Cross River.

Idoma Ungulali headdress, Nigeria





Masque, Dan, Côte d'Ivoire

haut. 27 cm ; 10 ½ in

PROVENANCE

Charles Ratton (1895-1986), Paris

Collection Doris et Eric Beyersdorf, Genève

Christie's, Londres, *The Doris and Eric Beyersdorf Collection of African Art*, 29 juin 1994, n° 7

Collection privée européenne

Emouvant témoignage d'une tradition sculpturale dite « classique », ce masque exalte, sous des traits naturalistes, l'idéal de beauté en pays Dan. La précieuse élaboration de la coiffure très ancienne, reproduisant la parure traditionnelle des femmes Manding, témoigne de l'attention qui lui était portée. Parfois plus prisée que le masque lui-même, ces coiffures étaient extrêmement complexes à réaliser, et transmises d'une génération de masque à l'autre. Cet écrin - que l'on retrouve sur le superbe masque Dan de l'ancienne collection Hubert Goldet (Sotheby's, Paris, 14 décembre 2011, n° 18) - met en valeur la beauté idéalisée du visage féminin, identifiable par l'étroite fente des yeux plissés. A la sensibilité de la sculpture s'ajoutent ici les éléments métalliques et les nuances de la patine profonde, signes de son usage et de son ancienneté.

Dan mask, Côte d'Ivoire

‡ 10 000-15 000 € 10 900-16 400 US\$

Statue, Dogon, Mali

haut. 53 cm ; 21 in

PROVENANCE

Collection Pierre Vérité, Paris, acquis vers 1950

Collection Blondeau, Angers, 1970

Pierre Darteville, Bruxelles

Collection privée, Allemagne

Par le contraste entre la gestuelle tendre des enfants lovés dans le creux des bras maternels et la dignité de la figure féminine, cette statue illustre superbement l'importance primordiale des jumeaux dans la culture Dogon : « L'union idéale, mythiquement parlant, est celle d'un couple de jumeaux dont le prototype surgit de l'oeuf du monde » (Griaule, *Les dogons*, 1954, p. 36).

Majestueux témoignage du style N'duléri, qui s'est développé dans la région du centre et du nord du plateau de Bandiagara pour connaître son apogée au XVII^e siècle, cette maternité « condense l'art classique du Nord - réalisme et force - avec une souplesse, une élégance que nous ne trouvons pas ailleurs » (Leloup, *Statuaire Dogon*, 1994, p. 177). Dans la dynamique des lignes, l'artiste a conjugué le hiératisme de la silhouette élancée avec les plans inclinés des formes fuselées, inscrivant avec force la figure dans l'espace. S'ajoute la patine profonde, d'une tonalité brun sombre, avec des traces persistantes d'huile sur la coiffe rappelant les nombreuses onctions rituelles liées aux hommages qui lui ont été rendus.

Dogon figure, Mali

25 000-35 000 € 27 200-38 100 US\$



Pendentif en bronze, Dogon / Djennenké,
Mali

haut. 6 cm ; 2 3/8 in

PROVENANCE

Collection Jacques Vialaut, Paris, acquis ca. 1970

30 000-50 000 € 32 700-54 500 US\$



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

Ce sont essentiellement des maîtres-fondeurs Djennenké qui, à partir du XII^e siècle, en perpétuèrent la tradition. Dans ce pendentif, l'artiste a traduit avec virtuosité les caractéristiques du style, notamment dans la coiffure - dont le chignon sommital accentue l'élan de la figure - et les ornements corporels, très délicatement ouvragés. L'attitude du personnage relève des croyances et des mythes qui structurent la pensée Dogon. Selon Jean Laude, cette pose - les coudes appuyés sur les genoux et les mains couvrant le visage - identifierait le personnage à Dyongon Sérou, premier homme créé par le dieu Amma, et traduirait le souvenir de l'inceste originel (*in* Leloup, *idem*, n° 70). A sa prodigieuse interprétation plastique s'ajoute l'extrême raffinement des détails, en particulier des doigts s'étirant sur le visage, aboutissant à l'une des œuvres les plus remarquables du corpus (Voir Leloup, *Dogon*, 2011, n° 123 et n° 173 pour deux pendentifs en bronze étroitement apparentés).

This bronze miniature, with its impressive sculptural qualities, exhibits all the characteristics of the great Dogon statuary. While ironwork is frequent in Dogon country, bronze-work is much rarer and is part of the ancient history of the Bandiagara Plateau: "In the past, following tradition, bronze was worked on the Plateau by the Maiga, who were then allegedly chased away to the east by the Dogon-Mande like the Tellem were, and are now related to the Songhai. The very ancient small bronze figures are likely their work. (Leloup, *Statuaire Dogon*, 1994, p. 547).

Starting in the 12th century, it was Djennenke master founders who perpetuated the artistic tradition. In this pendant, the artist has conveyed with virtuosity, all the characteristics of the style, especially in the coiffure - with the topmost chignon accentuating the momentum of the figure - and the delicately crafted bodily ornaments. The stance of the character relates to the beliefs and myths that structure Dogon thought. According to Jean Laude, this pose - elbows resting on the knees and hands covering the face - identifies Dyongon Sérou, the first man created by the god Amma, and evokes the memory of the original incest (*in* Leloup, *ibid*, No. 70). This prodigious visual interpretation is compounded by the exquisite intricacy of the details - especially the fingers stretching onto the face - culminating in one of the most remarkable pieces of the corpus (See Leloup, *Dogon*, 2011, No. 123 and No. 173 for two closely related bronze pendants).

Dogon / Djennenke bronze pendant, Mali





Statue, Dogon / Tellem, Mali

haut. 59 cm ; 23 1/8 in

PROVENANCEPierre Langlois, Paris, acquis *in situ* en 1952

Collection Schoelcher-Beyer, Lille

Collection privée, Bruxelles

PUBLICATION(S)Langlois, *Art soudanais: Tribus dogons*, 1954, p. 20-21, n° 9-10Grunne (de), *Djenné-jeno, 1000 ans de sculpture en terre cuite au Mali*, 2014, p. 390, n° 260**EXPOSITION(S)**Bruxelles, Palais des Beaux Arts, *Art soudanais. Tribus dogons*, 30 octobre - 21 novembre 1954 / Lille, Musée des Beaux Arts de Lille, 4 décembre - 26 décembre 1954*Datation au Carbone 14 : 1335-1385 AD (CIRAM 0311-OA-68B)*

30 000-40 000 € 32 700-43 500 US\$

En 1954 était inaugurée, au Palais des beaux-arts de Bruxelles puis à Lille, la première exposition monographique dédiée à l'art Dogon. Organisée par le libraire Marcel Evrard, elle présentait les œuvres collectées sur le terrain par son ami Pierre Langlois, qui venait de sillonnner à pied, pendant près d'un an, le pays Dogon. Cette exposition révéla au grand public l'extraordinaire richesse formelle d'un art jusque-là peu diffusé. Son succès fut tel que toutes les œuvres y furent vendues, « notamment auprès de grands collectionneurs comme Stoclet et Urvater » (Leloup, *Dogon*, 1994, p. 76-77). Comptant parmi cet ensemble historique, cette archaïque statue Tellem fut acquise par le collectionneur lillois Schoelcher-Beyer, et demeura précieusement dans sa collection jusqu'en 2011.

Par « Tellem » - « nous les avons trouvés » -, les Dogon désignent les hommes qui habitaient les falaises de Bandiagara avant qu'ils ne peuplent à leur tour le site, à partir du XV^e siècle. Leurs statues, également désignées sous le terme « Tellem », seraient liées, selon la tradition Dogon, aux rites de pluie – leurs bras levés vers le ciel, comme ici, étant interprétés comme un appel à Dieu afin qu'il envoie la pluie. Du dos droit sculpté en planche émerge en haut relief un corps hautement stylisé : jambes signifiées par l'extrémité conique, buste longiligne marqué par les seins plongeant, la tête oblongue résumée à ses traits essentiels. Selon Hélène Leloup, les volumes schématiques, le dos en planche, les seins marqués et le corps se terminant par l'amorce des jambes désignerait le type I de la statuaire Tellem, autrement dit le plus ancien (*idem*, p. 149). S'ajoutent enfin les très belles nuances de la patine croûteuse, sombre et pétrifiée par le temps - finement grainée sur le corps, craquelée sur le visage et la partie haute de la statue.

For English version, see sothebys.com

Dogon / Tellem figure, Mali







Statue, Dogon, Mali

haut. 97 cm ; 38 1/4 in

PROVENANCE

Matthias Lemaire, Amsterdam
 Collection Harold et Myriam Kaye, New York, ca. 1958
 Alphonse Jax, New York, 1969
 Collection Mace et Helen Neufeld, Los Angeles
 Sotheby's, New York, 9 novembre 1993, n° 58
 Collection Lucien Van de Velde et Joanna Teunen, Anvers
 Collection privée

PUBLICATION(S)*Arts d'Afrique Noire*, n° 71, Automne 1989, p. 4**EXPOSITION(S)**Worcester, Worcester Art Museum, *African Art from the collection of Mr. and Mrs. Harold Kaye*, 8 janvier - 11 mars 1956**120 000-180 000 € 131 000-196 000 US\$**

Représentation d'un ancêtre fondateur, cette statue illustre le talent d'un artiste actif à l'Est du plateau de Bandiagara, et les caractéristiques d'un style Dogon baptisé Tintam par Hélène Leloup. « Le choix du nom de Tintam pour caractériser un style, plutôt que celui de la région de Bondum, est pour une part dû à l'importance historique de ce village, aussi parce que son site, sur un piton au bout d'une route sinuose, [...] est resté animiste alors que l'autre village important de la région, Dé, est peul depuis le XV^e siècle » (Leloup, *Statuaire Dogon*, 1994, p. 175).

L'école de sculpture de Tintam se singularise par l'originalité de son style et de son iconographie, mêlant les influences des communautés qui s'y sont établies. Ici, « le corps musclé, réaliste, énergique et de grande taille » est caractéristique de l'élément autochtone tandis que les ornementations corporelles témoignent de l'influence de la culture Djennenké pour les scarifications quadrillées ventrales, et Songhay pour les petites scarifications en éventail au coin des yeux (Leloup, *idem*, p. 176). La coiffure rase, agencée en trois parties sur le front, est propre au style Tintam. Trois autres figures présentent la même construction : celle conservée au Metropolitan Museum of Art, la statue du Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde de Cologne et celle de l'ancienne Collection Raymond et Laura Wielgus, aujourd'hui à l'Indiana University Art Museum de Bloomington (*idem*, n° 101, 102 et 103).

Ces quatre statues adoptent la même gestuelle des bras levés, implorant les ancêtres. Leur nudité évoquerait : « un homme s'adressant aux instances supérieures et, comme il se doit, avant de pénétrer dans l'enclos de l'autel, le Hogon, Binu ou chef de *ginna*, devait enlever ses vêtements à l'exception d'une ceinture » (*idem*, n° 101). A la sensibilité des traits et au puissant équilibre de la composition s'ajoute ici la perception du mouvement animant la dynamique verticale, notamment par la pliure des coudes, et par l'ampleur des mains en aplat. Caractéristique du style archaïque Tintam, dont elle possède également la patine miel nuancée et la légère croûte sacrificielle, cette statue constitue un très beau témoin du corpus originel.

As a representation of a founding ancestor, this statue illustrates both the talent of an artist working in the east of the Bandiagara plateau, and the characteristics of a Dogon style given the name Tintam by Hélène Leloup. “The choice of the Tintam name to characterize a style, rather than that of the region - Bondum - is partly due to the historical importance of this village, and also because its site, on a rocky outcrop at the end of a winding road, [...] has remained animist, whereas the other large village in the Region, De, has been Fulha since the 15th century” (Leloup, *Statuaire Dogon*, 1994, p. 175).

The Tintam school of sculpture stands out for the originality of its style and iconography, mixing the influences of the communities that have settled there. Here, “the large-scale muscular, realistic, energetic body” is representative of an indigenous component, while the body ornamentation reveals the influence of the Djennenke culture in the chequered ventral scarification pattern, and of the Songhay in the small fan scarifications in the corner of the eyes (Leloup, *ibid*, p. 176). The shorn coiffure, arranged in three sections on the forehead, is peculiar to the Tintam style. Three other figures display a similar construction: the one kept at the Metropolitan Museum of Art, the statue of the Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde of Cologne and the one from the former Raymond and Laura Wielgus Collection, now kept at the Indiana University Art Museum in Bloomington (*ibid*, No. 101, 102 et 103).

These four statues assume a similar posture, with raised arms, imploring their ancestors. Their nudity likely evokes “a man appealing to superior powers and, as he ought to before entering the altar’s enclosure, the Hogon, Binu or Chief of the *Ginna*, had to remove all his clothes except for a belt” (*ibid*, No. 101). The sensitivity of the features and the powerful balance of the composition are compounded by the perception of movement bringing the vertical dynamics to life, in particular in the bending of the elbows and the scale of the flat hands. Typical of the archaic Tintam style - with its honey tint nuanced by the patina of use and light sacrificial patina - this statue constitutes a very beautiful exemplar of the original corpus.

Dogon figure, Mali



Poulie de métier à tisser, Guro, Côte d'Ivoire
haut. 16,5 cm ; 6 ½ in

PROVENANCE

Collection Helmut Zake, Heidelberg

PUBLICATION(S)

Fischer et Homberger, *Die Kunst der Guro Elfenbeinküste*, 1985, p. 256, n° 188

EXPOSITION(S)

Zurich, Musée Rietberg, *Die Kunst der Guro Elfenbeinküste*, 1985

Publiée par Fischer et Homberger en regard d'un des chefs-d'œuvre du Maître de Bouaflé (*Die Kunst der Guro Elfenbeinküste*, 1985, p. 256), cette poulie de métier à tisser offre un égal aboutissement dans l'exaltation des canons Guro de la beauté féminine. Le profil, à la sinuosité caractéristique, est sublimé par l'épure des lignes signifiant la coiffure et les yeux, fendus à l'oblique. Par l'élégance et l'harmonie de ses volumes, cette miniature témoigne du raffinement de l'art Guro, et de l'œil éclairé du collectionneur et historien de l'art Helmut Zake (1918-1995). Ce dernier avait fondé en 1983 le « Cercle Zake », dont le but était de replacer les objets dans leur contexte culturel et d'apprendre à mieux en juger la qualité.

Guro heddle pulley, Côte d'Ivoire

6 000-9 000 € 6 600-9 800 US\$

Masque, Guro, Côte d'Ivoire
haut. 31 cm ; 12 ¼ in

PROVENANCE

Collection Helmut Zake, Heidelberg

PUBLICATION(S)

Fischer et Homberger, *Die Kunst der Guro Elfenbeinküste*, 1985, p. 200, n° 102

EXPOSITION(S)

Zurich, Musée Rietberg, *Die Kunst der Guro Elfenbeinküste*, 1985

Ce masque constitue l'un des très rares témoins de l'adoption du culte du *goli* en pays Guro. Originaire des Wan voisins, le *goli* s'est essentiellement diffusé chez les Baulé, dont les masques relevant de cette institution ont été célébrés très tôt dans les collections occidentales. Si le *kwan kple* des Baulé et le *konon buene* des Guro possèdent un même caractère ambivalent - signifié par un visage anthropomorphe surmonté de cornes caprines -, ils se singularisent par leur ornementation. Ici, c'est à la fois l'épure de la forme, comprise dans la tension des courbes et des contre-courbes, et le dessin caractéristique de la coiffe tripartite qui ont permis à Fischer et Homberger d'attribuer cet ancien masque aux Guro dans l'exposition et le livre de référence *Die Kunst der Guro Elfenbeinküste* (Museum Rietberg, 1985).

