



LA COLLECTION

R I B E S
I

LES TRÉSORS

PARIS | 11 DÉCEMBRE 2019

Sotheby's

EST.
1744



LE GRAND SALON DE L'HOTEL DE RIBES, PARIS, PAR ALEXANDRE SEREBRIAKOFF, 1962 © ADAGP, PARIS, 2019







LA COLLECTION
R I B E S
I
LES TRÉSORS

LA COMTESSE DE RIBES A INDIQUÉ QU'ELLE
ENTEND CONSACRER UNE PARTIE DES FONDS ISSUS
DE CETTE VENTE À DES ACTIONS DE MÉCÉNAT ET DE PHILANTHROPIE

VENTE À PARIS

VENTE I – LES TRÉSORS

MERCREDI 11 DÉCEMBRE 2019
18H - LOTS 1 À 59

VENTE II – LA BIBLIOTHÈQUE DES COMTES DE RIBES

JEUDI 12 DÉCEMBRE 2019
14H30 – LOTS 101 À 300

EXPOSITION

Samedi 7 décembre
10 h - 18 h

Dimanche 8 décembre
10 h - 16 h

Lundi 9 décembre
10 h - 18 h

Mardi 10 décembre
10 h - 20 h

Mercredi 11 décembre
10 h - 14 h

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

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

275
YEARS
EST. 1744

Sotheby's EST. 1744

PRIVATE EUROPEAN COLLECTIONS AND COUNTRY HOUSE SALES

MARIO TAVELLA

Chairman, Sotheby's Europe
+44 (0)20 7293 5052
mario.tavella@sothebys.com

HARRY DALMENY

Senior Director, UK Chairman
+44 (0)20 7293 5848
harry.dalmeny@sothebys.com

HENRY HOUSE

Senior Director
Head of Furniture & Decorative Arts
+44 (0)20 7293 5486
henry.house@sothebys.com

DAVID MACDONALD

Senior Director
+44 (0)20 7293 5107
david.macdonald@sothebys.com

FRANKA HAIDERER

Senior Director
Chairman Valuations, Europe
+44 (0)20 7293 5688
franka.haiderer@sothebys.com

TOM HEAVEN

Director
Business Development
+44 (0)20 7293 6257
tom.heaven@sothebys.com

PIERRE MOTHES

Deputy Chairman, France
+33 1 53 05 53 98
pierre.mothes@sothebys.com

MARK POLTIMORE

Deputy Chairman, Europe
+44 (0)20 7293 5200
mark.poltimore@sothebys.com

FILIPPO LOTTI

Senior Director,
Managing Director
Milan, Italy
+39 02 2950 0254
filippo.lotti@sothebys.com

WENDY PHILIPS

Senior Director, Tax & Heritage
+44 (0)20 7293 6184
wendy.philips@sothebys.com

SHIONA FOURIE

Deputy Director
Project Manager
+44 (0)20 7293 5470
shiona.fourie@sothebys.com

SOTHEBY'S FRANCE

MARIO TAVELLA

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

CÉCILE BERNARD

Directrice générale

CYRILLE COHEN

Vice-président

ANNE HEILBRONN

Vice-présidente

STEFANO MORENI

Vice-président

PIERRE MOTHES

Vice-président

RENSEIGNEMENTS

RÉFÉRENCE DE LA VENTE

PF1930 "Trésors"

ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES & ORDRES D'ACHAT

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

ENCHÈRES DANS LA SALLE

+33 (0)1 53 05 53 05

ADMINISTRATEUR DE LA VENTE

Celine Deruelle
celine.deruelle@sothebys.com
+33 (0)1 53 05 53 11

PAIEMENTS, LIVRAISONS ET ENLEVEMENT

POST SALE SERVICES

Edith Parmentier 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)1 53 05 53 66

PRIX DU CATALOGUE

40 € dans nos bureaux

ABONNEMENTS AUX CATALOGUES

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



SPÉCIALISTES RESPONSABLES DE LA VENTE

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

MOBILIER DU XVIII^E SIÈCLE ET ARTS DÉCORATIFS

BRICE FOISIL

Senior Spécialiste International

+33 (0) 1 53 05 53 01

brice.foisil@sothebys.com

LOUIS-XAVIER JOSEPH

Directeur du département

+33 (0) 1 53 05 53 04

louis-xavier.joseph@sothebys.com

CONSTANCE SCHAEFER GUILLOU

Senior Catalogueur

+33 (0) 1 53 05 53 06

constance.schaefer-guillou@sothebys.com

SCULPTURE ET OBJETS D'ART EUROPÉENS

ULRIKE CHRISTINA GOETZ

Directrice du département

+33 (0) 1 53 05 53 64

ulrike.goetz@sothebys.com

ALEXANDER KADER, FSA

Senior Directeur, Co-Worldwide

Head of European Sculpture

& Works of Art

+44 (0)20 7293 5493

alexander.kader@sothebys.com

STÉPHANIE VEYRON

Responsable des ventes

+33 (0) 1 53 05 53 65

stephanie.veyron@sothebys.com

TABLEAUX ANCIENS ET DU XIX^E SIÈCLE

BAUKJE COENEN

Directrice de département

+33 (0) 1 53 05 53 26

baukje.coenen@sothebys.com

OLIVIER LEFEUVRE

Senior spécialiste

+33 (0) 1 53 05 53 24

olivier.lefeuvre@sothebys.com

DESSINS ANCIENS

CLAIRE ANDERSON

Senior Cataloguer

+44 (0) 207 293 5333

claire.anderson@sothebys.com

ART RUSSE

CLÉMENCE ENRIQUEZ

Expert liaison

+33 1 53 05 53 94

clemence.enriquez@sothebys.com

HELEN CULVER SMITH

Director, Cataloguer

*International Head of Department of
London*

+ 44 (0)20 7293 6381

helen.culversmith@sothebys.com

COLLECTIONS

CÉLINE DERUELLE

Chef de projet collections

+33 (0) 1 53 05 53 11

celine.deruelle@sothebys.com

BOÎTES EN OR ET OBJETS DE VITRINE

THIERRY DE LACHAISE

Senior Directeur

Directeur de département

+33 (0) 1 53 05 53 20

thierry.de.lachaise@sothebys.com

ALEXANDRA STARP

Junior Specialist

+44 (0) 207 293 5350

alexandra.starp@sothebys.com

CONSULTANTS

ALEXANDRE MORDRET-ISAMBERT

Consultant en mobilier et objets d'art

CYRILLE FROISSART

Consultant en céramiques européennes

pour les lots 17 et 24

JULIA CLARK

Consultante boîtes en or

REMERCIEMENTS

Henri de Marliave, Alizée de Vanssay,

Wanda Tymowska-Blaise,

Julia Cottin



SOMMAIRE

3

INFORMATIONS SUR LA VENTE

5

SPÉCIALISTES

10

**LA COLLECTION RIBES I : LES TRÉSORS
LOTS 1–59**

275

FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

276

AVIS AUX ENCHÉRISSEURS
GUIDE FOR ABSENTEE BIDDING

277

ABSENTEE BID FORM

278

INFORMATIONS IMPORTANTES DESTINÉES AUX ACHETEURS

280

EXPLICATION DES SYMBOLES

281

INFORMATION TO BUYERS

283

EXPLANATION OF SYMBOLS
CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

286

ESTIMATIONS ET CONVERSIONS
ENTREPOSAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

289

DÉPARTEMENT INTERNATIONAL

291

SOTHEBY'S EUROPE





On se demande toujours pour quel motif une personne se sépare d'une collection familiale.

Mon mari m'avait conseillé, avant de me quitter il y a six ans, de vendre cette collection. Il pensait qu'à nos grands âges, nos enfants vivant à l'étranger, il serait normal de ne plus habiter une grande maison qui ne pouvait plus porter le nom de « familiale », et de se séparer de quelques chefs-d'œuvre qui appartiennent à l'Histoire et à l'histoire de l'art.

Ces merveilleux objets et meubles, qui se trouvent aujourd'hui solitaires dans une maison où plus personne ne peut les aimer et les admirer comme autrefois, méritent une nouvelle vie.

Ainsi cette vente, j'espère, permettra à quelques amoureux de l'objet d'art porteur d'Histoire, de se faire plaisir et également d'apprécier l'esprit d'un certain art de vivre qui a régné « à la Bienfaisance », dont les murs ont vu défiler de nombreuses figures nationales et internationales du monde de l'art, de la littérature, de la politique, des affaires, du théâtre, du cinéma et tout un aspect de la société contemporaine.

J'ai toujours eu, dans les derniers soixante-cinq ans avec mon mari Edouard, un immense bonheur à préparer la mise en scène de réceptions ou de dîners intimes qui permettaient des échanges d'idées dans une ambiance élégante peut-être, mais jamais conventionnelle, toujours amicale.

Si je me sépare aussi d'un choix de quelques précieux livres de la bibliothèque de mon beau-père et de mon mari, collectionnés avec une passion exigeante et une grande culture, c'est pour les mêmes raisons.

J'espère que cette vente permettra à de nouveaux bibliophiles aussi passionnés qu'eux, respectueux du livre rare, objet d'art, de les aimer comme ils les ont aimés.

C'est le temps de la sagesse et d'atteindre la sérénité.

Le Musée d'Orsay, mes responsabilités familiales et deux œuvres caritatives me tiennent à cœur.

Je reste passionnée d'art, de littérature, de la complexité de l'âme humaine, de l'évolution du monde et de la vie.

Paris, 30 octobre 2019

*Jaqueline
de Rins*

One always wonders what motivates a person to part with a family collection.

Before my husband passed away six years ago, he suggested that I should sell this collection. He thought that at our advanced age and with our children living abroad, it would make sense to no longer live in a large house that could no longer be called a “family” home, and to part with some historical and art-historical masterpieces.

Alone in a house where they can no longer be loved or admired as they once were, these wonderful objects and pieces of furniture deserve a new life.

Therefore, I hope that this sale will allow art lovers who value pieces of historical importance to indulge themselves and appreciate the certain art of living that prevailed at the residence on Rue de la Bienfaisance, which played host to many national and international figures from the world of art, literature, politics, business, theatre, cinema and a whole swath of contemporary society.

Over the sixty-five years that I spent with my husband Edouard, I always took immense pleasure in making preparations for intimate dinners and receptions that fostered the exchange of ideas in an atmosphere that may well have been elegant, but was never conventional, and was always friendly.

It is for the same reasons that I am parting with a range of precious books from the library of my father-in-law and husband, which were collected with exacting passion and great sophistication.

My hope is that this sale will allow new bibliophiles who are just as passionate as they were, and who also have respect for rare books as *objets d'art*, to love them just as they did.

It is time for wisdom and serenity.

The Musée d'Orsay, my family responsibilities and my two charities are dear to my heart.

I remain passionate about art, literature, the complexity of the human spirit, the changing world and life.

Paris, 30 octobre 2019

*Jaqueline
de Ribes*



LA FAMILLE RIBES

Les comtes de Ribes sont intimement liés à leur hôtel de la Bienfaisance, lieu secret invitant à remonter le temps et empreint de toutes les générations qui s'y sont succédé depuis cent cinquante ans. Chaque pièce et chaque objet d'art renvoient à l'illustre histoire familiale. Une fois le grand escalier du perron gravi, puis le vestibule traversé, les vitrines du Petit Salon recèlent des souvenirs intimes de la reine Marie-Antoinette transmis par héritage à la famille. Lors de son départ précipité de Versailles en octobre 1789, la reine laissa plusieurs de ses objets personnels à sa conservatrice des dentelles et guipures, Madame du Crey. La fille de celle-ci les transmet à son légataire universel, Eugène de Thiac, époux de la petite-fille du premier comte de Ribes.

Les liens de la famille avec la monarchie française sont forts depuis le XVIII^e siècle. Fils de Jean Ribes (1704-1781), banquier et *Conseiller Secrétaire du Roi, Maison, Couronne de France et de ses Finances* qui accéda à la noblesse en 1764, Jean de Ribes, 1^{er} comte de Ribes, naquit en 1750. Fervent monarchiste, il fit partie du cercle restreint du roi qui, dès le début de l'année 1791, eut pour projet de faire sortir de France la famille royale. Il mit alors une partie de sa fortune au service du roi et permit sa fuite qui fut arrêtée à Varennes. À son retour forcé à Paris, le roi lui offrit deux bustes en marbre blanc à son effigie et à celle de la reine.

L'armoire de fer de Louis XVI du palais des Tuileries fut ouverte et les révolutionnaires découvrirent l'implication de Jean de Ribes dans la fuite royale manquée : un mandat d'arrêt fut délivré contre lui en octobre 1792. Interrogé puis relâché, il émigra et passa par la suite son temps entre Bruxelles et Londres où il avait déjà plusieurs affaires. Il put ainsi conserver une partie de sa fortune, malgré les

ventes révolutionnaires de ses biens restés sur le territoire français. Généreux, il vint en aide à de nombreux émigrés et demeura, toutes ces années, l'ami du duc de Bourbon, VIII^e prince de Condé et cousin du roi. Il resta extrêmement proche des milieux monarchistes. Définitivement de retour en France sous la Restauration, il aura passé vingt-trois années en exil. Afin de le remercier de son dévouement, Louis XVIII lui conféra le titre héréditaire de comte par ordonnance du 20 juin 1816.

Son petit-fils Charles-Édouard de Ribes (1824-1896), III^e comte de Ribes, épousa Anne-Gabrielle d'Artigues, fille d'Aimé-Gabriel d'Artigues, riche entrepreneur qui révolutionna la production du cristal. Sa manufacture de Vonèche devint la plus importante d'Europe sous le Premier Empire. Aimé-Gabriel d'Artigues hérita de nombreux chefs d'œuvre de son parrain Aimé-Gabriel Jourdan (1771-1846), secrétaire de l'évêque de Limoges alors précepteur des ducs de Berry, comtes de Provence et d'Artois, futurs Louis XVI, Louis XVIII et Charles X, et fermier des verreries nationales de Saint-Louis. Il légua à sa fille sa magnifique collection d'œuvres d'art, dont le Vigée-Le Brun et les bronzes de la Couronne présentés dans ce catalogue. Charles-Édouard de Ribes et son épouse firent construire par l'architecte Auguste Tronquois l'hôtel de la Bienfaisance en 1865. La collection put y être présentée à sa juste mesure et elle s'étoffa ensuite avec le mariage de Charles-Aimé-Auguste (1858-1917), IV^e comte de Ribes, avec Marie-Denise-Henriette du Puget descendante d'une ancienne et illustre famille.

Cette tradition se poursuivit avec l'œil et les connaissances de Jean, V^e comte de Ribes (1893-1982) qui acquit de nombreuses pièces majeures



dont la fameuse pendule de la princesse au turban, chef-d'œuvre de mécanique et de ciselure. Marie-Antoinette, un moment séduite par cet objet d'art mais le jugeant trop luxueux et fragile pour le Dauphin, le rendit au Garde-Meuble. La pendule disparut pendant cent quarante ans jusqu'à ce que Jean de Ribes la découvre chez un célèbre antiquaire.

Jean de Ribes siégea dans plusieurs institutions dont le Conseil de la Société des Amis du Louvre, la société des Gens de Lettres et fut membre et président de la Société des Bibliophiles François. Sa passion pour la littérature le poussa à constituer une incroyable collection d'ouvrages enrichie par son fils Édouard, VI^e comte de Ribes (1923-2013). Celui-ci continua avec son épouse, Jacqueline de la Bonninière de Beaumont, à enrichir les collections en choisissant avec précision des œuvres majeures telles que les deux impressionnantes toiles d'Hubert Robert que posséda avant eux Madame Geoffrin. Successeur de son beau-père Jean, Ve comte de la Bonninière de Beaumont (1904-2002), à la présidence du groupe Rivaud, Édouard de Ribes mit également toute son énergie afin de soutenir les musées français et fut notamment trésorier de la Société des Amis du musée du Louvre, président de l'association Paris Musées, ainsi que de la Société des Amis du musée d'Orsay de 1980 à 2013.

Jacqueline de Ribes est l'héritière par sa mère, Paule de Rivaud de la Raffinière (1908-1999), écrivain, traductrice, adaptatrice et productrice des œuvres de Tennessee Williams, du groupe Rivaud fondé sous la III^e République par son grand-père Olivier de Rivaud, comte de la Raffinière (1875-1938), et devenu un empire industriel.

Par son père Jean, comte de Beaumont, Jacqueline de Ribes descend des Colbert, Harcourt, Rohan, Luynes, Castries, d'Avout d'Auerstaedt, Dupuytren. Ayant fait ses premiers pas dans le monde grâce à Étienne, comte de Beaumont, elle ne cessa de se faire remarquer pour ses entrées et son élégance, du Bal organisé par Charles de Beistegui en son palais Labia à Venise à tous ceux qui s'ensuivirent notamment à l'hôtel Lambert (Bal Oriental, Bal des Têtes) ou au château de Ferrières (Bal Proust). Oscar de la Renta s'en souvient : « It was a show. And she was the star: no one knew the power of an entrance like Jacqueline ». Imprésario de théâtre, directrice de ballet pour le marquis de Cuevas, productrice pour Eurovision avec de nombreuses célébrités au bénéfice de l'UNICEF, citoyenne d'honneur de la ville de Florence pour ses œuvres philanthropiques, présidente d'honneur de la Société des Amis du musée d'Orsay, la comtesse de Ribes multiplie les actions et les titres.

« Jacqueline de Ribes: The Art of Style », est l'intitulé de l'exposition qui couronne sa carrière de créatrice de mode au Metropolitan Museum of Art de New York en 2015.

Les pièces historiques sélectionnées pour cette vente par la comtesse de Ribes rendent hommage à une famille où chaque génération d'esthètes a pu enrichir une collection illustrant l'histoire et le génie créatif de la France.

THE RIBES FAMILY

The intimate link between the Counts de Ribes and their residence, the Hôtel de la Bienfaisance, is a cherished and mysterious place which bears the imprint of 150 years of previous generations and transports the visitor back in time.

Each room and each *objet d'art* reflects the illustrious history of the family. After ascending the grand staircase at the entrance and passing through the hallway, the display cabinets in the front room contain personal mementos which belonged to Queen Marie Antoinette and were inherited by the de Ribes family. Upon her hasty departure from Versailles in October 1789, the Queen left several of her personal belongings with Madame du Crey, the custodian of her lace and fabric, whose daughter in turn passed them on to her residuary beneficiary, Eugène de Thiac, the husband of the granddaughter of the first Count de Ribes.

The family had strong ties to the French monarchy, dating back to the 18th century. Born in 1750, Jean de Ribes, the 1st Count de Ribes was the son of Jean Ribes (1704-1781). A banker and holder of the title *Conseiller Secrétaire du Roi, Maison, Couronne de France et de ses Finances*, the 1st Count de Ribes became a member of the nobility in 1764. He was a fervent monarchist and a member of the King's close circle, who in early 1791, were planning to get the Royal family out of the country. He used part of his fortune to help the King flee, but the monarch's escape was thwarted in Varennes. When the King was forced to return to Paris, he presented Jean de Ribes with a pair of white marble busts of the Queen and himself.

An iron chest at the Tuileries Palace belonging to Louis XVI was opened and the revolutionaries discovered the Jean de Ribes was involved in the King's failed escape. A warrant for his arrest was issued in October 1792. After being questioned and released, he emigrated and spent his time between

Brussels and London, where he already had various business ventures. Therefore, the 1st Count de Ribes was able to preserve part of his fortune, despite his possessions which remained on French soil being put up for sale by the revolutionaries. Generous by nature, Count de Ribes came to the aid of many emigrants and over the years remained friends with the Duke of Bourbon, 8th Prince of Condé and cousin of the King. He continued to stay extremely close to those supporting the monarchy and he finally returned to France during the Bourbon Restoration, after spending twenty-three years in exile. As a way of thanking him for his devotion, Louis XVIII conferred on him the hereditary title of Count, by order of 20 June 1816.

His grandson Charles-Édouard de Ribes (1824-1896), the 3rd Count de Ribes, married Anne-Gabrielle d'Artigues, the daughter of Aimé-Gabriel d'Artigues, a wealthy entrepreneur who revolutionized the production of crystal. During the First French Empire, his Vonèche factory became the largest in Europe. Aimé-Gabriel d'Artigues inherited many masterpieces from her godfather Aimé-Gabriel Jourdan (1771-1846), Secretary to the Bishop de Limoges, then Preceptor to the Duke de Berry, Counts de Provence and d'Artois, the future Kings Louis XVI, Louis XVIII and Charles X, and manager of the national glassworks in Saint-Louis. He bequeathed to his daughter his magnificent art collection, including the work by Vigée-Le Brun and the Royal bronzes presented in this catalogue. In 1865, Charles-Édouard de Ribes and his wife commissioned the architect Auguste Tronquois, to build the Hôtel de la Bienfaisance. It was here that the collection could be properly displayed and later expanded when Charles-Aimé-Auguste (1858-1917), the 4th Count de Ribes married Marie-Denise-Henriette du Puget, the descendant of an illustrious family.



This tradition continued, thanks to the knowledge and keen eye of Jean, the 5th Count de Ribes (1893-1982), who acquired many notable pieces, including the famous clock in the form of a princess wearing a turban, an exquisite mechanical masterpiece. For a while, Marie-Antoinette was charmed by this *objet d'art*, but she considered it too luxurious and fragile for the Dauphin and put it into storage at the Garde-Meuble de la Couronne. The clock disappeared for 140 years, until Jean de Ribes, the 5th Count de Ribes bought it from a famous antique dealer. Jean de Ribes sat on the board of several institutions including the *Société des Amis du Louvre* and the *Société des Gens de Lettres*, and he was a member and President of the *Société des Bibliophiles Français*. His passion for literature led him to build up an extraordinary collection of books, later augmented by his son Édouard, the 6th Count de Ribes (1923-2013). Together with his wife, Jacqueline de la Bonninière de Beaumont, the 6th Count de Ribes continued to enhance the collection by carefully selecting major works, such as the two impressive paintings by Hubert Robert which once belonged to Madame Geoffrin. Édouard de Ribes succeeded his father-in-law Jean, the 5th Count de la Bonninière de Beaumont (1904-2002), as head of the Rivaud Group, and relentlessly supported the French museums and was notably the Treasurer of the *Société des Amis du musée du Louvre*, the President of the association of Parisian Museums, as well as the President of the *Société des Amis du musée d'Orsay* from 1980 to 2013.

Jacqueline de Ribes - through her mother Paule de Rivaud de la Raffinière (1908-1999), a writer, translator, adapter and producer of works by Tennessee Williams - inherited the Rivaud Group, an industrial empire, which was founded during the Third French Republic by her grandfather, Olivier de

Rivaud, Count de la Raffinière (1875-1938).

The noble ancestry from which Jacqueline de Ribes is descended, through her father, Jean, Count de Beaumont, includes the noble families of Colbert, Harcourt, Rohan, Luynes, Castries, d'Avout d'Auerstaedt and Dupuytren. Since her social debut presented by Étienne, Count de Beaumont, her elegant and captivating entrances never ceased to garner attention, from the ball organized by Charles de Beistegui in his Palazzo Labia in Venice, to all the society balls that followed, including those at the Lambert Hotel (the *Bal Oriental*, *Bal des Têtes*) and at the Château de Ferrières (*Bal Proust*). Oscar de la Renta remembers: "It was a show. And she was the star: no one knew the power of an entrance like Jacqueline." As a theatre impresario, a ballet director for the Marquis de Cuevas, a Eurovision producer working alongside many celebrities in aid of UNICEF, an honorary citizen of the city of Florence for her philanthropic work, and an honorary president of the *Société des Amis du musée d'Orsay*, the Countess de Ribes has many roles and titles. "Jacqueline de Ribes: The Art of Style" was the name of the exhibition that marked the crowning moment of her career as a fashion designer at the Metropolitan Museum of Art of New York in 2015.

The historical pieces selected for this sale by the Countess de Ribes pay tribute to a family of aesthetes, who, generation after generation built a collection that illustrates the history and creative genius of France.

LE COLLECTIONNEUR ET LE CONSERVATEUR

JEAN DE RIBES ET PIERRE VERLET

PAR DANIEL ALCOUFFE

Conservateur général honoraire au musée du Louvre

Jean, comte de Ribes (1893-1982), publia diverses études historiques, dont une monographie sur son château de Saint-Just en 1926, et fut longtemps président de la société des Bibliophiles français.

Ce fut en 1949 qu'eut lieu la première rencontre entre lui et Pierre Verlet, alors jeune et récent conservateur en chef du département des Objets d'art au Louvre. Ils partageaient la même rigueur morale, les mêmes convictions religieuses, et aussi particulièrement le même amour du XVIII^e siècle. Aussi leurs liens devaient-ils s'approfondir d'année en année au point qu'on peut parler entre eux d'amitié.

Le premier déjeuner de Pierre Verlet rue de la Bienfaisance eut lieu le 16 mars 1951. Désormais Pierre et Nicole Verlet devaient y déjeuner quatre ou cinq fois par an et même parfois y dîner, alors qu'ils avaient l'habitude de ne jamais accepter aucun dîner. Inversement il arrivait que les Ribes vinssent déjeuner chez les Verlet rue Raynouard ou dans leur maison de campagne de La Ville-l'Évêque. Pierre Verlet avait une profonde admiration pour la collection Ribes, estimant qu'elle était une référence authentique et exemplaire : une collection familiale restée toujours harmonieuse, malgré les apports successifs, sans ostentation, incarnant le goût français. C'était une leçon.

Jean de Ribes n'hésita pas à prêter des œuvres majeures à l'exposition *Le Cabinet de l'amateur* à l'Orangerie des Tuileries en 1956 mais ne voulait pas qu'on vienne prendre des photographies chez lui. Il leva cet interdit en faveur de Pierre Verlet

qui reproduisit des œuvres de sa collection dans plusieurs de ses ouvrages. Jean de Ribes accepta aussi d'accueillir avec bienveillance les visiteurs que Pierre Verlet souhaitait lui amener : ses jeunes collaborateurs et les amateurs qu'il voulait encourager. Il montra notamment la collection Ribes à des collectionneurs qui devinrent d'éminents donateurs de musée. Ainsi le 15 juin 1967 Charles et Jayne Wrightsman, après un déjeuner chez Pierre et Nicole Verlet, eurent-ils le privilège de visiter la collection Ribes. Une autre fois Pierre Verlet y emmena René Grog.

Jean de Ribes aida encore Pierre Verlet d'une autre façon. N'ayant pas oublié les spoliations subies à la Révolution par sa famille, il ne fut pas donateur du département des Objets d'art mais intervint dans son enrichissement par l'intermédiaire de ses relations. Ce fut grâce à lui par exemple qu'entrèrent au département le bel ensemble familial d'orfèvrerie donné par la comtesse de Mony-Colchen née Tréveneuc en 1964.

Jean de Ribes devait transmettre son intérêt pour les musées, fortifié par ses relations avec Pierre Verlet, à son fils Édouard, membre du conseil de la société des Amis du Louvre, président de la société des Amis du musée d'Orsay et président de Paris Musées.

Je remercie Rémi Verlet de m'avoir fait partager ses souvenirs et d'avoir bien voulu consulter les précieux carnets de son père.



THE COLLECTOR AND THE CURATOR

JEAN DE RIBES AND PIERRE VERLET

BY DANIEL ALCOUFFE

Honorary General Curator at the Louvre Museum

Jean, Count de Ribes (1893-1982), published various historical studies, including a monograph on his castle, the Château de Saint-Just, in 1926, and was the long-time president of the Société des Bibliophiles Français.

It was in 1949 that he first met Pierre Verlet, then a young, newly appointed Head Curator of the Objets d'Art Department at the Louvre Museum. They shared the same moral rigour, religious beliefs, and in particular, a love of the 18th century. As a result, they went on to deepen their ties from year to year, to the point where they formed what could be called a friendship.

Pierre Verlet's first lunch at the residence on Rue de la Bienfaisance took place on 16 March 1951. From then on, at least four or five times a year Pierre and Nicole Verlet would have lunch there and even dinner from time to time, even though they never typically accepted dinner. Likewise, the de Ribes would be invited to lunch at the Rue Raynouard home of Pierre and Nicole Verlet, or at their country house in La Ville-l'Évêque. Pierre Verlet had a deep admiration for the de Ribes collection, considering it to be an authentic and exemplary point of reference: a family collection that always retained a sense of harmony and despite the successive additions was not ostentatious, but the embodiment of French taste. It was a lesson in itself.

Jean de Ribes did not hesitate to lend some major works to the exhibition *Le Cabinet de l'amateur* at the Orangerie des Tuileries in 1956, but he did not want people to come to his home to take photographs. He lifted this ban for Pierre

Verlet, who reproduced works from his collection in several of his books. Jean de Ribes also agreed to kindly welcome visitors whom Pierre Verlet wished to bring with him: young colleagues of his and aficionados whom he wanted to encourage. In particular, he showed the de Ribes collection to collectors who would go on to become prominent museum donors. Thus, on 15 June 1967, following a lunch at Pierre and Nicole Verlet's home, Charles and Jayne Wrightsman had the privilege of visiting the de Ribes collection. On another occasion, Pierre Verlet took René Grog there.

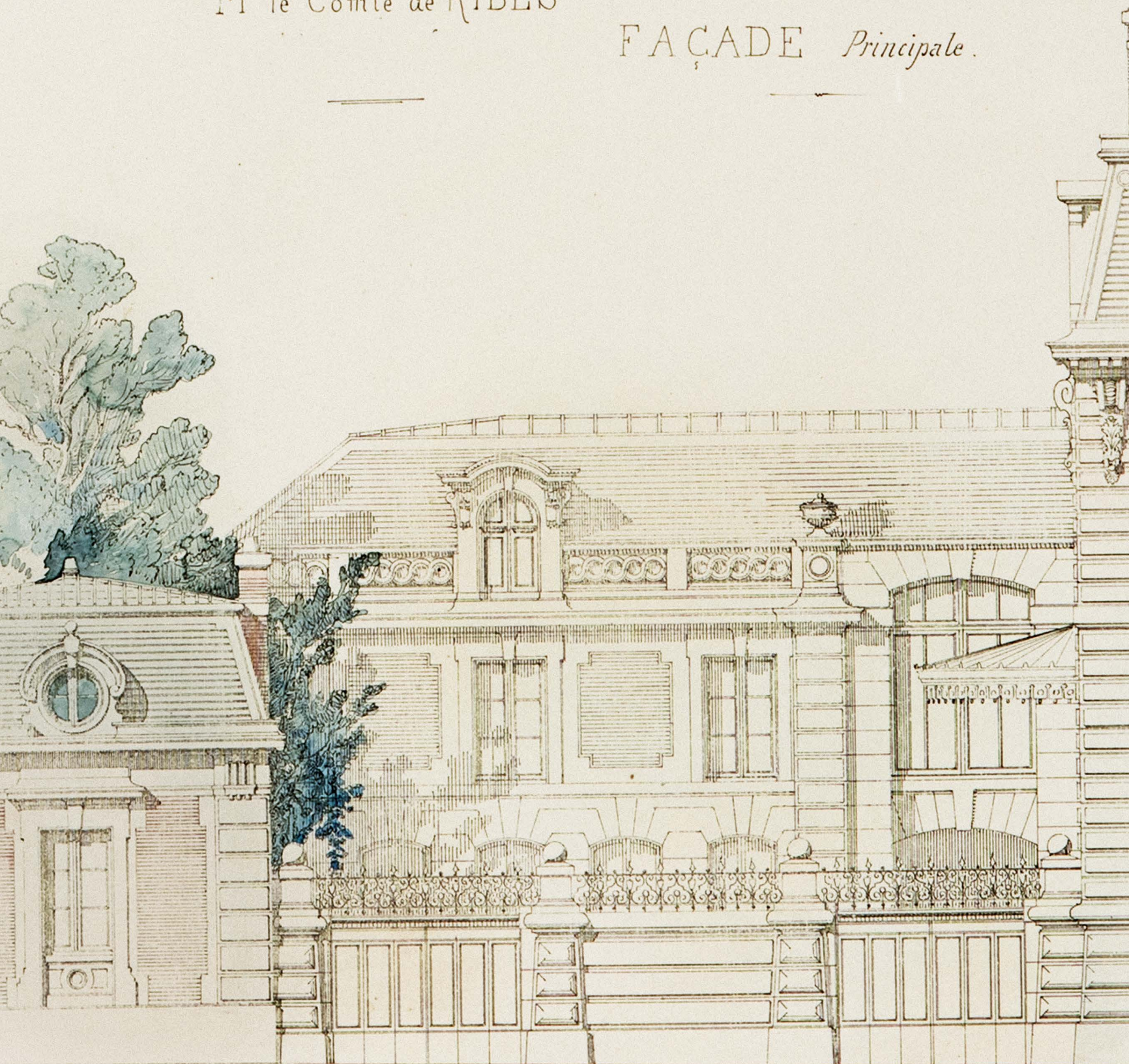
Jean de Ribes helped Pierre Verlet in yet another way. Having not forgotten the spoliations suffered by his family during the French Revolution, and although he was not a donor to the Objets d'Art Department, but it was through his introductions, that he helped enrich the collection at the museum. It was thanks to him, for example, that the beautiful collection of family silverware donated by the Countess de Mony-Colchen née Tréveneuc was added to the department in 1964.

Jean de Ribes would pass on his interest in museums, strengthened by his relationship with Pierre Verlet, to his son Édouard, a member of the board of the Société des Amis du Louvre, president of the Société des Amis du Musée d'Orsay and president of Paris Musées.

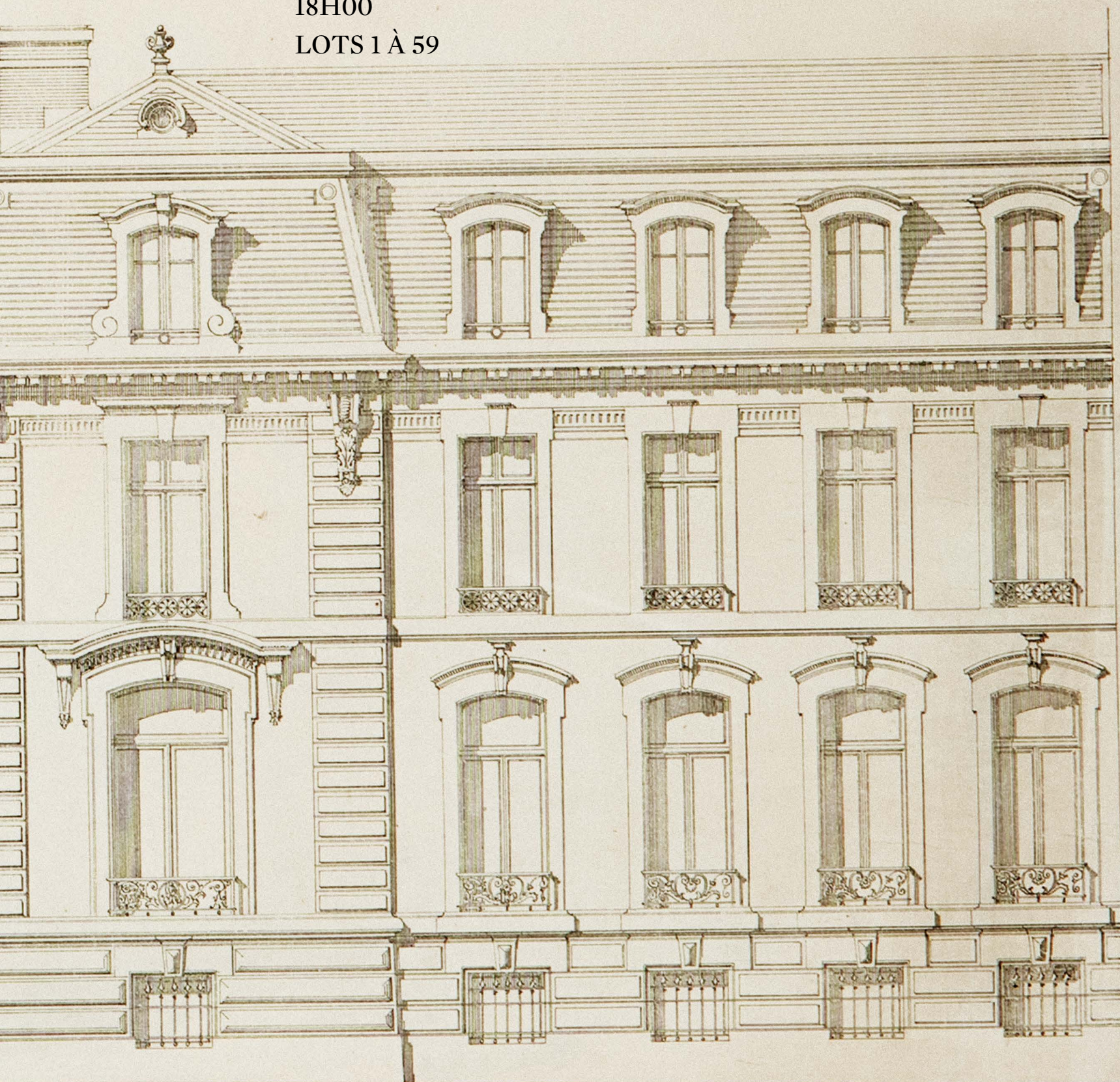
I would like to thank Rémi Verlet for sharing his memories with me and for consulting his father's precious notebooks.

M^r le Comte de RIBES

FACADE *Principale.*



PARIS,
MERCREDI 11 DÉCEMBRE 2019
18H00
LOTS 1 À 59



*Dessé par l'Architecte sousigné
Paris le 15 Mai 1865.
Touquet*

LES OBÉLISQUES AUX CAMÉES

LUCIEN TOULOUSE, FRANCE, VERS 1935 ET XIXE SIÈCLE

PAIRE D'OBÉLISQUES AUX CAMÉES

en placage d'ivoire d'éléphant ; les camées et intailles principalement en sardonyx, corail, cornaline, calcédoine et conche ; sur des socles en marbre vert antique et bronze doré ; l'un des socles gravé et daté : *LUCIEN TOULOUSE FECIT - 1935*, l'autre : *DONNE PAR LE VICOMTE DE NOAILLES AU COMTE DE RIBES - 1980*

chaque obélisque reposant sur quatre pieds boules, chaque face ornée de 15 à 16 camées, incluant deux intailles sur une face, aux profils de dieux et empereurs romains, aux profils et bustes de femmes à l'Antique ou dans le style de la Renaissance, principalement du XIXe siècle
(2)

Haut. 47 cm ; height 18½ in.

LUCIEN TOULOUSE, FRENCH, CIRCA 1935 AND 19TH CENTURY,

elephant ivory marquetry; mainly sardonyx, coral, carnelian, chalcedony and conch cameos and intaglios; on *verde antico* and gilt-bronze bases
one base engraved and dated : *LUCIEN TOULOUSE FECIT - 1935*, the other : *DONNE PAR LE VICOMTE DE NOAILLES AU COMTE DE RIBES - 1980*

each obelisk on four elephant ivory ball feet, each side adorned with 15 to 16 cameos, including two intaglios in one side, with profiles of gods and Roman emperors, profiles and busts of women in the Antique and Renaissance style, mainly 19th century

• 20 000-30 000 € 22 900-34 300 US\$

PROVENANCE

- Offerts par Charles, vicomte de Noailles, à Édouard, Vle comte de Ribes (1923-2013), en 1980

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- P. Jullian, « L'hôtel du vicomte et de la vicomtesse de Noailles à Paris. Une des maisons-clés pour l'histoire du goût au XXe siècle », in *Connaissance des arts*, n° 152, octobre 1964, p. 91





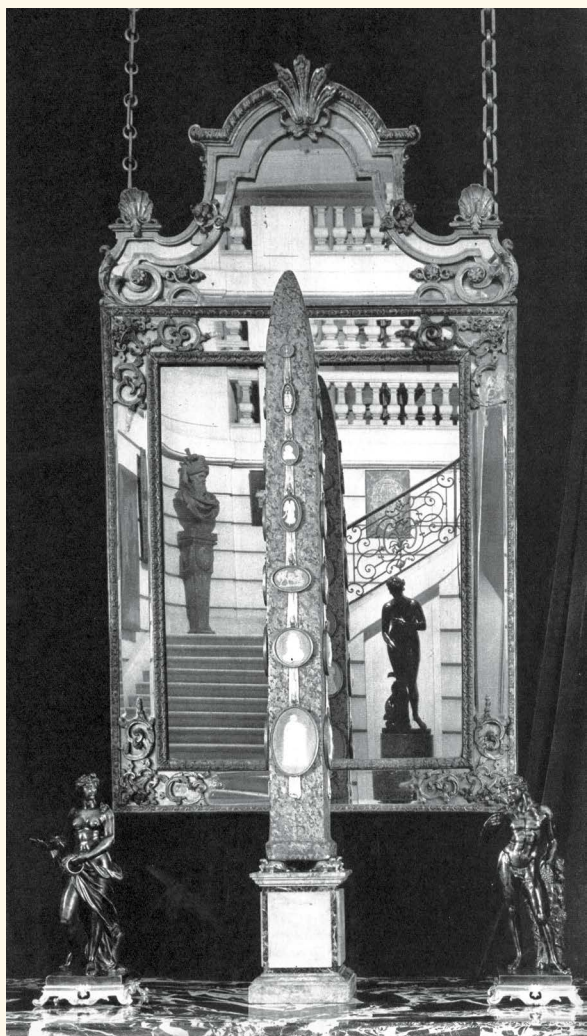


Fig. 1. Obélisque égyptien monté de bronze doré, hôtel de Noailles, vers 1964, Paris
© Connaissance des Arts

Cette paire d'obélisques permet d'évoquer la décoration de l'une des résidences parisiennes les plus emblématiques du XXe siècle, l'hôtel Bischoffsheim-de Noailles. Construit en 1895 place des Etats-Unis par l'architecte Paul-Ernest Sanson pour le banquier d'origine belge Ferdinand Bischoffsheim (1837-1909), c'est sa petite-fille Marie-Laure (1902-1970) qui en héritera. Elle épouse en 1927 Charles, vicomte de Noailles. Mécènes et collectionneurs, le couple juxtapose dans l'hôtel des toiles de van Dyck, Rembrandt, Goya et Delacroix avec Burne-Jones, Picasso, Matisse et Balthus. Le vicomte de Noailles appréciait également les arts décoratifs et n'hésitait pas à créer des paires d'obélisques de toute pièce ou à faire monter des obélisques anciens, tel qu'un exemplaire égyptien datant de la XVIIIe dynastie placé dans le grand vestibule (fig. 1), par des bronziers contemporains à l'instar de la famille Toulouse.



DEUX RARES CANDÉLABRES AUX GLOBES

PAIRE DE CANDÉLABRES EN BRONZE REDORÉ AU MERCURE, FIN DE L'ÉPOQUE LOUIS XV, VERS 1770

à trois bras de lumière courbes et feuillagés surmontés d'une sphère, supportés par trois têtes de putti reposant sur des consoles ornées de draperies, la base circulaire à décor de tore de feuilles de laurier et d'une frise de postes

Haut. 36,5 cm, larg. 30 cm ; height 14 1/4 in., width 11 3/4 in.
(2)

A PAIR OF MERCURY REGILT-BRONZE CANDELABRA,
LATE LOUIS XV, CIRCA 1770

with three scrolled candle branches, the central stem surmounted by a sphere and centred by three addorsed putti above drapery, the circular base with laurel leaves and Vitruvian scrolls

30 000-50 000 € 34 300-57 500 US\$

PROVENANCE

- Succession monsieur Philippe Sichel, vente à Paris, Mes Chevallier et Duchesne, les 22-28 juin 1899, lot 414 ;
- Ancienne collection du colonel baron du Teil, vente Me Etienne Ader, galerie Charpentier, les 20 et 21 novembre 1933, lot 138

BIBLIOGRAPHIE

- P. Verlet, *La maison du XVIIIe siècle en France*, Paris, 1966, p. 57 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- S. Eriksen, *Early Neo-Classicism in France*, Londres, 1974
- P. Hughes, *The Wallace Collection, catalogue of Furniture*, tome III, Londres, 1996
- M.-L. de Rochebrune et al., *El Gusto « a la griega »*. *Nacimiento del Neoclasicismo Francés*, cat. exp., Madrid, 2007





Fig. 1, Paire de candélabres, don R. et M.-L. Grog-Carven, musée du Louvre, Paris © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Martine Beck-Coppola



Fig. 2, Candélabre d'une paire, Collection Wallace, Londres © Wallace Collection, London, UK / Bridgeman Images

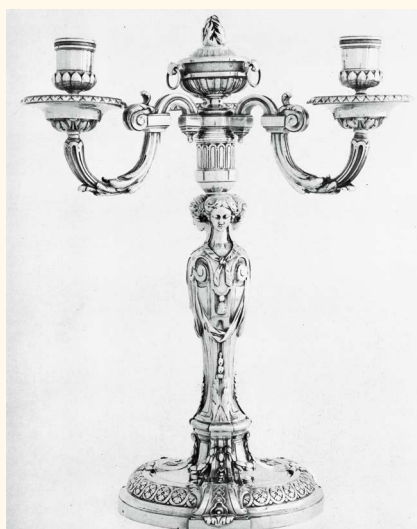
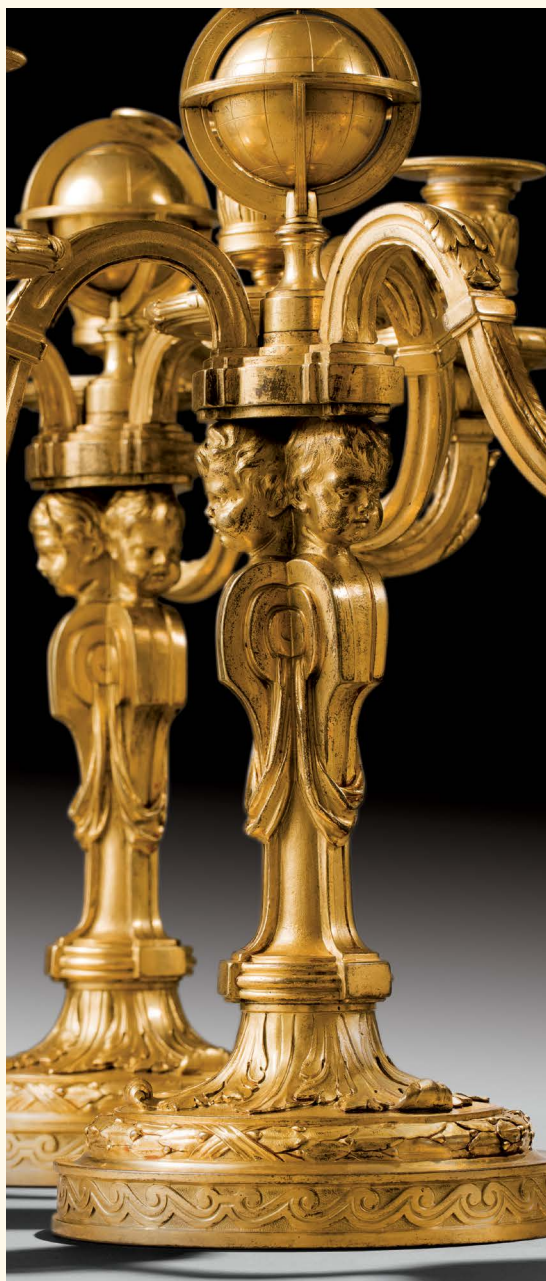


Fig. 3, R.-J. Auguste, candélabre d'une paire en argent, 1767-1768, MET, New York © The Metropolitan Museum, New York

Notre paire de candélabres en bronze doré appartient à un groupe dont la composition du fût avec trois enfants adossés est à rapprocher d'une paire de candélabres en argent par Robert-Joseph Auguste conservée au Metropolitan Museum of Art de New York et datée de 1767-1768 (fig. 3). Ces éléments conduisent Svend Eriksen à proposer une datation du modèle vers 1765-1770. Eriksen fit un rapprochement avec une paire de candélabres vendue par le marchand-mercier Simon-Philippe Poirier en 1767 au duc de Coventry, connu pour son goût pour le renouveau classique qui correspond tout à fait au modèle : « une paire de Girandoles de bronze doré d'or moulu avec Enfants de Bronze de couleur antique ».

Parmi les modèles similaires, on citera la paire de la collection Wallace (inv. F128-9, cf. fig. 2) directement inspirée d'un classicisme louis-quatorzien et la paire conservée au musée du Louvre (inv. OA 10523, cf. fig. 1) provenant des anciennes collections David-Weill et Grog-Carven. Une paire de candélabres similaire surmontée d'un vase couvert à la place de la sphère appartenant à la collection Dillée a été vendue par Sotheby's à Paris le 18 mars 2015, lot 73.



Détail



LE VIGÉE-LE BRUN DU COMTE D'ARTOIS

ELISABETH LOUISE VIGÉE-LE BRUN

1755 - 1842

JUNON DEMANDANT À VÉNUS DE LUI PRÊTER SA CEINTURE MAGIQUE

huile sur toile ; signé et daté en bas au centre : *Louise Le Brun. f.1781*
147,3 x 113,5 cm ; 58 by 44²/₃ in.

ELISABETH LOUISE VIGÉE-LE BRUN

oil on canvas ; signed and dated lower centre: *Louise Le Brun. f.1781*

1 000 000-1 500 000 € 1 150 000-1 720 000 US\$

PROVENANCE

- Commandé par Charles Philippe de France, comte d'Artois (1757-1835), frère de Louis XVI, Palais du Grand-Prieur dans l'enceinte du Palais du Temple, rue du Temple, Paris ;
- Saisi au Temple le 7 juin 1794 [19 prairial an II] avec d'autres œuvres appartenant au même prince par des autorités révolutionnaires et envoyé à l'hôtel de Nesle, rue de Beaune ;
- Cédé sur les ordres du ministre de l'Intérieur, à un « fermier » de la Verrerie nationale de Müntzthal en Lorraine, Antoine Gabriel Jourdan (1740-1804) ;
- Sa vente, Paris, 4 avril 1803 [14 Germinal an IV], n° 90 (retiré après une enchère de 1.710 francs) ;
- Par héritage à son filleul, Aimé Gabriel d'Artigues (1773-1848), directeur des Verreries Saint-Louis ;
- À sa fille Anne Gabrielle d'Artigues (1833-1889), épouse en 1853 de Charles-Édouard, comte de Ribes (1824-1896), maire de Belle-Église (Oise) ;
- À leur fils, Charles-Aimé-Auguste, comte de Ribes (1858-1917) ;
- À son fils, Jean, comte de Ribes (1893-1982) ;
- À son fils, Édouard, comte de Ribes (1923-2013) ;
- Aux actuels propriétaires

EXPOSITION

- Paris, Hôtel de Lubert, novembre 1781
- Paris, *Salon de 1783*, n°113





Louis LeBrun. F. 1791

BIBLIOGRAPHIE

- Comte de C...[Cossé ?], « À Madame Le Brun », *Journal de Paris*, n° 191, 19 octobre 1781, p. 1175
- Mammès Claude Catherine Pahin Champlain de La Blancherie, dit Pahin de la Blancherie, *Nouvelles de la République des Lettres et des Arts*, n° IX, 14 novembre 1781, p. 68
- *Ibidum*, n° XXXIV, p. 305
- P. de la Blancherie, *Essai. D'un tableau historique des peintres de l'école française, depuis Jean Cousin, en 1500, jusqu'en 1783 inclusivement...*, Paris, 1783, p. 245, cité sous le n° 153d.
- L. Petit de Bachaumont et al., « Première Lettre sur les Peintures, Sculptures & Gravures exposées au Salon du Louvre le 23 juin 1783 », *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France, depuis M.DCCC. LXII jusqu'à nos jours*, t. 24, Londres, 1784, pp. 7-8
- *Journal de Paris*, n° 266, Paris, 23 septembre 1783, p. 1097
- *L'Année littéraire*, Paris, 1783, p. 261
- *La Correspondance Littéraire*, Paris, décembre 1783, p. 440
- *La Morte de trois mille ans au Salon de 1783*, Paris, 1783, pp. 7-8
- *La Critique est aisée, mais l'art est difficile*, Paris, 1783, p. 212
- *Appelle au Sallon*, Paris, 1783, p. 23
- *Messieurs, Ami de tout le monde I*, Paris, 1783, p. 22
- *Changez-moi cette tête ou Lustucru au Sallon*, Paris, 1783, p. 23
- *Sans-quartier au Sallon*, Paris, 1783, p. 34
- *Réponses à toutes les critiques sur les tableaux du Sallon de 1783...*, Paris, 1783, pp. 54-55
- de Miramond, « Vers à Madame Lebrun, de l'Académie Royale de Peinture, sur les principaux Ouvrages dont elle a décoré le Sallon cette année », *Mercure de France*, Paris, 1783
- « Letter from a gentleman on a tour in Paris, to his friend in London », *Morning Chronicle and London Advertiser*, 19 septembre 1783
- L. Tuetey, *Procès-verbaux de la Commission temporaire des Arts*, Paris, Imprimerie Nationale, 1912, t. I (1^{er} septembre 1793-30 frimaire an III), p. 380, note 2
- L. Hautecœur, *Louis David*, Paris, 1956, p. 94
- J. Baillio, « Identification de quelques portraits d'anonymes de Vigée Le Brun aux États-Unis », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XCVI, novembre 1980, p. 168, note 19
- J. Baillio in cat. exp. *Élisabeth Louise Vigée Le Brun*, Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1982, p. 17, 41 (sous le n° 9)
- C. Arnaud, « Le comte d'Artois et sa coterie », *La Folie d'Artois*, Paris, 1988, p. 22
- C. B. Bailey, « Artois mécène et collectionneur », *La Folie d'Artois*, Paris, 1988, p. 75
- A. Schnapper, in cat. exp., Musée du Louvre, Département des Peintures et Versailles, Musée national du château, *Jacques-Louis David 1748-1825*, 1989-1990, p. 185
- C. B. Bailey, « 'Les grands, les cordons bleus' : les clients de David avant la Révolution », in *David contre David : Actes du colloque organisé au Louvre par le service culturel du 6 au 10 décembre 1989*, éd. Régis Michel, 1993, vol. I, pp. 156 et 163, note 73
- M. D. Sheriff, *The Exceptional Woman : Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, Chicago et Londres, 1996, pp. 120-121, 131, 137-139 et 196
- B. Peronnet et B. B. Fredericksen, *Répertoire des tableaux vendus en France au XIX^e siècle*, tome I (1801-1810), The Provenance Index of the Getty Information Institute, 1998, p. 18, n° 47 1803/04/04 (Lugt 6589)
- C. B. Bailey, *Patriotic Taste : Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*, New Haven and London, 2002, p. 197, 298-299, note 172
- M. D. Sheriff, « Jacques-Louis David and the Ladies », dans Dorothy Johnson, éd., *Jacques-Louis David : New Perspectives*, Newark, N.J., 2008, pp. 91, 99 et 100
- G. Haroche-Bouzinac, *Louise Élisabeth Vigée Le Brun : histoire d'un regard*, 2^{ème} éd., Paris, p. 55 et 98
- J. Baillio in cat. exp. *Élisabeth Louise Vigée Le Brun*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2015-2016, pp. 61, 134 (sous le n° 35) et 338.

OEUVRE EN RAPPORT

Un *modello* exécuté par Elisabeth Vigée-Le Brun en vue de la version définitive se trouve dans une collection privée New Yorkaise (huile sur toile ; H. 49 ; L. 38,5 cm ; fig. 1)

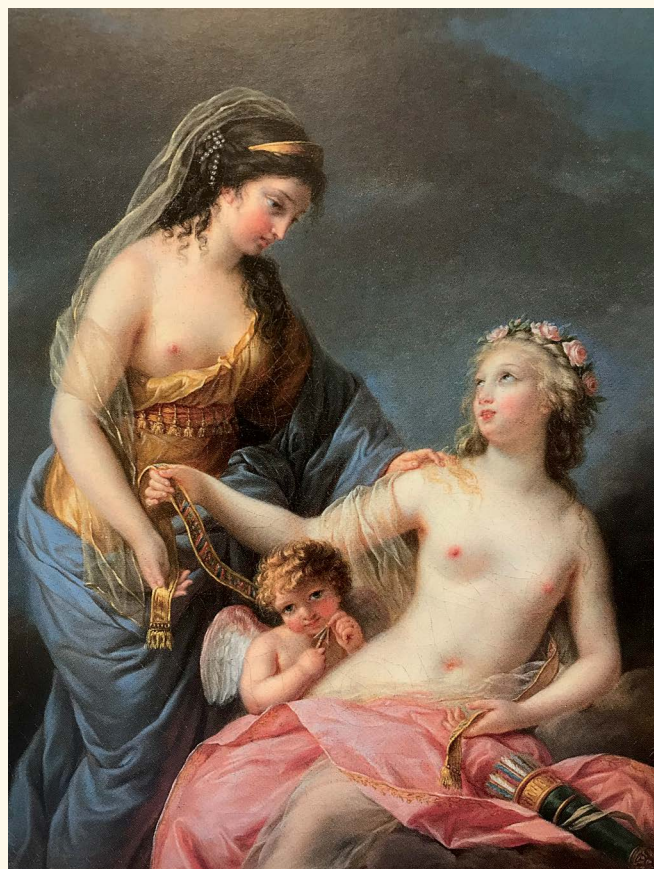


Fig. 1, E.L. Vigée-Le Brun, *Juno demandant à Vénus de lui prêter sa ceinture magique*, modello, collection privée

Au cours de son adolescence, la portraitiste Élisabeth Louise Vigée n'a peint que fort peu de tableaux d'histoire, si l'on fait exception des trois *Allégories des Arts* qu'elle envoya au Salon de l'Académie de Saint-Luc en 1774. (voir cat. exp. *Vigée Le Brun*, Grand Palais, 2015-16, p. 131, n° 31.) Toute jeune, lors de ses visites en compagnie de sa mère chez les plus grands amateurs de Paris, et plus tard dans le stock de l'expert et marchand d'art Jean Baptiste Pierre Le Brun, qu'elle épousa en 1775, elle avait pu admirer des tableaux de boudoir du milieu du règne de Louis XV, et elle s'en inspira.

En 1779, quatre ans après son mariage, l'artiste exécuta au pastel pour le collectionneur angevin Pierre Louis Éveillard de Livois une allégorie de *L'Innocence se réfugiant dans les bras de la Justice* (Musée des Beaux-Arts, Angers, n° d'inv. MBA 25J.1881), sa première composition où elle mit en scène deux jeunes femmes, l'une blonde et l'autre brune. À partir de cette année et jusqu'à son départ de France au tout début de la Révolution, la portraitiste fit un certain nombre de séduisantes peintures d'histoire. En 1780, l'année de la naissance de sa fille Jeanne Julie Louise, elle réalisa une composition à sujet mythologique représentant *Vénus liant les ailes de l'Amour*, une commande de son mécène privé le plus important, le comte de Vaudreuil. Ce pastel est surtout connu par l'estampe à l'eau-forte et au burin que publia en 1786 le graveur saxon Christian Gottfried Schulze. Un autre tableau d'histoire datant de la même année est son allégorie de *La Paix ramenant l'Abondance* (fig. 2) qu'elle présenta le 31 mai 1783 comme morceau de Réception lors de son admission à l'Académie royale de peinture et de sculpture.





Fig.2. E. L. Vigée-Le Brun, *La Paix ramenant l'Abondance*, Paris, Musée de Louvre
© RMN-Grand Palais / Philippe Fuzeau



Fig.3. Jean-Baptiste Moitte, *Charles Philippe de France, comte d'Artois en chasseur*, Amiens, Musée de Picardie
Photo © RMN-Grand Palais / Agence Bulloz

En 1781, Madame Le Brun fit le tableau qui fait l'objet de ce texte, *Junon demandant à Vénus de lui prêter sa ceinture magique*, qui lui fut commandé par le frère cadet de Louis XVI, Charles Philippe de France, comte d'Artois (fig. 3), prince connu avant la Révolution pour ses fantaisies dispendieuses et son libertinage. En formant sa collection, Artois suivait l'exemple de son meilleur ami le comte de Vaudreuil, cousin et amant de la duchesse de Polignac et grand amateur d'œuvres de l'école française moderne.

Madame Le Brun n'exécuta en grand sa *Junon* qu'après avoir présenté au commanditaire royal pour son approbation un *modello* à l'huile sur toile très achevé (fig. 1 ; voir cat. exp. *Vigée Le Brun*, Grand Palais, 2015-16, n° 35), dans lequel elle représente les deux déesses principales et quelque peu rivales de la mythologie gréco-romaine : Junon et Vénus. (On connaît des exemples de tels *modelli* précédant l'exécution d'œuvres importantes de peintres français de générations antérieures tels que Pierre Mignard et Jean Raoux.)

Le sujet de cette composition mythologique à trois figures fut tiré d'un épisode du Chant XIV de *L'Iliade*. Ce poème homérique relate l'histoire du siège de la ville de Troie en Asie Mineure par une coalition de cités-états grecques. La cause immédiate de la guerre fut l'enlèvement d'Hélène, femme de Ménélas, roi de Sparte, et belle-sœur d'Agamemnon, roi de Mycènes, par Pâris, le fils du roi troyen, Priam. Junon, sœur et femme de Jupiter et donc reine des dieux de l'Olympe, était l'ennemie farouche de Troie pour avoir subi de la part de Pâris l'injure de se voir préférer Vénus (Aphrodite en Grèce), la mère de l'Amour, lors d'un concours de beauté. Elle entend prendre sa vengeance en assurant la victoire des Grecs. Mais Troie et les mortels qui l'habitent sont protégés par le tout puissant Jupiter. Pour faire renaître l'amour d'un mari infidèle, elle demande à Vénus de lui prêter une ceinture multicolore tissée des fils du désir et de la passion et qui contient tous les charmes de la séduction, le bandeau mamillaire appelé *cestus himas* par les Romains. Elle était sûre que, parée de cet accoutrement envoûtant, Jupiter ne pourrait lui résister et abandonnerait les Troyens.

Vénus, à laquelle l'aristocratie hédoniste de la cour de France avait depuis longtemps voué une sorte de culte, incarne les plaisirs de l'amour licite et illicite. La déesse règne alors dans les palais du roi comme chez les riches particuliers, et bien des artistes de l'Académie lui rendent hommage. L'œuvre de François Boucher (1703-1770), décédé depuis peu, et celle de son successeur Jean Baptiste Marie Pierre (1714-1789) exprimaient bien le goût de leurs contemporains pour la nudité féminine, et il est évident que chez eux la mythologie n'était qu'un prétexte pour dévoiler les appâts d'éblouissants modèles.

Junon empruntant la ceinture de Vénus figura en bonne place parmi l'important envoi de Madame Le Brun à son premier Salon peu après sa Réception à l'Académie. Les critiques étaient dans l'ensemble positives, mais celle qu'il faut surtout retenir était de la plume de Barthélémy Mouffle d'Angerville, le rédacteur des *Mémoires secrets* :

Si cette composition [La Paix ramenant l'Abondance]...ne pouvoit encore mériter à Madame le Brun l'honneur de s'asseoir parmi les peintres d'histoire, il seroit difficile de résister à une autre, dont le motif tiré d'Homere, prouve qu'elle peut s'enthousiasmer comme ses maîtres aux divins ouvrages du prince des poètes & des peintres, puisque ces derniers ne cessent de le prendre pour leur inspirateur. Le sujet est Junon venant emprunter la ceinture de Vénus. Il y a trois figures dans celui-ci où l'amour fait un rôle & s'égaie en se jouant avec cette ceinture, déjà livrée à la souveraine de l'Olympe : il a peine à la laisser aller, comme s'il en sentoit tout le prix, & ne craignit que sa mère avec elle ne perdît ses charmes les plus précieux. En effet, soit une suite de cette idée, soit hommage rendu à la première des déesses dont l'artiste a cru devoir faire sa figure principale, il n'est aucun amateur qui, dans cette occasion, ne préférât Junon à Vénus. L'une est une brune joignant à la majesté du trône tout le piquant de la beauté ; l'autre une blonde n'ayant rien de la noblesse d'une divinité, tirant même sur la grisette, un peu fade, & sans séduction conséquemment. A ce défaut près dans la tête, capital relativement à l'historique, le corps est rempli d'appas, c'est une nudité dans le genre de Boucher, très-amoureusement traitée & de son ton de couleur ; à en juger par le prix qu'il a coûté,



Fig.4. J. L David, *Les Amours de Pâris et d'Hélène*, Paris, Musée du Louvre
© RMN-Grand Palais / Gérard Blot

il faut que ce tableau ait un très grand mérite, puisqu'on a conseillé à M. le comte d'Artois de le payer quinze mille francs ; il l'a acheté cette somme, & son altesse royale en est aujourd'hui propriétaire.

Parmi d'autres peintures ayant appartenu au comte d'Artois il faut citer en particulier *Une jeune Fille qui fait sa prière au pied de l'autel de l'Amour* de Jean Baptiste Greuze (Wallace Collection, Londres, inv. P441), *Mars sur un char attelé de chevaux fougueux conduits par Bellone au-dessus desquels plane sur un nuage le génie de la Victoire alors qu'il quitte Vénus couchée sur son lit dans son palais à côté des Trois Grâces* de François Guillaume Ménageot (œuvre disparue), *Renaud et Armide* de François André Vincent (œuvre disparue du Ministère de l'Intérieur après 1879) et son pendant *Les Amours de Pâris et d'Hélène* de Jacques Louis David (Paris, Musée du Louvre, inv. 3696 ; fig 4). Ce dernier tableau, daté de 1788, a des rapports thématiques et chromatiques très évidents avec la *Junon empruntant la ceinture de Vénus* de Madame Le Brun, qui l'avait précédé de sept ans.

L'impopularité du comte d'Artois, prince connu pour ses idées réactionnaires, le poussa à quitter la France seulement deux jours après la prise de la Bastille. Il était accompagné de sa famille et d'une grande partie de la coterie Polignac qui comprenait son ami Vaudreuil. Comme son fils aîné, le jeune duc d'Angoulême (1775-1844) était depuis sa petite enfance Grand Prieur de l'ordre maltais de Saint-Jean de Jérusalem, et Artois se servait comme résidence de ville du palatial Hôtel du Temple. C'est là que se trouvait une grande partie de sa collection d'œuvres d'art et d'objets précieux, même ceux qui décoraient avant la Révolution ses autres résidences près de Paris, les châteaux de Bagatelle et de Maisons.

Lors de la saisie révolutionnaire opérée au Temple, *Junon demandant à Vénus de lui prêter sa ceinture* et d'autres toiles furent placées comme biens de la nation à l'Hôtel de Nesle dans la rue de Beaune où s'entassaient les trésors artistiques pris chez les Émigrés et guillotins. Le 19 Prairial an II du calendrier révolutionnaire (7 juin 1794) et jours suivants fut rédigé un *État des objets d'arts provenant de l'émigré d'artois trouvés dans la maison du Temple et réservés par la Commission temporaire des Arts en présence des citoyens Virginien Leduc, Commissaire du*

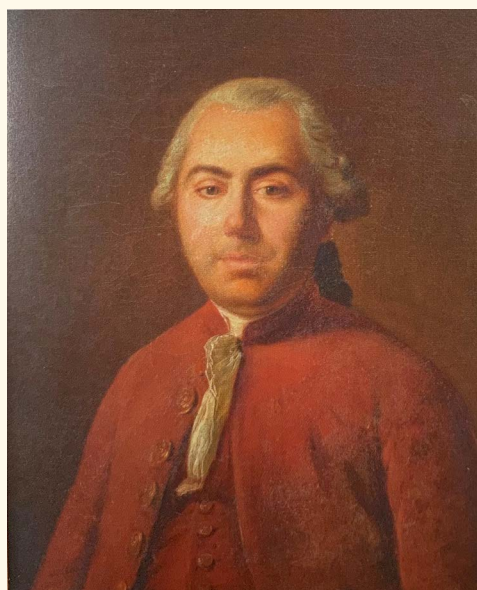


Fig.5. Ecole française du XVIIIe siècle, *Portrait d'Antoine Gabriel Aimé Jourdan*, localisation inconnue

Département. (Archives nationales de France, cote : F¹⁷ 1269. Dossier 20.) Et c'est là également que le 15 Fructidor an II du calendrier révolutionnaire (1^{er} août 1794), Jean Baptiste Pierre Le Brun, le mari divorcé de Vigée-Le Brun, dressa un état estimatif ou prise des œuvres d'art provenant de l'émigré d'Artois (Archives nationales de France, cote : F¹⁷ 1267, n° 34 : « Junon venant emprunté [sic] la Ceinture de Vénus. Figure de grandeur naturelle à mi-corps : sur toile, hauteur 63 pouces largeur 41 pouces. De la C^{ne} Le Brun [prisé la somme de] 3.000 » (cf. Louis Tuetey, éd., *Procès-verbaux de la Commission temporaire des Arts*, Paris, Imprimerie Nationale, 1912, t. I, p. 380).

Le tableau resta deux ans au Dépôt de Nesle, mais le 14 juin 1796 (26 prairial an IV), le ministre de l'Intérieur, Pierre Bénézech, envoya au garde Jean Naigeon le message suivant : « *Le citoyen Jourdan, fermier de la verrerie nationale de Mandtzel, offre de prendre en payement d'une somme de 120,000 francs une partie des gravures & tableaux existant à la maison de Nesle. Je vous préviens qu'il est autorisé à faire choix de ceux qui pourront lui convenir.* » Jourdan était le directeur de Verrerie nationale de Münzthal en Moselle—l'ancienne cristallerie royale de Saint Louis à Saint-Louis-lès-Bitche. Parmi les tableaux qu'il sélectionna étaient la *Junon et Vénus* de Vigée-Le Brun et le *Mars quittant Vénus* de Ménageot.

Le citoyen Jourdan en question était Antoine Gabriel Aimé Jourdan (fig. 5) l'ancien secrétaire de son père nourricier, l'évêque de Limoges, Jean Gilles du Coëtlosquet (1700-1784), précepteur des fils du dauphin Louis Ferdinand et de la dauphine, Marie Joséphe de Saxe, les futurs Louis XVI, Louis XVIII et Charles X. Ce Jourdan avait servi de président du District des Petits-Augustins et de la Section des Quatre-Nations. Il avait été l'un des témoins des Massacres de Septembre (1792) et en 1795 il en rédigea une description écrite qui fait frémir.

En 1803, l'année avant sa mort, Jourdan inclut le Vigée-Le Brun sous le n° 90 dans la vente de sa collection qui se tint à l'Hôtel Desmarests, rue du Bouloi. Le tableau fut retiré et resta dans sa succession. Il passa ensuite à son filleul, Aimé Gabriel d'Artigues, ingénieur de l'industrie du verre-cristal de plomb et industriel, le fondateur des Cristalleries de Baccarat. Le tableau est resté depuis chez ses descendants.





DE LA CHAMBRE DES BAINS DE LOUIS XV



Fig.1, H. Rigaud, Portrait de Louis XV, 1730, château de Versailles
© RMN-Grand Palais
(Château de Versailles) / image RMN-GP



Fig.2, J. Rigaud, Vue du château de Versailles, vers 1730, gravure
© Château de Versailles, Dist. RMN-Grand Palais / Christophe Fouin

MEUBLE À HAUTEUR D'APPUI EN MARQUETERIE DE LOSANGES ET CROISILLONS EN BOIS DE ROSE, BOIS DE VIOLETTE, PALISSANDRE, ÉBÈNE ET BOIS NOIRCI, BRONZE DORÉ, D'ÉPOQUE LOUIS XV, LIVRÉ EN 1764 PAR GILLES JOUBERT POUR LA CHAMBRE DES BAINS DU ROI LOUIS XV AU CHÂTEAU DE VERSAILLES

le dessus de marbre brocatelle d'Espagne, ouvrant par un vantail bombé en façade, numéroté 2307 et portant la marque CG des Tuileries au dos, trace d'étiquette ; (initialement une encoignure, modifiée par J.-H. Riesener puis ultérieurement ; le marbre rapporté ; certains bronzes manquants)
Haut. 94,5 cm, larg. 88 cm, prof. 40 cm ; height 37¼in., width 34½in., depth 15¾in.

A GILT-BRONZE MOUNTED TULIPWOOD, KINGWOOD, RIO ROSEWOOD, EBONY AND EBONIZED MARQUETRY 'MEUBLE À HAUTEUR D'APPUI', LOUIS XV, DELIVERED IN 1764 BY GILLES JOUBERT FOR THE CHAMBRE DES BAINS OF KING LOUIS XV AT THE CHÂTEAU DE VERSAILLES

with a brocatelle marble top, the front with a convex door, numbered 2307 and marked CG from the Tuileries at the back, trace of label; (initially an encoignure, then modified by J.-H. Riesener and later; the marble top later; some gilt bronze elements missing)

• 20 000-30 000 € 22 900-34 300 US\$

PROVENANCE

- Livré par Gilles Joubert en 1764 pour la Chambre des Bains des petits appartements du roi Louis XV au château de Versailles ;
- Garde-Meuble de la Couronne, Paris, en 1776 ;
- Grand cabinet de Madame Adélaïde au château des Tuileries en 1790 ;
- Collection de Mrs Biddle ; puis vente à Paris, Me Ader, Galerie Charpentier, le 12 juin 1956, lot 126 (où acquise par le comte de Ribes)

BIBLIOGRAPHIE

- P. Verlet, « Peut-on remeubler Versailles ? », in *Jardins des Arts*, n° 40, février 1958, p. 256
- P. Verlet, *Le mobilier royal français*, tome IV, Paris, 1990, n° 7, pp. 52-54 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- A. Pradère, *Les ébénistes français de Louis XIV à la Révolution*, Paris, 1989, pp. 208-219



Fig. 3, Détail de la marque du château des Tuileries

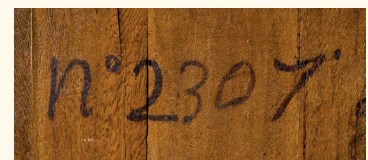


Fig. 4, Détail du numéro d'inventaire





Fig. 5. J.-M. Nattier, Portrait de Madame Adélaïde, 1758, château de Versailles, Paris
© Château de Versailles, Dist. RMN-Grand Palais / Christophe Fouin



Fig. 6. Paire de meubles à hauteur d'appui, vente Artcurial, Paris, 8 juillet 2014, lot 70



Fig. 7. Encoignure, vente Me Loizillon, Compiègne, 29 juin 2019, lot 309

Arrière arrondi, triangulaire puis droit : les péripéties documentées d'une suite d'armoires royales

Il s'agit d'un des quatre meubles ayant été livrés pour la salle de bains des petits appartements du roi Louis XV au château de Versailles en 1764 (fig. 1 et 2).

Son histoire est pleine de rebondissements que Pierre Verlet s'est attaché à retracer dans son étude sur le mobilier royal français.

Tout débute en 1764 lorsque l'ébéniste Gilles Joubert livre, le 1er juin, un ensemble de quatre armoires, livraison consignée dans le *Journal du Garde Meuble* :

« Du 1er juin 1764. Livré par le S. Joubert Ebéniste. Pour servir dans la salle de bains du Roy au château de Versailles. N 2307. - Quatre encoignures en armoire ceintrées sur plan devant et derrière en bois violet et roze en mosaïques à placages et dessus de marbre de brocatelle d'Espagne, ayant chacune un guichet fermant à clef avec entrées de serrures, cartouches et autres ornements de bronze ciselé et surdoré d'or moulu hautes de 33 pouces sur 19 pouces de profondeur. »

Le mémoire de Joubert donne certains détails qui précisent leur description : « Ordre du 23 janvier 1764. Livré le premier juin pour le service du Roy dans la Chambre de Bains à Versailles. Quatre armoires en encoignures cintrées sur le plan devant et derrière de 33 pouces de haut sur 19 pouces de profondeur, à un guichet et pilastres de chaque côté, lesd. coins plaqués de bois violet et rose en mosaïque fermant à clef, ornés haut et bas de fortes moulures et sur les pilastres d'un double rang de moulure, un panneau sur chaque porte et quatre coins d'ornemens et des agraffes haut et bas sur les pieds, le tout très riche, bien ciselées et surdorées d'or moulu à 620 L, la pièce, vallant les quatre sommes de 2480 L....Plus pour les quatre marbres de brocatel d'Espagne la somme de540 L. »

Destinés à la Chambre des Bains du roi, ces quatre meubles avaient été conçus pour épouser la forme arrondie des angles de la pièce, ils y sont inventoriés en 1765 avant d'être enlevés lors de nouveaux travaux de transformation, cette pièce se trouvant rattachée à l'appartement de madame Du Barry tandis que Louis XV se fait aménager une nouvelle chambre des bains.

Inventoriés à Versailles en 1775, les quatre meubles sont envoyés à Paris le 22 janvier 1776 : « Renvoi du Garde Meuble de Versailles au Garde Meuble de la Couronne, N 2307- 4 encoignures en armoire cintrée sur plan devant et derrière de bois violet et rose en mosaïque à placage ». Quelques mois plus tard, Jean-Henri Riesener, ébéniste attitré du Garde-Meuble royal est sollicité pour modifier deux des quatre armoires cintrées (il s'agit de la paire vendue chez Artcurial à Paris, le 8 juillet 2014, lot 70, marquées *Du n 2307-3* et *Du n 2307-4*, cf. fig. 6) qu'il transforma en encoignures pour un angle à 90 degrés. Tous les détails de son intervention sont soigneusement consignés dans son mémoire du 3 mai 1776 (arch. nat. O1/3625) et concernent les deux mentionnées *supra*. Les deux autres, dont celle que nous présentons, connurent certainement les mêmes transformations sans que celles-ci soient explicitement rapportées par Riesener.

À cette date deux paires sont constituées. On peut les suivre car elles ont conservé leur numéro initial, l'une (vente Artcurial) est identifiée en 1786 au château de Bellevue chez Mesdames, l'autre (dont la nôtre) se trouve en 1790 dans le Grand cabinet de Madame Adélaïde aux Tuileries (fig. 3 à 5). « Tuileries 1790. Appartement de Madame Adélaïde. Grand Cabinet. N 2307- Deux encoignures en bois de placage, à un vanteau, ornée d'un cadre, entrée de serrure et agrafe en bronze doré d'or moulu, façon de Boule, le marbre d'Italie, de 21 p de profondeur. »

Séparées après la modification de Riesener en 1776, elles ont été ensuite réunies probablement à la fin du XVIIIe ou au début du XIXe siècle car elles portent, pour trois d'entre elles, les traces d'une même intervention : celle d'un ébéniste qui a repris l'arrière des meubles afin de les placer devant un mur droit. Le quatrième meuble a quant à lui conservé son aspect en encoignure (vente Me Loizillon, Compiègne, le 29 juin 2019, lot 309, cf. fig. 7).



UN CHEF-D'ŒUVRE DE B.V.R.B.