Guro Mask, Côte d'Ivoire

8 000-12 000 € 8 700-13 100 US\$



53



Statue, Sénoufo, Côte d'Ivoire

haut. 67 cm ; 26 3/8 in

PROVENANCE

Collection Louis Carré (1897-1987), Paris
 Collection Charles Gillet (1879-1972), Lyon
 Collection Michel Gaud, Saint-Tropez
 Sotheby's, Londres, 29 novembre 1993, n° 26
 Charles Wesley-Hourdé, Paris
 Collection privée, Paris

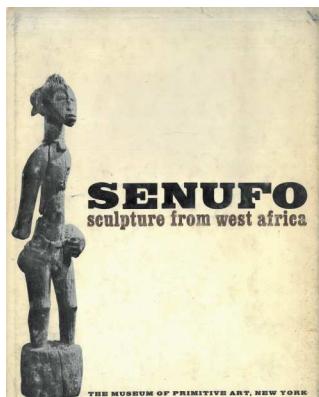
PUBLICATION(S)

Sweeney, *African Negro Art*, 1935, n° 66 (listé)
 Evans, *Portfolio African Negro Art*, 1935
 Goldwater, *Senufo Sculpture from West Africa*, 1964, n° 122 et 122a
 Ndiaye, *Arts et Peuples du Mali*, 1994, p. 36 et 68, n° 106
 Hourdé, *Passeurs de Rêves*, 2016, p. 10-13, n° 2

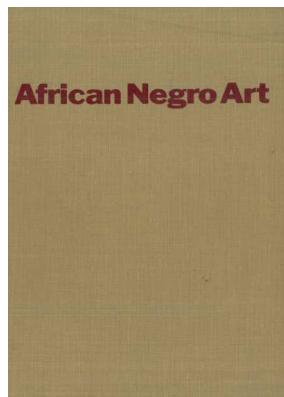
EXPOSITION(S)

New York, Museum of Modern Art, *African Negro Art*, 18 mars - 19 mai 1935 / San Francisco, Museum of Art, 26 juillet - 12 septembre 1935 / Manchester, Currier Gallery of Art, 10 juin - 8 juillet 1935 / Cleveland, Cleveland Museum of Art, 23 juillet - 2 septembre 1935 / Chicago, Arts Club of Chicago, 15 novembre - 9 décembre 1935 / Milwaukee, Art Institute, 7 - 26 janvier 1936 / Hartford, Wadsworth Atheneum, 25 mars - 14 avril 1936
 New York, The Museum of Primitive Art, *Senufo Sculpture from West Africa*, 20 février - 5 mai 1963 / Chicago, Art Institute of Chicago, 12 juillet - 11 août 1963 / Baltimore, Baltimore Museum of Art, 17 septembre - 27 octobre 1963
 Amiens, Chapelle de la Visitation, *Arts et Peuples du Mali*, 14 octobre - 29 novembre 1994
 Socle de Kichizō Inagaki (1876-1951)

90 000-130 000 € 98 000-142 000 US\$



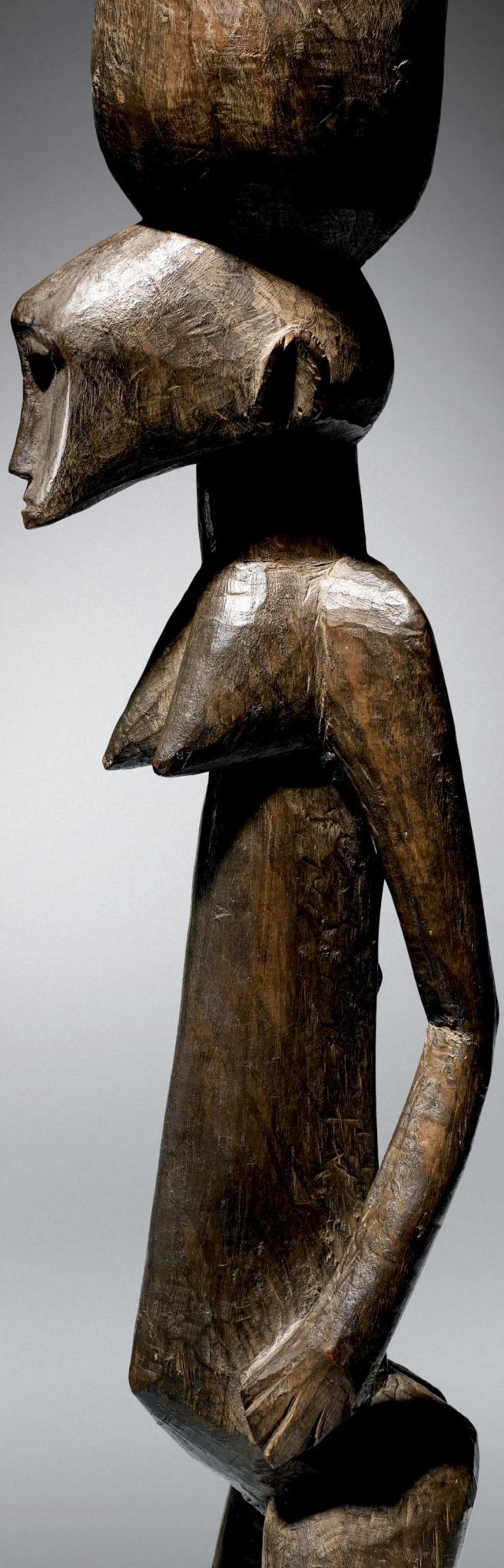
Goldwater, *Senufo sculpture from West Africa*, 1964. Couverture. DR.



Sweeney, *African Negro Art*, 1935. Couverture. DR.



Installation de l'exposition *African Negro Art* au MoMA, Soichi Sunami, 1935. DR.



Il est des œuvres dont l'importance dans le contexte d'origine égale le prestige de leur histoire dans les collections occidentales. Cette statue Sénoufo de la très raffinée collection du galeriste parisien Louis Carré fut sélectionnée, en 1935, pour figurer dans l'emblématique exposition *African Negro Art* au MoMA (New York) ; par le photographe américain Walker Evans pour son célèbre portfolio (1935), puis en 1963 par Robert Goldwater pour la première exposition monographique consacrée à l'art Sénoufo : *Senufo Sculpture from West Africa* (Museum of Primitive Art, New York). Soclée par Kichizō Inagaki, elle personifie l'histoire de la découverte et de la reconnaissance des arts d'Afrique, de part et d'autre de l'Atlantique.

Si la grande statuaire Sénoufo compte parmi les icônes de l'art africain, ses témoins liés à la société féminine du *Sandogo* sont particulièrement rares. Les créations appartenant aux devins *Sandebele* reflètent en effet le plus souvent, dans leurs petites dimensions, le cadre confiné dans lequel exerçaient ces pratiques. Cependant, « l'envergure des œuvres d'art utilisées au cours des pratiques divinatoires annonce les compétences et le pouvoir du devin. Ceux dont la renommée avait dépassé les frontières de leur territoire pouvaient ainsi commander des œuvres très ambitieuses » (Gagliardi, *Divination and Sénoufo Sculpture in West Africa*, 2010, p. 3).

Sous l'apparence d'une figure féminine porteuse de coupe, les grandes statues des *Sandebele* associent des signes qui unissent les principes féminins, masculins et du règne animal, illustrant ainsi l'universalité et la puissance des esprits de la nature invoqués par ces devins (AFAA, *Corps Sculptés*, *Corps Parés*, *Corps Masqués*, *Chefs-d'œuvre de la Côte d'Ivoire*, 1989, p. 79). Seules quatre autres statues composent ce corpus éminemment restreint : celle de l'ancienne collection Boussard (Sotheby's, Paris, 24 juin 2015, n° 57), la figure de la collection Brian Leyden (Sotheby's, Paris, 5 décembre 2007, n° 3), celle de la collection Viviane Jutheau, Comtesse de Witt (Sotheby's, Paris, 14 décembre 2016, n° 5) et enfin la statue conservée au musée du quai Branly-Jacques Chirac (AFAA, *idem*, n° 3).

Si chacune illustre les traits fondamentaux des anciens styles développés dans la région septentrionale et le centre-nord du pays Sénoufo, aux confins de la Côte d'Ivoire et du Mali, elles témoignent également d'individualités artistiques très marquées. À travers l'œuvre de l'ancienne collection Louis Carré, le sculpteur a ainsi imposé la singularité de son geste artistique, dans la souplesse « dansante » de la pose et l'épure moderniste des volumes.

There are works whose significance in their original context equals the prestige of their history in Western collections. This Sénoufo statue, from the exquisitely refined collection of Parisian gallery owner Louis Carré, was selected in 1935 to be featured in the emblematic *African Negro Art* exhibition at the MoMA in New York by American photographer Walker Evans for his famous portfolio (1935), and subsequently in 1963 by Robert Goldwater for the first monographic exhibition devoted to Sénoufo art: *Senufo Sculpture from West Africa* (Museum of Primitive Art, New York). With its base crafted by Kichizō Inagaki, it embodies the whole history of the discovery and recognition of the Arts of Africa, on both sides of the Atlantic.

Although the great Sénoufo statuary are among the icons of African art, the pieces related to the female society of the *Sandogo* are particularly rare. These creations belonged to the *Sandebele* oracles and often reflect, in their small dimensions, the confined premises where these specialists practised their art. However, “the scale of the works of art used for divinatory practices asserts the skill and power of the oracle. Those whose fame had crossed the borders of their territory could thus commission very ambitious pieces” (Gagliardi, *Divination and Sénoufo Sculpture in West Africa*, 2010, p. 3).

In the guise of a female figure bearing a cup, the great *Sandebele* statues combine signs that unite feminine and masculine principles as well as those of the animal kingdom, thus illustrating the universality and power of the spirits of nature invoked by these oracles (AFAA, *Corps Sculptés*, *Corps Parés*, *Corps Masqués*, *Chefs-d'œuvre de la Côte d'Ivoire*, 1989, p. 79). Only four other statues make up this eminently restricted corpus: that of the former Boussard collection (Sotheby's, Paris, 24 June 2015, No. 57), the figure of the Brian Leyden collection (Sotheby's, Paris, 5 December 2007, No. 3), that of the Viviane Jutheau, Comtesse de Witt collection (Sotheby's, Paris, 14 December 2016, No. 5) and finally the statue kept in the Musée du quai Branly-Jacques Chirac (AFAA, *idem*, No. 3)

Although each one incorporates the fundamental traits of the ancient styles developed in the northern and north-central regions of Sénoufo country, on the borders of Côte d'Ivoire and Mali, they also display very marked artistic individualities. In the figure of the former Louis Carré collection, the sculptor asserted the singularity of his artistic gesture in the “dancing” liteness of the pose and the modernist volumes.

Senufo figure, Côte d'Ivoire



Masque, Yauré, Côte d'Ivoire

haut. 44 cm ; 17 3/8 in

PROVENANCE

Amadou Coulibaly, Paris / Abidjan

Collection Lucien Van de Velde et Joanna Teunen, Anvers, 1968

Collection privée

PUBLICATION(S)

- Masques du Monde / Het Masker in de Wereld*, 1974, p. 33, n° 11
 Guimiot et Van de Velde, *Oerkunsten van zwart Afrika / Arts Premiers d'Afrique Noire*, 1977, p. 59, n° 30
 Valbert, "L'avenir des danses traditionnelles en Côte d'Ivoire" in *Arts d'Afrique Noire*, n° 29, Printemps 1979, p. 14
 Berjonneau et Sonnery, *Rediscovered Masterpieces of African Art / Chefs-d'œuvre inédits d'Afrique Noire / Unbekannte Meisterwerke Schwarzafrikas*, 1987, p. 147, n° 103
 Kerchache, Paudrat et Stephan, *L'art Africain*, 1988, p. 385, n° 379
 Kerchache, Paudrat et Stephan, *L'art Africain*, 2008, p. 375, n° 447

Schädler, *Encyclopedia of African Art and Culture*, 2009, p. 620Neyt, *Trésors de Côte d'Ivoire*, 2014, n° 125Baarspul, *Magisch Afrika. Maskers en beelden uit Ivoorkust - De kunstenaars ontdekt*, 2014, p. 14, n° 1Fischer et Homberger, *Afrikanische Meister : Kunst der Elfenbeinküste / Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, 2014-2015, p. 14, n° III.1**EXPOSITION(S)**

- Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, *Masques du Monde / Het Masker in de Wereld*, 28 juin - 31 juillet 1974
 Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, *Oerkunsten van zwart Afrika / Arts Premiers d'Afrique Noire*, 5 mars - 17 avril 1977
 Zurich, Museum Rietberg, *Afrikanische Meister : Kunst der Elfenbeinküste*, 14 février - 1^{er} juin 2014 / Paris, Musée du quai Branly-Jacques Chirac, *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, 14 avril - 26 juillet 2015
 Amsterdam, De Nieuwe Kerk, *Magisch Afrika. Maskers en beelden uit Ivoorkust - De kunstenaars ontdekt*, 25 octobre 2014 - 15 février 2015

200 000-300 000 € 218 000-327 000 US\$**LA MAGNIFICIENCE DU MASQUE****Par Alain-Michel Boyer**

Parmi les anciens masques Yauré, souvent surmontés d'un attribut animal¹, l'association de cornes et d'un individu qui, debout entre elles, les agrippe des deux mains, est très rare. Quatre seulement ont été répertoriés², dont un acquis à Paris en 1935 par Louis Carré (cf. Sotheby's, Paris, 30 novembre 2010, n° 36), et ce chef-d'œuvre du corpus, célébré dans maints ouvrages et expositions de référence.

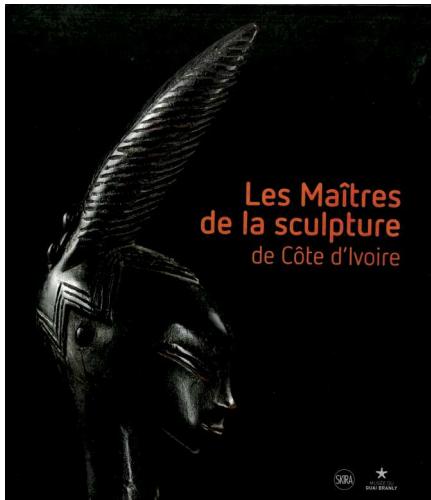
Dans un bois noirci, très dur, mais qui se prête à de subtils effets de modelé, le visage témoigne de la virtuosité des anciens artistes Yauré. Les traits raffinés s'épanouissent en un ovale ceint d'une collerette qui le magnifie, avec un jeu équilibré de courbes et de contre-courbes : les demi-cercles des arcades sourcilières répondent aux trois croissants de la chevelure tressée en haut du front bombé, puis glissent le long de l'arête nasale jusqu'à la bouche délicatement ciselée - arrondie, disent les sculpteurs, parce que le personnage siffle pour manifester assurance et placidité. Trois lamelles de laiton confèrent au visage un éclat supranaturel, celui d'une apparition surgie des ténèbres - ce qui est le cas, puisque le porteur, aujourd'hui encore, provient du bois sacré où il revêt ses parures. Ces trois lamelles de laiton, identiques, fixées avec des clous minuscules, sont souvent accidentellement tombées d'autres exemplaires anciens qui n'en gardent que les traces, comme le masque publié en 1917 dans *Sculptures nègres* de Guillaume Apollinaire et Paul Guillaume et conservé à la Barnes Foundation, à Philadelphie (Boyer, 2016, p. 191 ; cf. note 1). Trois simples scarifications protubérantes ornent les tempes au coin des yeux : parcimonie conforme aux exigences yauré, à l'opposé de la profusion affichée par les Baulé voisins.

THE MAGNIFICENCE OF THE MASK**By Alain-Michel Boyer**

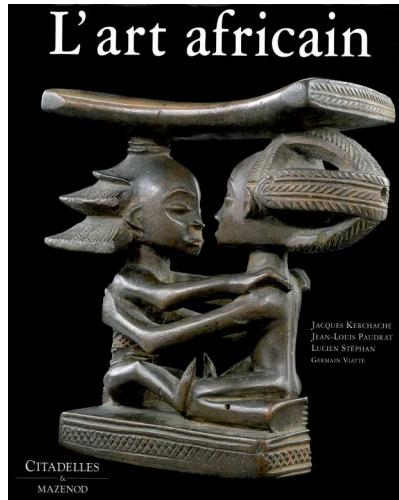
Among the ancient Yaure masks, often topped with an animal attribute¹, the combination of horns with a person standing between them, grasping one horn in each hand is very rare. Only four have ever been recorded², including one acquired in Paris in 1935 by Louis Carré (cf. Sotheby's, Paris, 30 November 2010, No. 36) and this masterpiece of the corpus, hailed in many a reference book and exhibition.

Made from blackened wood, which is very hard but lends itself to subtle modelling effects, the face of the figure is a testament to the virtuosity of the Yaure artists of the past. The refined features bloom into an oval, girded with a collar that magnifies the face in a well-balanced interplay of curves and counter-curves. The semicircles of the eyebrow arches draw a parallel to the three crescent shapes of the braided hair atop the curved forehead, then taper down the nasal ridge to the finely chiselled mouth - rounded, according to the sculptors, because the character is whistling as a show of assurance and placidity. Three strips of brass give the face a supernatural radiance- that of an apparition arising from the darkness - this would seem the case, as to this day the wearer dons his regalia and emerges from the sacred wood. These three identical brass plates are fixed with tiny nails, which on older pieces have often accidentally fallen off with only traces remaining, as is the case on the mask published in 1917 in *Sculptures nègres* by Guillaume Apollinaire and Paul Guillaume, now kept at the Barnes Foundation in Philadelphia (Boyer, 2016, p. 191; cf. note 1). Three simple protuberant scarification motifs decorate the temples at the corner of the eyes: parsimony in line with Yaure requisites and in stark contrast to the neighbouring Baule's profusion.

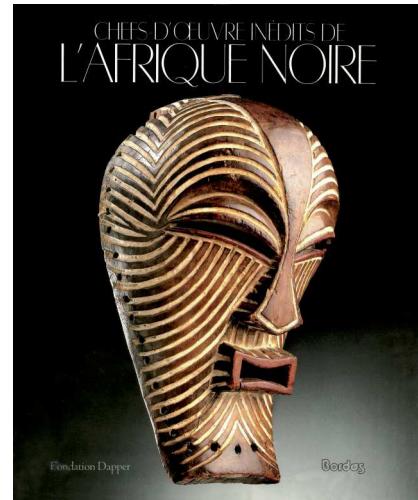




Fischer et Homberger, *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, 2014-2015. Couverture. DR.



Kerchache, Paudrat et Stephan, *L'art Africain*, 1988. Couverture. DR.



Berjonneau et Sonnery, *Chefs-d'œuvre inédits d'Afrique Noire*, 1987. Couverture. DR.

Le visage du personnage dressé au sommet obéit aux mêmes principes de finesse et de recueillement - avec un surcroît de détermination. S'il tient ces cornes comme un souverain qui brandirait deux sceptres ou comme un nautonier qui dirigerait une barque allégorique (*ibid.*, p. 22-23), c'est parce que, selon les villageois interrogés, il incarne la suprématie de l'ordre social sur les puissances occultes, la tentative d'une mainmise sur la brousse où résident les dieux. Vive, imprévisible, symbole du monde sauvage, l'antilope, emblématisée par ses cornes annelées, s'oppose ainsi à la tranquillité de l'univers domestique que suggère le visage, mais elle le couronne aussi, le transfigure : grâce à la duplication de la figure humaine, l'espace du dehors est fermement jugulé, assujetti, intégré dans l'harmonie de la communauté. Cette emprise entend soumettre les forces obscures qui se manifestent toujours par surprise, elle veut dominer les tensions, vaincre la peur du désordre que l'art vise à conjurer, en mettant en valeur les qualités que les Yauré valorisent le plus : maîtrise, sérénité, capacité à équilibrer les contraires. Car ce masque, dans un ensemble de sept effigies qui interviennent successivement, en une sorte de dramaturgie, n'apparaît que lors des obsèques d'un notable : le sixième et avant-dernier, après les masques-heaumes et trois masques faciaux (*Ibid.*, p. 164-179) et juste avant le dernier, représentant la mort. Il a pour objet de rendre bienveillante et charmer par sa magnificence une divinité nommée *kłomon yu*, qui est chargée de régénérer la société, lui restituer sa quiétude et éradiquer les maléfices qu'apporte tout décès d'un homme doté d'une large descendance.

Choisi par Eberhard Fischer et Lorenz Homberger comme première illustration de leur ouvrage dédié aux « Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire », ce masque symbolise, par ses exceptionnelles qualités plastiques, le génie artistique présidant à la création des chefs-d'œuvre de l'art africain.

[1] Voir : Alain-Michel Boyer, *Les Yohouré de Côte d'Ivoire/Faire danser les dieux*, Lausanne, « Ides et Calendes », 2016, p. 145-191. Version américaine : *The Yaure of Côte d'Ivoire/Make the Gods Dance*, Geneva, Cultural Foundation Barbier-Mueller, 2016, p. 145-191.

[2] Base de données A.-M. Boyer-Julien Prince.

The face of the person standing atop the mask complies with the same principles of refinement and reverence - with added determination. He holds the horns in the manner of a sovereign wielding two sceptres or of a mariner steering an allegorical boat (*ibid.*, pp. 22-23) the reason for this, according to villagers when questioned, is that he is an incarnation of the supremacy of the Social order over the occult powers, an attempt to seize the bush where the gods reside. The lively, unpredictable antelope, a symbol of the wild, is signified in the ringed horns and thus opposes the tranquillity of the domestic universe suggested by the face, but also crowns and transfigures it. With the duplication of the human figure, the outside space is firmly restrained, subjugated and integrated into the harmony of the community. This ascendancy is designed to subdue the obscure forces that always emerge by surprise; it seeks to dominate tensions, to overcome the fear of disorder that art aims to conjure by highlighting the qualities that the Yaure value most: command, serenity and a capacity to balance opposites. This mask is part of a set of seven effigies that successively appear in a form of dramatization and only comes out for funerals of notable figures. It is the sixth and penultimate in the series, coming after the helmet-masks and three face masks (*Ibid.*, p. 164-179) and just before the last representing death. The mask's object is to render benevolent a divinity named *kłomon yu*, to charm the divinity with its magnificence. This divinity is responsible for regenerating society, restoring its peace and eradicating the evil spells that the death of any man with a great number of descendants brings.

Selected by Eberhard Fischer and Lorenz Homberger as the first illustration for their book dedicated to the Master sculptors of Côte d'Ivoire ("Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire"), this mask, through its exceptional artistic qualities, symbolises the artistic genius evident in the creation of the masterpieces of African art.

[1] See: Alain-Michel Boyer, *Les Yohouré de Côte d'Ivoire/Faire danser les dieux*, Lausanne, "Ides et Calendes", 2016, p. 145-191. American edition: *The Yaure of Côte d'Ivoire/Make the Gods Dance*, Geneva, Cultural Foundation Barbier-Mueller, 2016, p. 145-191.

[2] Database A.-M. Boyer-Julien Prince.





Singe, Baulé, Côte d'Ivoire

haut. 64 cm ; 25 1/4 in

PROVENANCE

Pierre J. Langlois (1927-2015), Lille

David Serra, Barcelone, ca. 2000

Collection privée européenne

PUBLICATION(S)

Collectif, *Formes Rituelles. Chemins de la création*, 1981

Guardiola, *Africa. Colecciones privadas de Barcelona*, 2003, p. 42, n° 24

Collectif, *Art africà*, 2005, p. 56, n° 24

Serra, *Imaginaire tribal*, 2010, p. 20-21

EXPOSITION(S)

Ancy, Chateau d'Ancy Le Franc, *Formes Rituelles. Chemins de la création*, 6 juin - 20 septembre 1981

Barcelone, Fundacion Francisco Godia, *Africa. Colecciones privadas de Barcelona*, 27 février - 30 juin 2003

Gérone, Centro Cultural de Caixa de Girona, *Art africà*, 22 juillet - 18 septembre 2005

50 000-70 000 € 54 500-76 500 US\$

Antithèse des sculptures anthropomorphes qui, en pays Baulé, reflètent l'acmé de l'idéal de beauté, les statues cynocéphales porteuses de coupe frappent par leur puissance, à la frontière de la sauvagerie et de la férocité. Ces œuvres, longtemps mécomprises et délaissées par les africanistes seraient pourtant, selon la récente étude menée par Jean-Louis Danis et Bruno Claessens, l'une des plus anciennes traditions sculpturales des Baulé. Remontant à l'époque des proto-Baulé, elles dateraient donc d'avant les immigrations Akan qui métissèrent la production artistique originelle (*Singes baulé*, 2016, p. 31).

Image d'un esprit de la brousse (*amuin*), cette figure présente les caractères classiques du corpus :

- l'association hybride, dictée au sculpteur par le devin *amuinfwe*, d'un corps anthropomorphe et d'une tête zoomorphe (ici du babouin, identifié par son museau carré) ;
- la gestuelle d'offrande des deux mains présentant la coupe ;
- l'impressionnante patine croûteuse avec des inclusions de matières sacrificielles, signe d'un long usage rituel.

Cette œuvre témoigne magistralement, tant dans sa prégnance que dans la dynamique sculpturale, du talent individuel de l'artiste. La force ambivalente et incontrôlable, inhérente à l'esprit de la brousse qu'elle personifie, trouve son apogée dans la puissance expressionniste de la tête simiesque, dont la gueule ouverte aux dents apparentes renforce le regard perçant marqué par des orbites profondes. Par l'ensemble de ses qualités, cette œuvre incarne remarquablement « cet art baulé, que son ancienneté, sa rareté, sa grande taille et sa plastique puissante rendent exceptionnel » (Vogel in Claessens et Danis, *Singes baulé*, 2016, p. 8).

Baule monkey, Côte d'Ivoire



Masque Kpelie, Sénoufo, Côte d'Ivoire

haut. 38 cm ; 15 in

PROVENANCE

Joseph Brummer, Paris
 Collection privée européenne
 Yann Ferrandin, Paris
 Collection privée, Paris

PUBLICATION(S)

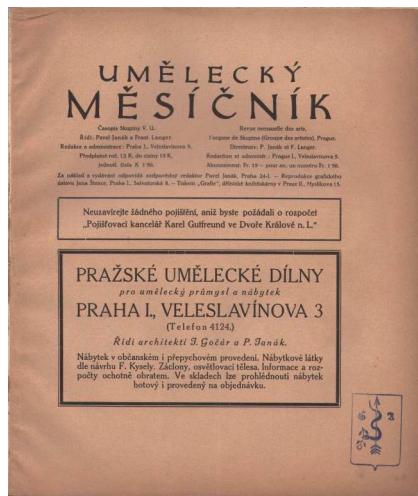
Umelecký Mesicník, Novembre 1913, p. 4
Einstein, Negerplastik, 1915 et 1920, pl. 100
 Bassani et Paudrat, *Carl Einstein - La sculpture nègre*, 1998,
 n° 100
 Einstein, *Les arts de l'Afrique*, réédition par Meffre et Paudrat,
 2015, pl. 100

18 000-25 000 € 19 600-27 200 US\$

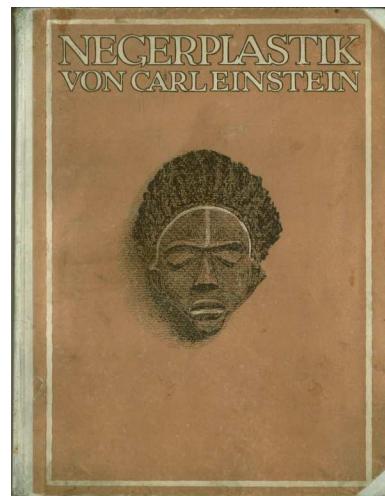
Ce masque Sénoufo compta, avant 1914, parmi les premières images publiées manifestant les affinités entre l'art africain et les avant-gardes artistiques. Il appartient alors au grand marchand parisien Joseph Brummer. « Au printemps 1913, l'artiste pragois Emil Filla acheta à Brummer une série de photographies d'objets africains afin de les publier dans le journal d'avant-garde *Umelecký Mesicník* [...] comme une forme de manifeste ou de note d'intention : celle de souligner en les juxtaposant, le rapport esthétique perçu entre les nouvelles formes artistiques développées en Europe, spécifiquement le cubisme, et les créations en provenance d'Afrique » (Biro, *Picasso et les maîtres. Exposer et juxtaposer Picasso et les arts africains (1913-1923)*, 2015, p. 1-2). Son image est à nouveau choisie par le théoricien de l'art Carl Einstein, pour figurer dans son anthologique ouvrage *Negerplastik* (1915).

Ces publications, à l'orée du XX^e siècle, témoignent également du style archaïque des masques kpelie Sénoufo, dont l'image se diffusera bientôt à profusion dans les collections occidentales. A la rareté de son unique ornement sommital s'ajoutent ici la variété formelle des percements du pourtour, et la belle patine d'usage, brun profond.

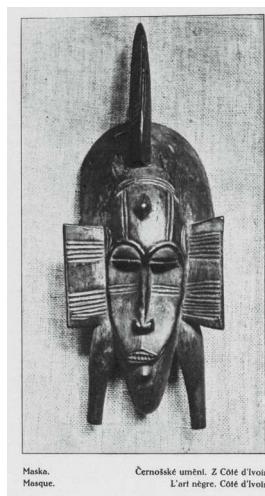
Kpelie Senufo mask, Côte d'Ivoire



Umelecký Mesicník, Novembre 1913. Couverture. DR.



Einstein, Negerplastik, 1915. Couverture. DR.



Umelecký Mesicník, Novembre 1913, p. 4. DR.





59

Masque, Sénoufo, Côte d'Ivoire
haut. 59 cm ; 23 1/8 in

PROVENANCE

Collection Gérald Dannenber (1925-2005), New York
Collection privée, Paris

Ce masque relève d'un corpus très restreint qui témoigne de la vitalité des échanges culturels, rituels et stylistiques entre groupes voisins. Provenant de la région frontalière entre le Mali et la Côte d'Ivoire, aux confins des pays Bamana et Sénoufo, les masques caractérisés - comme ici - par la très haute stylisation géométrique du visage étiré, s'achevant en pointe et dominé par un front bombé, furent longtemps indistinctement attribués aux Bamana (cf. Colleyn, *Bamana. The Art of Existence in Mali*, 2001, n° 87). Les études de terrain menées dans cette région par Patrick Girard ont également établi leur existence chez les Sénoufo, où ils sont nommés *Gbaangorongo* et apparaissaient tous les sept ans, à la fin d'un cycle d'initiation. Celui-ci se distingue par la double rangée d'yeux et l'épure radicale de ses formes, animée par les modulations de la surface finement facettée du front, et par les nuances de la patine.

Senufo mask, Côte d'Ivoire

15 000-20 000 € 16 400-21 800 US\$



60

Oiseaux, Sénoufo, Côte d'Ivoire
long. 57 cm ; 22 ½ in

PROVENANCE

Collection René et Denise David, Zurich, avant 1980
Koller, Genève, 20 mai 2014, n° 47
Collection privée, Paris

PUBLICATION(S)

Förster et Homberger, *Die kunst der Senufo*, 1988, p. 27, n° 10

EXPOSITION(S)

Zurich, Musée Rietberg, *Die kunst der Senufo*, mai 1988

Destiné à être porté au sommet d'une hampe lors des rites agricoles liés à l'association initiatique du *Poro*, cet emblème illustrant un couple d'oiseaux *sejan* représenté en vol relève d'un corpus très rare - propre à seulement quelques groupes Sénoufo du centre. Symboles de fécondité, mais aussi de solidarité entre les générations, les deux oiseaux sont ici étroitement liés par le geste sculptural. Attestant de son ancienneté, la patine sombre rehausse l'élégante stylisation de cette double silhouette, aux volumes remarquablement épurés.

Senufo birds, Côte d'Ivoire

5 000-7 000 € 5 500-7 700 US\$

Tête en terre cuite, Akan, Ghana

haut. 26 cm ; 10 1/4 in

PROVENANCE

Collection Jacques Viault, Paris, acquis ca. 1972

PUBLICATION(S)Blazy, *L'idéal féminin dans l'art africain*, 2001, p. 38**EXPOSITION(S)**Paris, Galeries Lafayette, *L'idéal féminin dans l'art africain*, 22 février - 24 mars 2001**60 000-80 000 € 65 500-87 000 US\$**

« Le visage idéalisé, où le regard semble contempler un monde intérieur, s'inscrit dans un volume dont l'équilibre formel traduit une sérénité définitivement acquise dans la mort. Les yeux aux paupières mi-closes apparaissent en relief, surmontés par des sourcils en demi-ellipse et en léger ressaut. Ils sont séparés par deux scarifications épaisses en contraste avec la délicatesse des traits naturels. Le nez aux narines bien marquées est fin et droit, au-dessus d'une bouche aux lèvres parallèles, à jamais close » (Person in Mattet, *Arts d'Afrique et d'Océanie, Fleurons du musée Barbier-Mueller*, 2007, p. 152). Ce commentaire sur l'un des fleurons du musée Barbier-Mueller dépeint avec la même justesse cette œuvre éminemment apparentée de la collection Jacques Viault. Si elles se distinguent par leur parure (chéloïdes et dessin de la coiffure asymétrique), toutes deux, ainsi que la tête commémorative également acquise par Karl-Heinz Krieg dans les années 1970 (Sotheby's, 12 décembre 2012, n° 69), témoignent de l'individualité d'une artiste dont l'œuvre s'inscrit dans la veine, aussi naturaliste que sensible, de la région de Hemang Twifo.

Dès 1602, Pieter de Marees publiait les observations détaillées de ses voyages sur la côte ouest de l'Afrique. Il y évoque notamment les funérailles de « Rois » Akan : « Toutes leurs possessions, comme leurs armes et vêtements, sont enterrées avec eux, et chacun des nobles les ayant servi est représenté d'après nature par un modelage en terre, peint puis placé, l'un à côté de l'autre, autour de la tombe. » (De Marees, *Description and Historical Account of the Gold Kingdom of Guinea (1602)*, 1987, p. 184-185). Subtile association d'une vision idéalisée de la beauté et de traits individuels, ce portrait honore la mémoire d'une personnalité notable et, à travers lui, l'histoire de son peuple. Les nuances de l'engobe, où subsistent des traces de pigments rouges, témoignent de son ancienneté et de son exposition prolongée.

“The idealised face, where the eyes seem to gaze into an inner world, is part of a balanced volume, the formal composure of which reflects a serenity definitively acquired in death. The eyes, with their half closed lids, are in relief and shaded by half-ellipse, slightly raised eyebrows. They are separated by two thick scarifications, in contrast with the delicacy of the natural features. The nose, with its well-defined nostrils, is thin and straight, above a mouth with parallel lips, which shall remain forever sealed. (Person in Mattet, *Arts d'Afrique et d'Océanie, Fleurons du musée Barbier-Mueller*, 2007, p. 152). This commentary was written on one of the jewels of the Barbier-Mueller Museum but relates with equal accuracy to this very similar piece from the Jacques Viault collection. Although they both stand out for their adornments (keloids and asymmetrical design of the coiffure), like the commemorative head also acquired by Karl-Heinz Krieg in the 1970s (Sotheby's, December 12, 2012, No. 69), each work showcases the individuality of an artist whose work is in the naturalistic and sensitive vein of the Hemang Twifo region.

As early as 1602, Pieter de Marees published detailed observations of his travels on the west coast of Africa. He wrote in particular of the funeral of Akan “Kings”: “All his possessions, such as his weapons and clothes, are buried with him and all his Nobles who used to serve him are modelled from life in earth, painted and put in a row all around the Grave, side by side.” (De Marees, *Description and Historical Account of the Gold Kingdom of Guinea (1602)*, 1987, p. 184-185). A subtle depiction of an idealized vision of beauty and individual traits, this head honoured the memory of a notable personality, and through him, the history of his people. The nuances of the slipware, still showing traces of red pigment, are marks of this head's antiquity and its prolonged exposure.