COMMODE EN PLACAGE ET MARQUETERIE D'AMARANTE, SATINÉ, BOIS DE VIOLETTE EN BOIS DE BOUT, BRONZE DORÉ AU MERCURE, D'ÉPOQUE LOUIS XV, VERS 1745, ESTAMPILLÉE B.V.R.B.

le dessus de marbre Sarrancolin, la façade ouvrant par deux tiroirs sans traverse à décor de branchages feuillagés encadrés par un cartouche de fleurons et de feuilles d'acanthé, reposant sur des pieds galbés ; (le marbre restauré)

Haut. 85 cm, larg. 105 cm, prof. 53 cm ; height 33½in., width 41½in., depth 20¾in.

A MERCURY GILT-BRONZE MOUNTED KINGWOOD,
AMARANTH AND SATINÉ COMMODE, LOUIS XV, CIRCA
1745, STAMPED B.V.R.B.

with a Sarrancolin marble top above two front drawers, the veneered marquetry with scrolled foliage, with a gilt-bronze foliate and acanthus leaf cartouche, on curved legs; (the marble top restored)

• 150 000-250 000 € 172 000-286 000 US\$

BIBLIOGRAPHIE

- P. Verlet, *La maison du XVIIIe siècle en France*, Paris, 1966, p. 57 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- A. Pradère, *Les ébénistes français de Louis XIV à la Révolution*, Paris, 1989, pp. 182-199









Fig.1. Secrétaire en pente par B.V.R.B., livré par J. Hébert à la Dauphine en 1745, château de Versailles
© RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / image RMN-GP



Fig.2. La commode dans le grand salon de l'hôtel Ribes, rue de Bienfaisance, Paris, vers 1966
© Connaissance des Arts



Fig.3. Commode par B.V.R.B. livrée en 1737 par J. Hébert à la reine Marie Leczinska à Fontainebleau, musée du Louvre, Paris
© Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Studio Sébert

Cette commode en marqueterie est remarquable par la qualité de son exécution. Elle est un maillon dans l'œuvre de l'ébéniste Bernard II Vanrisamburgh car elle témoigne d'une rupture dans la composition du dessin de la marqueterie avec une asymétrie prononcée tandis que l'ornementation de bronze doré est parfaitement symétrique.

Le dessin et la réalisation de la marqueterie sont organisés en une composition déliée de fleurs et feuillage en bois de violette en bois de bout sur un fond de bois satiné disposé en réserves rayonnantes que vient rompre une agrafe ajourée, l'ensemble étant inséré dans un encadrement d'amarante. Elle s'apparente à celle du secrétaire en pente livré par le marchand-mercier Joachim Hébert en 1745 pour les appartements de la Dauphine au château de Versailles (inv. V5268, cf. fig. 1). Le dessin asymétrique est caractéristique d'un style rocaille libre. Bernard II Vanrisamburgh délaissera peu à peu le fond de bois satiné au profit du bois de rose comme sur la commode de la vente Sotheby's, New York, le 6 novembre 1982, lot 186 où ses compositions florales plus assagies s'orientent désormais vers une symétrie plus prononcée, typique de l'évolution du style rocaille dans les années 1755-1760.

L'ornementation de bronze doré appartient au répertoire de B.V.R.B. On retrouve les mêmes chutes et les mêmes sabots sur le secrétaire en pente de Versailles tandis que l'encadrement de la façade et des côtés est identique à celui qui orne plusieurs meubles en laque dont la commode à fond rouge vendue à Paris, palais Galliera, le 2 mars 1972, lot 109 et la célèbre commode en laque du Japon de B.V.R.B. livrée en 1737 pour la reine Marie Leczinska au château de Fontainebleau (vente Sotheby's, Monaco, le 17 juin 1988, lot 752) désormais conservée au musée du Louvre (inv. OA 11193, cf. fig. 3).



UN MODÈLE DE DULAC

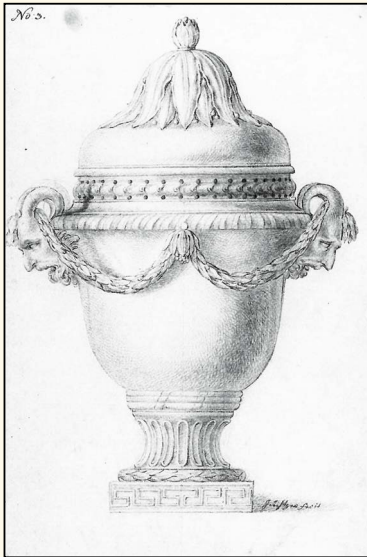


Fig. 1 – Anonyme français, Dessin d'un vase couvert, vers 1770-1780, album de Saxe-Teschen, The Metropolitan Museum of Art, New York
© The Metropolitan Museum of Art, New York



Fig. 2. S. Süperchy, Entête du marchand d'art Dulac rue Saint-Honoré, gravure, 1773, Waddesdon Manor © Waddesdon image library, UCE Digital services

PAIRE DE POTS-POURRIS EN POIRIER NOIRCI ET BRONZE DORÉ D'ÉPOQUE RESTAURATION, VERS 1825-1830, D'APRÈS LE MODÈLE EXÉCUTÉ SOUS LA DIRECTION DU MARCHAND-MERCIER JEAN DULAC

le couvercle orné de graines et de feuilles de laurier, la panse surmontée d'une frise de piastres ajourés et de deux têtes de satyres retenant des guirlandes de feuilles de laurier, le pied reposant sur un contre-socle carré terminé par une base en marbre bleu turquin ; (un couvercle cassé, manques)

Haut. 31 cm, larg. 22 cm ; height 12¹/₄ in., width 8²/₃ in.

(2)

A PAIR OF GILT-BRONZE MOUNTED BLACK LACQUERED POTS-POURRIS, FRENCH RESTAURATION, CIRCA 1825-1830, AFTER THE MODEL MADE UNDER THE DIRECTION OF THE MARCHAND-MERCIER JEAN DULAC

the cover with berried laurel leaves, the body with an upper pierced frieze, the sides with two satyr heads issuing laurel leaf garlands, the tapered foot on a square gilt bronze base above a *bleu turquin* marble square base; (one cover broken, losses)

30 000-40 000 € 34 300-45 700 US\$

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- S. Eriksen, *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor, Sèvres Porcelain*, Londres, 1968, p. 232
- S. Eriksen, *Early neo-classicism in France*, Londres, 1974, p. 362 et pl. 238
- P. Verlet, *The James A. de Rothschild collection at Waddesdon Manor. Sèvres porcelain*, Fribourg, 1968, p. 236, n° 81
- P. Verlet, *Les bronzes dorés français du XVII^e siècle*, Paris, 1987, pp. 72-73
- Collectif, *La Folie d'Artois*, cat. exp., Paris, 1988, p. 196





Fig. 3. Pot-pourri d'une garniture, Sotheby's, Paris, 14 septembre 2017, lot 85 © Sotheby's



Fig. 4. Vase en porcelaine bleue, Artcurial, Paris, 15 décembre 2010, lot 35



Fig. 5. Vase en laque rouge-coral, ancienne collection P. Lebaudy puis galerie Meyer



Fig. 6. Vase en noix des îles, vente Me Picard, Paris, 29 novembre 1992, lot 55

Au XVIII^e siècle, les manufactures, ainsi que les marchands-merciers, suivent les évolutions du goût pour satisfaire la demande des amateurs. Après les montures imaginatives de la période rocaille, le retour au classicisme, avec dans un premier temps le goût à la grecque, se fait ressentir à partir des années 1760 à travers des objets complexes.

Le modèle de monture en bronze doré ornant cette paire de vases pots-pourris est attribué au marchand-mercier Jean Dulac. Ce dernier, issu d'une famille de marchands-merciers, devient « marchand-gantier-parfumeur » avant 1740 et *marchand privilégié du Roi* le 16 mai 1753. Installé rue Saint-Honoré, il se spécialise dans le commerce de la porcelaine de Sèvres (fig. 2). Plus connu pour ses vases cloches, il en livre à d'importants clients, dont une paire de vases au roi de Pologne. Cette paire de vases est toujours conservée au palais Lazienski (cf. P. Verlet, *Les bronzes dorés français du XVIII^e siècle*, Paris, 1987, pp. 72-73).

Un dessin présentant un vase similaire provenant du legs Esmerian appartient à l'album de Saxe-Teschen conservé au Metropolitan Museum de New York (fig. 1).

Le modèle se rencontre traditionnellement en porcelaine de la manufacture de Sèvres qui fournit vers 1763 des vases d'inspiration extrême-orientale achetés sans montures par les marchands-merciers comme Dulac, Grouel ou Poirier. Ces derniers pouvaient alors commander les montures aux bronziers avec qui ils travaillaient régulièrement. Notons que ces vases ne portent habituellement pas la marque de Sèvres, mais le nom de Dulac apparaît de nombreuses fois dans les registres de la manufacture entre 1758 et 1776, période durant laquelle il acquiert un très grand nombre de vases en porcelaine verte, bleue ou aubergine. Nos vases simulent la porcelaine noire, une paire presque identique fut vendue à Paris, étude Me Picard, le 29 novembre 1992, lot 55 (fig. 6).

Ces vases, à décor de masques de satyres barbus, guirlandes de feuilles de lauriers, perles, rubans et frise de piastres sont très proches d'une paire conservée à Waddesdon Manor, Buckinghamshire (ill. dans S. Eriksen, *Early neo-classicism in France*, Londres, p. 362, pl. 238). Quelques légères différences dans les bronzes peuvent être relevées, notamment concernant les guirlandes de lauriers retenues entre les têtes de satyres et le socle, orné de motifs de grecques sur les exemplaires des collections Rothschild ou encore sur le vase vert de l'ancienne collection du baron A. de Gunzburg (vente Sotheby's, Paris, 14 septembre 2017, lot 85, cf. fig. 3). On retrouve également plusieurs autres vases similaires vendus tels que celui présent dans la vente Christie's New York, le 21 octobre 1997, lot 277 ; celui des collections de Sir John Gooch à Benacre Hall, Suffolk (vente Sotheby's, les 9 et 11 mai 2000, lot 48) ; ou encore la paire des collections de Lily et Edmond Safra proposée par Sotheby's, New York, le 18 octobre 2011, lot 973. Un autre exemplaire, en porcelaine bleue cette fois, est conservé à The Vyne, dans le Hampshire. Il aurait été acquis par Horace Walpole à Paris auprès de Dulac, en 1765-1766, pour son ami John Chute. Dans son récit de voyage *A journal of my journey to Paris* de 1765, l'auteur décrit avec humour « that extravagant and expensive shop », où l'on trouvait alors des pièces très recherchées par de nombreux membres des aristocraties française, anglaise, ou encore russe. Un autre vase bleu à la monture similaire a été présenté dans la vente Artcurial, Paris, le 15 décembre 2010, lot 35 et correspond peut-être à celui anciennement dans la Galerie Michel Meyer illustré dans *La Folie d'Artois*, Paris, 1988, p. 196 (fig. 4). Cette même galerie proposait également dans son catalogue de 2000 une paire de vases semblables en laque rouge-coral de l'ancienne collection Pierre Lebaudy (fig. 5).



NOIR ET OR, UNE PASSION DU COMTE STROGANOFF



Fig. 1. A. Roslin, Portrait du comte Alexandre Stroganoff, 1772, Palais Stroganoff, The State Russian Museum, Saint-Pétersbourg © The State Russian Museum, Saint-Pétersbourg



Fig. 2. Vue du palais Stroganoff, Saint-Pétersbourg

BUREAU À CYLINDRE EN PLACAGE D'ÉBÈNE ET BRONZE DORÉ D'ÉPOQUE LOUIS XVI, ESTAMPILLÉ C.C.SAUNIER ET JME, VERS 1775, ORNÉ D'UNE PENDULE « AUX PARQUES » EN PLACAGE D'ÉBÈNE, D'ÉCAILLE DE TORTUE ET BRONZE DORÉ, ATTRIBUÉE À ANDRÉ-CHARLES BOULLE, FIN DE L'ÉPOQUE LOUIS XIV, VERS 1710

Le bureau : le dessus de marbre gris veiné, plaqué toutes faces et orné de filets d'espénille, le cylindre découvrant un intérieur plaqué de satiné, bois de rose, acajou et amarante et ouvrant par deux tiroirs et cinq casiers munis de poignées en os de bovidé, la partie inférieure à trois tiroirs..

La pendule : le mouvement et le cadran sont rapportés et datent du règne de Louis XV, ils sont signés *Ageron / A PARIS* et les émaux du cadran sont signés *A.N. Martinière, émailleur et pensionnaire du roy 1746* ; sa base à pieds tors a été créée sous le règne de Louis XVI.

L'association de la pendule et du bureau date des années 1820.

Le bureau : haut. 116,5 cm, larg. 130 cm, prof. 62 cm ; the desk: height 45¾in., width 51¼in., depth 24½in. ; La pendule : haut. 65,5 cm, larg. 56 cm, prof. 37 cm ; the clock: height 25¾in., width 22 in., depth 14½in.

A LOUIS XVI GILT-BRONZE MOUNTED EBONY 'BUREAU À CYLINDRE', STAMPED C.C.SAUNIER AND JME, CIRCA 1775; WITH A GILT-BRONZE MOUNTED EBONY AND TORTOISESHELL 'PARCAE' CLOCK, ATTRIBUTED TO A.-C. BOULLE, LATE LOUIS XIV, CIRCA 1710

The *bureau*: with a grey veined marble top, the veneer on each side with satinwood inlay, the cylinder top opening to reveal two satiné, tulipwood, mahogany and amarant drawers with bone handles and five recesses, above three lower drawers.

The clock: the movement and the dial associated and signed *Ageron / A PARIS*, the enamels of the dial signed *A.N. Martinière, émailleur et pensionnaire du roy 1746*; the base of the clock with twisted feet created during the reign of Louis XVI.

The clock and the bureau associated circa 1820.

• 250 000-500 000 € 286 000-575 000 US\$

PROVENANCE

- Collection des comtes Stroganoff, palais Stroganoff, Saint-Pétersbourg ;
- Puis vente de la collection Stroganoff, Berlin, Galerie Lepke, 12-13 mai 1931, lot 217 ; où achetés par Jean, Ve comte de Ribes (1893-1982)

BIBLIOGRAPHIE

- L. Réau, « L'art français du XVIII^e siècle dans la collection Stroganov », in *Bulletin de la Société d'Histoire de l'art français*, 1931, p. 67.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- H. Demorane, « Le château que les ducs de Wellington habitent depuis un siècle et demi », in *Connaissance des Arts*, n°153, novembre 1964, p. 107
- C. Fontana, « Claude-Charles Saunier, un Ebéniste du Siècle des Lumières », in *L'Estampille L'Objet d'art*, n° 373, octobre 2002, pp. 70-82
- C. Frégnac et J. Meuvret, *Les Ebénistes du XVIII^e siècle français*, Paris, 1963, p. 226, fig. 5 et p. 227
- P. Hunter-Stiebel, *Stroganoff, the palace and collections of a Russian noble family*, New York, 2000
- P. Kjellberg, « Saunier », in *Connaissance des Arts*, n° 205, mars 1969, p. 81, fig. 11
- J.-N. Ronfort, *André-Charles Boulle, un nouveau Style pour l'Europe*, cat. exp. Francfort, 2009, n° 14, pp. 224-225
- J.-P. Samoyault, *André-Charles Boulle et sa famille*, Genève, 1979, pp. 14, 67, 145, 171 et 177
- P. Hunter-Stiebel, *Stroganoff, the Palace and Collections of a Russian Noble Family*, Texas, 2000



Fig. 3. Détail de l'estampille





Fig.4, Bureau de Saunier, collection Luigi Laura, Sotheby's-Poulain-Le Fur, Paris, 27 juin 2001, lot 83 © Sotheby's



Fig.5, Encoignure d'une paire, musée Nissim de Camondo, Paris © Photo Les Arts décoratifs, Paris/Jean Tholance



Fig.6, Bureau de Saunier, collection des ducs de Mortemart, Sotheby's, Paris, 11 février 2015, lot 104 © Sotheby's

Le bureau secrétaire de Claude-Charles Saunier

Claude-Charles Saunier (1735-1807), reçu maître ébéniste le 31 juillet 1752, est issu d'une importante famille d'ébénistes respectés. Il partagea son atelier situé au Faubourg Saint-Antoine avec son père Jean-Charles et il déménagea ensuite rue Saint-Claude. Sa production débuta dans le style Louis XV mais il est surtout reconnu pour l'extrême beauté de ses meubles de style Louis XVI. Marquées par une grande sobriété néoclassique, ses créations s'illustrent par un jeu de fins encadrements qui viennent mettre en valeur le placage de bois.

Ce type de secrétaire à cylindre a été particulièrement suivi par Saunier. On en connaît plusieurs exemplaires, décorés en vernis Martin, en tôle peinte ou en placage, possédant une même architecture avec une structure surmontant le cylindre et parfois avec un large médaillon circulaire au centre du cylindre :

- ancienne collection Luigi Anton Laura, vente Sotheby's et M^{es} Poulain et Le Fur, Paris, le 27 juin 2001, lot 83 (verniss parisien), cf. fig. 4

- ancienne collection des ducs de Mortemart, vente Sotheby's, Paris, le 11 février 2015, lot 104 (tôle peinte), cf. fig. 6

- collection du musée Nissim de Camondo, Paris, inv. CAM 55 (placage d'acajou moucheté)

L'ornementation de bronze doré tient aussi une place prépondérante dans son style et on retrouve la même rosace ornant le cylindre de notre bureau sur une paire d'encoignures conservée au musée Nissim de Camondo (inv. CAM 125.1 et 2, cf. fig. 5).

Saunier collabora pour de nombreux meubles avec le marchand-mercier Dominique Daguerre qu'il livra à une clientèle dont le prestige illustre la qualité de sa production. Ainsi, le duc d'Harcourt, Gouverneur du Grand Dauphin, reçut en 1787 par l'intermédiaire de Daguerre un secrétaire en armoire estampillé Saunier. Parmi les autres clients, citons le comte de Narbonne, Ministre de la Guerre de Louis XVI, Jean-Baptiste Roslin d'Ivry, Fermier Général ou Lord et Lady Spencer.

« La pendule aux Parques de Monsieur Coustou » par André-Charles Boulle (1642-1732)

Créé vers 1710-1725, ce modèle est décrit dans son inventaire après décès en 1732 sous le numéro 76 : « une boîte de pendule à Parques de M. Coustou, savoir le cartouche, les cadres, les trois figures et un quatrième qui est la vieille... 164 l ». André-Charles Boulle demanda au sculpteur Nicolas Coustou (1658-1733) de réaliser ces trois figures de Parques expressément pour cette pendule.

Ce thème mythologique est une allégorie du Temps où les trois Parques, sœurs nées de l'Erèbe et de la Nuit, racontent la longueur de la Vie. Clotho, à gauche, dévide le fil de la Vie avec sa quenouille, Lachésis le mesure et Atropos, la plus âgée, le coupe.

Les figures des Parques appartiennent au répertoire de l'ébéniste comme l'attestent les mentions relevées sur son inventaire après décès dressé en 1732 et publié par J.-P. Samoyault : « une boîte contenant les modèles de pandules anciennes à parques, avec les testes des supports et culs-de-lampe » et « une boeste contenant les modèles de la pendule à parques avec le temps isolé ».

Le motif des trois Parques en bronze doré utilisé en applique, comme les figures d'Aspasie et de Socrate sur les armoires à médailles, se retrouvent également sur la partie supérieure de serre-papiers à l'instar de celui conservé dans les collections des ducs de Marlborough au palais de Blenheim et celui de la collection Wallace à Londres (inv. F413, cf. fig. 11).



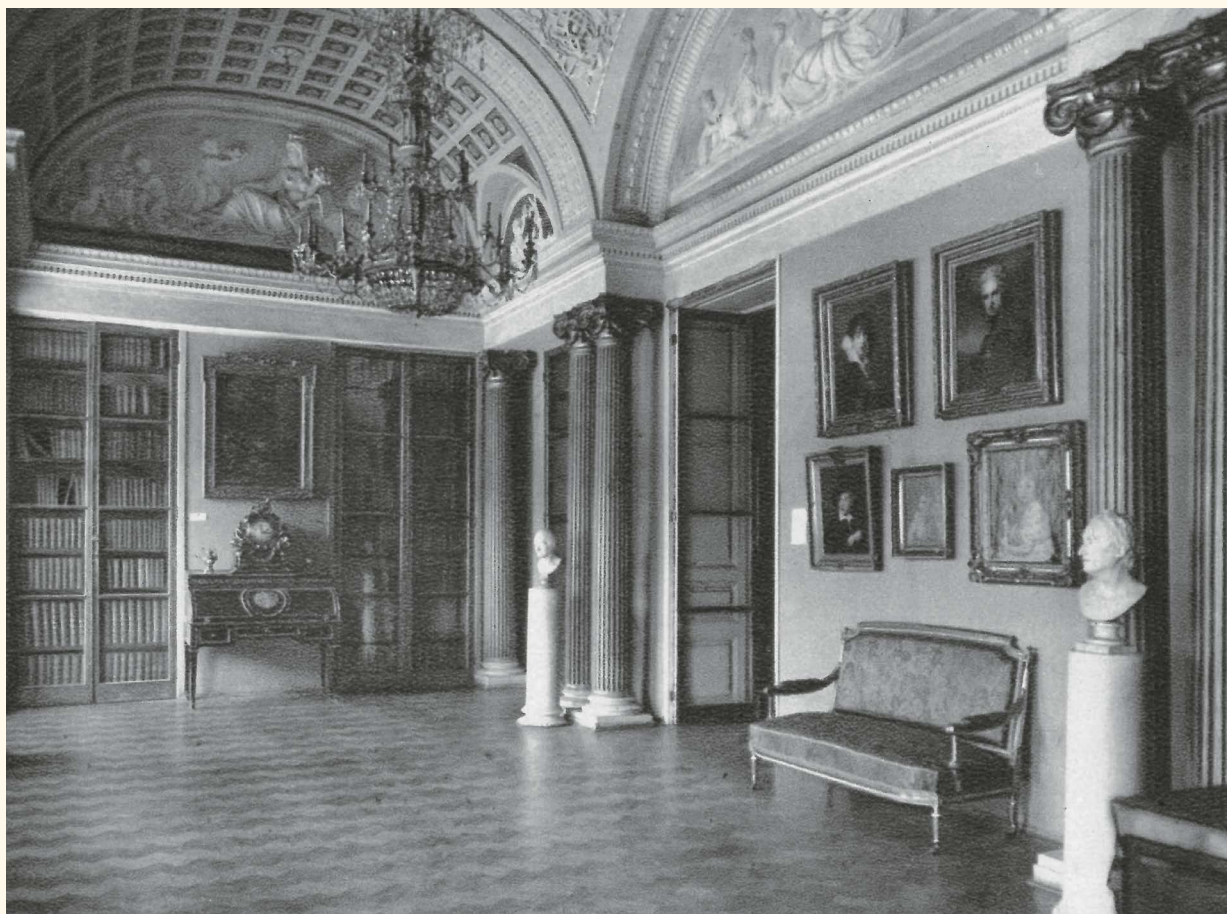


Fig.7, Vue du bureau dans la cabinet minéralogique du palais Stroganoff, vers 1931

Enfin, notre pendule reprend la même thématique en la déclinant sous une forme nouvelle. Les figures des trois Parques apparaissent ici en ronde bosse et diffèrent des modèles plus archaïques posés en applique.

Parmi les exemplaires répertoriés, avec quelques variantes, on peut citer :

- un modèle muni d'un socle en ébène comme celui présenté dans l'exposition Boule de Francfort, n°14. Un exemplaire acheté par le duc de Wellington vers 1960 pour le château de Stratfield Saye est muni d'un cartouche central sur le socle (*op. cit. Connaissance des Arts*, nov. 1964, p. 107)

- un modèle sans socle posé sur un cartonnier dont un est conservé à la Walters Art Gallery de Baltimore et une à la collection Wallace de Londres (voir P. Hughes, *Wallace Collection Furniture Catalogue*, vol. II, pp. 696-706, fig. 11)
- un modèle entièrement en bronze doré fut vendu par Sotheby's Paris, le 5 juillet 2001, lot 18
- un modèle muni d'un baromètre et de pieds à cannelures torsées. Une pendule figurait dans l'inventaire après décès de monsieur Eustache Bonnemmet établi le 6 septembre 1771, n. 126 (A.N. Min. XLV)

Ce dernier modèle pourrait correspondre à notre pendule qui a vu son mouvement et son cadran changés postérieurement à 1771, date de vente de la collection Bonnemmet. L'association de la pendule à notre bureau est difficile à dater, et pourrait avoir eu lieu dans les années 1770 qui furent marquées par un renouveau du goût pour les œuvres de Boule réemployées par les plus grands ébénistes tels qu'Adam Weisweiler ou Étienne Levasseur. Mais il semble plus probable que l'association ait eu lieu en France ou en Russie dans les années 1820. Ce serait peut-être à ce moment que le cadran et le mouvement anciens d'époque Louis XV, signés par François Ageron (reçu maître horloger en 1741), furent insérés dans la boîte ornée des Parques d'époque Louis XIV. La base de la pendule à pieds tors, bien que reprenant une esthétique louisquatorzienne caractéristique de certaines pendules de Boule (voir collection Frick, New York, inv. 1999.5.148 et château de Versailles, inv. O 117.1) est une création du règne de Louis XVI antérieure donc à l'association de la pendule au bureau à cylindre.



Fig.8, Le bureau et la pendule dans le catalogue de la vente Stroganoff, 1931

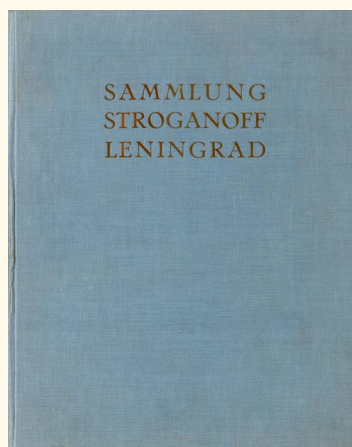


Fig. 9. Couverture du catalogue de la vente Stroganoff, 1931





Fig.10. Détail de la signature du mouvement

Ce modèle de pendule se retrouve sans description précise dans plusieurs collections importantes du XVIII^e siècle :

- une pendule ornait un bas d'armoire de Pierre Gruyn en 1722
- une autre est décrite chez le marchand-mercier Thomas-Joachim Hébert en 1723
- une figurait sur un bureau de Samuel Bernard
- deux étaient conservées chez Paul-Louis Randon de Boisset dont une avec indications astronomiques
- une aurait été offerte par Louis XV au marquis de Puyzieulx, secrétaire d'Etat aux Affaires étrangères de 1747 à 1751

Le comte Alexandre Sergueïevitch Stroganoff (1733-1811)

Issu d'une puissante famille originaire de Novgorod qui, au XVI^e siècle, colonisa en partie l'Oural et ses fabuleux gisements de minerais, Alexandre Sergueïevitch naquit en 1733 (fig. 1).

Dès 1768, il participa à la création de l'Académie des Arts après un premier mariage avec Anna Vorontzova en 1758, il épousa en 1771 Katherine Troubetskaïa.

Il entreprit alors un second voyage en Europe et s'installa à Paris rue de Richelieu puis rue Montmartre et enfin rue de Verneuil. Ses deux enfants Pavel Alexandrovich et Sofia naquirent à Paris.

Passionné par les arts, il se constitua alors une des plus importantes collections de tableaux, achetant dans les plus belles ventes de l'époque. Il commanda des tableaux à Hubert Robert et à Élisabeth Vigée-Lebrun, des bustes de Voltaire et Diderot au sculpteur Jean-Antoine Houdon, une paire de consoles en ébène d'un dessin très original à l'ébéniste Jacques Dubois et également chez la veuve Dulac, rue Saint Honoré. Il a notamment possédé la paire de vases de l'ancienne collection Luigi Anton Laura (vente Sotheby's, Paris, le 27 juin 2001, lot 76). Selon l'historien et conservateur Otto von Falke (1862-1942) qui écrivit la préface de

la vente Stroganoff de 1931, il apparaît que « le comte Stroganoff avait une prédilection pour l'ébène avec de forts contrastes de bronze doré. Quasiment tous les meubles Louis XVI du palais sont plaqués de cette essence et proviennent des meilleurs ébénistes tels que Martin Carlin (...) ». On trouve également cité par lui « le bureau à cylindre de Saunier avec la pendule (lot 217) » (fig. 8).

En 1801, le tsar Paul 1^{er} nomma le comte Stroganoff Président du comité de contrôle de la construction de la cathédrale Notre-Dame de Kazan.

Le Palais Stroganoff

Bâti dès 1753 au cœur de Saint-Pétersbourg sur la perspective Nevsky par l'architecte Francesco Bartolomeo Rastrelli, architecte du Palais d'Hiver, le palais Stroganoff constitue de nos jours l'un des joyaux de l'architecture pétersbourgeoise (fig. 2). Nettement influencé par le baroque italien, le palais, lors de sa construction, présentait un décor baroque que l'on peut aujourd'hui trouver dans certaines églises de Bavière. Au retour du comte en Russie, il entreprit de nouveaux travaux à la fois d'agrandissement et de rénovation dans un style « antiquisant ».

C'est aux environs de 1790 que la célèbre galerie de tableaux fut construite ainsi que le cabinet de minéralogie (fig. 7).

Les ventes des Soviétiques

Sergeï Alexandrovich (1852-1923), dernier comte de la dynastie décida en 1914 d'ouvrir le palais au public. Quatre ans plus tard les bolcheviks occupèrent le quatrième étage du palais, qui devint en 1919 un musée de la ville de Pétrograd et fut par la suite rattaché à l'Ermitage. Le gouvernement soviétique, disposant de son contenu, commença à disperser les collections. Ce bureau a été cédé par l'Union Soviétique dans le cadre des ventes massives d'œuvres d'art de l'entre-deux guerres réalisées pour financer le développement de l'industrie. L'absence de liquidités (devises et or) ont conduit le Politburo à envisager l'exportation pour vente d'objets d'art et d'antiquités. Ces cessions ont été étudiées par Elena A. Osokina, « De l'or pour l'industrialisation. La vente d'objets d'art par l'URSS en France pendant la période des plans quinquennaux de Staline », in *Cahiers du Monde russe*, n°41/1, janvier-mars 2000. Les ventes commencèrent au début des années 1920 et s'amplifièrent réellement à partir de 1927 lorsque tout un mécanisme d'expropriation et de confiscation des biens fut mis en place. En 1927, le Sovnarkom propose « d'organiser l'exportation hors d'URSS d'objets d'antiquités et d'objets de luxe, à savoir : meubles anciens, objets domestiques, objets de culte, bronze, porcelaine, cristal, argent, brocart, tapis, tapisseries, tableaux, autographes, pierres fines d'origine russe, objets d'artisanat et autres ne présentant pas de valeur pour les musées ». Ce dernier point ne fut pas retenu et surtout adapté pour réaliser la vente « des objets ayant une valeur pour les musées ».

Les soviétiques orchestrèrent ainsi plusieurs ventes aux enchères où les peintures anciennes et les plus belles pièces des arts décoratifs français furent proposées en vente publique à Berlin, à la galerie Rudolph Lepke. La collection Stroganoff fut dispersée du 12 au 13 mai 1931 (fig. 8 et 9).



Fig.11. Pendule aux Parques d'après A.-C. Boulle, Collection Wallace, Londres
© Wallace Collection, London, UK / Bridgeman Images



« GOUTTIER. SISELEUR. DOREUR.
DU. ROY. QUAY. PELTIER. »

SUITE DE QUATRE GRANDS
FLAMBEAUX EN BRONZE DORÉ
D'ÉPOQUE LOUIS XV, VERS 1767-1770,
PAR PIERRE GOUTHIERE, L'UN SIGNÉ
GOUTTIER. SISELEUR. DOREUR. DU.
ROY. QUAY. PELTIER.

le binet en registres à décor d'oves, de feuilles d'eau et d'une frise *bretée*, le fût à quatre pans orné d'une draperie nouée, surmonté de quatre mufles de lion, reposant sur quatre paires de pattes de lion et une base circulaire à motif de godrons, oves et dards ; la signature sur l'un des bougeoirs située sur le pourtour extérieur de la base ; marqués *R.1, R.2, R.3* et *R.4* sur le bord intérieur des bobèches et sur le pourtour intérieur de la base
Haut. 34,5 cm, diam. 16,5 cm ; height 14 in., diameter 6½ in.
(4)

A SET OF FOUR GILT-BRONZE CANDLESTICKS, LOUIS XV,
CIRCA 1767-1770, BY PIERRE GOUTHIERE, ONE SIGNED
GOUTTIER. SISELEUR. DOREUR. DU. ROY. QUAY. PELTIER.

each *breté* nozzle above a tapered stem with four addorsed lion heads above drapery swags, ending in eight adjoining lion paw feet on a circular gadrooned base; the signature on one candlestick on the external lower edge of the base; marked *R.1, R.2, R.3* and *R.4* on the inside edge of the drip pans and inside the lower edge of the feet

120 000-180 000 € 138 000-206 000 US\$

L'inventaire après décès de Louis Phélypeaux de la Vrillière, comte de Saint-Florentin, dans son hôtel rue Saint-Florentin, dressé le 7 mars 1777, indique au numéro 613 une suite de quatre flambeaux similaires *bretés*. Ces flambeaux se retrouvent chez la marquise de Langeac, dans son hôtel de l'avenue des Champs-Élysées puis dans son inventaire après décès le 27 octobre 1777 et enfin dans sa vente le 2 avril 1778 où ils sont achetés par le marchand Légère. Ils sont par la suite inclus dans la vente après décès de Madame Légère, le 15 décembre 1784, lots 215 et 216.

EXPOSITION

- *Le Cabinet de l'Amateur*, Orangerie des Tuileries, Paris, février-avril 1956, n°232

BIBLIOGRAPHIE

- Saint-Sère, « Le Cabinet de l'amateur et la mode », in *Plaisir de France*, n°210, avril 1956, p. 45 (ill.)
- *Le Cabinet de l'Amateur*, cat. exp. Orangerie des Tuileries, Paris, 1956, n°232, p. 70.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- S. Faniel (dir.), *Le XVIIIe siècle français*, Paris, 1956, p. 130, fig. A
- N. Goodison, *Matthew Boulton : Ormolu*, Londres, 2002, pp. 187-189
- P. Hughes, *The Wallace Collection: Catalogue of the Furniture*, vol. III, Londres, 1996, pp. 1545-1546, fig. 6
- L. Roger-Miles, *Exposition d'art français du XVIIIe siècle*, Paris, 1916, p. 79-80, n°70
- P. Verlet, *Les bronzes dorés français du XVIIIe siècle*, Paris, 1987, p. 198, fig. 227
- C. Vigon et C. Baulez, *Pierre Gouthière, ciseleur-doreur du roi*, New York, 2016, pp. 216-217, n°20





Détail de la signature

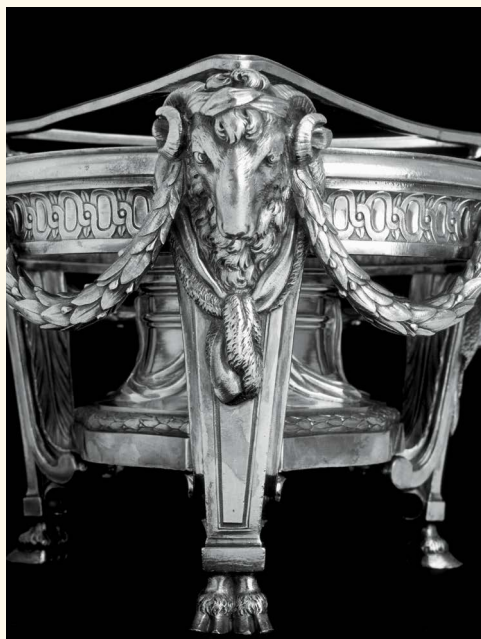


Fig. 1. F.-T. Germain, détail du réchaud d'une bouilloire en argent, le réchaud vers 1762-1763, Musée d'art ancien de Lisbonne © Musée d'art ancien, Lisbonne

215 Deux Flambeaux, forme de gaine, à bandeaux bretés & écharpes formant guirlandes, avec chapiteau à quarré à muse, terminé par huit griffes de lion, sur socle uni à toré de laurier enlacé de ruban, & à canaux en bronze doré d'or mat : hauteur 13, pouces.

Ces flambeaux sont curieux par leur bonne composition, & leur goût régulier.

216 Deux Flambeaux pareils.

Fig. 2. Vente coll. Madame Lévère, Paris, 15 décembre 1784, lots 215 et 216

Cette rare suite de quatre flambeaux illustre le goût « grec », un style puissant, caractéristique des premières années du renouveau néoclassique vers 1760-1770. Il exprime une réaction à un style rocaille jugé par certains excessif, et est diffusé par les ornemanistes comme Jean-François de Neufforge et Jean-Charles Delafosse. Le dessin est architecturé avec une rigueur et une symétrie nouvelles, les motifs décoratifs de l'Italie classique comme les frises de grecques, méandres et postes, entrelacs, godrons refont leur apparition. Le travail du bronze est typique de cette période avec des alternances très marquées entre les mats et les brillants et accentuées par le jeu de motifs souvent géométriques et de fortes moulures. La dorure au mat inventée par Pierre Gouthière commence à être utilisée tandis que les ornements « naturels » comme les têtes et griffes de lion, les feuillages et guirlandes sont ciselés de manière extrêmement fine et dense permettant de les faire vivre de façon éclatante.

Cet esprit néoclassique novateur lui a peut-être été en partie inspiré par sa collaboration temporaire avec François-Thomas Germain. En effet, Gouthière travailla pour le célèbre orfèvre au début des années 1760 et sera d'ailleurs son créancier, pour des travaux de dorure, lors de la faillite de Germain en 1765 (*op. cit.* C. Baulez, p. 29). Nous pouvons noter plusieurs analogies entre leurs œuvres. Le piétement du réchaud de la surprenante bouilloire de Germain, réalisé en 1762-1763, et conservé au musée d'art ancien de Lisbonne (fig. 1), est constitué d'une gaine surmontée d'une tête de béliet, d'une peau nouée et terminée par deux sabots. Le même ordonnancement se retrouve dans les quatre gaines adossées de nos flambeaux, surmontées de mufles de lion et de draperies, supportées par deux pattes de lions accolées.

Pierre Gouthière reçut le brevet de doreur ordinaire des Menus-Plaisirs en 1767, c'est donc à partir de cette année qu'il convient de dater le flambeau signé.

Plusieurs flambeaux de ce modèle sont répertoriés avec quelques variantes des binets à décor de frises de méandres, d'entrelacs ou simplement *bretés*. On les retrouve probablement à l'origine par séries de quatre avec peut-être dans chaque série un modèle signé.

Nos flambeaux sont les seuls répertoriés à ce jour avec le motif *breté* en frise sur le pourtour du binet et correspond peut-être à ceux qui appartenirent successivement au duc de la Vrillière puis à la marquise de Langeac et enfin au marchand Lévère et à son épouse. Louis Phélypeaux de la Vrillière, comte de Saint-Florentin, ministre de Louis XV, avait probablement commandé à Gouthière entre 1767 et 1769 pour son hôtel particulier de la rue saint-Florentin, une suite de quatre flambeaux. Dans son inventaire après décès dressé le 7 mars 1777, au numéro 613, dans son « Sallon du Premier Etage ayant Vue sur la Place Louis XV » on trouve :

« 613 – Item Quatre Grands Flambeaux à Gains ornés de têtes et griffes de lions, Draperies et moulures le tout de Bronze doré d'or mat prisé Deux Cent quatrevingt livres ».

Il les légua probablement à sa maîtresse la marquise de Langeac puisque l'on retrouve dans l'inventaire après décès de cette dernière, commencé le 27 octobre 1777, à la date du 3 décembre de cette même année et dans son grand salon sur l'avenue des



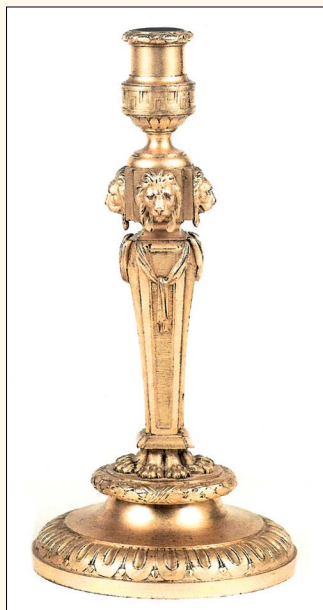


Fig. 3. Flambeau d'une paire de l'anc. coll. de la duchesse de Talleyrand, vente Sotheby's, Monaco, le 23 février 1986, lot 905 © Sotheby's

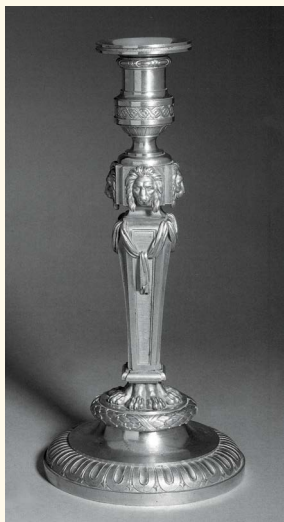


Fig. 4. Flambeau d'une paire, vente Christie's, Londres, 11 juin 1992, lot 72

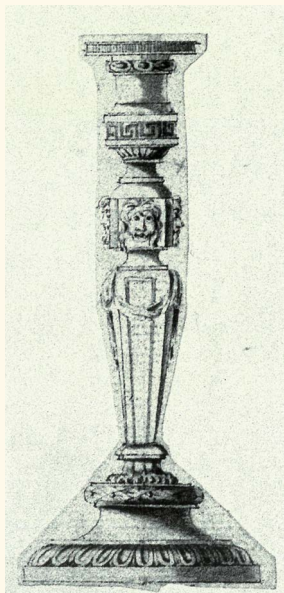


Fig. 5. Dessin issu du Pattern Book de M. Boulton et J. Fothergill, archives de la ville de Birmingham © Birmingham City Archives

Champs-Élysées :

« Quatre flambeaux de cuivre doré ornés de têtes et draperies de lion prisés ensemble la somme de Cent Cinquante livres ».

Ils sont achetés dans sa vente le 2 avril 1778, par un certain *Léger* correspondant au marchand *Légère* et c'est dans la vente de la marquise de Langeac qu'une précision complète la description : les flambeaux ont été dorés par *Gouthière*. La vente après décès de Madame *Légère* et de son fonds de marchandises, le 15 décembre 1784, nous présente en deux lots, 215 et 216, les mêmes flambeaux avec une description précisant le bandeau bretté présent sur nos exemplaires :

« 215 – Deux flambeaux, forme de gaine, à bandeaux brettés & écharpes formant guirlandes, avec chapiteau à quarré à mufle, terminé par huit griffes de lion, sur socle uni à tore de laurier enlacé de ruban, & à canaux en bronze doré d'or mat : hauteur 13 pouces.

Ces flambeaux sont curieux par leur bonne composition, & leur goût régulier.

216 – Deux Flambeaux pareils. » (fig. 2).

Concernant d'autres ventes anciennes, nous retrouvons des exemplaires lors des dispersions des collections de François-Michel Harenc de Presle, 16-24 avril 1792, lot 456, et du baron Hoorn van Vlooswyck en 1809 (voir *op. cit.* cat. exp. *Pierre Gouthière, ciseleur-doreur du roi*).

Parmi les exemplaires du modèle avec les binets aux méandres citons :

- Une paire provenant de la collection de Sir Richard Wallace, 2 rue Laffite à Paris, fut ensuite en possession de l'antiquaire Jacques Seligmann puis de la galerie Pascal Izarn à Paris en 2018 ;
- Une paire sans bobèche provenant de la collection de la duchesse de Talleyrand née Seillièr, hôtel de Monaco, Paris, puis du duc de Talleyrand-Périgord au château de Valençay ; sa vente Sotheby's, Monaco, 23 février 1986, lot 905 (fig. 3) ; puis collection Karl Lagerfeld ; sa vente Christie's, Monaco, 28 et 29 avril 2000, lot 32 ;
- Une paire avec un flambeau signé GOUTHIER. SICELEUR. DOREUR.DU.ROY a été vendue à Drouot, Paris, le 11 juin 1986 ;
- Une autre paire mais formant candélabres à deux lumières appartenait à la collection Karl Lagerfeld dispersée par Christie's, Monaco, 28 et 29 avril 2000, lot 33 ; elle provenait de la collection H. de L., vente Drouot, Paris, 22 janvier 1883, lot 104 ; puis collection Raphaël, vente Christie's, Londres, 18 mai 1927, lot 109 ;
- Une paire formant candélabres à deux lumières (légère variante de celle de la collection K. Lagerfeld au niveau du vase central), collection comtesse de Sefton, sa vente Christie's, Londres, 19 juin 1980, lot 5 ; puis Walker Art Gallery, Liverpool ;
- Une paire, vente Me T. de Maigret, Drouot, Paris, 7 décembre 2007, lot 138 ;
- Une paire dans l'ancienne collection Georges Bemberg ; sa vente Artcurial, Paris, 20 juin 2012, lot 450..

Enfin, le modèle avec les binets à décor d'entrelacs est présent à plusieurs reprises :

- Une paire signée par *Gouthière* dans l'ancienne collection Favre de Thierrens (ill. dans S. Faniel, 1956, p. 130).
- Une paire, vente Christie's, Londres, 11 juin 1992, lot 72 (fig. 4).
- Une paire faisait partie de la collection de la duchesse de Noailles et était présentée lors de l'*Exposition d'art français du XVIII^e siècle* en 1916..

Le modèle connut un grand succès puisque le bronzier anglais Matthew Boulton en fit fabriquer par sa firme Boulton & Fothergill en argent et en bronze doré. Un dessin provenant du carnet nommé *Pattern book I* de la firme Boulton & Fothergill est connu (fig. 5) et de nombreuses commandes furent honorées au début des années 1770..

Ces quatre flambeaux ont été marqués à la pointe des lettres et chiffres *R.1*, *R.2*, *R.3* et *R.4* en décembre 1955, par Lucien Toulouse, à la demande du comte de Ribes, et ce préalablement à l'exposition du Cabinet de l'Amateur qui s'était déroulée quelques mois plus tard.

for English note, please see end of catalogue and Sothebys.com



WEDGWOOD SOUS LOUIS XVI

PAIRE DE POTS-POURRIS EN ATHÉNIENNES EN BRONZE DORÉ ET BISCUIT BLEU ET BLANC DE LA MANUFACTURE WEDGWOOD, D'ÉPOQUE LOUIS XVI

le couvercle ajouré à décor de rinceaux sommé d'une pomme de pin entouré d'un disque percé en biscuit à décor de guirlandes de fleurs cerclé d'une frise de lambrequins de feuilles de vigne, reposant sur un trépied terminé par des griffes de lion centré d'une tige torse enserrée d'un serpent menaçant, sur une base en marbre blanc, le biscuit signé *Wedgwood 3* ; (un élément en biscuit accidenté et restauré)

Haut. 45 cm, diam. 19 cm ; height 17¾in., diameter 7½in.

(2)

A PAIR OF GILT-BRONZE MOUNTED, WEDGWOOD MANUFACTURED BLUE AND WHITE BISCUIT ATHÉNIENNES POTS-POURRIS, LOUIS XVI

the pierced foliate upper section and cover with a pine cone finial within a blue and white biscuit disk with floral garlands, on fluted and foliate tripod stand with lambrequin frieze and foliate tassel to each side, on lion paw feet, the central twisted stem entwined by a snake, on a shaped white marble base, the biscuit signed *Wedgwood 3*; (one biscuit element broken and restored)

35 000-50 000 € 40 000-57 500 US\$

PROVENANCE

- Vente Collection de madame Duval, Me Doublot, Drouot, Paris, 28 novembre 1904, lot 51

- Vente Me Baudoin, galerie Georges Petit, Paris, 14-15 juin 1920, lot 152

BIBLIOGRAPHIE

- P. Verlet, *La maison du XVIIIe siècle en France*, Paris, 1966, p. 57 (ill.)





Fig. 1. Un des pots-pourris de notre paire dans la vente de la collection de madame Duval, 1904

Le peintre Joseph-Marie Vien présenta au Salon de 1763 un tableau intitulé *La vertueuse athénienne*, aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Jean-Henri Eberts utilisa le terme qui jusqu'alors désignait la femme portant une offrande pour décrire le trépied dans son article de *L'Avant-Coureur* du 27 septembre 1773. Trouvant l'inspiration dans les trépieds et braseros antiques, cette forme sera reprise pour des cassolettes de taille importante, ouvrages de menuisiers (musée Nissim de Camondo, Paris, inv. CAM 37.1 et 2), mais également pour des objets de taille plus réduite réalisés par des bronziers et ciseleurs. La paire ici présentée se démarque par la richesse de son décor, des griffes en partie inférieure du trépied, à la tige centrale torsadée entourée d'un serpent menaçant, jusqu'à la frise supérieure de lambrequins centrés de feuilles de vigne et bordés par des pompons de passementerie. Le très rare usage de plaques en biscuit bleu et blanc de la manufacture de Wedgwood à décor de rinceaux à quartefeuilles et guirlandes de fleurs est également remarquable..

La manufacture de Wedgwood, fondée dans le Staffordshire en 1759 par Josiah Wedgwood (1730-1795), reçut très vite les faveurs d'une clientèle aisée. La famille royale d'Angleterre y passa commande et la manufacture exporta dans toute l'Europe. Les marchands-merciers français n'hésitèrent pas, surtout sous le règne de Louis XVI, à intégrer des éléments, médaillons et cartouches, sur des pièces d'ébénisterie ou bien des objets. Les répertoires décoratifs de la manufacture intégrèrent très rapidement le néoclassicisme, à l'instar des plaques ici présentes.



UN CHEF-D'OEUVRE D'HORLOGERIE POUR LA FAMILLE ROYALE



Fig. 1, L.-E. Vigée Le Brun, portrait de Marie-Antoinette dit à la Rose, 1783, château de Versailles
© Château de Versailles, Dist. RMN-Grand Palais / Christophe Fouin



Fig. 2, F. Janinet, Vue de la place Louis XV, vers 1787

PENDULE MUSICALE ET AUTOMATE EN BRONZE PATINÉ ET BRONZE DORÉ AU MERCURE À DEUX TONS D'OR ET VERNIS, MARBRES BLANC ET NOIR, D'ÉPOQUE LOUIS XVI, PARIS, VERS 1784, L'HORLOGERIE PAR JEAN-BAPTISTE- ANDRÉ FURET ET FRANÇOIS-LOUIS GODON, LES BRONZES DE LA BASE ATTRIBUÉS À ETIENNE MARTINCOURT

la tête coiffée d'un turban à plumes, les yeux indiquant les heures et minutes, le buste drapé portant dans le dos un carquois et un arc, et une guirlande de fleurs sur la poitrine, reposant sur un piédoche supporté par une base surmontée de deux putti en ronde bosse, la base contenant un jeu d'orgues et ornée de deux enfants jouant avec un chien dans des nuées, de vases fleuris et de caducées surmontés de pétases dans un encadrement en marbre blanc, le contre socle en marbre noir terminé par des pieds en toupie, le mouvement signé FURET ET GAUDON HORLOGERS DU ROI sous la coiffe et *Furet et Godon horlogers Du Roi, à Paris* devant le cylindre musical
Haut. 72 cm, larg. 41 cm, prof. 23 cm ; height 28 1/2 in., width 16 in., depth 9 in.

AN ORMOLU AND PATINATED-BRONZE MOUNTED,
WHITE AND BLACK MARBLE MUSICAL AND AUTOMATON
MANTEL CLOCK, LOUIS XVI, PARIS, CIRCA 1784, THE
MECHANISM BY JEAN-BAPTISTE-ANDRÉ FURET AND
FRANÇOIS-LOUIS GODON, THE GILT-BRONZE BASE
ATTRIBUTED TO ETIENNE MARTINCOURT

the head wearing a turban with plumed feathers, the eyes indicating the hours and the minutes, the draped bust with a quiver and a bow to the back and a floral garland sash across the front, the pedestal on a stepped gilt bronze and marble breakfront base flanked by putti, the base enclosing an organ, the gilt bronze mounts depicting children playing with a dog in the clouds, vases with

flowers, the sides with caduceus and petasus, on toupee feet, the movement signed FURET ET GAUDON HORLOGERS DU ROI under the turban and *Furet et Godon horlogers Du Roi, à Paris* in front of the musical cylinder

1 000 000-2 000 000 € 1 150 000-2 290 000 US\$

PROVENANCE

- Réalisée par l'horloger Jean-Baptiste André Furet en 1784 ;
- Achetée par la Couronne 4.000 livres à Furet en 1784 ;
- Baron M.-A. Thierry de Ville-d'Avray pour son appartement de fonction au Garde-Meuble de la Couronne place Louis XV à Paris ;
- Présentée à la reine Marie-Antoinette pour les étrennes en 1792 au palais national des Tuileries ;
- Garde-Meuble royal puis placée au « Cabinet des Machines de la ci-devant Académie des Sciences au Louvre » puis au ministère des Finances jusqu'en 1796 ;
- Elle le quitte le 5 septembre 1796, à la demande de Pierre Bénézech, ministre de l'Intérieur, elle est ensuite vendue puis remise aux marchands Brun et La Jarre en juin 1797 ;
- Achetée par Jean-Édouard, Ve comte de Ribes (1893-1982), chez l'antiquaire Koenigsberg, « Au Passé », 74 rue du faubourg Saint-Honoré, Paris, en 1937

EXPOSITION

- *Le Cabinet de l'Amateur*, Orangerie des Tuileries, Paris, février - avril 1956
- *Trésors des collections privées. Les chefs-d'oeuvre du mobilier français*, Sotheby's, Galerie Charpentier, Paris, 7 - 15 mars 1998
- *Marie-Antoinette*, Le Grand Palais, Paris, 15 mars - 30 juin 2008







Fig. 3. Détail de la signature devant l'orgue musicale à l'arrière de la pendule



Fig. 4. Détail de l'orgue musical à l'arrière de la pendule

SOURCE

- L. Petit de Bachaumont et al., *Mémoires secrets pour servir à l'Histoire de la République des Lettres en France depuis MDCCLXII [1762] jusqu'à nos jours ; ou journal d'un observateur (...)*, tome 26, Londres, 1786, p. 78.

BIBLIOGRAPHIE

- C. Baulez, « Pendule à la Négresse », in cat. exp. *Marie-Antoinette*, Paris, 2008, n° 149, pp. 210-211 (ill.)
 - C. Baulez, « Martincourt et Riesener. Une collaboration fructueuse et méconnue », in *L'Estampille L'Objet d'Art*, février 2017, n° 531, p. 64
 - M. Beurdeley, *La France à l'encan, 1789-1799, Exode des objets d'art sous la Révolution*, Paris, 1981, pp. 179-180
 - J. Parker et al., *Decorative art from the Samuel H. Kress Collection at the Metropolitan Museum of Art*, Aylesbury, 1964, p. 269
 - P. Verlet, « On peut encore lire l'heure dans les yeux de la négresse de Marie-Antoinette », in *Connaissance des Arts*, n°49, mars 1956, pp. 64-65
 - P. Verlet, *Les bronzes dorés français du XVIII^e siècle*, Paris, 1987, p. 119, fig. 152 (ill.)
 - Collectif, *Le Cabinet de l'Amateur*, cat. exp., Orangerie des Tuileries, Paris, 1956, n° 243, pp. 72-73.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- J.-D. Augarde, *Les Ouvriers du Temps*, Genève, 1996, p. 192 et p. 261, fig. 204
 - G. de Bellaigue, « The Works of Art », in *Buckingham Palace and its treasures*, New York, p. 160
 - S. Castelluccio, « L'appartement de l'intendant et contrôleur général du garde-Meuble de la Couronne à l'hôtel du Garde-Meuble, place Louis XV », in *Bulletin de la société de l'Histoire de l'Art Français*, 2008, pp. 109-175
 - A. de Gaigneron, « De Fleurs, de Lys, d'Ancre et d'Or », in *Connaissance des Arts*, n° 442, décembre 1988, pp. 120-131
 - J.-J. Gautier : « Le Garde-Meuble de la Couronne sous Thierry de Ville d'Avray » in cat. exp. *De Versailles à Paris, Le Destin des Collections Royales*, Paris, 1989, pp. 51-59
 - J. Parker et al., *Decorative art from the Samuel H. Kress Collection at the Metropolitan Museum of Art*, Aylesbury, 1964, pp. 268-272
 - J. Ramón Colón de Carvajal, *Catálogo de relojes*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1987, p. 70, n°53

Un clin d'œil au destin

Ce chef-d'œuvre d'ingéniosité mécanique a été identifié par Pierre Verlet comme celui ayant été présenté à la reine Marie-Antoinette (fig. 1). Au-delà de l'intérêt historique lié à une telle provenance, cette pendule est précisément décrite dans les documents d'archive de la fin du règne de Louis XVI, ce qui permet d'en suivre la trace et d'apprécier l'engouement qu'elle a suscité. Elle fait partie des étrennes pour la famille royale le 1^{er} janvier 1792, mais son histoire commence une petite dizaine d'années plus tôt.

Le 4 juillet 1784, comme le relate Louis Petit de Bachaumont (*op. cit.*), les curieux se pressaient devant la boutique de l'horloger Jean-Baptiste Furet pour admirer trois pendules très originales qui reflétaient les plus audacieuses et coûteuses fantaisies du moment. L'une représentait « une Négresse en buste, dont la tête est supérieurement faite. Elle est historiée très élégamment & avec beaucoup de richesse et d'ornements. Elle a, suivant le costume, deux pendeloques d'or aux oreilles. En tirant l'une l'heure se peint dans l'œil droit & les minutes dans l'œil gauche. En tirant l'autre pendeloque, il se forme une sonnerie en airs différents, qui se succèdent. ».

Face à une telle source d'amusement et de pittoresque, l'Intendant et contrôleur général du Garde-Meuble royal, le baron Marc-Antoine Thierry de Ville-d'Avray (fig. 8), la fait acquérir pour le service du roi durant l'été 1784, au prix très élevé de 4.000 livres... pour finalement la placer dans le salon de l'appartement de fonction qu'il occupait place Louis XV, dans le bâtiment qui devint après 1789 le ministère de la Marine (actuelle place de la Concorde, cf. fig. 2 et 7).

La « tête noire » servait de pendule. En tirant le pendant de l'oreille droite, les yeux découvraient et montraient l'un les heures, l'autre les minutes tandis que des mélodies s'échappaient de la boîte en tirant l'oreille gauche. Un tel mécanisme nécessitait un entretien délicat, notre pendule est donc confiée dans le courant de l'année 1787 à l'horloger Robert Robin, chargé de déposer et de reposer le « jeu de flûte de la Négresse » pour le faire réparer par un facteur d'orgue (fig. 4).

Quatre ans plus tard en juin 1791, l'opération fut renouvelée et réalisée par Richard, mécanicien installé cloître Saint-Germain-l'Auxerrois, qui demanda 96 livres pour « avoir rétabli et livré au Sr Thierry une mécanique à jeu de flute adaptée dans le buste d'une Naïgresse appartenant au ci devant Roi. ».

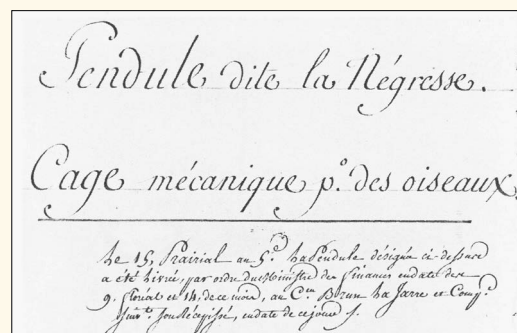


Fig. 5. Livraison de la pendule à la compagnie Brun La Jarre le 15 Prairial an V, archives nationales



L'Intendant du Garde-Meuble sollicita, toujours en 1791, Richard pour cette fois ajouter de nouveaux airs beaucoup plus étendus « qu'il indiqua et en mettre même quelques uns à double partie, afin de donner à cette pièce tout l'agrément, l'intérêt et la perfection dont elle était susceptible ». Il s'y engagea pour la somme de 500 livres, ce qui permit au baron Thierry de Ville-d'Avray de pouvoir la présenter en parfait état de marche pour les étrennes de la famille royale au tout début de l'année 1792. Le mémoire de Richard conservé aux Archives



Fig. 6, Pendule, anciennes collections baron J.-L. L. Double puis S. H. Kress, The Metropolitan Museum of Art, New York

nationales précise que la pendule « devait être donnée pour Etrennes au prince Royal », c'est-à-dire au Dauphin. Cependant « La Reine qui la vit et l'entendit, ne jugea pas à propos qu'un objet aussi précieux, aussi fini, fut entre les mains du Prince Royal qui aurait pu le gâter ».

La pendule fut alors, après sa présentation au palais des Tuileries devenu palais national, portée au Garde-

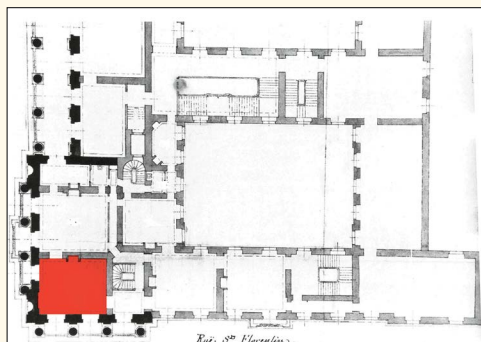


Fig. 7, Salon de l'appartement du baron T. de Ville-d'Avray, hôtel de la Marine, actuelle place de la Concorde, Paris



Fig. 8, A. Roslin, Portrait du baron M.-A. Thierry de Ville-d'Avray, château de Versailles © Château de Versailles, Dist. RMN-Grand Palais / Christophe Fouin

meuble où elle ressortit pour être à nouveau révisée. Confiée à un certain Volant, qui ne put s'acquitter de cette tâche car occupé à défendre la France à ses frontières, c'est sa femme qui finalement la rendit au Garde-meuble National, le 1^{er} décembre 1792..

Placée dans le cabinet des Machines au Louvre, elle est ensuite confiée à un horloger, sous la direction de Richard « *artiste en mécanique* », qui connaissait toutes les subtilités du mécanisme. Il établit le devis suivant : « La Pendule dite La Nègresse. Cette pièce est très compliquée et contient un mécanisme immense. Il faut nécessairement qu'elle soit démontée dans toutes les parties parce qu'ayant été dans l'inactivité depuis plus de cinq ans, les huiles sont tellement coagulées font cambouis dans tous les endroits susceptibles d'en recevoir et sont par conséquent un obstacle puissant au mouvement de la machine. D'ailleurs la délicatesse des pièces qui la composent exige un tel soin que leur nettoyage ainsi que celui de l'instrument placé dans le buste ne peuvent être fait à moins de deux cents livres » (voir M. Beurdeley, *op. cit.*).

La pendule, remise en état, est livrée le 15 prairial an V (3 juin 1797) en acompte sur la valeur de marchandises appartenant à la Compagnie Brun La Jarre, qui ont été saisies et vendues à Livourne pour le compte du gouvernement français (fig. 5). Ce nouveau procédé, assimilable à du troc, fut initié par les commissaires à la Commission de Subsistance. Il permettait à des créanciers de la République de recevoir en remboursement des objets d'art qu'ils pouvaient choisir dans les garde-meubles



Fig. 9, Console du salon d'angle de l'appartement du baron T. de Ville-d'Avray, vente Drouot, Paris, 23 mars 1982, lot 95



nationaux. Cette formule de paiement « en nature » fut donc offerte à ces négociants Brun, La Jarre et Cie. D'après le registre des dépenses courantes, cette pendule si particulière fut décrite de la manière suivante : « Une belle pendule mécanique représentant une figure de négresse dont le buste en bronze ciselé et doré avec des draperies, guirlandes, La figure coiffée d'un bonnet en ruban avec panache. .. le mouvement placé dans le buste et la figure a été exécutée par C.C. Furet et Gaudeau à Paris ; le mécanisme composé de jeux de flûtes à cylindres jouant soixante airs différents renfermés dans le pied d'estal... estimé Dix mille Francs ».

Perdue pendant cent quarante années, elle finit par rejoindre la collection Ribes en 1937 grâce à son achat par Jean, comte de Ribes (1893-1982), auprès de l'antiquaire Koenigsberg. Elle fut à tort identifiée comme celle provenant de la collection du baron Léopold Double. Les échanges de correspondance entre le Edouard de Ribes et Pierre Verlet permirent à ce dernier de l'identifier formellement comme étant celle jadis conservée au Garde-Meuble de la Couronne et de publier cette découverte au moment où elle fut pour la première fois présentée au public à travers l'exposition du *Cabinet de l'Amateur* en 1956.

Elle a inspiré quelques rares exemplaires répertoriés qui appartiennent aux plus prestigieuses collections :

- Collections royales britanniques à Buckingham Palace, acquis par le futur roi George IV dans les années 1820, reproduit dans le catalogue de l'exposition *Carlton House : The Past Glories of George's IV Palace, The Queen's Gallery, Buckingham Palace*, 1991-1992, p. 80. Marbre blanc et mouvement de Lépine et de Vulliamy (comme restaurateur).

- Collection Samuel H. Kress au Metropolitan Museum of Art de New York (inv. 58.75.127, cf. fig. 6), ancienne collection du baron Léopold Double, vente 29 mai- 1^{er} juin 1881, lot 74, mouvement de Furet, (la boîte à musique du socle a disparu), illustrée dans J. Parker, *Decorative Art from the Samuel H. Kress Collection at the Metropolitan Museum of Art*, 1964, pp. 268-272. Marbre blanc.

- Une pendule vendue à Paris, étude Delorme Collin du Bocage, le 23 novembre 2007, lot 120. Signature de Bourdier sur le mouvement et datée 1817, vraisemblablement comme restaurateur, en marbre rouge griotte.

- Un autre exemplaire est cité par J. Parker (*op. cit.*) et fait toujours partie de la collection Marjorie Merriweather Post, épouse de Herbert A. May, à Hillwood, Washington.

Marc-Antoine Thierry de Ville-d'Avray et le Garde-Meuble de la Couronne

Le baron de Ville-d'Avray devint entre 1784 et 1792 Intendant et Contrôleur général du Garde-Meuble royal et réalisa pendant les années qui précédèrent la Révolution une grande fortune, soucieux de ses propres affaires aussi bien que de l'ordre de son administration (fig. 8). Il remania en profondeur cette administration séculaire qui possédait pour la première fois depuis sa création un bâtiment entièrement consacré à son activité, un nouveau palais construit place Louis XV par Ange-Jacques Gabriel. Ce bâtiment, achevé en 1774, était aménagé avec salles d'exposition et de stockage, magasins, ateliers et appartements de fonction (fig. 2). On y entreposait mobilier, tentures, tapis, luminaires et objets d'art décoratifs destinés aux demeures royales ainsi que les acquisitions de la Couronne dans

les ventes publiques, comme celles, nombreuses, dans la vente du duc d'Aumont en 1782. La conservation des Biens et du Trésor de la Couronne comme les bijoux, les diamants Régent et Bleu, le rubis Anne de Bretagne, les armes précieuses et les armures d'apparat de François Ier et Henri II, s'étendait aux souvenirs historiques liés aux origines de la royauté et aux présents des souverains étrangers accumulés depuis des siècles. Préfigurant nos actuelles Journées du Patrimoine, le Garde-Meuble était ouvert les premiers mardis de chaque mois entre la Quasimodo, premier dimanche après Pâques et la Saint-Martin.

Après le rachat de la charge d'Intendant et de Contrôleur du Garde-Meuble de la Couronne à Pierre-Élisabeth de Fontanieu et son décès en mai 1784, le baron de Ville-d'Avray s'installa dans les appartements de l'hôtel et comme son prédécesseur considéra le premier étage comme un espace de représentation. Il conserva une partie du mobilier Fontanieu mais l'enrichit en faisant travailler les meilleurs artisans du moment, l'ébéniste Riesener, les menuisiers Jacob, Boulard, les bronziers Pitoin et Delaroue (voir D. Castelluccio, *op. cit.*).

La pendule à la princesse au turban qu'il venait d'acheter pour le service du roi fut placée dans le salon situé dans l'angle du bâtiment et qui était la pièce la plus prestigieuse et la plus décorée de l'appartement (fig. 7). La richesse de l'ameublement s'accordait à celle du décor. Il comprenait, entre autres, une riche console en bois doré à têtes de bélier et marbre rouge griotte (identifiée par C. Baulez, cf. fig. 9) qui rappelait la magnifique cheminée, un tapis de la Savonnerie, « très beau et fait pour durer 25 ans » et plus tard, une partie du meuble de Georges Jacob rachetée au marquis de Vaudreuil, dont une paire de marquises a été vendue par Sotheby's à Paris le 8 octobre 2015, lot 176.

Une importante campagne de rénovation fut entreprise à la fin du XXe siècle afin de restituer la magnificence des décors, combinée à une politique d'acquisition destinée à compléter les collections d'œuvres d'art et de mobilier existantes, permettant de redonner à ce lieu son faste légendaire.

« The Queen's "love" clock gets a rival »

Coup de tonnerre -de Trafalgar ?- dans le *Daily Mail* du 27 mars 1956, relayé dès le lendemain par *Le Figaro* : « L'horloge de Buckingham Palace est-elle bien celle de la reine Marie-Antoinette ? »..

À l'occasion de l'exposition *Le Cabinet de l'Amateur* qui se déroula à l'Orangerie en 1956, la présentation d'une « Pendule à la Négresse » fit vaciller certaines certitudes à la conservation des collections royales anglaises. La pendule ornant la 1844 Room de Buckingham achetée par le souverain britannique George IV entre 1820 et 1830, et présentée pour être un cadeau de Louis XVI à Marie-Antoinette aurait une rivale au pedigree plus sûr. En effet la pendule à la princesse au turban provenant de la collection du comte Jean de Ribes, prêtée pour l'occasion à l'Orangerie en 1956, possède un mouvement signé de Furet et de Godon, comme celle achetée par le mobilier de la Couronne en 1784 et détrônée donc celle de la reine Elizabeth, au mouvement de Lépine, pourtant présentée un an plus tôt lors de l'exposition à Versailles comme étant celle de la reine Marie-Antoinette. Un article paru concomitamment dans le magazine *Connaissance des Arts*, « On peut encore lire l'heure dans les yeux de la négresse de Marie-Antoinette » par Pierre Verlet, l'autorité en matière de



Fig. 10. Détail de la signature du mécanisme sous la coiffe





mobilier royal français, accentue la consternation des experts anglais en apportant des éléments indiscutables, comme la signature des horlogers Furet et Godon, et celle du restaurateur Richard sur un des ressorts du mécanisme (photographie de la signature reproduite dans l'article de P. Verlet *op. cit.*). Présentée comme celle de la reine Marie-Antoinette par P. Verlet dans son ouvrage de référence sur les bronzes dorés du XVIIIe siècle, cette royale provenance a, depuis 1956, été une nouvelle fois confirmée lors de l'exposition *Marie-Antoinette* au Grand Palais en 2008 même si la reine ne l'a finalement qu'appréciée lors des étrennes de janvier 1792..

Les horlogers Furet et Godon, le bronzier Martincourt

Jean-Baptiste-André Furet, travailla et reprit l'atelier de son père et s'installa rue Saint-Honoré. Il s'associa en 1784 à François-Antoine Godon et la signature FURET & GODON apparaît sur plusieurs actes ainsi qu'à deux reprises sur notre pendule, sur le mouvement dissimulé sous le turban et sur une plaque du mécanisme musical. L'association ne semble pas avoir été très pérenne puisque Furet est déclaré en faillite en 1786. Godon réapparaît en Espagne en 1786 où il semble avoir gagné la

confiance du prince des Asturies, le futur Charles IV à qui il doit son titre de "Mécanicien et horloger de la Chambre de Sa Majesté Catholique". Son activité principale fut le négoce d'objet d'art et de luxe, notamment avec l'Espagne. Résidant à Paris et fréquemment en voyage à Madrid, il fournit à la cour d'Espagne une grande quantité de pièces réalisées à Paris, de la porcelaine de Sèvres en complément au service des Asturies, des pendules à son nom mais aussi des tableaux et du mobilier provenant des saisies et ventes révolutionnaires.

Dans son étude sur Étienne Martincourt publiée dans *L'Objet d'Art* en 2017, Christian Baulez illustre plusieurs pendules, objets d'art et meubles des années 1780-1785 présentant des bronzes de Martincourt ou attribués au bronzier. Il existe effectivement de grandes similitudes avec les bronzes décorant notre pendule et le répertoire rattaché au bronzier, d'une part les putti indissociables de l'esthétique de cette époque mais aussi des arabesques et guirlandes de fleurs qui furent aussi largement reprises par l'ébéniste Riesener pour orner ses meubles. Une pendule d'une grande richesse de Furet et Godon avec des bronzes attribués à Martincourt illustrant cette association est conservée à Madrid, collection du Patrimonio nacional (ill. dans J. Ramón Colón de Carvajal, *op. cit.*).





Détail





ÉVENTAIL AYANT APPARTENU À S.M. LA REINE MARIE-ANTOINETTE



Éventail à décor sinisant, musée d'Art, Histoire et Archéologie, Évreux © Musée d'Art, Histoire et Archéologie d'Évreux

ÉVENTAIL À VINGT BRINS EN IVOIRE, DIEPPE, VERS 1785

les vingt brins dits brisés en ivoire reliés par un petit ruban de soie bleue et en partie appliqués de feuilles d'argent doré, représentant l'entrevue d'Alexandre le Grand et du roi indien Porôs qu'il vient de vaincre
Long. 28,5 cm, haut. 15 cm ; length 11¼in., height 6 in.

AN IVORY TWENTY-LEAF FAN, DIEPPE, CIRCA 1785

on twenty ivory leaves representing the interview between Alexander the Great and Indian King Porus whom he just defeated

PROVENANCE

- Cadeau de la ville de Dieppe à la Reine Marie-Antoinette pour la naissance du Dauphin le 25 mai 1785 ;
- Cadeau de la Reine le 5 ou 6 octobre 1789 à Georgine du Crey, conservatrice des dentelles et guipures de sa Majesté ;
- Sa fille, Georgine du Crey (1790-1870), qui épouse à Versailles le 24 mai 1825 Pierre-Jean La Bruyère ;
- Eugène de Thiac (1806-1892), légataire universel de Georgine La Bruyère, époux d'Éliza-Victorine Quentin (1820-1908), petite-fille de Jean, 1er comte de Ribes (1750-1830) ; puis par héritage à Charles-Aimé-Auguste, IVe comte de Ribes (1858-1917)

BIBLIOGRAPHIE

- *Catalogue of the Loan Exhibition of Fans*, cat. expo. Londres, 1870, p. 22, n°166
- *Le Moniteur de la Mode*, n°44, 5 octobre 1875, pp. 519-521 (illustré)
- S. Blondel, *L'histoire des éventails chez tous les peuples et à toutes les époques*, 1875

EXPOSITION

- Exposition Universelle de Paris, 1867 (rapport de la commission de l'Histoire du travail présenté par M. du Sommerard, p. 62)
- *Catalogue of the Loan Exhibition of Fans*, South Kensington Museum, Londres, 1870, p. 22, n°166

• 10 000-15 000 € 11 500-17 200 US\$

Selon Spire Blondel (1836-1900), auteur de *L'Histoire des éventails chez tous les peuples et à toutes les époques*, 1875, il puiserait son décor dans des dessins de Joseph-Marie Vien, ce que nous n'avons pas pu confirmer malgré nos recherches. La facture en ivoire de cet éventail pourrait être attribuée à Le Flamand, ivoirier célèbre en son temps et dont parle Bernardin de Saint-Pierre en 1775 lors d'un voyage à Dieppe. Il semblerait que ce soit à son sujet que Balzac ait écrit "l'éventail de Marie-Antoinette est le plus beau de tous les éventails célèbres"..

Porôs régnait en 327 avant Jésus-Christ sur le royaume de Paurava à l'est de l'Hydaspe (actuel Pakistan). Vaincu, malgré ses deux-cents éléphants de guerre, par Alexandre après avoir refusé de lui faire allégeance, ce dernier lui demanda comment il entendait être traité. Porôs lui répondit "en Roi". Frappé par cette réponse, Alexandre lui rendit ses états..

Selon la tradition, cet éventail a été offert par la ville de Dieppe à la Reine pour la naissance en 1785 du Dauphin. D'après Robert Hyenne dans le *Moniteur de la Mode*, 1875, « lorsque la Reine fut contrainte de quitter Versailles, lors des événements des 5 et 6 octobre 1789, elle distribua autour d'elle de nombreux souvenirs. Madame du Crey, conservatrice des dentelles et des guipures de Sa Majesté, reçut en partage le magnifique éventail qui, laissé en héritage à sa fille Madame La Bruyère, passa, à la mort de celle-ci, dans la collection de M. Eugène de Thiac, son légataire universel ». Eugène de Thiac (1806-1892) épousa Eliza-Victorine Quentin (1820-1908), petite-fille de Jean de Ribes (1750-1830). Sans postérité, leur cousin Charles-Aimé-Auguste, IVe comte de Ribes, hérita de ce présent royal..

Un autre éventail en ivoire, aujourd'hui non localisé, a une histoire différente : selon Gustave, comte de Reiset, dans son ouvrage *Modes et usages au temps de Marie-Antoinette : livre-journal de Madame Eloffé*, tome II, 1790-1793, paru en 1885, cet éventail aurait été acquis par le comte de Provence, frère du Roi Louis XVI, auprès de Madame Eloffé, marchande de mode, couturière lingère ordinaire de la Reine et des dames de sa cour. Il écrit :

« La Reine aimait les éventails ; le comte de Provence ayant perdu avec elle une discrétion, lui en envoya un magnifique auquel était attaché le quatrain suivant :

*Au milieu des chaleurs extrêmes,
Heureux d'occuper vos loisirs
J'aurai soin près de vous d'amener les zéphyr
Les Amours y viendront d'eux-mêmes. ».*

M. de Reiset écrit encore « le bel éventail en ivoire de la Reine que nous donnons ici à la collection de M. de Thiac, qui possède les souvenirs les plus authentiques de la Reine Marie-Antoinette et de la famille royale ». Cet éventail est illustré dans l'ouvrage du comte de Reiset, pp. 10-11. .

Un éventail assez similaire à décor de chinoiserie figure dans les collections du musée d'Art, Histoire et Archéologie d'Évreux.





ÉVENTAIL à

à S. M. la REINE



yant appartenu

MARIE - ANTOINETTE.