Akan Terracotta head, Ghana





Dossier de trône, Nyamwezi, Tanzanie

haut. 76 cm ; 30 in

PROVENANCE

Kunsthandel Feichtner & Mizrahi, Vienne
 Collection privée européenne

PUBLICATION(S)

Baum, *Kunst aus Afrika, Indonesien. Ozeanien und Lateinamerika*, 1999, p. 31

EXPOSITION(S)

Linz, Neue Galerie, *Kunst aus Afrika, Indonesien. Ozeanien und Lateinamerika*, 28 octobre - 5 décembre 1999

De la silhouette éthérée, animée par le dessin sinueux de la veinure que révèle la profonde érosion du bois dur, émerge une figure ancestrale féminine au port altier. Tandis que les scarifications verticales et les yeux percés caractérisent l'art Nyamwezi, l'ampleur de ce dossier de trône témoigne de son passé illustre. Propriété des chefs, parfois réalisés par paire, les trônes Nyamwezi, comme ceux des Tabwa, incarnent des « métaphores idéologiques de féminité nourricière, de sujétion et de protection, auxquelles tout puissant chef voudrait être associé » (Roberts in Roy, *Art and life in Africa* [...], 1992, p. 254).

Nyamwezi back of a throne, Tanzania

7 000-9 000 € 7 700-9 800 US\$

Canne, Chaga, Tanzanie

haut. 132 cm ; 52 in

PROVENANCE

Fred Jahn, Munich
 Collection privée européenne

PUBLICATION(S)

Felix, *Mwana Hiti : Leben und Kunst der matrilinearen Bandu von Tansania*, 1990, p. 115, n° 287

Meurant, "Ton- und Holzskulpturen aus Nordost-Tansania" in *TANZANIA : Maisterwerke afrikanischer Skulptur*, 1994, p. 75, n° 176

Lehuard, "Tanzania" in *Arts d'Afrique Noire*, Automne 1994, n° 91, p. 19

Cette élégante canne à la hampe torsadée se distingue, au sein des arts de Tanzanie, par la sobriété de ses lignes et de son décor, qui met en valeur le brun profond de la patine grumeleuse. Le personnage féminin qui en orne le sommet présente les traits caractéristiques du style nord-tanzanien - prodigieux élan du buste accentué par les jambes raccourcies, volumineuse tête ronde animée par les petits yeux percés et d'amples oreilles semi-circulaires. L'ornement stylisé dont elle est coiffée semble renvoyer à la parure de tête d'un danseur photographié dans la première moitié du XX^e siècle par Roger Fouquer (musée du quai Branly-Jacques Chirac, inv. n° 0/721655).

Chaga staff, Tanzania

10 000-15 000 € 10 900-16 400 US\$





Masque, Attié, Côte d'Ivoire

haut. 27,5 cm ; 10 5/8 in

PROVENANCE

Collection Jean Willy Mestach (1926-2014), Ukkel

Ernest Ohly, Londres, 1962

Collection Peter et Veena Schnell, Zürich

Sotheby's, Paris, *Collection Peter et Veena Schnell*, 15 juin

2004, n° 40

Collection privée, Bruxelles

PUBLICATION(S)Olbrechts, *Het masker. Alle volken-alle tijden/ Le Masque. De tous peuples, de tous temps*, 1956, p. 31, n° 211 (listé)**EXPOSITION(S)**Anvers, Museum voor Schone Kunsten, *Het masker. Alle volken-alle tijden / Le Masque. De tous peuples, de tous temps*, 19 septembre - 15 novembre 1956**40 000-60 000 € 43 500-65 500 US\$**

Masque Attié, Côte d'Ivoire, Musée du quai Branly-Jacques Chirac (inv. 70.2015.44.1). DR.

Prêté en 1956 par l'artiste Jean Willy Mestach pour la célèbre exposition d'Anvers - *Le masque. De tous peuples, de tous temps* - ce masque, alors erronément attribué, s'inscrit dans l'un des corpus les plus rares des arts d'Afrique : celui des masques Attié, ou Akyé (Côte d'Ivoire). Seules trois autres œuvres, toutes conservées dans des musées, complètent ce corpus : le masque des anciennes collections Charles Ratton puis Hubert Goldet (Sotheby's, Paris, 24 juin 2015, n° 29) aujourd'hui dans les collections du musée du quai Branly-Jacques Chirac, celui de la collection Tishman (Vogel, *For spirits and kings. African Art from the Tishman Collection*, 1981, p. 78, n° 39) conservé au National Museum of African Art, Smithsonian Institution, et l'exemplaire de l'Art Institute de Chicago.

C'est William Fagg qui, en 1965, attribua ce corpus archaïque aux Attié, peuple Akan vivant au sud de la Côte d'Ivoire, à proximité des Baulé et des Anyi. Observé en 1898, dans la région d'Ano, par l'explorateur Camille Dreyfus (Dreyfus, *A la Côte d'Ivoire, six mois dans l'Attie (un Transvaal français)*, 1898, p. 135), son usage disparut peu après.

Avec sa face quasi-plane ceinturée d'une frise dentelée dessinant un collier de barbe, ce masque s'impose par la modernité de son langage formel et pictural. Rare témoin d'une tradition oubliée, il affirme son ancienneté par sa patine partiellement croûteuse animée par les aplats polychromes.

Loaned by the artist Jean Willy Mestach in 1956 for the famous Antwerp exhibition - *Le masque. De tous peuples, de tous temps* - this mask, then incorrectly attributed, belongs to one of the rarest corpora of African art: that of the Attie, or Akyé masks (Côte d'Ivoire). Only three other pieces, actually all in museums collections, complete this corpus: the mask from the former Charles Ratton collection, later part of the Hubert Goldet collection (Sotheby's, Paris, June 24, 2015, No. 29) and the one from the Tishman collection (Vogel, *For spirits and kings. African Art from the Tishman Collection*, 1981, p. 78, No. 39), now in the National Museum of African Art, Smithsonian Institution, and the mask held at the Art Institute of Chicago.

In 1965, William Fagg, attributed this archaic corpus to the Attié, an Akan people living in southern Ivory Coast, near the Baule and the Anyi. Observed in 1898 in the region of Ano, by explorer Camille Dreyfus (Dreyfus, *A la Côte d'Ivoire, six mois dans l'Attie (un Transvaal français)*, 1898, p. 135), their use came to an end soon after.

With its almost flat face, girded by a serrated frieze figuring a chinstrap beard, this mask stands out for the modernity of its formal and pictorial language. A rare specimen of a forgotten tradition the archaism of this mask is evident in the echoes of polychromy in the partially crusty patina.

Attie mask, Côte d'Ivoire



Gong, Tsogho, Gabon

haut. 49,5 cm ; 19 1/2 in

PROVENANCE

Georges Vidal, Paris, ca. 1968

Collection Baudouin de Grunne, Bruxelles

Sotheby's, New York, *The Baudouin de Grunne Collection of African Art*, 19 mai 2000, n° 28

Collection privée européenne

Emblèmes d'autorité de la confrérie des *Evovi* (juges) et chargés d'une haute valeur symbolique, les gongs rituels *mokengué* traduisent, dans leur jeu, les battements du cœur (Sallée, Perrois et alii, *Art et Artisanat Tsogho*, 1975, p. 38). Collecté par Georges Vidal à la fin des années 1960, ce très bel instrument se distingue par la force sculpturale de la tête qui en orne le manche. Le visage, à l'arcade sourcilière déployée et aux petits yeux incrustés de blanc, est surmonté d'une coiffe à quatre rangs. La patine croûteuse et nuancée du métal - sur lequel demeurent des traces de polychromie rouge et blanche - et celle, épaisse et laquée de la poignée, témoignent de ses fréquentes utilisations et de son ancien neté.

*Tsogho gong, Gabon***7 000-10 000 € 7 700-10 900 US\$****Bâton Oshe Shango, Yoruba, Nigeria**

haut. 33 cm ; 13 in

PROVENANCE

Collection Nicole et John Dintenfass, New York

Sotheby's, New York, 16 novembre 2001, n° 57

Collection privée européenne

Coiffée de la double hache stylisée *adu ara* symbolisant la divinité Shango, l'orante agenouillée adopte la posture caractéristique « de respect, de courtoisie et de supplication » (Lawal, *Yoruba*, 2012, p. 33). Ce bâton rituel *Oshe Shango*, brandi au cours des danses du festival annuel ou lors cérémonies hebdomadaires consacrées à la divinité, traduit avec une très grande sensibilité les prières qu'il portait, liées à la maternité et à l'accouchement. A la rondeur des formes, exaltée par la finesse des modelés, répond la superbe élaboration de la parure, notamment dans la coiffe à multiples chignons agencés en couronne. Tandis que les traits anguleux du visage situent sa provenance dans la région d'Igbomina, sa profonde patine laquée aux nuances brun rouge, et les traces de la pâte dont elle était rituellement enduite, témoignent des soins répétés qui lui ont été conférés, et de son ancien neté.

*Oshe Shango ritual staff, Yoruba, Nigeria***6 000-8 000 € 6 600-8 700 US\$**

Masque, Baga, Guinée

haut. 90 cm ; 35 ½ in

PROVENANCE

Collection Maurice Nicaud, Paris, acquis *in situ* ca. 1950

Sotheby's, Paris, 12 décembre 2012, n° 54

Collection privée, Bruxelles, acquis lors de cette vente

PUBLICATION(S)

Meauzé, *L'Art Nègre*, 1967, p. 139, n° 3

18 000-25 000 € 19 600-27 200 US\$

A la veille des Indépendances, marchands et courtiers européens commencent à silloner l'Afrique en quête d'objets. Dans un même temps, naissent sur le continent quelques vocations de grands collectionneurs. Maurice Nicaud fut l'un des plus éclairés d'entre eux. Avant d'ouvrir une galerie à Paris (de 1965 à 1975), il parcourait l'Ouest africain en tant que transporteur, et acquit notamment en pays Baga, au début des années 1950, un ensemble d'œuvres majeures. Plusieurs d'entre elles furent reproduites dans *L'Art Nègre* - l'ouvrage de référence que Pierre Meauzé, à l'époque conservateur au musée des Arts Africains et Océaniens (Paris), publia en 1967. Ces œuvres y apparaissent soit sous son nom, comme pour la « déesse Nimba », soit sous le nom d'un ami (Clamagirand), comme pour ce masque d'une grande rareté.

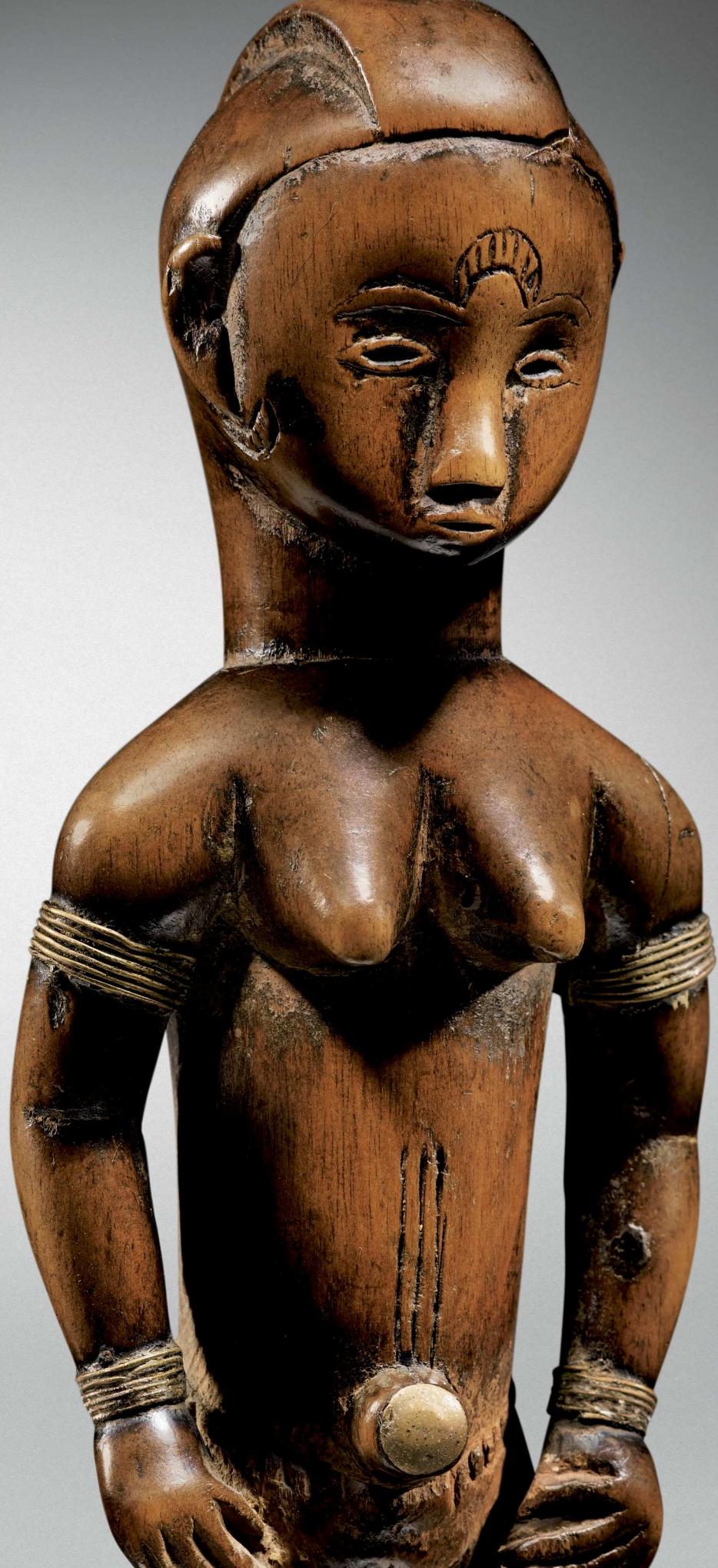
Ce monumental masque-heaume se distingue des « classiques » masques *banda* par la stylisation radicale des formes. Pour autant, il en offre la même complexité iconographique dans l'association des forces qui régissent l'univers de la pensée Baga, ici symbolisées par l'imposante mâchoire de crocodile, les cornes aux extrémités enroulées et les traits anthropomorphes du visage. Dans sa monographie consacrée à l'art des Baga, Frederick Lamp publie une photographie prise en 1947, « probablement dans le sud du pays Baga », où apparaît un masque stylistiquement apparenté, décrit comme « cimier non identifié » (Lamp, *Art of the Baga*, 1996, p. 170). Tandis que la patine et les différentes épaisseurs de polychromie attestent d'un usage répété, cet ancien masque impose, dans l'abstraction moderniste des formes et celle du décor pictural, l'individualité artistique de son auteur.

On the eve of independence in Africa, European dealers and brokers began to travel across the African continent in search of objects. It was at this time that certain great collectors emerged. Maurice Nicaud was one of the most enlightened among them. Before opening a gallery in Paris (from 1965 to 1975) he travelled West Africa as a trader, acquiring a set of major pieces in the early 1950s, a number of which came from Baga country. Several of them were reproduced in *L'Art Nègre* - the 1967 reference publication by Pierre Meauzé, who was the curator of the Museum of African and Oceanic Arts in Paris at the time. They were published either under his name, as was the case for the "Nimba Goddess", or under the name of a friend (Clamagirand), as for the present mask.

This monumental helmet-mask stands apart from "classic" *banda* masks in the radical stylization of its forms. Yet it offers the same complex iconography, combining the forces that govern the universe of the Baga thought system which is symbolised here by the massive jaws of a crocodile, the horns with their curled ends, and the anthropomorphic facial features. In his monograph dedicated to the art of the Baga, Frederick Lamp published a photograph taken in 1947, "probably in southern Baga country", where a stylistically related mask is described as an "unidentified headdress" (Lamp, *Art of the Baga*, 1996, p. 170). Whilst the patina and varying thickness of the polychromy attests to its repeated use, this antique mask stands out for the artistic individuality of its creator apparent in the modernist abstraction of its forms and its pictorial décor.

Baga mask, Guinea





Statuette, Fang, Gabon

haut. 20 cm ; 7 1/8 in

PROVENANCE

Collection Henri Couillard, Vincennes

Collection Tillieu, Paris, acquis ca. 1970

Bernard Dulan, Paris

Collection privée européenne

Cette « miniature » révèle la maîtrise d'un grand sculpteur, tant dans la facture délicate de la tête que dans le modelé subtil des volumes corporels. Les sculptures miniaturisées (statues ou têtes seules), rares chez les Fang, sont essentiellement l'œuvre des Fang Ntumu et des Betsi du Rio Muni et du Nord Gabon. Préciser individuellement leur fonction demeure complexe. Si certaines agrémentaient des petits coffres-reliquaires probablement portatifs, d'autres, isolées lors de leur collecte, ornaient à l'origine des insignes réservés aux chefs de lignage : cannes d'apparat, chasse-mouches ou encore éventails.