L'ÉCRAN DU ROI LOUIS XVI À SAINT-CLOUD



Fig. 1, J.-S. Duplessis, Portrait de Louis XVI, roi de France, 1778, château de Versailles
© RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot

ÉCRAN DE CHEMINÉE EN HÊTRE REDORÉ D'ÉPOQUE LOUIS XVI, LA MENUISERIE PAR JEAN-BAPTISTE SENÉ, LA SCULPTURE PAR ALEXANDRE RÉGNIER, RÉALISÉ SOUS LA DIRECTION DE JEAN HAURÉ, LIVRÉ EN 1787 POUR LE ROI LOUIS XVI AU CHÂTEAU DE SAINT-CLOUD

la partie supérieure centrée de la tête d'Athéna casquée surmontée d'une chouette, à décor de frises d'oves et de dards, de canaux centrés de perles, et de feuilles d'eau, les montants en faisceaux réunis par des guirlandes de feuilles de laurier et surmontés de sphères, reposant sur des dés de raccordement à décor de rosaces et de masques de lion, soutenant quatre pieds en volutes de feuilles d'acanthé terminés par des griffes de lion, la partie inférieure centrée des attributs du Commerce et de la Prudence, le caducée et le miroir accompagnés d'un serpent ; la feuille de soie brodée double face à décor de branchages fleuris, de branches de laurier et de chêne
Haut. 120 cm, larg. 81 cm, prof. 45 cm ; height 47¹/₄in., width 31³/₄in., depth 17²/₃in.

A CARVED GILTWOOD FIRESCREEN, LOUIS XVI, BY JEAN-BAPTISTE SENÉ, THE SCULPTURE BY ALEXANDRE RÉGNIER, UNDER THE DIRECTION OF JEAN HAURÉ, DELIVERED IN 1787 FOR KING LOUIS XVI AT THE CHÂTEAU DE SAINT-CLOUD, REGILT

the carved upper frame centred with the head of Athena wearing a helmet with an owl, flanked by rosettes and scrolls ending in lion masks, above egg and dart and fluting, the stiles with entwined berried laurel leaf fascies ending with rosettes and lion masks, on four scrolled acanthus leaf and lion paw feet, the lower frame centred by allegories of Trade and Prudence, caduceus and a mirror with a snake; with a double sided silk screen

70 000-100 000 € 80 000-115 000 US\$



Fig. 2, E. Allegrain, Vue cavalière du château de Saint-Cloud (détail), château de Versailles
© RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot

PROVENANCE

- Réalisé par Jean-Baptiste Sené et Alexandre Régnier sous la direction de Jean Hauré pour la chambre du roi Louis XVI au château de Saint-Cloud en 1787 ;
- Chambre de l'Empereur au palais des Tuileries en 1807 ;
- Transféré au Garde-Meuble impérial en 1808

EXPOSITION

- *Le Cabinet de l'Amateur*, Orangerie des Tuileries, Paris, février - avril 1956, n° 223

BIBLIOGRAPHIE

- Saint-Sère, « Le Cabinet de l'amateur et la mode », in *Plaisir de France*, n° 210, avril 1956, p. 45 (ill.)
- P. Verlet, *Le mobilier royal français*, tome I, Paris, 1990, n° 36, pp. 100-104, pl. L-LI (ill.)
- P. Verlet, *Le mobilier royal français*, tome IV, Paris, 1990, n° 46, pp. 167-169 (ill.)
- *Le Cabinet de l'Amateur*, cat. exp. Orangerie des Tuileries, Paris, 1956, n° 223, p. 65

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- B. Chevallier, *Saint-Cloud, le palais retrouvé*, Paris, 2013
- P. Verlet, *Le mobilier royal français*, Paris, 1945, n° 36, pp. 100-104 et pl. L-LI



Fig. 3, Détail de l'estampille



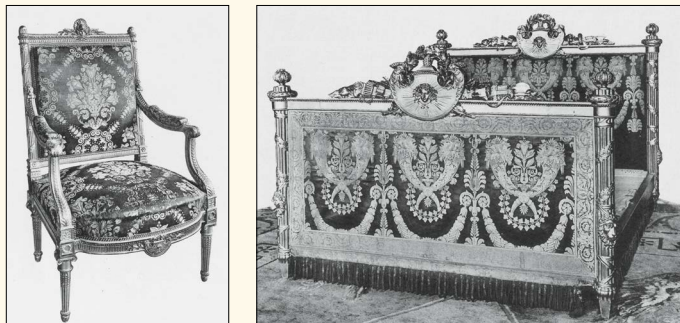


Fig. 4 et 5. J.-B. Sené et A. Régner. Fauteuil d'un ensemble de sièges et lit pour la chambre de Louis XVI au château de Saint-Cloud, 1787

Dans son œuvre sur l'histoire du mobilier royal français, Pierre Verlet s'était attaché à étudier de manière très détaillée le somptueux mobilier de la Chambre du Roi au château de Saint-Cloud réalisé en 1787 par Jean-Baptiste Sené pour la menuiserie et par Alexandre Régner pour la sculpture.

Quelques années après la parution de son ouvrage, et probablement en raison des échanges liés à l'exposition du « Cabinet de l'amateur » à l'Orangerie en 1956 où le comte de Ribes avait prêté de nombreuses œuvres dont la fameuse « pendule à la Négresse » et cet écran, Pierre Verlet compléta son étude initiale et republia en 1990 une étude approfondie.

L'inventaire du château de Saint-Cloud en 1789 détaille très précisément un meuble (ensemble de pièces de menuiserie composant un mobilier coordonné comprenant : un lit, une paire de grands fauteuils, douze pliants, un paravent, notre écran et un marchepied) à l'iconographie très martiale. On y trouve des attributs guerriers et trophées militaires.

« Les bois de fauteuils, pliants, paravent et écran sont tous sculptés, savoir : le bois de fauteuil, dont les pieds de derrière forment faisceau orné de laurier, pique et boulet, le milieu du cintre à tête de Minerve et branches de laurier, bouclier en rondache, le reste est composé de chapiteaux ioniques, couronnes, feuilles d'eau, ficelles, feuilles d'acanthé, rosettes, volutes, canaux, têtes de lion, etc. ; le bois de pliant en X et traverses de têtes de lion et oves dans les ronds, feuilles d'eau, canaux, et perles, culots, treffes, couronnes et griffes de lion, les traverses sont ornées de bouclier en rondache, tête d'Apollon, couronne et branches de laurier dans les milieux ; les bois de paravent, écran sont analogues aux précédents bois de sièges. ».

Jean-Baptiste Sené s'était chargé de la menuiserie, comme l'atteste son Mémoire :

« 8bre 87. Le 4. N 2. Saint-Cloud. Pour le service du Roy. (...) »

- La menuiserie d'un lit à 2 chevets (...) 700 L.
- Pour modelé le lit (...) 48 L.
- Pour changement (...) 54 L.
- Un marchepied à bois couvert (...) 16 L.

- La menuiserie de deux grands fauteuils préparé en bois de noyer (...) 48 L.
- La menuiserie de douze ployants (...) 252 L.
- Un paravent de 6 feuille à bois couvert (...) 27 L.
- Un écran à chapeaux, en bois de noyer, préparé pour estre riche de sculpture, les patins assemblé en deux parties30 L. ».

Des modèles en terre et en cire avaient été nécessaires préalablement à l'exécution définitive du meuble, Martin avait fourni à Sené un « Modèle de fauteuil et d'écran en cire pour en diriger l'exécution.....72 L. ».

Hauré qui supervisait l'ensemble des travaux de réalisation confia la majeure partie de la sculpture à Alexandre Régner :

Mémoire d'Hauré. 1er semestre 1788. Saint-Cloud. Mois d'8bre. Le 4. N 1er. pour la Chambre à coucher du Roi.

« Pour la sculpture du lit du Roi (...) »

- Alexandre (Reignier)- Pour la sculpture de tout le lit, payé.....1.356 L.
- Alexandre - Pour la sculpture des deux grands fauteuils analogie au lit....336 L.
- Alexandre, onze ; Vallois, un - 12 ployants en forme de X, analogues aux fauteuils1.152 L.
- Alexandre - Un écran carré analogue au lit ; sur le chapeau, tête de Minerve et branches de fleurs de lys, montants en faisceaux, traverses d'embas orné des attributs de Prudence et de Sagesse, patins à griffes de lion, en tout très riche..... 216 L. ».

Chatard se chargea de la dorure : « la dorure d'or bruni faite avec un grand soin » fut facturée au prix de 4.860 livres.

Le tapissier Capin fut chargé des étoffes qui furent tissées à Lyon.

« Ordre n° 2 . Du 4. 8bre 1787. Capin fera pour la Chambre à Coucher du Roy un meuble en gros de Tours broché fond blanc, dessin à fleurs arabesques (...) ».

Desfarges fit fabriquer le « gros de Tours blanc à arabesques broché, pour l'été » pour 56.538 livres, cette dépense concernait l'ensemble du meuble, les rideaux et portières. Les soieries constituaient largement la plus importante dépense tandis que les fournitures du passementier Fizelier étaient plus chères que la menuiserie et la sculpture réunies et autant que la dorure.

Après les tourments de la Révolution, puis son utilisation par Napoléon Ier durant les premières années de son règne, ce meuble réintégra le Garde-Meuble en 1808 ; il fut transféré en 1839 au château de Fontainebleau pour la chambre à coucher du duc d'Orléans et complété. Le lit subit des transformations dues à Michel-Victor Cruchet, un écran fut refait, quatre chaises et deux autres fauteuils furent réalisés sous Louis-Philippe pour compléter l'ensemble. Pierre Verlet salua l'habileté des artisans qui réalisèrent le complément, les fauteuils furent faits au modèle et présentent de minimes différences dans les ornements sculptés. En revanche, en l'absence de modèle, l'écran a connu une interprétation plus libre et moins précise. Le motif aux attributs de la Prudence et de la Sagesse si délicatement sculpté sur le bas du cadre de l'écran d'origine a été remplacé sur l'écran refait par le cartouche à tête d'Apollon qui se trouve sur les dossiers du lit et la traverse avant des fauteuils. Le lit, les fauteuils et les quatre chaises sont aujourd'hui conservés dans la chambre à coucher du Pape Pie VII au château de Fontainebleau (fig. 4 et 5) tandis qu'une partie du paravent se trouve au Louvre.



Fig. 6. Détail de l'écran de cheminée



LES GRANDS VASES DEMIDOFF DE SAN DONATO



Fig.1. Portrait d'Anatole Demidoff, prince de San Donato (1812-1870)

© Gabinetto fotografico delle gallerie degli Uffizi



Fig. 2. La villa San Donato, Polverosa près de Florence, Italie

PAIRE DE GRANDS VASES COUVERTS EN ALBÂTRE ORIENTAL ET BRONZE DORÉ D'ÉPOQUE LOUIS XVI

le couvercle à cannelures torsées surmonté d'une prise à décor de grappes et de feuilles de vigne, les anses à têtes de bélier retenant des draperies remplies de pampres de vigne, le piédestal reposant sur un socle carré aux angles concaves ; (restaurations à l'albâtre)

Haut. 52 cm, larg. 36 cm, prof. 30 cm ; height 20 1/2 in., width 14 1/4 in., depth 11 3/4 in.

(2)

A PAIR OF LARGE GILT-BRONZE MOUNTED ORIENTAL ALABASTER VASES, LOUIS XVI

the spiral fluted cover surmounted by a grape and vine leaf finial, the ram's head handles issuing drapery swags with grapes and vine leaves, the socle on a shaped square gilt bronze base; (restorations to the alabaster)

120 000-180 000 € 138 000-206 000 US\$

PROVENANCE

- Collection des princes Demidoff, Grand Salon d'honneur du palais de San Donato, Polverosa, Italie ;
- Vente du contenu de la villa San Donato, le 15 mars 1880, lot 1559 ; achetée par Mr Ward pour la famille Pereire ;
- Collection Pereire, leur hôtel particulier rue du faubourg Saint-Honoré, Paris

BIBLIOGRAPHIE

- P. Verlet, *La maison du XVIIIe siècle en France*, Paris, 1966, p. 57 (ill.).

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- F. Haskell et al., *Anatole Demidoff, Prince of San Donato (1812-1870)*, cat. exp., Londres, 1994









Fig. 3, Pierre Gouthière (att. à), Vase en fluorite d'une paire, vers 1780-1785, musée Cognacq-Jay, Paris © Musée Cognacq-Jay / Paris Musées

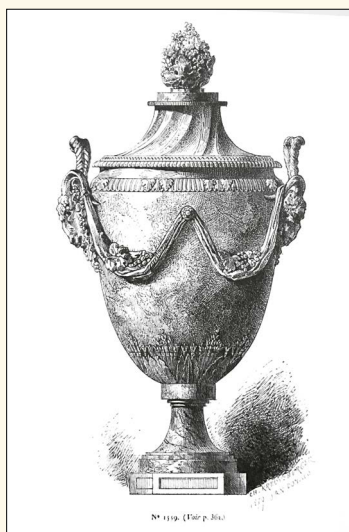


Fig. 4, L'un des vases illustré dans la vente du palais San Donato, gravure, 1880



Fig. 5, Pierre Gouthière (att. à), Paire de vases en marbre, anc. coll. J. Ortiz-Patiño, vente Sotheby's, Londres, Treasures, 9 juillet 2014, lot 45 © Sotheby's

Les cabinets d'amateurs au XVIII^e siècle regorgeaient de porcelaines de formes et de couleurs variées comme le précisent les inventaires ou les catalogues de vente. Pour les collections importantes, un soin particulier était apporté aux désignations des pièces proposées, avec diverses classifications retenues, mettant en avant les différentes origines mais aussi les variétés de matières ou de couleurs.

Chaque amateur se devait de posséder une collection d'objets et vases en marbres et pierres dures qui sont souvent précisément décrits et classés par matière. Nombreux sont les catalogues de vente qui répertorient ces objets hautement décoratifs et la collection du duc d'Aumont dispersée en 1782 est un témoignage vivant de cette passion. Les plus illustres bronziers redoublèrent d'inspiration pour donner à toutes ces pièces habilement façonnées une monture de bronze doré, Gouthière dont le nom est mentionné dans plusieurs documents d'époque (voir Appendix 1 in C. Vignon et C. Baulez, *Pierre Gouthière, ciseleur-doreur du roi*, 2016, New York).

Parmi les vases d'ornement présentant certaines analogies stylistiques on pourra citer la paire en fluorite conservée au musée Cognacq-Jay à Paris (inv. J. 303, cf. fig. 3) et la paire de vases en marbre brun veiné de même dimension provenant de l'ancienne collection J. Ortiz-Patiño, vendue chez Sotheby's à Londres, vente *Treasures*, le 9 juillet 2014, lot 45 (fig. 5).

Les collections Demidoff à San Donato

L'aristocrate russe Anatole Demidoff, né à Saint-Petersbourg en 1812, fut l'un des grands amateurs et collectionneurs d'art de son temps (fig. 1). Issu d'une dynastie de fournisseurs d'armes pour les troupes impériales et propriétaire d'entreprises minières dans l'Oural et en Sibérie, la famille fut récompensée en 1720 par un titre de noblesse héréditaire. Le père d'Anatole fut le véritable fondateur des collections familiales. Peu de temps après la mort de sa femme en 1818, il s'installa à Rome avec son fils et acheta en 1822 un large domaine situé à San Donato, près de Florence, où il fit construire un palais destiné à abriter ses collections (fig. 2). Ses nombreuses œuvres de charité lui valurent de recevoir le titre de comte de San-Donato, accordé par le grand-duc de Toscane. La fortune colossale des Demidoff permit à Anatole de poursuivre, sur une plus grande échelle encore, l'ouvrage commencé par son père et il acheta à travers l'Europe entière des peintures de maîtres et objets d'art destinés à orner sa luxueuse villa. Grand mécène et infatigable collectionneur, Anatole était également passionné par l'épopée napoléonienne et son mariage en 1840 avec la princesse Mathilde, fille de Jérôme Bonaparte, frère de Napoléon, ancien roi de Westphalie, ne fit qu'accroître le prestige et la renommée qu'il recherchait sans cesse. Le mariage fut finalement un échec et Anatole Demidoff poursuivit sa quête d'acquisitions artistiques, il réunit ainsi un ensemble impressionnant de meubles et d'objets d'art décoratifs français du XVIII^e siècle.

Il procéda de son vivant à la dispersion aux enchères d'une partie de ses collections à Paris, pour en améliorer le niveau. Il s'éteignit le 29 avril 1870, au lendemain de la dernière vacation. Son neveu Pavel Pavlovitch hérita de tous ses biens et poursuivit son œuvre en redonnant à la villa San Donato le faste qu'on lui avait connu. En 1880, il décida à son tour de la dispersion du contenu de la villa. Ces vases furent alors cédés sous le n°1559 de cette vente mythique (fig. 4).



LES BRONZES DE LA COURONNE DE LA COLLECTION DE LOUIS XIV À CELLE DES COMTES DE RIBES

Numéros 67, 236 et 335

Pour la première fois de son histoire et après plus de deux siècles de transmission, de génération en génération, cet ensemble exceptionnel de trois bronzes provenant de la collection de Louis XIV - et ayant fait partie des collections royales jusqu'à la Révolution - va être offert aux enchères publiques. Il comprend deux des chefs-d'œuvre de Giambologna, *l'Enlèvement d'une Sabine* et la *Fortune*, dont les fontes d'une qualité exceptionnelle témoignent du degré de perfection atteint par Antonio Susini, premier assistant du maître et auteur des plus beaux exemplaires de ses créations.

La collection des Bronzes de la Couronne

Comptant parmi les plus importantes collections d'Europe, celle des trois-cent-quarante-trois Bronzes de la Couronne fut entièrement constituée sous Louis XIV et nourrie par diverses provenances. Elle est le fruit d'acquisitions, dont les premières significatives furent celles des bronzes du banquier Everard Jabach, en avril 1662, suivies en 1663 des achats effectués auprès des héritiers de Louis Hesselin, conseiller du roi. Cet ensemble mythique fut également nourri par des legs et des dons faits à Louis XIV et dont les plus importants - tant par le nombre que par la valeur - sont le legs du peintre Charles Errard (1606-1689), premier directeur de l'Académie de France à Rome de 1666 à 1673, qui eut lieu en 1689, suivit en 1693 du don d'André Le Nôtre (1613-1700), contrôleur général des Bâtiments du roi. Ainsi, Errard légua-t-il à Louis XIV cinquante-quatre statuettes et dix-huit bustes, puis Le Nôtre donna-t-il de son vivant vingt groupes, neuf figures et deux vases qui compteront parmi les pièces maîtresses de la Couronne. Enfin, la collection put également s'agrandir lors des successions de membres de la famille royale, dont celles de Gaston d'Orléans (1608-1660) et du Grand Dauphin (1661-1711).

For the first time in its history, after being handed down the generations for more than two centuries, this exceptional group of three bronzes from the collection of Louis XIV - which remained in the Royal collections until the Revolution - is being offered for sale in public auction. It includes two masterpieces by Giambologna: *Rape of a Sabine Woman* and *Fortuna*, in casts of outstanding quality, reflecting the level of perfection achieved by Antonio Susini, the master's leading assistant, who cast the finest examples of Giambologna's works.

The collection of the *Bronzes de la Couronne*

Among the most important collections in Europe, the 343 bronzes of the French Royal collection were assembled in their entirety from various sources during the reign of Louis XIV. The first significant acquisitions, in April 1662, were the bronzes owned by the banker Everard Jabach, followed in 1663 by purchases from the heirs of Louis Hesselin, advisor to the King. Legacies and gifts to Louis XIV added to this fabled collection, the most important of which - in terms of both number and value - were the 1689 legacy of the painter Charles Errard (1606-1689), first director of the Académie de France in Rome from 1666 to 1673, followed in 1693 by the gift of André Le Nôtre (1613-1700), Controller-General of the Royal Buildings. Errard left Louis XIV fifty-four statuettes and eighteen busts, while Le Nôtre, in his lifetime, contributed twenty groups, nine figures and two vases, which were among the Couronne's most important pieces. The collection was also able to grow through the estates of members of the royal family, including Gaston d'Orléans (1608-1660) and the Grand Dauphin (1661-1711).



En 1715, à la mort de Louis XIV, la collection des Bronzes de la Couronne avait atteint sa taille définitive, ne comptant pas moins de trois-cent-trente-cinq pièces, chacune gravée de son numéro d'inventaire, auxquelles venaient s'ajouter les huit réductions des monuments royaux - celles-ci non numérotées du fait de leur immédiate identification. Elle demeura quasiment intacte, sauf quelques détournements constatés en 1788, et les mouvements de chaque pièce furent minutieusement retranscrits lors des inventaires successifs menés sous l'égide du Garde-Meuble de 1684 à la Révolution. À partir de 1788, certains des Bronzes de la Couronne seront exposés au public dans la Galerie des Bronzes du nouveau Garde-Meuble royal, construit par Ange-Jacques Gabriel place Louis XV (actuelle place de la Concorde), aménagée à partir de 1786 à la demande de l'intendant Marc-Antoine Thierry de Ville-d'Avray (fig. 3). *L'Abondance* (N° 67) et la *Fortune* (N° 236) de la collection Ribes comptèrent parmi les bronzes exposés dans la galerie.

En pleine tourmente révolutionnaire, les 26, 27 mai et 22 juin 1791, l'Assemblée nationale ordonna par décrets l'inventaire des collections du Garde-Meuble. Destiné en premier lieu à vérifier l'existence des diamants de la Couronne, sujet sensible notamment après l'épisode de la fuite à Varenne, l'inventaire fut étendu aux bronzes à partir du 8 août. Le 28 septembre, un rapport fut présenté par le citoyen Delattre à l'Assemblée nationale qui sera publié deux jours après sous le titre d'*Inventaire des diamans* (sic) *de la couronne, perles, pierreries, tableaux, pierres gravées et autres monuments des arts et des sciences, existans* (sic) *au Garde-Meuble*. Cet inventaire de 1791 ne liste en réalité que les bronzes conservés au Garde-Meuble et ignore ceux dispersés dans les résidences royales et, de manière plus ou moins licite, dans celles de certains fonctionnaires du roi. Il dresse un dernier état des Bronzes de la Couronne, avant qu'ils ne soient en partie dispersés. L'ensemble demeura pourtant dans son intégralité jusqu'au Directoire qui ordonna, à partir de 1795, l'aliénation d'une centaine de bronzes en paiement aux créanciers de l'État. Ainsi, l'un d'entre eux, le citoyen Jourdan, fermier des verreries nationales de Muntzhal, fut-il livré en paiement de quarante-et-un bronzes, le 2 Fructidor de l'an IV (19 août 1796), parmi lesquels les numéros 67, 236, et 335 qui sont ici présentés parmi les *Trésors* de la collection Ribes (fig. 1).

In 1715, when Louis XIV died, the French Royal collection had reached its definitive size: 335 bronzes, each engraved with its inventory number. To these were added the eight reductions of royal monuments, which were not numbered as they could easily be identified. The collection remained virtually intact, apart from a few expropriations recorded in 1788, and the movements of each object were described in detail in the series of inventories drawn up by the Garde-Meuble from 1684 to the Revolution. From 1788 onwards, some of the *French Royal bronzes* were exhibited to the public in the Bronze Gallery of the new royal Garde-Meuble, built by Ange-Jacques Gabriel on Place Louis XV (now Place de la Concorde), and decorated from 1786 onwards on the instructions of the administrator Marc-Antoine Thierry de Ville-d'Avray (fig. 3). *Abundance* (no. 67) and *Fortuna* (no. 236) in the Ribes collection were among the bronzes displayed in the gallery.

In the midst of revolutionary upheaval, on 26 and 27 May and on 22 June 1791, the National Assembly issued decrees for an inventory of the Garde-Meuble collections to be prepared. Primarily intended to verify the existence of the royal diamonds – a sensitive matter especially after the royal family's flight to Varenne – on 8 August the inventory was extended to include the bronzes. On 28 September, a report was presented to the National Assembly by Citizen Delattre; this was published two days later as the *Inventaire des diamans* (sic) *de la couronne, perles, pierreries, tableaux, pierres gravées et autres monuments des arts et des sciences, existans* (sic) *au Garde-Meuble* [Inventory of the royal diamonds, pearls, gems, paintings, carved stones, and other monuments of the arts and sciences in the Garde-Meuble]. The 1791 inventory only lists the bronzes from the Garde-Meuble, ignoring those distributed around the royal residences and – with varying degrees of legitimacy – the residences of some royal officials. It describes the final state of the *French Royal bronzes*, before they were partly dispersed. The collection nevertheless remained intact until the Directory, in 1795, began to order the sale of around a hundred bronzes to pay the State's creditors. One of these, Citizen Jourdan, *fermier* of the Muntzhal national glassworks, received a settlement of forty-one bronzes on 2 Fructidor, Year IV (19 August 1796), including numbers 67, 236, and 335 which are presented here among the *Treasures* of the Ribes collection. (fig. 1).



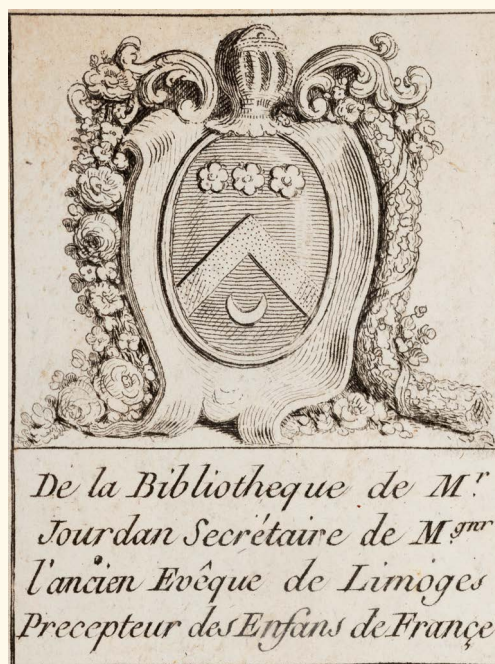


Fig. 2, Ex libris aux armes de Gabriel Aimé Jourdan



Fig. 3, Atelier de Claude-Marie Dubufe (1790-1864), "Portrait d'Aimé Gabriel d'Artigues", huile sur toile, collection particulière

Jourdan, Artigues, Ribes : plus de deux siècles de transmission

Secrétaire de Monseigneur Jean-Gilles de Coëtlosquet (1700-1784), évêque de Tournus et précepteur des petits-enfants de Louis XV – le duc de Bourgogne et les futurs Louis XVI, Louis XVIII et Charles X –, Gabriel Aimé Jourdan (1750-vers 1803) meurt sans descendance (fig. 2). Son filleul et fils adoptif, Aimé Gabriel d'Artigues (1773-1848), hérite de huit de ses bronzes, les numéros de la Couronne 26, 67, 74, 237, 246, 283, 318 et 335 ; vingt-neuf autres seront vendus avec le reste de sa collection le 14 Germinal de l'an XI (4 avril 1803). Une particularité toutefois est à signaler pour la *Fortune*, N° 236. Figurant dans la vente Jourdan, sous le lot 90, elle est acquise par Glaise avant de rejoindre peu après les autres bronzes de la collection d'Artigues. Le devenir des quatre bronzes restants de la livraison initiale à Jourdan – les numéros de la Couronne 47, 260, 271 et 323 – n'est pas documenté et leur localisation actuelle demeure inconnue.

Jourdan, d'Artigues, Ribes: an unbroken succession for over two centuries

Secretary to Monseigneur Jean-Gilles de Coëtlosquet (1700-1784), bishop of Tournus and tutor to the grandchildren of Louis XV – the Duc de Bourgogne and the future kings Louis XVI, Louis XVIII and Charles X – Gabriel Aimé Jourdan (1750-circa 1803) died without issue (fig. 2). His godson and adopted son, Aimé Gabriel d'Artigues (1773-1848), inherited eight of his bronzes, from the French Royal collection numbers 26, 67, 74, 237, 246, 283, 318 and 335; twenty-nine others were sold with the rest of his collection on 14 Germinal, Year XI (4 April 1803). A circumstance should however be noted in terms of the *Fortuna*, no. 236, which appeared in the Jourdan sale as lot 90, and was acquired by Glaise before joining shortly afterwards the other bronzes in the d'Artigues collection. The fate of the remaining four bronzes originally consigned to Jourdan – numbers 47, 260, 271 and 323 – is not recorded and their current whereabouts remain unknown.

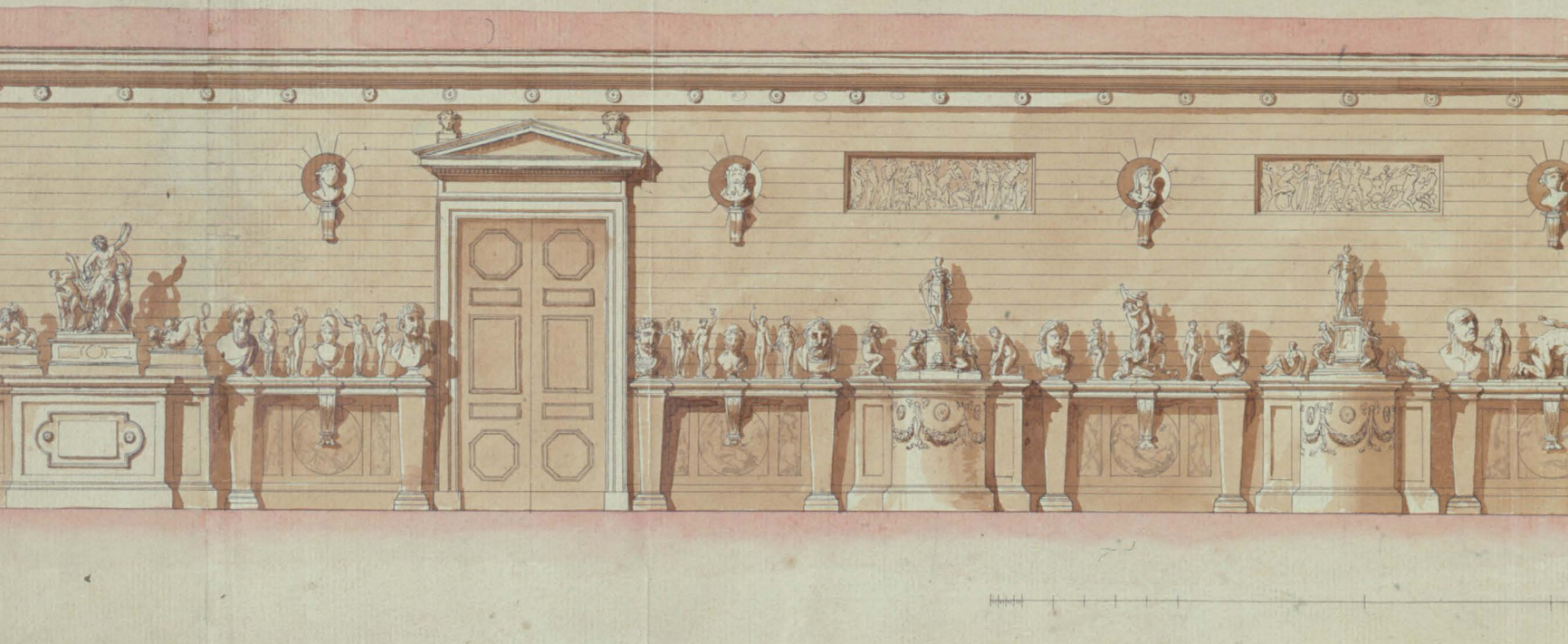


Fig. 4, Jean-Démosthène Dugourc (1749-1825), Projet de décor pour le mur Sud de la Galerie des Bronzes du Garde-meuble de la Couronne, 1786, musée Carnavalet, Paris © Musée Carnavalet / Roger-Viollet

Chimiste et industriel émérite, Aimé Gabriel d'Artigues est un acteur prépondérant de la première ère industrielle française et son nom reste intimement lié aux cristalleries de Saint-Louis et de Baccarat (fig. 3). Dès 1790, à l'âge de dix-sept ans seulement, Aimé Gabriel prend la direction de la Verrerie Royale de Saint-Louis, probablement grâce à l'intersession de son parrain auprès du frère du prélat et principal actionnaire de la manufacture : le comte Jean-Baptiste Gilles de Coëtlosquet. D'Artigues donne un nouvel essor à cette manufacture fondée en 1767 à partir de l'ancienne verrerie de Munzthal, jusqu'à sa nationalisation en 1797. Il est d'ailleurs probable que la livraison faite à Jourdan de tableaux et bronzes provenant du Garde-Meuble royal soit une forme de compensation en vue de cette nationalisation. En 1802, d'Artigues poursuit son expansion et rachète la verrerie de Sainte-Anne de Vonèche, puis, en 1816, celle de Baccarat, qui, sous sa direction, deviendra l'illustre cristallerie aujourd'hui encore en activité. Brillant chimiste, il est l'inventeur d'un procédé d'obtention du minium, composant indispensable dans la fabrication du cristal. Il est également l'auteur de plusieurs rapports pour l'Institut de France, dont un *Traité sur l'Art de la Verrerie*. Entre 1822 et 1823, affaibli par la maladie et acculé par les emprunts, d'Artigues cède la cristallerie de Baccarat.

An esteemed chemist and industrialist, Aimé Gabriel d'Artigues was a leading figure in the early French industrial age. His name is closely linked to the Saint-Louis and Baccarat glassworks (fig. 3). From 1790, just seventeen years old, Aimé Gabriel became director of the Saint-Louis Royal Glassworks, probably thanks to his godfather's influence with the prelate's brother and principle shareholder in the business: Comte Jean-Baptiste Gilles de Coëtlosquet. D'Artigues brought new energy to the factory, which had been founded in 1767, growing out of the former Munzthal glassworks, until it was nationalised in 1797. In fact, it is probable that the ensemble of paintings and bronzes that Jourdan received from the royal Garde-Meuble represented some form of compensation for the nationalisation. In 1802, d'Artigues continued his expansion with the purchase of the Sainte-Anne de Vonèche glassworks, followed in 1816 by the Baccarat factory, which under his direction became the celebrated crystal works still active today. A brilliant chemist, he invented a process for fabricating minium, an essential element in the manufacture of crystal. He also wrote a number of reports for the Institut de France, including *Traité sur l'Art de la Verrerie*. Between 1822 and 1823, weakened by ill health and under pressure from loans, d'Artigues sold the Baccarat crystal works.



L'inventaire après décès d'Aimé Gabriel d'Artigues, demeurant 30 rue Tronchet à Paris, fut dressé le 6 avril 1848 par Maître Turquet, notaire à Paris, assisté du commissaire-priseur Maître Sibire et de l'expert Sigismond Mannheim. Il identifie distinctement huit des neuf bronzes provenant de Jourdan. Le Jupiter (N° 70) a probablement été intégré aux biens meublant sans plus de précision. En 1870, au décès de son épouse Anne, née Georges (1790-1870), les bronzes reviennent à leur fille unique, Anne Gabrielle d'Artigues (1833-1889), épouse de Charles Edouard, III^e comte de Ribes (1824-1886). En 1909, lors du partage après décès d'Anne Gabrielle, comtesse de Ribes, seuls trois des bronzes de la Couronne sont décrits : l'un désigné comme l'*Enlèvement d'Orithye* (en réalité l'*Enlèvement d'une Sabine*, N° 335), un autre figurant *Mars quittant les Armes*, par Michel Anguier (N° 283), et un dernier d'après le modèle antique de la Vénus Médicis (N° 318).

Fait incroyable, et révélateur d'une certaine méconnaissance des Bronzes de la Couronne au début du XX^e siècle, les autres numéros de l'ancienne collection Jourdan ne figurent pas dans l'inventaire pour partage de 1909. Plus inimaginable encore de nos jours, les deux modèles de Giambologna, maître absolu des petits bronzes de la Renaissance florentine, semblent littéralement passer inaperçus. Ainsi, l'*Enlèvement d'une Sabine* (N° 335), comptant parmi les modèles les plus estimés de Giambologna, fut-il décrit de manière erronée comme un *Enlèvement d'Orithye* et la *Fortune* (N° 236), aujourd'hui également considérée comme l'un de ses chefs-d'œuvre, fut-elle simplement ignorée. Ces deux bronzes, dont la fonte exceptionnelle est attribuée à Antonio Susini (1558-1624), comptent pourtant parmi les fleurons de la collection Ribes.

After the death of Aimé Gabriel d'Artigues, resident at 30 Rue Tronchet, Paris, an inventory was drawn up on 6 April 1848 by Maître Turquet, a Paris notary, assisted by the auctioneer Maître Sibire and the expert Sigismond Mannheim. This clearly identified eight of the nine bronzes that had come from Jourdan. The *Jupiter* (no. 70) was probably included among the furnishings without being individually detailed. In 1870, after the death of his wife Anne, née Georges (1790-1870), the bronzes passed to their only daughter, Anne Gabrielle d'Artigues (1833-1889), wife of Charles Edouard, third Comte de Ribes (1824-1886). In 1909, when the estate of Anne Gabrielle, Comtesse de Ribes, was divided after her death, only three of the Royal Craon bronzes are described: one identified as the *Abduction of Oreithyia* (actually the *Rape of a Sabine Woman*, no. 335), another depicting *Mars Discarding his Armour* by Michel Anguier (no. 283), and a third based on the antique model of the *Medici Venus* (no. 318).

It seems extraordinary and reveals a certain ignorance of the *French Royal bronzes* at the beginning of the twentieth century, that the other numbered pieces from the former Jourdan collection did not appear in the 1909 probate inventory. These days it is even more unbelievable that the two models by Giambologna, undisputed master of small Florentine Renaissance bronzes, seem literally to have been gone unnoticed. The *Rape of a Sabine Woman* (no. 335), among Giambologna's most admired models, was incorrectly described as the *Abduction of Oreithyia*, while the *Fortuna* (no. 236), which today is also considered one of his masterpieces, was simply ignored. Yet these two bronzes, whose exceptional casting is attributed to Antonio Susini (1558-1624), are among the jewels of the Ribes collection.

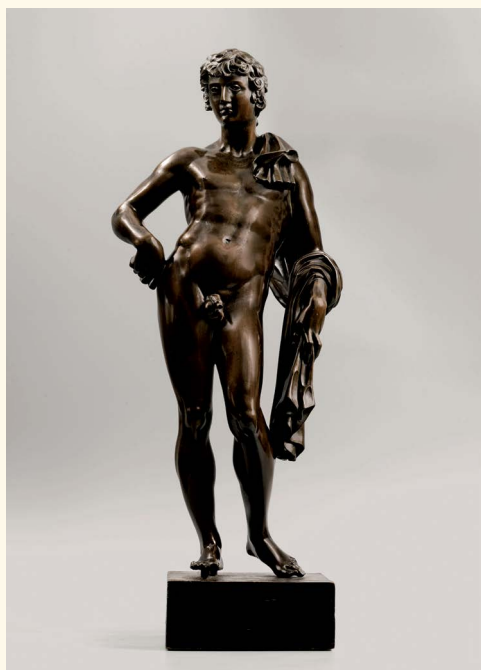


Fig. 5, Attribué à Pietro Tacca (1577-1640), Antinoüs, Bronze de la Couronne N° 4, Getty Museum, Los Angeles © Damien Perronnet / ArtDigital Studio

La postérité des bronzes livrés à Jourdan

En 1998, les conclusions issues de recherches approfondies ont été publiées dans le catalogue de l'exposition *Les Bronzes de la Couronne* organisée par le musée du Louvre. L'analyse croisée des inventaires de successions, legs et donations qui ont constitué la collection de la Couronne avec celle des inventaires successifs du Garde-Meuble a été retranscrite pour l'ensemble des trois-cent trente-cinq bronzes numérotés et des huit réductions de monuments royaux. Au-delà de l'ampleur des recherches menées, cette exposition a également permis de remettre en lumière cette collection unique dont le musée du Louvre conserve à lui seul plus de cent-quarante pièces réparties entre les départements des Antiquités égyptiennes, des Antiquités grecques, étrusques et romaines, des Objets d'art et celui des Sculptures. Comme le précisent les auteurs de cette somme remarquable, les omissions et imprécisions des inventaires et le caractère lacunaire des archives donnent lieu à certaines interprétations que des redécouvertes ultérieures pourront infirmer ou confirmer. Il en est ainsi du présent *Enlèvement d'une Sabine*, N° 335 de la Couronne, dont la réelle identité et - par conséquent - la prestigieuse origine florentine peuvent aujourd'hui être vérifiées.

Les œuvres de la collection Jourdan sont représentatives de l'origine hétérogène des Bronzes de la Couronne, issus de diverses provenances. La *Cérès* (N° 67) fut mentionnée pour la première fois dans les collections royales en 1684, sans autre indication de provenance. La *Fortune* (N° 236), certainement léguée à Louis XIV par Errard en 1689, apparaît pour la première fois dans l'inventaire de la Couronne de 1707. Ces deux premiers bronzes seront exposés à partir de 1788 dans la Galerie des Bronzes du nouveau Garde-Meuble royal par Ange-Jacques Gabriel (fig. 4). L'*Enlèvement d'une Sabine* (N° 335) est probablement celui figurant dans l'inventaire du Grand Dauphin de 1689 – sous le numéro n° 28 ou 29 (voir aussi un autre *Enlèvement* N° 331). Il ne sera mentionné pour la première fois dans les collections royales que lors de l'inventaire de 1738, cette fois-ci sous la bonne désignation.

The destiny of the bronzes consigned to Jourdan

Detailed research informed the findings published in 1998 in the catalogue of the exhibition *Les Bronzes de la Couronne*, organised by the Musée du Louvre. The cross-referencing of the inventories of inheritance, legacies and gifts that constituted the French Royal collection with an analysis of the successive inventories of the Garde-Meuble was detailed for all 335 numbered bronzes and the eight reductions of royal monuments. In addition to the breadth of the research conducted, the exhibition also shone a new light on this unique collection: the Musée du Louvre alone holds more than 140 pieces, spread between the departments of Egyptian Antiquities; Greek, Etruscan and Roman Antiquities; Objets d'Art, and Sculpture. As the authors of this remarkable body of work point out, omissions and inaccuracies in the inventories and the incomplete nature of the archives make it inevitable that some interpretations will be confirmed or disapproved because of later discoveries. This is the case with the Ribes *Rape of a Sabine*, no. 335 of the French Royal collection, whose real identity and correspondingly prestigious Florentine origin can now be confirmed.

The works in the Jourdan collection are representative of the heterogeneous origin of the bronzes of the French Royal collection, with their different provenances. *Ceres* (no. 67) was mentioned for the first time in the Royal collections in 1684, without any indication of provenance. *Fortuna* (no. 236) was certainly left to Louis XIV by Errard in 1689 and appears for the first time in the 1707 inventory. These first two bronzes were displayed from 1788 in the Bronzes Gallery of the new Garde-Meuble built by Ange-Jacques Gabriel (fig. 4). The *Rape of a Sabine Woman* (no. 335) is probably the bronze which appears in the Grand Dauphin's 1689 inventory as no. 28 or 29 (see also another *Abduction*, no. 331). It was only mentioned for the first time in the Royal collections in the 1738 inventory, this time correctly identified.



Fig. 6, Florence, XVIIe siècle, Vénus Médicis, Bronze de la Couronne N° 318, musée du Louvre, Paris © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle



Fig. 7, Michel Anguier (1612-1686), Mars quittant les Armes, Bronze de la Couronne N° 283, musée du Louvre, Paris © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle

Depuis plus d'un siècle, seuls neuf des quarante-et-un bronzes de Jourdan sont passés en ventes aux enchères. Cinq d'entre eux ont été acquis par des institutions publiques : quatre par le musée du Louvre (N°s 26, 181, 190 et le *Cerberus* du N° 317) et le dernier par le Detroit Institute of Art (N° 188). Une étude plus approfondie de cet ensemble d'exception révèle que quinze des bronzes livrés à Jourdan figurent aujourd'hui dans des collections publiques : le N° 4 au Getty Museum, Los Angeles - acquis en 2014 par l'intermédiaire de Sotheby's Paris (inv. 2014.40 ; fig. 5) ; le N° 6 au Staatliche Museen, Berlin ; les N°s 49 et 55 à la Wallace Collection, Londres ; le N° 179 au Musée Bonnat, Bayonne ; le N° 188 au Detroit Institute of Art, Detroit ; le N° 284 à la National Gallery of Art, Washington (Robert H. Smith Collection) ; et les six derniers, N°s 26, 181, 190, 283, le *Cerberus* du N° 317 et le N° 318 au musée du Louvre, Paris. Enfin, en décembre 2017, deux bronzes de cette même livraison à Gabriel Aimé Jourdan ont été acquis par le musée du Louvre : la *Vénus Médicis*, Florence, XVIIe siècle, N° 318, et le *Mars quittant les Armes* de Michel Anguier (1614-1686), N° 283, tous deux offerts par André Le Nôtre à Louis XIV (inv. OA12916 et OA12915 ; fig. 6 et 7).

Nous remercions Messieurs Moana Weil-Curiel et Stéphane Castelluccio pour leur aide précieuse dans les recherches menées sur les Bronzes de la Couronne de la collection Ribes.

Un Certificat pour Bien Culturel a été délivré à chacun des trois lots à suivre.

For more than a century, only nine of the forty-eight Jourdan bronzes have been sold at auction. Five of them were acquired by public institutions: four by the Musée du Louvre (nos. 26, 181, 190 and the *Cerberus* of no. 317) and one by the Detroit Institute of Art (no. 188). Further study of this outstanding ensemble reveals that fifteen of the bronzes given to Jourdan are now in public collections: no. 4 in the Getty Museum, Los Angeles – acquired in 2014 with intermediary assistance from Sotheby's Paris (inv. no. 2014.40; fig. 5); no. 6 in the Staatliche Museen, Berlin; nos. 49 and 55 in the Wallace Collection, London; no. 179 in the Musée Bonnat, Bayonne; no. 188 in the Detroit Institute of Art; no. 284 in the National Gallery of Art, Washington (Robert H. Smith Collection); and the six last, nos. 26, 181, 190, 283, the *Cerberus* of no. 317 and no. 318 in the Musée du Louvre, Paris.

Finally, in December 2017, two bronzes from that same ensemble given to Gabriel Aimé Jourdan were acquired by the Musée du Louvre: the *Medici Venus*, Florence, seventeenth century, no. 318, and *Mars Discarding his Armour* by Michel Anguier (1614-1686), no. 283, both given to Louis XIV by André Le Nôtre (inv. nos. OA12916 and OA12915; figs. 6 and 7).

We are grateful to Moana Weil-Curiel and Stéphane Castelluccio for their valuable assistance in the research conducted on the *Bronzes de la Couronne* in the Ribes collection.

A Certificat pour Bien Culturel has been issued to each of the following lots.

BRONZE DE LA COURONNE N° 335

ATTRIBUÉ À ANTONIO SUSINI (1558-1624), LE MODÈLE PAR GIAMBOLOGNA (1529-1608), ITALIE, FLORENCE, VERS 1590-1610

ENLÈVEMENT D'UNE SABINE

bronze à patine brune; sur un socle associé en marbre vert de mer et monture en bronze doré, France, vers 1795-1800
gravé sur la terrasse : N° 335
H. (bronze) 59,5 cm; 23¼ in.

ATTRIBUTED TO ANTONIO SUSINI (1558-1624), THE MODEL BY GIAMBOLOGNA (1529-1608), ITALIAN, FLORENCE, CIRCA 1590-1610

bronze, brown patina; on an associated sea green marble and gilt-bronze mounted socle, French, early 19th century
engraved on the terrace : N° 335

2 500 000-5 000 000 € 2 860 000-5 720 000 US\$



Détail





Fig. 2. Giambologna (1529-1608), L'Enlèvement d'une Sabine, marbre, Loggia dei Lanzi, Piazza della Signoria, Florence

PROVENANCE

- Dans l'inventaire du Grand Dauphin, Versailles, 1689, n° 28 ou 29 (voir aussi le bronze de la Couronne N° 331, un autre « Enlèvement »)
- dans le journal du Garde-Meuble royal, Hôtel du Petit-Bourbon, Paris, 1738 (comme venant de Versailles, « l'enlèvement des Sabines »)
- dans l'inventaire du nouveau Garde-Meuble royal par Ange-Jacques Gabriel, place Louis XV (actuelle place de la Concorde), Paris, 1775
- mentionné comme « mis en couleur de fumée » par Pierre Gouthière (1732-1813), 1785-1786
- dans l'inventaire des appartements de Marc-Antoine Thierry, baron de Ville-d'Avray (1732-1792), intendant général du Garde-Meuble royal, Versailles, 1788
- *ibidem*, 1791
- livré à Gabriel Aimé Jourdan, le 2 Fructidor de l'an IV (19 août 1796)
- dans l'inventaire après décès de son filleul et fils adoptif, Aimé Gabriel d'Artigues, par Me Turquet, assisté de Me Sibire, commissaire-priseur, et S. Mannheim, expert, 1848 (n° 167)

EXPOSITION

- *Le Cabinet de l'amateur*, Orangerie des Tuileries, Paris, 1956, n° 199 (comme l'Enlèvement d'Orithye)

SOURCE

- *Livraison à Jourdan le 2 Fructidor de l'an IV*, A. N. O¹ 3376

BIBLIOGRAPHIE

- *Inventaire des diamans de la Couronne, perles, pierreries, tableaux, pierres gravées, Et autres Monumens des Arts & des Sciences existants au Garde-Meuble, par les commissaires MM. Bion, Christin & Delattre, Députés à l'assemblée nationale, suivit d'un rapport sur cet Inventaire*, par M. Delattre, Paris, 1791
- *Le Cabinet de l'amateur*, cat. exp. Orangerie des Tuileries, Paris, 1956, n° 199 (décrit comme l'Enlèvement d'Orithye), p. 60
- S. Castellucci, « La collection de bronzes du Grand Dauphin, dans *Curiosité. Etudes de l'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, 1998, pp. 355-363
- S. Baratte, G. Bresc-Bautier, *Les Bronzes de la Couronne*, cat. exp. musée du Louvre, 1999, p. 24 (mentionné dans la note n° 19) et p. 186
- P. Wengraf, *Renaissance & Baroque Bronzes from the Hill Collection*, Londres, 2014, pp. 148-156 (de même hauteur que les N°s 186 et 187 mentionnés dans la note n° 11).

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- B. Sermartelli, *Alcune Composizioni di diversi autori in lode del ritratto della Sabina*, Florence, 1583
- G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pittura*, 1584
- F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, livre 3, Florence, 1681-88, pp. 7, 89
- R. Weihrauch, *Bayerisches Nationalmuseum München, Kataloge Band XIII,5, Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen*, Munich, 1956, pp. 84-87, cat. 110
- K. Watson, C. Avery, 'Medici and Stuart: a Grand Ducal Gift of 'Giovanni Bologna' Bronzes for Henry, Prince of Wales (1612)', dans *The Burlington Magazine*, 115, 1973, pp. 493-507
- *Die Bronzen der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein*, exh. cat. Museum Alter Plastik, Frankfurt, 1986, p. 177, cat. 16
- M. Leithe-Jasper, P. Wengraf (eds.), *European Bronzes from the Quentin Collection*, cat. exp. Frick Collection, New York, 2004, pp. 166-173
- P. Wengraf, 'Zur Bedeutung der "Signaturen" an Giambolognas Marmor- und Bronzefiguren', dans W. Seipel (éd.), *Giambologna. Triumph des Körpers*, cat. exp. Kunsthistorisches Museum, Vienne, 2006, pp. 102-139
- D. Zikos, 'Die Dresdner Giambolognas. Apologie ihrer Eigenhändigkeit', *Giambologna in Dresden. Die Geschenke der Medici*, cat. exp. Grünes Gewölbe, Dresden, Munich, 2006, pp. 89-94
- W. Seipel (éd.), *Giambologna. Triumph des Körpers*, cat. exp. Kunsthistorisches Museum, Vienne, 2006, pp. 120f., pp. 273-275
- D. Zikos, 'Giovanni Bologna and Antonio Susini: an old problem in the light of new research', dans P. Motture, E. Jones and D. Zikos (éd.), *Carvings, Casts & Collectors. The Art of Renaissance Sculpture*, Londres, 2013, pp. 194-209
- P. Wengraf (éd.), *Renaissance and Baroque Bronzes from the Hill Collection*, Londres, 2014
- C. Kryza-Gersch, 'Antonio Susini Rape of a Sabine' in P. Wengraf (éd.), *Renaissance and Baroque Bronzes from the Hill Collection*, Londres, 2014, pp. 148-155
- D. Zikos, 'A bronze group of the Rape of a Sabine by Giambologna', dans *The Exceptional Sale*, Christie's, Londres, 10 juillet 2014, lot 30, pp. 134-141
- D. Zikos, 'Raub einer Sabinerin (nach Giambologna)', dans J. L. Burk (éd.), *Bella Figura. Europäische Bronzekunst in Süddeutschland um 1600*, cat. exp. Bayerischen Nationalmuseum, Munich, 2015, pp. 200-203





“Un groupe (sic) de l'enlèvement d'Orithye de vingt-un pouces et demi de haut [58,2 cm], estimé quinze cent livres.” (cf. *Inventaire des diamans* [...], 1791, *op. cit.*, p. 186)

Ce bronze d'une fonte et d'une ciselure exceptionnelles est gravé du numéro de la Couronne 335. Il fut exposé pour la dernière fois en 1956 sans, à l'époque, que son importance ait été pleinement reconnue. L'apparition sur le marché de l'art de l'*Enlèvement d'une Sabine* de la collection Ribes permet enfin de reconsidérer son importance et d'établir son appartenance au groupe restreint des fontes primordiales de ce modèle fondamental de la Renaissance tardive florentine.

L'ENLÈVEMENT D'UNE SABINE : LA NAISSANCE D'UN MYTHE

La rivalité artistique a souvent engendré de grands accomplissements dans la création. Il en est ainsi du groupe en marbre de Giambologna connu sous le titre d'*Enlèvement d'une Sabine*, l'une des gloires de la Renaissance tardive à Florence (fig. 2). L'excitation fut certainement à son comble quand, en janvier 1583, le marbre fut enfin dévoilé au public après avoir été maintenu six mois durant au secret, *in situ*, le temps que Giambologna y apporte sa touche finale, son *ultima mano*. La place d'honneur sous la Loggia dei Lanzi fut alors accordée à cette composition dynamique en spirale. Elle fut ainsi installée en lieu et place du bronze de *Judith et Holopherne* par Donatello, reléguant ce chef-d'œuvre du siècle précédent à un emplacement plus exposé sur la Piazza della Signoria (cf. Kryza-Gersch, *op. cit.*, p. 150). Nous ignorons si Giambologna lui-même considérait son marbre comme surpassant le bronze de Donatello, il est cependant manifeste qu'il avait conscience d'être jugé à l'aune de l'héritage de Michelangelo. La légende raconte qu'au soir de sa vie Giambologna aurait relaté cet épisode de sa jeunesse, alors qu'il n'était encore qu'un étudiant à Rome : il se serait présenté à Michelangelo avec un sujet en cire qu'il s'était appliqué à modeler avec un infini raffinement (cf. Baldinucci, *op. cit.*). Michelangelo aurait pris le *modello*

dans ses mains, l'aurait écrasé puis prestement remodelé avant de le rendre au jeune sculpteur en lui recommandant de s'en retourner apprendre l'art du modelage avant de s'adonner à celui de la finition. Ayant atteint la cinquantaine, Giambologna était maintenant prêt à livrer un chef-d'œuvre de sculpture sur marbre capable de rivaliser avec le génie fondamental de Michelangelo : un groupe à trois figures aux proportions monumentales portant à son paroxysme la vision de son aîné sur une composition à multiples figures – « il n'y a pas de meilleure forme que celle d'une flamme, car elle est la plus mobile de toutes les formes et elle est conique. Si une figure avait cette forme elle serait magnifique. La figure devrait ressembler à la lettre S » (cf. G. P. Lomazzo, *op. cit.*).

Quand l'*Enlèvement d'une Sabine* fut enfin dévoilé, il inspira de spontanés éloges poétiques que Bartolomeo Sermartelli compila aussitôt dans un recueil (cf. *op. cit.*). Le noble Bernardo Davanzati le décrit comme « la gloire de tout art divin incarnée dans une statue à trois figures, un idéal et paradigme pour tous les grands artistes » (*idem*, p. 7). Inéluctablement, les collectionneurs de l'Europe entière désirèrent acquérir une copie de cette œuvre illustre et les rusés Médicis surent habilement capitaliser sur la renommée de leur sculpteur attiré. En 1610, le frère aîné de Charles I^{er}, Henri-Frédéric Stuart, prince de Galles, désigna spécifiquement l'*Enlèvement d'une Sabine* parmi les modèles d'après Giambologna réclamés en contrepartie des négociations pour la main de Catherine de Médicis, la sœur de Cosimo II : « *et amerebbe d'haver fra l'altri nella soprad.a picciolezza quel ratto delle sabine, che e nella gran Piazza di Firenze* » (cf. K. Watson, Ch. Avery, *op. cit.*, p. 505) [traduction]. Un témoignage peint de la suprématie de ce modèle se trouve dans la représentation de l'allégorie de la Vue par Jan Brueghel Le Jeune, datant vers 1600, qui décrit au centre de la composition un large groupe en bronze doré de l'*Enlèvement d'une Sabine* (cf. Sotheby's, *A selection from Old Masters. A brush with Nature*, Hong Kong, 2018, fig. 3).



Fig. 3. Jan Brueghel le Jeune (1601-1678) et atelier, *Allégorie de la Vue*
© Sotheby's Hong Kong, 2018



LA TRADUCTION EN BRONZE DU MODÈLE : ÉTUDE ET COMPARAISON DES FONTES INITIALES

La présente fonte, d'un raffinement extrême, est la preuve tangible de l'attirance royale pour ce modèle suprême de Giambologna qui ne manqua pas de susciter une demande immédiate dès que le marbre fut dévoilé. En définitive, aucune fonte de l'*Enlèvement d'une Sabine* ne fut documentée du vivant de Giambologna. La fonte la plus anciennement connue est celle de l'inventaire du *Kunstkammer* de l'Empereur du Saint Empire Germanique, Rodolphe II, dressé entre 1607 et 1611, et qui signale « *Ein gruppo nach dem Giovan Bologna so er zu Florenz von weißem marmo gemacht, sein 3 figur von bronzo* » (« Un groupe d'après celui de Giambologna fait à Florence en marbre blanc, étant de trois figures en bronze, est un Enlèvement d'une Sabine »). Eut égard à l'importance du commanditaire et à son lien direct avec le sculpteur, il est raisonnable de considérer ce bronze comme autographe. Il en est de même de la fonte documentée en 1610 comme appartenant à Markus Zäch, à Augsbourg, dont il a hérité de son père, Sebastian, qui l'aurait acquis directement du sculpteur dans les années 1590. Aucun de ces deux bronzes ne peut être identifié avec certitude, mais il a été suggéré par Zikos que le bronze Zäch pourrait être l'exemplaire signé réapparu sous le lot numéro 30 lors de la vente Christie's à Londres, le 10 juillet 2014 (cf. D. Zikos, 2014, *op. cit.*). D'autres fontes de l'*Enlèvement d'une Sabine* sont documentées au cours du XVII^e siècle, incluant celle appartenant à Ladislas IV de Pologne, en 1626, et celle mentionnée en 1658 dans la collection du prince Charles Eusèbe de Liechtenstein (un autre exemplaire que celui actuellement dans les collections princières).

À partir des années 1580, Giambologna est connu pour avoir pris part à la production de petits bronzes, notamment en collaboration avec deux de ses principaux assistants, Antonio Susini et Felice Trabalesi (cf. D. Zikos, 2013, *op. cit.*). Il est ainsi considéré que les fontes les plus anciennes et les plus belles auraient bénéficié de la contribution de ses deux talentueux assistants. Que les collectionneurs des XVI^e et XVII^e siècles aient su faire la distinction entre les différentes fontes des modèles de Giambologna et identifier celles dues à un sculpteur en particulier se confirme dans l'inventaire après décès de Jacopo Saviati, dressé en 1609 (cf. K. Watson, C. Avery, *op. cit.*, p. 504). Il distingue les bronzes produits par Antonio Susini d'après les modèles de Giambologna (*di mano de Antonio Susini*), en opposition à ceux qui étaient issus des propres inventions de Susini (*di mano di Antonio Susini e sua inventione*) et à ceux qui étaient de Giambologna lui-même (*di mano di Giambologna*). Les amateurs des temps modernes se sont employés à codifier les caractéristiques propres à chacune de ces catégories de production. Or, la réalité des demandes liées à des commandes spécifiques, la nature des pratiques de l'atelier, et l'évolution de l'implication en temps et en investissement personnel du sculpteur au cours de sa carrière participent à faire de règles trop figées une périlleuse analyse.

Dr Zikos a suggéré que la fonte signée qui est apparue en vente publique en 2014 (collection privée, USA) a été produite avec l'assistance de Felice Trabalesi – probablement pour Sebastian Zäch – du fait des différences constatées par rapport aux autres fontes généralement considérées comme l'œuvre d'Antonio Susini. Zikos lui reconnaît une vigueur du modelé supérieure aux fontes de Susini, tout en considérant que toutes ces fontes sont issues d'un seul et même modèle, les proportions de leurs mesures internes étant cohérentes les unes des autres. Ainsi, ce bronze doit être considéré comme la plus ancienne fonte connue à ce jour.

Quatre bronzes dont les fontes sont attribuables à Antonio Susini sont généralement considérés, d'un point de vue stylistique, comme les plus anciens et exécutés du vivant de Giambologna : celui du Bayerisches Nationalmuseum, Munich (inv. n° 52/118, cf. Weihrauch *op. cit.*), celui de la collection de Mr. et Mrs. J. Tomilson Hill, New York (cf. Kryza-Gersch, *op. cit.*), un autre dans les collections des princes de Liechtenstein, Vaduz-Vienne (inv. n° SK 115, cf. Frankfort, *op. cit.*) et le dernier en collection privée, Etats-Unis. Le bronze de la collection Ribes trouve les similitudes les plus marquantes dans le groupe des quatre fontes initiales précédemment identifiées par Kryza-Gersch (cf. *op. cit.*, p. 148). Ces similitudes sont manifestes dans la précision de la représentation des visages, des corps et de la base. D'autres analogies dans la facture sont observables en examinant l'intérieur de la fonte. D'un bronze à l'autre, aucun de ces détails n'est exactement identique mais tous partagent un langage commun. La comparaison à suivre du bronze de la collection Ribes avec les autres exemplaires primordiaux démontre qu'il est à ajouter au corpus des meilleures fontes du modèle connues à ce jour.

Sur toutes les fontes initiales connues, les yeux de chacune des figures présentent des pupilles et des iris incisés. La paupière supérieure parfaitement dessinée est plus longue que la paupière inférieure et s'achève par un petit point ; les caroncules lacrymales sont nettement surlignées. D'une fonte à l'autre, aucun de ces détails n'est absolument identique. Ainsi donc, les yeux du Sabin du groupe en collection privée américaine ont des pupilles en forme de disques plus profonds que sur les autres bronzes. Les sourcils du Romain du bronze Ribes semblent, de prime abord, plus prononcés. Cette impression est cependant accentuée par l'usure de la patine, et l'intensité de l'expression obtenue dans le modelé du visage est, en définitive, commune à l'ensemble des fontes initiales. Le traitement des dents sous la forme d'un long bandeau est une caractéristique commune à toutes les fontes précédemment citées et se retrouve sur le bronze Ribes. La barbe foisonnante couvrant l'ensemble du bas du visage du Romain est une autre spécificité permettant de distinguer les fontes premières de celles plus tardives. Il est intéressant de noter que cette variante par rapport au marbre original est plus exactement copiée sur les fontes postérieures. Sur le groupe Ribes, la barbe du Romain semble moins fournie que sur le bronze Hill ou que sur celui en collection privée américaine mais plus proche de ceux de Munich et du Liechtenstein. Sur le bronze Ribes, la chevelure du Romain varie légèrement par certains aspects, notamment dans la boucle sur le front, qui est plus fine, ou les passages plus délicats d'une boucle à l'autre qui donnent une meilleure animation de la ligne formée par la naissance des cheveux que sur d'autres fontes initiales.

Une autre variante significative entre les fontes initiales et le marbre originel réside dans l'introduction du diadème porté par la Sabine. Sa forme est identique sur chacune des premières fontes, apparaissant en forte saillie au-dessus de la tête. Elle varie sur les fontes plus tardives et il en est de même pour le traitement des mèches de cheveux formant un bandeau sous le bord inférieur du diadème et s'enroulant à l'arrière de la tête. Sur les fontes initiales, ce bandeau est composé d'une mèche dont la gravure diffère d'une fonte à l'autre, alors que sur les bronzes plus tardifs, il se transforme en tresse traitée de manière plus naturaliste comme sur l'exemplaire vendu par Sotheby's à Londres, le 8 juillet 2015, lot 11, ou sur celui du Louvre (inv. n° OA 5076A). Les oreilles de la Sabine, ainsi que celles des deux autres figures, ont une forme commune sur les fontes initiales avec une anatomie précisément définie et qui s'achève par un lobe en forme de petit bouton lui donnant l'apparence d'une note de musique. Cette spécificité est magnifiquement reprise sur l'*Enlèvement d'une Sabine* de la collection Ribes.





L'analyse des caractéristiques du Sabin accroupi étaye encore les similitudes entre les fontes initiales précédemment mentionnées. Sa chevelure est foisonnante et le bandeau autour de sa tête présente une finition comparable. Il est significatif de souligner que le traitement analogue des ongles rectilignes et de forme carrée de chaque figure, qui se découpent nettement au bout des doigts et des orteils, n'est jamais répétitif et partage une attention égale. Le traitement des veines formant un réseau parcourant le corps des deux figures masculines est aussi parfaitement comparable. L'ordonnement des doigts de la main droite du Romain mérite d'être étudié en détail. En effet, alors qu'il est similaire sur les fontes premières déjà mentionnées, le majeur et l'annulaire sont significativement plus proches l'un de l'autre sur les fontes plus tardives.

Le traitement de la base naturaliste sur laquelle repose le groupe est encore un autre paramètre révélateur rapprochant les premières fontes et les distinguant des répliques postérieures. La base du bronze Ribes est, semble-t-il, plus proche de celle de Munich avec ses longues et fines stries ciselées donnant vie aux différentes strates irrégulières en forme de rochers qui la composent. Là encore, des différences sont remarquables parmi les fontes primordiales, dont celle du Liechtenstein sur laquelle le travail de ciselure des rochers est moins marqué. Cependant, les bases des fontes plus tardives sont bien plus différentes encore avec des formations rocheuses plus arrondies traitées avec une ciselure tourbillonnante.

Bien qu'il ne fut pas possible pour cette étude de comparer l'intérieur des fontes de chacun des exemplaires initiaux précédemment discutés, le bronze Ribes présente de nombreuses similitudes avec ceux de Munich et de la collection privée new-yorkaise. La fonte est d'une épaisseur fine et régulière comparable. L'intérieur de la fonte du bronze Ribes a été partiellement comblé lorsque ce dernier a été fixé à son socle postérieur. Plus précisément, l'intérieur du bronze Ribes présente deux amas de bronze sous les pieds du Romain, en lieux et places des deux boulons de fixation visibles sur les exemplaires postérieurs dont celui vendu par Sotheby's en 2015 précédemment mentionné. La couleur rouge pâle du noyau est également analogue ainsi que la tonalité jaune de l'alliage. Vers 1785, le célèbre bronzier Pierre Gouthière (1732-1813) est intervenu sur l'*Enlèvement d'une Sabine* Ribes pour réaliser une patine dite « en couleur de fumée » en vogue à l'époque. Deux feuilles de vigne couvrant le sexe des protagonistes masculins ont probablement été ajoutées à cette occasion ; elles ont été récemment retirées. Cette patine parfaitement documentée distingue le bronze Ribes des autres fontes qui, par ailleurs, sont toutes différentes, allant de la dominante orangée du groupe de Munich aux bruns plus soutenus des autres fontes.

L'ENLÈVEMENT D'UNE SABINE RIBES : UNE PROVENANCE D'EXCEPTION

La redécouverte du bronze Ribes, conservé dans le secret d'une collection privée depuis plus de deux siècles, vient enrichir le corpus des quatre fontes initiales connues précédemment mentionnées. Les descriptions sommaires (voire dans certains cas erronées) des inventaires de la Couronne, la présence de plusieurs exemplaires de mêmes modèles ou de sujets comparables (un *Enlèvement*) et, bien souvent, l'absence de dimensions ont longtemps gêné son identification. En 1689, l'inventaire des collections du Grand Dauphin, fils de Louis XIV, mentionne en réalité deux bronzes d'un *Enlèvement d'une Sabine*, numéros 28 et 29 (cf. Les Bronzes de la Couronne, *op. cit.*). Dans la mesure où le numéro 335 n'a été gravé sur le bronze qu'entre 1711 et 1713, il est impossible d'identifier plus précisément le bronze Ribes comme celui portant le numéro 28 ou le numéro 29 de l'inventaire de 1689.

Fait remarquable, depuis son entrée dans les collections royales sous le numéro 335 jusqu'à ce jour, l'historique du bronze Ribes est documenté avec une exceptionnelle précision et sans la moindre

discontinuité. Ainsi, même l'intervention de Pierre Gouthière, doreur et ciseleur attiré de Louis XV puis de Louis XVI, sur la patine du bronze « mis en couleur de fumée » fut-elle consignée entre 1785 et 1786. Le bronze est ensuite signalé dans les appartements versaillais de Marc-Antoine Thierry, baron de Ville-d'Avray (1732-1792), intendant général du Garde-Meuble royal, où il demeurera de 1788 à 1791. Sa dernière mention dans les collections royales, date de l'inventaire de 1791. Il y est décrit par erreur comme un « [...] groupe de l'enlèvement d'Orithye [...] ». En 1956, cette désignation incorrecte a été reprise dans le catalogue de l'exposition *Le Cabinet de l'amateur* dans laquelle le bronze a figuré, sous le numéro 199, prêté par Jean-Édouard, Ve comte de Ribes (cf. *op. cit.* p. 60, n°199). Livré en paiement en 1796 au créancier de l'Etat Gabriel-Aimé Jourdan, fermier des verreries nationales de Saint-Louis à Münzthal, puis transmis à sa mort à son filleul et fils adoptif Aimé Gabriel d'Artigues (1773-1848), il reviendra à sa fille unique, Anne Gabrielle d'Artigues (1833-1909), épouse de Charles Edouard, IIIe comte de Ribes (1824-1896). L'*Enlèvement d'une Sabine* ici présenté intégra vers 1865 l'hôtel particulier nouvellement édifié rue de la Bienfaisance par Charles Edouard de Ribes pour ne le quitter que cent-cinquante ans plus tard (cf. introduction pour plus d'information).

Di mano di Giambologna – di mano di Susini, les connaisseurs des petits bronzes de la Renaissance aspirent passionnément à identifier dans chaque fonte la main spécifique de l'un de ces sculpteurs. Les documents d'archives et de provenances n'apportent que rarement une certitude absolue quant à l'auteur d'une fonte, quand bien même, exceptionnellement, elle peut être associée à tel ou tel de ces deux maîtres. Les discussions restent ouvertes sur la présence d'une signature sur de rares exemplaires qui peut évidemment renseigner sur l'auteur de la fonte mais aussi avoir été ajoutée dans l'atelier voire même par la suite (cf. P. Wengraff, *op. cit.*). Les altérations et modifications survenues au cours des siècles sur les bronzes et les patines altèrent également les affinités pourtant réelles entre différentes fontes. Ainsi, il est nécessaire de systématiquement prendre en considération l'ensemble des aspects propres à la facture, la finition et l'histoire d'une fonte en association avec une analyse objective de sa qualité afin d'en arriver au jugement le plus juste qui soit. Ceci doit également être nuancé par nos connaissances des pratiques appliquées à la production d'un bronze impliquant l'intervention de plusieurs individus aux différents stades de sa fabrication. Dans la discussion autour des fontes de l'*Enlèvement d'une Sabine* en particulier, les nuances sont extrêmement subtiles entre la définition d'une fonte par Antonio Susini ou par Antonio Susini et son fils, Giovanni Francesco Susini, ou par l'atelier d'Antonio Susini. Ainsi, la superbe fonte du groupe de Munich est donnée en 2014 à Antonio Susini par Kryza-Gersch (cf. *op. cit.*) et à Antonio Susini et Giovanni Francesco Susini par Zikos en 2015 (cf. *op. cit.*). La présente étude du bronze Ribes, documenté depuis 1689 dans l'une des plus prestigieuses collections d'Europe, démontre que sa facture et sa finition l'apparentent indubitablement au groupe restreint des fontes initiales les plus proches de l'exemplaire signé, désigné par le convainquant argumentaire de 2015 comme une fonte autographe de Giambologna. En considérant qu'Antonio Susini fut certainement l'un des assistants les plus réputés et talentueux de Giambologna impliqués dans la production des plus anciens petits bronzes d'après ses modèles, entre 1583 et vers 1600, l'attribution qui lui est faite des fontes de cette qualité est justifiée. Une définition plus précise des fontes *di mano di* Francesco Trabellesi, *di mano di* Antonio et Giovanni Francesco Susini ou *di mano di* Pietro Tacca va continuer à alimenter ce débat. Avant toute chose, les collectionneurs doivent être en mesure d'apprécier la beauté individuelle et la qualité de chaque fonte. Des fontes telles que celle de l'*Enlèvement d'une Sabine* de la collection Ribes, réalisées à Florence vers 1600, comptent indubitablement parmi les bronzes les plus parfaits qui aient été produits de tout temps, en tout lieu et par quelque sculpteur que ce soit parvenant à obtenir le meilleur de ce medium exigeant.





BRONZE DE LA COURONNE N° 236

ATTRIBUÉ À ANTONIO SUSINI (1558-1624), LE MODÈLE DE GIAMBOLOGNA (1529-1608), FLORENCE, VERS 1580-1600

LA FORTUNE

bronze à patine brune ; sur un socle en marbre rouge griotte avec une monture en bronze doré, France, vers 1796-1800
le bronze, gravé sur la terrasse N° 236
H. (bronze) 47,3 cm; 18⁵/₈ in.; (h. totale) 63 cm ; (overall) 24⁴/₈ in.

ATTRIBUTED TO ANTONIO SUSINI (1558-1624), THE MODEL BY GIAMBOLOGNA (1529-1608), FLORENCE, CIRCA 1580-1600.

bronze, light brown patina ; on a red *griotte* marble base with gilt bronze mounts, French, circa 1796-1800
the bronze engraved on the terrace N° 236

1 000 000-2 000 000 € 1 150 000-2 290 000 US\$



Détail

PROVENANCE

- 1689, Legs du peintre Charles Errard (1606-1689), directeur de l'Académie de France à Rome de 1666 à 1673
- 1707, l'inventaire du Garde-Meuble royal, Hôtel du Petit-Bourbon, Paris
- 1722, *ibidem*
- 1733, *ibidem*
- 1775, dans l'inventaire du nouveau Garde-Meuble royal par Ange-Jacques Gabriel, place Louis XV (actuelle place de la Concorde)
- 1788, *ibidem*, exposé dans la Galerie des Bronzes
- 1791, *ibidem*
- 1796, livré à Gabriel Aimé Jourdan, le 2 Fructidor de l'an IV (19 août 1796)
- 1803, sa vente par Me Lemonnier, assisté de A.-J. Paillet et H. Delaroche, Paris, le 4 avril 1803, lot 90, acheté par Glaize
- 1848, dans l'inventaire après décès d'Aimé Gabriel d'Artigues (1773-1848), filleul de Gabriel Aimé Jourdan, par Me Turquet, assisté de Me Sibire, commissaire-priseur, et S. Mannheim, expert, (n° 141)

SOURCE

- *Livraison à Jourdan le 2 Fructidor de l'an IV*, A. N. O¹ 3376

BIBLIOGRAPHIE

- *Inventaire des diamans de la Couronne, perles, pierreries, tableaux, pierres gravées, Et autres Monumens des Arts & des Sciences existants au Garde-Meuble, par les commissaires MM. Bion, Christin & Delattre, Députés à l'assemblée nationale, suivit d'un rapport sur cet Inventaire, par M. Delattre*, Paris, 1791, p. 226.
- K. Watson, Ch. Avery, "Medici and Stuart: a Grand Ducal Gift of Giovanni Bologna Bronzes for Henry Prince of Wales", dans *Burlington Magazine*, CXV, 1973, pp. 493-507.
- B. Jestaz, "La statuette de la Fortune de Jean Bologne", dans *Revue du Louvre et des musées de France*, 1978, XXVIII année, pp. 48-52.
- Ch. Avery, A. Radcliffe, *Giambologna 1529-1608, Sculptor to the Medici*, cat. exp. Edinborough, Londres, 1978 et Vienne 1979, pp. 69-71, n° 13-16
- Ch. Avery, *Giambologna. The complete Sculpture*, Londres, 1993, p. 136, n° 57.
- D. Zikos, 'Giovanni Bologna and Antonio Susini: an old problem in the light of new research', dans *Carvings, casts & collectors. The art of Renaissance Sculptors*, Londres, 2013, pp. 194 – 209.



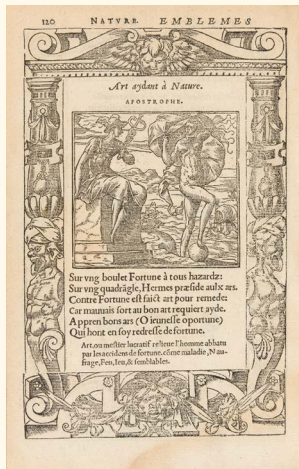


Fig. 2. Andrea Alciati, *Ars naturam adiuvans*, dans *Emblemata*, gravure, 2e éd. Lyon, 1551



Fig. 3. Jean-Démosthène Dugourc (1749-1825). Détail du projet de décor pour le mur Sud de la Galerie des Bronzes du Garde-meuble de la Couronne, 1786, musée Carnavalet, Paris

« Une femme nue debout, tenant dans les deux mains une manière de linge roulé, et regardant celui de la main gauche qui est élevée ; ayant les pieds posés sur un petit socle ovale en bronze : haute de dix-sept pouces et demi [47,3 cm], depuis le socle jusqu'au bout du bras gauche, bronze moderne, estimé six-cents livres » (cf. *Inventaire des diamans* [...], 1791, op. cit., p. 226).

D'une qualité exquise, la *Fortune* de la collection Ribes est l'une des plus belles versions en bronze connues de ce modèle. Provenant des collections royales françaises, et livrée à Jourdan en 1796, elle a été conservée dans la collection d'Artigues et dans sa descendance depuis le début du XIXe siècle, - certainement bien avant 1848 - et n'a jamais été présentée au public. .

Des documents mis à jour par Avery et Watson prouvent l'existence d'une *Fortune* dans les collections de Lorenzo Salviati et de Benedetto Gondi, amis proches du sculpteur, ayant permis d'identifier le sujet comme une œuvre de Giambologna, réalisée pour la première fois entre 1565 et 1570 (cf. Ch. Avery, K. Watson, op. cit., 1973, p. 502-504).

En effet, une *Fortune* est mentionnée en 1609 dans l'inventaire après décès de Lorenzo Salviati, sous le n° 1084, précisant qu'elle est une 'invention' de Giambologna et que la fonte, - comme notre bronze-, a été réalisée par Susini '... Una femminetta di bronzo alta braccia 2/3 in circa, ... di mano del detto Susini ... li sopra detti 10 pezzzi di bronzo vengono da Gio. Bologna'..

Antonio Susini (1558-1624) est l'un des plus importants sculpteurs et bronziers de Florence ayant travaillé dans l'atelier de Giambologna (1529-1608). Il est, avec son maître, l'artiste le plus emblématique du maniérisme italien. Après une formation d'orfèvre, Susini pratiqua l'art du fondeur et ciseleur dans l'atelier du maître comme son assistant le plus proche. Après la disparition de Giambologna en 1608, Susini ouvrit son propre atelier pour réaliser des œuvres d'après les modèles de son maître, recherchées pour leur qualité. Ses bronzes, réputés pour la précision de leur fonte et pour la finition de leur surface à la ciselure particulièrement raffinée, dépasseront par leur qualité ceux de son maître.

Parmi les versions référencées, la *Fortune* de New York (Metropolitan Museum inv. no 24.212.5) et celle de Stanford (inv. no 62.235) sont considérées comme des fontes du XVIIe siècle, réalisées d'après le modèle de Giambologna.

Sujet rare, on en connaît des variantes, montrant la *Fortune* debout sur un globe (Metropolitan museum, New York inv.no.1970.57) ou en *Vénus Marina* posée sur un coquillage. Présentée ainsi, elle tient dans ses mains les extrémités d'un voile, gonflé par le vent (Kunsthistorisches Museum, Vienne ; inv. no. PL5885).

L'exemplaire de la collection Uzielli à Londres, provenant de l'ancienne collection du marquis della Gherardesca, reprend cette même composition (cf. Ch. Avery, op. cit., 1978, n° 16). Un autre bronze au sujet identique est décrit dans l'inventaire des collections du Roi Charles Ier d'Angleterre, en 1640. Offert en 1612 par le grand-duc de Toscane à Henri, Prince de Galles (1594-1612), cette fonte aurait été commandée à Pietro Tacca : 'une femme tenant en l'air sa main gauche, sa droite en bas, en elles le voile de la Fortune cassé.' (cf. Ch. Avery, K. Watson, op. cit., p. 506).

L'une des premières représentations de la Renaissance montrant la *Fortune* apparaît en 1551 sur une gravure de '*Ars naturam adiuvans*', livre XCVIII des *Emblèmes* d'Andrea Alciati (fig. 2). Giambologna a pu s'inspirer de cette iconographie qui montre la *Fortune* dans une attitude similaire, cette fois-ci les yeux bandés et sa chevelure longue flottant dans le vent, avec le même déhanchement du corps debout sur un globe, faisant face à *Mercure*. Comme suggéré par Avery, la *Fortune* semble avoir été créée par Giambologna pour faire pendant à son célèbre *Mercure*, dont le premier modèle date de 1563. En effet, *Mercure* et *Fortuna* se font suite dans l'inventaire de la collection Gondi en 1609. Les postures des corps semblent se répondre, tant leurs attitudes paraissent complémentaires. L'association de ces deux sujets remonte à l'Antiquité, on opposait alors volontiers *Le hasard* (*Fortuna*) qui semble diriger les affaires humaines à *L'ingéniosité* (*Mercure*) que les hommes peuvent mettre en œuvre dans leurs activités.

Notre *Fortune*, d'une qualité exceptionnelle, possède toutes les caractéristiques d'un bronze réalisé par Antonio Susini. Elle compte parmi les meilleurs exemplaires référencés, comparable à celui du musée du Louvre. Ayant également appartenu à la collection des Bronzes de la Couronne, le bronze du Louvre, gravé du numéro 68, fut considéré par Jestaz comme une fonte de Susini réalisée du vivant de Giambologna (inv. no. OA10598; op.cit. 1978, p.52).

L'une des caractéristiques qui distingue ces deux exemplaires sont les yeux incisés pour la version du Louvre, généralement observée pour les fontes de Susini réalisées vers la fin des années 1580 (cf. D. Zikos, op.cit, p. 196-198).

Si l'on considère que les petits bronzes réalisés par Susini après 1587 ont généralement des yeux incisés, l'absence de cette caractéristique chez la *Fortune* de Ribes permet de supposer que notre bronze est antérieur à celui du Louvre. Il est alors l'une des premières versions connue de ce modèle.

Notre *Fortune* est remarquable par la qualité exquise de sa fonte, dont chaque détail est rendu avec grande précision, comme les lobes de ses oreilles, ses doigts aux phalanges longues et les orteils aux ongles prononcés, bien inscrits dans la chair. Les traits du visage et les yeux sont finement dessinés, mais laissés blancs pour notre bronze. La virtuosité de Susini s'exprime ici notamment dans le modelé de la chevelure partagée par une raie à l'arrière de la tête formant des boucles ondulées en stries fines. La ciselure de la surface au brossage régulier met particulièrement en valeur les formes de son corps et laisse apparaître une patine brun doré, recouverte d'un vernis translucide et brun foncé.

Légué à Louis XIV par le peintre, graveur et architecte Charles Errard (1606-1689), premier directeur de l'Académie Royale, notre bronze fut mentionné dès 1689 dans les collections du Garde-meuble du Roi. Comme l'*Abondance* (lot 14), la *Fortune* fut exposée à partir de 1788 dans la Galerie des Bronzes du nouveau Garde-Meuble par Ange-Jacques Gabriel (cf. notice du lot 14). Bien que sur le dessin en élévation du mur sud par Jean-Démosthène Dugourc (1749-1825), l'architecte en charge de l'agencement des bronzes, les sujets soient tous représentés en sens inverse - probablement repris d'un calque - ils demeurent néanmoins parfaitement identifiables. Si l'*Abondance* en est absente - elle devait être placée le long du mur nord de la galerie - la *Fortune* Ribes est quant à elle tout à fait reconnaissable dans le cinquième bronze à gauche de la première porte de gauche sur le dessin de Dugourc (fig. 3).









BRONZE DE LA COURONNE N° 67

ITALIE DU NORD, PROBABLEMENT
MANTOUE, VERS 1550, D'APRÈS
L'ANTIQUE

ALLÉGORIE DE L'ABONDANCE

bronze à patine brun noire, les yeux et les ongles en bronze argenté ou plomb ;
sur un socle postérieur en bois noirci
gravé au dos: N° 67
H. (bronze) 41,3 cm; 16½ in.

NORTH ITALIAN, PROBABLY MANTUA, CIRCA 1550, AFTER
THE ANTIQUE

bronze, dark brown patina, with silvered bronze or lead eyes and nails ; on a
later ebonised wood base
engraved on the back : N° 67

300 000-500 000 € 343 000-575 000 US\$



Détail

PROVENANCE

- Dans l'inventaire du Garde-Meuble royal, Hôtel du Petit-Bourbon, Paris, 1684
- *ibidem*, 1707
- *ibidem*, 1722
- *ibidem*, 1733
- dans l'inventaire du nouveau Garde-Meuble royal par Ange-Jacques Gabriel, place Louis XV (actuelle place de la Concorde), Paris, 1775
- *ibidem*, exposé dans la Galerie des Bronzes, 1791
- livré à Gabriel Aimé Jourdan, le 2 Fructidor de l'an IV (19 août 1796)
- dans l'inventaire après décès de son filleul et fils adoptif, Aimé Gabriel d'Artigues, par Me Turquet, assisté de Me Sibire, commissaire-priseur, et S. Mannheim, expert, 1848 (n° 142)

SOURCE

- *Livraison à Jourdan le 2 Fructidor de l'an IV*, A. N. O¹ 3376

BIBLIOGRAPHIE

- *Inventaire des diamans de la Couronne, perles, pierreries, tableaux, pierres gravées, Et autres Monumens des Arts & des Sciences existants au Garde-Meuble, par les commissaires MM. Bion, Christin & Delattre, Députés à l'assemblée nationale, suivit d'un rapport sur cet Inventaire*, par M. Delattre, Paris, 1791, p. 251
- J.-J. Guiffrey, *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, vol. 2, Paris, 1886, p. 36, n° 67:
- S. Baratte, G. Bresc-Bautier, *Les Bronzes de la Couronne*, cat. exp. musée du Louvre, 1999, p. 94

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- W. Bode, *Collection of J. Pieront Morgan: Bronzes of the Renaissance and Subsequent Periods*, Paris, 1910, I, p. XXXI, II, n° 143, pl. CIII (comme Venise, fin du XVIe siècle)
- J. Pope-Hennessy, A. F. Radcliffe, *Sculpture in the Frick Collection*, vol. III, New York, 1970, pp. 180-182
- *Von Allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock*, cat. exp. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, 1995, pp. 206-207



« Une femme qui tient une corne d'abondance du bras gauche ; haute de quinze pouces [40,6 cm], estimée trois cent cinquante livre. » (cf. Inventaire des diamans [...], 1791, *op. cit.*, p. 251)

La composition de ce bronze est une adaptation de modèles antiques tels que ceux de *Livie*, épouse de l'Empereur Auguste, de *Sabine*, épouse de l'Empereur Hadrien, ou encore d'une inconnue, dite *Julia Titi*, toutes trois représentées sous les traits de Cérès, déesse romaine de la fertilité, et portant comme attribut la corne d'abondance (musée du Louvre, Paris, inv. n° MA 1242, MA 1190 et MA 1256).

Le thème de l'Abondance, dérivant du modèle antique de Cérès, apparaît à de nombreuses reprises à Venise au XVI^e siècle – tant en peinture qu'en sculpture –, symbolisant la richesse et la prospérité commerciale de la Sérénissime. Deux marbres antiques de ce sujet furent réemployés et placés dans des niches du portique connu sous le nom de son commanditaire, le doge Francesco Foscari, érigé au milieu du XVe siècle dans la cour du Palais des Doges. Un autre marbre de l'Abondance fut sculpté par Danese Cattaneo (1512-1572) pour le monument funéraire de Leonardo Loredan, en l'église Saint Jean et Saint Paul. Un autre encore, par Francesco Segala (1535-1592), fut placé dans l'une des niches de l'Escalier d'Or (*Scala d'Oro*) du Palais des Doges. La corne d'abondance seule, emprunt des figures allégoriques de l'Abondance ou des représentations de Cérès, est également un motif récurrent de la statuaire vénitienne de la Renaissance. Elle apparaît, par exemple, soutenue par chacun des deux anges céroféraires en bronze par Girolamo Campagna (1549-1625) se trouvant à Santa Maria dei Carmini.

La fonte massive de cette figure allégorique de l'Abondance et sa patine épaisse et foncée sont caractéristiques des bronzes du nord de l'Italie au XVI^e siècle, produits entre Mantoue, Padoue et Venise. Un autre exemplaire du même modèle figurait dans les collections d'Isaac Camondo, formant pendant avec un second bronze en tout point comparable mais en sens inverse : tenant la corne d'abondance dans le bras droit et le visage tourné à gauche (musée du Louvre, Paris, inv. n° OA 6480). Une autre paire presque identique – les cornes d'abondances portant des traces de dorure – se trouve à la Frick Collection, à New York (inv. n° 16.2.57 et 16.2.58, H. 39,4 cm et 40,1 cm). Une dernière – les cornes d'abondances non dorées –, provenant de la collection d'Emma Budge (1852-1937) à Hambourg, se trouve à la Yale University Art Gallery de New Haven (inv. n° 1971.26.1-2 ; cf. J. Pope-Hennessy, A. F. Radcliffe, *op. cit.*). Ces deux figures féminines pourraient avoir été conçues comme porte-candélabres ou comme figures de chenets, à l'image des modèles créés par Niccolò Roccatagliata (1593-1636), Tiziano Aspetti (1557/59-1606) ou Girolamo Campagna dont une paire figurant *Adonis* et *Vénus* est conservée à la Ca' d'Oro, à Venise.

Les bronzes du Louvre ont été attribués par certains au sculpteur et bronzer vénitien Girolamo Campagna (1549-1626) (cf. A. Gibbon, *Guide des Bronzes de la Renaissance italienne*, Paris, 1990,

p. 84). Originaire de Vérone et auteur des bronzes monumentaux de l'église du Rédempteur et de San Giorgio Maggiore, Campagna est documenté à Venise, dans l'atelier de Danese Cattaneo, en 1571. L'influence de ce dernier, perpétuant lui-même le style de son maître, Jacopo Sansovino, est sensible dans les formes puissantes et le caractère solide de la fonte de notre figure féminine. Bien que Campagna fût également réputé pour ses bronzes de plus petites dimensions, destinés à une clientèle privée, l'attribution de notre figure féminine à ce dernier ne semble cependant pas se confirmer.

La composition frontale de cette allégorie de l'Abondance, lui donnant un caractère hiératique, se rapproche des modèles du milieu du XVI^e siècle, contemporains des formes puissantes de Jacopo Sansovino (1486-1570) et de Danese Cattaneo. Sa fonte massive à la patine sombre et dense est comparable aux bronzes des sculpteurs padouans, tels que Francesco Segala (vers 1535-1592) qui, dans l'héritage d'Andrea Riccio (1470-1532) et Jacopo Alari Bonacolsi, dit « L'Antico » (vers 1460-1528), a également exploité les variations chromatiques offertes par l'emploi de différents alliages sur une même pièce. Les traces d'argent ou de plomb visibles à la surface de certaines parties de notre figure féminine, notamment à l'emplacement des yeux et des ongles, correspondent ainsi à la tradition des bronzes padouans et mantouans. Citons, antérieur à l'Abondance de la collection Ribes, un petit bronze d'un *Garçon debout* attribué à l'entourage d'Andrea Mantegna (1430/31-1506), Mantoue, troisième quart du XVe siècle, présentant des yeux argentés comparables, aux petites pupilles rondes profondément enfoncées dans le métal (Metropolitan Museum of Art, New York, don de J. Pierpont Morgan, 1917, inv. n° 17.190.1402). Un bronze d'*Hécate*, divinité de la Triade Lunaire, ou peut-être d'une allégorie de la *Prudence*, Padoue, vers 1500, présente également un emploi du plomb pour les yeux comparables à ceux de la présente figure de notre Abondance (Staatliche Museen, Berlin, inv. n° 1942).

Inventorié au Garde-Meuble royal dès 1684, ce bronze dont nous ignorons la provenance a donc intégré assez tôt les collections de la Couronne. Les documents d'archive indiquent qu'en 1788 il était exposé dans la Galerie des Bronzes du nouveau Garde-Meuble royal, édifié par l'architecte Ange-Jacques Gabriel place Louis XV (futur hôtel de l'Etat-Major de la Marine, sur l'actuelle place de la Concorde). Cet espace fut aménagé entre 1786 et 1788 par l'intendant général du Garde-Meuble, Thierry de Ville d'Avray, avant son ouverture au public. Dans cette galerie étroite, aux murs peints en trompe-l'œil d'appareil de pierre de taille, les bronzes étaient disposés à environ 150 cm du sol, sur des gaines et tablettes peintes à l'imitation du marbre jaune de Sienne. Un dessin en élévation de Jean-Démosthène Dugourc (1749-1825), l'architecte en charge du projet, donne une vision précise de la disposition des bronzes dans la galerie où étaient exposés les monuments royaux, chacun flanqué par deux bustes en marbre, suivis d'une alternance de bustes et autres sujets en bronze (musée Carnavalet, inv. n° D.6927).





LES SALONS DE L'HÔTEL DE RIBES, PARIS, PAR A. SEREBRIAKOFF, 1964
© ADAGP, PARIS, 2019







LE GRAND TRÉPIED ANTIQUE : UN MODÈLE IMPÉRIAL

GRAND TRÉPIED EN BISCUIT DE PORCELAIN DE SÈVRES, DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIXE SIÈCLE

du modèle du service particulier de l'Empereur, formé d'une grande coupe circulaire bordée d'oves et de dards, le corps orné de têtes de lion et de godrons en relief supporté par trois pilastres cannelés à motif de chimères et de rinceaux de pampres de vigne terminés par des pattes de lions, et un balustre central à cannelures torsées, sur un socle triangulaire ; sans marque ; (petits éclats)

Haut. 44 cm., diam. 41 cm ; height 17½in., diameter 16 in.

A LARGE SÈVRES BISCUIT PORCELAIN TRIPOD, FIRST HALF 19TH CENTURY

the same model as the *service particulier de l'Empereur*, the gadrooned circular basin with an egg and dart rim, centred by a relief carved lion mask, supported by three fluted pilasters with chimeras, entwined vine branches, leaves and grapes, terminating in lion paw feet, the central spiral fluted support on a shaped rectangular base; no mark; (small chips)

20 000-30 000 € 22 900-34 300 US\$

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- P. Arizzoli-Clémentel, « Les surtouts impériaux en porcelaine de Sèvres 1804-1814 », in *Bulletin des Amis Suisses de la Céramique*, mai 1976, pp. 3-63
- B. Chevallier, « Le Service particulier de l'Empereur », in cat. exp. *Trésors de la Fondation Napoléon, dans l'intimité de la Cour impériale*, musée Jacquemart-André, Paris, 2004, pp. 127-130
- A. Dion-Tenebaum, in *La Revue du Louvre*, avril 1998, n° 41
- S. Grandjean, « Un chef d'œuvre de Sèvres, le service de l'Empereur », in *Art de France*, 1962, pp. 170-178
- S. Grandjean, « Au Louvre : Un biscuit napoléonien de Sèvres », in *Antologia di Belle Arti, Mélange Verlet*, 1987, n° 31-32, pp. 3-15
- T. Préaud, *The Sèvres Porcelain Manufactory, Alexandre Brongniart and the Triumph of Art and Industry, 1800-1847*, 1998, pp. 116-117 et p. 190, n° 22
- J.-P. Samoyault, « La Table Impériale », in cat. exp. *Versailles et les Tables royales en Europe*, 1993, p. 197, pp. 202-204







Fig. 1. A.-T. Brongniart, Dessin du surtout du service particulier de l'Empereur, 1809, Cité de la Céramique, Sèvres



Fig. 2. A. Dufay dit Casanova, Banquet du mariage de Napoléon Ier et de Marie-Louise, 1812, château de Fontainebleau
© RMN-Grand Palais (Château de Fontainebleau) / Gérard Blot



Fig. 3. Trépied similaire en biscuit de porcelaine dure, musée du Louvre, Paris

Ce modèle de grand trépied reprend une célèbre fontaine antique en marbre pentélique, trouvée à la villa Adriana à Tivoli, déposée au musée du Capitole et entrée au Louvre en 1797.

En octobre 1807, l'Empereur Napoléon 1^{er} commande un nouveau service à la manufacture de Sèvres pour remplacer le service Olympique qu'il vient d'offrir au Tsar Alexandre 1^{er}.

Ce service nommé *service particulier de l'Empereur* ou *Service des Quartiers Généraux* est accompagné d'un large surtout en biscuit.

Alexandre Brongniart, directeur de la manufacture de Sèvres, suivant les avis de Dominique Vivant-Denon, choisit les modèles pour créer les pièces qui allaient composer le surtout du *service particulier de l'Empereur* parmi les antiques conservés au Musée Napoléon. Deux dessins du surtout, datés 1809 sont conservés à la manufacture de Sèvres, sur lesquels deux grands trépieds sont représentés (fig. 1). L'architecte Alexandre-Théodore Brongniart, père d'Alexandre, reçoit 100 francs en 1809 pour ces deux dessins.

Le *service particulier de l'Empereur* et le *surtout* comprenant les deux trépieds sont livrés au palais des Tuileries en mars 1810 et employés pour la première fois le 2 avril 1810 à l'occasion du *Grand Couvert* lors du mariage de Napoléon et de Marie-Louise au château des Tuileries.

Une peinture par Alexandre Dufay dit Casanova, aujourd'hui conservée au château de Fontainebleau, illustre le banquet du mariage où sont représentés autour du service *Grand Vermeil* de l'Empereur plusieurs éléments du surtout en biscuit dont les figures d'après l'antique et des candélabres (Fig. 2).

Deux grands trépieds d'époque Empire du même modèle sont aujourd'hui conservés au musée du Louvre (fig. 3).



UNE LEÇON DE MARGUERITE GÉRARD ET FRAGONARD

MARGUERITE GÉRARD ET JEAN- HONORÉ FRAGONARD 1761 - 1837 ET 1732 - 1806

L'ELÈVE INTÉRESSANTE

huile sur toile
64,6 x 55 cm ; 25½ by 21⅔ in.

MARGUERITE GÉRARD & JEAN-HONORÉ FRAGONARD
1761 - 1837 AND 1732 - 1806

oil on canvas

300 000-400 000 € 343 000-457 000 US\$

PROVENANCE

- Collection Joseph François Xavier Le Pestre, comte de Seneffe de Turnhout, Paris ;
- Saisi au Temple le 8 avril 1794 [19 germinal an III] avec d'autres œuvres appartenant au même prince par des autorités révolutionnaires et envoyé à l'hôtel de Nesle, rue de Beaune ;
- Cédé sur les ordres du ministre de l'Intérieur, à un "fermier" de la Verrerie nationale de Müntzthal en Lorraine, Antoine Gabriel Jourdan (1740 - 1804) ;
- Vente Jourdan, Paris, 4 avril 1803 (Alexandre-Joseph Paillet et Hippolyte Delaroche), n° 18 (Marguerite Gérard), acheté 505 francs ;
- Par héritage à son filleul, Aimé Gabriel d'Artigues (1773-1848), directeur des Verreries Saint-Louis ;
- A sa fille Anne Gabrielle d'Artigues (1833-1889), épouse en 1853 du comte Charles-Édouard de Ribes (1824-1896), maire de Belle-Église (Oise) ;
- A leur fils, comte Charles-Aimé-Auguste de Ribes (1858-1917) ;
- A son fils, le comte Jean-Édouard de Ribes (1893-1982) ;
- A son fils, le comte Édouard-Auguste-Édouard de Ribes (1923-2013) ;
- Aux actuels propriétaires

EXPOSITION

- *Petits Théâtres de l'intime – La peinture de genre française entre Révolution et Restauration*, Toulouse, Musée des Augustins, 2011-2012, p. 90-91, n° 19







Fig. 1, L'Élève intéressante, gravure par Gérard Vidal, 1787



Fig. 2, D'après N. et J. Broche, Deux Amours se disputant un cœur ou l'Amour et l'Amitié

BIBLIOGRAPHIE

- L. Tuetey, « Procès-verbaux de la Commission des monuments (1790-93), Nouvelles Archives de l'Art français ». *Revue de l'Art français ancien et moderne*, t. XVII, 1901. Société de l'Histoire de l'Art français, 1902, p. 338
- Doin, « Marguerite Gérard (1761-1837) », *La Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1912, p. 436
- S. Wells-Robertson, *Marguerite Gérard*, Ph. D. New-York University, 1978, pp. 750-751, n°17
- S. Wells-Robertson, "Marguerite Gérard et les Fragonard", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1979, p. 184
- J.-P. Cuzin, *Jean-Honoré Fragonard, Vie et oeuvre. Catalogue complet des peintures*, Fribourg, 1987, p. 355, n° D212 "(Marguerite Gérard (et Fragonard?))"
- G. Scherf, « Problèmes d'attribution : Marbres de Falconet, Tassaert et Broche », dans cat. exp. *Falconet à Sèvres 1757-1766*, Sèvres, Musée national de Céramique de Sèvres, 2001-2002, note 21 p. 44
- J.-P. Cuzin, "Fragonard en 2006", dans cat. expo. *Jean-Honoré Fragonard (1732 - 1806)*, Barcelone, 2006-2007, p. 201 (vers 1785-1786, "Fragonard et Marguerite Gérard?")
- C. Blumenfeld dans cat. exp. *Marguerite Gérard – Artiste en 1789, dans l'atelier de Fragonard*, Paris, musée Cognacq-Jay, 2009, p. 19
- C. Blumenfeld, *Marguerite Gérard et la peinture de la fin des années 1770 aux années 1820*, thèse de doctorat, Lille, 2011, p. 32, n° 27
- C. Blumenfeld, *Marguerite Gérard, 1761-1837*, Montreuil, 2019, n° 25 P, repr. p. 26. Sur le processus de collaboration par morceaux, voir texte p. 42, sur le sujet p. 27-31

OEUVRE EN RAPPORT

- Gravure au pointillé par Gérard Vidal, publiée en 1787 (fig. 1)

Cela ne fait que peu de temps que le nom – et le prénom – de Marguerite Gérard, sont ressortis de l'ombre. Cette ombre, immense, c'est celle de son beau-frère Jean-Honoré Fragonard, et il a fallu un long et patient travail de réhabilitation pour qu'enfin celle-ci retrouve, dans l'histoire de la peinture française de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècles, sa place bien méritée.

La reconstitution progressive de son œuvre, depuis les travaux de Sally Welles-Robertson et de Jean-Pierre Cuzin, jusqu'à ceux, plus récents, de Carole Blumenfeld, ont permis de redécouvrir cette artiste femme majeure.

Née en 1761, Marguerite Gérard quitte Grasse en 1775 pour rejoindre à Paris sa sœur, Marie-Anne, qui a épousé Fragonard. Ce dernier la prend rapidement sous son aile et la forme, dans un premier temps comme dessinatrice et graveuse. Dès 1778 elle signe sa première planche, *Le Chat emmaillotté*. Mais bientôt son talent de peintre progresse suffisamment pour qu'elle puisse travailler de concert avec Fragonard lui-même, jusqu'à participer à plus ou moins grande échelle à des tableaux exécutés ensemble.

Développant en parallèle sa propre individualité artistique, elle parvient rapidement à se démarquer de l'art de son beau-frère, développant des thématiques et créant un langage qui lui sont propres et qui lui assureront un succès certain jusque tard dans les premières décennies du XIXe siècle.

Gravée en 1787 par Gérard Vidal (1742-1801 ; fig. 1), dans une planche restée célèbre (en témoignent de nombreuses copies), *L'Elève intéressante* est l'une des compositions les plus accomplies de la jeune Marguerite Gérard, sinon la plus accomplie même, malgré sa précocité dans la carrière de l'artiste. Rarement par la suite elle connaîtra un bonheur équivalent dans la composition, dans le raffinement de la technique.





Fig. 3, Gravure par Regnault d'après J. H. Fragonard, *La Fontaine d'Amour*, 1785

L'inspiration de Marguerite est ici diverse, mais elle prend principalement sa source dans la peinture hollandaise du Siècle d'or, et plus encore dans la peinture des *finjschilders*, ces peintres de la vie quotidienne, de scènes d'intérieurs intimistes, admirés pour leur technique picturale extrêmement précise et minutieuse, avec un rendu des étoffes et des matières illusionniste jusqu'à l'obsession. Marguerite Gérard, suivant en cela l'évolution de l'art de son beau-frère dans les années 1770-1780, tournera son regard vers ces peintres, Gerard ter Borch, Gabriel Metsu ou Frans van Mieris, et tirera de leurs exemples sa manière, délicate et précise, et son goût pour les sujets d'intérieurs qu'elle sera, avec Louis-Léopold Boilly, son exact contemporain, l'une des premières à remettre au goût du jour.

Âgée d'à peine vingt-six ans lorsqu'elle exécute *L'Elève intéressante*, sa première toile majeure, Marguerite y fait preuve d'une technique picturale totalement maîtrisée. La délicatesse du traitement des tissus, la souplesse des plis et la brillance du satin de la robe de la jeune femme, le rendu des matières, le poli des métaux, tout est exécuté avec la plus parfaite minutie. L'insistante présence d'une accumulation d'objets d'arts – sculptures, gravures, tableaux – ou d'objets de la vie quotidienne vient enrichir la composition. Depuis la boule de métal en bas à gauche de la toile, sur laquelle nous reviendrons, aux deux magots posés sur la table, depuis le chapeau de la jeune femme posé négligemment sur le groupe sculpté jusqu'à la sellette. Nombre de ces éléments se retrouveront dans les œuvres ultérieures de l'artiste, comme le trépied sur lequel est posé le groupe sculpté. Détail intéressant, ce dernier (fig. 2), qui figure *Deux amours se disputant un cœur* (ou peut-être *L'Amour et l'Amitié*, selon un catalogue de vente ancien...) reprend une composition célèbre en son temps, qui a longtemps été considérée comme étant l'invention de Falconet, alors qu'elle revient en réalité aux frères Nicolas et Joseph Broche (voir G. Scherf, *op. cit.*, note 20 p. 44).

Le titre de l'œuvre, *L'Elève intéressante*, est indiqué par la lettre de l'estampe de Vidal. S'il a été tentant de voir, dans la jeune femme absorbée dans la contemplation d'une gravure, Marguerite Gérard elle-même, il semblerait que cette hypothèse doive être abandonnée. En effet, Vidal dédicace sa planche à « Mlle Chéreau », tandis qu'il inscrit le monogramme « AC » au centre de la lettre, au centre d'une couronne de fleurs. Ces éléments laissent penser que la jeune femme représentée est en réalité Anne Louise Chéreau, née en 1771 et elle-même issue d'une famille de graveurs et d'éditeurs d'estampes.

De prime abord d'une grande simplicité de sujet, le tableau propose peut-être un sens plus profond. A travers son titre, « *L'Elève intéressante* », à travers les éléments qu'il dispose dans la pièce, à travers également la boule de métal qui se situe en bas à gauche, Marguerite Gérard semble offrir au spectateur un rébus qu'il faut décoder. La gravure que tient Anne Louise Chéreau n'est pas anodine, il s'agit de l'estampe tirée de la *Fontaine d'Amour* de Fragonard, exécutée par Regnault en 1785 (fig. 3) et qui connut un très grand succès. De même, la thématique de l'amour se retrouve dans le groupe sculpté des frères Broche. Enfin, la boule métallique en acier poli posée au sol sur une gravure froissée dont il est difficile de reconnaître le modèle (fig. 4), constitue un miroir dans le tableau, dont le reflet renvoie l'image du reste de la pièce où l'on découvre quatre figures : celle de Marguerite Gérard elle-même, assise à son chevalet et derrière laquelle se tient son maître et mentor, Fragonard. Les deux autres personnages ont été identifiés comme Marie Anne Fragonard et Henri Gérard ou le graveur Géraud Vidal lui-même.

Ainsi, au-delà de ses qualités purement techniques, *L'Elève intéressante* oblige une nouvelle fois à s'interroger sur les rapports artistiques entre Marguerite Gérard et son beau-frère et maître, Fragonard. Outre la question, parfois évoquée, d'une possible relation intime entre le maître et sa jeune et charmante belle-sœur, l'hypothèse d'une collaboration entre les deux peintres sur plusieurs tableaux de jeunesse de Marguerite a fréquemment été soulevée et il semble désormais acquis que Fragonard, dans les premiers tableaux peints par sa jeune belle-sœur et élève, ait souvent aidé à la conception de la composition des œuvres et également apposé sa touche à un ou plusieurs détails. En un clin d'œil malicieux, Frago a exécuté le chat blanc (qu'il avait déjà peint dans un précédent tableau de sa belle-sœur, *Le Chat Angora*) qui taquine le chien au repos sur un tabouret à l'assise de velours bleu. Une allusion à une connivence marquée qui dépasse le seul domaine de la collaboration artistique ?



Fig. 4. Détail du lot 18

UN AIR DE BONTÉ ET DE VÉRITÉ

NICOLAS-BERNARD LÉPICIE

1735 - 1784

LE CHIEN OBÉISSANT

huile sur toile ; signé et daté vers le centre à gauche du chapeau : *Lépicie / 1722*
54 x 59,3 cm ; 21¼ by 23⅓ in.

NICOLAS-BERNARD LÉPICIE

oil on canvas ; signed and dated *Lépicie / 1722* toward centre left

120 000-150 000 € 138 000-172 000 US\$

PROVENANCE

- Succession Pépin-Lehalleur

EXPOSITION

- Paris, Salon de 1773, n°31

BIBLIOGRAPHIE

- E. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes des Ecoles Françaises depuis l'origine des Arts du dessin jusqu'à nos jours*, Paris, 1881, t. I, p. 1013
- P.-S. Dupont de Nemours, « Lettres de Du Pont de Nemours à la margrave Caroline-Louise de Bade sur les Salons de 1773, 1777, 1779 », dans *Nouvelles Archives de l'Art français*, Nogent-le-Roi, 1908 (1909), t. II, p. 25
- Ph. Gaston Dreyfus, *Catalogue, oeuvre posthume de l'œuvre de Nicolas-Bernard Lépicie (1735-1784)*, nl, nd, n°43
- Ph. Gaston Dreyfus, "Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné de Nicolas-Bernard Lépicie (1735-1784)", *Le Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, Paris, 1923, n°167
- P. Etienne, *Nicolas-Bernard Lépicie (1735-1784). Etat des connaissances et apports nouveaux, Mémoire de Maîtrise*, Paris, 1997, Annexes, n°167







Fig. 1. N. B. Lépicié, *Le Petit savoyard*, Paris, Musée du Louvre
© RMN-Grand Palais / Martine Beck-Coppola



Fig. 2. N. B. Lépicié, *La politesse intéressée*, localisation inconnue

Parmi les thématiques qui connurent un regain d'intérêt considérable durant le XVIII^e siècle, celle de l'enfance est certainement l'une des plus notables. Rousseau s'en fit l'écho au sein des philosophes des Lumières, Chardin et Greuze, dans le domaine de la peinture, furent parmi les premiers à s'en saisir.

Auprès d'eux, Lépicié fut, sans conteste, l'un des artistes qui sut le mieux tirer de cette veine un art original et séduisant, sincère et puissant.

L'ambition première de Lépicié était pourtant le Grand genre, la peinture d'histoire, dont il donna d'ailleurs, tout au long de sa carrière, de beaux exemples. Fils du graveur François-Bernard Lépicié, élève de Carle Vanloo, il suivit cette voie des peintres d'histoire, intégrant, en tant que tel, l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1769, devenant même professeur en 1777. Mais s'il ne cesse jamais, tout au long de sa carrière, d'exercer dans ce domaine, c'est plutôt dans celui de la peinture de genre qu'il se révèle véritablement, comme le notent nombre de critiques d'art de son temps.

Tirant ses sujets de la vie quotidienne, les puisant souvent au sein des classes les plus défavorisées de la société française de l'époque – les mendiants, les braconniers, les savoyards... –, Lépicié parvient dans ses œuvres à atteindre une justesse de ton et d'attitude qui l'éloigne de la scène de genre pittoresque classique, qui tire vers le burlesque ou le mélodrame.

Le lien avec la peinture flamande et hollandaise du Siècle d'or est évident, les commentateurs de l'œuvre de Lépicié à l'époque le rappellent en admirant la manière dont le peintre a su réinterpréter l'art de Teniers, ses accents de réalisme, sa palette à la fois épaisse et délicate, son coloris sourd et en même temps argenté, comme l'écrit un des critiques du Salon de 1773, celui-là précisément où Lépicié expose le présent tableau.

C'est avec ce talent, que Lépicié porte une attention toute particulière à ce monde de l'enfance, devenu si important dans la seconde moitié du siècle. L'innocence, la fraîcheur, la simplicité des attitudes enfantines l'inspirent à de nombreuses reprises (*L'Enfant en pénitence*, Musée des Beaux-Arts de Lyon ; *Le Jeune dessinateur*, Paris, Musée du Louvre, etc.).

Il dépeint ici sans artifice une saynète de la vie quotidienne d'un jeune commissionnaire savoyard, de ceux qui, pendant tout le XVIII^e siècle, vinrent peupler les rues de Paris, proposant leurs services contre une maigre rétribution. C'est ici l'heure de la pause. Le garçon, ayant posé sa boîte à ouvrage (probablement une boîte à cirage, que l'on retrouve sur un dessin de Lépicié conservé au Louvre, fig. 1), s'est assis sur un soubassement de pierre et s'apprête à manger un quignon de pain tandis que son chien lui rapporte son chapeau.

L'anecdotisme apparent de l'œuvre cède la place à une forme de tendresse sans sensiblerie, une observation fidèle, sans jugement moral ni misérabilisme, de la compassion d'un enfant devant la fidélité – un peu espiègle – de son animal, qui certes lui rend service, mais qui sans nul doute espère comme récompense le petit morceau de pain que le garçonnet a déjà découpé et qu'il tient dans sa main droite.

Peint en 1772, *Le chien obéissant* fut exposé par Lépicié au Salon de 1773, dans lequel figurait aussi un autre tableau dans la même veine, intitulé *La politesse intéressée* (fig. 2), et qui représentait également un petit savoyard avec son chien, qui cette fois, dans le même but d'obtenir de quoi manger, fait le beau devant son maître.

Ce n'est pas sans raison que Dupont de Nemours, décrivant les deux tableaux dans sa correspondance littéraire et artistique avec la Margrave Caroline Louise de Bade, retient « l'air de bonté et de vérité » des deux petits savoyards que le peintre a exposés ensemble au Salon. Le sourire et l'air attendri de ce jeune garçon, dépeint avec un naturel saisissant, paraît comme une éclaircie dans sa dure journée de labeur.

Loin de toute volonté dramatique ou misérabiliste, Lépicié, dans une œuvre qui préfigure le réalisme à venir d'un Courbet ou d'un Millet, offre ainsi au spectateur un petit chef-d'œuvre d'émotion sincère et dénuée de toute arrière-pensée.



LEPRINCE AU SALON DE 1771

JEAN-BAPTISTE LEPRINCE

1734 - 1781

LA VISITE DU MÉDECIN

huile sur toile ; signé en bas à gauche : *Le Prince*
73,5 x 92,5 cm ; 29 by 36½ in.

JEAN-BAPTISTE LEPRINCE

oil on canvas; signed bottom left: *Le Prince*

120 000-180 000 € 138 000-206 000 US\$

PROVENANCE

- Collection du duc Renaud César Louis de Choiseul-Praslin (1735-1791) ;
- Sa vente, Paris, 18-25 février 1793, lot 170, avec son pendant, « La proposition de mariage » (adjudé 861 livres à Gendrier) ;
- Collection Aimé Gabriel d'Artigues (1773-1848), directeur des Verreries Saint-Louis ;
- A sa fille Anne Gabrielle d'Artigues (1833-1889), épouse en 1853 du comte Charles-Édouard de Ribes (1824-1896), maire de Belle-Église (Oise) ;
- A leur fils, comte Charles-Aimé-Auguste de Ribes (1858-1917) ;
- A son fils, le comte Jean-Édouard de Ribes (1893-1982) ;
- A son fils, le comte Édouard-Auguste-Édouard de Ribes (1923-2013) ;
- Aux actuels propriétaires

EXPOSITION

- Paris, Salon de 1771, n°72 (comme appartenant à la collection du duc de Praslin)

BIBLIOGRAPHIE

- *La Muse errante au Sallon*, Paris, 1771, p. 24
- *La Lettre de M. Raphael le jeune [...] sur les Peintures, Sculptures & Gravures qui sont exposées cette année au Louvre*, Paris, 1771, p. 15
- *L'Ombre de Raphael*, Paris, 1771, p. 39-40
- *Le Mercure de France*, octobre 1771, t. I, p. 186.

OEUVRE EN RAPPORT

Gravure par Anne François David (1741-1824) en 1776, avec pour titre : *Le médecin aux urines* (**fig. 1**)









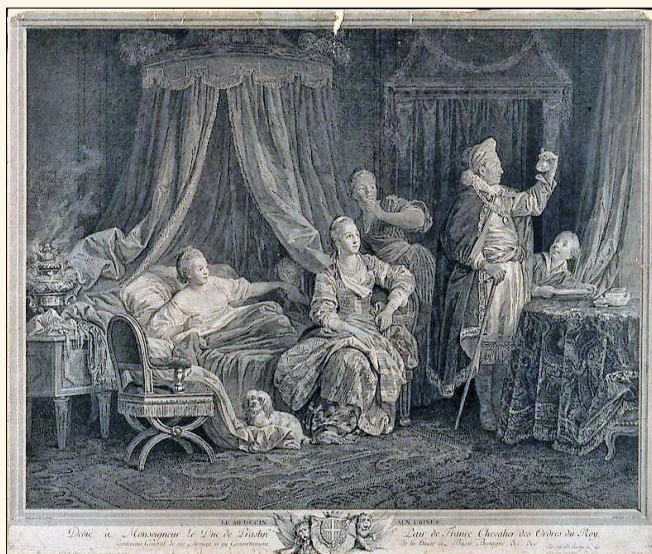


Fig. 1, Gravure par Anne François David, *Le médecin aux urines*, 1776

Né dans une famille de sculpteurs et de doreurs ornementaux, Jean-Baptiste Leprince se forme, dans le début des années 1750, dans l'atelier de François Boucher, dont il imite dans un premier temps la manière et reprend les thématiques avec bonheur.

On lui suppose un voyage en Italie, mais c'est surtout son long séjour en Russie qui s'avérera déterminant pour la suite de sa carrière de peintre. Il s'y installe en 1757, et, outre les commandes qu'il y reçoit, Leprince en profite pour effectuer de nombreuses tournées dans les différentes provinces de l'Empire, de la Laponie à la Sibérie. Il en retirera un ensemble de dessins et d'études qui lui fourniront un répertoire de motifs et de sujets inépuisable durant tout le reste de sa carrière.

De retour en France en 1762, il est reçu à l'Académie royale en 1765 et débute une prolifique carrière de peintre de genre et de paysage, exposant régulièrement au Salon du Louvre, et se bâtissant une solide clientèle grâce à l'exotisme de ses sujets russes.

Dans *La visite du médecin*, Leprince renoue avec une iconographie particulièrement en vogue dans la Hollande du Siècle d'or. A la demande d'une mère inquiète du changement de santé de sa fille, un médecin examine les urines de cette dernière, dans le but de découvrir les causes de son étrange maladie. Debout devant la fenêtre, il porte à la lumière la fiole contenant les humeurs de la demoiselle, qu'il observe d'un air circonspect. La mère, assise auprès du lit de sa fille se tourne vers lui le visage marqué par l'anxiété de l'attente du diagnostic, que le médecin ne devinera pas. Car le malaise de la jeune fille est d'un ordre tout-à-fait différent, comme le laisse deviner Leprince. En effet, la raison de son trouble se manifeste discrètement dans l'ombre des lourdes draperies du baldaquin : un jeune homme, qui s'est introduit à la dérobée près de la couche, lui tient la main droite qu'il embrasse avec empressement, procurant à la demoiselle un plaisir que son visage a du mal à contenir, faisant ainsi connaître, comme l'écrit joliment l'auteur de *La Muse Errante au Salon*, « son mal & son vrai Médecin ».

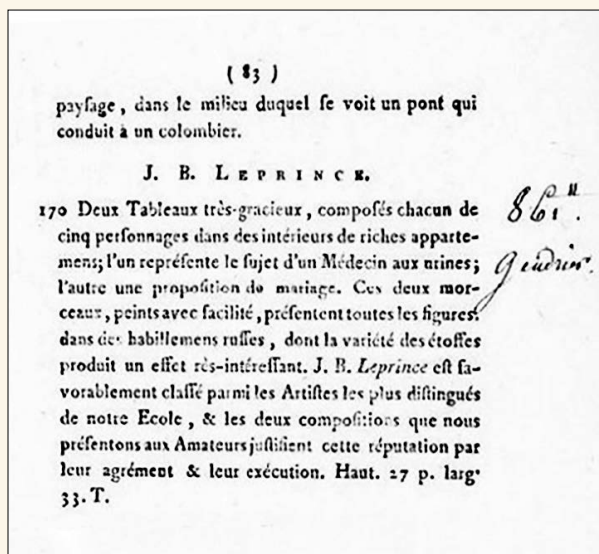


Fig. 2, Catalogue de la vente de la collection du duc Renaud César Louis de Choiseul-Praslin, Paris, 18-25 février 1793, lot 170

Comme souvent chez Leprince après son retour en France, le tableau fait la part belle aux éléments pittoresques tirés du monde russe. Aussi bien les accoutrements (la robe de la mère et de la servante, le costume du petit page, celui, plus fantaisiste, du médecin...) que les objets, comme le magnifique samovar qui ferme la composition sur la droite, rappellent le long séjour de Leprince dans la région. L'artiste n'aura en effet de cesse de tirer profit de cette influence cruciale, satisfaisant une clientèle avide aussi bien de sa technique que de l'exotisme de ses sujets, comme le rappelle un critique du *Mercure de France*, en 1773, au sujet du tableau suivant : « Toutes les compositions de cet artiste ingénieux offrent ordinairement quelque action naïve ou enjouée, rendue d'une touche précieuse et en même temps spirituelle. Des draperies bien étudiées, un coloris brillant et de jolis effets feront rechercher ses tableaux de tous les amateurs, de ceux surtout qui aiment à voir de petits minois français assez piquants sous l'habillement pittoresque des femmes russes. »

La gravure d'Anne François David d'après le tableau de Leprince, qui date de 1776, est dédiée au duc de Praslin, « chevalier des ordres du Roy, Lieutenant Général de ses armées, et au gouvernement de la haute et basse Bretagne ». Renaud César Louis de Choiseul, 2^e duc de Praslin (1735-1791), fut célèbre en son temps pour l'importante collection de tableaux de maîtres qu'il avait constituée, poursuivant celle de son père, et qui fut vendue peu de temps après sa mort. Sous le n° 170 de cette vente, qui se tint entre le 18 et le 25 février 1793 (fig. 2), étaient regroupés deux tableaux de Jean-Baptiste Leprince : le « médecin aux urines », qui correspond au présent tableau ; mais également une « proposition de mariage », sur laquelle nous reviendrons dans la notice suivante.



LEPRINCE AU SALON DE 1773

JEAN-BAPTISTE LEPRINCE

1734 - 1781

LA LEÇON INUTILE

huile sur toile ; signé et daté en bas à gauche : *Le Prince 1772*
73,2 x 92,5 cm ; 28¾ by 36⅓ in.

JEAN-BAPTISTE LEPRINCE

oil on canvas; signed and dated bottom left: *Le Prince 1772*

150 000-200 000 € 172 000-229 000 US\$

PROVENANCE

- Collection du duc Renaud César Louis de Choiseul-Praslin (1735-1791) ;
- Sa vente, Paris, 18-25 février 1793, lot 170, avec son pendant, « Le médecin aux urines » (adjudgé 861 livres à Gendrier) ;
- Collection Aimé Gabriel d'Artigues (1773-1848), directeur des Verreries Saint-Louis ;
- A sa fille Anne Gabrielle d'Artigues (1833-1889), épouse en 1853 du comte Charles-Édouard de Ribes (1824-1896), maire de Belle-Église (Oise) ;
- A leur fils, comte Charles-Aimé-Auguste de Ribes (1858-1917) ;
- A son fils, le comte Jean-Édouard de Ribes (1893-1982) ;
- A son fils, le comte Édouard-Auguste-Édouard de Ribes (1923-2013) ;
- Aux actuels propriétaires

EXPOSITION

- Paris, Salon de 1773, n°54 avec la description suivante : *Une mère, ayant surpris une cachette qui renfermait un portrait, des lettres et des bijoux, faits les plus vifs reproches à sa fille, qui malgré l'apparence de son repentir, reçoit encore une lettre qu'une servante lui donne en cachette; le père cherche à lire les sentiments de sa fille dans ses yeux, tandis que la grand-mère lit une de ces lettres*

BIBLIOGRAPHIE

- *Eloge des tableaux exposés au Louvre*, Paris, 1773, p. 42-43
- L.-P. de Bachaumont, *Mémoires Secrets pour servir à la République des lettres*, Lettre II, 14 septembre 1773 (éd. 1995, p. 41)
- *Le Mercure de France*, octobre 1773, t. I, p. 169

OEUVRE EN RAPPORT

Gravure par Isidore Stanislas Helman (1743-1806) en 1781, avec pour titre : *La leçon inutile* (fig. 1)











Fig. 1. Gravure par Isidore Stanislas Helman, *La leçon inutile*, 1781



Fig. 2. Gravure par Demarteau d'après Jean-Baptiste LePrince, *Vieille femme lisant*

Jusqu'alors imprécise, la provenance initiale de l'œuvre est précisée par deux documents négligés : le catalogue de la vente Choiseul-Praslin de 1793, et la gravure exécutée par Helman d'après le tableau. Dans le premier, nous trouvons sous le lot 170 deux tableaux de Leprince, dont le premier correspond à *La visite du médecin* (lot précédent), tandis que le second, de même format et qui semble lui faire pendant, est décrit comme « une proposition de mariage ». Il s'agit en réalité du présent tableau, dont le sujet a été mal interprété par l'expert de la vente. Cette hypothèse est corroborée par la lettre de la gravure d'Helman, dédiée à la duchesse de Gramont, qui précise : « tiré du Cabinet de M. le Duc de Praslin ». Les deux tableaux, bien que vraisemblablement peints à plusieurs mois d'intervalle, ont donc très rapidement été considérés comme des pendants, et il y a tout lieu de croire que le premier, qui fut sans doute une commande du duc de Choiseul-Praslin lui-même, satisfait tant son propriétaire, qu'il commanda le second à Leprince dans la foulée pour lui servir de contrepartie.

Dans un intérieur de chambre cossue, un petit drame familial se joue sous nos yeux. La cassette dans laquelle une jeune fille avait dissimulé les lettres et les portraits de son prétendant a été découverte par ses parents. Ceux-ci, réunis en colloque, s'apprentent à juger la demoiselle, qui se tient devant eux, avec un air de contrition qui n'a rien de sincère.

Jean-Baptiste Leprince a, de toute évidence, retenu la leçon de Greuze dans la composition de ce savoureux vaudeville. Comme sur une scène de théâtre, il a disposé les différents acteurs afin de donner au spectateur à lire la scène, décrite avec précision par le livret du Salon de 1773, où le tableau est exposé.

Lisons la description, plus précise encore, qu'en fait Louis-Petit de Bachaumont dans ses *Mémoires secrets* :

« Tous les personnages de ce petit Drame jouent leur rôle convenablement à leur caractère, à leur âge, à leur qualité. La mère, comme de raison, a l'air le plus méchant ; elle tient le portrait surpris ; elle lance un regard de courroux sur sa fille. Le père, moins fougueux, apporte plus de sang-froid dans l'action ;

& veut s'assurer si sa fille est coupable, avant de la châtier. La grand-mère, indulgente par cette raison qu'elle n'a plus de prétentions comme sa fille ; chez qui le sentiment de curiosité, la dernière passion qui survive dans le sexe, domine, en lisant un de ces lettres voudrait voir si l'amour se traite encore ainsi que de son temps. A travers l'air contrit de la jeune personne, la malice perce ; on y démêle sa joie secrète, en recevant le billet doux que lui glisse la soubrette, avec la finesse, la souplesse qu'exige son rôle. » (Bachaumont, *Mémoires secrets*, Lettre II, 14 septembre 1773).

Leprince ne se contente donc pas de la simple admonestation familiale. Avec une finesse malicieuse, il introduit une autre scène dans la scène. A l'insu de ses parents, la jeune demoiselle reçoit ainsi un nouveau billet doux de son prétendant, que lui glisse discrètement dans sa main gauche tendue en arrière, une servante complice. La réprimande est inutile, les parents sont dupes, la jeune fille ne les écoute en rien.

Les influences du peintre, une nouvelle fois, sont diverses. Mais sur le plan du style, Leprince se tourne surtout vers la peinture de genre hollandaise du siècle précédent. Le fini précieux des étoffes, des soieries brillantes de la robe de la jeune femme, le goût pour les détails exécutés avec minutie renvoient à l'art d'un Gerard Ter Borch ou d'un Frans van Mieris l'Ancien, tandis que la grand-mère est une réminiscence, presque une citation, des nombreuses vieilles femmes lisant de Gerrit Dou. Un motif que l'artiste semble avoir apprécié, puisqu'il l'a repris dans un dessin, aujourd'hui perdu, mais gravé par Demarteau (fig. 2).

Comme dans le cas de *La visite du médecin* (lot précédent), l'atmosphère dépeinte par Leprince est fortement imprégnée de son récent séjour en Russie. Le peintre se plaît à réutiliser des éléments vestimentaires, des détails dans le décor (le trophée accroché dans le fond), tiré du répertoire décoratif qu'il a amassé lors de son voyage.

Dans un état de conservation remarquable, qui permet pleinement de juger de la qualité exquise de l'exécution, Leprince développe ici l'une de ses compositions les plus savoureuses et les plus maîtrisées



JOSEPH VIVIEN ET L'ART DU PASTEL, I

JOSEPH VIVIEN

1657 - 1734

PORTRAIT DE JEAN-FRANÇOIS GUILLIEAUMON (1672-1758)

pastel sur papier marouflé sur toile
820 x 840 mm

JOSEPH VIVIEN

pastel on paper laid down on canvas

25 000-35 000 € 28 600-40 000 US\$

BIBLIOGRAPHIE

- N. Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, Londres, 2006, p. 557 ; également cité dans le dictionnaire en ligne, n° J.77.21.

OEUVRE EN RAPPORT

Gravé par Nicolas Edelinck

Ce pastel baroque, vivant et dynamique, est une œuvre de l'artiste lyonnais Joseph Vivien (1657-1734). Reçu à l'Académie royale derrière François Bonnemer (1638-1689), il remporte le deuxième prix de Rome en 1678 et devient *maître peintre* trois ans plus tard. Elève de Charles Le Brun, Vivien commence par le portrait. Après la mort de Nanteuil en 1678, la technique du pastel est peu utilisée et Vivien choisit sans doute cette technique afin de se démarquer de Rigaud, Largillier et de Troy. Vivien excelle dans cet art, utilisant une large gamme de couleurs et un fini à la fois précis et estompé. Sous son crayon, les tissus et les armures deviennent spectaculaires. Dans ce pastel exceptionnel, ainsi que dans ses compositions monumentales et baroques, ses portraits restent réalistes et très présents. .

Ce portrait représente Jean-François Guillaumon, 'M. Maître Tapissier, Ord^{re} de Clergé de France, du Parlement, de la Ville et de L'Université.' Ce titre extrêmement précis nous est fourni par la légende du deuxième état de la gravure. Les liens étroits de Vivien avec la famille du graveur Edelinck lui permettent d'occuper une place importante parmi les artistes français. Neil Jeffares indique que « *Vivien a réalisé le portrait de Gérard Edelinck qui, à son tour, avec son fils Nicolas, a réalisé des gravures à partir de nombreux portraits de Vivien* ».

Pour un portrait de l'épouse de François Guillaumon, également de la main de Joseph Vivien, voir lot suivant. .

Nous remercions Monsieur Neil Jeffares pour son aide au cataloging de ce lot.



JOSEPH VIVIEN ET L'ART DU PASTEL, II

JOSEPH VIVIEN

1657 - 1734

PORTRAIT DE MADELEINE-GENEVIÈVE DUPUIS (V. 1675 - P. 1759)

pastel sur papier marouflé sur toile
790 x 640 mm

JOSEPH VIVIEN

pastel on paper laid down on canvas

15 000-20 000 € 17 200-22 900 US\$

BIBLIOGRAPHIE

- N. Jeffares, *Dictionary of Pastellists before 1800*, édition en ligne, n° J.77.211

Cet élégant portrait de femme, vêtue à la mode de l'époque, représente Madeleine-Geneviève Dupuis (v. 1675 - p. 1759), épouse de Jean-François Guillaumon (voir lot précédent). Elle est la belle-soeur de Nicolas Edelinck (auteur des gravures d'après le pastel de Vivien représentant l'époux de la portraiturée), la fille de Marie-Antoinette (grande-tante de Pierre-Jean Mariette) et la demi-sœur d'Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville. .

Nous remercions Monsieur Neil Jeffares d'avoir identifié la portraiturée et pour son aide au cataloguing de ce lot.



DEUX GRANDES PAGODES FLEURIES DE DELFT

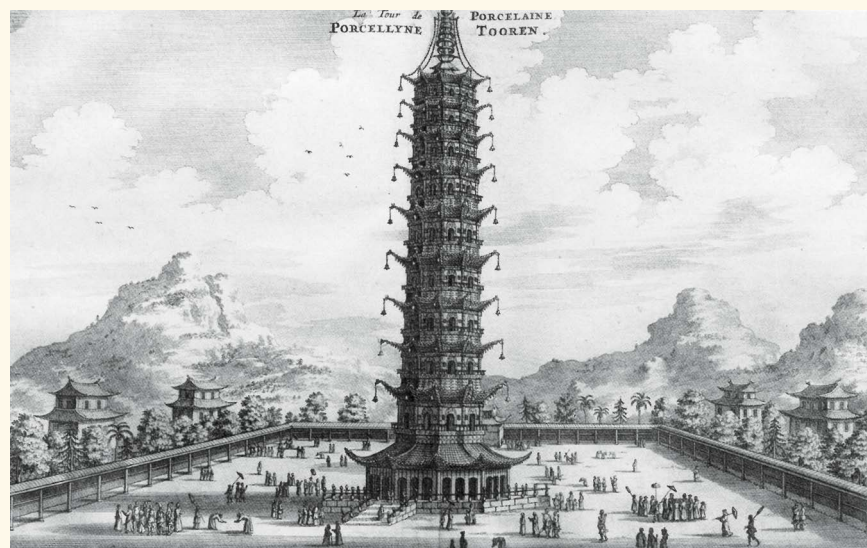


Fig. 1. Johan Nieuwhof, Tour de porcelaine de Nankin, gravure, 1665

PAIRE DE GRANDS OBÉLISQUES OU PYRAMIDES EN FAÏENCE DE DELFT DE LA FIN DU XVIIIE SIÈCLE, VERS 1695-1700

à décor en camaïeu bleu de volatiles sur des rochers fleuris dans le style chinois, la base carrée supportée par quatre lions couchés et surmontée de quatre figures de sphinges couchées sur lesquelles repose une tour pyramidale de neuf étagères carrées, chacune ornée aux angles de quatre têtes de chimère formant orifice pour les fleurs ; la dernière étagère au sommet est un remplacement en porcelaine de Chine du XVIIIe siècle ; (restaurations aux sommets et à un angle d'une base)

Haut. 153 cm. ; height 60¼in.

(2)

A PAIR OF LARGE DUTCH-DELFT EARTHENWARE OBELISKS OR PYRAMIDS, LATE 17TH CENTURY, CIRCA 1695-1700

the blue and white decoration with birds, rocks and flowers in the Chinese style, the pyramidal tower of nine pieces above two volute scrolled sphynx, above a pedestal supported by four recumbent lion and ball feet, the upper piece of the tower is an 18th century Chinese porcelain replacement; (the tops and a corner of one base with restorations)

150 000-250 000 € 172 000-286 000 US\$

PROVENANCE

- Collection du comte du Puget, villa des Avenues, Compiègne ; puis par descendance à Marie-Denise-Henriette du Puget (1872-1957), épouse de Charles-Aimé-Auguste, IVe comte de Ribes (1858-1917). Ces obélisques proviendraient des collections d'Edme Antoine, 1er comte du Puget (1742-1801).

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- M. Archer, « Pyramids and Pagodas for flowers », in *Country Life*, janvier 1976
- J. Wilson, « A phenomenon of Taste, The China Mode of Queen Mary », in *Apollo*, août 1972, pp. 116-123
- M. S. van Aken-Fehmers (dir.), *Vases with spouts, three centuries of Splendour*, La Haye, 2007
- J. D. van Dam, *Delftse Porceleyn, 1620-1850*, Amsterdam, 2004
- A. Erkelens, *Delfts Porceleijn van koningin Mary II : Ceramick op Het Loo uit de tijd van Willem III en Mary II*, 1996
- F. Scholten, *Delft Tulip Vases*, Amsterdam, 2013
- Aronson, *Lavish Tulipières, pyramidal flower vases*, 2007









Fig.2, Obélisque dit tulipière, musée du Louvre, Paris
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Daniel Arnaudet

Parmi les plus grands obélisques de Delft de la fin du XVII^e siècle

La fin du XVII^e siècle voit la création et le perfectionnement par les faïenciers de Delft de grands vases pour présenter les fleurs coupées et destinés à la cour de Guillaume III d'Orange-Nassau, sa femme Mary II et leur entourage aristocratique, en Hollande mais également en Grande-Bretagne.

Cette forme de vase portait le nom de *pyramide* ou également *obélisque*. Un inventaire dressé en 1691 dans la manufacture De Metaale Pot à Delft mentionne la présence de *pyramides pour les fleurs*. Au XIX^e siècle, ces vases ont été nommés avec erreur *tulipières*. Ils n'étaient pas destinés à présenter une seule variété de fleurs mais au contraire une profusion de fleurs de différentes espèces. Les représentations contemporaines de ces pyramides sont excessivement rares. Une pyramide est représentée peinte sur une paire de vases en faïence de Delft de la manufacture de la tête de Maure sous la direction de Jacob Wemmersz Hoppesteijn (1659-1682) aujourd'hui conservée au musée de la Chartreuse de Douai. Des pyramides en faïence de Delft sont également représentées sur la garniture en tapisserie de deux chaises, vers 1700, conservées dans les collections de Doddington Hall dans le Lincolnshire. Elles apparaissent remplies d'un grand nombre de fleurs colorées de plusieurs espèces avec leur feuillage.

Les intérêts conjugués de Marie II pour la porcelaine de Chine et pour les fleurs devaient naturellement conduire la Reine à apprécier ces pyramides de *Delfts Porceleyn*. Un inventaire au palais de Het Loo avant 1689 fait état de la présence de *petites pyramides pour les fleurs*. Un autre inventaire dans sa résidence de Honselaarsdijk près de La Haye mentionne *deux grandes pyramides pour mettre des fleurs en porcelaine de Delft et quatre petites*.

Trois paires de vases à tubulures pour les fleurs en faïence de Delft aujourd'hui encore conservées dans les collections Royales anglaises à Hampton Court Palace en Angleterre ont fait partie des collections du Guillaume III et de Marie II. Ils sont décorés du chiffre du couple royal, d'armoiries et emblèmes héraldiques en tant que Roi et Reine d'Angleterre, d'Ecosse et Irlande et de portraits du Roi Guillaume III. Ces six vases proviennent de la manufacture de l'A Grec (De Grieksche A) sous la direction d'Adrian Kocks (1687-1701). Parmi ces trois paires, l'une est une paire de pyramides hexagonales dont les becs pour accueillir les fleurs sont en forme de tête de chimère identiques à celles présentes sur nos pyramides.

Cette forme de vase réunit trois sources d'inspiration distinctes.

D'une part, le vase à plusieurs becs ou tubulures dont l'origine semble remonter aux céramiques perses dès le XII^e siècle dont on trouve un écho en porcelaine de Médicis à Florence à la fin du XVI^e siècle puis à Nevers en France et en Angleterre dans les années 1650-1660.

L'obélisque, directement inspiré de la forme antique, est un symbole de pouvoir. Au cours du règne de Guillaume III, il est largement employé pour illustrer l'autorité royale. Par exemple, l'axe central des jardins du palais de Het Loo menait à un obélisque en bois et l'arc de triomphe érigé en 1692 à La Haye à l'occasion de la visite de Guillaume III était encadré d'obélisques surmontés des bustes du Roi Guillaume et de la Reine Marie.

Enfin, la troisième source d'inspiration de ces pyramides est la fameuse Pagode de Porcelaine de Nankin (fig. 1). La diffusion de cette construction exotique par sa gravure publiée à Amsterdam en 1665 dans le récit de voyage de Johann Nieuhof (*An Embassy from the Netherlands east India Company to the Great Tartar Cham, the current Emperor of China*) fascine l'Europe et notamment les potiers de Delft. Les similitudes entre la Pagode de Nankin et les pyramides en faïences de Delft sont trop nombreuses pour n'être dues qu'au hasard : les becs des pyramides imitent les saillies aux angles de la pagode ; la tour comportait neuf étages comme la plupart des pyramides en faïence de Delft ; enfin elle était entièrement en porcelaine, comme tentent de l'imiter ces faïences.



Fig.3, Manufacture De Metaale Pot (att. à), Paire d'obélisques dits tulipières, d'après Lambertus van Eenhoorn, 1692-1700, Rijksmuseum, Amsterdam
© Rijksmuseum, Amsterdam

Plusieurs pyramides en faïence de Delft, provenant principalement des manufactures de l'A Grec et du Pot de Métal sont aujourd'hui conservées dans des collections publiques et privées. Le plus grand exemplaire connu, mesurant 178 cm, est exposé au musée du Louvre (fig. 2). Une pyramide de la même forme que les nôtres, également décorée d'oiseaux dans le style chinois et surmontée d'un buste de la reine Marie II est conservée au Château central de Bohême à Mnichovo Hradiste en République Tchèque. Une autre paire, également de la même forme est conservée au Victoria and Albert Museum de Londres (h. 160 cm). Elle provient des collections du Major-Général sir George Burns, descendant de Hans William Bentinck, 1^{er} comte de Portland (1649-1709), proche de Guillaume III d'Orange. Cette même forme de pyramides, toujours surmontée de buste de la Reine Marie II est conservée au Rijksmuseum à Amsterdam (h. 156 cm) (fig. 3). Enfin, une paire (h. 160 cm) est passée en vente chez Christie's en 1991 (Christie's, Amsterdam, le 3 décembre 1991, lot 231).

Il est ainsi possible de présumer que nos pyramides étaient donc initialement également terminées à leur sommet par un buste de la Reine Marie, remplacés par deux petites pyramides en porcelaine de Chine réalisée au XVIII^e siècle imitant à leur tour la faïence de Delft.

La famille du Puget

La paire d'obélisques provient probablement des collections d'Edme Antoine, 1^{er} comte du Puget (1742-1801). Inspecteur général de l'artillerie des Colonies aux Antilles et Saint-Domingue, chevalier de Saint-Louis, Sous-Gouverneur de Monseigneur le Dauphin, Maréchal de camp, il est l'auteur de plusieurs ouvrages militaires dont son *Essai sur l'usage de l'artillerie dans la guerre de campagne et dans celle de sièges*, 1771 et un *Recueil de cartes et plans relatifs à mon inspection des colonies françaises de l'Amérique en 1784*, 85 et 86 et également d'ouvrages à l'usage du Dauphin (*Lithologie de la Saxe à l'usage de Monseigneur le Dauphin*).

La maison du Puget trouve ses origines à la fin du IX^e siècle et le grand armorial de Charles René d'Hozier (1640-1732) indique plusieurs membres éminents dont Claude du Puget, écuyer au XV^e siècle. Son petit-fils, seigneur des Brulais fut Archer des Ordonnances du Roi et compte parmi sa descendance nombre d'officiers de la Maison du Roi, et plus de vingt chevaliers de l'Ordre de Malte dès 1506 avec Béranguier du Puget, nommé à Rhodes et dont certains membres furent célèbres à l'instar de Boniface du Puget, Grand Commandeur de l'Ordre, capitaine de la Galère papale à la bataille de Lépante en 1571, ou encore Antoine du Puget, Grand Maître de l'artillerie, patron de la Galère capitale de l'Ordre. Ordre royal et militaire honorifique créé en 1693 par Louis XIV, l'Ordre de Saint-Louis récompensa plusieurs membres de la famille du Puget dont Etienne du Puget, Commandant d'artillerie ; son neveu Edme Antoine, Maréchal de Camp ; Auguste fils d'Edme, Capitaine d'Infanterie. Les du Puget furent toujours très proches de la monarchie. Fervents royalistes, deux des fils d'Edme Antoine ont fait partie de l'Armée des Princes durant les troubles révolutionnaires.



EN HABIT ROUGE, ENFANT

WILLEM VAN DER VLIET

V. 1584 - 1642

PORTRAIT D'UN GARÇON ÂGÉ DE 8 ANS, EN HABIT ROUGE, AVEC UN CHIEN

huile sur panneau ; signé, daté et inscrit avec l'âge du portraituré en haut à droite : *AEta: 8. a° 1636./W(?) D(?) van der Vliet fecit*
129 x 90 cm ; 50¾ by 35½ in.

WILLEM VAN DER VLIET

C. 1584 - 1642

oil on panel; signed, dated and inscribed with the age of the sitter upper right:
AEta: 8. a° 1636./W(?) van der Vliet fecit

50 000-70 000 € 57 500-80 000 US\$

PROVENANCE

- Jean-Baptiste Eugène de Thiac (1806-1892), une note en 1880 indique que l'achat de ce tableau a été fait depuis plus de trente ans (Inventaire après décès de 1892: deux portraits par Cuyp dont un Guillaume III prisés 5.000 francs)

Traditionnellement attribué à Aelbert Cuyp, ce portrait est en réalité très caractéristique du travail du peintre delftois Willem Van der Vliet. Réalisé en 1636, il représente un jeune garçon noble, vêtu d'un riche costume rouge brodé de dentelle blanche, tenant un grand chapeau d'une main et de l'autre un chien de chasse au bout d'une laisse elle aussi décorée. Cet impressionnant portrait en pied représente un jeune garçon issu très probablement d'une grande famille noble originaire de Delft. N'ayant jamais quitté sa ville natale de Delft, Van der Vliet est un éminent portraitiste à son époque, tout particulièrement apprécié par la noblesse locale.

La présence du chien est peut-être ici une allusion à l'entraînement de ces animaux, et pourrait être une métaphore de l'éducation des enfants. Les élégantes chaussures, le pantalon richement décoré et la plume d'autruche rouge ornant le large chapeau tenu par l'enfant, sont autant de signes de richesse dépeints par l'artiste.



EN HABIT ROUGE, JEUNE HOMME

ATTRIBUÉ À WYBRAND DE GEEST 1592 - 1661

PORTRAIT DE JEUNE HOMME DEBOUT EN HABIT ROUGE AVEC DES
GANTS BRODÉS

huile sur panneau ; daté en haut à gauche : A° 1631
114,4 x 85,5 cm ; 45 by 33 3/8 in.

ATTRIBUTED TO WYBRAND DE GEEST
1592 - 1661

oil on panel; dated upper left: A° 1631

40 000-60 000 € 45 700-69 000 US\$

PROVENANCE

- Jean-Baptiste Eugène de Thiac (1806-1892), une note en 1880 indique que l'achat de ce tableau a été fait depuis plus de trente ans (Inventaire après décès de 1892 : deux portraits par Cuyp dont un Guillaume III prisés 5.000 francs)

Wybrand de Geest est un important portraitiste Frison du XVII^e siècle. Formé par son père, il rejoint ensuite l'atelier du peintre utrechtlois Abraham Bloemaert. Entre 1614 et 1618, il séjourne à Rome, où il est surnommé 'De Friesche Adelaar' (l'aigle frison). En 1622, il épouse Hendrickje Van Uylenburgh, la nièce de l'épouse de Rembrandt, Saskia. La même année, il est nommé peintre à la cour des Stathouders de Leeuwarden.

Daté de 1631, ce large portrait représente un jeune homme, vêtu d'un costume rouge orné d'importantes broderies dorées, portant une paire de gants elle aussi richement décorée. Les aristocrates tiraient une grande fierté de la représentation de leurs enfants : ils sont parés des plus riches et fastueux costumes, agrémentés des plus précieuses et fines dentelles¹.

Le jeune homme portraituré ici était très certainement membre d'une grande famille aristocrate proche de la cour des Stathouders de Leeuwarden, ou bien issu d'une noble famille Frisonne. Les portraits en pied étaient en effet réservés aux individus les plus riches et privilégiés de l'époque.

Le Dr. Piet Bakker nous indique que ce portrait présente d'importants liens, dans sa composition et son exécution, avec le *Portrait de Frans van Eysinga (1594-1661)*, daté de 1634, attribué à De Geest, et conservé au Fries Museum, Leuvarde².

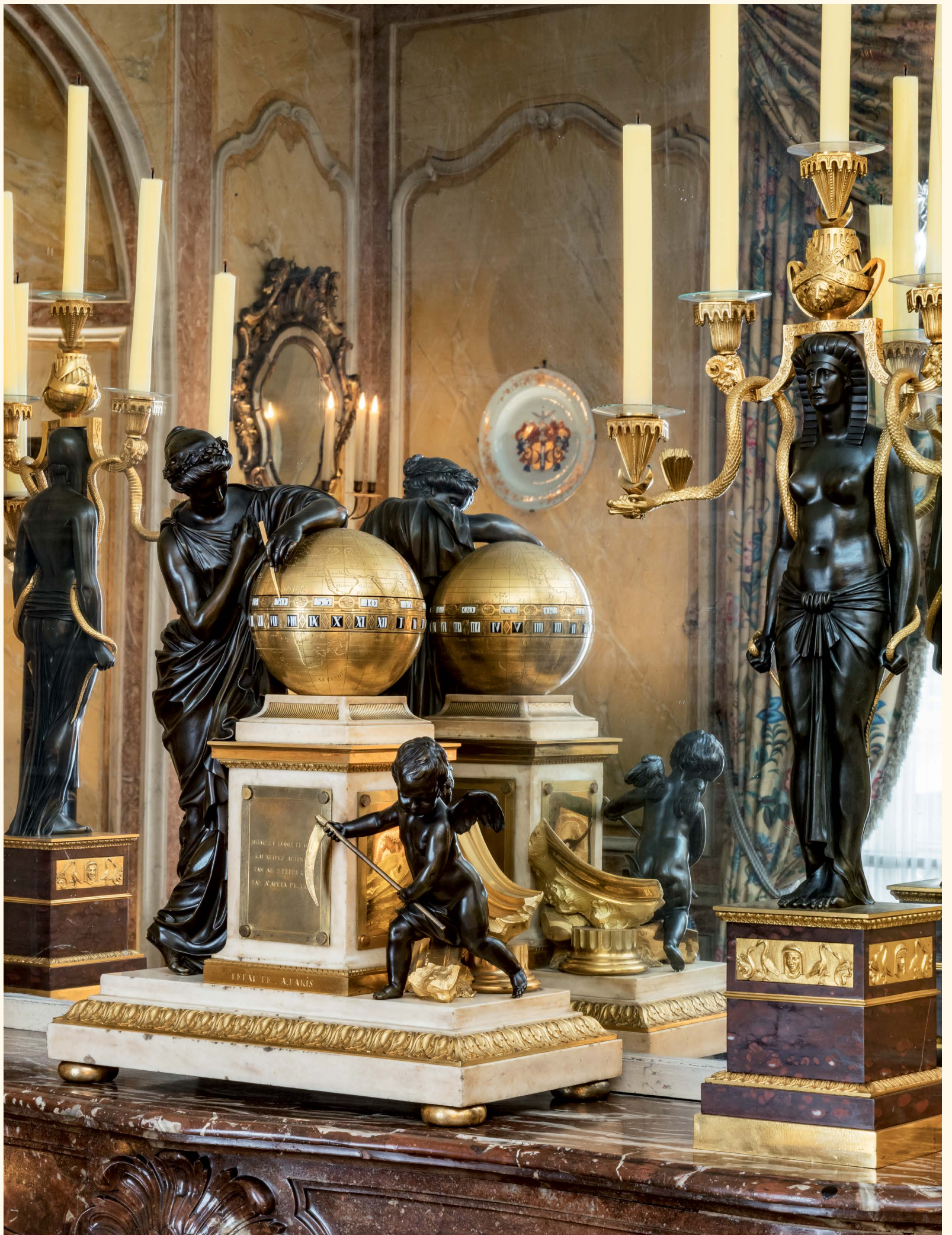
1. S. Kuus, 'Childen's costume in the sixteenth and seventeenth centuries', dans J.B. Bedaux. & R.E.O. Ekkart, (ed.), *Pride and Joy. Children's portraits in the Netherlands 1500-1700*, cat. exp., Haarlem/Anvers, 2000-2001, pp. 73-83.

2. Inv./cat. n° 1966-196 ; huile sur panneau, 114,5 x 97 cm ; voir Dr. A. Wassenbergh, *De portretkunst in Friesland in de zeventiende eeuw*, Lochem, 1967, p. 36, n° 51, fig. 83 et C. de Jong, 'De betekenis van het kostuum in de portretten van Wybrand de Geest', *Kostuum* 2013, pp. 6-21, fig. 1.











TURQUE ET ÉGYPTIENNE, DEUX INFLUENCES RÉUNIES PAR LIGNEREUX

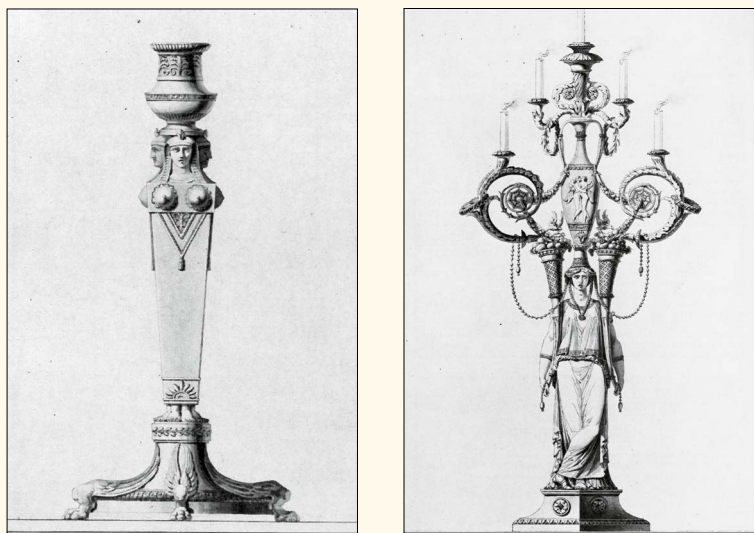


Fig. 1, et 2 – J.-G. Moitte, Projets de bougeoir et de candélabre, ancien fonds Odier, ©Sotheby's

PAIRE DE CANDÉLABRES AUX ÉGYPTIENNES EN BRONZE PATINÉ ET DORÉ AU MERCURE, MARBRE ROUGE GRIOTTE D'ÉPOQUE CONSULAT, VERS 1803, EXÉCUTÉE SOUS LA DIRECTION DU MARCHAND-MERCIER MARTIN- ÉLOI LIGNEREUX

à cinq bras de lumière issus de binets à décor d'arcatures, de croissants, et de hiéroglyphes fantaisistes, soutenus par un vase cannelé, deux têtes de bélier et deux serpents ailés, la figure centrale d'égyptienne portant le némès, sur une base carrée en marbre rouge griotte : (percée pour l'électricité)

Haut. 82 cm, larg. 35 cm ; height 32 1/4 in., width 13 3/4 in.