Cette statuette féminine, représentée dans l'attitude classique des effigies d'ancêtres, constituait très vraisemblablement l'extrémité supérieure d'une - rare - canne de chef, nommée *ntum eyema*, c'est-à-dire en langue fang « *le bâton avec une image* ». L'image sculptée en son sommet rappelait que celui qui a le privilège de l'utiliser est un détenteur de *byeri*, un chef de famille qui conserve, bien cachées, les reliques humaines d'un lignage. Ce type d'objet pouvait être momentanément confié aux messagers du chef, pour attester que les annonces ou les ordres transmis étaient authentiques.

Elle évoque l'image d'une jeune fille, élégamment parée de bracelets et d'un délicat ornement ceignant les reins. La tête, d'une grande qualité de sculpture, surtout si l'on considère sa taille réduite, présente un visage et une coiffe à crête (*nlo-ô-ngo*) typiquement Fang. Tandis que les surfaces très soigneusement polies avec des feuilles abrasives témoignent du soin qui lui a été accordé, la magnifique patine d'usage, d'aspect laqué, rappelle sa longue utilisation. Voir Günter Tessmann (*"Die Pangwe"*, Berlin, 1913) pour des cannes à l'iconographie comparable, collectées dès 1907 pour le musée de Lübeck.

Commentaire par Louis Perrois

For English version, see [sothebys.com](#)

Fang figure, Gabon

30 000-50 000 € 32 700-54 500 US\$



Statue, Fang, Gabon

haut. 53,5 cm ; 21 in

PROVENANCE

Collection Jacob Epstein, Londres

Christie's, Londres, *Egyptian, Greek and Roman Antiquities and Primitives works of Africa [...] from the Epstein Collection*, 15 décembre 1961, pl. 1, n° 9

Collection Carlo Monzino, Lugano / Milan, 1962

Sotheby's, Paris, 30 septembre 2002, n° 24

Collection privée, Paris

PUBLICATION(S)

Fagg, *The Epstein Collection of Primitive and Exotic Sculpture*, 1960, n° 2 (listé)

Vogel, *African Aesthetics : The Carlo Monzino Collection*, 1986, p. 206, n° 168

Bassani et MacLeod, *Jacob Epstein Collector*, 1989, p. 112, n° 263

EXPOSITION(S)

Londres, The Arts Council of Great Britain, *The Epstein Collection of Primitive and Exotic Sculpture*, 25 mars - 23 avril 1960

New York, The Center for African Art, *African Aesthetics : The Carlo Monzino Collection*, 7 mai - 7 septembre 1986

130 000-180 000 € 142 000-196 000 US\$



La collection Epstein exposée au British Art Council de Londres, in Fagg, *The Epstein Collection of Primitive and Exotic Sculpture*, 1960, p. 19, n° 21. DR.

En décembre 1960 était dévoilée, à l'Arts Council of Great Britain (Londres), la prodigieuse collection réunie par le sculpteur britannique d'origine américaine, Sir Jacob Epstein (1880-1959). Epstein revendiquait avoir découvert l'art africain avant Picasso, lors d'un séjour à Paris en 1902. C'est plus vraisemblablement au cours des six mois qu'il consacra, en 1912, à superviser l'installation de son mémorial à Oscar Wilde au cimetière du Père Lachaise qu'il débute sa collection, dans l'entourage de l'avant-garde parisienne (Bassani et McLeod, *Jacob Epstein Collector*, 1989). S'il vivait littéralement immergé dans le millier d'œuvres envahissant chaque espace de sa maison londonienne - dont près de la moitié d'origine africaine, acquise essentiellement durant l'entre-deux-guerres -, l'exposition organisée par William Fagg et le catalogue qui l'accompagnait optaient pour un parcours géographique, mettant en valeur tant les ensembles-phares que les qualités esthétiques de chaque œuvre. Sous les numéros « 1 » et « 2 » était d'emblée présenté le cœur de la collection, soit le plus exceptionnel ensemble jamais réuni de sculptures de reliquaire Fang : cinq têtes (n° 1) et onze statues (n° 2). Un cliché pris par William Fagg dans l'exposition montre, regroupés sur une même structure, notamment la tête baptisée « The Great Bieri », acquise à la mort de l'artiste par Robert Goldwater pour le Museum of Primitive Art (Metropolitan Museum of Art, inv. n° 1979.206.229), la « Venus noire » - l'un des fleurons du musée Dapper qui figurait dans l'ensemble exceptionnel acheté auprès des héritiers d'Epstein par Carlo Monzino, en 1963 - et, entre ces deux œuvres, notre statue, qui comptait également dans l'ensemble acquis par Monzino.

In December 1960 the Arts Council of Great Britain (London) held an exhibition of works from the collection of Sir Jacob Epstein (1880-1959), the famous British sculptor of American descent. Epstein claimed to have discovered African art before Picasso during a trip to Paris in 1902. It is more likely that he started his collection in 1912 during the six months he spent mixing with the Parisian avant-garde as he supervised the installation of his memorial to Oscar Wilde in the Père Lachaise cemetery (Bassani et McLeod, *Jacob Epstein Collector*, 1989). He lived practically submerged amongst the thousand or so pieces that filled each and every space of his London house, about half of these pieces were African and collected between World Wars I and II. The exhibition held by William Fagg and the accompanying catalogue favoured a geographic approach highlighting both the key ensembles and the aesthetic qualities of each piece. The main pieces of the collection were displayed in pride of place under the numbers "1" and "2"; they were the most unique selection of Fang reliquary sculptures ever assembled: five heads (No.1) and eleven statues (No.2). A picture taken within the exhibition by William Fagg shows several pieces arranged together on a single structure. These include the head known as "The Great Bieri", acquired upon the artist's death by Robert Goldwater for the Museum of Primitive Art (Metropolitan Museum of Art, inv. No. 1979.206.229), the "Black Venus" - one of the jewels of the musée Dapper, which was part of the exceptional ensemble bought from the Epstein estate by Carlo Monzino in 1963 - and, between these two pieces, the present statue, which was also part of the ensemble acquired by Monzino.





Jacob Epstein considérait « comme les plus remarquables témoins de l'art africain, les œuvres d'artistes hautement individuels, dotés d'une vision et d'une technique qui leur sont propres » (Haskell, *The Sculptor Speaks*, 1931, p. 90). Ce témoin archaïque de la statuaire des Fang méridionaux dénote, dans la singularité de son expression sculpturale, toute l'individualité de son auteur. **Selon Louis Perrois (commentaire, avril 2017)** : « Ce rare et magnifique spécimen de la statuaire d'ancêtre s'inscrit dans les productions anciennes des peuples méridionaux de l'ensemble Fang regroupés habituellement sous l'appellation de « Fang du Sud » (Betsi/ Nzaman, Mekè, Okak, Mvai). Destinée à évoquer symboliquement les ancêtres - ici probablement un chef de lignage - cette effigie *eyema byeri* avait pour fonction de protéger les reliques des défunt importants du clan (cf. Perrois, *Fang*, 2006, p. 25). Elle se distingue d'emblée par la facture particulièrement expressive de la tête. L'impact de la face « en cœur », aux traits resserrés sous le haut front bombé, est accentué par l'ampleur des yeux autrefois signifiés par des plaques circulaires de cuivre, et dont la présence demeure dans les traces de la résine qui servait à les fixer. Ce trait anatomique est pertinent au regard d'un ensemble d'œuvres anciennes des Fang, notamment de la région Okak/ Mekè/Betsi (Rio Muni et Nord Gabon). Il évoque en particulier la statue de l'ancienne collection du Dr. Chadourne et celle des collections de Miré puis Epstein (musée Dapper, Paris), ou encore le buste observé par G. Tessmann vers 1907 au Rio Muni. Cette particularité est probablement à mettre en rapport avec la symbolique du regard des statues d'ancêtres, doté de clairvoyance magique. La tête se distingue également par l'interprétation de la coiffe à crête axiale (*nlo-ô-ngo*), dont le sculpteur a singulièrement amplifié la forme des chignons latéraux, pour venir servir d'écrin au visage. La haute stature du buste s'anime dans le mouvement enveloppant des bras, s'achevant dans l'accent porté sur les longues mains sculptées à l'oblique, le bout des doigts venant effleurer le haut des cuisses, selon une gestuelle que l'on retrouve dans la « Venus noire ». Enfin, la - rare- cupule claviculaire et les cercles en aplat des genoux ponctuent l'équilibre des volumes corporels. Associer ancienneté, originalité de la composition et équilibre subtil des volumes, cette statue illustre l'individualité et la maîtrise d'un artiste Fang, dont le talent était au service de la survie des communautés. Les traces de prélèvements et l'onguent rouge (*ba*), constitué d'un mélange de poudre de bois de padouk (*mbel*) et d'huile de palme, rappellent les nombreux cultes rendus, à travers elle, à l'ancêtre protecteur ».

Jacob Epstein considered that "the most remarkable exemplars of African art [are] pieces created by highly individual artists, whose vision and technique were their own" (Haskell, *The Sculptor Speaks*, 1931, p. 90). This archaic illustration of the present southern Fang statuary shows, in the singularity of its sculptural expression, the impressive individuality of its creator. **According to Louis Perrois (commentary, April 2017)** : "This rare and beautiful specimen of the ancestor statuary belongs to the ancient production of the southern people of the Fang ensemble, generally known collectively as the "Southern Fang". (Betsi/Nzaman, Meke, Okak, Mvai). Designed to symbolically evoke ancestors, in this case probably a lineage chief, the purpose of this *eyema byeri* effigy was to protect the relics of the eminent dead of the clan. (cf. Perrois, *Fang*, 2006, p. 25). It stands out immediately for the particularly expressive appearance of its head. The impact of the "heart-shaped" face, with its features gathered underneath the high domed forehead, is emphasized by the large scale of the eyes that would once have been marked by circular copper plates, the presence of which remains visible in the traces of resin used to affix them. This anatomical trait is also evident in a number of ancient Fang pieces, especially from the Okak/Meke/Betsi region (Rio Muni and Northern Gabon).

The present figure is particularly reminiscent of the statue of the former collection of Dr. Chadourne and of that of the Miré collection, later in the Epstein collection (Musée Dapper, Paris), or of the bust observed by G. Tessmann circa 1907 in Rio Muni. The indication of there once being large eyes is probably linked to the symbolism in the gaze of ancestor statues, once imbued with magical clairvoyance. The head also stands out for the interpretation of the coiffure with its axial crest (*nlo-ô-ngo*), the lateral chignons of which have been greatly amplified by the sculptor so as to provide a frame for the face. The high stature of the bust comes alive in the encircling motion of the arms prolonged into the emphasis given to the long hands sculpted in the oblique, the tips of the fingers grazing the upper part of the thighs, in a gesture akin to that of the "Black Venus". The rarely seen feature of a clavicle hollow and the plane circles of the knees help to balance the body's volumes.

A combination of antiquity, originality of composition and subtle balance of form, this figure displays the individuality and skill of a Fang artist whose talent was essential to the protection and survival of the community. Traces of culled fragments and red unguent (*ba*) made from a mix of padauk wood powder (*mbel*) and palm oil, reveal the numerous cults devoted, through it, to the protecting ancestor".

Fang figure, Gabon

Siège, Tsogho, Gabon

haut. 16 cm ; 6 2/6 in

PROVENANCE

Collection Gaston Durville (1887-1971), Paris

Charles Ratton (1895-1986), Paris

Yann Ferrandin, Paris

Collection privée, Paris

PUBLICATION(S)

Resnais et Marker, *Les statues meurent aussi*, 1953 (film)

Martinez-Jacquet, *Ôde au grand art africain, Les statues meurent aussi*, 2010, p. 37 et 148, n° 67

Ferrandin, *Black Seat, exceptional seats from black Africa*, 2010, n° 23

EXPOSITION(S)

Paris, Monnaie de Paris, *Ôde au grand art africain, Les statues meurent aussi*, 9 septembre - 2 octobre 2010

Paris, Musée du quai Branly-Jacques Chirac, *Charles Ratton. L'invention des arts "primitifs"*, 25 juin 2013 - 22 septembre 2013

Paris, Galerie Ferrandin, *Black Seat, exceptional seats from black Africa*, 9 - 12 septembre 2010

30 000-40 000 € 32 700-43 500 US\$

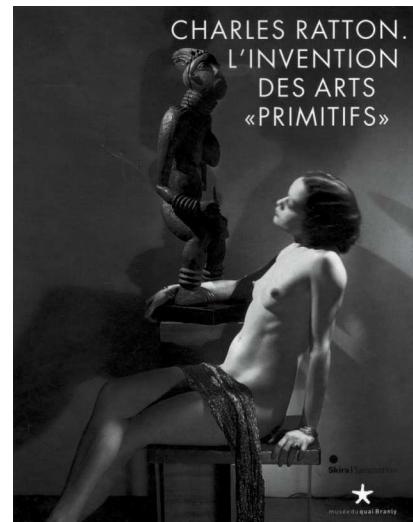
« Quand il fait reposer le siège sur des pieds d'homme, le Noir crée une nature à son image. Dès lors, tout objet est sacré parce que toute création est sacrée. Elle rappelle la création du monde et la continue. » Commentaire de Chris Marker à propos de ce siège, dans *Les Statues Meurent aussi* (Marker et Resnais, 1953).

Choisi entre autres chefs-d'œuvre de l'art africain pour figurer dans le célèbre documentaire de Chris Marker et Alain Resnais dénonçant le colonialisme, ce siège cérémoniel à l'allure surréaliste procède, en effet, du sacré. Appelé *ghébongo* chez les Tsogho du Centre Gabon, il était utilisé par les adeptes de la société initiatique du *bwiti*. Selon Louis Perrois (commentaire personnel, avril 2017), « dans le sanctuaire *ébandza* des initiés du *Bwiti*, tous les éléments architecturaux mais aussi l'ensemble des instruments rituels sont marqués de signes (formes et couleurs), qui évoquent les épisodes complexes du savoir ésotérique des adeptes. Le symbole principal est celui des ancêtres primordiaux, qui font le lien entre le ciel et la terre. Beaucoup de ces instruments liturgiques sont ainsi décorés de motifs anthropomorphes, qui les évoquent soit en totalité (sous forme de statuettes) soit partiellement, comme ici avec les jambes dont les pieds sont en contact avec la terre-mère ». Voir Goy (*Tsogho, les icônes du Bwiti* 2016, p. 149) pour deux sièges comparables, complétant ce très rare corpus.

Tsogho seat, Gabon



Resnais et Marker, *Les statues meurent aussi*, 1953. Extrait du film. DR.



Paris, Musée du quai Branly-Jacques Chirac, *Charles Ratton. L'invention des arts "primitifs"*. Couverture, DR.



Buste, Lumbu, Gabon

haut. 56 cm ; 22 in

PROVENANCE

Collection Jacques Viault, acquis dans la région de Mayumba
(Gabon) ca. 1970

PUBLICATION(S)

Grand-Dufay, "La statuaire lumbu. Un art tout en finesse révélé au début du XX^e siècle", *Tribal Art*, n° 77, Automne 2015, couverture et p. 121, n° 21
Grand-Dufay, *Les Lumbu. Un art sacré. Bungeeléyibayisi*, 2016, p. 144, 146 et 147, n° 94-95

70 000-100 000 € 76 500-109 000 US\$

Ce buste *mbumba*, œuvre majeure dans le corpus Lumbu, illustre majestueusement la confluence de deux institutions essentielles des civilisations Kongo : le culte des ancêtres et l'assise matriarcale du pouvoir. La beauté souveraine y est exaltée sous les traits d'une jeune fille idéalisée, et son pouvoir d'intercesseur avec le monde invisible, par les yeux sertis de verre et le reliquaire porté sur le plexus, vers lequel converge la dynamique des lignes. L'idéal de beauté s'incarne à la fois dans le buste juvénile et dans l'extrême délicatesse des traits dessinant la face « en cœur », dont l'intensité de l'expression est rendue par les pupilles pointées et la bouche aux lèvres entrouvertes. S'y ajoute le raffinement de la parure : coiffure complexe à raie axiale ordonnant quatre couettes dont l'extrémité s'arrondit sur le haut de la nuque, et boucles d'oreilles en or, à décor repoussé. S'impose enfin la polychromie exceptionnelle, à la fois signe de beauté et symbole de vitalité : coiffe colorée à la teinture sacrée, le bleu de Guimet, face blanche au kaolin ornée du traditionnel triangle rouge - l'insigne de l'homme -, que l'on retrouve sur certains masques *myéné* des Galwa (Lambaréné), larmes d'une patine claire s'étirant à l'oblique depuis les commissures des paupières inférieures, et une bande rouge descendant du menton jusqu'à mi-hauteur du cou, à l'instar de certaines figures de reliquaires.

This *mbumba* torso, a major piece of the Lumbo corpus, is a majestic illustration of the confluence of two institutions essential to the Kongo civilisations: the cult of ancestors and the matriarchal foundations of power. Sovereign beauty is exalted in its form as an idealised young woman, and the figure's power as an intermediary is evident in the invisible world through the eyes inset with glass, and the dynamic lines of the body converge at the reliquary beneath the breast. The beauty ideal is embodied both in the juvenile bust and in the extreme delicacy of the features forming a "heart-shaped" face, the intensity of its expression rendered in the pointed pupils and the mouth with parted lips. These elements are compounded by the refinement of the adornments: a complex coiffure with an axial parting, forming four bunches with their rounded tips resting high on the nape of the neck, and gold earrings with a repoussé décor. The exceptional polychromy stands out both as a sign of beauty and as a symbol of vitality: a coiffure coloured with sacred dye, the Guimet blue, a face whitened with Kaolin adorned with the traditional red triangle - Man's insignia - which can be found on certain *Myene* masks of the Galwa (Lambarene), tears in a light patina, which taper obliquely from the corner of the lower lids, and a red band travelling from the chin to halfway down the neck, a feature on certain reliquary figures.