(2)

A PAIR OF MERCURY GILT-BRONZE, PATINATED BRONZE AND 'ROUGE GRIOTTE' MARBLE EGYPTIAN CANDELABRA, FRENCH CONSULAT, CIRCA 1803, MADE UNDER THE DIRECTION OF MARTIN-ÉLOI LIGNEREUX

each central Egyptian figure with stylized nemes issuing five, tiered candelarms, the upper nozzle with pendants and crescent supported by a fluted vase with stylised hieroglyphics and centred by a lion mask, above a geometric shaped candelarm with hieroglyphics ending in ram's heads supporting two nozzles with pendants, above two candelarms in the form of winged serpents supporting two nozzles with crescents, on a square gilt bronze mounted rouge griotte marble base; (drilled for electricity)

70 000-100 000 € 80 000-115 000 US\$

PROVENANCE

- Acquis par Édouard et Jacqueline de Ribes en 1964 à l'occasion de la Biennale des Antiquaires de Paris

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- J.-M. Humbert *et al.*, *Egyptomania*, cat. exp. Paris, 1994
- C. Baulez, « Les imaginations de Dugourc », in *Versailles, deux siècles d'histoire de l'art*, Versailles, 2007, pp. 367-384







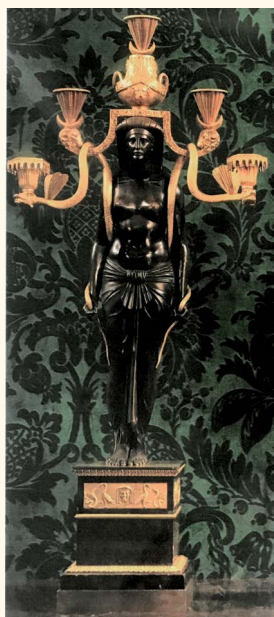


Fig. 3, Candélabre d'une paire, ancienne collection Lord Elgin, coll. part.



Fig. 4, Paire de candélabres, coll. L. et E. J. Safra, vente Sotheby's, New York, 19 octobre 2011, lot 741

Ce modèle de candélabres dont on ne connaît que très peu d'exemplaires possède évidemment une très forte connotation « Retour d'Égypte » avec ses grandes figures en bronze patiné coiffées du *némès* et ses hiéroglyphes mais associe aussi des caractéristiques typiques des goûts étrusque et turc si bien imaginés par Jean-Démouthène Dugourc (1749-1825). On retrouve aussi sur des dessins des années 1790 de l'ornemaniste Jean-Guillaume Moitte, en particulier certains provenant du fonds Odier (vente Sotheby's, Monaco, le 26 novembre 1799, cf. fig. 1 et 2), une attitude semblable où le point d'attache principal des bras de lumière est directement supporté par la tête de la figure. Un second dessin montre un fût constitué de têtes d'égyptiennes adossées alors que la base repose sur des pieds en griffes.

Le répertoire ornemental est particulièrement riche, varié et finalement très éclectique avec les références à l'Égypte ancienne : le croissant turc, les bras inférieurs avec des serpents au naturel dont les ailes minuscules rappellent les « appliques au chameau », les bras supérieurs parfaitement géométriques terminés par d'improbables têtes de bélier ou encore les différents modèles de bobèches en cône et ceux évoquant encore les turqueries. Cette composition est très certainement l'œuvre de Martin-Éloi Lignereux, marchand-mercier incontournable à la fin du XVIII^e siècle, associé puis successeur de Dominique Daguerre dont la réputation de la firme avait dépassé les frontières et attiré une clientèle étrangère, surtout anglaise mais aussi espagnole et russe.

Ainsi en 1803, Thomas Bruce, 7^e Earl of Elgin et 11^e Earl of Kincardine acheta chez Lignereux une paire de candélabres identiques pour son château écossais de Broomhall. Ces candélabres furent vendus chez Christie's à Londres le 31 mai 1962, lot 79 avant de réapparaître sur le marché de l'art parisien (vente Mes Kapandji et Morhange, le 18 décembre 2015, lot 72bis, puis galerie Steinitz, cf. fig. 3).

Ambassadeur Extraordinaire et ministre plénipotentiaire du roi George III auprès de la Sublime Porte, il quitta Constantinople en 1803 et passa par Paris où il dut visiter la boutique de Lignereux et tomber sous le charme de ces objets aux réminiscences turques.

Retenu à Paris, il effectua de multiples achats comme l'attestent les factures conservées par ses descendants et qui permettent d'identifier plusieurs meubles et objets vendus ces dernières années (Sotheby's Londres, le 12 juin 1992, lots 299-310 et le 13 juin 2001, lot 324, Sotheby's Paris, le 8 octobre 2015, lot 172). Parmi le mobilier, plusieurs pièces estampillées ou attribuées à Adam Weisweiler ainsi qu'un large ensemble d'objets et divers candélabres permettent de mesurer l'homogénéité de l'ensemble particulièrement représentatif de la mode en vogue dans les arts décoratifs au tout début du XIX^e siècle.

Une paire similaire a été vendue par Sotheby's, New York, les 8-9 novembre 1985, lot 266. Une variante de ce modèle, à trois lumières, provenant de la collection d'Edmond et Lily Safra fut vendue chez Sotheby's à New York, le 19 octobre 2011, lot 741 (fig. 4). Une autre, avec des figures d'égyptiennes entièrement couvertes d'une tunique rayée avec des pieds en griffe a été vendue chez Christie's à Londres, le 12 décembre 2002, lot 49 et une paire est conservée au musée Marmottan à Paris.

Les bronziers romains comme Giuseppe Boschi réalisèrent des modèles similaires dont la popularité incita probablement des déclinaisons en bois doré.



LEPAUTE MAÎTRE DU TEMPS

PENDULE À CERCLES TOURNANTS DITE
DE CLIO ET DU TEMPS EN BRONZE
PATINÉ, BRONZE DORÉ AU MERCURE
ET MARBRE BLANC D'ÉPOQUE LOUIS
XVI, PAR L'HORLOGER JEAN-ANDRÉ
LEPAUTE D'APRÈS L'ARCHITECTE
CHARLES DE WAILLY ET LE
SCULPTEUR JEAN-ANTOINE HOUDON

représentant une femme accoudée sur une sphère terrestre et indiquant avec un stylet l'heure sur deux cercles tournants superposés, le cercle supérieur indiquant les minutes et le cercle inférieur les heures divisées en 24 heures pour le jour et la nuit, la sphère reposant sur un haut socle carré portant une inscription en grec et la signature LEPAUTE A PARIS, l'allégorie du Temps représentée sous la forme d'un putto tenant une faux, la base rectangulaire à décor de feuilles d'acanthé ; le mouvement signé *Lepaute.Hger.DU.ROI* ; (la faux et le stylet restitués)

Haut. 63 cm, larg. 49 cm, prof. 26 cm ; height 24¾in., width 19½in., depth 10¼in.

A PATINATED BRONZE, MERCURY GILT-BRONZE AND
WHITE MARBLE ROTATING CIRCLES FOR MINUTES AND
24 HOURS DEVIDED FOR DAY AND NIGHT CLOCK NAMED
'CLIO AND TIME', LOUIS XVI, BY THE CLOCKMAKER
JEAN-ANDRÉ LEPAUTE AFTER THE ARCHITECT CHARLES
DE WAILLY AND THE SCULPTOR JEAN-ANTOINE
HOUDON

a woman standing by a terrestrial sphere and indicating the minutes with a stylus, the sphere on a square pedestal with a Greek inscription and the signature LEPAUTE A PARIS, the allegory of Time embodied by a putto holding a scythe, the rectangular base with acanthus leaves, the movement signed *Lepaute.Hger.DU.ROI*; (the scythe and the stylus later)

40 000-60 000 € 45 700-69 000 US\$

PROVENANCE

- Collection de Monsieur de X. (Jacques de Ganay), vente Me Ader, galerie Charpentier, Paris, le 4 juin 1958, lot 175

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- P. Verlet, « Bronzes d'ameublement français du XVIIIe siècle, notes et documents », communication à *La Société d'Histoire de l'Art Français*, le 10 mai 1980





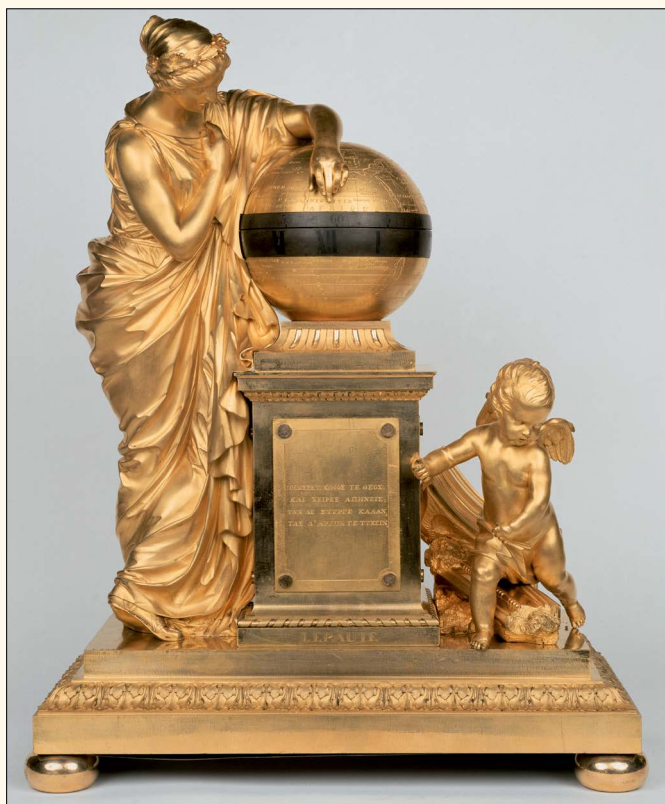


Fig. 1. Pendule, château de Fontainebleau
© RMN-Grand Palais (Château de Fontainebleau) / Jean-Pierre Lagiewski



Fig. 2. Pendule anc. coll. Kimberley puis Hodgkins, vente Sotheby's, 25 novembre 1988, lot 114
© Sotheby's

Ce modèle de pendule fut réalisé par l'horloger Jean-André Lepaute, il permet d'être identifié grâce à la description qu'il en fit en 1766 en détaillant la nomenclature de sa production et les prix qu'il pratiquait en fonction des choix de dorure. Ainsi cette pendule, appelée *Pendule Clio* est décrite de la manière suivante : « Elle est haute de 20 pouces. Clio est appuyée sur la gauche de l'autre côté le Génie du Temps franchissant avec impétuosité les ruines d'un monument antique et renversant dans sa course tout ce qui se présente à lui. Dorée 2.500 livres. En bronze antique ou fumé 2.000 livres ».

Le modèle avait été élaboré par l'architecte Charles De Wailly (1730-1798), et les figures par Jean-Antoine Houdon (1741-1828). Les exemplaires connus nous renseignent sur les différentes variantes, dans les choix des marbres, du globe (terrestre ou céleste) ainsi que les options de dorure.

Outre celle de la collection Ribes, d'autres exemplaires sont répertoriés :

- Pendule conservée au château de Fontainebleau (entièrement dorée à l'exception des cercles tournants entourant l'équateur), cf. fig. 1
- Pendule provenant de la collection Ogden Mills, Exceptional sale, vente Christie's, Londres, le 4 juillet 2013, lot 12 (entièrement dorée)
- Pendule provenant de la collection Ogden Mills conservée au Metropolitan Museum of Art de New York (inv. 37.160.10) (figures patinées, avec un globe céleste)
- Pendule de la collection Kimberley puis Hodgkins, vente à Paris, Me Ader, galerie Charpentier, le 14 décembre 1936, lot 109, revendue vente Sotheby's Londres, le 25 novembre 1988, lot 114 (figures patinées), cf. fig. 2

Un mémoire rédigé par l'horloger Lepaute nous apprend qu'en tant qu'*horloger du Prince de Condé* il livra, entre 1769 et 1772, cinq pendules pour le Palais Bourbon. Parmi celles-ci, une pendule à la figure de Clio fut payée 3.500 livres ; il s'agit probablement d'un agrandissement et d'une adaptation du modèle initial sur les indications de De Wailly destiné à la chambre à coucher de la princesse de Condé et livré lors des travaux de rénovation de sa demeure parisienne. La pendule du Palais Bourbon disposait d'une spécificité, celle de posséder un mécanisme avec une sonnerie qui « s'arrête d'elle même depuis minuit jusqu'à midi, et recommence à sonner jusqu'à minuit, chose que la princesse a demandé » et que Lepaute mit au point pour satisfaire cette exigence. Il s'agirait de la pendule aujourd'hui conservée au château de Fontainebleau.



DAGUERRE, SÈVRES ET THOMIRE

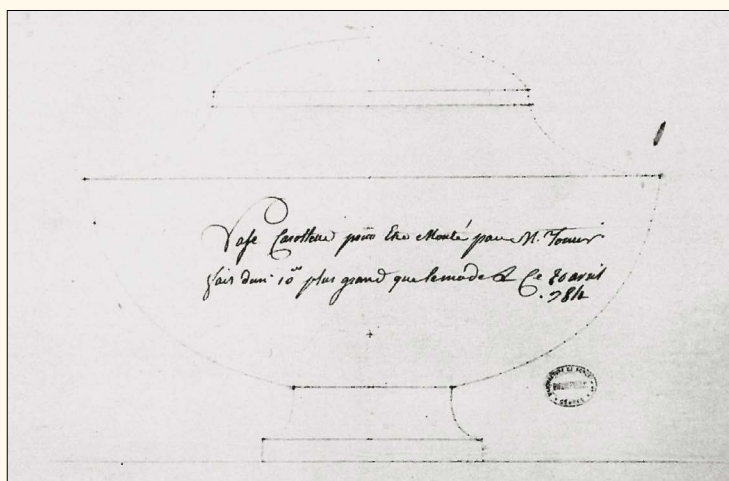


Fig. 1. Dessin annoté, vers 1786, archives de la Cité de la céramique, Sèvres
© Sèvres, Cité de la céramique, Dist. RMN - Grand Palais / Le Studio numérique

POT-POURRI EN PORCELAINE À PÂTE DURE « BEAU BLEU » DE LA MANUFACTURE DE SÈVRES, BRONZE DORÉ AU MERCURE ET MARBRE ROUGE GRIOTTE D'ÉPOQUE LOUIS XVI, VERS 1785, EXÉCUTÉ SOUS LA DIRECTION DE DOMINIQUE DAGUERRE, LES BRONZES DORÉS ATTRIBUÉS À PIERRE-PHILIPPE THOMIRE

le couvercle sommé d'une prise en pomme de pin reposant sur une frise de palmettes ajourées, le corps en navette accosté de deux anses en vrille issues de culots d'acanthé reposant sur un piédoche cannelé terminé par un tore de feuilles de laurier, le socle carré reposant sur un contre socle en marbre rouge veiné ; (le couvercle et la prise postérieurs)

Haut. 45 cm, larg. 36 cm ; height 17 1/4 in., width 14 1/4 in.

A GILT-BRONZE MOUNTED SÈVRES 'BEAU BLEU' HARD PASTE PORCELAIN POT-POURRI, 'ROUGE GRIOTTE' MARBLE, LOUIS XVI, CIRCA 1785, MADE UNDER THE DIRECTION OF DOMINIQUE DAGUERRE, THE MOUNTS ATTRIBUTED TO PIERRE-PHILIPPE THOMIRE

the cover surmounted by a pine cone finial, on a gadrooned and palmette pierced frieze, the nave-shape body with spiral twisted handles and acanthus leaves, on a fluted berried laurel leaf socle, the square gilt bronze base on a square red veined marble and red veined pedestal; (the cover later)

25 000-40 000 € 28 600-45 700 US\$

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- H. Jacobsen, *Gilded Interiors, Parisian Luxury & the Antique*, Londres, 2017
- R. Savill, *The Wallace Collection of Sèvres porcelain*, Londres, 1988





Fig. 2. Vase couvert en porcelaine de Sèvres montée, palais de Pavlovsk
© Palais de Pavlovsk / W.F. Dorokhov et V.A Vorontsov



Fig. 3. Paire de vases en porcelaine ronde montée, collection particulière

Sèvres, Daguerre, Thomire et Rémond, une collaboration multiple

Les archives de la manufacture de Sèvres nous apprennent que ce type de vase fut réalisé en porcelaine bleue entre 1784 et 1790. Décrites comme « cassolette à monter », deux versions furent imaginées, une ronde et une ovale.

L'implication du marchand-mercier Dominique Daguerre pour la forme ovale est attestée par un dessin annoté de ce vase conservé à la Manufacture « Vase de Monsieur Daguerre oval donné à faire d'après un modèle en bois le mois de 9bre 1786 ».

On sait également que ce modèle est décrit dans son inventaire après-décès en 1796 : « deux vases d'ornement en porcelaine de Sèvres gro bleu forme oval allongé avec pieds, culots, anse et gorge à jour de cuivre doré or moulu prisé 300 francs ».

La forme ronde, connue par deux dessins semble antérieure à l'intervention de Daguerre même s'il la commercialisa. Daguerre s'est ici employé à adapter des vases couverts en pots-pourris en fixant entre le couvercle et la panse une frise ajourée à motif de palmettes directement inspirée de l'Antique et que l'on retrouve sur plusieurs livraisons du marchand-mercier.

La collaboration de Thomire avec la Manufacture est connue, elle est même précisée pour le modèle de vase de forme ronde, toujours grâce à un des dessins conservés dans leurs archives, où figure la mention suivante en date du 20 avril 1784 : « vase cassolette pour être monté par M. Thomir (sic) fait d'un 10^e plus grand que le modèle » (fig. 1). Daguerre faisait monter ces vases par le bronzier Pierre-Philippe Thomire, fournisseur de la Manufacture après la mort de Duplessis. Dans la seconde partie de 1786, Daguerre acheta quatre vases à monter dont le prix, supérieur aux achats précédents, laisse supposer qu'il s'agissait de cette nouvelle forme ovale. En novembre de cette année-là, Daguerre paya à François Rémond 900 livres pour la dorure au mat de bronzes destinés à orner quatre vases à anses en tire-bouchon. Si Daguerre semble avoir privilégié Thomire en raison de sa qualité de fournisseur principal à la Manufacture, il a néanmoins largement sollicité Rémond pour les travaux de dorure dès la fin de 1784.

Plusieurs vases ovales sont répertoriés, souvent en paire, et avec des variantes. Ils sont conservés dans les plus prestigieuses collections comme celle de la reine d'Angleterre, la collection Wallace à Londres, le musée Getty, le palais de Pavlovsk (fig. 2) et le musée Condé à Chantilly. Un vase similaire a également fait partie de l'ancienne collection Denise Boas (vente Me Ader, galerie Charpentier, le 9 juin 1937, lot 82). Concernant les formes rondes, citons une paire anciennement présente dans la galerie Aaron à Paris (fig. 3).



LEVASSEUR SUR LES TRACES DE BOULLE



Fig. 1. Détail du médaillon au profil de Louis XIV

CABINET À HAUTEUR D'APPUI EN MARQUETERIE EN PREMIÈRE PARTIE D'ÉCAILLE DE TORTUE BRUNE, LAITON ET ÉTAIN GRAVÉS, PLACAGE D'ÉBÈNE ET BRONZE DORÉ AU MERCURE, D'ÉPOQUE LOUIS XVI, VERS 1780, ESTAMPILLÉ E. LEVASSEUR

le dessus de granit noir reposant sur un plateau en placage d'ébène avec un filet d'étain, la corniche à décor de feuilles d'acanthé, la façade ouvrant par un vantail centré d'un vase sur un entablement dans un encadrement surmonté d'une médaille inscrite LUDOVICUS.MAGNUS / FRAN.ET.NAV.REX.P.P. représentant le profil de Louis XIV en armure encadré de têtes de Zéphyrus et terminé par des pattes de lions émergeant d'acanthés, le vantail découvrant quatre tiroirs, l'intérieur du vantail en contre-partie d'étain, les côtés du cabinet ouvrant chacun par quatre tiroirs, reposant sur des pieds coniques torsadés ; (le dessus de granit noir rapporté)

Haut. 98 cm, larg. 84 cm, prof. 42 cm (sans le plateau de granit) ; Height 38½ in., width 33 in., depth 16½ in. (without the granite top)

A LOUIS XVI GILT-BRONZE MOUNTED, EBONY VENEER, ENGRAVED BROWN TORTOISESHELL, BRASS AND TIN 'PREMIÈRE PARTIE' MARQUETRY CABINET À HAUTEUR D'APPUI, CIRCA 1780, STAMPED E. LEVASSEUR

the black granite top on an ebony veneer and tin inlaid tray, the cornice with acanthus leaves, the front with a central door decorated with a vase of flowers on an entablature, the door with an ormolu frame surmounted by a medal with the profile of King Louis XIV and the inscription LUDOVICUS.MAGNUS / FRAN. ET.NAV.REX.P.P., with Zephyrus' heads and lion paw feet, the inside of the central part with four drawers, each lateral side with four drawers, on spiral, fluted and tapered conical feet; (the black granite top later)

• 100 000-200 000 € 115 000-229 000 US\$

PROVENANCE

- Peut-être celui décrit dans la suite et le complément du catalogue de la vente de Mr le duc de Ch. (identifié comme le duc de Rohan-Chabot), le 10 décembre 1787, lot 313 ;
- Acquis par Édouard et Jacqueline de Ribes chez Henriette Bouvier, antiquaire, vers 1960

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- D. Alcouffe et al., *Le Mobilier du Musée du Louvre*, Dijon, 1993, pp. 60-69, n.17 et 18
- F. Dassas, « Six bookcases and six cabinets from the collections of the Louvre », in *Bayerische Nationalmuseum. Baroque Furniture in the Boulle Technique. Conservation, science, history*, Munich, 2013, pp. 138-143
- L. J. J. Dubois, *Description des objets d'art qui composent le cabinet de feu M. le baron V. Denon*, Paris, 1826, p. 189, n°330
- A. Pradère, « 'Curieux des Indes', Julliot and the fashion for Boulle furniture, 1750-1800 », in *The Wildenstein Collection - The Compendium*, vente Christie's, Londres, les 14 et 15 décembre 2005, pp. 20-29
- A. Pradère, « Boulle. Du Louis XIV sous Louis XVI », in *L'Objet d'Art*, n°4, février 1988, pp. 29-43



Fig. 2. Détail de l'estampille





Fig. 3. G. de Saint-Aubin. Vue de la galerie de l'hôtel Randon de Boisset, 1777
© Lyon, MTMAD – Sylvain Pretto



Fig. 4. A.-C. Boulle (att. à), Cabinet sur piétement, vers 1700, musée du Louvre, Paris
© Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Studio Sébert

Du cabinet sur socle au cabinet à hauteur d'appui, une nouvelle approche de la décoration intérieure

Le mobilier d'André-Charles Boulle fut à la mode durant tout le XVIII^e siècle, même s'il connut une relative désaffection sous l'empire de la rocaille, il connut un retour en grâce avec le renouveau classique. Les œuvres de Boulle fascinèrent ses contemporains ainsi que les amateurs et marchands. Elles furent recherchées et transmises, passant d'un cabinet à l'autre au gré des successions et des ventes. Dans le catalogue de la vente de la collection Angran de Fonspertuis en 1748, les meubles d'André-Charles Boulle sont particulièrement mis en valeur par une mention flatteuse : « Les ouvrages de cet habile homme sont toujours recherchés avidement des curieux, quoiqu'ils soient différents d'un goût de celui qui règne aujourd'hui. Malgré leur ancienneté, ils servent toujours de preuves à la réputation que s'était si justement acquise, dans le genre de l'ébénisterie, cet excellent artiste, & ils donnent encore des témoignages authentiques de sa célébrité. ».

Comme Alexandre Pradère l'a souligné, cette forme de cabinet à hauteur d'appui est le fruit d'une évolution trouvant son origine dans les hauts cabinets sur piétement qui, vers 1770, ne répondent plus aux exigences des nouvelles tendances de la décoration intérieure. Cette interprétation moderne demande de libérer une surface importante au-dessus des meubles afin de pouvoir fixer sur les murs des tableaux ce que la hauteur des grands panneaux marquetés des cabinets sur socles interdisait. Les grands cabinets sur piétement, comme ceux conservés au musée du Louvre (inv. OA 5468, cf. fig. 4) furent parfois transformés : la partie supérieure en cabinet à hauteur d'appui et la partie basse en table console. Il s'agit évidemment d'une évolution dictée par un nombre très restreint de collectionneurs mais dont l'influence sera néanmoins incontournable.

Cette nouvelle conception d'aménagement a été immortalisée par Gabriel de Saint-Aubin sur une esquisse représentant la galerie de Pierre Louis Paul Randon de Boisset en 1777 (fig. 3).

Cette reconnaissance du « goût antique » des meubles de Boulle va naturellement provoquer d'innombrables adaptations et transformations de pièces datant du début du XVIII^e siècle. Ce type d'interventions était très courant, souvent mené par des ébénistes comme R. Dubois, J.-F. Delorme, P.-C. Montigny ou N.-P. Séverin qui s'étaient spécialisés dans la remise en état et la fabrication de « meubles Boulle ». Étienne Levasseur fut probablement le principal d'entre eux, il restaura, transforma, adapta, réutilisa et créa des meubles destinés à ses contemporains, amateurs de meubles de Boulle.

Étienne Levasseur et Claude-François Julliot, sauveurs, interprètes et créateurs de mobilier Boulle

La collaboration entre l'ébéniste et le marchand-mercier a été qualifiée de géniale par Alexandre Pradère. Leur association, à travers de nombreuses commandes et réalisations, a contribué à l'essor de ce « Boulle revival » des années 1770.

Étienne Levasseur, fut reçu maître ébéniste en 1767. Il a été formé dans l'atelier d'un des fils d'André-Charles Boulle. Talentueux, il est l'un des principaux restaurateurs et fabricants de mobilier Boulle vers 1770-1780, et a collaboré avec des marchands-merciers dont la dynastie des Julliot. Les Julliot appartenaient à une famille de marchands-merciers spécialisés dans le commerce des objets et meubles de luxe à Paris au XVIII^e siècle. Qu'il s'agisse du père Claude-Antoine (mort en 1769), de son fils Claude-François (1727-1794) ou de son petit-fils Philippe-François (1755-1835), leur nom est indissociable du commerce de l'art. En tant que spécialiste des meubles Boulle, Claude-François participait comme expert aux prisées puis à la rédaction des catalogues de vente.

Pratique répandue à l'époque, l'annotation manuscrite des catalogues en marge des numéros de lot nous renseigne très souvent sur le nom de l'acquéreur et le prix atteint. Le nom de Julliot revient de manière récurrente soit en tant qu'agent, pour le compte d'un collectionneur soit simplement en tant qu'acheteur. En 1770, le colonel Saint-Paul le cite dans son recueil *Les bonnes adresses de Paris* : « Julliot au coin de la rue d'Orléans vis-à-vis de l'Arbre Sec, rue St Honoré, a un grand magasin de meubles et surtout d'ouvrages de Boulle ».



MARQUETERIE DE BOULE.

313 Un Cabinet fait par Boule, à riches deffins, en cuivre & étain, première partie sur fond écaille, ouvrant à un battant à quatre tiroirs dans l'intérieur; le devant enrichi d'un médaillon de Louis XIV, avec guirlande de lauriers, encadrement à plates-bandes & zéphirs, terminé par un rinceau à griffes de Lion & mascarons; les côtés à quatre tiroirs, aussi garnis de cadres; l'entablement à feuilles d'ornemens: le tout sur pied à avant-corps très-orné, le dessus en marbre de griotte. Hauteur 37 pouces, largeur 29 pouces, profondeur 16 pouces 6 lignes. Ce meuble & les suivans sont intéressans par leur forme, la beauté de la marqueterie & le bon genre des ornemens.

Fig. 5, Extrait du complément au catalogue de la vente, Paris, 10 décembre 1787, lot 313

Le catalogue de la vente après décès de l'épouse Julliot le 20 novembre 1777 « ou le sieur Julliot a fait procéder à la vente d'une partie de ses meubles et de presque toutes les marchandises qui composaient le fonds de son commerce », *Au Curieux des Indes*, est particulièrement révélateur des objets précieux qu'il vendait : « marbres, bronzes, agates, porcelaines anciennes, modernes, nouvelles du Japon & de la Chine, d'effets d'anciens laques, meubles de Boule & d'autres genres, lustres en crystal de roche & de bronze doré, trumeaux de glaces, feux, bras, girandoles, flambeaux de bronze doré ».

À travers quelques exemples choisis, nous illustrerons le rôle joué par Levasseur dans la conservation et la réutilisation de meubles Louis XIV. Son intervention ne s'est pas toujours cantonnée à une banale remise en l'état et il a parfois dû entreprendre de profondes ré-interprétations amenant dans certains cas à de véritables créations, lui permettant de se réappropriier certaines réalisations du maître :

- Le cabinet provenant des anciennes collections du marquis de la Mure et Donjeux (vente Christie's, Paris, le 27 novembre 2018, lot 501) possède toutes les caractéristiques d'un meuble réalisé vers 1710-1715, initialement supporté par un piétement qui disparaît pour être remplacé par une plinthe (estampillé par Levasseur). Cette adaptation lui confère une hauteur (99 cm) plus adaptée aux critères esthétiques en vogue dans les années 1780. Au-delà de cela, cette structure haute a directement servi de modèle à la fabrication de cabinets comme celui que nous présentons. La structure est similaire et le répertoire ornemental très souvent repris.
- La commode à tambour provenant de la vente Rohan-Chabot le 10 décembre 1787, vendue chez Sotheby's à Paris le 5 novembre 2005, lot 305 (estampillée E. Levasseur). La seule différence notable par rapport à la commode Brownlow, son pendant en première partie, réside dans la frise de feuilles d'acanthe surmontant le tiroir supérieur qui a certainement été ajoutée par Étienne Levasseur vers 1770-1780 et qui permet aussi de l'identifier dans la vente Rohan-Chabot de 1787 par la mention « l'entablement et les côtés à moulures, à feuilles » tandis que le reste de la description coïncide en tout point. Levasseur a rehaussé la commode originale en modifiant le bâti par l'ajout d'une structure de 7 cm de haut, très distinctement repérable sur le dos du meuble et orné la façade et les côtés d'une frise d'acanthe en bronze doré.
- Le secrétaire à abattant, vente Sotheby's Londres, le 6 juillet 2010, lot 7, construit à partir d'une commode Bouille.

On retrouve ainsi deux cabinets, dont un identique au nôtre, en première partie dans la vente Julliot du 20 novembre 1777, lot 694 (et 695 pour celui en contre-partie) achetés par Radix de Sainte-Foy selon l'annotation dans le catalogue consulté. Ce meuble se retrouve dans la vente de Charles-Pierre-Maximilien Radix de Sainte-Foy, le 22 avril 1782, sous le numéro 140, avec son pendant en contre-partie, numéro 141.

Il est intéressant de revenir quelques instants sur le meuble décrit dans la vente par Julliot : « 694 : Un cabinet, première partie, à riches dessins de cuivre & étain, couvrant dans le milieu par un battant à vase & fleurs, fermant quatre petits tiroirs ; chaque face est enrichie d'un médaillon de Louis XIV, à guirlandes de laurier, de frise à feuilles de persil, d'un encadrement à plates bandes à zéphirs par le haut, terminé par rinceaux à griffes, avec mascarons par bas & moulures à entrelacs, à rosettes renfermant la marqueterie, sur chaque côtés font quatre tiroirs, ornés de cadre & mascarons ; le socle, supporté par quatre forts pieds en limaçon, est aussi orné de moulures à fils de perles & de rosettes quarrées ; le tout de bronze doré avec dessus de marbre de granit gris ». Cette description semble correspondre en tout point à notre meuble d'autant que dans le catalogue parmi les *Meubles curieux de marqueterie*, certains sont précisément mentionnés comme *de Boule*, on peut donc penser par déduction que ceux qui n'entrent pas dans ce corpus, comme le numéro 694 sont censés être plus tardifs. Aucune indication n'est fournie sur les dimensions. Il est donc tentant de rapprocher notre meuble de celui-ci. La description dans la vente Radix de Sainte-Foy est scrupuleusement identique à celle de la vente Julliot mais le meuble est présenté sous le titre : « Meubles de marqueterie, Par Boule », « 140. Un Cabinet, première partie (...) granit gris. Hauteur 37 pouces 6 lig., largeur 35 pouces, profondeur 17 pouces ». On ne peut se baser sur la qualification *par Boule* en revanche les dimensions données dans la seconde vente sont suffisamment précises pour écarter le rapprochement avec notre meuble, moins large.

Nous détaillerons plusieurs cabinets de ce modèle que nous pouvons répertorier aujourd'hui en nous attachant à retenir uniquement ceux dont les descriptions et illustrations connues autorisent une comparaison pertinente. Tous ont une hauteur d'environ 100 cm (37 pouces), une largeur de 95 cm (35 pouces) et une profondeur de 44 cm (16 pouces), avec toute la prudence que peut requérir l'appréciation des dimensions. En revanche, un seul, celui de la vente du 10 décembre 1787, lot 313, possède une largeur inférieure





Fig. 6. Cabinet d'une paire, vente EuropAuction, Paris, 26 septembre 2012, lot 245



Fig. 7. Cabinet d'une paire, anc. coll. Earl of Essex puis duc de Gramont, vente Tajan, Paris, 20 décembre 2000, lot 255



Fig. 8. Cabinet, musée du Louvre, Paris © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Studio Sébert

d'environ 15 cm (6 pouces), ce qui attire notre attention. La description dans le catalogue de vente semble correspondre à notre cabinet : « 313. Un cabinet fait par Boulle, à riches déffins en cuivre et étain, première partie fur fond d'écaille, ouvrant à un battant à quatre tiroirs dans l'intérieur ; le devant enrichi d'un médaillon de Louis XIV, avec guirlandes de lauriers, encadrement à plates bandes & zéphirs, terminé par un rinceau à griffes de lion & mascarons ; les côtés à quatre tiroirs, auffi garnis de cadres ; l'entablement à feuilles d'ornemens : le tout fur pied à avant-corps très-orné, le dessus en marbre griotte. Hauteur 37 pouces (99,9 cm), largeur 29 pouces (78,3 cm), profondeur 16 pouces 6 lignes (44,8 cm) » (fig. 5). Dans cette vente, les lots 1 à 99 proviennent de la collection Rohan-Chabot décrits dans l'inventaire après décès de sa femme le 22 décembre 1786 (Élisabeth-Louise de la Rochefoucauld femme de Louis-Antoine Auguste de Rohan, duc de Chabot). Le supplément, du lot 100 à la fin, est entièrement monté par le marchand Lebrun.

Se pose alors la question du plateau qui est plaqué (comme ceux du Louvre) ici d'ébène avec un double filet en étain, donc logiquement ne devant pas être coiffé d'un marbre, alors que tous les cabinets de ce modèle en possèdent un. Un plateau sans épaisseur et sans débordement semble incompatible avec l'équilibre structurel et harmonieux de l'ensemble du meuble ; aussi, le granit noir qui le coiffe, bien que rapporté, contribue à la justesse de ses proportions.

Comme l'a suggéré Frédéric Dassas dans sa publication (*op. cit.*), la paire de cabinets conservée au musée du Louvre (inv. OA 5354 et OA 5454) présente des caractéristiques permettant d'envisager une réalisation de Levasseur plutôt qu'une transformation de meubles Boulle Louis XIV. Notre cabinet s'inscrit également dans cette approche. L'ébénisterie, qu'il s'agisse de la construction du bâti ou des assemblages des tiroirs en chêne, s'apparente à une fabrication du dernier tiers du XVIII^e siècle, et les bronzes possèdent une ciselure typiquement Louis XVI.

Lorsqu'ils furent saisis sous la Révolution chez Charles-Joseph Lenoir du Breuil, ils avaient une hauteur de 37 pouces (99,9 cm). Transformés sous Louis-Philippe, ils grandirent de 14 cm en recevant une plinthe supplémentaire placée entre le bas du caisson et la base (l'histoire se poursuit...).

Une autre paire de cabinets en première et contre-partie provenant des anciennes collections Earl of Essex, puis duc de Gramont, vente Tajan en 2000, présente les mêmes caractéristiques (fig. 7). La concernant, la provenance Julliot est à écarter en raison des médaillons de Henri IV et de Sully qui ornent la façade de ces meubles.

Le modèle de cabinets à hauteur d'appui à têtes de Zéphir, proposition de classification :

- Les cabinets en première et contre-partie provenant de la vente après décès de l'épouse du marchand-mercier Julliot, le 20 novembre 1777, lots 694 et 695, que l'on retrouve dans la vente Radix de Sainte-Foy du 22 avril 1782, lots 140 et 141 sont très bien décrits dans ces catalogues de vente et autorisent un rapprochement avec ceux du Louvre et ceux de Sir Anthony de Rothschild
- Une paire de cabinets en première partie et en contre-partie conservée au musée du Louvre (inv. OA 5453 et OA 5454, fig. 8)
- Une paire de cabinets en première et contre-partie, vente Europ Auction, Paris, le 26 septembre 2012, lot 245 (fig. 6)
- Une paire de cabinets, ancienne collection Earl of Essex, vente Londres le 12 juin 1893 puis vente du duc de Gramont, galerie Georges Petit, le 22 mai 1925, lot 68, puis vente Tajan, Hôtel George V, le 20 décembre 2000, lot 255 (fig. 7)
- Une paire de cabinets, provenant de l'ancienne collection Anthony de Rothschild, vente Christie's, Londres, le 13 juin 1923, lot 88, qui s'avère être une réalisation de la seconde moitié du XIX^e siècle attribuée à Charles-Guillaume Winckelsen (*cf. C. Payne, Paris, la quintessence du meuble au XIX^e siècle*, St-Rémy-en-l'Eau, 2018, pp. 118-119)
- Une paire de cabinets similaires dans la collection du baron Vivant Denon (*cf. op. cit. L. J. J. Dubois, 1826, p. 189, n°330*)
- Un cabinet dans la vente de Hamilton Palace, le 18 juin 1882, lot 174 ; panneaux en marqueterie de la façade avec un dessin différent
- Un cabinet en première partie, collection Jones, Victoria and Albert Museum, Londres (inv. 118-1882), présenté comme une adaptation d'un cabinet de Boulle par Levasseur vers 1770 puis repris par A. Weisweiler vers 1785-1790, avec un panneau en marqueterie du vantail différent
- Un cabinet en première partie à Blenheim, même vantail que celui du Victoria and Albert Museum, décrit par Peter Hugues comme probablement du milieu du XIX^e siècle (« Boulle at Blenheim », in *L'Objet d'art*, n° 416, sept. 2006)
- Une paire de cabinets en contre-partie à la collection Wallace, Londres (inv. F391-392), vers 1775, probablement chacun issu d'une paire distincte puis réunis
- Une paire de cabinets au Metropolitan Museum of Art, New York, (inv. 1974.391.1-2), fin du XVIII^e siècle, avec un vantail central différent
- Une paire de cabinets à la Frick collection, New York (inv. 16.5.4 et 16.5.5), réalisée en Angleterre, milieu du XIX^e siècle





Hubert ROBERT
Le Matin

Présenté de Madame Schiffré, collection Le Doyen et Roussier.



LES HUBERT ROBERT DE MADAME GEOFFRIN

HUBERT ROBERT

1733 - 1808

LE MATIN ;
LE SOIR.

huile sur toile, une paire ; les deux signés en bas à droite *peint par H. Robert*
165,2 x 129,5 cm (1); 165 x 129,8 cm (2) ; 65 by 51 in. (1) ; 65 by 51 in. (2)
(2)

HUBERT ROBERT

oil on canvas, a pair ; both signed, bottom right: *peint par H. Robert*

1 000 000-1 500 000 € 1 150 000-1 720 000 US\$

PROVENANCE

- Madame Marie-Thérèse Geoffrin (1699-1777) ;
- Marquise de La Ferté-Imbault (1715 - 1791), sa fille ;
- Louis-Dominique d'Estampes, marquis de Mauny (1734 - 1815), son neveu ;
- Collection du comte de La Bédoyère ;
- Sa vente, Paris, Galerie Georges Petit, 8 juin 1921, lots 2 et 3 (ill.) ;
- Collection H. de Montbrison ;
- Sa vente, Galerie Charpentier, 8 juin 1933, lots 6 et 7 (ill.) ;
- Vente anonyme, Paris, Palais Galliera, Maître Etienne Ader, 20 juin 1961, lots I et J, pl. VI et VII (ill.)

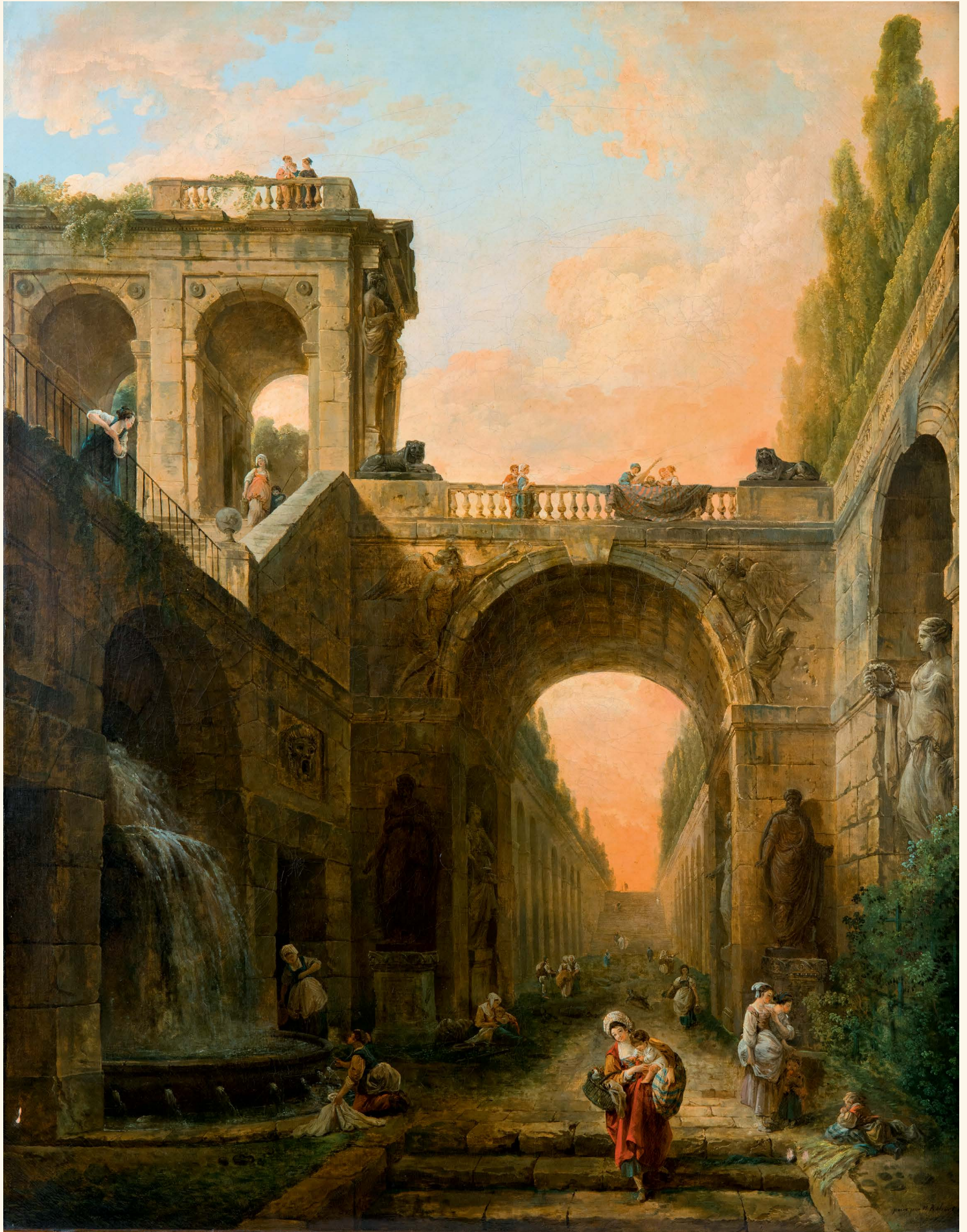
BIBLIOGRAPHIE

- P. de Nolhac, *Hubert Robert*, Paris, 1910, cité et décrit pp. 48-49
- M. Fumaroli, dans cat. exp. *Madame Geoffrin, Une femme d'affaire et d'esprits*, La Vallée aux Loups, Musée de Chateaubriand, 2011, p. 74
- J.-C. Gaffiot dans cat. exp. *Madame Geoffrin, Une femme d'affaire et d'esprits*, La Vallée aux Loups, Musée de Chateaubriand, 2011, p. 106, sous le N° 42
- M.-M. Dubreuil dans cat. exp. *Hubert Robert*, Paris, Musée du Louvre, 2016, p. 106
- S. Catala et C. Voiriot dans cat. exp. *Hubert Robert*, Paris, Musée du Louvre, 2016, p. 311, sous le n. 88
- C. Voiriot dans cat. exp. *Hubert Robert*, Paris, Musée du Louvre, 2016, p. 457 (avec une erreur sur le format qu'elle considère « ovale »)









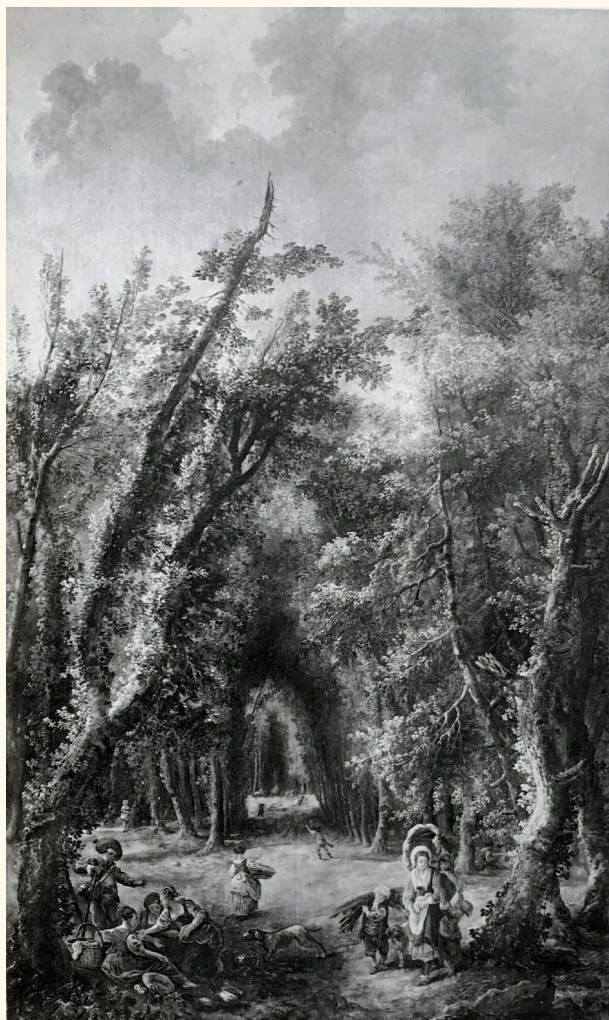


Fig. 1, H. Robert, *La Forêt de Caprarola*, localisation inconnue

Artiste prolifique, aux multiples facettes et au talent inépuisable, Hubert Robert fait partie de ces peintres qui ont marqué d'une empreinte décisive l'art de la fin de l'Ancien Régime.

Se destinant primitivement à une carrière de sculpteur, il suit une première formation sous l'égide de Michel-Ange Slodtz auprès de qui il apprend les rudiments de la perspective. Il se tourne cependant rapidement vers la peinture, et, accompagnant le comte de Stainville, futur duc de Choiseul, il se rend à Rome dès 1754. Il y passera onze années décisives dans l'élaboration de son art. Outre une étude poussée et attentive des monuments romains antiques et modernes qui ne cesseront par la suite d'habiter ses œuvres, il s'y lie d'amitié avec Fragonard, croise Piranèse et Pannini, autant de rencontres qui s'avèreront cruciales dans l'élaboration de l'art de sa maturité.

En juillet 1766, peu après son retour d'Italie, il intègre l'Académie royale de peinture et de sculpture et voit sa carrière prendre de l'ampleur. Se spécialisant dans les genres du paysage et du caprice, il expose régulièrement au Salon du Louvre et séduit bientôt une clientèle nombreuse et fortunée qui lui passe de nombreuses commandes, y compris d'importantes commissions royales. Le succès ne se démentira pas, tout du moins jusqu'à la Révolution française, qui le privera de beaucoup de ses mécènes.

Capriccio

Lorsqu'Hubert Robert fut reçu à l'Académie, il le fut comme « peintre d'architecture », un terme qui aujourd'hui peut paraître réducteur, bien loin en tous cas de rendre justice à la profusion de la production picturale de l'artiste.

Peintre et dessinateur fécond, maître de la variation sur un même thème, il est habile sur tout format, du petit panneau à la grande toile décorative.

Inspiré par son séjour romain, il est le peintre des vestiges et des monuments ravagés par le temps, celui qui, selon les propos de Diderot, doit en saisir la « poétique », ce qu'il fera à merveille. Cette fascination pour les ruines, qui saisit les amateurs d'art, les collectionneurs et les peintres de la seconde moitié du siècle, si elle ouvre la porte au romantisme à venir, résonne également d'un écho prophétique, à la veille de l'écroulement de l'Ancien Régime.

Temples décatés, statues à moitié enfouies, colonnades envahies par les plantes grimpantes et les ronces, Hubert Robert manie avec une infinie diversité et un bonheur rarement égalé tous ces motifs, qu'il agence comme une scène de théâtre dans laquelle viennent se mouvoir des figures de fantaisie plus contemporaines, pâtres, bergères, blanchisseuses, troupes ou cavaliers...

Les deux tableaux de la collection Ribes sont des exemples parmi les plus parfaits de ces caprices de ruines exécutés par l'artiste dans les années 1770-1780.

Peints en pendants, ils représentent pour le premier une matinée au ciel clair qui environne un paysage champêtre dans lequel prennent place des vestiges antiques : au fond un temple dont le portique rappelle celui du Panthéon. Au premier plan, centre de l'activité des figures qui l'entourent, une fontaine, majestueuse et solennelle, s'inspire pour son architecture de l'arc de Septime Sévère. En son centre une niche accueille une statue de Jupiter olympien, aux pieds duquel un dieu fleuve et une nymphe vident une urne dont l'onde claire vient remplir le grand bassin où les lavandières viennent puiser l'eau fraîche. Le moment est d'un calme serein.

Le second tableau figure un crépuscule, où un ciel embrasé vient inonder de sa lumière chaude un imposant complexe architectural à la perspective accentuée, fait d'arches, de fontaines, d'escaliers et de colonnades, qui semblent se perdre à l'horizon, rappelant la manière de Piranèse.

Dans l'un comme dans l'autre, la maîtrise de Robert dans la composition s'y révèle admirable. L'équilibre y est parfaitement contrôlé, l'agencement mesuré, le rapport des figures au paysage et à l'architecture qui l'environnent, naturel. Malgré leur destination originelle, le décor d'un salon, le peintre dépasse le décoratif et l'anecdotique pour atteindre à cette fameuse poésie que Diderot appelait de ses vœux. Hubert Robert se fait alors l'écho d'un monde perdu et fantasmé qui, malgré les siècles écoulés, continue à toucher le spectateur moderne.

D'un Salon l'autre : de Madame Geoffrin à la rue de la Bienfaisance

Rarement provenance d'une œuvre d'Hubert Robert encore en mains privées aura bénéficié d'une origine aussi prestigieuse et précisément documentée. Véritable rareté dans le marché de l'art, les deux tableaux n'ont en outre pas été vus sur le commerce depuis leur dernier passage en vente, en 1961.

Comme le rappelle en détail le catalogue de la vente du comte de la Bedoyère de 1921, rédigé par Catroux, les deux œuvres sont celles commandées directement par Madame Geoffrin à l'artiste, probablement en 1771 ou en 1772, avec une troisième, *La Forêt de Caprarola* (localisation inconnue ; fig. 1). La collectionneuse relève elle-même dans ses carnets les conditions de la commande, précisant : « *J'ai commencé la collection de mes tableaux en 1750. Ils ont tous été faits sous mes yeux* », avant de décrire précisément les différentes œuvres qu'elle avait demandées à Hubert Robert, dont « *trois grands tableaux de fabrique et paysages pour remplacer les trois grands Van Loo que j'ai vendus à l'Impératrice de Russie* ». Il s'agit, pour deux des tableaux de « fabriques et paysages » (qui sont alors le terme usuel pour décrire des compositions représentant des bâtiments imaginaires), des deux œuvres ici présentes. Pour cette commande exceptionnelle, le peintre touchera la somme considérable de 2760 livres.

Détail intéressant, qui n'a pas été relevé jusqu'à ce jour, et qui permet sans doute de préciser la date d'exécution des œuvres, le tableau de *La Forêt de Caprarola* a été exposé au Salon de 1771 (qui ouvrit le 14 août), sous le numéro 81, ce qui implique une commande et une exécution de l'œuvre, ainsi probablement que des deux tableaux présents, sensiblement plus tôt que la date habituellement considérée. Plusieurs autres tableaux de l'artiste dont les titres pourraient correspondre aux deux présentes œuvres figuraient également au même Salon, mais les dimensions indiquées au catalogue ne permettent pas de les identifier avec certitude.

Ce n'était pas la première fois que Madame Geoffrin faisait appel à l'artiste. Elle lui avait déjà commandé, en 1768 et 1769, quatre tableaux ovales de moyen format, ainsi que quatre autres plus petits tableaux. A la fin de sa vie, elle lui demandera également trois dernières œuvres, trois vues de l'abbaye Saint-Antoine où elle aimera se retirer avant sa mort. De toutes ces œuvres, qui font de Madame Geoffrin l'une des amatrices les plus importantes d'Hubert Robert, *Le Matin* et *Le Soir* sont certainement parmi les plus importantes.

La place majeure de Madame Geoffrin (1699-1777) dans la vie intellectuelle et artistique de la France de la seconde moitié du XVIII^e siècle n'est plus à prouver. Issue de la petite bourgeoisie, Marie-Thérèse Rodet épousa Pierre François Geoffrin, dont la fortune offrit à sa femme la possibilité d'entretenir, dans son Hôtel particulier de la rue Saint-Honoré, l'un des Salons les plus brillants de Paris, qu'elle tenait deux fois par semaine, recevant le mercredi



Fig.2, H. Robert, *Le déjeuner de Madame Geoffrin*, collection particulière

les savants, les gens de lettres et les philosophes, tandis qu'elle réservait – c'était alors une première – les lundis aux artistes, leur offrant une alternative au cadre plus solennel de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Elle entretenait également une correspondance importante avec plusieurs des Cours d'Europe, que ce soit avec Gustave III de Suède ou l'Impératrice Catherine II, facilitant ainsi la diffusion de la pensée des Lumières en même temps qu'elle promouvait le goût français dans les arts au-delà des frontières du royaume.

Hubert Robert participa, dès 1768, à ces célèbres réunions du lundi, renforçant progressivement ses liens avec sa mécène. Preuve de leur grande proximité, outre les tableaux que nous avons déjà cités, Robert exécuta plusieurs petits tableaux et dessins mettant en scène sa mécène dans divers aspects de sa vie quotidienne. L'un des plus fameux est *Le déjeuner de Madame Geoffrin* (fig. 2 ; collection particulière), dans lequel Robert fait preuve d'un délicat talent d'observateur, détaillant avec bienveillance l'intimité de celle qui l'aura tant aidée.

Le Matin et *Le Soir* de la collection Ribes sont des exemples parfaits de l'art de Robert à l'apogée de sa carrière, ils résument, dans un format monumental et dans des conditions de conservation excellentes, cette poétique des ruines qu'appelait de ses vœux Diderot.

Comme l'écrivait le critique Charles Lecarpentier dans son éloge funèbre de l'artiste (Lecarpentier, 1808, p. 2) : (ses paysages) « *répandent (...) dans l'âme une sorte de mélancolie en la promenant sur des débris épars d'une longue suite de siècles accumulés* ».

C'est sans doute cette profondeur, cette intemporalité que Robert a su donner à ses paysages et à ses ruines qui fait que son art nous touche encore aujourd'hui.





GEORGES JACOB PATRIOTE ET RÉVOLUTIONNAIRE



Fig. 1, S. Julien, Portrait de Georges Jacob, 1793, coll. part.

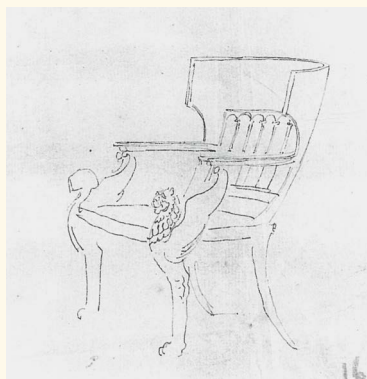


Fig. 2, C. Percier et P. F. L. Fontaine (att. à), dessin préparatoire (détail)

FAUTEUIL DE BUREAU DIT « DE LA CONVENTION » EN ACAJOU SCULPTÉ, PÉRIODE RÉVOLUTIONNAIRE VERS 1795, ESTAMPILLÉ G.IACOB, D'APRÈS UN DESSIN DE L'ARCHITECTE CHARLES PERCIER

le dossier en hémicycle ajouré à grille, les supports d'accotoirs formés par des lions ailés monopodes, les pieds arrière en sabre, l'assise couverte de cuir
Haut. 94 cm, larg. 66 cm ; height 37 in., width 26 in.

A CARVED MAHOGANY DESK ARMCHAIR OR « FAUTEUIL DE LA CONVENTION », FRENCH REVOLUTION PERIOD, CIRCA 1795, STAMPED G.IACOB, AFTER A DRAWING BY THE ARCHITECT CHARLES PERCIER

the curved top rail above a pierced back, the armrests ending in winged lion monopodia supports with lion paw feet, and sabre back legs, with a leather upholstered seat

PROVENANCE

- Collection du comte de Bari ; sa vente, Me Ader, galerie Charpentier, Paris, le 14 mai 1934, lot 72

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- J.-P. Garric et al., *Charles Percier, Architecture et Design*, cat. exp., Fontainebleau/Paris, 2017
- G. et N. Hubert, *Châteaux de Malmaison et de Bois Préau*, Paris, 1986, p. 62
- D. Ledoux-Lebard, *Les ébénistes du XIXe siècle, 1795-1889, leurs œuvres et leurs marques*, Paris, 1984, p. 283

10 000-15 000 € 11 500-17 200 US\$



Fig. 3, Détail de l'estampille

Ce modèle de grand siège de bureau fut réalisé par le menuisier Georges Jacob dans les années 1795. Les architectes Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine furent sollicités pour les aménagements de la salle de la Convention Nationale et fournirent des projets de mobilier certainement en collaboration avec la maison Jacob. Un dessin préparatoire de Charles Percier (fig. 2) figurant sur une feuille de plus grande taille et montrant d'autres modèles de sièges très antiquisants nous renseigne sur ces échanges. Sur cette même planche on peut voir, outre le nôtre, plusieurs projets de fauteuils ; comme celui qui servit à l'ameublement du pavillon chinois de l'hôtel de la princesse Kinsky, rue Saint-Dominique à Paris en 1793. Un exemple de la réalisation quasi à l'identique du projet par Jacob provenant de la collection Ledoux-Lebard fut vendu chez Artcurial le 20 juin 2006, lot 131.

Qu'il fut fourni pour la Convention ou dans les premiers mois du Directoire, ce fauteuil illustre en tout cas une nouvelle tendance dans la menuiserie en sièges et annonce les prémices du style Empire.

Un fauteuil identique aurait servi à Bonaparte dans son hôtel de la rue de la Victoire. Il l'aurait donné à son médecin Corvisart en 1798. Ce fauteuil est aujourd'hui dans les collections du musée national du château de Malmaison (fig. 4). Une paire a fait partie des collections de S. A. le prince Murat (vente Drouot, le 14 juin 1983, lot 126).

Ce modèle de fauteuil apparaît sur des représentations contemporaines comme sur le portrait du compositeur François-Adrien Boieldieu par Louis-Léopold Boilly (vers 1800, musée des beaux-arts de Rouen, inv. 1905.1.1, cf. fig. 5).

Après la chute de la monarchie le 10 août 1792, Georges Jacob continua à fournir des sièges pour les instances dirigeantes, comme l'attestent ses probables livraisons à la Convention nationale. D'autres modèles de fauteuils, envoyés quelques années plus tard du garde-meuble de l'Assemblée nationale au Directoire exécutif puis dans les palais impériaux des Tuileries et de Fontainebleau permettent d'y voir la créativité de Jacob, soucieux de répondre aux nouvelles exigences esthétiques de l'époque où s'affirme une nécessité de se régénérer. L'influence anglaise, et surtout celle de l'antiquité, sont particulièrement prisées et autorisent des réalisations aux gabarits et aux formes nouvelles. Le portrait de Georges Jacob par Simon Julien en 1793 où il se fait représenter en costume tricolore lui permet d'afficher une position politique qui rompt avec son passé de principal fournisseur de sièges de la famille royale (fig. 1).



Fig. 4, Fauteuil de bureau en acajou, château de Malmaison
© RMN-Grand Palais (musée des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau) / Daniel Arnaudet



Fig. 5, L.-L. Boilly, *Portrait de F.-A. Boieldieu*, vers 1800, musée des beaux-arts de Rouen
© C. Lancien, C. Loisel / Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie



EXPOSÉE AU CABINET DE L'AMATEUR

COLONNE EN PORPHYRE, PLACAGE DE PORPHYRE ET BRONZE DORÉ, VERS 1820

la colonne dorique surmontée d'un anneau à décor d'oves supportant une sphère armillaire, la base cerclée d'un tore de feuilles de laurier sur un contre socle cubique ; on y joint une gaine en placage d'acajou et laiton de style néoclassique

La colonne : Haut. 134 cm, base 21 x 21 cm ; la gaine : haut. 112 cm, larg. 37 cm, prof. 29 cm ; The column: height 52 $\frac{2}{3}$ in., base 8 $\frac{1}{4}$ x 8 $\frac{1}{4}$ in.; the pedestal: height 44 in., width 14 $\frac{1}{2}$ in., depth 11 $\frac{1}{2}$ in.

(2)

A GILT-BRONZE MOUNTED PORPHYRY AND PORPHYRY VENEERED COLUMN, CIRCA 1820

the Doric column with an upper gilt bronze egg and dart rim, surmounted by an armillary sphere, the circular base with gilt-bronze berried laurel leaves, on a square gilt-bronze plinth, above a porphyry and foliate gilt-bronze mounted pedestal; together with a mahogany veneer and brass pedestal in Neoclassical style

PROVENANCE

- Acquis chez "L'Aigle", antiquaire, en 1935

EXPOSITION

- *Le Cabinet de l'Amateur*, Orangerie des Tuileries, Paris, février - avril 1956, n° 303

BIBLIOGRAPHIE

- *Le Cabinet de l'Amateur*, cat. exp., Orangerie des Tuileries, Paris, 1956, n° 303, p. 85

20 000-30 000 € 22 900-34 300 US\$



La colonne et la gaine in situ

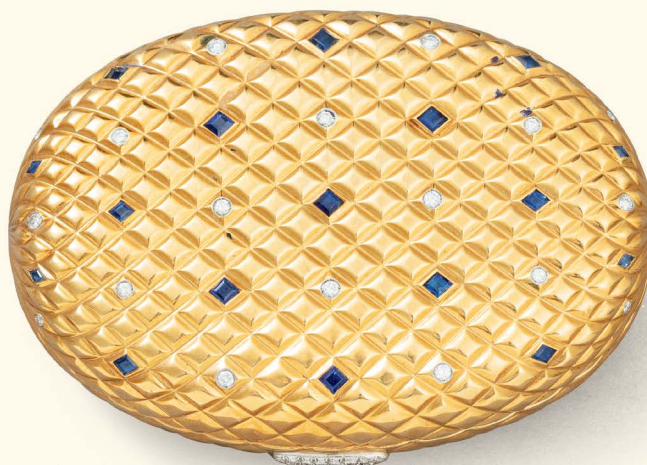




LA COLLECTION DES BOÎTES EN OR







lot 34

34

POUDRIER EN OR SERTI DE PIERRES PRÉCIEUSES, BULGARI, VERS 1960

de forme ovale bombée, décoré d'un motif en losange, serti de diamants de taille brillant alternant avec des saphirs calibrés et des pierres bleues, le fermoir serti de diamants ouvrant sur un compartiment à poudre et un miroir, *signé Bulgari, le couvercle et le compartiment à poudre insculpés du numéro de série : 418, poinçon d'orfèvre CF dans un trèfle à quatre feuilles, poinçon français pour 750 carats*
Long. 8,5 cm, 3⅜in.

A JEWELLED GOLD POWDER COMPACT, BULGARI, CIRCA 1960

of oval bombé form, decorated with a lozenge pattern set with alternating brilliant-cut diamonds and calibré-cut sapphires and blue stones, rose-diamond set pushpiece, opening to reveal a powder compartment and a fitted mirror, *signed: Bulgari, the lid and the mount containing the powder net struck with the serial number: 418, maker's mark CF within a four leaf clover leaf, further struck with a French 750 standard mark*

8 000-12 000 € 9 200-13 800 US\$

35

ETUI À CIGARETTES EN OR, DANS LE GOÛT DE FABERGÉ, XXE SIÈCLE

de forme rectangulaire à bords arrondis, le fond rayonnant, le couvercle serti de diamants formant le chiffre NA en cyrillique, dans une couronne de laurier en or blanc surmontée d'une couronne impériale, le fermoir en diamant rose en forme de ruban noué orné en son centre d'un cabochon de rubis, *insculpé des initiales de l'orfèvre August Hollming, Fabergé en cyrillique, poinçon titre 56*
Long. 10 cm, 4 in.

A JEWELLED VARI-COLOURED GOLD CIGARETTE CASE, IN THE STYLE OF FABERGÉ, 20TH CENTURY,

rectangular, rounded section, rayed ground, the lid applied with diamond-set initials N and A (Cyrillic) within a white gold laurel wreath and below the Imperial crown, the thumbpiece formed as a rose diamond ribbon bow centred on a cabochon ruby, *bearing workmaster's initials for August Hollming, Fabergé in Cyrillic, 56 standard*

4 000-6 000 € 4 600-6 900 US\$



lot 35



lot 36

36

**PETIT ÉTUI À CIGARETTES EN OR, FABERGÉ,
AUGUST HOLMSTRÖM, SAINT-PÉTERSBOURG,
1899-1903**

en or rouge, de forme rectangulaire à bords arrondis, le couvercle et la base gravés de demi-cercles concentriques, le couvercle orné d'une aigle impériale, le fermoir en cabochon de pierre bleue, *insculpé des initiales de l'orfèvre August Holmström, Fabergé en cyrillique, poinçon titre 56*
Long. 9 cm, 3½ in.

**A FABERGÉ VARI-COLOURED GOLD CIGARETTE CASE,
WORKMASTER AUGUST HOLMSTRÖM, ST PETERSBURG,
1899-1903**

red gold, rounded rectangular, the lid and base chased with concentric semi-circles, the lid applied with an Imperial eagle, blue stone cabochon thumbpiece, *bearing workmaster's initials for August Holmström, Fabergé in Cyrillic, 56 standard*

4 000-6 000 € 4 600-6 900 US\$

37

**ETUI À CIGARETTES EN OR, PROBABLEMENT
SUMIN, SAINT-PÉTERSBOURG, 1908-1917**

de forme rectangulaire à bords arrondis, gravé de lignes formant de délicats drapés, le fermoir en cabochon de pierre bleue, *insculpé des initiales incomplètes du maître, peut-être Su[mi]n en cyrillique, poinçon titre 56, poinçons d'importations tardifs*
Long. 9,8 cm, 3⅞ in.

**A GOLD CIGARETTE CASE, POSSIBLY SUMIN, ST
PETERSBURG, 1908-1917,**

rectangular, rounded section, chased with linear ornament resembling crisply pleated and folded cloth, raised blue cabochon thumbpiece, *struck with partial maker's mark, possibly Su[mi]n in Cyrillic, 56 standard, with later import marks*

4 000-6 000 € 4 600-6 900 US\$



lot 37

ETUI À CIGARETTE EN NÉPHRITE, OR ET ÉMAIL, GUSTAVE RENAULT POUR CARTIER, PROBABLEMENT PARIS, VERS 1910

de forme rectangulaire, le couvercle à charnière monté dans une bordure en or émaillé de bandes blanches centrées de trois carrés noirs, le fermoir serti d'un diamant taillé en rose, le côté gauche s'ouvrant sur un compartiment à allumettes, une cordelette en amadou avec chaînette en or et boucle, *poinçon d'orfèvre, poinçons français de contrôle, numéros de série : 0467, 0318 sur la bête*

Long. 10,8 cm, 4¼in.

A JEWELLED GOLD, ENAMEL AND NEPHRITE CIGARETTE AND VESTA CASE, GUSTAVE RENAULT FOR CARTIER, CIRCA 1910

rectangular, the hinged lid mounted in a gold rim enamelled with white bands centred with three black squares, protruding rose diamond-set thumbpiece, the left side opening to reveal a match compartment, matching tinder cord on a gold chain with suspension loop, *maker's mark, post-1919 French control mark, serial numbers: 0467, 0318 on the rim*

12 000-18 000 € 13 800-20 600 US\$

ETUI À CIGARETTES EN OR ET ÉMAIL GUILLOCHÉ, AUGUST HOLLMING POUR FABERGÉ, SAINT-PÉTERSBOURG, 1899-1903

de forme rectangulaire, le dos agrémenté d'une étoupe et le côté s'ouvrant sur un compartiment émaillé de couleur ambre translucide à décor guilloché dans un encadrement de fines lignes blanches opaques, bordé de feuilles de laurier émaillées vert et de baies écarlates entourées de rubans en diamant rose, *insculpé des initiales de l'orfèvre et Fabergé en cyrillique, poinçon titre 56*

Long. 10,8 cm, 4¼ in.

A FABERGÉ JEWELLED GOLD AND GUILLOCHÉ ENAMEL CIGARETTE CASE, WORKMASTER AUGUST HOLLMING, ST PETERSBURG, 1899-1903,

rectangular, the back with tinder cord and side with vesta compartment, enamelled in translucent amber over patterned engine-turning within narrow opaque white lines and borders of enamelled green laurel with scarlet berries bound by rose diamond-set ribbons, *struck inside with workmaster's initials, Fabergé in Cyrillic, 56 standard*

15 000-25 000 € 17 200-28 600 US\$

Cet étui à cigarettes témoigne de l'habileté avec laquelle Fabergé parvint à utiliser le style Louis XVI en le modernisant, notamment au moyen d'un émail guilloché, et en colorant d'un orange fort un accessoire moderne pour fumer. Pour un étui à cigarettes très proche, en émail bleu roi et orné de bordures décorées similaires, anciennement conservé dans la collection de Monsieur et Madame Lansdell K Christie, voir J. McNab Dennis, *'Fabergé's Objects of Fantasy', The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New York, mars 1965, p. 281, n° 1.



lot 38



lot 39



Portrait du roi de Danemark et de Norvège
Frederick VI par Hansen © A. Dagli Orti / De
Agostini Picture Library / Bridgeman Images

40

TABATIÈRE ROYALE DE PRÉSENTATION EN OR ET DIAMANTS AU CHIFFRE DU ROI FRÉDÉRIC VI DE DANEMARK, HANAU, VERS 1815

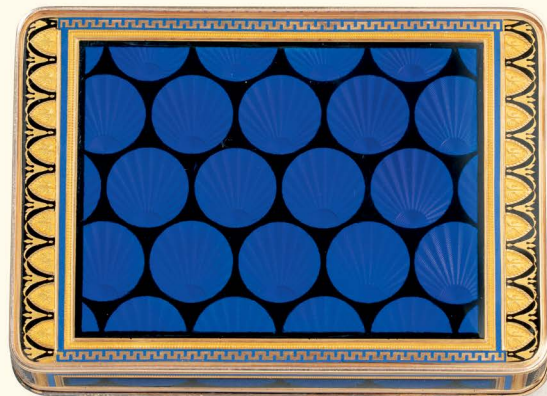
de forme rectangulaire à angles arrondis, le couvercle serti du chiffre de Frédéric VI, roi de Danemark et de Norvège sous une couronne royale dans un panneau en forme de losange sur fond guilloché à bord serti de diamants entouré d'une frise de motifs en éventail émaillée bleue et noire, dans un entourage de rinceaux ciselés sur un fond sablé, le bord en or et émail noir, les côtés et la base décorés des mêmes motifs en éventail en émail dans le goût de Genève, *poinçons de prestige français incluant le poinçon d'orfèvre SC sous une couronne, charge de Julien Alaterre, poinçonné : 18K, poinçon d'importation français postérieur*
Long. 9,1 cm, 3½in.

A JEWELLED GOLD AND ENAMEL ROYAL PRESENTATION SNUFF BOX, HANAU, CIRCA 1815

rectangular with rounded corners, the lid applied with the rose-diamond cipher of Frederick VI, King of Denmark and King of Norway, below a royal crown, on a lozenge-shaped engine-turned panel resembling gold net and framed by collet-set diamonds, surrounded by a blue and black enamel stylised fan pattern, within chased gold scrollwork on a sablé ground, gold and black enamel border, the sides and base similarly decorated in Geneva type enamel, *French prestige marks including maker's mark SC below a crown, charge of Julien Alaterre, further struck: 18K, later French import marks*

10 000-15 000 € 11 500-17 200 US\$

Né en 1768 au palais de Christiansborg à Copenhague, le fils du roi Christian VII (1749-1808) et de Caroline Matilda de Grande-Bretagne (1751-1775), Frédéric VI fut le dernier roi du Danemark et de la Norvège, régnant au Danemark de 1808 à 1839 et en Norvège de 1808 à 1814. Avant son accession au trône, Frédéric fut prince régent lorsque son père fut frappé d'incapacité en raison d'une grave maladie mentale. En 1790, il épousa sa cousine germaine Marie-Sophie de Hesse-Kassel, malgré le fait que sa belle-grand-mère Juliana Maria de Brunswick-Wolfenbättel-Bevern et son beau-frère Frédéric le Grand, dont la collection de magnifiques tabatières est l'une des plus célèbres jamais constituée, auraient préféré une union avec une princesse prussienne. Pendant les guerres napoléoniennes, Frédéric VI constitua finalement une alliance entre Danemark-Norvège et Napoléon. Il mourut au Palais d'Amalienbourg à l'âge de 71 ans, ne laissant que deux filles, de sorte que son demi-cousin Christian lui succéda.



détail de la base





Fig. 1. F.-N.-L. Gosse (d'après), Louis-Philippe Ier, roi des Français, lithographie © Sothebys

41

BOÎTE ROYALE DE PRÉSENTATION EN OR SERTIE DE DIAMANTS, LOUIS-FRANÇOIS TRONQUOY, PARIS, VERS 1840, FOURNIE PAR JEAN-BENOÎT MARTIAL BERNARD

de forme rectangulaire, le couvercle serti du chiffre de Louis-Philippe, Roi des Français, sous une couronne royale, entouré de motifs de rinceaux et fleurs sur fond sablé, les côtés ornés de rinceaux, la base au même décor guilloché, poinçon d'orfèvre, poinçon de contrôle après 1838, la bête avant gravée "M^e Bernard Joaillier du Roi et des Affaires Etrangères", la bête gauche gravée du numéro de fournisseur : 915
Long. 8,2 cm ; 3¼in.

A JEWELLED GOLD ROYAL PRESENTATION SNUFF BOX, LOUIS FRANÇOIS TRONQUOY, PARIS, CIRCA 1840, RETAILED BY JEAN-BENOÎT MARTIAL BERNARD

rectangular, the lid applied with the diamond-set cipher of Louis Philippe, King of the French, below a royal crown, surrounded by chased floral and scrolling foliage on a *sablé* ground, the slightly baluster sides and base similarly decorated around engine-turning, *maker's mark*, the front rim inscribed: *M^e Bernard Joaillier du Roi et des Affaires Etrangères*, the left rim inscribed with retailer's number: 915, post-1838 French control mark

12 000-18 000 € 13 800-20 600 US\$

Louis-François, fils de Jean-François Tronquoy et de Louise-Ferdinande Morin, est né le 20 mai 1798 au 639 rue des Quatre-Vents dans le XI^e arrondissement de Paris. Son premier poinçon apparaît le 4 janvier 1827 pour *la Tabatière* sise 8 rue des Prouvaires, probablement lorsqu'il reprit l'atelier de Simon-Achille Léger. Tronquoy continua à travailler à la même adresse jusqu'au 28 juin 1871. Suivant la mode, le travail de Tronquoy se caractérise d'abord par de délicates volutes sous la Restauration pour évoluer sous le Second Empire en des boîtes émaillées et serties de pierreries.

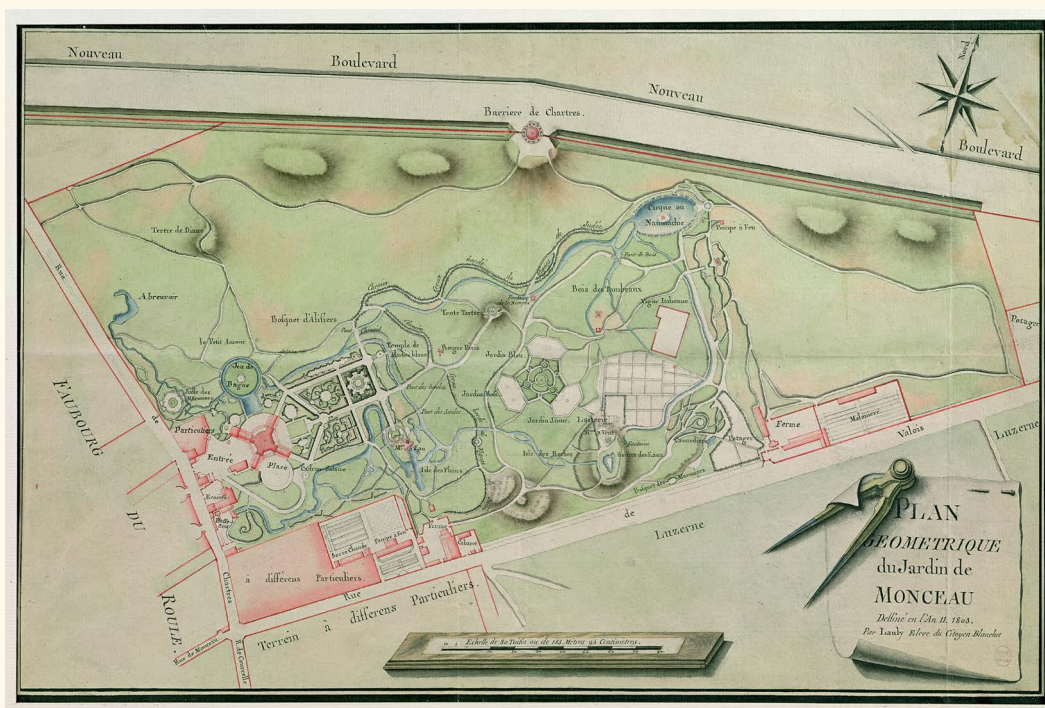
En 1824, le marchand Jean-Benoît Martial Bernard (1784-1846) devient l'associé d'Henry Gibert avec lequel il travaillait depuis 1812. Deux ans plus tard, il se met à son propre compte au 1 rue de la Paix. Il est nommé *Joaillier de la Maison du Roi*, travaillant pour toute la famille royale, et *Fournisseur du Ministère des Affaires Etrangères*. A cet égard, il fut chargé de fournir des présents diplomatiques pour les ambassadeurs ou les illustres visiteurs de la Cour : tabatières, bagues, stylos, épingles à cravate ou décorations.



Détail de l'inscription







Lauly, Plan du Parc Monceau, 1803, aquarelle et crayon © Bridgeman Images

42

BOÎTE À MINIATURES EN OR, ADRIEN-JEAN-MAXIMILIEN VACHETTE, PARIS, 1798-1809

de forme rectangulaire, les côtés serts de fixés sous-verre représentant différentes vues des folies Monceau dans des cadres ciselés de glands et feuillages de chêne sur fond sablé, poinçon d'orfèvre, poinçon non officiel tête de bébé pour Paris 2ème titre, tête de coq pour petite garantie 1798-1809, poinçons de contrôle français postérieurs, la bête frontale gravée : Vachette Bijoutier à Paris, la bête de gauche gravée 2ème titre
Long. 9 cm, 3 1/2 in.

A GOLD BOÎTE À MINIATURES, ADRIEN-JEAN-MAXIMILIEN VACHETTE, PARIS, 1798-1809

rectangular, all sides set with fixé-sous-verre miniatures representing different views of the Folies de Monceau within chased acorn and oak leaf borders on a sablé ground, maker's mark, Paris unofficial baby's head 2e titre, cock's head petite garantie 1798-1809, later French control marks, the front rim inscribed: Vachette Bijoutier à Paris, the left rim inscribed '2ème titres'

PROVENANCE

Accompagnée d'une note manuscrite : cadeau de Napoléon

20 000-30 000 € 22 900-34 300 US\$



Fait intéressant, les personnages figurés sur les miniatures de cette boîte ne portent pas tous des vêtements contemporains, comme cela est le cas dans les célèbres gravures des *Folies de Monceau* de Louis Carrogis dit Carmontelle (1717-1806), en effet ceux qui se trouvent à gauche sur le couvercle sont habillés à la mode de l'Ancien Régime. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, les miniatures ne sont pas non plus directement fondées sur les gravures de Carmontelle, dont les dessins pour le Parc Monceau sont parmi les premiers exemples de dessin paysager en France.

Carmontelle fut étudiant en dessin et en géométrie, deux disciplines indispensables pour devenir ingénieur topographique, fonction qu'il occupa lorsqu'il entra au service du Comte Pons de Saint-Maurice, gouverneur du Duc de Chartres, en 1758. Non seulement il conçut et réalisa des paysages et monuments architecturaux, mais il fut aussi l'auteur de pièces de théâtre et de petites comédies dont il élaborait les costumes. En 1763, Carmontelle fut nommé directeur général des divertissements. Il faut ainsi envisager la conception du Parc Monceau, insolite et dense, à l'aune du contexte plus large de divertissements dédiés à Louis-Philippe-Joseph d'Orléans (1747-1793), Duc de Chartres, mécène de Carmontelle (voir David Hays, *Carmontelle's Design for the Jardin de Monceau : A Freemasonic Garden in Late-Eighteenth-Century France*, Vol. 32, No. 4, Sites and Margins of the Public Sphere, 1999, pp. 447-462).







Fig. 2. J.-B. Delafosse d'après L. Carrogis dit Carmontelle, Vue du jardin de Monceau, gravure



fig. 3, detail

Il appartenait également à Carmontelle en tant que *lecteur* pour le Duc de Chartres d'enseigner le dessin à son fils Louis-Philippe, futur roi des Français (voir lot 41 de cette vente). Le Duc de Chartres qui avait une passion pour tout ce qui était anglais (ce qui fut en partie à l'origine de son amitié avec le prince de Galles, le futur George IV), commanda en 1773 à Carmontelle un jardin à l'anglaise d'après des modèles britanniques. Cinq ans plus tard, la *Folie de Chartres* fut achevée, combinant différentes influences et styles à la mode tels que l'orientalisme, les influences antiques, les paysages rustiques et autres (voir carte, fig. 1). La plupart des éléments de la *Folie* sont représentés sur cette boîte en or, et quelques-uns sont toujours dans le parc Monceau, comme la pyramide égyptienne, la rotonde, la colonnade corinthienne.

Certains éléments furent détruits pendant la Révolution Française, notamment l'un des ponts qui figure dans les dessins de Carmontelle (voir fig. 2), et qui n'était déjà plus lorsque Vachette fabriqua cette boîte au tournant du siècle (voir détail).

Quand Guy de Maupassant décrit le Parc Monceau comme « ce bijou de parc élégant, étalant en plein Paris sa grâce factice et verdoyante, au milieu d'une ceinture d'hôtels princiers » en 1889 (Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, Ollendorf 1889, chapitre III, p. 67), son éloge ne se référait ainsi qu'aux vestiges post-révolutionnaires du XIXe siècle. On ne peut ainsi qu'imaginer quel effet curieux et saisissant la *Folie de Monceau* a dû exercer sur les visiteurs juste après son achèvement en 1778.



Détail de l'inscription



TABATIÈRE DÉCORATIVE EN OR ET ÉMAIL, XIXE SIÈCLE

de forme rectangulaire, le couvercle, les côtés et la base sertis de plaque ovales émaillées peintes en grisaille à décor de scènes d'offrandes à des déesses et putti, entre des rosettes ciselées, guirlandes de feuilles sur un fond émaillé à l'imitation du lapis lazuli, les larges bordures ciselées de guirlandes et rubans fleuris, *poinçons de prestige de Paris dont poinçon d'orfèvre en partie effacé mais peut-être IH, charge et décharge de Julien Alaterre, lettre-date K* Long. 8,2 cm, 3¼ in.

A 19TH CENTURY LARGE DECORATIVE GOLD AND ENAMEL SNUFF BOX

rectangular, the lid, sides and base inset with oval enamel plaques painted *en grisaille* with attendants decking deities and attendant putti, between chased rosettes or hung with leafy garlands on an enamel ground simulating lapis lazuli, the wide borders chased with interlaced garlands and ribbons or flowerheads, *Paris prestige marks including maker's mark rubbed but possibly IH, charge and discharge of Julien Alaterre and date letter K*

15 000-20 000 € 17 200-22 900 US\$

Cette imposante et décorative tabatière est étroitement liée à une boîte ovale similaire en or émaillé, portant une marque du fabricant Henri Bodson, Paris, 1768-69 et conservée dans la Royal Collection Trust. Les deux boîtes sont émaillées de bleu foncé moucheté d'or pour simuler un fond de lapis-lazuli et chacune comporte un panneau ovale sur le couvercle. Les côtés et la base sont peints en grisaille pour simuler des camées en marbre ou pierre dure. Le coffret Bodson comporte un panneau représentant la sculpture d'Edmé Bouchardon, *Cupidon se taillant un arc dans la massue d'Hercule* (aujourd'hui conservée au Louvre), exposée au salon de 1746. Les ornements en or ciselé et les côtés découpés sont les mêmes sur les deux boîtes ainsi que les bordures présentant de profonds motifs d'entrelacs.

La magnifique tabatière du Royal Collection Trust a été présentée le 6 mai 1935 au roi George V et à la reine Mary par des membres de la Maison royale pour commémorer leur jubilé d'argent. Néanmoins les informations quant à sa précédente localisation n'ont pas fait l'objet d'un enregistrement.

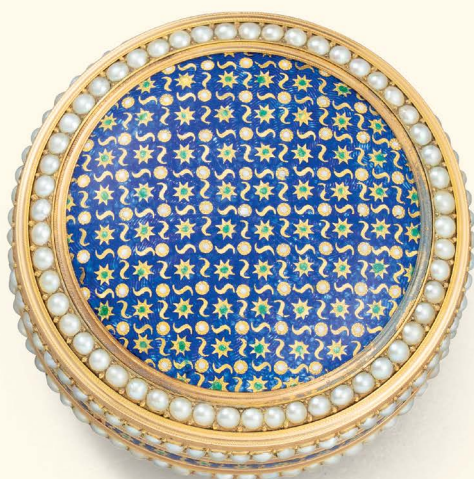
La boîte actuelle doit avoir été créée à la fin du XIXe siècle en hommage à cette boîte par un orfèvre accompli et ayant eu la possibilité d'examiner de près la boîte de Bodson. On sait que ces boîtes hommages ont été conçues à la fois à Saint-Petersbourg (il s'agissait de boîtes copiant celles des collections impériales) et à Paris.



lot 44 recto



lot 44 verso



lot 45

44

RARE ET INHABITUELLE MONTRE EN OR AVEC LAPIS LAZULI ET IVOIRE, AUTOMATE D'ADAM ET EVE ET MOUVEMENT A VERGE, VERS 1700

Mouvement à platine dorée, échappement à verge, piliers à balustre, la platine du fond avec un panneau gravé illustrant l'Arbre de la Vie dans le Jardin d'Eden, les figures d'Adam et Eve en ivoire gravé, le serpent en acier bleui et se déplaçant autour de la scène. Le cache du mouvement en métal doré comportant des scènes gravées sur le côté et des ouvertures pour révéler l'automate. Le cadran en champlévé, chiffres romains avec division des demi-heures, graduation en chiffres arabes en périphérie, ouverture pour le remontage et le disque d'ajustement, signé dans un cartouche "London". Boîtier en or, large ouverture au dos avec verre révélant l'automate, la lunette avec des scènes animalières séparées par des panneaux en lapis-lazuli, boîtier externe en métal doré et galuchat

Long. 6,3 cm, larg. 5,4 cm, prof. 2,9 cm ; length 2 1/2 in., width 2 in., depth 1 1/4 in.

A RARE AND UNUSUAL GOLD, LAPIS LAZULI AND IVORY SINGLE CASED VERGE WATCH WITH ADAM AND EVE AUTOMATON, CIRCA 1700

Gilded full plate, verge escapement, baluster pillars, the backplate mounted with a chased and engraved gold panel depicting the Tree of Life in the Garden of Eden, the figures of Adam and Eve applied in carved ivory, the serpent in blued steel travelling around the circumference of the scene, gilt metal movement cap with engraved scenes to the band and framed aperture to reveal the automata scene, gold champlévé dial, Roman numerals with half hour divisions, outer Arabic minute ring, aperture for winding and regulation disc, banner to the centre signed London, gold case, large glazed aperture to the back revealing the automata, the bezels with scenes depicting animals separated by lapis lazuli panels, gilt metal and shagreen outer protective case

Le dos de la montre possède un automate des plus inhabituels. Celui-ci est relié directement au mouvement de la montre. Lorsque cette dernière tourne, le serpent se déplace autour du feuillage. Adam et Eve sont représentés debout, devant l'Arbre de la Vie alors qu'Eve cueille le fruit défendu.

• 4 000-6 000 € 4 600-6 900 US\$



lot 46

45

BONBONNIÈRE EN OR, ÉMAIL ET DEMI-PERLES, JEAN-AUGUSTE LORENTZ, PARIS, 1784

de forme ronde, le couvercle et la base bombés, ornés de motifs de treillis de paillons dorés, pastilles et étoiles vert et blanc semées sur un fond bleu translucide, le bord serti de demi-perles, poinçon d'orfèvre, charge et décharge d'Henri Clavel, Paris, 1784

Diam. 6,2 cm, 2 1/2 in.

A GOLD, ENAMEL AND PEARL BONBONNIÈRE, JEAN-AUGUSTE LORENTZ, PARIS, 1784

circular with domed lid and base, decorated overall with a trellis of gilt paillons, pellets and stars picked out in green and white on a foiled translucent blue ground, half pearl borders, maker's mark, charge and discharge marks of Henri Clavel, Paris date letter for 1784

6 000-8 000 € 6 900-9 200 US\$

Jean-Auguste Lorentz fut reçu maître à la corporation des orfèvres le 22 août 1781. Il fut parmi les 49 maîtres reçus ce jour-là par lettres patentes, résultat de la fusion entre les lapidaires (chez lesquels Lorentz fut reçu en 1773) et les orfèvres-joailliers. Il fut cautionné par Jean-Claude Bourcevet, lui-même admis chez les lapidaires sous les mêmes règles quelques semaines plus tôt, alors cautionné par le fabricant de boîtes en or Jean-Marie Tiron qui prit sa retraite peu après. Pour une boîte de forme et de date très similaires, mais présentant un travail en cheveux plutôt qu'en émail, voir Heike Zech, *Designs of the workshop of Jean Ducrollay and his successors*, *Going for Gold*, Victoria and Albert Museum, 2012, p. 51.

46

BOÎTE EN OR ET ÉMAIL, PIERRE-ETIENNE THÉREMIN, SAINT-PÉTERSBOURG, 1799

de forme ronde, le couvercle serti d'une plaque ronde peinte en grisaille représentant la Justice, assise, accompagnée d'un putto en scribe sur fond bleu translucide guilloché et rayonnant, le bord mouluré de filets en argent, les côtés et la base également émaillés en bleu profond translucide sur guilloché à décor de vagues encadrées de motifs de perles émaillées en bleu et blanc, poinçon d'orfèvre, essayeur A. Yapunov, poinçon de ville de Saint-Petersbourg et date

Diam. 8,2 cm, 3 1/4 in.

A GOLD AND ENAMEL SNUFF BOX, PIERRE-ETIENNE THEREMIN, ST PETERSBURG, 1799

circular, the lid inset with a contemporary circular plaque painted en grisaille with the seated figure of Justice accompanied by a putto scribe on translucent blue over sunray engine-turning, reeded silver frame, the sides and base also enamelled in dark translucent blue over wavy engine-turning within blue and white enamel bead and eye borders, maker's mark, assaymaster A. Yapunov, St Petersburg town mark and date

5 000-7 000 € 5 800-8 000 US\$

Les frères Théremin sont nés en Prusse, d'un pasteur huguenot prolifique. L'aîné, François-Claude, a suivi une formation d'orfèvre et émailleur à Magdebourg, Paris et Hanau avant de travailler à Berlin avec son futur beau-père, Jean-Guillaume Krüger. De 18 ans son cadet, Pierre-Etienne, fut, quant à lui, mis en apprentissage chez son frère et suivit également une formation de graveur à Genève avant que tout deux ne s'installent à Saint-Petersbourg en 1793. Ils eurent rapidement du succès, peut-être en partie grâce au mariage de Pierre Etienne avec Marianne Duval, fille du principal joaillier et détaillant étranger de Saint-Petersbourg. Les frères fournirent à la cour impériale des boîtes en or, des bijoux et autres travaux d'orfèvrerie. Stylistiquement, les boîtes des Théremin sont plus proches du travail genevois de la même date que des boîtes contemporaines produites à Hanau ou à Saint-Petersbourg. Leur carrière courte mais apparemment extrêmement lucrative en Russie s'acheva en 1802. Pour plus de détails sur les boîtes des frères, voir Olga Kostiuk, 'The Théremin Brothers and their work in the Hermitage', *Problems with the development of foreign art*, Saint-Petersburg, 1993, pp. 12-20.



Détail du couvercle

47

TABATIÈRE EN OR ET ÉMAIL, HANAU, 1800, LA PLAQUE EN ÉMAIL PAR ANTOINE CARTERET

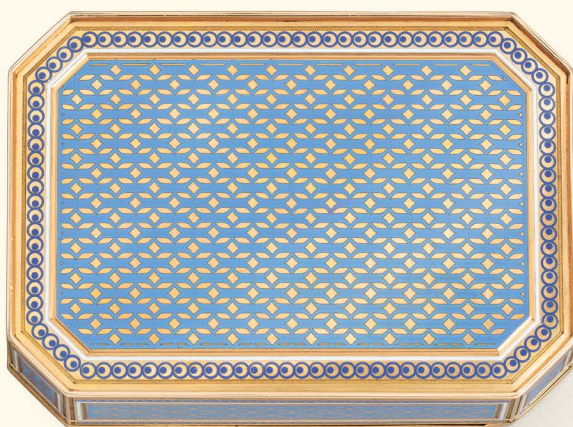
de forme rectangulaire à pans coupés, le couvercle serti d'une plaque émaillée signée Carteret représentant une scène portuaire d'après Joseph Vernet, les bords, les côtés et la base émaillés de motifs d'yeux et de nids d'abeille stylisés en émail bleu clair opaque sur fond d'or, entourés de fines bordures blanches, poinçons de prestige français dont poinçon d'orfèvre H couronné, charge de Julien Alaterre, et un autre, le bord droit avec le poinçon coquille 18ct de Hanau Long. 9 cm, 3½in.

A GOLD AND ENAMEL SNUFF BOX, HANAU, CIRCA 1790, THE PAINTED ENAMEL BY ANTOINE CARTERET

rectangular with cut corners, the lid inset with a large enamel plaque, by Antoine Carteret, signed, of a marine subject after the manner of Joseph Vernet, the border, sides and base smartly enamelled with ring and honeycomb patterns in opaque light blue on polished gold, within narrow white borders, French prestige marks including maker's mark H crowned, charge mark of Julien Alaterre, with another, the right rim with Hanau shell mark indicating 18ct gold

20 000-30 000 € 22 900-34 300 US\$

Peu connu, Antoine Carteret était un peintre sur émail. Il a travaillé avec Johan Daniel Berneaud à Hanau à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle. Fils de Jean Gédéon, marchand de soie, et d'Anne Jacqueline Vernion (ou Vergnon), il est né à Genève le 22 janvier 1766. Il a probablement fait ses études comme peintre émailleur à Genève avant de partir pour l'Allemagne. Il est mentionné à Mayence (département du Mont-Tonnerre) comme *peintre de miniature* le 18 pluviôse An X (7 février 1802) à l'occasion de son mariage avec Louise Françoise Antoinette Koenig, fille de François Koenig, *Conseiller intime de l'Electeur ci-devant de Mayence*. Cette dernière avait divorcé neuf jours plus tôt de son ancien mari Carl Franz Lippert. On ne connaît que peu d'œuvres signées de Carteret. Clouzot répertorie deux émaux de sa main datés de 1814 (Henri Clouzot, *Dictionnaire de miniatures sur émail*, Paris, 1924). Ces derniers illustrent des sujets contemporains : l'Entrée des Alliés à Hanau et le Triomphe des Alliés. Ils sont montés sur des boîtes en or. Des miniatures représentant Caroline Murat avec son enfant et un officier en uniforme sont également connues. A leur propos, Schildof est assez injustement critique (*The miniature in Europe*, Graz, 1964, vol. I). Quelques plaques signées CB ou C&B probablement peintes avec Berneaud sont également répertoriées. Il est cependant évident que le principal talent de Carteret fut d'apporter les techniques et les hautes exigences de la peinture sur émail genevoise aux nombreuses boîtes en or de Hanau, non signées, qu'il a d'ailleurs peut-être peintes.







détail de la base

48

TABATIÈRE EN OR DE QUATRE COULEURS, NICOLAS DELIONS, PARIS, 1755

de forme rectangulaire, ciselée de bouquets de fleurs sur fond rayonnant, entourés de rubans et guirlandes fleuries, *poinçon d'orfèvre, charge et décharge d'Eloi Brichard, Paris, lettre date P pour 1755*
Long. 7,8 cm, 3 1/4 in.

A FOUR-COLOUR GOLD SNUFF BOX, NICOLAS DELIONS, PARIS, 1755

rectangular, chased with posies and sprays of flowers on a sunray ground within borders of ribbons and garlands, *maker's mark, charge and discharge marks of Eloi Brichard, Paris date letter for 1755*

40 000-60 000 € 45 700-69 000 US\$

Nicolas Delions fut apprenti en 1721, à l'âge de seize ans, dans l'atelier d'Antoine-Denis Viaucourt qui le cautionna en 1736. Il était installé rue Pierre au Lard. Sa présence est attestée pour Lamoignon entre 1748 et 1759, date à laquelle il cautionna son fils Nicolas-Augustin connu pour ses étuis à cire. Nicolas Delions fut également garde de la corporation en 1758 et 1759. En mai 1765, les gardes certifièrent qu'il avait rendu son poinçon, confirmant en 1768 qu'il avait quitté son atelier. Le 8 mars 1777, les *Affiches de Paris* annoncèrent l'enterrement de Nicolas Delions, ancien garde de la corporation des orfèvres, à Saint-Barthélémy, quai des Morfondus (Henri Nocq, *Le Poinçon de Paris*, Paris, 1926-1931, vol. II, p. 57).





Fig 1. Entête de l'orfèvre Formey « M.d Orfèvre / Joyallier Bijoutier (...) à Paris », estampe par Pierre-Philippe Choffard (1730-1809), XVIIIe s. © Bibliothèque nationale de France

49

TABATIÈRE EN OR DE QUATRE COULEURS, JEAN FORMEY, PARIS, 1757

de forme ovale, le couvercle, les côtés et la base ciselés de trophées de chasse et de guerre sur fond mouluré de filets, encadrés par des frises en or de deux couleurs alternant fleurs, rubans et feuilles, *poinçon d'orfèvre, charge et décharge d'Eloi Brichard, lettre-date*
Long. 8,1 cm, 3¼in.

A FOUR COLOUR GOLD SNUFF BOX, JEAN FORMEY, PARIS, 1757

oval, the lid, sides and base chased with elegant hunting and martial trophies on a reeded ground, within two-colour gold borders of alternating chased flowerheads, sprigged ribbons and leaves, *maker's mark, charge and discharge marks of Eloi Brichard, Paris date letter for 1757*

40 000-60 000 € 45 700-69 000 US\$

Après avoir terminé son apprentissage, le célèbre orfèvre Jean Formey travailla comme compagnon aux Gobelins entre 1741 et 1754. Il fut reçu maître le 17 juillet 1754, cautionné par Antoine Clérin, installé sur le Pont-au-Change, où il resta trente ans à l'enseigne de la *Ville de Pontoise*. Son étiquette commerciale porte la mention *Formey Md Orfèvre Joyallier Bijoutier, Fabrique, Vend, Achète et Troque toutes sortes de Joyalleries Bijouteries*. Il connut un grand succès et une grande considération et tint un rôle au sein de la corporation. Il fut élu garde en 1765 et même premier grand-garde en 1778. Selon Henri Nocq (*Le Poinçon de Paris*, 1926-1931, vol. II, p. 183), Formey travaillait presque exclusivement l'or et présentait régulièrement d'importantes quantités d'or au service du poinçonnage. Les oeuvres subsistantes figurant dans les musées ou les collections privées confirment l'excellence de son art tout au long de sa carrière, toujours à la pointe de la mode. Sa présence est attestée à Fontainebleau, probablement alors qu'il était à la retraite, de 1785 à 1791 et c'est probablement lui qui est enterré au cimetière de la paroisse sous le nom *Le Sieur Jean Formey, bourgeois, mort le 23 juillet 1782 âgé d'environ 65 ans, époux en secondes nocces de Marie Leboule*.





50

TABATIÈRE EN OR ET ÉMAIL, ATTRIBUÉE À JOHAN HENRIK BRONDLUND, COPENHAGUE, MAIS PROBABLEMENT AVEC CACHET DE VENDEUR DE JAMES BELLIS, LONDRES, VERS 1765

de forme rectangulaire, le couvercle, les côtés et la base décorés de bouquets de fleurs ornés de rubans émaillés bleus, les fleurs en émail brillant opaque et translucide polychrome, sur fond finement mouluré de filets et rayonnant, le bord du couvercle et l'appui-pouce ciselé de motifs de vagues, *poinçon d'orfèvre dans le couvercle, sur la base et la bête seulement, dans un écrin en galuchat vert doublé de soie*
Long. 7 cm, 2¾in.

A GOLD AND ENAMEL SNUFF BOX, ATTRIBUTED TO JOHAN HENRIK BRONDLUND, COPENHAGEN, BUT POSSIBLY RETAILED BY JAMES BELLIS, LONDON, CIRCA 1765

rectangular with shaped sides, the lid, sides and base decorated in brightly-coloured opaque and translucent green enamels with blue ribbon-tied bouquets of full-blown summer flowers on a finely-reeded and rayed ground, the lid mount and slightly everted thumbpiece chased with waved reeding, *maker's mark only in lid, base and on left rim, in silk-lined shagreen case*

40 000-60 000 € 45 700-69 000 US\$



détail: poinçon

Bien que la boîte ne porte qu'un poinçon d'orfèvre – IB avec une rose dans un rectangle en forme de papillon – son dessin et sa construction sont particulièrement proches d'une tabatière en or émaillé conservée au Musée d'Art & Design Danois à Copenhague. Cette dernière, également rectangulaire et décorée d'un émail de fleurs aux couleurs vives sur un fond de vannerie, est inscrite du poinçon de Jacob Henrichsen Möinichen, Copenhague, 1758 (Bo Bramsen, *Nordiske Snusdaser*, Copenhagen, 1965, no.661, ill. couleur). Une autre boîte en or de la même année en forme de panier, avec un poinçon que l'on pourrait attribuer à l'orfèvre Jacob Stoundren et également agrémentée d'un décor de fleurs émaillées aux couleurs vives est répertoriée (Anna Somers Cocks & Charles Truman, *The Thyssen-Bornemisza Collection, Renaissance jewels, gold boxes, etc.*, London, 1984, no.102).

Johan Henrik Brondlund, venant de Sjaelland et reçu maître à Copenhague le 14 octobre 1765, meurt sur l'île de Ste-Croix dans les Caraïbes danoises en 1773. Son poinçon d'orfèvre traditionnel est très proche du nôtre mais pas absolument identique. Cependant il est possible qu'il ait utilisé un poinçon légèrement différent pour l'or et pour l'argent. Les boîtes danoises en or du XVIII^e siècle sont si rares qu'il paraît impossible d'établir une norme puisque chaque exemple semble avoir été poinçonné différemment.

Il a également été suggéré que la marque pourrait être une marque utilisée par le prestigieux et insaisissable joaillier et détaillant londonien, James Bellis. James et Alexander Bellis, fils de Samuel, vicaire d'Ashton-on-Mersey, une ville située près de Manchester, sont nés respectivement en 1721 et 1724. Ils furent tous deux orfèvres à Londres. Les ateliers de James à King Street, Covent Garden, ont été en grande partie détruits dans un terrible incendie qui a ravagé 30 à 40 maisons et tué plusieurs pompiers en décembre 1759. En janvier 1760, James tenta de récupérer une partie de ses biens, en notifiant dans le *Public Advertiser* qu'il « récompenserait généreusement pour leur peine » tous ceux qui récupéraient des éléments de sa collection de « jouets divers, comme des bouteilles parfumées, des tabatières et autres babioles, dont il ne se souvient plus pour l'heure ». Peut-être cela fut-il la raison pour laquelle il introduisit une marque de fabricant en forme de papillon très similaire à celle sur la présente boîte lorsqu'il déménagea la même année dans des locaux plus spacieux à Pall Mall afin de distinguer son stock. Pour une tabatière de conception similaire, émaillée avec un vase de fleurs similaire, le bord inscrit: Jas. Bellis Londn. fecit, voir Vanessa Brett, le magasin de jouets Bertrand à Bath, *Commerce de détail de luxe 1685-1765*, 2014, ill. p. 215.





lot 51

51

TABATIÈRE ORNÉE D'UN PORTRAIT DE LOUIS XV MONTÉE EN OR DE DEUX COULEURS, PARIS, 1771

de forme ronde, le fond à décor de stries alternant or et ormeau de différents tons de vert et violet, les montants estampés, le couvercle serti d'un portrait émaillé du Roi Louis XV portant une veste en velours bleu ornée de fleurs de lys en or, doublée en écaille, *poinçon d'orfèvre [?]C, une étoile, charge et décharge de Julien Alaterre, Paris, 1771, poinçons de contrôle postérieurs dont celui de 3ème titre 1819-1838 et celui à tête d'aigle après 1838*
Diam. 6,5 cm, 2⁵/₁₆ in.

A TWO-COLOUR GOLD-MOUNTED ROYAL PORTRAIT BOX, PARIS, 1771

circular, the ground striped in gold and abalone shell in different tones of green and purple, within stamped mounts, the lid inset with an enamel portrait of Louis XV, wearing the ribbon of the Order of (?), and a blue velvet cloak adorned with gold fleurs-de-lis, tortoiseshell-lined, *maker's mark [?]C, a star between, charge and discharge marks of Julien Alaterre, Paris, 1771, later French control marks including 3e titre 1819-38 and post-1838 eagle head control*

3 000-5 000 € 3 450-5 800 US\$

52

TABATIÈRE EN OR ET ÉMAIL, PROBABLEMENT ALLEMAGNE, FIN DU XVIIIÈ SIÈCLE ET APRÈS

de forme oblongue, décorée d'émaux blanc opaque et orange translucide, d'un dessin en étoffe orné de guirlandes, volutes et rubans entourant des médaillons simulant des agates-mousses, le couvercle appliqué postérieurement et centré sur un motif central orange orné de fleurs repercées en or, *apparemment non poinçonnée*
Long. 10 cm, 4 in.

A TWO-COLOUR GOLD AND ENAMEL SNUFF BOX, PROBABLY GERMAN, LATE 18TH CENTURY AND LATER

of oblong form, decorated in opaque white and translucent orange enamels with a design *en étoffe* of swirling garlands and ribbons flanking medallions simulating moss agate stones, the later applied top centred on an oval orange medallion overlaid with pierced gold flowers, *apparently unmarked*

6 000-8 000 € 6 900-9 200 US\$



lot 52



lot 53

53

BOÎTE À MINIATURES EN OR, ÉMAIL ET IVOIRE, FIN DU XIXE SIÈCLE

dans le style du XVIIIe siècle, de forme rectangulaire à pans coupés, la monture en cage ciselée et émaillée de feuilles et fleurs rampantes sur fond amati, les angles à décor de pastilles, sertie de miniatures en grisaille probablement d'après Boucher, le couvercle représentant des putti jouant avec une chèvre, l'intérieur doublé d'or, *apparemment non poinçonnée à l'exception du poinçon de contrôle français moderne (tête d'aigle)*
Long. 7,5 cm, 3 in.

A GOLD, ENAMEL AND IVORY BOÎTE À MINIATURES, LATE 19TH CENTURY

in 18th century taste, rectangular with cut corners, the cagework mounts chased and enamelled with trailing leaves and flowers on a matted ground, the corners with white pellets, containing miniatures painted *en grisaille* after Boucher, the lid with putti playing with a goat, the base representing Industry, the sides with further putti enjoying themselves, gold lining, *apparently unmarked apart from modern French eagle head control marks*

• 4 000-6 000 € 4 600-6 900 US\$

54

TABATIÈRE EN OR ET ÉMAIL, PIERRE-MÉDARD MOTHET, PARIS, 1766

de forme oblongue le couvercle peint d'un médaillon central en plein en grisaille sur fond lilas, représentant une fillette donnant de l'eau à un lapin, le fond, les côtés et la base ornés de motifs de guirlandes émaillées vert translucide sur un fond poli et mouluré de filets à décor d'entrelacs, *orfèvre, charge et décharge de Jean-Jacques Prévost, lettre-date pour 1766*
Long. 9 cm, 3½ in.

A GOLD AND ENAMEL SNUFF BOX, PIERRE-MÉDARD MOTHET, PARIS, 1766

of elongated oval form, the lid with a central medallion painted *en plein en grisaille* on lilac with a child giving water to a pet rabbit, below a pink bow, the ground, sides and base with translucent green enamel whorls on a polished and reeded ground within interlaced borders, *maker's mark, charge and discharge marks of Jean-Jacques Prévost, Paris date letter for 1766*

PROVENANCE

A Collection of Gold Boxes – the Property of a Gentleman, Sotheby's Londres, le 22 novembre 1965, lot 78
- *Collection Henry Ford II, Sotheby's New York, le 25 février 1978, lot 1*

15 000-25 000 € 17 200-28 600 US\$



lot 54



détail de la base

55

TABATIÈRE EN LAQUE DU JAPON AVEC MONTURE À CAGE EN OR ET ÉMAIL, JEAN DUCROLLAY, PARIS, 1749-50

de forme rectangulaire, la monture en or mouluré décoré d'émaux peints et de deux tons vert translucide de fleurs, encadrant de large panneaux en laque du Japon, le couvercle et la base ornés de pavillons et pagodes, certaines parties en rouge, les côtés ornés de conifères, l'intérieur doublé d'or à bords de vagues, *poinçon d'orfèvre, charge et décharge d'Antoine Leschaudel et Julien Berthe, lettre-date, dans un écrin en galuchat rapporté*

Long. 8 cm, 3 1/8 in.

(2)

A JAPANESE LACQUER SNUFF BOX WITH GOLD AND ENAMEL CAGEWORK MOUNTS, JEAN DUCROLLAY, PARIS, 1749/1750

rectangular, the diagonally-reeded gold mounts decorated in painted enamels and two tones of translucent green enamel with flower sprigs, enclosing large panels of Japanese lacquer, on lid and base with *fundame* pavilions and pagodas picked out in red, the sides with sprouting conifers on a *roiro* ground, the interior gold-lined and wavy edged, *maker's mark, charge and discharge marks of Antoine Leschaudel and Julien Berthe, Paris date letters, in associated fishskin case*

PROVENANCE

Mrs Charles E. Dunlap, Sotheby's Monaco, le 29 novembre 1975, lot 132

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE:

Francis Watson, 'Beckford, Mme de Pompadour, the duc de Bouillon and the taste for Japanese lacquer in eighteenth century France', *Gazette des Beaux-Arts*, 61, 1963, pp. 101-127

Clare Le Corbeiller, 'East and West and the Gold Box', *Apollo*, September 1969, pp. 250-252

Vincent Bastien, 'Jean Ducrollay et l'orfèvrerie à Paris au XVIIIe siècle', in ed. Stéphane Castelluccio, *Le commerce du luxe à Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 2009, pp. 133-149

Grâce à ses relations familiales et à ses talents d'artisan, Jean Ducrollay occupa une place prépondérante parmi les orfèvres du milieu du XVIIIe siècle. Tout d'abord apprenti en 1722 auprès de son oncle Jean Draï qui le cautionna lorsque celui-ci devint maître en 1734, Jean Ducrollay déménagea de la rue Lamoignon en 1748 pour s'installer place Dauphine avec son jeune frère Jean-Charles avec qui il collabora jusqu'en 1761 date à laquelle il céda l'entreprise à Jean-Marie Tiron de Nanteuil. Ducrollay fut nommé Orfèvre Joaillier de la Couronne et de la Cour, fournissant aussi bien les Menus Plaisirs, qu'une clientèle distinguée notamment Madame de Pompadour (pour qui il réalisa un moulin à café ciselé vers 1756-57, conservé au Louvre) et le duc d'Aumont (pour lequel il conçut la fameuse tabatière en or émaillé ornée de plumes de paon en 1744 et aujourd'hui conservée à la Wallace Collection). Pour plus de détails concernant la vie et l'œuvre de Ducrollay : Vincent Bastien, 'Les Ducrollay', *L'Objet d'Art*, no. 415, Juillet-Août 2006, pp. 60-69

Quoique Ducrollay ait utilisé toutes les techniques et matériaux à la disposition des orfèvres de l'époque pour la création de ses boîtes en or, pierres dures, émaux, porcelaine et bijoux, son utilisation de la laque japonaise, très à la mode au XVIIIe siècle, est bien documentée. Son nom apparaît à plusieurs reprises dans le *Livre-journal de Lazare Duvaux, Marchand Bijoutier ordinaire du Roy, 1748-1758* (éd. Jean Cordey, Paris, 1873), en corrélation avec l'achat de panneaux de laque japonaise, vraisemblablement destinés à être insérés dans des tabatières comme celle-ci, des carnets ou autres petits objets montés. Une autre boîte de laque similaire datant de 1752-53 de Ducrollay présentant des montures en or et émail fleuri, agrémentées de rubans bleus, est conservée dans la Thurn and Taxis Collection (Lorenz Seelig, *Golddosen des 18. Jahrhunderts aus dem Besitz der Fürsten von Thurn und Taxis*, Munich, 2007, no. 2).

50 000-80 000 € 57 500-91 500 US\$





56

NÉCESSAIRE À PARFUM EN LAQUE DU JAPON MONTÉ EN OR, PARIS, 1753

de forme cubique, les panneaux en laque à décor de takamaki-e sur le couvercle et les côtés représentant des temples japonais et un étang dans un paysage entouré de roseaux et saules dans une monture à cage en or finement ciselée de motifs floraux et de zig-zag, la base en laque aventurine brune, ouvrant sur un intérieur doublé de velours violet contenant quatre bouteilles à parfum en or et un entonnoir rapporté, poinçon d'orfèvre effacé, charge et décharge de Julien Berthe, lettre-date

Long. 4,3 cm, 1 $\frac{5}{8}$ in.

(10)

A GOLD-MOUNTED JAPANESE LACQUER SCENT BOTTLE CASE, PARIS, 1753

of cube form, the lacquer panels on the lid and sides decorated in *takamaki-e* representing Japanese temples and a landscape by a pond, overgrown with reeds and willows, within chased zig-zag and floral gold cagework, the base of brown aventurine lacquer, opening to reveal four small gold-capped gold scent bottles and a matching funnel, circular gold pushpiece, *maker's mark rubbed, charge and discharge marks of Julien Berthe, 1750-1756, Paris date letter*

15 000-25 000 € 17 200-28 600 US\$



TABATIÈRE EN OR DE TROIS COULEURS, PIERRE-CLAUDE MOTHE, PARIS, 1762

en forme de lingot, le couvercle, la base et les panneaux latéraux centrés de scènes de chasse sur fond rayonnant guilloché, les petits côtés ciselés de fleurs, flèches, arc et carquois, les bords à décor d'entrelacs, un motif floral dans chaque angle, *poinçon d'orfèvre, charge d'Eloi Brichard pour 1756-1762, décharge de Jean Jacques Prévost pour 1762-1768, lettre-date, poinçons postérieurs de contrôle français*
Long. 7,7 cm, 3 in.

A THREE-COLOURED GOLD SNUFF BOX, PIERRE-CLAUDE MOTHE, PARIS, 1762

ingot form, the lid, base and side panels centred with *scènes de chasse* over sunray engine-turning, the short sides with chased flowers around an arrow and a quiver, within interlaced borders, a floral decoration in each corner, *maker's mark, charge mark of Eloi Brichard for 1756-1762, discharge mark of Jean Jacques Prévost for 1762-1768, Paris date letter, later French control marks*

20 000-30 000 € 22 900-34 300 US\$



PETITE TABATIÈRE EN OR DE QUATRE COULEURS, DOMINIQUE-FRANÇOIS POITREAU, PARIS, 1768

de forme ovale, le couvercle et la base ornés de cartouches à décor de trophées pastoraux sur fond uni entouré de guirlandes, les côtés à décor de trophées musicaux sur fond uni séparé par des pilastres ornés de guirlandes, *poinçon d'orfèvre, charge et décharge de Julien Alaterre, Paris, lettre-date*
Long. 6,8 cm, 2⁹/₁₆ in.

A SMALL FOUR-COLOUR GOLD SNUFF BOX, DOMINIQUE-FRANÇOIS POITREAU, PARIS, 1768

oval, the lid and base with shaped cartouches chased with pastoral trophies on a polished ground within garland borders, the sides with musical trophies and nosegays on a similar ground divided by swagged pilasters, *maker's mark, charge and discharge marks of Julien Alaterre, Paris date letter for 1768*

Fait suffisamment inhabituel pour être souligné, Dominique-François était le fils du peintre paysagiste et portraitiste Etienne Poitreau, membre de l'Académie Royale. Dès 1741, à l'âge de 16 ans, il fut apprenti auprès de Pierre Ferrat et devint maître en 1757, cautionné par l'orfèvre Pierre-François Delafons. Son atelier et sa résidence étaient situés cour neuve du Palais, et ce jusqu'à sa retraite en 1781. Certaines des boîtes de Poitreau sont conservées au Louvre, au Victoria and Albert Museum et dans nombre d'autres musées. Son poinçon fut, de façon étonnante, l'un des plus copiés par les orfèvres au cours du siècle suivant, puis insculpé sur des boîtes très variées identifiées par Charles Truman (*The Thyssen-Bornemisza Collection, Bijoux de la Renaissance, boîtes en or etc...* Londres 1984, n^{os} 83 et 84).

5 000-8 000 € 5 800-9 200 US\$



UNE FOLIE PALLADIENNE EN PIERRES DURES DE DRESDE



Fig. 1. W.W. Ouless, Portrait d'Alexander, 4e baron Ashburton, 1883 © Reproduced courtesy of The Baring Archive

TABATIÈRE EN OR ET PIERRES DURES, JOHANN CHRISTIAN NEUBER, DRESDE, VERS 1770

de forme ovale, la monture à cage en or sertie sur le couvercle et la base de différentes pierres dures, notamment porphyre, héliotrope, agate, lapis et calcédoine représentant des vues palladiennes en perspective d'arc de galerie encadrés de piliers sertis de panneaux ovales en agate, le couvercle présentant une table centrale en lapis-lazuli, les côtés ornés d'un arrangement similaire d'arches et piliers en héliotrope et agate orange contrastant de manière frappante avec les arcades de chrysoprase vert sarcelle et agrémentées de guirlandes de laurier et oves en agate, les bords à motifs de fins chevrons sur les côtés, *apparemment non poinçonnée, dans un écrin en galuchat vert* Long. 8,7 cm, 3⅜ in. (2)

A GOLD AND PIETRA DURA SNUFF BOX, JOHANN CHRISTIAN NEUBER, DRESDEN, CIRCA 1770

oval, the chased gold cagework inlaid on lid and base in a variety of hardstones including porphyry, bloodstone, agate, lapis and chalcedony with an architectural perspective of galeried arches framed by pillars set with oval moss agate panels and below loose laurel swags, the lid with a central lapis lazuli table, the sides with a similar arrangement of arches and pillars strikingly contrasting teal green chrysoprase arcades with bloodstone and orange agate pillarets below further laurel swags and moss agate ovals, the gold delicately engraved to emphasise the architectural elements and with narrow chevron borders to the sides, *apparently unmarked*, in plush-lined green shagreen case

PROVENANCE

- Collection Alexandre Baring, quatrième baron Ashburton (1835-1889)
- Vendue par sa fille Madame Adam, Christie's, Londres, le 7 juillet 1947, lot n° 13.

500 000-700 000 € 575 000-800 000 US\$

Alexander Hugh Baring, quatrième baron Ashburton, est issu d'une dynastie de banquiers ayant un intérêt marqué pour les arts. Parmi les collectionneurs de la famille, un des plus remarquables se trouvait être son grand-père, le premier baron Ashburton, qui, pour reprendre les termes de Gustav Friedrich Waagen, unissait « un amour ardent pour les beaux-arts et une richesse extraordinaire ». Comme il « dépensait des sommes très importantes dans la satisfaction de ce goût, il réussit à acquérir une collection de choix de peintures hollandaises et flamandes provenant des cabinets les plus célèbres d'Europe », notamment de nombreux chefs-d'œuvres ayant appartenu au prince Talleyrand. Les peintures ont été divisées entre ses différentes propriétés, à savoir : The Grange, Northington, dans le Hampshire et Bath House, à Londres, connu plus tard sous le nom de « Palazzo di Piccadilly », lorsque la collection a été agrandie par son héritier, le deuxième Lord Ashburton. Le quatrième cousin du baron, le banquier et homme politique Thomas Baring, a également hérité de cet intérêt pour la collection, ainsi que d'un appétit prodigieux pour l'achat de tableaux (sur sa demeure, un visiteur a écrit « les tableaux et les porcelaines sont renommés ; la cuisine aussi »). Il est également le premier membre de la famille à avoir manifesté un intérêt marqué pour les boîtes en or, après avoir exposé un groupe impressionnant à la *Special Loan Exhibition* au South Kensington Museum en 1862 (n° 4149 à 4167).

La vente en 1947 de la collection de boîtes en or du quatrième baron par sa fille Lilian (1874-1962), veuve du lieutenant-colonel Frederick Adam, a été partagée avec un autre groupe décrit comme 'Tiré de la collection du troisième Lord Ashburton, maintenant vendu par ordre de Frances, Lady Ashburton', montrant que le troisième baron (fils du premier ; frère du deuxième et père du quatrième baron) avait également été collectionneur de boîtes en or. Il est intéressant de noter que les trois collections comprenaient des tabatières de Neuber ou très probablement de celui-ci. En effet, Thomas Baring avait prêté trois boîtes attribuables à Neuber à la Loan Exhibition de 1862, le troisième Baron en possédait une et le quatrième baron en possédait trois : la boîte actuelle, qui s'était vendue au prix de 651 guinées, une seconde signée décorée de pensées (*Treasures*, Sotheby's Londres, le 6 juillet 2010, lot 15) vendue au même prix, et la troisième numérotée et attribuée à Neuber mais qui était en réalité l'œuvre de CG Stiehl, acquise ensuite par le roi Farouk (vendue plus tard à Sotheby's, Caire, 10-17 mars 1954, lot 705).

BIBLIOGRAPHIE

- Alexis Kugel, *Gold Jasper and Carnelian, Johann Christian Neuber at the Saxon Court*, London, 2012, cat. no. 19, pp. 133-134 et 338.

BIBLIOGRAPHIE COMPARATIVE

- Walter Holzhausen, *Johann Christian Neuber*, Dresden, 1935
- Serge Grandjean, *Les tabatières du musée du Louvre*, Paris, 1981, nos. 435 et 436, p. 288-289
- Ulli Arnold, 'Der Juwelier Johan Christian Neuber (1736-1808)', *Dresdner Hefte*, 7/1988, pp. 59-65
- Jutta Kappel, 'Taddel, Stiehl and Neuber in Dresden', in Murdoch/Zech, *Going for Gold*, Victoria & Albert Museum, 2012, pp. 106-121







Lot 59



Fig. 2, H. Taddel (att. à), tabatière en or, musée du Louvre, Paris © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

Une tabatière extraordinaire

Cette tabatière est extraordinaire non seulement en raison de la technique magistrale de la *pietra dura* utilisée par l'orfèvre, mais également pour son dessin unique et la coloration subtile des pierres dures choisies. Ce ne sont pas les pierres saxonnes locales que Neuber a réussi à promouvoir avec tant de succès, mais des lapis-lazuli d'Afghanistan, du porphyre d'Égypte et une chrysoprase de Pologne. Le coffret n'est pas signé par Neuber mais lui est traditionnellement attribué. Cette attribution a d'ailleurs été confirmée par l'étude d'Alexis Kugel en 2012. La tabatière est étroitement liée à une boîte ovale conservée au musée du Louvre (inv. OA 7974) dont le couvercle représente une vue perspective sur une terrasse de jardin menant à un petit pavillon, les côtés avec une balustrade surmontée de pots de fleurs (ressemblant à ceux situés au sommet du Ninfeo de la villa Aldobrandini), menant à l'avant à une fontaine flanquée d'un galant et de sa dame. Les deux boîtes sont liées non seulement par l'utilisation de la perspective mais chacune a également les côtés bordés de motifs de chevrons identiques. De la même façon, le fond de la boîte du Louvre est rempli de feuilles vertes mouchetées très distinctives, feuilles qui réapparaissent sur un petit groupe de cinq boîtes (Kugel, nos 13-17) incrustées de sujets rustiques, dont une est signée : *Taddel à Dresde Ao 1769*, la seconde : *Neuber à Dresde 1770*, et la dernière : *Neuber à Dresde*. Kugel estime que, dans ce cas, Taddel a agi en tant que fournisseur pour une boîte réalisée par son gendre et protégé et que ces boîtes sont en réalité toutes des œuvres de jeunesse de Johann Christian Neuber.

L'orfèvre

L'orfèvre Johann Christian Neuber (1736-1808), joaillier de la cour à Dresde, est spécialisé dans la création d'accessoires de mode - utilitaires mais néanmoins précieux - combinant des pierres dures issues des mines locales à de délicates orfèvreries en *Zellenmosaik* (émaux cloisonnés) formant des motifs et des figures. En 1752, à l'âge de 17 ans, Neuber fut l'apprenti de Johann Friedrich Trechaon, un joaillier d'origine suédoise. En 1762 il devint maître-orfèvre et citoyen de Dresde, succédant ainsi à Heinrich Taddel comme directeur des *Grünes Gewölbe*. Avant 1775, il est nommé Joaillier de la Cour. Il tenait ses connaissances sur le travail des pierres dures de Taddel, son beau-père et mentor. Comme l'écrivait Jean-Auguste Lehninger, un contemporain en visite dans la ville de Dresde en 1782 : « Chez le Sieur NEUBERT, Jouaillier de la Cour, on trouve nombre de pierres rares et très belles, toutes sortes d'ouvrages de Jouaillerie et particulièrement un superbe assortiment de tabatières de pierres composées, espèce de mosaïque qui étonne le connoisseur et dont le Sr NEUBERT fait un commerce considérable ».

Bien qu'il fut occasionnellement sollicité pour réaliser des œuvres de grande envergure comme le guéridon incrusté de 169 pierres-dures offert par la ville de Fribourg à Frédéric Auguste III en 1769 ou encore la table composée de 128 pierres commandée en 1780 par le Grand Electeur pour le baron de Breteuil afin de célébrer la paix de Teschen (Louvre), Johann Christian Neuber proposait également une large gamme de petits objets incrustés de pierres-dures, notamment des boîtes pour homme et pour femme, pommeaux de cannes, des boîtiers de montre, des chatelaines, des bracelets et des bagues. Son style particulier était populaire tant à la Cour qu'auprès des nombreux étrangers qui étaient arrivés à Dresde laquelle était en reconstruction après la guerre de Sept Ans. Toutefois, cette constance stylistique pouvait être contre-productive face à un public en quête de nouveauté tant et si bien qu'à la fin des années 1780, son immense entreprise commençait à souffrir de problèmes financiers qui allaient croissant. Malgré plusieurs sources de financement en 1788, ces difficultés financières conduisent Neuber à prendre sa retraite en 1805. Il séjourne alors dans la maison de son fils Christian Adolf Eibenstein où il s'éteint le 2 avril 1808.

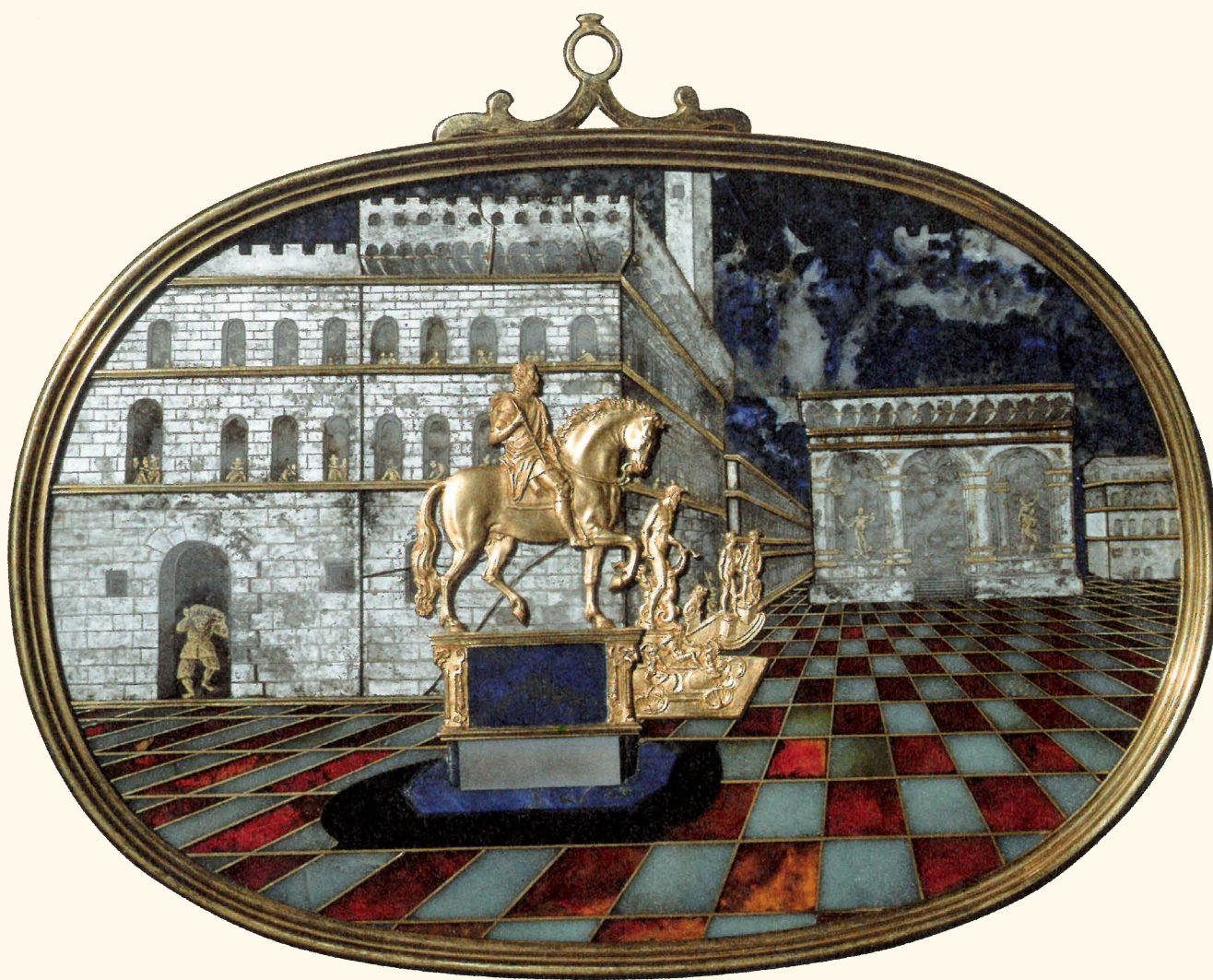
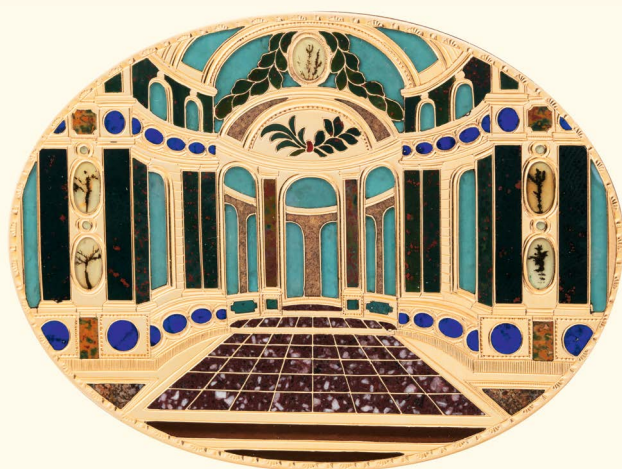
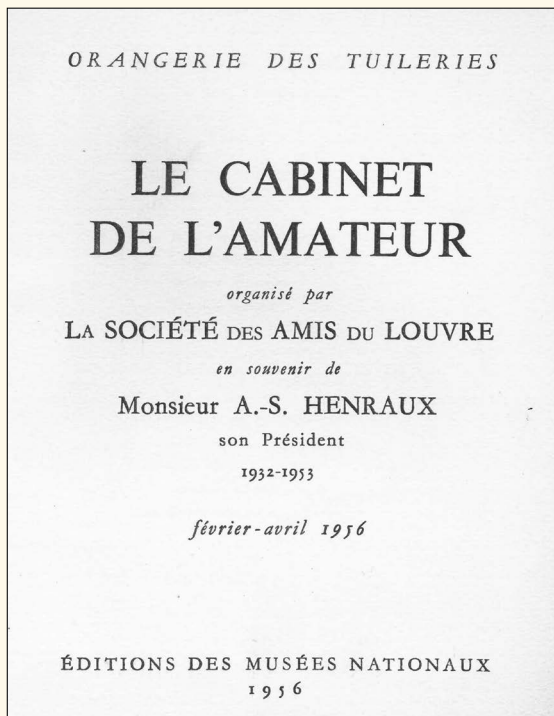


Fig. 3. B. Gaffuri et J. Bylivelt (ateliers grands-ducaux), Perspective de la place de la Seigneurie, pierres dures, or et bronze doré, 1599-1600, museo degli argenti, palais Pitti, Florence © Archivio Fotografico della Soprintendenza per il Polo Museale Fiorentino







L'EXPOSITION DU CABINET DE L'AMATEUR OU L'EXPRESSION ÉPHÉMÈRE D'UNE « GALERIE IDÉALE »

Organisée par La Société des Amis du Louvre à travers le marquis de Ganay et Jacques Dupont, en l'honneur de son ancien président monsieur Adal Henraux, l'exposition du *Cabinet de l'Amateur* s'est déroulée à l'Orangerie des Tuileries entre février et avril 1956. L'architecture intérieure du lieu avait pour l'occasion été totalement repensée et adaptée pour accueillir une exposition qui se voulait unique et divertissante. Elle prenait, selon les critiques d'art de l'époque André Chastel et Claude Roger-Marx, le parti pris audacieux de se démarquer des tendances de présentation des musées jugées parfois trop didactiques ou artificiellement vides.

Cent-vingt collectionneurs ont ainsi, sous la forme de prêts choisis, confié une centaine de tableaux, une quarantaine de dessins, des meubles précieux et une multitude d'objets d'art au comité d'organisation. La scénographie imaginée dans l'esprit des cabinets fastueux et des galeries « Grand Siècle » se traduit par une habile évocation mêlant les arrangements très pensés des vieilles demeures et le beau désordre, l'ensemble était guidé par l'attrait de l'inédit. Le fil conducteur est que le désordre apparent qui cache un ordre peut aussi être un effet de l'art ; qu'il n'y a pas d'époques en art et que, loin de se nuire, les chefs-d'œuvre sont en quelque

sorte complémentaires. Qu'il s'agisse des grands tableaux des écoles italiennes et françaises, des précieux dessins, du majestueux mobilier Boulle, des sculptures en marbre ou en bronze, des gemmes et des témoignages de la curiosité dans l'indifférence des époques, le public put admirer parfois pour la première fois des trésors inconnus issus de collections privées comme la pendule automate présentée à la reine Marie-Antoinette.

La contribution du comte et de la comtesse de Ribes à cette exposition fut exceptionnelle et la quasi-totalité des œuvres confiées alors se retrouve aujourd'hui dans ce catalogue :

- (1) la paire de candélabres dans le goût grec, lot 2
- (2) la suite de quatre flambeaux par P. Gouthière, lot 8
- (3) la pendule automate représentant la femme au turban, lot 10
- (4) l'écran du roi Louis XVI à Saint-Cloud, lot 12
- (5) la paire de vases en albâtre de la collection des princes Demidoff, lot 13
- (6) la paire de grands obélisques dits tulipières, lot 24
- (7) la sphère armillaire sur une colonne en porphyre, lot 33

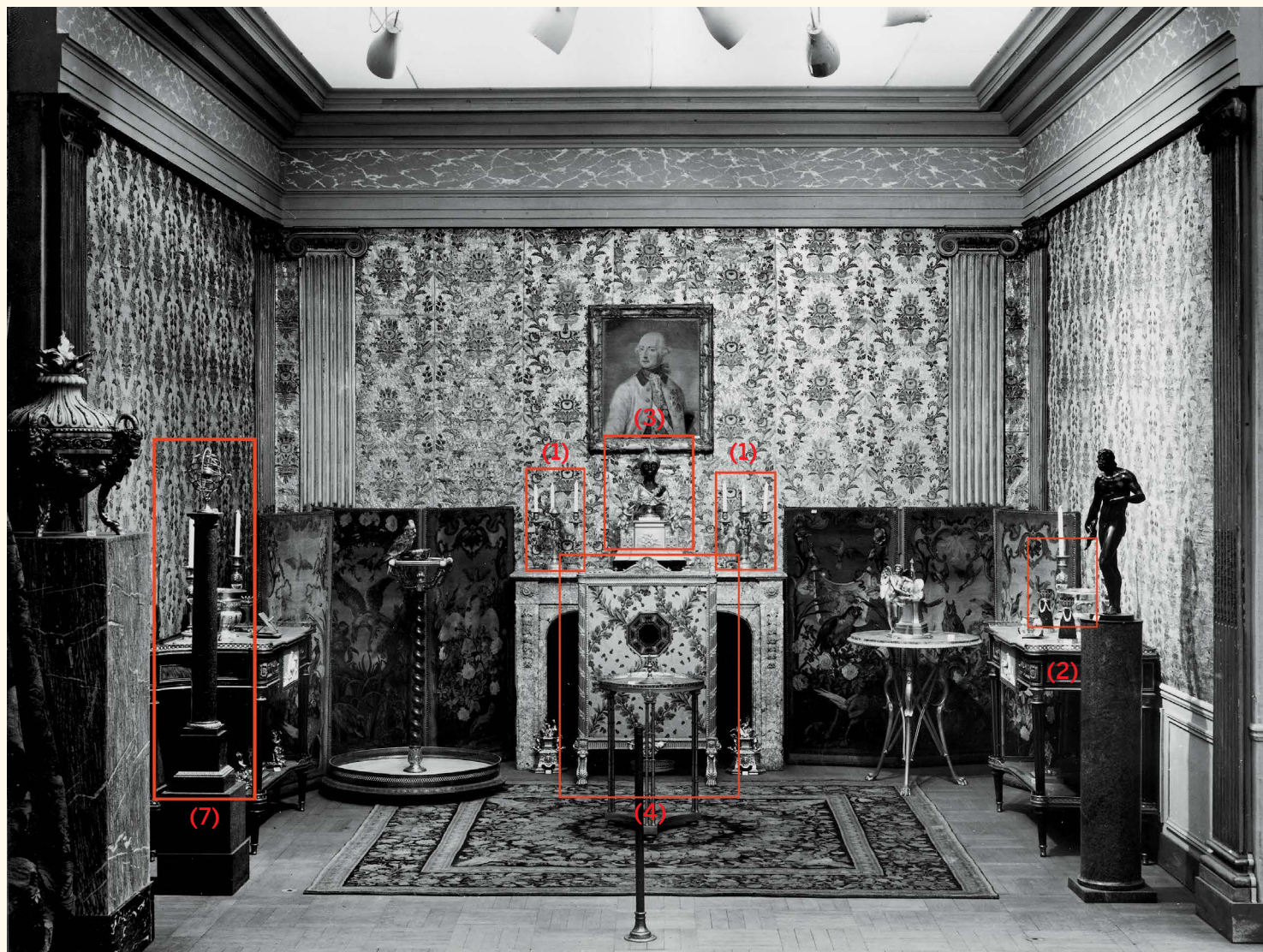


Fig. 1. L'exposition du Cabinet de l'Amateur, 1956, vue 3



Le Cabinet de l'Amateur

THE EXHIBITION *LE CABINET DE L'AMATEUR* OR THE EPHEMERAL EXPRESSION OF AN "IDEAL GALLERY"

Curated by the *Société des amis du Louvre* with Marquis de Ganay and Jacques Dupont, in honor of its former president Mr. Adal Henraux, the exhibition *Le Cabinet de l'amateur* (*The Connoisseur's Cabinet*) was held at the Orangerie in the Tuileries, between February and April, 1956. The interior architecture of the Orangerie was completely redesigned and adapted to host an exhibition that was bound to be unique and captivating. According to contemporary art critics André Chastel and Claude Roger-Marx, it took this daring stance in order to be more distinctive from the presentation trends at museums, which were at times considered too didactic, or artificially sparse.

Amongst the selected loans, one hundred and twenty Collectors conferred and presented to the organizing committee approximately one hundred paintings, forty drawings, fine furniture and an array of artworks. The installations, which were imagined within the essence of sumptuous cabinets and galleries from the "Grand Siècle", were transposed into a clever recreation by combining the contemplative arrangements from the esteemed residences, with a sense of beautiful disorder. The overall appearance was guided by the allure of the unseen. The concept was that the apparent disorder, done

by obscuring the epoch of the works of art, would in turn create an effect of art and that far from detracting from the integrity of the masterpieces, they would be complementary. Whether it was the large paintings from the Italian and French schools, fine drawings, majestic Boulle furniture, marble or bronze sculptures, this exhibition, curiously curated with an indifference to era, would allow the public to admire, many for the first time, unknown treasures from private collections such as the automaton clock presented to Queen Marie Antoinette.

The contribution from the Comte and Comtesse de Ribes to this exhibition was exceptional and almost all the works entrusted on that occasion, are found in the present catalogue:

- (1) the pair of Greek Revival candelabra, lot 2
- (2) the set of four candlesticks by P. Gouthière, lot 8
- (3) the automaton clock with the woman wearing a turban, lot 10
- (4) the firescreen of King Louis XVI in Saint-Cloud, lot 12
- (5) the pair of Louis XVI vases from the Demidov collections, lot 13
- (6) the pair of large obelisks called tulip pots, lot 24
- (7) the armillary sphere on a porphyry column, lot 33



Fig. 2. L'exposition du Cabinet de l'Amateur, 1956, vue 4



Fig. 3. L'exposition du Cabinet de l'Amateur, 1956, vue 1



1

LUCIEN TOULOUSE, FRENCH, CIRCA 1935 AND 19TH CENTURY,

This pair of obelisks epitomises the decoration of one of the most iconic Parisian residences of the twentieth century: the Hôtel Bischoffsheim-de Noailles. Built in 1895 on the Place des Etats-Unis by the architect Paul-Ernest Sanson for the Belgian-born banker Ferdinand Bischoffsheim (1837-1909), the house was inherited by his granddaughter Marie-Laure (1902-1970), who married Vicomte Charles de Noailles in 1927. The couple were patrons and collectors, and in the Hôtel they juxtaposed paintings by van Dyck, Rembrandt, Goya and Delacroix with Burne-Jones, Picasso, Matisse and Balthus. Vicomte de Noailles was also an admirer of the decorative arts and was not afraid to create pairs of obelisks from scratch or to have mounts made for antique obelisks – such as an Egyptian example from the eighteenth dynasty displayed in the grand entrance hall (fig. 1) – by contemporary bronze founders such as the Toulouse family.



2

A PAIR OF MERCURY REGILT-BRONZE CANDELABRA, LATE LOUIS XV, CIRCA 1770

with three scrolled candle branches, the central stem surmounted by a sphere and centred by three addorsed putti above drapery, the circular base with laurel leaves and Vitruvian scrolls

Our pair of gilt bronze candelabra is comparable to a pair of silver candelabra by Robert-Joseph Auguste in the Metropolitan Museum of Art in New York and dated 1767-1768 (fig. 3). The similar composition of

addorsed putti to the central stem led Svend Eriksen to propose a date between 1765-1770 for this model. Eriksen also refers to the pair of candelabra sold by the *marchand-mercier* Simon-Philippe Poirier to the Duke of Conventry in 1767, who was known for his taste for the Classical revival and which corresponds perfectly with the object: "une paire de Girandoles de bronze doré d'or moulu avec Enfants de Bronze de couleur antique" ["a pair of ormolu gilt bronze Girandoles with Bronze Children with antiquity coloring"].

Similar models include a pair from the Wallace Collection (inv. F128-9, see fig. 2) directly inspired by the classicism of Louis XIV; a pair in the Louvre Museum (inv. OA 10523, see fig. 1) from the former collections of David-Weill and Grog-Carven and a similar pair of candelabra, surmounted by a covered vase instead of a sphere, from the Dillée Collection and sold Sotheby's Paris, 18 March 2015, lot 73.



3

ELISABETH LOUISE VIGÉE-LE BRUN

RELATED WORK

Elisabeth Vigée-Le Brun's preparatory study for the final version is in a New York private collection (oil on canvas; H. 49 cm; L. 38.5 cm; fig. 1).

The portraitist Élisabeth Louise Vigée painted very few history paintings during her teenage years, apart from the three *Allegories of the Arts* that she sent to the Salon of the Académie de Saint-Luc in 1774 (see exh. cat. *Vigée Le Brun*, Grand Palais, 2015-16, p. 131, no. 31). From a very young age, while accompanying her mother on visits to the most important Paris collectors, and later in the stock of the connoisseur and art dealer Jean Baptiste Pierre Le Brun, whom she married in 1775, she was able to admire the boudoir paintings of the mid-eighteenth century, and it was these that were her inspiration.

In 1779, four years into her marriage, Vigée-Le Brun produced a pastel allegory for Pierre Louis Éveillard de Livois, a collector from Angers: *Innocence Taking Refuge in the Arms of Justice* (Musée des Beaux-Arts, Angers, inv. no. MBA 25J.1881). This was the first time that she devised a composition depicting two young women, one fair and one dark-haired. From this year on and until she left France at the very beginning of the French Revolution, the portraitist produced a number of compelling history paintings. In 1780, the year that her daughter Jeanne Julie Louise was born, she created a composition with a mythological theme: *Venus Tying the Wings of Love*, commissioned by her most important private patron, the Comte de Vaudreuil. This pastel is known mostly through the etched and engraved print published in 1786 by the

Dresden printmaker Christian Gottfried Schulze. Vigée-Le Brun painted another history painting in the same year, an allegory of *Peace Bringing Back Abundance* (fig. 2), which she presented as her reception piece for admission to the Académie Royale de Peinture et de Sculpture on 31 May 1783. In 1781, Vigée-Le Brun produced the present painting, *Juno Borrowing the Belt of Venus*. This was commissioned by the younger brother of Louis XVI, Charles Philippe de France, Comte d'Artois, (fig. 3) – a prince known before the Revolution for his expensive whims and libertine lifestyle. In forming his collection Artois was guided by his best friend the Comte de Vaudreuil, cousin and lover of the Duchesse de Polignac and a great admirer of works of the modern French school.

Before painting the full-size version of *Juno*, Vigée-Le Brun submitted a very finely finished preparatory *modello* in oil on canvas for her royal patron's approval (fig. 1; see exh. cat. *Vigée Le Brun*, Grand Palais, 2015-16, no. 35), in which she depicted the two most important (and to some degree rival) goddesses of Graeco-Roman mythology: Juno and Venus (examples exist of French painters from earlier generations, such as Pierre Mignard and Jean Raoux, producing *modelli* of this type before the execution of important works of art).

The theme of this mythological composition with three figures was drawn from an episode in Book XIV of the *Iliad*. Homer's poem recounts the story of the siege of Troy in Asia Minor by a coalition of Greek city states. The initial cause of the war was the abduction of Helen – wife of Menelaus, King of Sparta, and sister-in-law of Agamemnon, King of Mycenae – by Paris, son of Priam, King of Troy. Juno, who was Jupiter's sister as well as his wife and therefore queen of the Olympian gods, had a fierce hatred of Troy because Paris had humiliated her by preferring Venus (Aphrodite in Greek), mother of Cupid, in a beauty contest. She meant to take revenge by ensuring a Greek victory. But Troy and its mortal inhabitants were protected by the all-powerful Jupiter. To rekindle her unfaithful husband's love, she asked Venus to lend her a multi-coloured belt woven from threads of desire and passion, containing all the charms of seduction: the girdle worn across the breast that the Romans called *cestus himas*. She felt sure that if she wore this enchanted article, Jupiter would not be able to resist her and would abandon the Trojans.

Venus, who had for a long time been a sort of cult figure for the hedonistic aristocracy at the French court, embodies the pleasures of licit and illicit love. The goddess prevailed at that time in the king's palaces and in the homes of rich private individuals; many Academicians paid homage to her. The work of François Boucher (1703-1770), who had died not long before, and his successor Jean Baptiste Marie Pierre (1714-1789) represents a clear expression of their contemporaries' taste for female nudity and it is evident that for them mythology was simply a pretext for revealing the charms of alluring models.

Juno Borrowing the Belt of Venus held a prime position among the large number of works that Vigée-Le Brun entered to her first Salon after being received into the Académie. The critical reception was mostly positive, but particular note should be taken of the review by Barthélémy Mouffle d'Angerville, editor of *Mémoires Secrets*:

"If this composition [Peace Bringing Back Abundance]... should not be enough to assure Madame le Brun the honour of a place among the artists of history, it would be difficult to resist another whose theme drawn from Homer proves that she can, like her masters, show a passion for the divine works of the prince of poets as well as of painters, since the latter never fail to be inspired by him. The subject is Juno borrowing the belt



of Venus. There are three figures, with Cupid playing a part, amusing himself by playing with the belt, which has already been relinquished to the Queen of Olympus: he is reluctant to let it go, as though aware of its worth and fearing that if she loses the belt his mother will also lose her most precious charms. Indeed, perhaps in an extension of this idea, or in homage to the first among goddesses, whom the artist has felt bound to make her principal figure, no admirer in this instance could fail to prefer Juno to Venus. The first, dark-haired, combines both the majesty of the throne and the piquancy of beauty; the second, fair-haired, exhibits none of the nobility of a divinity, even bringing to mind a common woman, a little banal and consequently lacking in seductive qualities. Despite this defect relating to the head, so crucial in history painting, the body is full of feminine charms, its nudity in the style of Boucher, very lovingly depicted and with the same tones and colouring. To judge by the price it fetched, the painting must have much merit, since Monsieur le Comte d'Artois was advised to pay fifteen thousand francs for it. He bought it at that price and his Royal Highness is now its owner."

Among other paintings that belonged to the Comte d'Artois, mention must be made in particular of *A Young Woman Praying at the Altar of Love* by Jean Baptiste Greuze (Wallace Collection, London, inv. P441); *Mars leaving Venus, on a chariot harnessed with sprightly horses driven by Bellona, the spirit of Victory floating on a cloud above, with Venus reclining in her bed in her palace beside the Three Graces* by François Guillaume Ménageot (lost work); *Rinaldo and Armida* by François André Vincent (lost from the French Ministry of the Interior after 1879) and its pendant *The Loves of Paris and Helen* by Jacques Louis David (Paris, Musée du Louvre, inv. 3696; **fig 4**). This last painting, dated 1788, has very close thematic and chromatic links with Vigée-Le Brun's *Juno Borrowing the Belt of Venus*, painted seven years earlier.

Known for his reactionary ideas, the Comte d'Artois was an unpopular prince, and he was forced to leave France just two days after the Storming of the Bastille. He was accompanied by his family and much of the Polignac set, including his friend Vaudreuil. Since his oldest son, the young Duc d'Angoulême (1775-1844), had since early childhood been Grand Prior of the Maltese Order of Saint John of Jerusalem, Artois used the palatial Hôtel du Temple as his residence in town. Most of his collection of works of art and precious objects was located there, even those that before the Revolution had graced his other residences near Paris, the Château de Bagatelle and Château de Maisons.

When the revolutionaries seized the Temple, *Juno Borrowing the Belt of Venus* and other paintings were transferred as national assets to the Hôtel de Nesle in Rue de Beaune. Here, artistic treasures seized from those who had emigrated or been guillotined were accumulated. On 19 Prairial, Year II of the revolutionary calendar (7 June 1794) and over the following days, an inventory was compiled: *Inventory of the Works of Art previously belonging to the emigré d'Artois, found in the Temple and retained by the Temporary Arts Commission in the presence of citizen Virginie Leduc, Superintendent of the Department* (French National Archives, ref.: F¹⁷ 1269. Dossier 20). It was here too, on 15 Fructidor, Year II of the revolutionary calendar (1 August 1794), that Jean Baptiste Pierre Le Brun, Vigée-Le Brun's divorced husband, drew up an estimate or appraisal of the works of art that had belonged to the emigré d'Artois (French National Archives, ref.: F¹⁷ 1267, no. 34: 'Juno coming to borrow the Belt of Venus. Life-size, half-length figure: on canvas, height 63 *pouces*, width 41 *pouces*. By Citizen Le Brun [valued at] 3,000' (cf. Louis Tuetey, ed., *Procès-verbaux de la Commission temporaire des Arts*, Paris, Imprimerie Nationale, 1912, vol. I, p. 380).

The painting remained for two years in the Nesle depot, but on 14 June 1796 (26 Prairial, Year IV), the Minister for the Interior, Pierre Bénézech, sent the custodian Jean Nageon the following message: 'Citizen Jourdan, farmer of the Mandtzel national glassworks, offers to pay the sum of 120,000 francs for some of the engravings and paintings kept at the Hôtel de Nesle. Please note that he is authorised to choose those that he requires.' Jourdan was director of the Müntzthal national glassworks in Moselle, formerly the Saint Louis royal crystal factory, based in Saint-Louis-lès-Bitche. Among the paintings he chose were the *Juno and Venus* by Vigée-Le Brun and *Mars leaving Venus* by Ménageot.

Citizen Jourdan was Antoine Gabriel Aimé Jourdan (**fig. 5**), former secretary to his foster father, Jean Gilles du Coëtlosquet, Bishop of Limoges (1700-1784), who was preceptor to the future Louis XVI, Louis XVIII and Charles X, the sons of the Dauphin, Louis Ferdinand, and the Dauphine, Marie Joséphe de Saxe. Jourdan had served as president of the District des Petits-Augustins and the Section des Quatre-Nations, districts of revolutionary Paris. He had been one of the witnesses to the September Massacres (1792) and in 1795 he published a chilling account of the events.

In 1803, the year before his death, Jourdan included the Vigée-Le Brun painting in the sale of his collection, held at the Hôtel Desmarests in Rue du Bouloi. The painting (lot no. 90) was withdrawn and remained in his estate. It passed to his godson, Aimé Gabriel d'Artigues, engineer in the lead-crystal industry and industrialist, founder of the Baccarat crystal works. The painting then remained in the family by descent.



4 A GILT-BRONZE MOUNTED TULIPWOOD, KINGWOOD, RIO ROSEWOOD, EBONY AND EBONIZED MARQUETRY 'MEUBLE À HAUTEUR D'APPUI', LOUIS XV, DELIVERED IN 1764 BY GILLES JOUBERT FOR THE CHAMBRE DES BAINS OF KING LOUIS XV AT THE CHÂTEAU DE VERSAILLES

From Rounded back, to triangular back to straight back: the documented explorations of a Royal suite of cabinets

This is one of the four pieces of furniture delivered to the bathroom of King Louis XV, a sumptuous series of rooms in the *Petits Appartements* at the Palace of Versailles in 1764 (fig. 1 and 2). Its history, full of surprises, as traced by Pierre Verlet in his research on French Royal Furniture, (op.cit. 1990).

It all began on 1 June 1764, when the cabinetmaker Gilles Joubert delivered a set of four cabinets, a noted in the *Journal du Garde Meuble*:

"From 1 June 1764. Delivered by S. Joubert Cabinetmaker. To serve the bathroom of Roy [King] at the Château de Versailles. N 2307. - Four curved corner cabinets based on blueprints with front and back in Brazilian rosewood and tulipwood in veneered mosaics and Spanish brocatello marble top, each panel closing via a key with chiselled bronze and ormolu gilding key lock entries, cartouches and other ornaments measuring 33 inches high 33 inches by 19 inches deep."