La main droite, colorée en bleu, montre de l'index le reliquaire ventral (dont le miroir se distingue sous les pigments qui le recouvrent), « la force agissante » et l'énergie vitale. Peint du rouge de padouk et du kaolin, il sert de support matériel aux liens unissant les mondes visibles et invisibles. La main gauche, aujourd'hui manquante, devait toucher le reliquaire. Au bas du buste, de la résine d'okoumé et un fragment de miroir témoignent de la présence d'une seconde charge, aujourd'hui disparue.

Cette effigie de reliquaire *mbumba* (« arc en ciel ») s'inscrit au cœur du *Bouiti* - culte public rendu aux ancêtres. Elle représente l'ancêtre fondatrice du clan, gardienne des reliques des défunt contenus dans un panier ou un sac en peau dans lequel elle était autrefois fichée.

Appartenant au *nganga* (spécialiste rituel), elle agissait en tant que médiateur et le miroir obstruant la charge magico-religieuse lui permettait de sonder l'invisible et de déceler la vérité. Si la tradition des figures de reliquaire est répandue dans toute l'Afrique équatoriale (des Ambété aux Fang, Tsogho, Kota et Obamba), celles des Lumbu sont extrêmement rares dans les collections, la plupart ayant été, selon la tradition, enterrées à la mort de leur détenteur. Parmi les autres témoins illustres figurent le buste du musée du quai Branly-Jacques Chirac (inv. 71.1943.0.433XAf), et celui de la collection d'Hubert Goldet (Paris, 30 juin et 1^{er} juillet 2001, n° 269).

Mise à l'honneur sur la couverture du magazine *Tribal Art* (Automne 2015) et dans *Les Lumbu un art sacré* (Grand-Dufay, 2016, p. 145-147) cette œuvre remarquable, peinte aux couleurs « chargées de beauté et de philosophie », appartient à une tradition religieuse exceptionnellement riche, puisant sa source dans le royaume de Kongo. Les nuances des teintes et leurs couches successives attestent de son usage prolongé.

Commentaire par Charlotte Grand-Dufay

The right hand, coloured blue, points its index finger towards the ventral reliquary, “the driving force” and vital energy. Painted with padauk red and kaolin, it is used as a physical vector for the ties that bind the visible and the invisible world. The left hand, now missing, probably touched the reliquary, the mirror of which is now also missing. Similarly, on the lower part of the bust, traces of okume resin and a mirror fragment indicate the presence of a second load, which was removed when the object was deconsecrated.

This *mbumba* reliquary effigy is part of the *Bouiti* - a public cult devoted to ancestors. It figures the founding ancestor of the clan, who acted as the guardian of the remains of the deceased kept in a basket or in a bag made from animal hide, where it was once affixed.

A possession of the *nganga* (ritual specialist) it acted as a mediator, and the mirror obstructing the magic-religious charge allowed it to probe the invisible and to unveil the truth. Although the tradition of reliquary figures is widespread throughout Equatorial Africa (from the Ambete to the Fang, the Tsogho, the Kota and the Obamba people), Lumbu figures are extremely rare in collections, most of them being traditionally buried upon the death of their owner. Other illustrious examples include the bust of the musée du quai Branly - Jacques Chirac (inv. 71.1943.0.433XAf), and that of the Hubert Goldet collection (Paris, 30 June and 1st July 2001, No. 269).

Featured on the cover of *Tribal Art* magazine (autumn 2015) and in *Les Lumbu, un art sacré* (Grand-Dufay, 2016, p. 145-147) this remarkable piece, painted in colours “laden with beauty and philosophy”, belongs to an exceptionally rich religious tradition, rooted deeply in the Kongo kingdom. The nuances in its colouring and their successive layers attest to its prolonged use.

Commentary by Charlotte Grand-Dufay

Lumbo torso, Gabon



Charme, Lumbu, Gabon

haut. 11,5 cm ; 4 1/2 in

PROVENANCEParis, Hôtel Drouot, étude Beaussant-Lefèvre, 9 juin 2004,
n° 53

Collection privée européenne

Ce fleuron de l'art Lumbu, illustrant le raffinement des miniatures réservées à la sphère privée, se distingue à la fois par la très grande rareté de son iconographie, et par sa saisissante expressivité. Il met en scène un homme Lumbu se déplaçant à dos de quadrupède et habillé à l'euroéenne (veste à col officier, cintre et boutonnée, pantalon long, chaussures), un chapeau à bouton sommital surmontant sa coiffure traditionnelle *ighodu*, dont la longue pointe s'étire sur la nuque. Tandis que sa pose et ses attributs constituent les signes visibles de son haut rang, l'artiste a remarquablement saisi, dans l'aisance de la pose (main gauche dans la poche du pantalon, relâchement des membres), l'assurance que lui confère son pouvoir.

Cette amulette *muswinga* appartenait selon toute vraisemblance à un puissant *nganga* (devin guérisseur) ou à un important chef de clan. La très grande délicatesse de sa sculpture, mise en valeur par les nuances rougeâtres de la poudre de padouk dont elle a été frottée, lui confère cette beauté sacrée qui assurait la protection de son propriétaire dans de nombreux domaines de la vie sociale.

Commentaire par Charlotte Grand-Dufay*Lumbu charm, Gabon*

12 000-18 000 € 13 100-19 600 US\$



Statue, Makonde, Mozambique

haut. 11,5 cm ; 4½ in

PROVENANCECollection Henrique de Brion, Portugal, acquis *in situ* entre 1914 et 1918

Transmis par descendance

Sotheby's, New York, 12 mai 2005, n° 118

Collection Myron Kunin, Minneapolis, acquis lors de cette vente.

Chez les Makonde, « la femme a un statut important aussi bien dans la mythologie, la religion que dans l'art. Selon la légende, peu après sa création, le premier homme rampa hors de la brousse, sculpta une figure féminine en bois et s'endormit. A son réveil, la statue était devenue une vraie femme qui lui donna beaucoup d'enfants et devint, après sa mort, l'ancêtre vénérée des Makonde : ainsi s'expliquerait le culte d'une ancêtre et la profusion des figures féminines sculptées, gardées dans des huttes ou accompagnant les voyageurs » (Kerchache, Paudrat et Stephan, *L'art Africain*, 1988, p. 572).

Puissante interprétation de cette ancêtre féminine, cette sculpture acquise *in situ* à l'orée du XX^e siècle illustre au plus haut degré les canons de beauté exaltés dans la statuaire Makonde. La tête, proportionnellement démesurée, concentre l'attention. Elle s'anime dans la force des traits et de l'expression, et dans la délicatesse des scarifications. A l'arrière, une cavité atteste son usage rituel, tandis que son usure et les nuances de la profonde patine miel témoignent de sa grande ancienneté.

Makonde figure, Mozambique

‡ 25 000-35 000 € 27 200-38 100 US\$







Figure de reliquaire janus, Kota, Gabon

haut. 61,5 cm ; 24 in

PROVENANCE

Collection privée, France, acquis ca. 1930

Transmis par descendance

100 000-150 000 € 109 000-164 000 US\$

La très grande rareté des figures de reliquaire bifaces et la facture majestueuse de cette effigie énoncent l'éminence de son statut. Appartenant autrefois à un puissant lignage dont elle signifiait l'importance politique, cette œuvre inédite symbolise superbe ment, dans le soin égal apporté à chacun des visages, la fondamentale complémentarité des genres.

D'après les études de terrain menées dans les années 1930 par le pasteur-ethnologue suédois Efraïm Andersson, les figures de reliquaire bifaces sont à la fois *plus anciennes et socialement plus importantes* que les figures à un seul visage (*"Contribution à l'ethnographie des Kuta"*, 1953, p. 342). Connues sous le nom de *mbulu-viti*, ces grandes effigies à visages opposés (l'un convexe à front proéminent, l'autre concave) se distinguent également par leur rareté et leur exceptionnelle facture. Leur grande valeur rituelle aurait induit leur rareté dans les collections occidentales : les *mbulu-viti* ont toujours été difficiles à observer sur le terrain, et à plus forte raison, à acquérir. Dans le corpus de quelques milliers de figures de reliquaire Kota référencées, les figures bifaces anciennes représentent une proportion minime, de l'ordre d'une dizaine de spécimens pour les Kota Obamba du Gabon oriental (Haut-Ogooué), comme ici.

Les informateurs de E. Andersson notamment (années 1930), mais aussi les miens (années 1970), ont indiqué que les figures concaves à lamelles étaient *fémminines* et les figures convexes ou à front proéminent à plaques, *masculines*. L'association de deux visages opposés sur les *mbulu-viti*, identifiés comme des visages de sexe différent, *masculin* du côté du front bombé et *fémminin* du côté concave, correspondrait donc à la *dualité primordiale* entre l'homme et la femme des origines, celle qui est évoquée dans les récits mythiques et les contes. Ce couple symbolique serait un rappel de la structure fondamentale de la société, valable aussi bien chez les vivants que chez les morts, basé sur un équilibre de leurs fonctions complémentaires.

Stylistiquement, le visage convexe, avec son front bombé en ogive limité par de grandes arcades sourcilières arrondies et les yeux en cabochons prolongés par des motifs « en larmes », permettent d'attribuer cette œuvre à un maître sculpteur du Haut-Ogooué, et plus précisément du groupe des Obamba, population ayant migré de la zone congolaise vers le Gabon aux 18^{ème} et 19^{ème} siècles. Sa morphologie rappelle certains spécimens des Obamba de la Sébé, dont quelques œuvres évoquent presque directement le crâne d'un défunt. Du côté concave, le visage de forme ovale est décoré de lamelles jointives disposées de part et d'autre d'une large bande de cuivre. Ce procédé, associé aux segments épais du piétement losangique et à la patine profonde, attestent sa grande ancienneté.

Commentaire par Louis Perrois

The great rarity of the bifrons reliquary figures, and the commanding craftsmanship displayed in this effigy reveal the eminence of its status. This previously unseen piece belonged to a powerful lineage and was a reflection of its political importance; in the equal care given to each of the faces it is a superb embodiment of the fundamental notion of gender complementarity.

According to field studies carried out in the 1930s by Swedish pastor and ethnologist Efraïm Andersson, bifrons reliquary figures are both older and more socially significant than single-face figures (« Contribution à l'ethnographie des Kuta », 1953, p. 342). Known as *mbulu-viti*, these large effigies with opposing faces (one convex with a prominent forehead, the other concave) also stand out for their rarity and their exceptional workmanship. Their great ritual value is the likely cause of their rarity in Western collections: *mbulu-vitis* have always been difficult to observe in the field, let alone to acquire. Within the corpus comprised of a few thousand recorded Kota reliquary figures, ancient bifrons figures represent a very small subgroup: approximately a dozen specimens for the Kota Obamba of East Gabon (Upper Ogooué), such as this piece.

The informers of E. Andersson in particular (1930s), and mine also (1970s), indicated that concave figures with strips were female and convex figures, or those with a prominent forehead covered in plates were male. The combination of two opposing faces on the *mbulu-viti*, identified as faces of different gender, a male one on the side of the bulging forehead and a female one on the concave side, should therefore reflect the primordial duality between the original Man and Woman, that which is evoked in mythical narratives and tales. This symbolic couple is most likely a reminder of the fundamental structure of society, valid both for the living and for the dead, and based on a balance of their complementary functions.

Stylistically, the convex face, with its arched domed forehead bordered by large rounded eyebrow arches and cabochon eyes prolonged by "tear-shaped" motifs, make it possible to attribute this piece to a master sculptor of the Upper Ogooué, and more specifically, of the Obamba group, a population who migrated from the Congolese era towards Gabon in the 18th and 19th centuries. Its morphology is reminiscent of certain specimens of the Obamba of the Sebe, some of whose work directly evokes the skull of a deceased person. On the concave side, the oval-shaped face is decorated with adjoining strips arranged on either side of a broad band of copper. This process, combined with the thick segments of the diamond base and the deep patina, attest to its great antiquity.

Commentary by Louis Perrois

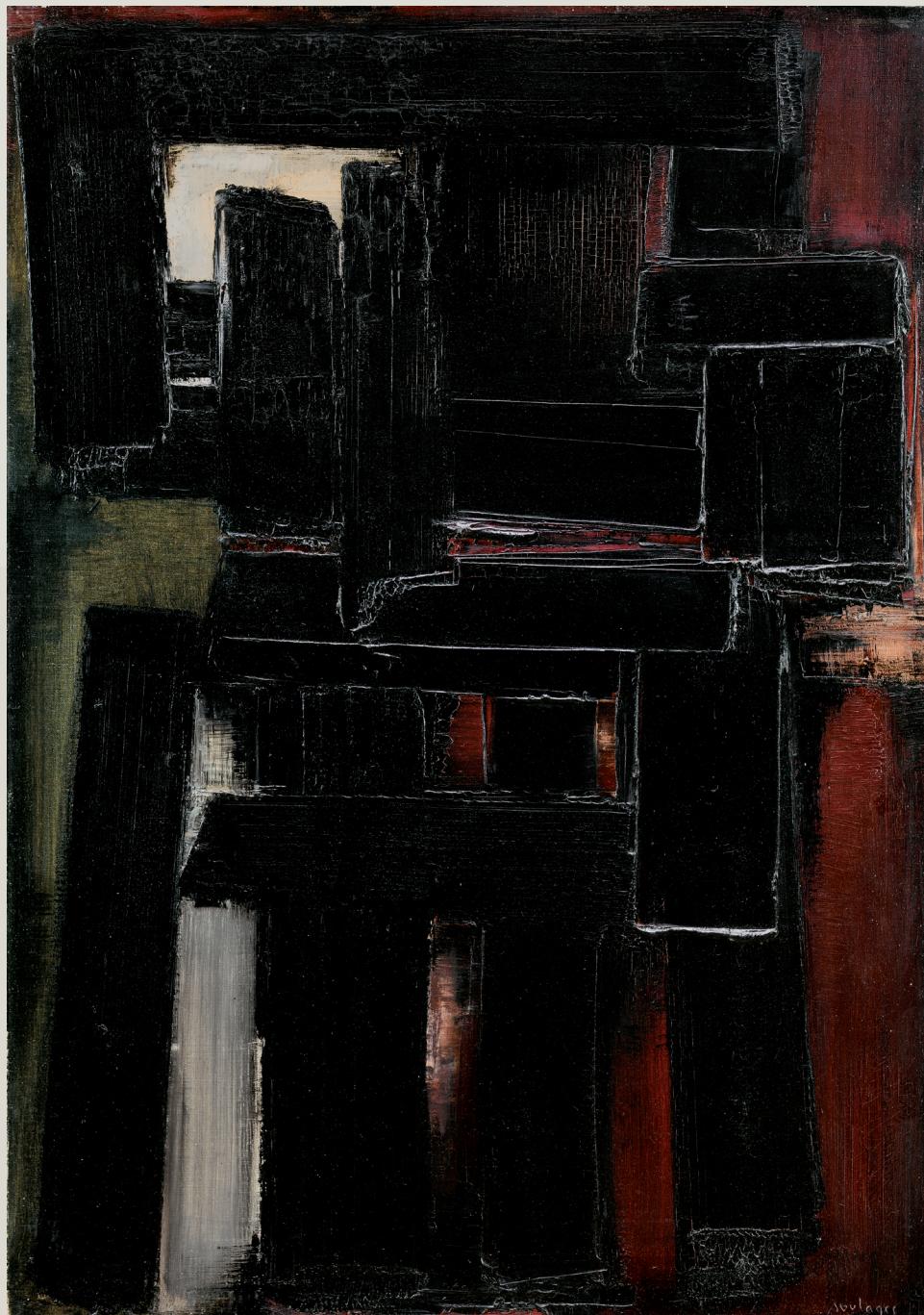
Kota janiform reliquary figure, Gabon

FIN DE LA VENTE



Sotheby's EST.
1744

Collectors gather here.