The journal of Gilles Joubert gives certain details which specify their description: "Order of 23 January 1764. Delivered the first of June for the service of Roy [King] in the Bath Room at Versailles. Four curved corner cupboards based on blueprints, the front and back 33 inches high by 19 inches deep, one panel and pilasters on each side, Lesd. Brazilian rosewood and tulipwood-veneered mosaic corners, locking via key, upper and lower ornamented with high mouldings and double row of moulding on pilasters, a panel on each door and four corners with ornaments and clasps on upper and lower parts of feet, all very rich, well chiselled and layered with ormolu gilding to 620 L, the piece, total value of the four sums 2480 L More for the four Spanish brocatello marbles the sum of ... 540 L."

Intended for the King's bathroom, these four pieces of furniture with curved fronts were designed with a curved back in order to fit the shaped corners of the room. In 1765 they appear in the inventory as being there, before being removed during renovation work.

The 1775 Versailles inventory states that these four pieces of furniture would be moved to Paris on 22 January 1776: "Return of the Versailles Garde-Meuble to the Crown Garde-Meuble, N 2307- 4 curved corner wardrobes based on blueprints of Brazilian rosewood and tulipwood-veneered mosaic".

A few months later, Jean-Henri Riesener, the cabinet maker assigned to the Royal Garde-Meuble was asked to modify two of the four curved cabinets, (this is the pair which sold at Artcurial in Paris, 8 July 2014, lot 70, marked *Du n 2307-3* and *Du n 2307-4* cf. fig. 6) by essentially transforming the cabinets into corner cabinets to form a 90 degree angle. All the details of his intervention are carefully recorded in his journal entry dated 3 May 1776 (Natl. Archives O1 / 3625) and concern the two cabinets mentioned above. The other two, which includes the cabinet we are presenting, certainly had the same modifications made to them, without being explicitly reported by Riesener.

At that date two pairs were produced. They can be traced as they have kept their initial number, one (from the Artcurial auction) is identified as being at the château de Bellevue in Madame's chambers in 1786. The other pair (including ours) is traced to being in the Grand cabinet of Madame Adélaïde at the Tuileries in 1790 (fig. 3 to 5). "Tuileries 1790. Madame Adélaïde's Apartment. Grand Cabinet. N 2307- Two wood-veneered corner cabinets, with door panel, ornate with frame, gilt and ormolu bronze key locks and clasps, Boule style, Italian marble, 21 ft. deep."

Separated after Riesener's modification in 1776, they were then probably reunited at the end of the 18th, or at the beginning of the 19th century as three of these cabinets bear the traces of the same intervention by a cabinetmaker who at this time reworked the back of each piece, in order to allow them to be placed in front of a straight wall. The fourth piece of furniture, however, retained its corner aspect (Sold Loizillon, Compiègne, 29 June 2019, lot 309, see fig. 7).



5

A MERCURY GILT-BRONZE MOUNTED KINGWOOD, AMARANTH AND SATINÉ COMMODE, LOUIS XV, CIRCA 1745, STAMPED B.V.R.B.

This marquetry commode is remarkable for the quality of its execution. It is fundamental to the works by the cabinetmaker Bernard II Vanrisamburgh and shows a change in the composition of the marquetry design with the asymmetrical marquetry framed by the more symmetrical gilt bronze cartouche.

The marquetry design realises a freely formed pattern of kingwood with foliage and flowers against a satiné background arranged in radiant reserves bursting from openwork clasps, the whole within an amaranth frame. It is similar to the decor on the *secrétaire en pente* delivered by the marchand-mercier Joachim Hébert in 1745 for the Dauphine's apartments in the Palace of Versailles (inv. V5268, see fig. 1). The asymmetrical pattern is characteristic of a looser Rocaille style. Bernard II Vanrisamburgh gradually abandoned the satiné background in favour of tulipwood as is evident on the commode auctioned at Sotheby's, New York, 6 November 6, 1982, lot 186, where his more toned down floral arrangements show a move towards a more pronounced symmetry, typical of the evolution of the Rocaille style in 1755-60.

The gilt bronze ornamentation belongs to the repertoire of B.V.R.B. We find the same cascades and gilt bronze sabot on the *secrétaire en pente* at Versailles, while the edging of the facade and sides is identical to those that decorate several pieces of lacquered furniture including the red lacquered commode auctioned in Paris, Palais Galliera, 2 March 1972, lot 109 and the famous Japanese-lacquered commode by B.V.R.B. delivered in 1737 to Queen Maria Leczinska at the Château de Fontainebleau (Sotheby's, Monaco, 17 June 1988, lot 752), now in the Louvre Museum (inv. OA 11193, see fig. 3).



6

A PAIR OF GILT-BRONZE MOUNTED BLACK LACQUERED POTS-POURRIS, FRENCH RESTAURATION, CIRCA 1825-1830, AFTER THE MODEL MADE UNDER THE DIRECTION OF THE MARCHAND-MERCIER JEAN DULAC

During the 18th century, various manufactories and decorative art dealers discerned and followed the evolutions in style, often in response to the demands of collectors. In reaction to the imaginative asymmetrical mounts of the Rococo style, the return to Classicism, initially with the Greek Revival, is seen on gilt bronze mounts applied to objects after 1760.

The gilt bronze mounts adorning this pair of pots-pourri vases is attributed to the decorative art dealer Jean Dulac. Born into a family of decorative art dealers, he worked as a merchant in gloves and perfume before 1740. On 16 May, 1753, he became a *marchand privilégié du Roi* (privileged dealer to the King). Established at Rue Saint-Honoré, he specialised in the retail of Sèvres porcelain (fig. 2) and he is renowned for delivering bell-shaped vases to important clients, including a pair of vases to the King of Poland, which remain at Lazienki Palace (cf. P. Verlet, *Les bronzes dorés français du XVIIIe siècle*, Paris, 1987, pp. 72-73).

A design showing a similar vase from the Esmerian bequest, with a provenance of the Saxony-Teschen Collection, is in the Metropolitan Museum of Art in New York (fig. 1).

This model is traditionally found on porcelain from the Sèvres factory, which in around 1763 supplied vases inspired by the Far East, without mounts, to decorative art dealers like Dulac, Grouel or Poirier. They in turn would order the gilt bronze mounts from bronze artists with whom they regularly collaborated. Whilst these vases do not usually bear the Sèvres mark, between 1758 and 1776, the name Dulac appears many times in the ledgers of the Sèvres manufactory, the timeframe when he acquired a very large number of green, blue or aubergine colored porcelain vases. An almost identical pair to our simulated black porcelain vases was sold in Paris, Picard, 29 November 1992, lot 55 (fig. 6).

These vases, decorated with bearded satyr masks, laurel leaf garlands, beads, ribbons and a piastre frieze, are very close to a pair in the Rothschild Collection at Waddesdon Manor, Buckinghamshire (ill. in S. Eriksen, *Early neo-classicism in France*, London, p. 362, pl. 238), with slight differences to the laurel leaf garlands suspended from the satyr heads and plinth, and the Greek fretwork motifs. The mounts on our vases are also similar to a green vase from the former collection of Baron A. de Gunzburg (Sotheby's, Paris, 14 September 2017, lot 85, cf. fig. 3). There are also several other

similar vases which sold: Christie's New York, 21 October 1997, lot 277; Sotheby's 9 and 11 May 2000 lot 48, from the Sir John Gooch Collection at Benacre Hall, Suffolk, or the pair from the Lily and Edmond Safra Collection, Sotheby's, New York, 18 October 2011, lot 973. Another, in blue porcelain, is at The Wyne in Hampshire. It was acquired in Paris from Dulace by Horace Walpole between 1765-1766, for his friend John Chute. In his travelogue, *A diary of my journey to Paris*, 1765, the author describes with humor "that extravagant and expensive shop", from where items were sought after by many members of the French, English and Russian aristocracy. A blue vase, with comparable mounts, was presented for sale at Artcurial, Paris, 15 December 2010, lot 35 and may correspond to the one formerly with Galerie Michel Meyer, illustrated in *La Folie d'Artois*, Paris, 1988, p. 196 (fig. 4). In their catalogue of 2000, this same gallery presented a pair of similar vases in coral-red lacquer, formerly from the Pierre Lebaudy Collection (fig 5).



7

A LOUIS XVI GILT-BRONZE MOUNTED EBONY 'BUREAU À CYLINDRE', STAMPED C.C.SAUNIER AND JME, CIRCA 1775; WITH A GILT-BRONZE MOUNTED EBONY AND TORTOISESHELL 'PARCAE' CLOCK, ATTRIBUTED TO A.-C. BOULLE, LATE LOUIS XIV, CIRCA 1710

Bureau à cylindre by Claude-Charles Saunier

Claude-Charles Saunier (1735-1807) was born into an important family of respected cabinetmakers and received his Master cabinetmaker status on 31 July 1752. He shared his workshop at Faubourg Saint-Antoine with his father Jean-Charles, but later moved to Rue Saint-Claude. His production started during the reign of Louis XV, but he is especially known for the resplendent furniture he produced during the reign of Louis XVI. Distinguished by a great Neoclassical simplicity, his creations are exemplified by the delicate stringing which highlight the wooden veneer.

This type of *bureau à cylindre* (cylinder desk) was notably made by Saunier and several examples decorated in vernis Martin, painted sheet metal or veneer, with the same architectural structure above the cylinder and sometimes with a large circular medallion at the centre of the cylinder are known:

- former Luigi Laura Collection, Sold Sotheby's and Poulain and Le Fur, Paris, 27 June 2001, lot 83 (Parisian varnish), cf. fig. 4;

- former Collection of the Dukes of Mortemart, Sold Sotheby's, Paris, 11 February 2015, lot 104 (painted sheet metal), cf. fig. 6;



- Collection of Nissim de Camondo Museum, Paris, inv. CAM 55 (speckled mahogany veneer)

The gilt bronze ornamentation also holds a prominent place in his styling and we find the same rosette which adorns our cylinder desk on a pair of corner cabinets in the Nissim de Camondo Museum (CAM inv. 125.1 and 2, cf. fig. 5).

Saunier collaborated with the *marchand-mercier* Dominique Daguerre on many pieces of furniture. Daguerre had a list of prestigious clients which necessitated his request and expectation for the highest quality production. Thus, in 1787, the Duc d'Harcourt, Governor of the Grand Dauphin, via Daguerre, took delivery of a secrétaire cabinet stamped by Saunier. Other clients included Comte de Narbonne, Secretary of War under Louis XVI, Jean-Baptiste Roslin d'Ivry and Lord and Lady Spencer.

Mantle clock with *Parcae* belonging to Monsieur Coustou, by André-Charles Boulle (1642-1732)

Created around 1710-1725, this model is described in his posthumous inventory of 1732 at number 76: "a clock case with *Parcae* for Mr. Coustou, the cartouche, frames, three figures and a fourth which is the old ... 164 l". André-Charles Boulle asked the sculptor Nicolas Coustou (1658-1733) to create the three *Parcae* figures, specifically for this clock.

This mythological theme is an allegory of time, when the three *Parcae* - sisters born of Erebus and Night, determine the length of Life. Clotho, on the left, spins the thread of Life with her spindle, Lachesis measures it and Atropos, the eldest, cuts it.

The *Parcae* figures belong to the cabinetmaker's repertoire as evidenced in his posthumous inventory of 1732 and published by J.-P. Samoyault: "a box containing the models of old [mantle clocks] with *Parcae*, with support prototypes and *culs-de-lampe*" and "a [box] containing models of mantle clocks with *Parcae* with the isolated time".

The motif of the three gilt bronze *Parcae* was applied, as with the figures of Aspasia and Socrates, onto medal cabinets and can also be found on the upper part of a cabinet with shelves in the Collection of the Duke of Marlborough at Blenheim Palace, with another in the Wallace Collection in London (inv. F413, see fig. 10).

Finally, our clock not only adopts this theme, but transforms it as the three *Parcae* figures are sculptured in the round, thus different from the models which used relief carved panels.

Among the copies listed, with some variations, we can cite:

- a model fitted with an ebony plinth like the one presented during the Boulle exhibition in Frankfurt, no. 14. An example bought by the Duke of Wellington around 1960 for the Stratfield Saye House is fitted with a central cartouche on the plinth (*op. cit. Connaissance des Arts*, nov. 1964, p. 107);

- a model without a plinth on a filing cabinet, one of which is kept at the Walters Art Gallery in Baltimore and one in the Wallace Collection, London (see P. Hughes, *Wallace Collection Furniture Catalogue*, vol. 2, pp. 696-706, fig. 10);

- a model entirely in gilt bronze auctioned by Sotheby's Paris, on 5 July 2001, lot 18;

- a model fitted with a barometer and spiral fluted feet. A mantle clock cited in the posthumous inventory of Mr. Eustache Bonnet established 6 September 1771, no. 126 (A.N. Min XLV);

This last model could relate to our clock which had its movement and its dial changed after 1771, the date of the Bonnet Collection auction. The placement

of the clock on our desk is difficult to date and could have taken place during the 1770s, a period which was known for the rekindling of Boulle works, recreated by the great cabinetmakers Adam Weisweiler and Étienne Levasseur. However, it seems more likely that the affiliation took place in France, or Russia during the 1820s. Perhaps at this time, the Louis XV dial and the movement, signed by François Ageron (master clockmaker status in 1741), was also inserted into the Louis XIV case with the *Parcae*. The spiral feet to the base, although resembling a Louis XIV aesthetic, typical on certain Boulle clocks (see Frick collection, New York, inv. 1999.5.148 and Château de Versailles, inv. O 117.1) is a creation from the reign of Louis XVI, and thus earlier than the placement of the mantle clock onto the cylinder desk.

This mantle clock model is found without precise description in several important 18th century collections:

- a mantle clock adorning a wardrobe's lower part by Pierre Gruyn in 1722;

- another is described by the decorative arts dealer Thomas-Joachim Hébert in 1723;

- one featured on a Samuel Bernard desk;

- two were kept at Paul-Louis Randon's house in Boisset, one with astronomical signs;

- one would have been offered by Louis XV to the Marquis de Puzyieux, Secretary of State for Foreign Affairs from 1747 to 1751

Count Alexander Sergeyevich Stroganov (1733-1811)

Alexander Sergeyevich was born in 1733 (fig. 1) into a powerful family from Novgorod, who occupied an area in the Ural Mountains during the 16th century and mined its fabulous ore deposits.

In 1768, Sergeyevich participated in the founding of the Imperial Academy of Arts. He first married Anna Vorontsova in 1758, and in 1771 he married Ekaterina Trubetskaya. He undertook a second trip to Europe and settled in Paris in Rue de Richelieu, moved to Rue Montmartre and finally settled in Rue de Verneuil. His two children Pavel Alexandrovich and Sofia were born in Paris.

Passionate about the arts, he built one of the most important collections of paintings, buying from the most prestigious auctions of the time. He commissioned paintings by Hubert Robert and Elisabeth Vigée-Lebrun, busts of Voltaire and Diderot by the sculptor Jean-Antoine Houdon, a pair of ebony consoles after a very original design by the cabinetmaker Jacques Dubois and also from the widow Dulac, Rue Saint-Honoré. He notably owned the pair of vases from the former Anton Luigi Laura Collection (Sotheby's Sale, Paris, 27 June 2001, lot 76). According to the art historian and curator Otto von Falke (1862-1942), who wrote the preface for the Stroganov auction in 1931, it appears that "Count Stroganov had a predilection for ebony with strong contrasts of gilt bronze. Almost all the Louis XVI furniture in the palace is clad with this wood type and comes from the best cabinetmakers such as Martin Carlin (...)". He also listed as belonging to the Count, "Saunier's cylinder desk with the pendulum (lot 217)" (fig. 8).

In 1801, Tsar Paul I appointed Count Stroganov to the Construction Supervisory Board of the Cathedral of Our Lady of Kazan.

The Stroganov Palace

The Stroganov Palace, in the heart of St. Petersburg on Nevsky Prospect, known as one of the jewels of St. Petersburg architecture, was built by the architect Francesco Batolomeo Rastrelli in 1753, (fig 2). He was also responsible for the Winter Palace. Distinctly

influenced by the Italian Baroque, the Palace during its construction, had a Baroque decor similar to those found in churches in Bavaria. When the Count returned to Russia, he undertook a reconstruction of the Palace which entailed both expansion and a renovation in the 'antique' style. In around 1790, the famous picture gallery and the mineralogical cabinet were built (fig. 7).

Soviet Auctions

In 1914, Sergei Alexandrovich (1852-1923), last Count of the Stroganov dynasty decided to open the Palace to the public. Four years later, the Bolsheviks occupied the fourth floor of the Palace, which in 1919 became a museum in the city of Petrograd and was subsequently annexed to the State Hermitage Museum. The Soviet government, proprietor of the contents, began to disperse the collection. This desk was relinquished by the Soviet Union during large auctions of the artworks between the two World Wars, in order to finance industrial development. The lack of liquidity (currency and gold) led the Politburo to consider exporting in order to make a profit on art and antiques. These sales were studied by Elena A. Osokina, "Gold for industrialization. The sale of artworks by the USSR in France during the period of Stalin's five-year plans", in *Cahiers du Monde Russe*, no. 41/1, January-March 2000. Auctions began in the early 1920s and increased after 1927 when a whole process of expropriation and confiscation of property was put in place. In 1927, the Sovnarkom proposed "to organize the export out of the USSR of antiques and luxury items, namely: antique furniture, household objects, devotional artifacts, bronze, porcelain, crystal, silver, brocade, rugs, tapestries, paintings, autographs, precious gems of Russian origin, handicrafts and other objects not of value to museums". This last point was not retained and was especially adapted to enable the auction of "objects having a value for the museums".

The Soviets thus orchestrated several auctions where the old paintings and the most beautiful pieces of French decorative arts were presented for public sale at the Rudolph Lepke Gallery in Berlin. The Stroganov Collection was sold on 12 and 13 May 1931 (see fig. 8 and 9).



8

A SET OF FOUR GILT-BRONZE CANDLESTICKS, LOUIS XV, CIRCA 1767-1770, BY PIERRE GOUTHIERE, ONE SIGNED GOUTTIER. SISELEUR. DOREUR. DU. ROY. QUAY. PELTIER.

This rare set of four candlesticks illustrates the powerful "Greek Revival" style, typical of the early Neoclassical Revival between 1760-1770. It expresses a reaction to the Rococo style which was considered by some as excessive and this Neoclassical Revival was

disseminated by ornamentalists like Jean-François de Neuville and Jean-Charles Delafosse. The rigorous architectural design included a new symmetry. Decorative motifs from Classical Italy, Greek fretwork friezes, Vitruvian scrolls, interlacing scrolls and gadrooning once again make an appearance. The bronze work typical of this period boasts very enhanced alternations between the matte and brilliant finishing, further accentuated by geometric motifs and high reliefs. The matte gilding invented by Pierre Gouthière began to be used while the "natural" ornaments such as lion heads and lion paws, foliage and garlands were chiseled extremely thinly and deep to render them in a dynamic way.

This innovative Neoclassical vision may have been partly inspired by his temporary collaboration with François-Thomas Germain. Gouthière worked for the famous goldsmith in the early 1760s and became his creditor for gilding work during Germain's bankruptcy in 1765 (*op. cit.* C. Baulez, p. 29). We can note several analogies between their productions. The base of the stunning Germain kettle, made in 1762-1763 and housed in the National Museum of Ancient Art in Lisbon (fig. 1), consists of a tapered pedestal surmounted by a ram's head, terminating in two hooved feet. The same arrangement is found on the four tapered candlesticks, each with addorsed lion masks and drapery, on eight adjoining lion paw feet.

Pierre Gouthière was granted the certificate of Gilder Ordinaire for Menus-Plaisirs (event planning) in 1767, allowing these signed candlesticks to be dated from this date onwards.

Several models of this candlestick are currently listed with some variations to the decorative elements of the nozzle. They were initially probably in sets of four with perhaps one model signed in each series.

Our candlesticks are the only ones listed to date with the unusual pleated frieze motif around the socket and perhaps corresponds to those which belonged successively to the Duc de la Vrillière then to the Marquise de Langeac and finally to the decorative arts dealer Légère and his wife. Louis Phélypeaux de la Vrillière, Comte de Saint-Florentin, Minister under Louis XV, had probably ordered a set of four candlesticks from Gouthière, between 1767 and 1769 for his townhouse on Rue Saint-Florentin. In his posthumous inventory drawn up on 7 March 1777, at no. 613, in his "Sallon du Premier Etage ayant Vue sur la Place Louis XV" we find:

"613 – Four Large Candlesticks with tapered pedestals ornate with lion heads and paws. Draperies and mouldings all in matte gilt Bronze priced at Two Hundred and eighty *livres*"

He probably bequeathed them to his mistress the Marquise de Langeac, as these are then found in her posthumous inventory, of 27 October to 3 December 1777, in her grand salon on Champs-Élysées Avenue:

"Four gilt copper candlesticks with ornate lion heads and draperies altogether the sum of One hundred and Fifty *livres*"

They were bought from this auction on 2 April 1778, by a certain Légère, which corresponds with the decorative arts dealer, Légère. Within the auction of Marquise de Langeac, the precise description is supplemented by an entry that the candlesticks were gilded by Gouthière. After Madame Légère's death, the sale of stock and merchandise on 15 December 1784 presents in two lots, no. 215 and 216, the same candlesticks with a description specifying the pleated frieze found on our copies: .

"215 - Two candlesticks, tapered pedestal shape, with pleated bands and scarves forming garlands, with squared capital with lion masks, on eight lion paws, above a plain plinth with laurel leaf roundel interlaced with ribbon and grooves of matte gilt bronze. height 13 inches. These candlesticks are remarkable for their good composition and their uniformed style. 216 - Two similar candlesticks." (fig. 2)

Regarding the historic auctions, other examples were sold during the dispersion of the collection of François-Michel Harenc de Presle, 16-24 April 1792, lot 456, and of Baron Hoorn van Vlooswyck in 1809 (see *op. cit.* exh. cat. *Pierre Gouthière, ciseleur-doreur du roi*).

Examples of the model with geometric pattern on the nozzles include:

- A pair from the collection of Sir Richard Wallace, 2 rue Laffitte in Paris, then in the possession of the antique dealer Jacques Seligmann and the Galerie Pascal Izarn in Paris in 2018.

- A pair without drip pans from the collection of the Duchesse de Talleyrand née Seillière, Hôtel of Monaco, Paris, then the Duc de Talleyrand-Périgord at the château de Valençay; his auction Sotheby's, Monaco, 23 February 1986, lot 905 (fig. 3); then Karl Lagerfeld Collection; Christie's, Monaco, 28 and 29 April 2000, lot 32.

- A pair with one candlestick signed GOUTHIER. SICELEUR.DOREUR.DU.ROY was auctioned at Drouot, Paris, on 11 June 1986.

- Another pair forming two-light branch candelabras belonged to the Karl Lagerfeld Collection, sold Christie's, Monaco, 28 and 29 April 2000, lot 33; it came from the H. de L. Collection, sold Drouot, Paris, 22 January 1883, lot 104; then Raphaël collection, sold Christie's, London, 18 May 1927, lot 109.

- A pair forming a two-light branch candelabra (with a slight variation to the central stem of the lot from the K. Lagerfeld Collection), Countess of Sefton Collection, sold Christie's, London, 19 June 1980, lot 5; then Walker Art Gallery, Liverpool.

- A pair auctioned T. de Maigret, Drouot, Paris, 7 December 2007, lot 138.

- A pair in the former Georges Bemberg collection; his auction, Artcurial, Paris, 20 June 2012, lot 450.

Finally, the model with an interlaced pattern on the nozzles is presented several times:

- A pair signed by Gouthière from the former Favre de Thierrens Collection (ill in S. Faniel, 1956, 130).

- A pair, sold Christie's, London, 11 June 1992, lot 72 (fig. 4).

- A pair was part of the collection of the Duchesse de Noailles and was presented at the *Exhibition of 18th Century French Art* in 1916.

This model became very popular because the English bronze artist, Matthew Boulton and his company Boulton & Fothergill manufactured it in silver and gilt bronze as seen in a drawing from *Pattern Book I*, by Boulton & Fothergill (fig. 5). He received many commissions for this model during the early part of 1770.

These four candlesticks were needle marked at the top with the letters and numbers R.1, R.2, R.3 and R.4 by Lucien Toulouse in December 1955, at the request of Comte de Ribes, before the exhibition *Le Cabinet de l'Amateur*, which took place a few months later.



9

A PAIR OF GILT-BRONZE MOUNTED, WEDGWOOD MANUFACTURED BLUE AND WHITE BISCUIT ATHÉNIENNES POTS-POURRIS, LOUIS XVI

At the Salon of 1763, the artist Joseph-Marie Vien presented a painting entitled *La vertueuse athénienne* (*The Virtuous Athenian*) which is currently housed at the Museum of Fine Arts in Strasbourg. Jean-Henri Eberts used the title of this painting, previously signifying a woman carrying an offering, as a term to describe the tripod in his article for *L'Avant-Coureur* of 27 September 1773. Finding inspiration from amongst the tripods and braziers from Antiquity, this form was adapted for perfume burners of large size and works by carpenters (Nissim de Camondo Museum, Paris, inv. CAM 37.1 and 2), but also for smaller objects made by bronze artists and *ciseleurs*.

The pair presented here is distinguished by the richness of its decor such as the lion paw feet, the twisted central stem entwined by a threatening snake, the upper frieze with pendants centred with vine leaves and bordered by lace braided trimmings. The very rare use of blue and white Wedgwood biscuit plates with quarterfoil scrollwork and floral garlands, is also remarkable.

The Wedgwood factory which was founded in Staffordshire in 1759 by Josiah Wedgwood (1730-1795), was soon favoured by a wealthy clientele. The British Royal Family placed orders and the manufactory exported throughout Europe. French decorative art dealers, especially under the reign of Louis XVI, did not hesitate to inset Wedgwood medallions and cartouches onto furniture or objects. Wedgwood's decorative repertoire quickly integrated Neoclassicism as seen in the plates on the present pair of athéniennes pots-pourris.





10

AN ORMOLU AND PATINATED-BRONZE MOUNTED, WHITE AND BLACK MARBLE MUSICAL AND AUTOMATON MANTEL CLOCK, LOUIS XVI, PARIS, CIRCA 1784, THE MECHANISM BY JEAN-BAPTISTE-ANDRÉ FURET AND FRANÇOIS-LOUIS GODON, THE GILT-BRONZE BASE ATTRIBUTED TO ETIENNE MARTINCOURT

A glance at destiny

This masterpiece of mechanical ingenuity was identified by Pierre Verlet in - *Le Cabinet de l'Amateur*, exh. cat. Orangerie des Tuileries, Paris, 1956 and "On peut encore lire l'heure dans les yeux de la négresse de Marie-Antoinette", in *Connaissance des Arts* of March 1956, as a presentation to Queen Marie Antoinette (fig. 1). Apart from the historical aspect linked to such an outstanding provenance, this clock is precisely described in the archival documents dating from the end of the reign of Louis XVI, tracing the origin and appreciation of the fashion that it evoked. It was a gift for the Royal family on 1 January 1792, but its history begins a decade earlier.

On 4 July 1784, Louis Petit de Bachaumont (*op. cit.*) recounts that there was a gathering in front of the shop of the clockmaker Jean-Baptiste Furet, by all those curious to see and admire three very original mantel clocks which reflected the most daring and costly ingenuities of the time. He went on to describe that one such clock represented a bust of a Negress, whose head was superbly made, traditionally very elegant in attire and with a great deal of richness and ornament and with a gold earring in each ear. By gently pulling one earring, the hour appears in the right eye with minutes in the left eye. When pulling the other earring, it emits a sound in different consecutive tunes.

When the Intendant and Comptroller General of the Royal Garde-Meuble, Baron Marc-Antoine Thierry de Ville-d'Avray (fig. 8) saw this remarkable piece, he bought it for the King's service during the summer of 1784, at a very high price of 4,000 French *livres*... to place it in the salon of the staff apartment that he occupied at Place Louis XV. The same building became the Department of the Navy after 1789 (currently Place de la Concorde, *cf.* fig. 2 and 7).

The head serves as a mantel clock. Pulling the earring suspended from the right ear allows the eyes to scroll and show the hours and the minutes, whilst melodies play from the musical box when pulling the earring suspended from the left ear. Such a mechanism required delicate maintenance, and in 1787, our clock was entrusted to the clockmaker Robert Robin,

who was responsible for holding and resetting the "Negressian flute playing" and to have it maintained and/or repaired by an organ engineer (fig. 4).

Four years later, in June 1791, the repair was reworked and carried out by Richard, a mechanic who settled at the Cloister Saint-Germain-l'Auxerrois, and who charged 96 *livres* for "having restored and delivered to Sr Thierry, flute paying mechanics adapted in the bust of a Negress belonging to the King".

In 1791, the Intendant of the Garde-Meuble again solicited Richard, this time to add new and longer tunes, who then doubled up on a few tunes in order to enhance the pleasure, interest and perfection of this beautiful clock. He accepted the project for a payment of 500 *livres*, which allowed the Baron Thierry de Ville-d'Avray to be able to present it in perfect working order to the French Royal family at the beginning of 1792. Richard's memoirs, kept in the National Archives, specifies that the clock was to be given as a *les étrennes* gift on the first day of the new year, to the Royal Prince, the Dauphin. However, the Queen, who saw and heard it, did not think it expedient that an object so precious, so precise, should be placed in the hands of the young Royal Prince.

The clock was then, after its presentation at the Tuileries Palace (later the National Palace), brought to the Garde-Meuble from where it was once again reworked. Entrusted to a certain Sir Volant, who could not fulfill this task because he was engaged in helping in the defence of France along its borders, it was his wife who finally returned it to the National Garde-Meuble on 1 December 1792.

Placed in the Cabinet of Machines at the Louvre, it was then given to a clockmaker, under the direction of Richard the "mechanical artist", who knew all the subtleties of the mechanism. He drafted the following estimate under the heading *La Pendule dit La Negresse*, stating that this item was very complicated and contained a huge mechanism. It was necessary to dismantle it in all parts and that as it had been inactive for more than five years, the oil would have coagulated and along with some dirt in places, these would likely be strong obstacles for the movement of the machine. Furthermore, the delicacy of the pieces in this composition required care when cleaning as well as care when the instrument was placed in the bust and could not be done for less than two hundred *livres* (see M. Beurdeley, *op. cit.*).

After the Revolution and at the start of the French Republic, on 15 *Prairial An V* (3 June 1797), this restored mantel clock was delivered, as an advance on the value of goods belonging to the *Compagnie Brun La Jarre*, which were seized and sold at Livourne on behalf of the French Government (fig. 5). This new process, similar to bartering, was initiated by the Board to the Commission of Subsistence. It allowed creditors of the Republic to receive as reimbursement, artworks that they could choose from the National Garde-Meuble. This form of payment "in kind" was offered to the dealers Brun, La Jarre et Cie. According to the register of the expenses at the time, this particular clock was described in the following manner: "A beautiful mechanical clock representing a figure of a Negress whose bust of chiseled gilt bronze with draperies, garlands, the figure is styled with a ribboned hat with feather... the movement placed in the bust and the figure executed by C.C. Furet and Gaudeau in Paris; the mechanism composed of flutes with cylinders playing sixty different tunes closed within the foot of pedestal ... estimated ten thousand *francs*".

In 1937, via the Antique Dealer, Koenigsberg, this clock joined the Ribes collection. It was incorrectly identified as being from the collection of Baron Léopold Double. The correspondence between Count Édouard de Ribes

and Pierre Verlet enabled Verlet to formally determine it as the clock which had previously been kept in the Crown's Garde-Meuble and he published this discovery when it was first presented to the public during the exhibition *Le Cabinet de l'Amateur* in 1956.

It has inspired a few rare copies that belong to the most prestigious public collections:

- British Royal Collection at Buckingham Palace, acquired by the future King George IV in the 1820s, reproduced in the exhibition catalogue *Carlton House: The Past Glories of George IV Palace, The Queen's Gallery, Buckingham Palace*, 1991-1992, p. 80. White marble and movement by Lépine and Vulliamy (as restorer).

- Samuel H. Kress Collection at the Metropolitan Museum of Art, New York (58.75.127, *cf.* fig. 6), former Collection of Baron Léopold Double, auction 29 May-1 June 1881, lot 74, Furet movement, (the music box on the pedestal has disappeared), illustrated in J. Parker, *Decorative Art from the Samuel H. Kress Collection at the Metropolitan Museum of Art*, 1964, pp. 268-272., white marble.

- A mantel clock auctioned in Paris, Delorme Collin du Bocage, 23 November 2007, lot 120. Signature of Bourdier on the movement and dated 1817, probably as restorer, red speckled marble.

- Another copy is cited by J. Parker (*op. cit.*) and is still part of the Marjorie Merriweather Post Collection, wife of Herbert A. May, at Hillwood, Washington.

Marc-Antoine Thierry de Ville-d'Avray and the Royal Garde-Meuble

Between 1784 and 1792, Baron de Ville-d'Avray became Intendant and Controller General of the Royal Garde-Meuble (household depository). Prior to the French Revolution, he amassed a great fortune through his private business activities as well as through his Royal posting (fig 8). He thoroughly remodelled the administration of the Royal Garde-Meuble, which for the first time since its creation was allocated a building entirely dedicated to its purpose and a new palace was built by Ange-Jacques Gabriel at Place Louis XV. This building, completed in 1774, was equipped with exhibition and storage rooms, shops, workshops and staff apartments (fig. 2). Furniture, wall hangings, carpets, lamps and decorative objects for royal estates were stocked there, as well as Crown acquisitions from public sales, such as the numerous items from the Duc d'Aumont auction of 1782. It also included the conservation of the French Crown Jewels such as gems, the Regent diamond, Royal French Blue diamond, *Côte-de-Bretagne* red spinel, precious weapons and the ceremonial armour of François I and Henri II, encompassing historical souvenirs related to Royal origins and gifts from foreign sovereigns accumulated over the centuries. Prefiguring the current French Heritage Days, the Garde-Meuble was open on the first Tuesday of every month between Quasimodo Sunday, first Sunday after Easter and St. Martin.

After accepting the position of Intendant and Controller of the Garde-Meuble Royal after the death of Pierre-Élisabeth de Fontanieu in May 1784, the Baron de Ville-d'Avray settled in the townhouse apartment and like his predecessor, considered the first floor as a display area. Whilst he kept part of the Fontanieu furniture, he enriched it by commissioning pieces from the best craftsmen of the time, i.e., the cabinetmaker Jean Henri Riesener, the carpenters George Jacob, Jean-Baptiste Boulard, the bronze artists Quentin-Claude Pitoin and Delaroue (see D. Castelluccio, *op. cit.*).

The mantel clock with the turbaned princess which he had purchased for the King's service was placed in the salon situated at the corner of the building and which was regarded as the most prestigious and most

decorated room in the apartment (fig. 7), with the richness of the furnishings in harmony with the rest of the décor. It included, amongst others, a rich giltwood console table with ram's heads and a speckled red marble top (identified by C. Baulez, cf. fig. 9) which enhanced the magnificent chimneypiece, a Savonnerie rug, "very beautiful and made to last for 25 years" and later, part of Georges Jacob's furniture purchased from the Marquis de Vaudreuil, including a pair of marquises which were auctioned by Sotheby's in Paris on 8 October 2015, lot 176.

A major renovation project was undertaken at the end of the 20th century to restore the magnificence of the décor, enabling the return of the legendary splendour to this locale. It was combined with an acquisition policy designed to complete the collection of artworks alongside the existing furniture.

"The Queen's 'gift' gets a rival"

"Thunder strikes - at Trafalgar?" - *The Daily Mail* of 27 March 1956. The following day, *Le Figaro* reported: "Is the Buckingham Palace clock, Queen Marie Antoinette's clock?"

During the *Le Cabinet de l'Amateur* exhibition held at the *Orangerie* in 1956, the presentation of a "Negress clock" raised questions within the British Royal Collection on the provenance of a clock within their collection. The mantel clock in a room at Buckingham Palace in 1844, bought by King George IV between 1820 and 1830, and noted as a gift from Louis XVI to Marie Antoinette, seemed to have a rival. Indeed, the clock with the turbaned princess from the collection of Count Jean de Ribes, which was loaned to the Exhibition at the *Orangerie* in 1956, had a movement signed by Furet and Godon, described exactly as the clock bought by the French Garde-Meuble in 1784, allowing for a confirmed pedigree. The clock in the Royal Collection, which was presented at an exhibition at Versailles a year earlier and described as belonging to Queen Marie Antoinette, has a movement signed Lépine.

Pierre Verlet, an authority on French Royal Furniture, in his article in the magazine *Connaissance des Arts*, published concomitantly to the *Le Cabinet de l'Amateur* exhibition in 1956, stated that the clock from the de Ribes Collection was the clock which was presented to Marie Antoinette by the Garde-Meuble by citing indisputable elements to his argument, such as the signatures of the clockmakers Furet and Godon as well as that of the restorer, Richard, on one of the springs of the mechanism (see the image of signature in the article by P. Verlet *op. cit.*). Verlet further endorsed this in his reference work *Les bronzes dorés français du XVIII^e siècle*, (*op.cit.* Paris, 1987). Since the 1956 article, this French Royal provenance was once again recognised during the *Marie-Antoinette* exhibition at the Grand Palais in 2008, even though Queen Marie Antoinette never got to fully enjoy it during the *les étrennes* presentation in January 1792.

Furet and Godon - clockmakers, Martincourt - bronzemaker

Jean-Baptiste-André Furet worked with his father and later took over his father's workshop and moved to Rue Saint-Honoré. He joined François-Antoine Godon in 1784 and the signature FURET & GODON appears on several deeds and twice on our clock, on the movement hidden under the turban and on a plate on the musical mechanism. The association does not seem to have endured for very long, as Furet was declared bankrupt in 1786. Godon resided in Spain in 1786 where he appears to have won the trust of the Prince of Asturias, the future King Charles IV, to whom he owes his title of "Mechanic and clockmaker to the Chamber of His Catholic Majesty". His main task seems to have been to negotiate art and luxury goods,

especially with Spain. Living in Paris and frequently traveling to Madrid, he provided the Spanish Court with a large number of items made in Paris, i.e. Sèvres porcelain supplementing the Asturias service, clocks in his name, but also paintings and later paintings from Revolutionary seizures and auctions.

In his research on Étienne Martincourt, published in *L'Objet d'Art* in 2017, Christian Baulez illustrates several clocks together with decorative arts and furniture from 1780-1785, featuring bronzes by Martincourt, or pieces attributed to the bronze artist. There are indeed great similarities between the bronzes decorating our mantel clock and the bronze repertoire of Martincourt. However, the inseparable putti which was an aesthetic of that era, along with arabesques and floral garlands were also widely employed by the cabinetmaker Riesener to adorn his furniture. A mantel clock of great richness by Furet and Godon, with bronzes attributed to Martincourt, displaying this collaboration with Riesener is in Patrimonio Nacional Collections, Madrid (ill. J. Ramón Colón de Carvajal, *op. cit.*).



11

AN IVORY TWENTY-LEAF FAN, DIEPPE, CIRCA 1785

According to some sources, this fan has been created after drawings by Joseph-Marie Vien but, despite our research, we were not able to confirm it. According to family tradition, this fan has been offered to the Queen in 1785 by the town of Dieppe, then specialized in ivory works of art.

Another fan is mentioned by the Count de Reiset in 1885 in his book *Modes et usages au temps de Marie-Antoinette: livre-journal de Madame Eloffe* tome II, 1790-1793: this fan would have been offered to the Queen by his brother-in-law, Count de Provence (later King Louis XVIII) together with the following poem:

Au milieu des chaleurs extrêmes,

Heureux d'occuper vos loisirs

J'aurai soin près de vous d'amener les zéphyr

Les Amours y viendront d'eux-mêmes.

The Prince bought this fan from Madame Eloffe, *marchande de mode, couturière lingère ordinaire de la Reine et des dames de sa cour.*

The fan was given by the Queen to Madame du Croy who was the Keeper of Her majesty's laces. Madame du Croy's daughter, Madame La Bruyère, with no descendant, gave her collection and the fan to Eugène de Thiac (1806-1892) who married Eliza-Victorine Quentin (1820-1908), granddaughter of Jean de Ribes (1750-1830). Their cousin Charles-Aimé-Auguste, 4th Comte de Ribes inherited the Royal gift.

A similar fan with Chinese figures is now in the collections of the *Musée d'Art, Histoire et Archéologie* of Évreux in France.



12

A CARVED GILTWOOD FIRESCREEN, LOUIS XVI, BY JEAN-BAPTISTE SENÉ, THE SCULPTURE BY ALEXANDRE RÉGNIER, UNDER THE DIRECTION OF JEAN HAURÉ, DELIVERED IN 1787 FOR KING LOUIS XVI AT THE CHÂTEAU DE SAINT-CLOUD, REGILT

In his book on the history of French Royal furniture, Pierre Verlet devoted himself to studying, in great detail, the sumptuous furniture within the King's Chamber at the Château de Saint-Cloud which was built in 1787, with the carpentry by Jean-Baptiste Sené and the sculpture by Alexandre Régnier.

A few years after the publication of his book and probably due to loans for the "Le Cabinet de l'amateur" exhibition at the Orangerie in 1956, where the Comte de Ribes lent many works including the famous "Clock with Negress" and this fire screen, Pierre Verlet was able to add to his initial research and republished an in-depth study in 1990.

The 1789 inventory of the Château de Saint-Cloud details very precisely a piece of furniture (set of carpentry wares comprising matching furniture including: a bed, a pair of large armchairs, twelve folding chairs, a folding screen, our fire screen and a stepladder) describing martial iconography with warrior attributes and military trophies.

"The wood for the armchairs, folding chairs, folding screen and fire screen are all sculpted, namely: the wood on the armchair, with back legs in the form of fasces adorned with laurel leaf, spike and cannonball, the centre of the rail with a Minerva head and laurel leaf branches, rounded shield, the rest is composed of Ionic capitals, crowns, water-leaves, ropes, acanthus leaves, rosettes, volutes, grooves, lion heads, etc. ; wood on X-frame chair and cross beams with lion heads and egg and dart pattern, water-leaves, grooves, and beads, brackets, rood beams, crowns and lion paws, cross beams are adorned with a rounded shield, Apollo's head, laurel leaf crown and branches in the centre; **the wood on the folding screen, fire screen is analogous to the earlier noted wooden chairs.**"

Jean-Baptiste Sené was in charge of furniture, as attested by his memoir:

"8bre (October) 87. The 4. N 2. Saint-Cloud. For the service of the King: (...)

- The carpentry of a bed with 2 bedside tables (...) 700 L.

- For the bed model (...) 48 L.

- For change (...) 54 L.



- A wood-veneered stepladder (...) 16 L.
- The carpentry of two large armchairs prepared in walnut wood (...) 48 L.
- The carpentry of twelve folding chairs (...) 252 L.
- A folding screen of 6 wood-veneered panels (...) 27 L.
- A screen with hats, made of walnut, prepared to be richly sculptured, the feet brackets assembled in two parts 30 L."

Terracotta and wax scale models were needed prior to the final fabrication of the furniture. Martin had provided Sené a "model of armchair and screen in wax to instruct the execution 72 L."

Hauré, who supervised all the production entrusted most of the sculpture to Alexandre Régnier:

Memoire by Hauré. 1st semester 1788. Saint-Cloud. Month of 8th. 4. N 1st. for the King's Bedroom.

"For the sculpting of the King's bed (...)

- Alexandre (Reignier) - For sculpting the whole bed, paid 1.356 L.

- Alexandre - For the sculpting of the two large armchairs analogue to the bed 336 L.

- Alexandre, eleven; Vallois, a - 12 X-shaped folding chairs, analogue to armchairs 1.152 L.

- Alexandre - A square screen analogue to the bed; on the top rail, Minerva head and branches of lilies, uprights in bundles, cross rails embellished with the attributes of Prudence and Wisdom, feet brackets with lion claws, very rich all over 216 L."

Chatard undertook the gilding: "the golden gilt burnished with great care" was estimated at the price of 4,860 livres.

The upholsterer Capin was in charge of the fabrics which were woven in Lyon.

"Order no. 2. From 4. 8bre (October) 1787. Capin will make for the Sleeping Chamber for the King a furniture with *gros de Tours* embroidered white ground, arabesque flowers pattern (...)."

Desfarges had the "white *gros de Tours* embroidered with arabesques for the summer" made for 56,538 livres, this expenditure concerned all furniture items, the curtains and doors. Silks were often the largest expense, while the lace maker, Fizelier's accessories were more costly than carpentry and sculpting combined, and as much as the gilding.

After the torment of the Revolution and its use by Napoleon I during his early reign, this suite of furniture was reinstated into the Garde-Meuble (Royal Household) in 1808. It was transferred to the Château de Fontainebleau in 1839 for the bedroom of the Duc d'Orléans, where it was completed. The bed underwent transformations by Michel-Victor Cruchet, a screen was renovated, four chairs and two other armchairs were made under Louis-Philippe to complete the set. Pierre Verlet praised the skill of the artisans who made the additions, the armchairs were made to the model and present minimal differences to the carved ornaments. On the other hand, due to the missing model, the screen has had a freer and less precise interpretation. The motif with the attributes of Prudence and Wisdom so delicately carved along the bottom of the framework of the original screen was replaced on the reworked screen, with the Apollo head cartouche which is on the headboards of the bed and the front crossbar of the armchairs. The bed, armchairs and four chairs are now kept in the bedroom of Pope Pius VII at the Château de Fontainebleau (Figs 4 and 5) while part of the panel of one screen is in the Louvre Museum.



13

A PAIR OF LARGE GILT-BRONZE MOUNTED ORIENTAL ALABASTER VASES, LOUIS XVI

The cabinets of Collectors during the 18th century were full of variously shaped and coloured porcelain as specified in inventories and auction catalogues. For important collections, special attention was paid to the descriptions of proposed artifacts, with diverse classifications noted, highlighting the different provenances, but also noting the array of materials and colours.

Every enthusiast had to possess a collection of marble and hard stone objects and vases, which are often precisely described and classified by mineral. Numerous auction catalogues list these highly decorative objects and the collection of the Duc d'Aumont which was dispersed in 1782, is proof of this passion. The most illustrious bronze artists of the time were inspired to create and enhanced these cleverly crafted artifacts with gilt bronze mounts. The artisan Pierre Gouthière is mentioned in several documents during this era (see Appendix 1 in C. Vignon and C. Baulez, *Pierre Gouthière, ciseleur-doreur du roi*, 2016, New York).

Among the ornamental vases with certain stylistic analogies are a fluorite pair at the Cognacq-Jay Museum in Paris (inv. J 303, see fig. 3) and a pair of brown veined marble vases of the same size, from the former J. Ortiz-Patiño collection, Sotheby's, London, *Treasures*, 9 July 2014, lot 45 (fig. 5).

The Demidov Collections in San Donato

The Russian aristocrat Anatoly Demidov, born in St. Petersburg in 1812, was one of the great art lovers and collectors of his time (fig. 1). Born into a dynasty of arms suppliers for the Imperial troops and owner of mining companies in the Urals and Siberia, his family was rewarded with a title of hereditary nobility in 1720. Anatoly's father was the true founder of the family collection. Shortly after his wife's death in 1818, he settled in Rome with his son, Anatoly, and in 1822 bought a large estate in San Donato, near Florence, where he built a palace to house his collection (fig. 2). His numerous works of charity earned him the title of Count of San Donato, granted by the Grand Duke of Tuscany. The colossal fortune of the Demidovs enabled Anatoly to continue, on yet a larger scale, the work begun by his father, and he bought, from across Europe, paintings by Old Masters and decorative arts intended to adorn his luxurious villa. A great benefactor and relentless collector, Anatoly was also passionate about the Napoleonic reign. His marriage in 1840 to Princess Mathilde, daughter of Jérôme Bonaparte, Napoleon's brother, former King of Westphalia, only increased the prestige and fame he was constantly seeking. The marriage failed, but Anatoly Demidov pursued his quest for artistic acquisitions, bringing together an impressive array of 18th-century French furniture and decorative art objects.

During his lifetime, he proceeded to auction off some of the collection in Paris to elevate the status of his collection. He died on 29 April 1870, the day after the last sale. His nephew Pavel Pavlovitch inherited all his property and continued his uncle's endeavours by reigniting the renowned splendour at the Villa San Donato. In 1880, Pavel Pavlovitch decided it was his turn to sell the contents of the villa and at this legendary auction, these vases were then sold as item no. 1559 (fig. 4).



14

ATTRIBUTED TO ANTONIO SUSINI (1558-1624), THE MODEL BY GIAMBOLOGNA (1529-1608), ITALIAN, FLORENCE, CIRCA 1590-1610

"Un groupe (sic) de l'enlèvement d'Orithye de vingt-un pouces et demi de haut [58,2 cm], estimé quinze cent livres." (cf. *Inventaire des diamans* [...], 1791, op. cit., p. 186)

This exquisitely cast and chased bronze is engraved with the Royal inventory number 335. It was last exhibited in 1956, at which time its significance was not fully recognised. The emergence of the Ribes Sabine onto the art market provides an opportunity to reassess its importance, and underline its status as one of the prime casts of this seminal Florentine late Renaissance model.

GIAMBOLOGNA'S RAPE OF A SABINE: THE CREATION OF AN ICON

Artistic rivalry has often inspired great creative achievements. This holds true for Giambologna's marble group of the *Rape of a Sabine*, one of the glories of late Renaissance Florence (fig. 2). The unveiling of the marble in January 1583 was surely an exciting event, because the group was installed, but kept under wraps for six months whilst Giambologna added the masters final finish to the surface – his *ultima mano* – hidden from public gaze. This spiraling, dynamic composition took the place in the Loggia dei Lanzi of Donatello's late masterpiece in bronze, *Judith and Holofernes*, which was moved to a more exposed location in the Piazza della Signoria (Kryza-Gersch, op. cit., p. 150). It is not known if Giambologna thought his marble rivalled Donatello's bronze, but we can be more certain that he was conscious of his being judged against the legacy of Michelangelo. As an old man Giambologna is said to have recalled an episode in his youth when as a student in Rome he approached Michelangelo with a wax model he had diligently worked to great refinement (Baldinucci, op. cit.). Michelangelo is said to have taken the *modello* in his hand, crushed it, rapidly remodeled it and returned it to the young sculptor instructing him to

go and learn the art of modelling before he practised the skill of finishing. Now in his fifties, Giambologna was able to unveil a triumph in marble carving that had eluded even the seminal genius of Michelangelo: a monumental three figure group which epitomised the older sculptor's vision for a multi-figure composition – 'there is no better form than that of a flame, because it is the most mobile of all forms and is conical. If a figure has this form it will be very beautiful. The figure should resemble the letter 'S' (Lomazzo, *op. cit.*).

The unveiling of the *Rape of a Sabine* inspired spontaneous poetic eulogies, immediately compiled in a volume by Bartolomeo Sermartelli (*op. cit.*). The nobleman Bernardo Davanzati described it as 'the glory of all divine art embodied in a triform statue, an ideal and paradigm for all great artists' (*ibid.*, p. 7). Inevitably, collectors across Europe wished to acquire copies of this renowned work, and the shrewd Medici knew how to capitalize on the fame of their court sculptor. For example, in 1610 Henry Prince of Wales, the elder brother of Charles I, singled out the *Rape of the Sabine* in his request for models after Giambologna as part of the marriage negotiations for the union with Caterina de' Medici, the sister of Cosimo II: 'et amerebbe d'haver fra l'altri nella soprad.a picciolezza quel ratto delle sabine, che e nella gran Piazza di Firenze', ('and amongst others I would like to have a small *Rape of a Sabine* which is in the great Piazza in Florence' - Watson, Avery, *op. cit.*, p. 505). A visual testimony to the primacy of the *Rape of a Sabine* is shown in a version of Jan Breughel the Younger's allegorical painting of *Sight*, dating to around 1660, which shows a large gilt bronze version at the centre of the composition (see Sotheby's, *A selection from Old Masters. A brush with Nature*, Hong Kong, 2018, fig. 3).

THE MODEL IN BRONZE: A COMPARISON OF THE PRIMARY CASTS

The present very fine cast is a tangible example of the international royal appeal of this seminal Giambologna model which would have been in immediate demand after the unveiling of the marble. In fact, there are no bronze casts of the *Rape of a Sabine* actually documented during Giambologna's lifetime. The earliest recorded bronze is in the inventory of the Kunstkammer of the Holy Roman Emperor Rudolf II, compiled between 1607 and 1611, which lists 'Ein gruppo nach dem Giovan Bologna so er zu Florentz von weissem marmo gemacht, sein 3 figur von bronzo, ist ein rabimento Sabine' ('group after the one of Giovan Bologna made in Florence of white marble, being three figures of bronze, is a *Rape of a Sabine*'). Considering the importance of the patron and his direct relationship with the sculptor it is reasonable to suppose that this would have been an autograph bronze. The same can be assumed of the cast documented in 1610 belonging to Markus Zäch in Augsburg, inherited from his father, Sebastian, who would have acquired it directly from the sculptor in the 1590s. Neither of these bronzes are known today for certain, but it has been suggested by Dr Dimitrios Zikos (Zikos, 2014, *op. cit.*) that the Zäch cast is to be identified with the signed bronze that appeared as lot 30 at Christie's, London on 10th July 2014. Other casts of the *Rape of a Sabine* documented in the 17th century include one belonging to Vladislaus IV of Poland in 1626 and another in the collection of Prince Karl Eusebius of Liechtenstein in 1658 (not the existing bronze in the Princely Collections).

By the 1580s Giambologna is known to have been working on the production of small bronzes with Antonio Susini and Felice Trabalesi, amongst others (Zikos, 2013, *op. cit.*), so it is to be expected that these two assistants would have contributed to the first and best quality casts of the *Rape of a Sabine* after 1583. That collectors in the 16th and 17th centuries could appreciate the distinction between casts of

Giambologna models produced by a particular artist is deduced from the posthumous inventory of the Jacopo Salviati collection drawn up in 1609 (Watson, Avery, *op. cit.*, p. 504). The inventory appears to distinguish between bronzes produced by Antonio Susini from Giambologna models (*di mano di Antonio Susini*), as opposed to bronzes which were entirely Susini's own invention (*di mano di Antonio Susini e sua inventione*) and bronzes which were 'di mano di Giambologna'. Modern day connoisseurs and scholars have striven to codify the characteristics between these categories of production. However, the reality of the specific requirements of a commission, of the nature of workshop practice, and of the demands on the time and the personal interest of a sculptor during his evolving career all contribute to making strict rules a perilous task.

Dr. Zikos (Zikos 2014, *op. cit.*) has proposed that the signed cast which appeared at auction in 2014 (private collection, USA) was produced with the assistance of Felice Trabalesi, probably for Sebastian Zäch, because of its differences with casts generally ascribed to Antonio Susini. Zikos identifies in this bronze a strength of modelling superior to the Susini casts, whilst accepting that all these casts depend on the same model since the internal measurements are consistent. Therefore, this signed bronze should be regarded as the earliest extant cast known today.

There are four bronzes that are generally regarded on stylistic grounds as the earliest casts made during Giambologna's lifetime and which can be attributed to Antonio Susini. These are in the Bayerisches Nationalmuseum, Munich (inv. 52/118, Weihrauch *op. cit.*); in the Hill collection, New York (Kryza-Gersch, *op. cit.*); in the Liechtenstein Princely collections, Vaduz-Vienna (inv. SK 115, Frankfurt, *op. cit.*); and in a private collection, New York. The Ribes bronze finds its closest parallels with this group of four prime casts identified by Kryza-Gersch (*op. cit.*, p. 148). These affinities are manifest in the precise details of depicting the faces, bodies and base. Further analogies in facture can be observed from the undersides. None of these details are exactly identical between one bronze and another, but each shares a common language and attention to detail. The following comparison between the prime casts demonstrates that the Ribes bronze should be considered as an exciting new addition to the best casts of this model.

In all the prime casts the eyes of each figure have incised pupils and irises as in the present bronze. The crisply delineated upper eyelids are longer than the bottom lids and terminate in small points. The tear ducts are outlined. None of these details are absolutely identical, so for example the eyes of the Sabine man on the bronze in the New York private collection, appears to have pupils formed with a deeper disc shape than the other bronzes. The eyebrows on the Roman in the Ribes bronze appear at first sight more pronounced, but this is exaggerated by the wear to the patina, and the intensity of expression achieved in the modelling of the face is common to all the prime casts. Characteristic of all these casts is the treatment of the teeth as one long gum, apparent equally on the Ribes bronze. A particular feature which distinguishes the prime casts from later productions is that the Roman is shown with a full beard that covers his chin. Interestingly, this differs from the marble original, which is usually more exactly copied in later casts. The beard of the Ribes Roman appears less bushy than on the Hill cast or that in the New York private collection, but is closer to the Munich and Liechtenstein casts. Other aspects of the hair of the Roman vary slightly in the Ribes bronze, such as the curl on the forehead which is less full than on the other casts, but on the other hand in the Ribes bronze there are more delicate

passages of curls which give greater animation to the hairline than in some of the other prime casts.

Another significant difference between the prime casts and the marble is the introduction of a diadem worn by the Sabine woman. The form of this diadem is exactly shared by all the prime casts, with a prominent grip on the top of the head. This varies on later casts as does the handling of the band of hair that runs under the diadem and around the back of the head. In these prime casts this band resembles a twist of hair, variously chased in the different casts, whilst in later bronzes it develops into a more naturalistic plait of hair; a feature noticeable on the cast which sold as lot 11 in these rooms on 8th July 2015, or on that in the Louvre (inv. OA 5076A). The ears of the Sabine woman and the other two figures have a common form in the prime casts whereby the anatomy is sharply defined and the earlobe formed in a neat button which gives the ear the appearance almost of a musical note. This feature is beautifully rendered in the Ribes *Rape of a Sabine*.

An analysis of the features of the crouching Sabine continues the affinities between the prime casts already noted above. His hair is luxuriantly modelled with the band around the head similarly finished. It is relevant here to note the analogous treatment in all the figures of the linear square nails which seem to cut into the end of the fingers and toes, none are identical, but each shares a similar care of attention. Equally close is the definition of the veins in both male figures. The arrangement of the fingers of the Roman's right hand is worthy of note, because whilst it is consistent in all the prime casts here discussed in later casts the middle two fingers are often positioned markedly closer together.

The handling of the landscaped base on which the group stands is yet another revealing aspect that unites the prime casts and distinguishes them from later replicas. The base of the Ribes bronze is perhaps closest to the Munich bronze with its long, thin lines of chasing enlivening the irregular layers of flat rock-like forms. There are differences within the prime group, such as the Liechtenstein bronze in which the rocks are less chased. However, later casts are significantly different with more rounded rock formations decorated with swirls of chasing.

Whilst it has not been possible for the present author to compare the undersides of all the prime casts discussed here, the underside of the Ribes bronze has many similarities with the bronzes in Munich and in the New York private collection. The cast has evenly thin walls, which have been partly filed in the Ribes bronze when fixing to a later base. In particular, there are two similar lumps of bronze under the feet of the Roman, which on later casts have bolts fixing the figure to the base, such as on the cast sold in these rooms in 2015 referenced above. The pale reddish colour core material is also analogous. The colour of the alloy is yellow. Around 1785 the famous French bronzier, Pierre Gouthière (1732-1813) was employed to restore the Ribes *Rape of a Sabine* and to provide a fashionable patina 'en couleur de fumée'. It may have also been at this time that fig leaves were attached to the male protagonists (the leaves had been recently removed). This patina distinguishes it from the prime casts, which themselves all have different patinas, ranging from the orangey colour of the Munich cast to the richer browns of the other casts.

THE RIBES RAPE OF A SABINE : AN EXCEPTIONAL PROVENANCE

After being preserved for two centuries in the seclusion of a family collection, the newly rediscovered Ribes bronze increases our understanding of the four known prime casts discussed above. Its proper assessment has long been hindered by the cursory (even



sometimes inaccurate) descriptions in the inventories of the French Royal collections, as well as by the repetition of several bronze casts of the same model or of comparable subjects ("a Rape") and by the lack of dimensions. The 1689 inventory of the collection of the Grand Dauphin, son of Louis XIV, actually listed two bronzes of the *Rape of a Sabine*, numbers 28 and 29 (see *Les Bronzes de la Couronne*, *op. cit.*). Since the number 335 was added to the bronze only between 1711 and 1713, it is not possible to be certain if the Ribes bronze should be identified as the number 28 or the number 29 in the 1689 inventory.

Interestingly, the history of the Ribes bronze has been perfectly and continuously documented since joining the Royal collections under the number 335 to the present day. Thus, even the alteration of the patina to a 'smoke-colour' (*mis en couleur de fumée*) by Pierre Gouthière, bronze chaser and gilder to kings Louis XV and Louis XVI, was recorded in 1785-1786. Soon after, the bronze was documented in the Versailles apartment of Marc Antoine Thierry, Baron de Ville d'Avray (1732-1892), Superintendent of the royal Garde-Meuble, where it remained from 1788 to 1791. In 1791, the bronze was recorded for the last time in the inventory of the royal collection. It was described by mistake as a '[...] *groupe de l'enlèvement d'Orithye* [...]' (a group of the Rape of Oreithyia). This inaccurate description was repeated in 1956, in the catalogue of the exhibition *Le Cabinet de l'amateur*, where the bronze was on loan from Jean-Edouard, 5th Comte de Ribes (*op. cit.* p. 60, no. 199). Given in payment in 1796 to the state creditor Gabriel-Aimé Jourdan, leaseholder of the National Glassworks of Saint-Louis in Münzthal, then given after his death to his godson and adoptive son, Aimé-Gabriel d'Artigues (1773-1848), the bronze was inherited by his only daughter, Anne-Gabrielle d'Artigues (1833-1909), who was to marry Charles-Edouard, 3rd Comte de Ribes (1824-1896). Around 1865, the present *Rape of a Sabine* took its place in Charles-Edouard de Ribes' newly built hôtel particulier on rue de la Bienfaisance, where it remained for more than one hundred fifty years (see introduction for further information on the Ribes bronzes).

'*Di mano di Giambologna - di mano di Susini*': the connoisseurship of small bronzes aspires to identify the hand of a particular sculptor in each cast. Archival documents and provenance rarely give absolute certainty of authorship, even when, exceptionally, they can be linked to a certain bronze. Signatures do occur in rare cases, but whether they indicate authorship, or are applied as an inscription in the workshop, or even later, can be open to discussion (Wengraf, *op. cit.*). Damage to casts or alteration to patinas can also disguise affinities between casts. Therefore, it is necessary to assess many aspects relating to facture, finish and history, together with as objective an assessment of quality as possible, in order to arrive at a fair judgement. In addition, this must be qualified by the known foundry practice in the production of a bronze, which always involves a whole team of workmen at different stages. In the specific discussion of casts of the *Rape of a Sabine*, the nuances are extremely subtle between the definition of a cast by Antonio Susini, or by Antonio Susini and his son Giovanni Francesco Susini, or by Antonio Susini's workshop. The superb cast in Munich is described as by Antonio Susini by Kryza-Gersch in 2014 (*op. cit.*) and by Antonio Susini or Giovanni Francesco Susini by Zikos in 2015 (*op. cit.*). The Ribes bronze is documented from 1689 in one of the most prestigious collections in Europe. The above study has demonstrated that its facture and finish link it to the small group of casts that are closest to the signed bronze, which has been convincingly proposed as an autograph cast by Giambologna. It is logical, therefore, that these five casts are the earliest, made from 1583

to around 1620. Since Antonio Susini is certainly the most recognised assistant of Giambologna in the production of small bronzes at this time, the attribution to him of casts of this exceptional quality is justified. The further finer definitions amongst art historians of bronzes attributed to 'di mano di' Francesco Trabellesi, 'di mano di' Giovanni Francesco Susini, or 'di mano di' Pietro Tacca will continue to stimulate debate. Above all, collectors should appreciate the individual beauty and quality of each unique cast. Bronzes such as the Ribes *Rape of a Sabine*, cast in Florence around 1600, are undoubtedly amongst the finest bronzes produced at any time, in any location, by any artist in this most challenging medium.



15

ATTRIBUTED TO ANTONIO SUSINI (1558-1624), THE MODEL BY GIAMBOLOGNA (1529-1608), FLORENCE, CIRCA 1580-1600.

'*A standing female nude, holding in each hand a type of rolled-up cloth, and looking at the cloth held in her raised left hand; her feet resting on a small oval bronze base: height seventeen and a half pouces [47.3 cm], from the sole to the end of the left arm, modern bronze, estimated value 600 livres*' (see *Inventaire des diamans* [...], 1791, *op. cit.*, p. 226).

The *Fortuna* from the Ribes collection is of exquisite quality and one of the most beautiful of the known bronze versions of this model. Once in the French Royal Collection, and delivered to Jourdan in 1796, the statuette was in the d'Artigues collection and remained in the family from the beginning of the nineteenth century – certainly well before 1848. It has never been shown in public.

Documents brought to light by Avery and Watson demonstrate the existence of a *Fortuna* in the collections of Lorenzo Salviati and Benedetto Gondi, close friends of Giambologna, enabling the subject to be identified as a work by the sculptor, executed for the first time between 1565 and 1570 (see Ch. Avery, K. Watson, *op. cit.*, 1973, p. 502-504). A statuette of *Fortuna* is indeed mentioned in the 1609 inventory drawn up after the death of Lorenzo Salviati, numbered 1084 and described as an 'invention' of Giambologna, cast – like the present bronze – by Susini '... *A small bronze female figure, its height around 2/3 of a braccio, ... by the afore-mentioned Susini ... these ten bronzes come from Gio. Bologna*'.

Antonio Susini (1558-1624) was one of the most important sculptors and bronze-casters in Florence to have worked in Giambologna's atelier (1529-1608). Along with his master, he is the most emblematic artist of Italian Mannerism. After training as a goldsmith, Susini was employed in casting and making moulds

in Giambologna's workshop, becoming his most important assistant. After Giambologna died in 1608, Susini opened his own workshop where he made bronzes after his master's models. These were sought after for their high quality: known for the precision of their casting and the exquisite chasing of their surface finish, the refinements of Susini's bronzes was indeed superior to those produced by his master.

Among the published versions, the *Fortuna* in New York (Metropolitan Museum of Art, inv. no 24.212.5) and the version in Stanford (inv.no 62.235) are considered to have been cast in the seventeenth century after Giambologna's model. This subject is rare, and there are known variants showing *Fortuna* poised on a globe (Metropolitan Museum of Art, New York (inv. no.1970.57), or appearing as *Venus Marina* standing on a seashell, where she holds in her hands the ends of a sail billowing in the wind (Kunsthistorisches Museum, Vienna; inv.no.PL5885). The example once in the Uzielli collection in London, formerly in the collection of the Marchese della Gherardesca, reprises this same composition (see Ch. Avery, *op. cit.*, 1978, no. 16). Another bronze depicting exactly the same subject is described in the inventory of the collections of King Charles I of England, in 1640. Given in 1612 to Henry, Prince of Wales (1594-1612) by the Grand Duke of Tuscany, this cast would appear to have been commissioned from Pietro Tacca and is described as: 'a standing woman with her left hand over her head and the other down to hold a fortune's veil' (see Ch. Avery, K. Watson, *op. cit.*, p. 506).

One of the first Renaissance depictions of *Fortuna* appeared in 1551 in an engraving of 'Ars naturam adiuvans', book 98 of Andrea Alciati's *Emblemata* (fig. 2). Giambologna may have been inspired by this iconography showing *Fortuna* in a similar pose, here blindfolded with long hair blown by the wind but with the same swaying stance, standing on a globe opposite Mercury. As Avery suggests, *Fortuna* seems to have been created by Giambologna to form a pair with his famous Mercury, the first model of which dates to 1563. Indeed, the entries for Mercury and *Fortuna* follow each other in the 1609 Gondi collection inventory. The figures' body postures seem to reflect each other, their gestures are closely complementary. An association between these two figures goes back to antiquity, a popular theme being the opposition between *chance* (*Fortuna*), apparently holding sway over human affairs, and the *ingenuity* (*Mercury*) that human beings could deploy in their activities.

The present exceptional cast of *Fortuna* has all the attributes of a bronze made by Antonio Susini. The Ribes *Fortuna* can be considered with the version in the Louvre, - engraved with no. 68 from the French Royal collections - as one of the best published examples of this model. Already Jestaz acknowledged the Louvre *Fortuna* as a cast made by Antonio Susini during Giambologna's lifetime (inv.no.OA10598; *op.cit.* 1978, p.52). The Louvre version can be distinguished from our bronze by its engraved irises, whereas in the Ribes bronze the eyes are left blank. This feature appears generally in casts made by Antonio Susini in the late 1580s, after 1587 (D. Zikos, *op.cit.* p. 196-198). The absence of this detail in the Ribes *Fortuna*, where the irises are not incised, likely indicates that our bronze may be slightly earlier than the Louvre example. In fact, it may therefore be considered as one of the earliest known versions of this model.

The Ribes *Fortuna* is remarkable for the superlative quality of the casting: each detail is rendered with great precision. The features of the face and eyes are finely drawn, as well as her ear lobes, the long fingers and the toes with their clearly defined nails, set convincingly in the flesh. Susini's virtuosity is especially evident in the fine modelling of her hair, divided by a parting at

the back and shaped into slender bands of sinuous curls. The chiselling of the evenly wire-brushed surface gives emphasis to the forms of the body and reveals a golden-brown patina, covered with a dark brown translucent varnish.

Bequeathed to Louis XIV by the painter, engraver and architect Charles Errard (1606-1689), first director of the Académie Royale, the present bronze was mentioned as early as 1689 in the collections of the King's Garde-Meuble. Like *Abundance* (lot 14), the *Fortuna* was displayed from 1788 in the Bronzes Gallery of the new Garde-Meuble, designed by Ange-Jacques Gabriel (see the introduction and the catalogue entry for lot 14 for further information). Although the elevation drawing of the south wall by Jean-Démosthène Dugourc (1749-1825) – the architect in charge of the arrangement of the bronzes – shows the statuettes displayed there in reverse (it was probably taken from a tracing), they are nevertheless easily identified. *Abundance* was destined for the long north wall of the gallery and is therefore absent, but the *Ribes Fortuna* can be clearly recognised as the fifth bronze to the left of the first left-hand door in Dugourc's drawing (fig. 3).



16

NORTH ITALIAN, PROBABLY MANTUA, CIRCA 1550, AFTER THE ANTIQUE

'A woman holding a cornucopia in her left arm; height fifteen pouces [40.6 cm], estimated at three hundred and fifty livres'. (cf. *Inventaire des diamans* [...], 1791, *op. cit.*, p. 251)

The composition of this bronze is adapted from antique models such as those portraying *Livia*, wife of Emperor Augustus; *Sabina*, wife of the Emperor Hadrian; and an unknown woman known as *Julia Titi*. These three are all shown in the guise of Ceres, Roman goddess of fertility, holding a cornucopia as an attribute (Musée du Louvre, Paris, inv. nos. MA 1242, MA 1190 and MA 1256).

The theme of Abundance, deriving from the antique model of Ceres, occurs frequently in sixteenth century Venice – in both painting and sculpture – symbolising the wealth and commercial prosperity of *La Serenissima*. Two antique marble sculptures of the subject were placed in the niches of the Foscari Portico, commissioned by Doge Francesco Foscari and built in the mid-fifteenth century in the courtyard of the Doge's Palace. A marble of Abundance was carved by Danese Cattaneo (1512-1572) for the funerary monument of Leonardo Loredan in the church of Santi Giovanni e Paolo. Another, by Francesco Segala (1535-1592), was displayed in one of the niches of the Golden Staircase (*Scala d'Oro*) in the Doge's Palace.

The cornucopiae on its own, borrowed from allegorical figures of Abundance or representations of Ceres, is also a recurring motif in Venetian Renaissance statuary – carried, for example, by the two bronze candle-bearing angels by Girolamo Campagna (1549-1625) in Santa Maria dei Carmini.

The solid cast and the thick, dark patina of this allegorical figure of *Abundance* are typical of northern Italian bronzes produced in Mantua, Padua and Venice in the sixteenth century. A further example of the same model was in the collection of Isaac Camondo, a pendant to a second bronze, alike in every respect but reversed: with the cornucopia in her right arm and the face turned to the left (Musée du Louvre, Paris, inv. no. OA 6480). Another almost identical pair – whose cornucopias bear traces of gilding – is in the Frick Collection, New York (inv. nos. 16.2.57 and 16.2.58, H. 39.4 cm and 40.1 cm). Another pair – without gilding to the cornucopias – came from the collection of Emma Budge (1852-1937) in Hamburg, and is now in the Yale University Art Gallery, New Haven (inv. nos. 1971.26.1-2; cf. J. Pope-Hennessy, A. F. Radcliffe, *op. cit.*).

These two female figures could have been designed as candelabra supports or fire-dog figures, similar to the models created by Niccolò Roccatagliata (1593-1636), Tiziano Aspetti (1557/59-1606) and Girolamo Campagna – who was responsible for the pair depicting *Venus and Adonis* in the Ca' d'Oro, Venice.

Some scholars have attributed the Louvre bronzes to the Venetian sculptor and bronze founder Girolamo Campagna (1549-1626) (cf. A. Gibbon, *Guide des Bronzes de la Renaissance italienne*, Paris, 1990, p. 84). Originally from Verona, Campagna produced the monumental bronzes in the Church of Il Redentore and San Giorgio Maggiore in Venice. He is known to have been working in Venice in 1571, in the workshop of Danese Cattaneo, whose influence – which in turn perpetuated the style of his master, Jacopo Sansovino – can be observed in the powerful forms and solid character of the cast of the present female figure. Although Campagna was also known for his smaller bronzes, produced for private clients, it does not seem that the present female figure can be firmly attributed to him.

The frontal composition of this allegory of *Abundance*, which gives it a hierarchic character, is close to models of the mid-sixteenth century, contemporary with the muscular forms of Jacopo Sansovino (1486-1570) and Danese Cattaneo. The solid cast and the thick and dark patination can also be compared to bronzes by Paduan sculptors such as Francesco Segala (circa 1535-1592) – who followed in the footsteps of Andrea Riccio (1470-1532) and Jacopo Alari Bonacolsi, known as *Antico* (circa 1460-1528) – and who also took advantage of the potential for chromatic variations created by using different alloys on the same bronze. Traces of silver and lead can be seen on the surface of some parts of the present female figure, especially in the eyes and nails, as it was a tradition in Paduan and Mantuan bronzes. For example, a small bronze figure of a *Standing Boy* attributed to the circle of Andrea Mantegna (1430/31-1506), Mantua, third quarter of the fifteenth century – earlier than the *Ribes Abundance* – has comparable silvered eyes with small round pupils deeply set in the metal (Metropolitan Museum of Art, New York, gift of J. Pierpont Morgan, 1917, inv. no. 17.190.1402). As in the present figure of *Abundance*, lead is used for the eyes in a bronze of *Hecate*, goddess of the lunar triad – or perhaps an allegory of *Prudence* – Padua, around 1500 (Staatliche Museen, Berlin, inv. no. 1942).

Although its original provenance is unknown, this bronze appears in the inventory of the King's Garde-Meuble from 1684, and therefore entered the French Royal Collections at a relatively early date. Archival

records indicate that in 1788 it was displayed in the Bronzes Gallery of the new royal Garde-Meuble, built by the architect Ange-Jacques Gabriel on the Place Louis XV (later the Hôtel de l'Etat-Major de la Marine, on what is now the Place de la Concorde). This space was laid out between 1786 and 1788 by the steward of the Garde-Meuble, Thierry de Ville d'Avray, before being opened to the public. In this narrow gallery, with walls painted in *trompe-l'œil* to imitate stone, the bronzes were displayed around 150 cm above ground level, on socles and shelves painted to simulate yellow Siena marble. A drawing by Jean-Démosthène Dugourc (1749-1825), the architect who oversaw the project, gives a clear picture of the arrangement of the bronzes in the gallery where reductions of royal monuments were displayed, each flanked by two marble busts, and surrounded by busts and other bronze figures (Musée Carnavalet, inv. no. D.6927).



17

A LARGE SÈVRES BISCUIT PORCELAIN TRIPOD, FIRST HALF 19TH CENTURY

the same model as the *service particulier de l'Empereur*, the gadrooned circular basin with an egg and dart rim, centred by a relief carved lion mask, supported by three fluted pilasters with chimeras, entwined vine branches, leaves and grapes, terminating in lion paw feet, the central spiral fluted support on a shaped rectangular base; no mark; (small chips)

The model for this tripod is after a famous Penthelic marble antique fountain, found at the Villa Adriana at Tivoli, first kept at the Capitole and then moved to the Louvre Museum in 1797.

Alexandre Brongniart, Director of the Sèvres Manufactory, on the advice of Dominique Vivant-Denon, chose the model for the *Service particulier de l'Empereur* from amongst the antiquities kept at the Musée Napoleon. Two drawings of the *surtout* by the architect A.T. Brongniart are dated 1809 and are now in the archives of the Manufacture nationale de Sèvres. The drawing shows two large tripods (fig. 2) which were delivered to the Palais des Tuileries in March 1810 for the marriage of the Emperor to Marie-Louise on the 2nd of April 1810. The painting by Alexandre Dufay, *Feast of the marriage of Napoleon I and Marie-Louise, April 2, 1810*, 1810, shows the *Grand Vermeil* and elements from this *surtout de table* (fig. 3). Two Empire tripods are now in the Louvre Museum (fig. 4).





18

MARGUERITE GÉRARD & JEAN-HONORÉ FRAGONARD

RELATED WORK

- Stipple engraving by Géraud Vidal, published in 1787 (fig. 1).

Only recently has Marguerite Gérard's name re-emerged from the long shadow cast by her brother-in-law, Jean-Honoré Fragonard. It took a lengthy and patient process of rehabilitation before she at last found her well-deserved place in the history of French painting between the end of the eighteenth and beginning of the nineteenth century.

The gradual reconstruction of her œuvre, thanks to the work of Sally Welles-Robertson, Jean-Pierre Cuzin and more recently Carole Blumenfeld, has allowed us to rediscover this major female artist.

Born in 1761, Marguerite Gérard left Grasse in 1775 for Paris, where she joined her sister Marie-Anne, who had married Fragonard. He quickly took his sister-in-law under his wing and trained her, at first in drawing and printmaking. In 1778 she put her name to her first print, *The Swaddled Cat*. But her talent as a painter grew rapidly and before long she was able to collaborate with Fragonard himself, contributing to varying degrees to paintings that they produced together.

Meanwhile, her own individual artistic style evolved, soon becoming distinct from her brother-in-law's art. She developed her own themes and idioms, which assured her success far into the early decades of the nineteenth century.