PIERRE SOULAGES
Peinture 92 x 65 cm
15 janvier 1956
Estimation 500 000–700 000 €

Art Contemporain
Ventes Paris
6 & 7 juin 2017

Exposition 31 mai – 6 juin

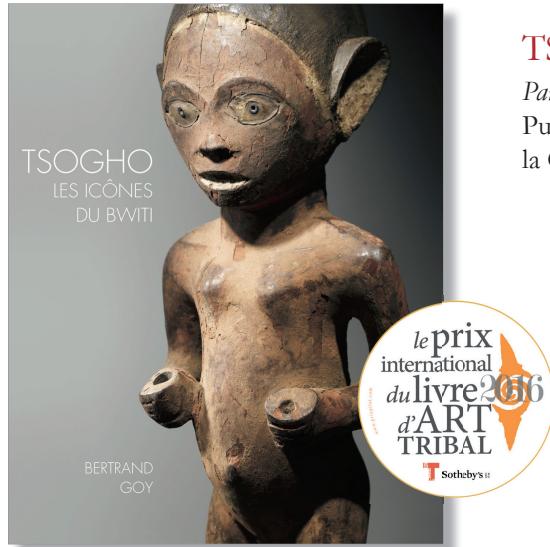
76, RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ, 75008 PARIS

RENSEIGNEMENTS +33 (0)1 5305 5271 GUILLAUME.MALLECOT@SOTHEBYS.COM
SOTHEBYS.COM

TÉLÉCHARGEZ L'APP SOTHEBY'S
SUIVEZ NOUS @SOTHEBYS



Le Prix International du Livre d'Art Tribal 2016
pour un ouvrage en langue française
a été décerné à



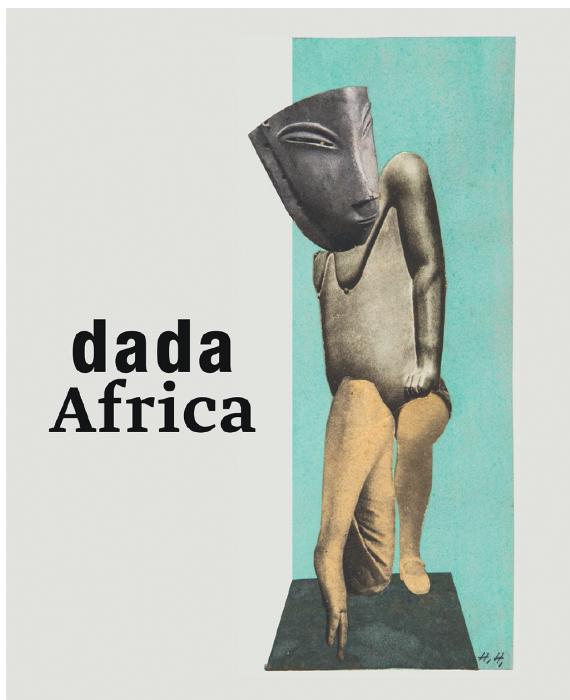
TSOGHO, LES ICÔNES DU BWITI

Par Bertrand Goy

Publié par les Éditions Gourcuff Gradenigo et
la Galerie Bernard Dulong



Prix International du Livre d'Art Tribal 2016



Dada Africa

Dialogue with the Other

Edited by Ralf Burmeister, Michaela Oberhofer,
and Esther Tisa Francini



«*Dada Africa* is less a travelogue of originals and appropriations, inspirations and results, than a dance of auras, where what came across most of all was a delirium of creativity.»
Grei Marcus, *Artforum*, Best of 2016

Published in cooperation with Museum Rietberg Zürich and Berlinische Galerie, Berlin, this lavishly illustrated book presents the largely unknown story of how the Dada movement explored, and was inspired by, art from Africa, Asia, and Oceania.

Hardback, 244 pages, 203 color and 38 b/w illustrations
ISBN 978-3-85881-779-2 (English), 978-3-85881-507-1 (German), 38 Euro

Scheidegger & Spiess

Art | Photography | Architecture



AAB

BAAF

BRUNEAF

7-11 June 2017 - Sablon, Brussels
www.cultures.brussels

CULTURES
THE WORLD ARTS FAIR



www.makeawishfrance.org

Pour les dons éligibles à l'ISF, contactez Karine Ruellan : 06 26 58 53 29

Grâce à votre don,
la magie opère !

MAKE-A-WISH®
France

Association qui réalise les vœux d'enfants malades



© 2016 ANDY WARHOL FOUNDATION FOR THE VISUAL ARTS / ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NEW YORK

ANDY WARHOL. \$ (4), 1982

APPRÉCIEZ PLEINEMENT LA VALEUR DE L'ART.

Le marché de l'art atteignant de nouveaux records, il est temps de considérer vos œuvres d'art sous un nouvel angle.

Sotheby's Financial Services vous permet de profiter pleinement de votre investissement dans les beaux-arts, les arts décoratifs ou encore la joaillerie par l'apport de nouvelles liquidités, tout en capitalisant sur sa valeur et en conservant vos biens.

Avec plus de 25 ans d'expérience dans les prêts financiers sur le marché de l'art et plus de 4 milliards de dollars de prêts attribués jusqu'à aujourd'hui, nous pouvons concevoir des solutions sur-mesure de financement pour tous nos clients.

L'expertise de nos spécialistes combinée à une connaissance inégalée du marché nous permet de proposer en un temps record des prêts en toute discrétion.

Contactez-nous dès aujourd'hui pour une estimation confidentielle.

Contacts :

New York +1 212 894 1130
Londres +44 (0) 207 293 6006
Hong Kong +852 2822 8188
services@sothebysfinancial.com
sothebysfinancial.com

Sotheby's FINANCIAL SERVICES

THE EXPERTS IN ART FINANCING

AVIS AUX ENCHÉRISSEURS

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

Ce service est gratuit et confidentiel.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

peuvent contacter le ou les experts de la vente afin d'obtenir de leur part des renseignements sur l'état des lots concernés. Aucune réclamation à cet égard ne sera admise après l'adjudication.

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

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

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

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

Sotheby's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales et, sauf opposition des personnes concernées, aux fins d'exercice de son activité et notamment pour des opérations commerciales, de marketing.

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

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

GUIDE FOR ABSENTEE BIDDERS

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

This service is free and confidential.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Sotheby's

BIDDING FORM

SALE NUMBER
PF1708 "GEORGES"
SALE TITLE
AFRICAN AND OCEANIC ART
SALE DATE
21 JUNE 2017

IMPORTANT

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

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

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

WRITTEN/FIXED BIDS

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

TELEPHONE BIDS

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

INFORMATIONS IMPORTANTES DESTINÉES AUX ACHETEURS

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

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

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

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

Commission Acheteur Conformément aux Conditions Générales de Vente de Sotheby's imprimées dans ce catalogue, l'acheteur paiera au profit de Sotheby's, en sus du prix d'adjudication, une commission d'achat qui est considérée comme faisant partie du prix d'achat. La commission d'achat est de 25% HT du prix d'adjudication sur la tranche jusqu'à 150 000 € inclus, de 20 % HT sur la tranche supérieure à 150 000 € jusqu'à 2 000 000 € inclus, et de 12,5% HT sur la tranche supérieure à 2 000 000 €, la TVA ou tout montant tenant lieu de TVA au taux en vigueur étant dû en sus.

TVA

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

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

intracommunautaire à destination d'un professionnel identifié dans un autre Etat membre de l'Union Européenne (cf. ci-après les cas de remboursement de cette TVA).

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

Biens en admission temporaire ‡ ou Ω

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

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

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

Information générale Les obligations déontologiques auxquelles sont soumis les opérateurs de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques sont précisées dans un recueil qui a été approuvé par arrêté ministériel du 21 février 2012. Ce recueil est notamment accessible sur le site www.conseildesventes.fr. Le commissaire du Gouvernement auprès

du Conseil des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques peut être saisi par écrit de toute difficulté en vue de proposer, le cas échéant, une solution amiable.

1. AVANT LA VENTE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Objets mécaniques et électriques

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

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

2. LES ENCHÈRES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Les ordres écrits peuvent être :

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

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

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

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

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

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

3. LA VENTE

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

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

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

4. APRÈS LA VENTE

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

Paiement

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

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

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

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

Les chèques, y compris les chèques de banque, seront libellés à l'ordre de Sotheby's. Bien que les chèques libellés en Euros par une banque française comme par une banque étrangère soient acceptés, nous vous informons que le bien ne sera pas délivré avant l'encaissement définitif du chèque, encaissement pouvant prendre plusieurs jours, voire plusieurs semaines s'agissant de chèque étranger (crédit après encaissement). En revanche, le lot sera délivré immédiatement s'il s'agit d'un chèque de banque.

Les chèques et virements bancaires seront libellés à l'ordre de : HSBC Paris St Augustin 3, rue La Boétie 75008 Paris Nom de compte : Sotheby's (France) S.A.S. Numéro de compte : 30056 00050 00502497340 26 IBAN : FR 76 30056 00050 00502497340 26 Adresse swift : CCFRFRPP

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

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

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

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

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

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

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

Exportation des biens culturels

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

gouvernementales compétentes de leur pays les modalités à respecter pour importer de tels objets avant d'encherir. Il incombe à l'acheteur d'obtenir toute licence et/ou certificat d'exportation ou d'importation, ainsi que toute autre documentation requise.

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

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

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

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

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

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

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

(5) œuvres cinématographiques et audiovisuelles ;

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

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

(8) meubles et objets d'art décoratif ;

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

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

(11) moyens de transport ;

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

EXPLICATION DES SYMBOLES

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

▫ Absence de Prix de Réserve

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

○ Propriété garantie

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

△ Bien sur lequel Sotheby's a un droit de propriété

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

⦿ Ordre irrévocable

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

ses intérêts financiers sur le lot. Si un agent vous conseille ou enchérit pour votre compte sur un lot faisant l'objet d'un ordre d'achat irrévocable, vous devez exiger que l'agent divulgue s'il a ou non des intérêts financiers sur le lot.

● Présence de matériaux restreignant l'importation ou l'exportation

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

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

¤ TVA

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

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

INFORMATION TO BUYERS

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

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

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

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

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

The buyer's premium is 25% of the hammer price up to and including €150,000, 20% of any amount in excess of €150,000 up to and including €2,000,000, and 12.5% of any amount in excess of €2,000,000, plus any applicable VAT amount in lieu of VAT at the applicable rate.

VAT RULES

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

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

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

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

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

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

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

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

1. BEFORE THE AUCTION

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. BIDDING IN THE SALE

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

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

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

your paddle and that it is your number that is called out.

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

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

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

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

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

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

Always indicate a "top limit". "Buy" and unlimited bids will not be accepted.

Any written bids may be:

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

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

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

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

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

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

3. AT THE AUCTION

Conditions of Sale The auction is governed by the Conditions of Sale printed

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

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

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

4. AFTER THE AUCTION

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

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

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

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

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

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

Bank transfers should be made to:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sotheby's, upon request, may apply for a licence to export your property outside France (a "Passport"). An EU Licence is necessary to export from the European Union cultural goods subject to the EU Regulation on the export of cultural

property (EEC No. 3911/92, Official Journal No. L395 of 31/12/92).

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

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

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

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

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

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

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

Endangered Species Items made of or incorporating animal material such as ivory, whalebone, tortoiseshell, etc., irrespective of age or value, require a specific licence from the French Ministry of the Environment prior to leaving France. Please note that the ability to obtain an export licence or certificate does not ensure the ability to obtain an import licence or certificate in another country, and vice versa. For example, it is illegal

to import African elephant ivory into the United States. Sotheby's suggests that buyers check with their own government regarding wildlife import requirements prior to placing a bid. It is the buyer's responsibility to obtain any export or import licences and/or certificates as well as any other required documentation.

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

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

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

- (1) Archaeological objects more than 100 years old found during land based and underwater searches of archaeological sites and collections;
- (2) Pieces of decoration issuing from dismembered buildings;
- (3) Watercolours, gouaches and pastels, drawings, collages, prints, posters and their frames;
- (4) Photographs, films and negatives thereof irrespective of the number;
- (5) Films and audio-visual works;
- (6) Original sculptures or statuary or copies obtained by the same process and castings which were produced under the artists or legal descendants control and limited in number to less than eight copies, plus four numbered copies by the artists;
- (7) Contemporary works of art not included in the above categories 3) to 6);
- (8) Furniture and decorative works of art;
- (9) Incunabula and manuscripts, books and other printed documents;
- (10) Collections and specimens from zoological, botanical, mineralogy, anatomy collections; collections and objects presenting a historical, paleontologic, ethnographic or numismatic interest;
- (11) Means of transport;
- (12) Any other antique objects not included in the above categories 1) to 11)

are offered without a reserve, these lots are indicated by a box (□). If all lots in the catalogue are offered without a reserve, a Special Notice will be included to this effect and the box symbol will not be used.

○ Guaranteed Property

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

△ Property in which Sotheby's has an Ownership Interest

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

● Irrevocable Bids

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

● Restricted Materials

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

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

EXPLANATION OF SYMBOLS

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

□ No Reserve

Unless indicated by a box (□), all lots in this catalogue are offered subject to a reserve. A reserve is the confidential hammer price established between Sotheby's and the seller and below which a lot will not be sold. The reserve is generally set at a percentage of the low estimate and will not exceed the low estimate for the lot as set out in the catalogue or as announced by the auctioneer. If any lots in the catalogue

a VAT

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

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

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

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

Article I : Généralités

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

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

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

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

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

AVANT LA VENTE

Article II : Obligations du vendeur – déclarations et garanties

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

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

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

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

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

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

Article III : État des biens vendus

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

Article IV : Droits de propriété intellectuelle

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

Article V : Indications du catalogue

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

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

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

Article VI : Exposition

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

Article VII : Ordres d'achat

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

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

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

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

Article VIII : Prix de réserve

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

Article IX : Retrait des biens

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

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

Article X : Experts extérieurs

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

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

Sauf indication contraire, les experts extérieurs intervenant dans les ventes de Sotheby's ne sont pas propriétaires des biens offerts à la vente.

PENDANT LA VENTE

Article XI : Déroulement de la vente

Le commissaire-priseur de ventes volontaires dirigeant la vente prononce les adjudications. Il assure la police de la vente

et peut faire toutes réquisitions pour y maintenir l'ordre.

A l'ouverture de chaque vacation, le commissaire-priseur de ventes volontaires fait connaître les modalités de la vente et des enchères.

Chaque bien est identifié par un numéro qui correspond au numéro qui lui est attribué dans le catalogue de la vente.

Sauf déclaration contraire du commissaire-priseur de ventes volontaires, la vente est effectuée dans l'ordre de la numérotation des biens, étant précisé que, avant ou pendant la vente, Sotheby's peut procéder à des retraits de biens de la vente conformément à la loi.

Le commissaire-priseur de ventes volontaires commence les enchères au niveau qu'il juge approprié et les poursuit de même. Il peut porter des enchères successives ou répondre jusqu'à ce que le prix de réserve soit atteint.

En cas de doute sur la validité de toute enchère, et notamment en cas d'enchères simultanées, le commissaire-priseur de ventes volontaires peut, à sa discrédition, annuler l'enchère portée et poursuivre la procédure de vente aux enchères du bien concerné.

Sotheby's se réserve la possibilité de ne pas prendre l'enchère portée par ou pour le compte d'un enchérisseur si celui-ci a été précédemment en défaut de paiement ou a été impliqué dans des incidents de paiement, de telle sorte que l'acceptation de son enchère pourrait mettre en cause la bonne fin de la vente aux enchères.

Le commissaire-priseur de ventes volontaires peut, si le vendeur en est d'accord, procéder à toute division des biens mis en vente. Il peut aussi procéder à la réunion des biens mis en vente par un même vendeur.

Article XII : Adjudication / Transfert de propriété / Transfert de risque

Le plus offrant et dernier enchérisseur sera l'acheteur sous réserve que le commissaire-priseur de ventes volontaires accepte la dernière enchère en déclarant le lot adjugé. Un contrat de vente entre l'acheteur et le vendeur sera alors formé, à moins que, après qu'un lot ait été adjugé, il apparaisse qu'une erreur a été commise ou une contestation est élevée. Dans ce cas, le commissaire-priseur de ventes volontaires aura la faculté discrétionnaire de constater que la vente de ce lot n'est pas formée et pourra décider, selon le cas, de désigner un autre adjudicataire, ou de poursuivre les enchères, ou d'annuler la vente et de remettre en vente le lot concerné. Cette faculté devra être mise en œuvre avant que le commissaire-priseur de ventes volontaires ne prononce la fin de la vacation. Les ventes seront définitivement formées à la clôture de la vacation. Si une contestation s'élève après la vacation, le procès-verbal de la vente fera foi.

L'acheteur ne deviendra propriétaire du bien adjugé qu'à compter du règlement effectif à Sotheby's du prix d'adjudication, et des commissions et frais dus.

Cependant, tous les risques afférents au bien adjugé seront transférés à la charge de l'acheteur à l'expiration d'un délai de 30 (trente) jours suivant la date de la vente, le jour de la vacation étant inclus dans le calcul. Si le lot est retiré par l'acheteur avant l'expiration de ce délai, le transfert de

risques interviendra lors du retrait du bien par l'acheteur.

En cas de dommages (notamment perte, vol ou destruction) causés au bien adjugé, survenant avant le transfert des risques à l'acheteur et après le paiement effectif à Sotheby's du prix d'adjudication, et des commissions et frais dus, l'indemnité versée par Sotheby's à l'acheteur ne pourra être supérieure au prix d'adjudication (hors taxes). Aucune indemnité ne sera due dans les cas suivants : (i) dommages causés aux encadrements et verres recouvrant les biens achetés, (ii) dommages causés par un tiers à qui le bien a été confié en accord avec l'acheteur, en ce compris les erreurs de traitement (notamment travaux de restauration, encadrement ou nettoyage), (iii) dommages causés de manière directe ou indirecte, par les changements d'humidité ou de température, l'usure normale, la détérioration progressive ou le vice caché (notamment la vermoulure), (iv) dommages causés par les guerres ou les armes de guerre utilisant la fission atomique ou la contamination radioactive, les armes chimiques, biochimiques ou électromagnétiques.

Article XIII : Droit de préemption

L'État français dispose d'un droit de préemption sur certaines œuvres d'art et archives, dont l'exercice, au cours de la vente, doit être confirmé dans un délai de 15 (quinze) jours suivant la date de la vente. En cas de confirmation dans ce délai, l'État français est subrogé à l'acheteur.

APRÈS LA VENTE

Article XIV : Commission d'achat

L'acheteur est tenu de payer à Sotheby's, en sus du prix d'adjudication, une commission qui fait partie du prix d'achat.

Le montant HT de la commission d'achat est de 25% du prix d'adjudication sur la tranche jusqu'à 150 000 € inclus, de 20% sur la tranche supérieure à 150 000 € jusqu'à 2 000 000 € inclus, et de 12,5% sur la tranche supérieure à 2 000 000 €, la TVA ou toute taxe similaire au taux en vigueur calculée sur la commission étant ajoutée et prélevée en sus par Sotheby's.

Article XV : Règlement

Dès qu'un bien est adjugé, l'acheteur doit présenter au commissaire-priseur dirigeant la vente ou à ses assistants, le numéro sous lequel il est enregistré et acquitter immédiatement le montant du prix d'adjudication, de la commission d'achat, et des frais de vente en euros.

L'acheteur doit procéder à l'enlèvement de ses achats à ses propres frais.

Conformément à l'article L. 321-6 du Code de commerce, les fonds détenus par Sotheby's pour le compte de tiers sont portés sur des comptes destinés à ce seul usage ouverts dans un établissement de crédit. En outre, Sotheby's a souscrit auprès d'organismes d'assurance ou de cautionnement des contrats garantissant la représentation de ces fonds.

Article XVI : Défaut de paiement de l'acheteur

En cas de défaut de paiement de l'acheteur, Sotheby's lui adressera une mise en

demeure. Si cette mise en demeure reste infructueuse :

(a) le vendeur pourra choisir de remettre en vente le bien sur folle enchère. Le vendeur devra faire connaître à Sotheby's sa décision de remettre le bien en vente sur folle enchère dès que Sotheby's l'aura informé de la défaillance de l'acheteur, et au plus tard dans les trois (3) mois suivant la date de la vente. Sotheby's remettra alors le bien aux enchères. Si le prix atteint par le bien à l'issue de cette nouvelle vente aux enchères est inférieur au prix atteint lors de l'enchère initiale, le fol enchérisseur devra payer la différence entre l'enchère initiale et la nouvelle enchère (y compris tout différentiel dans le montant de la commission d'achat ainsi que la TVA ou toute taxe similaire applicable) augmentée de tous frais encourus lors de la nouvelle vente ;

(b) si le vendeur n'indique pas à Sotheby's, dans le délai de trois mois suivant la date de la vente, son intention de remettre en vente le bien sur folle enchère, il sera réputé avoir renoncé à cette possibilité et Sotheby's aura mandat d'agir en son nom et pour son compte et pourra, mais sans y être obligé et sans préjudice de tous les droits dont dispose le vendeur en vertu de la loi :

- (i) soit notifier à l'acquéreur défaillant la résolution de plein droit de la vente ; la vente sera alors réputée ne jamais avoir eu lieu et l'acquéreur défaillant demeurera redéuable des frais, accessoires et pénalités éventuellement dus ;
- (ii) soit poursuivre l'exécution forcée de la vente et le paiement du prix d'adjudication (augmenté de tous les frais, commission et taxes dus), pour son propre compte et/ou pour le compte du vendeur, sous réserve dans ce dernier cas que Sotheby's ait obtenu préalablement du vendeur un mandat spécial et écrit à cet effet.

Sotheby's tiendra le vendeur informé de toutes démarches accomplies au nom du vendeur.

Par ailleurs, Sotheby's décline toute responsabilité quant aux conséquences, quelles qu'elles puissent être, d'une fausse déclaration et/ou d'un défaut de paiement de l'acheteur.

Article XVII : Conséquences pour l'acheteur d'un défaut de paiement

Quelle que soit l'option retenue conformément à l'Article XVI (remise en vente sur folle enchère, résolution de plein droit de la vente ou exécution forcée de la vente) :

- (a) L'acquéreur défaillant sera tenu, du seuil fait de son défaut de paiement, de payer :
 - (i) tous les frais et accessoires, de quelque nature qu'ils soient, relatifs au défaut de paiement (en ce inclus, tous les frais liés à la remise en vente du bien sur folle enchère si cette option est choisie par le vendeur) ;
 - (ii) des pénalités de retard calculées en appliquant, pour chaque jour de retard, un taux EURIBOR 1 mois augmenté de six cents (600) points de base sur la totalité des sommes dues (le nombre de jours de retard étant rapportés à une année de 365 jours) ; et (iii) des

dommages et intérêts permettant de compenser intégralement le (ou les) préjudice(s) causé(s) par le défaut de paiement au vendeur, à Sotheby's et à tout tiers.

(b) Sotheby's pourra discrétionnairement décider de communiquer au vendeur les nom et adresse de l'acheteur afin de permettre au vendeur de poursuivre l'acheteur en justice pour recouvrer les montants qui lui sont dus ainsi que les frais de justice et s'efforcera d'en informer l'acheteur préalablement.

(c) Sotheby's pourra exercer tous les droits et recours sur tous les biens de l'acquéreur défaillant se trouvant en la possession de toute société du groupe Sotheby's.

Article XVIII : Exportation et importation

L'exportation de tout bien de France, et l'importation dans un autre pays, peuvent être sujettes à une ou plusieurs autorisations (d'exportation ou d'importation). Il est de la responsabilité de l'acheteur d'obtenir toute autorisation nécessaire à l'exportation ou à l'importation. Le refus de toute autorisation d'exportation ou d'importation ou tout retard consécutif à l'obtention d'une telle autorisation ne justifiera ni la résolution ou l'annulation de la vente par l'acheteur ni un retard de paiement du bien.

Article XIX : Remise des biens

Sotheby's décline toute responsabilité au titre de l'emballage et du transport des biens.

Le bien adjugé ne peut être délivré à l'acheteur que lorsque (i) Sotheby's a perçu le paiement intégral effectif du prix d'adjudication, de la commission d'achat, et des frais de vente de celui-ci, augmentés de toutes taxes y afférentes, ou lorsque toute garantie satisfaisante lui a été donnée sur ledit paiement, et (ii) l'acheteur a délivré à Sotheby's tout document permettant de s'assurer de son identité (que ce soit, selon le cas, une personne physique ou une personne morale).

Sotheby's est autorisée à exercer un droit de rétention sur le bien adjugé, ainsi que sur tout autre bien appartenant à l'acheteur et détenu par Sotheby's jusqu'au paiement effectif de l'intégralité des sommes dues par l'acheteur ou jusqu'à la réception d'une garantie de paiement satisfaisante.

Article XX : Biens non enlevés par l'acheteur

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

Si les biens ne sont pas enlevés dans l'année suivant l'expiration du délai de 30 jours mentionné au précédent paragraphe, Sotheby's sera autorisée à mettre en vente aux enchères lesdits biens, sans prix de réserve, le mandat de vente à cet effet

étant donné au profit de Sotheby's par les présentes. Les conditions générales de vente applicables à ces enchères seront celles en vigueur au moment de la vente.

Tous les produits de cette vente seront consignés par Sotheby's sur un compte spécial, après déduction par Sotheby's de toute somme qui lui est due, comprenant les frais d'entreposage encourus jusqu'à la revente du bien.

Article XXI : Résolution de la vente pour défaut d'authenticité de l'œuvre vendue

Dans les cinq années suivant la date d'adjudication, et s'il est établi d'une manière jugée satisfaisante par Sotheby's que le bien acquis n'est pas authentique, l'acheteur pourra obtenir de Sotheby's remboursement du prix payé par lui (commissions et TVA incluses) dans la devise de la vente d'origine après avoir notifié à Sotheby's sa décision de se prévaloir de la présente clause résolutoire et avoir restitué le bien à Sotheby's dans l'état dans lequel il se trouvait à la date de la vente et sous réserve de pouvoir transférer la propriété pleine et entière du bien libre de toutes réclamations quelconques de la part de tiers. La charge de la preuve du défaut d'authenticité, ainsi que tous les frais afférents au retour du bien demeureront à la charge de l'acheteur. Sotheby's pourra exiger que deux experts indépendants qui, de l'opinion à la fois de Sotheby's et de l'acheteur, sont d'une compétence reconnue soient missionnés aux frais de l'acheteur pour émettre un avis sur l'authenticité du bien. Sotheby's ne sera pas liée par les conclusions de ces experts et se réserve le droit de solliciter l'avis d'autres experts à ses propres frais.

DISPOSITIONS GÉNÉRALES

Article XXII : Protection des données – loi n°78-17 du 6 janvier 1978 modifiée (Loi « Informatique et Libertés »)

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

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

Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès et de rectification sur les données à caractère personnel les concernant, ainsi que d'un droit

d'opposition à leur utilisation en s'adressant à Sotheby's.

Sotheby's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales et, sauf opposition des personnes concernées, aux fins d'exercice de son activité et notamment pour des opérations commerciales, de marketing.

Article XXIII : Loi applicable - Juridiction compétente - Autonomie des dispositions

Les présentes Conditions Générales de Vente, chaque vente et tout ce qui s'y rapporte (incluant toutes les enchères réalisées en ligne pour une vente régie par les présentes Conditions Générales de Vente) sont soumises à la loi française.

Conformément à l'article L. 321-37 du Code de commerce, le Tribunal de Grande Instance de Paris est seul compétent pour connaître de toute action en justice relative aux activités de vente dans lesquelles Sotheby's est partie. S'agissant des actions contractuelles, les vendeurs et les acheteurs ainsi que les mandataires réels ou apparents de ceux-ci reconnaissent et acceptent que Paris est le lieu d'exécution des prestations de Sotheby's.

Il est rappelé qu'en application de l'article L. 321-17 du Code de commerce, les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des ventes volontaires de meuble aux enchères publiques se prescrivent par cinq ans à compter de l'adjudication.

Sotheby's conserve pour sa part le droit d'intenter toute action devant les tribunaux compétents du ressort de la Cour d'Appel de Paris ou tout autre tribunal de son choix.

Si l'une quelconque des dispositions des présentes Conditions Générales de Vente était déclarée nulle ou inapplicable, cela n'affectera pas la validité des autres dispositions des présentes qui demeureront parfaitement valables et efficaces.

En cas de divergence entre la version française des présentes Conditions Générales de Vente et une version dans une autre langue, la version française fait foi.

ESTIMATIONS ET CONVERSIONS

ESTIMATIONS EN EUROS

Les estimations imprimées dans le catalogue sont en Euros.

Pour guider les acheteurs éventuels, ces estimations peuvent être converties aux taux suivants, taux en vigueur lors de la mise sous presse du catalogue.

1 € = 1,086 \$

1 € = 0,848 £

D'ici le jour de la vente, les taux auront certainement varié et nous recommandons aux acheteurs de les vérifier avant d'enchérir.

Lors de la vente, un convertisseur de monnaies suit les enchères en cours. Les valeurs affichées dans les autres monnaies ne sont qu'une aide, les enchères étant passées exclusivement en Euros. Sotheby's n'est pas responsable des erreurs qui peuvent intervenir lors des opérations de conversions.

Le paiement des lots est dû en Euros, mais le montant équivalent dans une autre monnaie peut être accepté au taux du jour de la vente.

Le règlement est fait au vendeur en Euros.

ESTIMATES IN EUROS

The estimates printed in the catalogue are in Euros.

As a guide to potential buyers, estimates for this sale can be converted at the following rate, which was current at the time of printing. These estimates may be rounded:

1 € = 1,086 \$

1 € = 0,848 £

By the date of the sale this rate is likely to have changed, and buyers are recommended to check before bidding.

During the sale Sotheby's may provide a screen to show currency conversions as bidding progresses. This is intended for guidance only and all bidding will be in Euros. Sotheby's is not responsible for any error or omissions in the operation of the currency converter.

Payment for purchases is due in Euros, however the equivalent amount in any other currency will be accepted at the rate prevailing on the day that payment is received in cleared funds.

Settlement is made to vendors in the currency in which the sale is conducted.

DÉPARTEMENT INTERNATIONAL

La liste complète de nos bureaux et salles de ventes à travers le monde est disponible sur [sothebys.com](#), vous y trouverez également toutes les informations détaillées concernant les services de Sotheby's.

Bruxelles / Luxembourg

Emmanuel Van de Putte
+32 2 627 71 95

Amsterdam

Albertine Verlinde
+31 20 550 2204

Madrid

Laura Perez Hernandez
+34 91 576 5714

Barcelone

Valeria Carbo
+34 93 414 0866

Munich

Nicola Keglevich
+49 89 291 31 51

Cologne

Nadia Abbas
+49 22 1207 1716

Vienne

Jördis Fuchs
+43 1 512 4772

Genève

Stéphanie Schleining
+41 22 908 48 52

Zurich

Sonja Djenadija
+41 44 226 22 45

Hambourg / Berlin

Katharina Wittgenstein
Julia Mundhenke
+49 40 444 080

VENTES À VENIR

Le calendrier complet des ventes internationales ainsi que tous les résultats des ventes sont disponibles sur [sothebys.com](#)

ART CONTEMPORAIN

6 et 7 juin 2017
Paris

ARTS D'ASIE

22 juin 2017
Paris

TABLEAUX, SCULPTURES ET DESSINS ANCIENS ET DU XIX^E SIÈCLE

15 juin 2017
Paris

GINETTE ET ALAIN LESIEUTRE COLLECTION PRIVÉE

29 juin 2017
Paris

Remerciements
Maëva Chanoine

Marc Felix
François Neyt
Jean-Louis Paudrat
Philippe Peltier
Gerard van den Heuvel
Christian Kaumann

Photographies
Damien Perronnet / ArtDigitalStudio
Responsable de Fabrication
Nathalie Petit, Paris
Gaelle Monin, Londres
Graphiste
Antonella Banfi

BOARD OF DIRECTORS

Tad Smith
**President and
Chief Executive Officer**
Domenico De Sole
Chairman of the Board
The Duke of Devonshire
Deputy Chairman of the Board
Jessica M. Bibliowicz
Linus W. L. Cheung
Kevin Conroy
Daniel S. Loeb
Olivier Reza
Marsha E. Simms
Diana L. Taylor
Dennis M. Weibling
Harry J. Wilson

**SOTHEBY'S
EXECUTIVE MANAGEMENT**

Amy Cappellazzo
Chairman
Fine Art Division
Kevin Ching
Chief Executive Officer
Asia
Adam Chin
Chief Operating Officer
Worldwide

David Goodman
Digital Development
& Marketing Worldwide

Mike Goss
Chief Financial Officer

Allan Schwartzman
Chairman
Fine Art Division

Karen Sutton
Chief Administrative Officer

Maarten ten Holder
Global Managing Director
Luxury & Lifestyle Division

ADVISORY BOARD

C. Hugh Hildesley
Vice Chairman
Alexis Gregory
Deputy Chairman
Juan Abelló
Nicolas Berggruen
Laura M. Cha
Dr. Alice Y. T. Cheng
Halit Cingillioğlu
Henry Cornell
Michel A. David-Weill
Ulla Dreyfus-Best
Frederik J. Duparc
Jean Marc Etlin
Serge de Ganay
Ann Getty
Charles de Gunzburg
Ronnie F. Heyman
Pansy Ho
Prince Amyn Aga Khan
Jean-Claude Marian
John L. Marion
Carlo Perrone
Donna Patrizia Memmo
dei Principi Ruspoli
Rolf Sachs
Marjorie Susman
Jean Todt
The Hon. Hilary Weston,
C.M., O.Ont.

SOTHEBY'S COUNCIL

Robin Woodhead
Chairman,
Sotheby's International
Michael Berger-Sandhofer
Deputy Chairman
Ina Astrup
Philippe Bertherat
Lavinia Borromeo
Jasper Conran
Paula Cussi
Oleg Deripaska
Quinten Dreessmann
Tania Fares
Yassmin Ghandehari
Shalini Hinduja
Catherine Lagrange
Edward Lee
Atalanti Martinou
Batia Ofer
Georg von Opel
Olivier Widmaier Picasso
Paulo Pimenta
Laudomia Pucci Castellano
David Ross
Daniel Sachs
René H. Scharf
Biggi Schuler-Voith
Jacques Veyrat

**EUROPEAN
CHAIRMAN'S OFFICE**

Oliver Barker
Chairman, Europe
Helena Newman
Chairman, Europe
Mario Tavella
Chairman, Europe
Dr. Philipp Herzog von Württemberg
Chairman, Europe

Deputy Chairmen

David Bennett
Claudia Dwek
Lord Poltimore
Alex Bell
Jean Fritts
Edward Gibbs
George Gordon
Philip Hook
Henry Howard-Sneyd
Caroline Lang
Pierre Mothes
Heinrich Graf v. Spreti
Patricia Wong
Roxane Zand

SOTHEBY'S FRANCE

Mario Tavella
Président-directeur général
Chairman, Europe
Grégoire Billault
Cyrille Cohen
Anne Heilbronn
Pierre Mothes
Andrew Strauss
Cécile Verdier
Vice-présidents
Cécile Bernard
Directrice générale
Jeremy Durack
Secrétaire général



Sotheby's
EST.
1744
Collectors gather here.