The Interesting Student was the subject of a well-known 1787 engraving by Géraud Vidal (1742-1801; fig. 1) and numerous copies of it exist. The painting features one of the young Marguerite Gérard's most accomplished compositions – if not the most accomplished, despite coming so early in the artist's career. In later years she rarely achieved such felicity in her composition and such refinement in her technique.

Marguerite drew inspiration from various sources for this painting, but her principal influence was the Dutch painting of the Golden Age, especially that of the *finjschilders*, the painters of everyday life and intimate interiors, admired for their extremely precise and detailed pictorial technique, as well as for their almost obsessively illusionistic rendering of textiles and surfaces. Emulating the development of her brother-in-law's art in the years 1770-1780, Marguerite Gérard turned her gaze towards painters such as Gerard ter Borch, Gabriel Metsu and Frans van Mieris the Elder, drawing from their examples her delicate and precise technique and her taste for interior scenes. Along with Louis-Léopold Boilly, her exact contemporary, she was one of the first to encourage the fashion for such themes.

Marguerite was only twenty-six years old when she painted *The Interesting Student*, her first major canvas, but in it she demonstrated that she had completely mastered her pictorial technique. The delicate treatment of fabrics, the fluidity of their folds and the lustre of the young woman's satin dress, as well as the rendering of surfaces and the shine of the metal, are all executed with the most perfect eye for detail. The composition is enriched by the dominating presence of a profusion of artworks – sculptures, prints, paintings – and objects of domestic life: from the metal sphere at the bottom left of the canvas (to which we will return) to the two statuettes on the table, from the young woman's hat casually resting on the sculptural group to the stand on which it is placed. Many of these elements can be found in the artist's later works, for example the three-legged table on which the sculpture rests. This interesting detail (fig. 2), showing *Two Cupids Fighting Over a Heart* (or perhaps *Love and Friendship*, according to an old sale catalogue) reprises a composition that was celebrated in its time, long considered to be the invention of Falconet, but in reality attributable to the brothers Nicolas and Joseph Broche (see G. Scherf, *op. cit.*, note 20 p. 44).

The title of the work, *The Interesting Student*, is known from the inscription on Vidal's engraving. Although it might have been tempting to see Marguerite Gérard herself in the young woman absorbed in contemplating a print, it seems that such a hypothesis must be discarded: Vidal dedicates his print to 'Mlle Chéreau', and the monogram 'AC' appears in the centre of the inscription, surrounded by a wreath of flowers. These elements suggest that the young woman portrayed is in fact Anne Louise Chéreau, born in 1771 and herself from a family of engravers and print publishers.

At first sight, the painting's subject matter is very simple, but it is possible that it conceals a deeper meaning. Through its title, *The Interesting Student*, through the elements disposed in the room, and through the metal sphere at the bottom left, Marguerite Gérard appears to be presenting the viewer with a puzzle that must be decoded. The print that Anne Louise Chéreau is holding is not insignificant: it is a print of Fragonard's *Fountain of Love*, executed by Regnault in 1785 (fig. 3), which was widely admired. The theme of love is also evoked in the sculptural group by the Broche brothers. Finally, the sphere of polished steel placed on the ground on top of a crumpled print, whose model is difficult to identify (fig. 4), acts as a mirror in the painting, reflecting an image of the rest of the room and four figures including Marguerite Gérard herself, sitting at her easel with her master and mentor Fragonard behind her. The remaining two figures have been identified as Marie Anne Fragonard and Henri Gérard or perhaps the engraver Géraud Vidal himself.

Looking beyond its purely technical qualities, *The Interesting Student* once again raises the question of the artistic relationship between Marguerite Gérard and her brother-in-law and master, Fragonard. Leaving aside the possibility that has sometimes been suggested of an intimate relationship between the master and his charming young sister-in-law, the theory that the two painters collaborated on many of Marguerite's early paintings has frequently been proposed. It now seems to be accepted that Fragonard, in the first paintings produced by his young sister-in-law and pupil, must often have assisted with the design of their composition as well as supplying one or more details. In a mischievous vein, Fragonard was responsible for the white cat (which he had already added to an earlier painting by Gérard, *The Angora Cat*) teasing the dog lying on a stool covered in blue velvet. Is this perhaps an allusion to a marked complicity that went further than a simple artistic collaboration?



19

NICOLAS-BERNARD LÉPICIE

The subject of childhood was certainly one of the most notable among those themes that saw significant renewed interest during the eighteenth century, dovetailing with the ideas of the Enlightenment philosopher Rousseau. In the field of painting, Chardin and Greuze were among the first to embrace the subject.

There is no question that next to these two artists, Lépicié was one of the artists most skilled in taking advantage of the theme to produce an art that was original, attractive, sincere and compelling.

However, Lépicié's first ambition was the *grand genre* of history painting, and he produced many fine examples of this throughout his career. Son of the engraver François-Bernard Lépicié and pupil of Carle Van Loo, he pursued the path of a history painter, and it was as such that he was admitted to the Académie Royale de Peinture et de Sculpture in 1769, becoming a professor there in 1777. But although at no point in his career did he abandon history painting, it was in genre painting that he really came into his own, as many contemporary art critics observed.

Taking his subjects from ordinary life and often finding them in the most impoverished classes of French society at the time – beggars, poachers, Savoyard immigrants – Lépicié succeeded in attaining an authenticity in the tone and manner of his works that set him apart from the classic picturesque genre with its elements of burlesque or melodrama.

There are clear links to Flemish and Dutch painting of the Golden Age: contemporary commentators on Lépicié's œuvre remark on this, admiring the manner with which the painter reinterpreted the art of David Teniers the Younger, with his touches of realism, his thickly applied yet delicate palette, and his muted yet silvery colours, as described by one of the critics of the 1773 Salon – where, in fact, Lépicié exhibited the present painting.

Lépicié brought these talents and his distinctive focus to bear on this world of childhood that had become so important in the second half of the century. The innocence, freshness and simplicity of children's gestures inspired him over and over again (*The Penitent Child*, Musée des Beaux-Arts de Lyon; *The Young Draughtsman*, Paris, Musée du Louvre, among others).

The present painting is an unaffected portrayal of a moment in the daily life of a young Savoyard, one of the many who poured onto the streets of Paris during the eighteenth century, offering their services for meagre reward. It is a moment of rest. The boy has put down his toolbox (probably shoeblack's equipment, such as that in a drawing by Lépicié now in the Louvre, fig. 1), and sits on the stone base of a wall, about to eat a crust of bread while his dog brings him his hat.

The apparently anecdotal quality of the work gives way to a kind of unsentimental tenderness, a faithful

observation, unmarked by moral judgement or miserabilism, of a child's compassion towards the – slightly crafty – loyalty of his animal companion. The dog is certainly fulfilling a service for him, but no doubt hopes for a reward: the small piece of bread that the young boy has already cut from the crust and is holding in his right hand.

Lépicier painted *The Obedient Dog* in 1772 and exhibited it in the 1773 Salon, along with another painting in the same vein, *Self-interested Courtesy* (fig. 2), which also portrays a little Savoyard with his dog, this time sitting up and begging before his master, with the same aim of receiving a morsel to eat.

With justification, Dupont de Nemours – who described the two paintings in his literary and artistic correspondence with the Margravine Caroline Louise de Bade – noted the 'air of goodness and truth' in the two little Savoyards that the artist exhibited together at the Salon. The smile and tender gaze of this young boy, painted with striking naturalism, seems like a momentary ray of light in his hard day's labour.

Avoiding all dramatic or miserabilist intent, Lépicier's work prefigures the realism that was to come in artists such as Courbet or Millet, presenting the viewer with a little work of art expressing sincere emotion, free from any ulterior motive.



20

JEAN-BAPTISTE LEPRINCE

RELATED WORK

Engraving by Anne François David (1741-1824) from 1776, titled *The Urine Doctor* (fig. 1).

Born into a family of sculptors and ornamental gilders, in the early 1750s Jean-Baptiste Leprince was trained in the studio of François Boucher, and in his early career he was content to imitate his master's style and themes.

He probably travelled to Italy, but it was principally his long stay in Russia that determined the development of his career as a painter. He arrived there in 1757, and profited not only from the commissions he received but from the opportunity to travel into the various provinces of the empire, from Lapland to Siberia. He retained a quantity of drawings and studies from these trips, providing him with an inexhaustible repertory of motifs and subjects that he used throughout the rest of his career.

He returned to France in 1762, and was admitted into the Académie Royale in 1765. Thus began a prolific career as a genre and landscape painter. He exhibited regularly at the Salon du Louvre, and built up a solid clientele thanks to the exoticism of his Russian subjects.

In *The Doctor's Visit*, Leprince revives an iconography that was particularly popular in the Holland during the Golden Age. At the behest of a mother concerned about her daughter's altered health, a physician is examining the young woman's urine, with the aim of discovering the cause of her puzzling illness. Standing

in front of the window, he holds a flask containing the young woman's bodily fluids up to the light and observes it with a circumspect eye. The mother, seated next to her daughter's bed, turns towards him, her face expressing her anxiety as she waits for the diagnosis – which the physician will not be able to determine. For the young girl's ailment has an altogether different cause, as Leprince gives us to understand. The source of her troubles is an unobtrusive presence in the shadows behind the heavy curtains of the baldachin: a young man, who has surreptitiously crept close to the bed, holds her right hand and kisses it avidly, to the young girl's barely concealed pleasure. As the author of *La Muse Errante au Salon* neatly put it, we are thus apprised of 'her disorder and her real doctor'.

As was often the case with Leprince after his return to France, the painting gives pride of place to picturesque elements drawn from the Russian world. His long stay in the region is recalled in the clothing (the dresses worn by the mother and the servant girl, the little page's outfit, the more fanciful robes of the doctor) as well as in objects such as the magnificent samovar that closes the composition on the right. The artist never tired of exploiting this crucial influence, to the satisfaction of a clientele who appreciated his technique as much as the exoticism of his subjects, as is recorded in 1773 by a critic on the *Mercure de France*, writing about the painting in the following lot: 'All the compositions of this ingenious artist tend to feature some unaffected or playful situation, rendered with a touch that is both refined and spiritual. His carefully studied draperies, brilliant colours and charming effects mean that his paintings will be sought out by all connoisseurs, especially by those who like to see the piquancy of sweet little French faces in the picturesque costumes of Russian women.'

The 1776 engraving by Anne François David after Leprince's painting is dedicated to the Duc de Praslin, 'Knight of the King's order, Lieutenant General of his armies, and governor of High and Low Brittany'. Renaud César Louis de Choiseul, second Duc de Praslin (1735-1791), was famous in his time for the important collection of master paintings that he had amassed, building on his father's collection. This was sold shortly after his death. Lot no. 170 of this sale, which was held between 18 and 25 February 1793 (fig. 2), consisted of two paintings by Jean-Baptiste Leprince: The 'urine doctor', which can be identified with the present painting, and a 'marriage proposal' which will be discussed in relation to the following lot.



21

JEAN-BAPTISTE LEPRINCE

RELATED WORK

Engraving by Isidore Stanislas Helman (1743-1806) from 1781, titled *The Futile Lesson* (fig. 1).

The early provenance of this work, which has been uncertain up until now, is established by two pieces of evidence, hitherto overlooked: the catalogue of the Choiseul-Praslin sale in 1793, and Helman's engraving after the painting. The catalogue lists two paintings by

Leprince as lot 170, the first of which can be identified as *The Doctor's Visit* (preceding lot in this catalogue), while the second, in the same format and seemingly a pendant to the first, is described as 'a marriage proposal'. In fact it refers to the present painting, whose subject was incorrectly interpreted by the auction house specialist. This theory is corroborated by the inscription on Helman's engraving, with its dedication to the Duchesse de Gramont, specifying that it was 'drawn from the Cabinet of M. le Duc de Praslin'. The two paintings, although probably painted several months apart, very rapidly came to be seen as pendants, and there is every reason to suppose that the first, which was surely commissioned by the Duc de Choiseul-Praslin himself, so pleased its owner that he immediately commissioned a second from Leprince as its counterpart.

In a luxurious interior a little family drama is being enacted before our eyes. The box in which a young girl had hidden the letters and portraits of her suitor has been discovered by her parents. Having gathered to confer, mother and father are preparing to reprimand their daughter, who stands before them with an unconvincing air of contrition.

Jean-Baptiste Leprince clearly followed the example of Greuze in the composition of this delightful comedy. He has arranged the various actors as if on a stage set, in such a way as to help the viewer to comprehend the scene, which is described in detail in the catalogue of the 1773 Salon, where the painting was exhibited.

An even more detailed description was written by Louis-Petit de Bachaumont in his *Mémoires secrets*: 'All the actors in this little Drama play their roles in keeping with their character, their age and their type. The mother, naturally, seems the angriest; she holds the surprise portrait; she glares at her daughter. The father, less impulsive, addresses the matter with greater sang-froid; he wants to be sure that his daughter is guilty before he chastises her. The grandmother is indulgent, no longer sharing her daughter's aspirations; consumed by curiosity, the last passion that endures in her sex, she reads one of the letters, wanting to find out if love is still conducted as it was in her day. The young girl's air of contrition is infused with mischief; her secret joy is evident as she receives the love letter that her maid-servant is handing to her, with all the subtlety and dexterity that her role requires.' (Bachaumont, *Mémoires secrets*, Letter II, 14 September 1773).

Leprince is not content here with a simple case of family discipline. With subtle cunning, he introduces another scene within the scene. Unseen by her parents, the young girl reaches behind her to receive a new love letter from her suitor, which her servant accomplice discreetly places in her left hand. The reprimand is futile, the parents have been duped, the young girl pays them no heed.

Here too, the artist's work reflects a variety of influences. However, in terms of style, Leprince leaned mostly towards Dutch genre painting of the preceding century. The fine finish of the fabrics, the young woman's lustrous silk dress and the taste for refined detail recall the art of Gerard Ter Borch or Frans van Mieris the Elder, while the grandmother is an almost direct reference to Gerrit Dou's many portrayals of old women reading – a theme that seems to have appealed to Leprince, who reprised it in a drawing that is now lost but can be seen in an engraving by Demarteau (fig. 2).

As in the case of *The Doctor's Visit* (preceding lot), the ambience depicted by Leprince is suffused with elements recalling his recent stay in Russia. The artist took pleasure in re-using clothing and decorative details (such as the trophy hanging in the background) taken from the repertory of motifs that he had gathered on his travels.



The painting's remarkable condition allows the exquisite quality of execution to be fully appreciated. Leprince has here created one of his most enchanting and accomplished compositions.



22

JOSEPH VIVIEN

pastel on paper laid down on canvas

This lively and dynamic baroque pastel is the work of Joseph Vivien (1657-1734), a native of Lyon. The artist enrolled at the Académie royale under the painter François Bonnemer (1638-1689), won the second prix de Rome in 1678, and became *maître peintre* three years later. It appears that, advised by Charles Le Brun, Vivien started his career as a portrait-painter. Neil Jeffares has noted that following the death of Nanteuil in 1678, the medium of pastel was used only by few, now unknown, artists, and has suggested that Vivien may have turned to pastel to distinguish himself from rival portraitists such as Rigaud, Largillière and de Troy. Whatever his reasons for adopting the medium, Vivien became a dominant pastellist of his time, and took the medium to an unprecedented level, employing an incredible tonal range and a fine, stumped finish, which, in the hands of such a skilled artist, ensured superb effects in the rendering of surfaces such as fabric and armour. Moreover, as Jeffares has perceptively observed, despite the artist's monumental and baroque compositions, his portraits are always, like this outstanding pastel, both realistic and animated.

This characterful portrait represents Jean-François Guillaumon, 'M. Maître Tapissier, Ord^{re} de Clergé de France, du Parlement, de la Ville et de L'Université.' This substantial and descriptive title comes from the legend on the 2nd state of the engraving. Vivien's close relationship with the Edelinck family of engravers firmly placed the talented pastellist at the centre of the French art world. As Neil Jeffares recounts, 'Vivien portrayed Gérard Edelinck, who in turn, along with his son Nicolas, engraved several Vivien portraits.' See lot 22 for a portrait of Jean-François Guillaumon's wife, also executed by Joseph Vivien.

We are most grateful to Neil Jeffares for his help in cataloging this lot. For more information on Joseph Vivien see the online edition of N. Jeffares' *Dictionary of Pastellists*: www.pastellists.com/Articles/Vivien.pdf



23

JOSEPH VIVIEN

pastel on paper laid down on canvas

The fashionably attired, elegant woman portrayed in the present lot is Madeleine-Geneviève Dupuis (c. 1675 - p. 1759), the wife of Jean-François Guillaumon (see Lot 21). She was the sister-in-law of Nicolas Edelinck (who executed the engraving after Vivien's pastel of her husband), the daughter of Marie Mariette (great-aunt of Pierre-Jean Mariette) and half sister of Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville.

We are most grateful to Neil Jeffares for identifying the sitter in this portrait and for his help in cataloguing this lot.



24

A PAIR OF LARGE DUTCH-DELFT EARTHENWARE OBELISKS OR PYRAMIDS, LATE 17TH CENTURY, CIRCA 1695-1700

the blue and white decoration with birds, rocks and flowers in the Chinese style, the pyramidal tower of nine pieces above two volute scrolled sphynx, above a pedestal supported by four recumbent lion and ball feet, the upper piece of the tower is an 18th century Chinese porcelain replacement; (the tops and a corner of one base with restorations)

Amongst the highest late 17th century Delft obelisks.

During the late 17th century, Delft earthenware craftsmen created and perfected the making of large vases to hold cut flowers for the court of William III of Orange-Nassau (then known as William III of England) and his wife Mary II and their aristocratic entourage in Holland and Britain.

This vase shape was called pyramid or obelisk. An inventory made in 1691 in the De Metaale Pot factory in Delft, cites the presence of "pyramids for flowers". In the 19th century, these vases were mistakenly named "tulip

pots". They were not meant to present a single variety of flower, but instead a profusion of different floral species. Contemporary representations of these pyramids are exceedingly rare. A pyramid is depicted and painted on a pair of Delftware vases from the Moor's Head factory under the direction of Jacob Wemmersz Hoppoesteyn (1659-1682) and is today housed in the Musée de la Chartreuse in Douai. Delft earthenware pyramids are also presented on the tapestry upholstery of two chairs, circa 1700, in the Doddington Hall collection in Lincolnshire and they appear filled with several varieties of colourful flowers and foliage.

Her interest in both Chinese porcelain and flowers naturally led the Queen to appreciate these *Delfts Porceleyn* pyramids. An inventory at the palace of Het Loo before 1689 lists the presence of "small pyramids for flowers". Another inventory in her residence at Honselaarsdijk near The Hague mentions "two large pyramids of Delft porcelain to place flowers and four small pyramids".

Three pairs of Delft earthenware tubular vases for flowers in the English Royal Collection at Hampton Court Palace were part of William and Mary's collection. They are decorated with the Royal couple's initials, coat of arms and heraldic emblems as King and Queen of England, Scotland and Ireland and portraits of King William III. These six vases come from the manufactory of A Grec (De Grieksche A) under the direction of Adriaen Kocks (1687-1701). Amongst them is a pair of hexagonal pyramids with the spouts accommodating the flowers designed as chimera-like heads, identical to those on our pyramid vases.

The design and shape of this vase incorporates three distinct sources of inspiration.

Firstly, the vase with several spouts or tubes appears to have originated from Persian ceramics of the 12th century, repeated with Medici porcelain in Florence at the end of the 16th century and then in Nevers, France and England during 1650s-1660s.

The obelisk, directly inspired by the Antique, is a symbol of power. During William III's reign, it was widely used to illustrate Royal authority. For example, the central axis of Het Loo Palace gardens led to a wooden obelisk and triumphal arch. Erected in 1692 at The Hague during William III's visit, it was framed by obelisks surmounted by busts of King William and Queen Mary.

Finally, the third source of inspiration for these pyramids is the famous Nanjing Porcelain Pagoda (fig. 1). The diffusion of this exotic edifice via its engraving published in Amsterdam in 1665 within Johan Nieuwhof's travelogue (*An Embassy from the Netherlands East India Company to the Great Tartar Cham, the current Emperor of China*) fascinated Europe and especially the Delft earthenware makers. The similarities between the Nanjing Pagoda and the Delftware pyramids are too numerous to be chance: pyramid spouts imitate the projections along the pagoda's corners; the tower had nine storeys like most of the Delft pyramids; lastly, it was entirely made of porcelain.

Several Delft earthenware pyramids, mainly from De Grieksche A and the De Metaale Pot factories are now part of public and private collections. The largest known example, measuring 178 cm (5 ft. 8 in.), is on display at the Louvre Museum (fig. 2). A pyramid of the same shape as ours, also decorated with stylised Chinese birds and surmounted by a bust of Queen Mary II is kept at the castle in Mnichovo Hradiste, in the Central Bohemian region, Czech Republic. Another pair with identical shaping is housed at the Victoria and Albert Museum in London (160 cm [5 ft. 3 in.]), with the provenance of the collection of Major-General Sir George Burns, descendant of Hans William Bentinck, 1st Earl of Portland (1649-1709), a close friend of William III of Orange. A pyramid

of the same form, also surmounted by the bust of Queen Mary II, is housed at the Rijksmuseum in Amsterdam (156 cm [5 ft. 1 in.]), (fig. 3). Finally, a pair (160 cm [5 ft. 3 in.]) was auctioned at Christie's in 1991 (Christie's, Amsterdam, 3 December 1991, lot 231).

It is thus possible to assume that our pyramids were initially also surmounted by a bust of Queen Mary, which at one point were replaced by two small 18th century Chinese porcelain pyramids imitating, on their part, Delft earthenware.

The du Puget Family

The probable provenance for this pair of obelisks is the collection of Edme Antoine, 1st Comte du Puget (1742-1801). General Inspector of the Artillery for the Antilles and Santo Domingo Colonies, Knight of St. Louis, Deputy Governor of Monseigneur le Dauphin and Major General, he is the author of several military books including *Essai sur l'usage de l'artillerie dans la guerre de campagne et dans les sièges*, 1771, and *Receuil de cartes et plans relatifs à mon inspection des colonies françaises de l'Amérique en 1784, 85 et 86*, and also of writings for the Dauphin's use (*Lithologie de la Saxe à l'usage de Monseigneur le Dauphin*).

The du Puget family has its roots in the late 9th century and the large volume of armorial bearings compiled by Charles René d'Hozier (1640-1732), indicates several eminent members including, Claude du Puget, Squire during the 15th century. His grandson, Lord des Brulais was appointed *Archer des Ordonnances du Roi* and includes amongst his descendants many officers for the House of the King, and the initiation of more than twenty Order of Malta Knights in 1506, with Béranguier du Puget nominated in Rhodes. Other renowned Order of Malta members were Boniface du Puget, the Grand Commander of the Order, Captain of the Papal war galley at the Battle of Lepanto in 1571, and Antoine du Puget, the Grand Master of the Artillery, and Protector of the Capital war galley of the Order. The Order of St. Louis was a Royal and honorary military order created in 1693 by Louis XIV and bestowed on several members of the du Puget family including Étienne du Puget as Artillery Commander, his nephew Edme Antoine as Major General, and Edme's son Auguste as Captain of the Infantry. The du Puget were always very close to the monarchy. Fervent Royalists, during the French Revolution two of Edme Antoine's sons were part of the *Armée des Princes*.



25

WILLEM VAN DER VLIET

Traditionally attributed to Aelbert Cuyp, this portrait is in fact a highly characteristic work by the Delft painter Willem van der Vliet. Painted in 1636 it represents a

privileged boy in rich attire in a fancy bright-red costume, with a big hat in one hand and holding a hunting dog on a decorative leash in the other. Being an impressive full-length depiction, this shows us that the boy represented here must have come from a prosperous well-to-do family, most probably originating from Delft. Never seemingly having left his hometown of Delft, Van der Vliet was the pre-eminent portrait painter of his day and age and the preferred portraitist of the local elite.

The inclusion of the dog may have been intended as an allusion to the training of dogs as a metaphor of the education of children. Also the combination of the boy being depicted in large full-length, in a discerning red costume trimmed with white lace and together with the dog are also clear references to the aristocratic descentance of the boy here. Furthermore his elegant shoes and red pants are richly decorated with red rosettes of cloth or lace, together with the red ostrich feather on his large-brimmed hat.



26

ATTRIBUTED TO WYBRAND DE GEEST

oil on panel; dated upper left: A° 1631

Wybrand de Geest was the most important Frisian portraitist of the 17th Century. Trained by his father, he then entered the workshop of the Utrecht painter Abraham Bloemaert. Between 1614 and 1618, the artist sojourned in Rome, where he was nicknamed "De Friesche Adelaar". In 1622, he married Hendrickje van Uylenburgh, the niece of Rembrandt's wife Saskia. That same year, he was appointed court painter to the stadtholder at Leeuwarden.

Dated to 1631, this grand portrait shows a young man, lavishly dressed in a red costume decorated with gold embroidery, holding a wonderful pair of embroidered gloves. Parents took great pride and attached much importance to the way they presented their children, often dressing them in fashionable costumes and rich fabrics trimmed with the finest lace, as we can observe here¹.

The young man portrayed here was surely a member of either one of the aristocratic families associated with the Leeuwarden court of the Stadtholder or one on the noble well-to-do Frisian families. Full-length portraits were reserved for the truly wealthy and privileged individuals. As indicated by Dr. Piet Bakker the present portrait has strong links both in composition and execution with the *Portrait of Frans van Eysinga* (1594-1661), dated 1634, attributed to De Geest, in the Fries Museum, Leeuwarden².

1. S. Kuus, 'Children's costume in the sixteenth and seventeenth centuries', in J.B. Bedaux. & R.E.O. Ekkart, (ed.), *Pride and Joy. Children's portraits in the*

Netherlands 1500-1700, exh. cat., Haarlem/Antwerp 2000-2001, pp. 73-83.

2. Inv./cat.no. 1966-196; oil on panel, 114,5 x 97 cm; see Dr. A. Wassenbergh, *De portretkunst in Friesland in de zeventiende eeuw*, Lochem 1967, p. 36, nr. 51, fig. 83 and C. de Jong, 'De betekenis van het kostuum in de portretten van Wybrand de Geest', *Kostuum* 2013, pp. 6-21, fig. 1.



27

A PAIR OF MERCURY GILT-BRONZE, PATINATED BRONZE AND 'ROUGE GRIOTTE' MARBLE EGYPTIAN CANDELABRA, FRENCH CONSULAT, CIRCA 1803, MADE UNDER THE DIRECTION OF MARTIN-ÉLOI LIGNEREUX

each central Egyptian figure with stylized nemes issuing five, tiered candelarms, the upper nozzle with pendants and crescent supported by a fluted vase with stylised hieroglyphics and centred by a lion mask, above a geometric shaped candelarm with hieroglyphics ending in ram's heads supporting two nozzles with pendants, above two candelarms in the form of winged serpents supporting two nozzles with crescents, on a square gilt bronze mounted *rouge griotte* marble base; (drilled for electricity)

This model of candelabra, of which very few copies exist, presents a very strong association with Egypt through the depiction of the large patinated bronze figures wearing *nemes* and the use of hieroglyphics. However, it also combines typical characteristics from the Etruscan and Turkish styles so well imagined by Jean-Démsthène Dugourc (1749-1825). Likewise, drawings by the ornamentist Jean-Guillaume Moitte from the 1790s, in particular those sold from the Odier archive collection (auction Sotheby's, Monaco, 26 November 1979, see figs. 1 and 2), show a similar feature of the central figure issuing the candelarms which are directly supported by the head of the figure. A second drawing shows a stem consisting of adorsed Egyptian heads, with the base terminating in clawed feet.

The ornamental repertoire is particularly rich and varied, with eclectic references to ancient Egypt, the Turkish crescent, the arms lowered with life-like serpents with tiny wings recalling the "camel wall lights", the perfectly geometric upper branches terminating in ram's heads, or the different models of cone-shaped nozzles, reminiscent of Turkey. This composition is most certainly a work by Martin-Eloi Lignereux, a decorative arts dealer during the late 18th century. As Dominique Daguerre's partner and successor, his reputation grew as the firm traded across borders and attracted foreign clients, especially those in England, Spain and Russia.

Thus in 1803, Thomas Bruce, 7th Earl of Elgin and 11th Earl of Kincardine purchased a pair of identical candelabra from Lignereux for his Scottish residence, Broomhall. These candelabra were auctioned at



Christie's in London on 31 May 1962, lot 79 before reappearing on the Parisian art market (auction Kapandji and Morhange, 18 December 2015, lot 72bis, then Steinitz Gallery, Paris, see fig. 3).

As Envoy-Extraordinary in Brussels and Prussia and then Ambassador to the Ottoman Empire under King George III, the 7th Earl of Elgin left Constantinople in 1803 and passed through Paris where he would have encountered the work of Lignereux and was charmed by the objects imitating aspects of Turkish art and culture.

Whilst in Paris he made multiple purchases as evidenced by the bills kept by his descendants and which identify several pieces of furniture and objects auctioned in recent years (Sotheby's London, 12 June 1992, lots 299-310 and 13 June 2001, lot 324; Sotheby's Paris, 8 October 2015, lot 172). Amongst the housewares, several pieces are stamped or attributed to Adam Weisweiler. Along with a large selection of artifacts and various candelabra, the homogeneity of these pieces are representative of a particular decorative arts style during the early 19th century.

A similar pair were sold by Sotheby's, New York, 8-9 November 1985, lot 266. A variant of this triple branched model from the collection of Edmond and Lily Safra was auctioned at Sotheby's in New York on 19 October 2011, lot 741 (fig. 4). Another, with Egyptian figures entirely covered in a striped tunic and with clawed feet, was sold at Christie's in London on 12 December 2002, lot 49. Another pair is in the Marmottan Museum in Paris.

Roman bronze artists like Giuseppe Boschi made similar models and the popularity of these in turn probably influenced giltwood models.



28

A PATINATED BRONZE, MERCURY GILT-BRONZE AND WHITE MARBLE ROTATING CIRCLES FOR MINUTES AND 24 HOURS DEVIDED FOR DAY AND NIGHT CLOCK NAMED 'CLIO AND TIME', LOUIS XVI, BY THE CLOCKMAKER JEAN-ANDRÉ LEPAUTE AFTER THE ARCHITECT CHARLES DE WAILLY AND THE SCULPTOR JEAN-ANTOINE HOUDON

This clock model was made by the clockmaker Jean-André Lepaute. He enabled it to be identified due to the description he made in 1766 by detailing the nomenclature of his production and the pricing based on gilding choices. This clock, called *Pendule Clio* is specified as follows: "It is 20 inches high. Clio is leaning on the left, on the other side the Reader of Time, crossing impetuously the ruins of an Antiquity

monument and reversing in his path everything that is presented to him. Gilded 2,500 livres. In antiquated or smoked bronze 2,000 livres."

The model was designed by the architect Charles De Wailly (1730-1798), and the figures by Jean-Antoine Houdon (1741-1828). The known copies explain the different variants, in the choices of marbles, the globe (terrestrial or celestial) as well as the options of gilding.

In addition to the Ribes collection, other examples are listed:

- Pendulum housed in the Château de Fontainebleau (entirely gilt with the exception of spinning circles around the equator), cf. fig. 1

- Pendulum from the Ogden Mills collection, Christie's, London, *The Exceptional Sale*, 4 July 2013, lot 12 (fully gilt)

- Pendulum from the Ogden Mills collection at the Metropolitan Museum of Art in New York (inv. 37.160.10) (patinated figures, with a celestial globe)

- Pendulum from the Kimberley and Hodgkins collection, auction in Paris, Ader, Charpentier Gallery, 14 December 1936, lot 109, resold Sotheby's, London, 25 November 1988, lot 114 (patinated figures), cf. fig. 2

A memoir written by the clockmaker Lepaute explains that as *clockmaker to the Prince of Condé* he delivered, between 1769 and 1772, five pendulum clocks for the Palais Bourbon. Among these, a pendulum clock with a Clio figure was bought for 3,500 livres. It is probably an enlargement and adaptation of the initial model based on De Wailly's specifications for the Princess of Condé's bedroom and delivered during the renovation of her Parisian home. The pendulum from the Palais Bourbon had a precision, inset with a bell mechanism that "stops itself from midnight until noon, and starts ringing until midnight, something that the princess demanded". Lepaute perfected it to satisfy this request. It would be the clock which today is in the collection at Château de Fontainebleau.



29

A GILT-BRONZE MOUNTED SÈVRES 'BEAU BLEU' HARD PASTE PORCELAIN POT-POURRI, 'ROUGE GRIOTTE' MARBLE, LOUIS XVI, CIRCA 1785, MADE UNDER THE DIRECTION OF DOMINIQUE DAGUERRE, THE MOUNTS ATTRIBUTED TO PIERRE-PHILIPPE THOMIRE

Sèvres, Daguerre, Thomire and Rémond, a prolific collaboration

The archives at the Sèvres Manufactory explain that this type of blue porcelain vase was made between

1784 and 1790. Described as a "cassolette to mount", two versions were created, i.e., round and oval.

The involvement of the *marchand-mercier* Dominique Daguerre with the oval-shaped vase is verified by an annotated drawing of this vase kept at the Manufactory, "Vase of Monsieur Daguerre oval given to make according to a wooden model, the month of 9bre (November) 1786". It is also known that this model is described in his posthumous inventory of 1796: "two ornamental Sèvres porcelain vases *gro bleu* elongated oval shape with feet, bracket, handles and openwork frieze of gilt copper ormolu priced 300 francs".

There are two known drawings pertaining to the rounded vase form which appear prior to Daguerre's involvement with the oval shaped vase, even though he is known to have promoted the former. Directly inspired by the Antique, Daguerre is credited with adapting the pot-pourri covered vases by affixing a pierced frieze with palmette motives between the lid and the midsection of the vase. These vases are found on lists pertaining to several deliveries undertaken by the decorative arts dealer.

The collaboration between the bronzier Pierre-Philippe Thomire and the Sèvres Manufactory is documented with specific instructions for the round-shaped vase, based on drawings conserved in their archives. The following caption appears on 20 April 1784: "cassolette vase to be mounted by Mr. Thomir (sic) made of a 10th larger than the model" (fig. 1). Daguerre had these vases mounted by the bronze artist Pierre-Philippe Thomire, supplier to the Manufactory after the death of Jean-Claude Duplessis. During the second half of 1786, Daguerre bought four vases to be fitted with mounts. The price, higher than previous purchases, suggests that this was the new oval shape. In November of that year, Daguerre paid François Rémond 900 livres for matted gilding for bronzes intended to adorn four vases with spiral twisted grasps. Although Daguerre seems to have favoured Thomire because of his status as the main supplier to the Manufactory, he nonetheless solicited Rémond extensively for gilding work from the end of 1784.

Several oval vases are listed, often in pairs and with variations and can be found in the most prestigious collections such as that of the British Royal Collection, the Wallace Collection in London, the Getty Museum, Pavlovsk Palace (fig. 2) and the Condé Museum in Chantilly. A similar vase was also part of the former Denise Boas Collection (auctioned with Ader, Charpentier Gallery, 9 June 1937, lot 82). With regard to the round shaped vases, we cite a pair formerly in the Aaron Gallery, Paris (fig. 3).



30

A LOUIS XVI GILT-BRONZE MOUNTED, EBONY VENEER, ENGRAVED BROWN TORTOISESHELL, BRASS AND TIN 'PREMIÈRE PARTIE' MARQUETRY CABINET À HAUTEUR D'APPUI, CIRCA 1780, STAMPED E. LEVASSEUR

the black granite top on an ebony veneer and tin inlay tray, the cornice with acanthus leaves, the front with a central door decorated with a vase of flowers on an entablature, the door with an ormolu frame surmounted by a medal with the profile of King Louis XIV and the inscription LUDOVICUS. MAGNUS / FRAN. ET. NAV. REX. P. P. with Zephyrus' heads and lion paw feet, the inside of the central part with four drawers, each lateral side with four drawers, on spiral, fluted and tapered conical feet; (the black granite top later)

From the cabinet on stand to the cabinet à hauteur d'appui, a new approach to interior decoration

Furniture by André-Charles Boulle was fashionable throughout the 18th century and although it experienced a relative disaffection during the Rococo area, it returned during the Classical Revival. Boulle's work fascinated his contemporaries as well as his clients and decorative art dealers. They were sought after and moved from one collection to another via inheritance and auctions. In the auction catalogue of the Angran de Fonspertuis collection in 1748, furniture by André-Charles Boulle is particularly highlighted by a flattering mention: "The works by this skilful man are always sought avidly by the curious, although they are different from a trend that reigns today. In spite of their age, they still serve as proof of the reputation which the excellent artist had so rightly acquired in the genre of cabinetmaking, and they still give authentic testaments of his fame."

As Alexandre Pradère has pointed out, this *cabinet à hauteur d'appui* format was the result of an evolution originating in the tall cabinets on stands that, around 1770, no longer met the needs within new interior design trends. This modern interpretation required freeing a large surface above the furniture in order to affix paintings onto the walls. The height of the large marquetry panels on the cabinets on stands prevented this. The large cabinets on stands, such as those kept in the Louvre (inv. OA 5468, cf. fig. 4) were sometimes transformed. The cabinet's upper part changed into a *cabinet à hauteur d'appui* and the lower part into a console table. This is obviously an evolution dictated by a very small number of collectors, but whose influence was nevertheless unavoidable.

This new design was immortalized by Gabriel de Saint-Aubin in a sketch depicting the gallery of Pierre Louis Paul Randon de Boisset in 1777 (fig. 3).

This recognition of the "antique penchant" for Boulle furniture would naturally allow for many reproductions and transformations of parts dating from the early 18th century. This type of intervention was very common, often led by cabinetmakers like R. Dubois, J.-F. Delorme, P.-C. Montigny and N.-P. Séverin, who specialized in the restoration and manufacture of "Boulle furniture". Perhaps foremost in this practice was Étienne Levasseur, who renovated, changed, adapted, reused and created furniture for his contemporaries, who loved the fashionable Boulle revival.

Étienne Levasseur and Claude-François Julliot, saviours, interpreters and creators of Boulle furniture

The collaboration between the cabinetmaker and decorative arts dealer was deemed brilliant by Alexandre Pradère. Their association, through numerous commissions and achievements, contributed to the development of the "Boulle revival" during the 1770s.

Étienne Levasseur received Master cabinetmaker status in 1767. He was trained in the workshop of one of André-Charles Boulle's sons. Being highly-skilled, he was one of the leading Boulle restorers and furniture makers around 1770-1780 and collaborated with decorative art dealers including the Julliot dynasty. The Julliot family of *marchands-merciers* specialized in luxury goods and furniture retail in Paris during the 18th century. Whether it was the father Claude-Antoine (died in 1769), his son Claude-François (1727-1794), or his grandson Philippe-François (1755-1835), their name is inextricably linked to the decorative arts market at the time. As a specialist in Boulle furniture, Claude-François contributed to the appraisal and then the drafting of auction catalogues.

At the time, handwritten annotations for the lots along the margin of auction catalogues was a widespread habit and informs us very often of the name of the acquirer and the price that was bid. The name of Julliot appears frequently as a representative on behalf of a collector, or simply as a buyer. In 1770, Colonel Saint-Paul cited him in his guidebook *Les bonnes adresses de Paris* (*The good addresses of Paris*): "Julliot at the corner of Rue d'Orléans facing the Arbre Sec, Rue St Honoré, has a large furniture store and especially Boulle's works".

The auction catalogue after the death of Julliot's wife on 20 November 1777 "where Mr. Julliot held an auction for some of his furniture and almost all the goods that were the stock of his business", *Au Curieux des Indes*, is particularly revealing in the fine objects that he sold: "marbles, bronzes, agates, antique porcelain, modern, new items from Japan & China, antique lacquer wares, furniture by Boulle & other genres, rock crystal and gilt bronze chandeliers, mirror frames, candles, brackets, girandoles, gilt bronze candlesticks".

Within some selected examples, we will explain the role taken by Levasseur in the conservation and reuse of Louis XIV furniture. His intervention was not always confined to a banal restoration. At times he had to undertake major re-interpretations which in turn often lead to new creations, allowing him to reappropriate some achievements by the master:

- The cabinet from the former collection of the Marquis de la Mure and Donjeux (auction Christie's, Paris, 27 November 2018, lot 501) has all the characteristics of furniture made around 1710-1715, initially supported by a stand which disappears and is replaced by a plinth (stamped by Levasseur). This adaptation gives it a height (99 cm) more aligned with the aesthetic criteria in vogue during the 1780s. Furthermore, this structure

has directly served as a model for the manufacture of cabinets like the one we present where the similar format and ornamental repertoire is often used.

- The *commode à tambour* from the Rohan-Chabot auction on 10 December 1787, sold at Sotheby's in Paris on 5 November 2005, lot 305 (stamped E. Levasseur). The only noticeable difference when compared to the Brownlow commode with première-partie, lies in the acanthus leaf frieze above the upper drawer, which was certainly added by Étienne Levasseur between 1770-1780 and which enables one to identify it in the Rohan-Chabot auction of 1787 with the mention of "top and sides with moldings, with leaves" whilst the rest of the description coincides in every other aspect. Levasseur enhanced the original dresser by modifying the core by adding a structure of 7 cm in height, very distinctly noticed on the rear of the cabinet. Furthermore, he adorned the cabinet with a gilt bronze acanthus leaf frieze on the facade and sides.

- The secrétaire with fall-front, auction Sotheby's London, 6 July 2010, lot 7, was transformed from a Boulle commode.

We thus find two cabinets, one identical to ours with première-partie in the Julliot sale of 20 November 1777, lot 694 (and lot 695 with contre-partie) which according to the annotation in the catalogue was bought by Radix de Sainte-Foy. This piece of furniture is found in the Charles-Pierre Maximilian Radix de Sainte-Foy auction, 22 April 1782, at no. 140, with a matching contre-partie cabinet at no. 141.

Interestingly, when analysing the furniture detailed in the Julliot auction of 1777: "No. 694: A première-partie cabinet with rich copper & tin design, the middle section with a fall-front with vase & flowers, fitted with four small drawers; each side is enriched with a Louis XIV medallion, with laurel leaf garlands, a foliate frieze, flat band framing with zephyrs along the upper part, terminating in clawed scrolls, with masks on lower section and interlaced moulding, with rosettes enclosing the marquetry, four drawers on each side, adorned masks; the plinth support with beaded thread and square mouldings with rosettes, on four heavy spiral feet, with gilt bronze mounts and gray granite marble top". This description seems to correspond very closely to our cabinet, particularly in the catalogue *Meubles curieux de marqueterie*, some are explicitly mentioned as *by Boulle*. We can perhaps deduce that those not listed in this corpus, like no. 694, were deemed to be of a later date. No indication is provided on the dimensions. It is therefore tempting to compare our piece of furniture to it. The description from the Radix de Sainte-Foy auction is scrupulously identical to that of the Julliot sale, but the furniture is presented under the title: "Marquetry furniture, By Boulle", "140. A Cabinet, with première-partie (...) gray granite. Height 37 inches 6 lig., width 35 inches, depth 17 inches". We cannot rely on the attribution 'By Boulle', however, the sizes given in the second sale are precise enough to rule out the connection with our cabinet which is not as wide.

We will list several cabinets of this model with known descriptions and illustrations to enable a relevant comparison. All have a height of about 100 cm (37 inches), a width of 95 cm (35 inches) and a depth of 44 cm (16 inches). What immediately draws our attention is one cabinet from an auction held on 31 December 1787, no. 313, which has a width of less than 15 cm (6 inches). The auction catalogue description seems to correspond to our cabinet: "313. A première-partie cabinet made by Boulle, rich copper and tin [design], against a tortoise-shell layer, opening with fall-front with four drawers inside; the front enriched with a Louis XIV medallion, with laurel leaf garlands, framing with flat bands & zephyrs, terminating with a scrollwork with



lion claws & masks; the sides with four drawers, [also] fitted with frameworks; the top with leaf ornaments: all above feet with a very ornate projection, speckled marble top. Height 37 inches (99.9 cm), width 29 inches (78.3 cm), depth 16 inches 6 lines (44.8 cm)" (fig. 5). During this auction, lots 1 to 99 were from the Rohan-Chabot collection and described in his wife's posthumous inventory of 22 December 1786 (Elizabeth Louise de la Rochefoucauld, wife of Louis-Antoine Auguste de Rohan, Duke of Chabot). The supplement, from lot 100 to the end, was fully compiled by the dealer Lebrun.

This raises the question of the ebony top which is, as the pair in the Louvre, veneered with ebony and decorated with a double pewter filet. Usually all cabinets of this model have a marble top and a thin top which does not overlap seems incompatible with the structural and harmonious balance of the whole piece of furniture. The black granite top on the present piece, although added later, nevertheless contributes to the exactitude of its proportions.

As suggested by Frédéric Dassas in his publication (op. cit.), the pair of cabinets housed at the Louvre (inv. OA 5354 and OA 5454) present features that make it possible to envisage a Levasseur creation rather than a transformation of a Boule Louis XIV piece of furniture. Our cabinet aligns with this process. Cabinet making, whether the construction of the core, or the assembly of oak drawers, is similar to a production from the third quarter of the 18th century, the bronzes with typical Louis XVI chiseling.

When they were seized from Charles-Joseph Lenoir du Breuil during the French Revolution, they had a height of 37 inches (99.9 cm). Transformed under Louis-Philippe's reign, they increased by 14 cm by inserting an additional plinth placed between the bottom of the body and the base (the story continues ...).

Another pair of cabinets in *première-partie* and *contre-partie* from the former collection of the Earl of Essex, then the Duke of Gramont which sold at Tajan in 2000, have the same features. (fig. 7). In this regard, the Julliot provenance is to be dismissed because of the medallions of Henri IV and Sully, which decorate the facade of these pieces of furniture.

Cabinet à hauteur d'appui model with zephyr head, proposed classification:

- Cabinets with *première* and *contre-partie* marquetry panels from the posthumous sale of the decorative art dealer Julliot's wife on 20 November 1777, lots 694 and 695, then in the Radix Sainte-Foy auction of 22 April 1782, lots 140 and 141 are very well described in these auction catalogues and allow for a comparison with those from the Louvre and those belonging to Sir Anthony Nathan de Rothschild

- A pair of cabinets with *première* and *contre-partie* marquetry panels at the Louvre (OA 5453 and OA 5454, fig. 8);

- A pair of cabinets with *première* and *contre-partie* marquetry panels, Europ Auction, Paris, 26 September 2012, lot 245 (fig. 6);

- A pair of cabinets, former Earl of Essex Collection, London auction on 12 June 1893 then Duke of Gramont, auction, Galerie Georges Petit, 22 May 1925, lot 68, then sold by Tajan, George V Hotel, 20 December 2000, lot 255 (fig. 7);

- A pair of cabinets, from the former Anthony de Rothschild collection, sold Christie's, London, 13 June 1923, lot 88, which is now identified as a work from the second half of the 19th century attributed to Charles-Guillaume Winckelsen (cf. C. Payne, *Paris, la quintessence du meuble au XIXe siècle*, St-Rémy-en-l'Eau, 2018, pp. 118-119);

- A pair of similar cabinets in the collection of Baron Vivant Denon (cf. op. cit. L. J. J. Dubois, 1826, p. 189, no. 330);

- A cabinet in the Hamilton Palace Sale, 18 June 1882, lot 174; marquetry panels along the facade with a different design;

- A cabinet with *première-partie* in the Jones Collection, Victoria and Albert Museum, London (inv. 118-1882), presented as an adaptation of a Boule cabinet by Levasseur circa 1770 and then transformed by A. Weisweiler between 1785-1790, with a different marquetry door;

- A cabinet with *première-partie* at Blenheim, same door as the Victoria and Albert Museum, described by Peter Hugues as probably from the mid-19th century ("Bouille at Blenheim", in *L'Objet d'art*, no. 416, sept. 2006);

- A pair of cabinets with *contre-partie* marquetry panels from the Wallace Collection, London (inv. F391-392), circa 1775, each probably from a separate pair then assembled;

- A pair of cabinets at the Metropolitan Museum of Art, New York, (inv. 1974.391.1-2), late 18th century, with a different central leaf door;

- A pair of cabinets at the Frick collection, New York (16.5.4 and 16.5.5), made in England, mid-19th century.



31

HUBERT ROBERT

A prolific and versatile artist of unfaltering talent, Hubert Robert was one of the painters who left their decisive imprint on the art of the last years of the Ancien Régime.

Initially destined for a career as a sculptor, his early training was under Michel-Ange Slodtz, who taught him the rudiments of perspective. However, he soon turned his energies towards painting and in the company of the Comte de Stainville – the future Duc de Choiseul – he travelled to Rome in 1754. He spent eleven decisive years there developing his art. As well as undertaking advanced and careful studies of the antique and modern Roman monuments that would always feature in his work, he became friends with Fragonard and crossed paths with Piranesi and Pannini, encounters that were to have a crucial effect on the development of the art of his maturity.

In July 1766, shortly after his return from Italy, he was admitted to the *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* and his career began to take off. Specialising in the genres of landscape and capriccio, he regularly exhibited at the Salon du Louvre and soon attracted a large and wealthy clientele who gave him many commissions, including some important ones from royal quarters. Success never left him, at least until the French Revolution, when he lost many of his patrons.

Capriccio

When Hubert Robert was admitted to the Académie,

it was as a 'painter of architecture', a description that now might seem rather reductive, far from doing justice to the artist's profuse pictorial output.

A productive painter and draughtsman, master of variations on a theme, he was skilled in all formats, from small panels to large decorative canvases.

Inspired by his Roman tour, he was known as the painter of ruins and monuments ravaged by time, reflecting Diderot's ideas about capturing the 'poetic' in them, which he did to great effect. This fascination with ruins, which consumed art lovers, collectors and painters in the second half of the century, opened the way for Romanticism, but also sounded a prophetic knell just before the collapse of the Ancien Régime.

Hubert Robert orchestrated all his motifs – crumbling temples, half-buried statues, colonnades engulfed by climbing plants and brambles – with endless diversity and a rarely equalled felicity, creating theatrical scenes populated by more contemporary figures of fantasy: shepherds and shepherdesses, washerwomen, livestock and horsemen....

The two paintings from the Ribes collection are among the most perfect examples of *capriccios* of ruins produced by the artist in the 1770s and 1780s.

Painted as pendants, the first shows a morning with a clear sky and a rural landscape containing antique ruins: in the background there is a temple whose portico recalls the Pantheon. In the foreground, a majestic and grandiose fountain, its architecture inspired by the Arch of Septimius Severus, is the focus of activity for the figures gathered around it. A niche in the centre of the fountain contains a statue of Jupiter, at whose feet a river god and a nymph empty an urn, filling the great basin with the clear water that the washerwomen have come to fetch. The scene is peaceful and serene.

The second painting depicts a sunset, with the warm light of a blazing sky flooding an imposing architectural complex in marked perspective, with arches, fountains, stairways and colonnades, which seem to disappear towards the horizon in the manner of Piranesi.

In each of the paintings, Robert demonstrates an impressive mastery of the composition. The balance is perfectly controlled, the distribution of elements is carefully considered, the relationship between the figures and the landscape and architecture surrounding them is natural. Although they were originally intended for the decoration of a drawing room, the artist goes beyond the decorative and anecdotal to reach the poetry that Diderot was calling for. Hubert Robert evokes a lost fantasy world that still touches the modern viewer, despite the passing of the centuries.

From one Salon to another: from Madame Geoffrin to the Rue de la Bienfaisance.

The provenance of a work by Hubert Robert still in private hands has rarely benefited from such prestigious and precisely documented origins. Such paintings rarely come on to the market, and these two examples have not been seen since they were last sold in 1961.

Detailed records in the catalogue of Comte de la Bedoyère's sale in 1921, written by Catroux, confirm that the two works are those that Madame Geoffrin (1699-1777) commissioned directly from the artist, probably in 1771 or 1772, along with a third, *The Forest of Caprarola* (presents whereabouts unknown; fig. 1). The collector herself described the circumstances of the commission in her journal: 'I began my collection of paintings in 1750. They were all made before my eyes.' She goes on to describe in detail the various works she commissioned from Hubert Robert, including 'three large paintings of *fabriques* and landscapes to

replace the three large Van Loo paintings that I sold to the Empress of Russia'. Two of these paintings of '*fabriques* and landscapes' (as compositions representing imaginary architecture were described in France at that time) are the present works. For this significant commission, Robert received the considerable sum of 2760 livres.

An interesting detail unremarked until now, which enables the date of execution of these works to be pinpointed, is that the painting of *The Forest of Caprarola* was exhibited at the 1771 Salon (which opened on 14 August), listed as no. 81. This means that that work, and probably the two present paintings, must have been commissioned and painted substantially earlier than the date normally proposed for them. Several other paintings by Robert with titles that could be linked with the two present works were shown at the 1771 Salon, but the dimensions outlined in the catalogue do not permit them to be identified with certainty.

This was not the first time that Madame Geoffrin had sought out Robert's work. In 1768 and 1769 she had already commissioned four medium-sized oval paintings as well as four other smaller paintings. Towards the end of her life, she would ask him for three final works: three views of the Abbaye Saint-Antoine where she hoped to retire before her death. Taken together, all these works make Madame Geoffrin one of Hubert Robert's keenest admirers – and *Morning* and *Evening* are certainly two of the most important among them.

It is beyond doubt that Madame Geoffrin held a significant place in France's intellectual and artistic life in the second half of the eighteenth century. Born into the *petite bourgeoisie*, Marie-Thérèse Rodet married Pierre François Geoffrin, whose fortune offered his wife the opportunity to host one of the most brilliant Salons of Paris in her mansion on the Rue Saint-Honoré. She held her Salon twice a week, receiving scholars, men of letters and philosophers on Wednesdays and – an innovation at the time – reserving Mondays for artists, offering them an alternative to the more formal setting of the *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. She also kept up a considerable correspondence with several European courts, including Gustav III of Sweden and the Empress Catherine II, thus encouraging the spread of Enlightenment thought as well as promoting French artistic tastes beyond the kingdom's borders.

From 1768, Hubert Robert joined these celebrated Monday sessions, and his connection with his patron gradually strengthened. As well as in the paintings described above, proof of their close relationship exists in several small paintings and drawings showing Madame Geoffrin in various domestic contexts. One of the most famous is *Madame Geoffrin at Lunch* (fig. 2; private collection), in which Robert reveals his subtle powers of observation, with a compassionate and intimate portrayal of the woman who had given him so much support.

Morning and *Evening* from the Ribes collection are perfect examples of Robert's art at the peak of his career. In a monumental format and in excellent condition, they encapsulate the poetics of ruins that Diderot was searching for.

As the critic Charles Lecarpentier wrote in his funeral oration for the artist (Lecarpentier, 1808, p. 2): [His landscapes spread] 'a sort of melancholy through the soul, leading it through the scattered debris of a long succession of accumulated centuries'.

It is surely because of the profound timelessness of Robert's landscapes and ruins that his art still touches us today.



32

A CARVED MAHOGANY DESK ARMCHAIR OR « FAUTEUIL DE LA CONVENTION », FRENCH REVOLUTION PERIOD, CIRCA 1795, STAMPED G.IACOB, AFTER A DRAWING BY THE ARCHITECT CHARLES PERCIER

the curved top rail above a pierced back, the armrests ending in winged lion monopodia supports with lion paw feet, and sabre back legs, with a leather upholstered seat

This model of a large desk armchair was made by the carpenter Georges Jacob in circa 1795. The architects, Charles Percier and Pierre-François-Léonard Fontaine had been requested to furnish the National Convention Hall of France and almost certainly submitted their furniture projects in collaboration with Georges Jacob. A preparatory drawing by Charles Percier (fig. 2) on a larger sheet of paper showing other highly Antique-inspired seat models explains this partnership. On this same print we can see, apart from our chair, several sketches of armchairs, such as the chair used for the furnishing of the Chinese pavilion at the *hôtel particulier* of Princess Kinsky at Rue Saint-Dominique in Paris, in 1793. An example, almost identical to the Jacob piece, was sold from the Ledoux-Lebard Collection, at Artcurial on 20 June 2006, lot 131.

Whether the present armchair was provided for the Convention Hall, or during the early months of the *Directoire*, this armchair nevertheless illustrates a new trend in seat furniture and thereby introduces the onset of the Empire style.

An identical armchair which would have been used by Bonaparte in his *hôtel particulier* on Rue de la Victoire, which was given to his physician Corvisart in 1798, now belongs to the Collection of the Musée National of the Château de Malmaison (fig. 4). One pair was part of the Collections of R.H., the Prince Murat (auction Drouot, 14 June 1983, lot 126).

This model of armchair is also represented in the contemporary paintings of the time, such as in the portrait of the composer François-Adrien Boieldieu by Louis-Léopold Boilly (circa 1800, Museum of Fine Arts of Rouen, inv 1905.1.1, see fig. 5).

After the fall of the monarchy on 10 August 1792, Georges Jacob continued to provide seat furniture to governing bodies, as evidenced by his probable deliveries to the National Convention. Other models of armchairs, sent a few years later from the National Assembly's *garde-meuble* (furniture depository) to the Executive *Directoire* and then to the Imperial palaces at Tuileries and Fontainebleau, illustrate Jacob's creativity and eagerness to meet the new aesthetic demands of

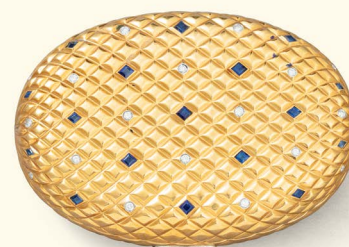
the time, where a need for regeneration is asserted. English influence, and especially that of Antiquity, were particularly popular and led to productions with new templates and shapes. The 1793 portrait by Simon Julien of Georges Jacob depicted in the *tricolor* outfit, enabled him to display a political position that broke with his past as the main supplier of seat furniture to the Royal family (fig. 1).



33

A GILT-BRONZE MOUNTED PORPHYRY AND PORPHYRY VENEERED COLUMN, CIRCA 1820

the Doric column with an upper gilt bronze egg and dart rim, surmounted by an armillary sphere, the circular base with gilt-bronze berried laurel leaves, on a square gilt-bronze plinth, above a porphyry and foliate gilt-bronze mounted pedestal; together with a mahogany veneer and brass pedestal in Neoclassical style



34

A JEWELLED GOLD POWDER COMPACT, BULGARI, CIRCA 1960

of oval bombé form, decorated with a lozenge pattern set with alternating brilliant-cut diamonds and calibré-cut sapphires and blue stones, rose-diamond set pushpiece, opening to reveal a powder compartment and a fitted mirror, signed: Bulgari, the lid and the mount containing the powder net struck with the serial number: 418, maker's mark CF within a four leaf clover leaf, further struck with a French 750 standard mark





35

A JEWELLED VARI-COLOURED GOLD CIGARETTE CASE, IN THE STYLE OF FABERGÉ, 20TH CENTURY,

rectangular, rounded section, rayed ground, the lid applied with diamond-set initials N and A (Cyrillic) within a white gold laurel wreath and below the Imperial crown, the thumbpiece formed as a rose diamond ribbon bow centred on a cabochon ruby, bearing workmaster's initials for August Hollming, Fabergé in Cyrillic, 56 standard



37

A GOLD CIGARETTE CASE, POSSIBLY SUMIN, ST PETERSBURG, 1908-1917,

rectangular, rounded section, chased with linear ornament resembling crisply pleated and folded cloth, raised blue cabochon thumbpiece, struck with partial maker's mark, possibly Su[min] in Cyrillic, 56 standard, with later import marks



39

A FABERGÉ JEWELLED GOLD AND GUILLOCHÉ ENAMEL CIGARETTE CASE, WORKMASTER AUGUST HOLLMING, ST PETERSBURG, 1899-1903,

rectangular, the back with tinder cord and side with vesta compartment, enameled in translucent amber over patterned engine-turning within narrow opaque white lines and borders of enamelled green laurel with scarlet berries bound by rose diamond-set ribbons, struck inside with workmaster's initials, Fabergé in Cyrillic, 56 standard

The present cigarette case is a superb example of Fabergé's ability to transform the earlier Louis XVI style into the vernacular of its time: with guilloché enamelling in stunning, vibrant orange adorning a modern smoking accessory. For a nearly identical cigarette case, enameled in royal blue, with similarly decorated borders by Fabergé formerly in the collection of Mr and Mrs Lansdell K Christie, please see J. McNab Dennis, 'Fabergé's Objects of Fantasy', *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New York, March 1965, p. 281, n. 1.



36

A FABERGÉ VARI-COLOURED GOLD CIGARETTE CASE, WORKMASTER AUGUST HOLMSTRÖM, ST PETERSBURG, 1899-1903

red gold, rounded rectangular, the lid and base chased with concentric semi-circles, the lid applied with an Imperial eagle, blue stone cabochon thumbpiece, bearing workmaster's initials for August Holmström, Fabergé in Cyrillic, 56 standard



38

A JEWELLED GOLD, ENAMEL AND NEPHRITE CIGARETTE AND VESTA CASE, GUSTAVE RENAULT FOR CARTIER, CIRCA 1910

rectangular, the hinged lid mounted in a gold rim enamelled with white bands centred with three black squares, protruding rose diamond-set thumbpiece, the left side opening to reveal a match compartment, matching tinder cord on a gold chain with suspension loop, maker's mark, post-1919 French control mark, serial numbers: 0467, 0318 on the rim



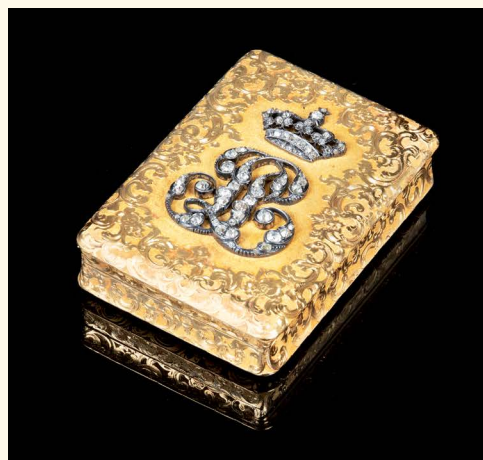
40

A JEWELLED GOLD AND ENAMEL ROYAL PRESENTATION SNUFF BOX, HANAU, CIRCA 1815

rectangular with rounded corners, the lid applied with the rose-diamond cipher of Frederick VI, King of Denmark and King of Norway, below a royal crown, on a lozenge-shaped engine-turned panel resembling gold net and framed by collet-set diamonds, surrounded by a blue and black enamel stylised fan pattern, within chased gold scrollwork on a sablé ground, gold and black enamel border, the sides and base similarly decorated in Geneva type enamel, French prestige marks including maker's mark SC below a crown,

charge of Julien Alaterre, further struck: 18K, later French import marks

Born in 1768 in Christiansborg Palace in Copenhagen as the son of King Christian VII (1749-1808) and Caroline Matilda of Great Britain (1751-1775), Frederick VI was to be the last king of Denmark–Norway, reigning in Denmark from 1808 to 1839 and Norway from 1808 to 1814. Before his accession to the throne, Frederick acted as Prince Regent during his father's incapacity from severe mental illness. In 1790, he married his first cousin Marie Sophie of Hesse-Kassel, despite the fact that his step-grandmother Juliana Maria of Brunswick-Wolfenbüttel-Bevern and her brother-in-law Frederick the Great, whose collection of magnificent jewelled tabatières is still one of the most famous ever assembled, would have preferred for him to marry a Prussian princess. During the Napoleonic Wars, Frederick VI ultimately led Denmark-Norway to join forces with Napoléon. He died at Amalienborg Palace at the age of 71, leaving only two daughters, so he was succeeded by his half-cousin Christian.



41

A JEWELLED GOLD ROYAL PRESENTATION SNUFF BOX, LOUIS FRANÇOIS TRONQUOY, PARIS, CIRCA 1840, RETAILED BY JEAN-BENOÎT MARTIAL BERNARD

rectangular, the lid applied with the diamond-set cipher of Louis Philippe, King of the French, below a royal crown, surrounded by chased floral and scrolling foliage on a *sablé* ground, the slightly baluster sides and base similarly decorated around engine-turning, *maker's mark*, the front rim inscribed: *M^{al} Bernard Joaillier du Roi et des Affaires Etrangères*, the left rim inscribed with retailer's number: 915, post-1838 French control mark

In 1824 the retailer Jean-Benoit-Martial Bernard (1784-1846) became the partner of Henry Gibert, with whom he had worked since 1812. Two years later he set up in business on his own account at rue de la Paix, no. 1. He was appointed *Joaillier de la Maison du Roi*, working for all the royal family, and also acted as *fournisseur du Ministère des Affaires Etrangères*. This last was an important position as he was commissioned to produce all the official presents, snuff boxes, rings, pencils, tie pins and decorations, given to ambassadors and illustrious visitors to the Court.



42

A GOLD BOÎTE À MINIATURES, ADRIEN-JEAN-MAXIMILIEN VACHETTE, PARIS, 1798-1809

rectangular, all sides set with *fixé-sous-verre* miniatures representing different views of the Folies de Monceau within chased acorn and oak leaf borders on a *sablé* ground, *maker's mark*, *Paris unofficial baby's head 2e titre*, *cock's head petite garantie 1798-1809*, later French control marks, the front rim inscribed: *Vachette Bijoutier à Paris*, the left rim inscribed '2ème titres'

Interestingly, the figures in the miniatures on the present box do not all wear contemporary dress, as in the famous engravings of the Folies de Monceau by Louis Carrogis Carmontelle (1717-1806), but those on the left of the centre on the lid are dressed in the style of the Ancien Régime. Contrary to what one might expect, the miniatures are also not directly based on the engravings by Carmontelle, whose designs for the Parc Monceau are among the earliest examples for a landscape garden in France.

Carmontelle had studied drawing and geometry, two ideal prerequisites for becoming a topographical engineer, in which function he had entered the service of the Comte Pons de Saint-Maurice, governor of the Duc de Chartres, in 1758. Not only did he draw and design landscapes and architectural monuments, but he was also a writer of plays and farces, for which he also designed the costumes. In 1763, Carmontelle had been appointed general director of entertainments and it is widely presumed that the unusual and densely-designed Parc Monceau should also be considered in this wider context of entertainments for its vivacious patron, Louis-Philippe-Joseph d'Orléans (1747-93), Duc de Chartres (see David Hays, *Carmontelle's Design for the Jardin de Monceau: A Freemasonic Garden in Late-Eighteenth-Century France*, Vol. 32, No. 4, Sites and Margins of the Public Sphere, 1999, pp. 447-462).

In his function as a *lecteur* for the Duc de Chartres, Carmontelle also taught drawing to his son Louis-Philippe, the future King of the French (see lot 48 in this sale). It comes as no surprise that the Duc de Chartres with his strong passion for anything English, partially also originating in his friendship with the Prince of Wales, later George IV, had commissioned Carmontelle in 1773 with the design of a landscape garden after English models. Five years later, the *Folie de Chartres* were completed, combining different influences or styles fashionable at the time, such as exoticism, orientalism, antiquity, rustic landscapes and others (see map, fig 1). Most of these are represented on this gold box, and a few have survived in the Parc Monceau to this day, such as the Egyptian pyramid, the rotunda, the Corinthian colonnade, the Renaissance

arch and the small bridge, designed after the Rialto bridge in Venice. Parts were destroyed during the French Revolution, such as one of the bridges included in Carmontelle's designs (see fig. 2), which was already missing when Vachette made this box at the turn of the century (see fig. 3).

When Guy de Maupassant describes the Parc Monceau as 'ce bijou de parc élégant, étalant en plein Paris sa grâce factice et verdoyante, au milieu d'une ceinture d'hôtels princiers' in 1889 (Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, Ollendorf 1889, chapter III, p. 67), his praise would have only referred to the post-revolutionary remains of the nineteenth century, leaving readers to wonder what bewildering and exciting effect the Folies de Monceau must have had on contemporary visitors just after their completion in 1778.



43

A 19TH CENTURY LARGE DECORATIVE GOLD AND ENAMEL SNUFF BOX

rectangular, the lid, sides and base inset with oval enamel plaques painted *en grisaille* with attendants decking deities and attendant putti, between chased rosettes or hung with leafy garlands on an enamel ground simulating lapis lazuli, the wide borders chased with interlaced garlands and ribbons or flowerheads, *Paris prestige marks including maker's mark rubbed but possibly IH*, charge and discharge of Julien Alaterre and date letter K

This imposing decorative snuff box is based closely on an oval gold and enamel box, *maker's mark* of Henri Bodson, Paris, 1768/9, in the Royal Collection Trust. Both boxes are enamelled in dark blue flecked with gold to simulate a ground of lapis lazuli and each has an oval panel on lid, sides and base painted *en grisaille* to simulate marble statuary or hardstone cameos. The Bodson box has a panel showing Edmé Bouchardon's sculpture of Cupid fashioning a bow from Hercules's club (now in the Louvre), exhibited at the Salon of 1746. The chased gold ornaments and swagged sides are the same on both boxes as are the deep interlaced borders.

The magnificent snuff box in the Royal Collection Trust was presented on 6 May 1935 to King George V and Queen Mary by members of the Royal Household to commemorate their Silver Jubilee but its previous whereabouts is not recorded. At some point, probably in the later nineteenth century, the present box must have been created in tribute by an accomplished goldsmith who had the possibility of closely examining the Bodson box. Such tribute boxes are known to have been conceived both in St Petersburg (copying boxes from the Imperial collections) and in Paris.





44

A RARE AND UNUSUAL GOLD, LAPIS LAZULI AND IVORY SINGLE CASED VERGE WATCH WITH ADAM AND EVE AUTOMATON, CIRCA 1700

Gilded full plate, verge escapement, baluster pillars, the backplate mounted with a chased and engraved gold panel depicting the Tree of Life in the Garden of Eden, the figures of Adam and Eve applied in carved ivory, the serpent in blue steel travelling around the circumference of the scene, gilt metal movement cap with engraved scenes to the band and framed aperture to reveal the automata scene, gold champlé dial, Roman numerals with half hour divisions, outer Arabic minute ring, aperture for winding and regulation disc, banner to the centre signed London, gold case, large glazed aperture to the back revealing the automata, the bezels with scenes depicting animals separated by lapis lazuli panels, gilt metal and shagreen outer protective case

The case back of this watch has a most unusual automata which is connected directly to the watch movement. As the watch runs, so the serpent moves around the border of the foliage to the edge. Adam and Eve are shown standing before the tree of life whilst Eve picks the forbidden fruit.



45

A GOLD, ENAMEL AND PEARL BONBONNIÈRE, JEAN-AUGUSTE LORENTZ, PARIS, 1784

circular with domed lid and base, decorated overall with a trellis of gilt paillons, pellets and stars picked out in green and white on a foiled translucent blue ground, half pearl borders, maker's mark, charge and discharge

marks of Henri Clavel, Paris date letter for 1784

Jean-Auguste Lorentz became master of the Goldsmiths' Guild on 22 August 1781. He was one of 49 admitted on that day by letters-patent following the amalgamation of the *lapidaires* (of whom Lorentz had become master in 1773) with the *orfèvres-joailliers*. He was sponsored by Jean-Claude Bourcevet, himself admitted from the *lapidaires* under the same rules a few weeks earlier but cautioned by the gold box maker Jean-Marie Tiron, then in retirement.

For the design of a box of very similar shape, form and date, but enclosing hairwork rather than enamel, see Heike Zech, 'Designs of the workshop of Jean Ducrollay and his successors', *Going for Gold*, Victoria & Albert Museum, 2012, p. 51.



46

A GOLD AND ENAMEL SNUFF BOX, PIERRE-ETIENNE THEREMIN, ST PETERSBURG, 1799

circular, the lid inset with a contemporary circular plaque painted *en grisaille* with the seated figure of Justice accompanied by a putto scribe on translucent blue over sunray engine-turning, reeded silver frame, the sides and base also enamelled in dark translucent blue over wavy engine-turning within blue and white enamel bead and eye borders, maker's mark, assaymaster A. Yapunov, St Petersburg town mark and date

The Thérémín brothers were born in Prussia, sons of a prolific Huguenot pastor. The elder, François-Claude, trained in Magdeburg, Paris and Hanau as a goldsmith and enameller before working in Berlin with his future father-in-law, Jean-Guillaume Krüger. The younger by 18 years, Pierre-Etienne, was apprenticed to his brother and also trained as an engraver in Geneva before the two set up business in St Petersburg in 1793. They were rapidly successful, perhaps in part through Pierre-Etienne's marriage to Marianne Duval, daughter of the leading foreign jeweller and retailer in St Petersburg. The brothers supplied the Imperial court with gold boxes, jewellery and other types of goldsmiths' work. Stylistically the Thérémín's boxes are closer to Geneva work of the same date than to contemporary boxes produced in Hanau or St Petersburg. Their short but apparently highly lucrative career in Russia was over by 1802. For further details and comments about boxes by the brothers, see Olga Kostjuk, "The Thérémín Brothers and their work in the Hermitage", *Problems with the development of foreign art*, St Petersburg, 1993, pp. 12-20.



47

A GOLD AND ENAMEL SNUFF BOX, HANAU, CIRCA 1790, THE PAINTED ENAMEL BY ANTOINE CARTERET

rectangular with cut corners, the lid inset with a large enamel plaque, by Antoine Carteret, signed, of a marine subject after the manner of Joseph Vernet, the border, sides and base smartly enamelled with ring and honeycomb patterns in opaque light blue on polished gold, within narrow white borders, French prestige marks including maker's mark H crowned, charge mark of Julien Alaterre, with another, the right rim with Hanau shell mark indicating 18ct gold

Antoine Carteret is a slightly elusive enamel painter who worked with Johan Daniel Berneaud in Hanau at the end of the 18th and beginning of the 19th century. He was born in Geneva on 22 January 1766, son of Jean Gédéon, *natif, marchand de soie*, and Anne Jacqueline Vernion/Vergnon. He was presumably trained as an enamel painter in Geneva before moving to Germany. He is recorded in Mainz (Mayence – Département du Mont-Tonnerre) as *peintre en miniature* on 18 pluviôse an 10 (7 February 1802) on the occasion of his marriage to Louise Françoise Antoinette Koenig, daughter of the late François Joseph Koenig, *Conseiller intime de l'Electeur ci-devant de Mayence*. She had been divorced 9 days earlier from her former husband Carl Franz Lippert.

Little is recorded of Carteret's work - Clouzot lists two enamels by him dated 1814 (Henri Clouzot, *Dictionnaire de miniatures sur émail*, Paris, 1924). Both depict contemporary subjects: *L'Entrée des Alliés à Hanau* and *Le Triomphe des Alliés* and both are described as *sur une boîte en or*. Signed miniatures of Caroline Murat and her children and of an unnamed officer in uniform are also recorded. of which Schidlof was somewhat unfairly critical, see *The miniature in Europe*, Graz, 1964, vol. I) Some plaques signed CB or C&B presumably painted with Berneaud are also recorded. It is evident, however, that Carteret's real talent lay in bringing the techniques and high standard of Geneva enamel painting to the many unsigned Hanau gold boxes which he may well have decorated.



48

**A FOUR-COLOUR GOLD SNUFF BOX,
NICOLAS DELIONS, PARIS, 1755**

rectangular, chased with posies and sprays of flowers on a sunray ground within borders of ribbons and garlands, *maker's mark, charge and discharge marks of Eloi Brichard, Paris date letter for 1755*

Nicolas Delions was apprenticed in 1721, at the age of sixteen, to Antoine Denis Viaucourt, later his sponsor in 1736 when he was received master from rue Pierre au lard. He is recorded as working in the cour Lamoignon between 1748 and 1759, the same year that he sponsored his son Nicolas-Augustin, better known for creating sealing wax cases. Delions senior acted as warden to the company in 1758 and 1759 and in May 1765 the wardens certify that he has returned his marks, confirming in 1768 that he had left his shop. On 8 March 1777, *les affiches de Paris* announce the burial at St Barthélemy of Nicolas Delions, late warden of the goldsmiths' company, quai des Morfondus. (Henri Nocq, *Le poinçon de Paris*, Paris, 1926-1931, vol. ii, p. 57).



49

**A FOUR COLOURS GOLD SNUFF BOX,
JEAN FORMEY, PARIS, 1757**

oval, the lid, sides and base chased with elegant hunting and martial trophies on a reeded ground, within two-colour gold borders of alternating chased flowerheads, sprigged ribbons and leaves, *maker's mark, charge and discharge marks of Eloi Brichard, Paris date letter for 1757*

Following the completion of his apprenticeship, the celebrated gold box maker Jean Formey worked as *compagnon* at the Gobelins between 1741 and 1754. He became master in Paris on 17 July 1754, sponsored by Antoine Clérin, from the *Pont au Change* where he remained for thirty years at the sign of the *ville de Pontoise*. His trade card advertises that: '*Formey Md Orfèvre Joyallier Bijoutier, Fabrique, Vend, Achete, & Troque toutes sortes de Joyalleries Bijouteries*'. He was evidently both successful and respected, holding office in the Goldsmiths' Corporation and becoming *garde* in 1759 and rising to *premier grand-garde* in 1778. According to Henri Nocq (*Le poinçon de Paris*, 1926-31, vol. II, p. 183), Formey worked almost exclusively in gold and regularly presented important quantities of gold for hallmarking. His surviving work which can be found in museums and private collections bears out this impression of a substantial career creating boxes of excellent quality and in the forefront of fashion. He is recorded in Fontainebleau, presumably in retirement, from 1785 until 1791 but there appears to be no record of his death.



50

**A GOLD AND ENAMEL SNUFF BOX,
ATTRIBUTED TO JOHANN HENRIK
BRONDLUND, COPENHAGEN, BUT
POSSIBLY RETAILED BY JAMES BELLIS,
LONDON, CIRCA 1765**

rectangular with shaped sides, the lid, sides and base decorated in brightly-coloured opaque and translucent green enamels with blue ribbon-tied bouquets of full-blown summer flowers on a finely-reeded and rayed ground, the lid mount and slightly everted thumbpiece chased with waved reeding, *maker's mark only in lid, base and on left rim, in silk-lined shagreen case*

Although this box is marked only with a maker's mark – IB a rose between in a butterfly-shaped rectangle – it is remarkably similar in design and construction to a gold and enamel snuff box in the Danish Museum of Art & Design, Copenhagen. That box, also rectangular and decorated with brightly-coloured painted enamel flowers on a chased *vannerie* ground, is struck with the marks of Jacob Henrichsen Möinichen, Copenhagen, 1758 (Bo Bramsen, *Nordiske Snusdåser*, Copenhagen, 1965, no. 661, colour plate). A further gold box of the same year, with a maker's mark possibly of Jacob Stoundre, is in the form of a gold basket and also decorated with vivid coloured enamel flowers (Anna Somers Cocks & Charles Truman, *The Thyssen-Bornemisza Collection, Renaissance jewels, gold boxes*, etc., London, 1984, no. 102).

Johan Henrik Brøndlund is described as coming from Sjælland and becoming master in Copenhagen on 14 October 1765. He died on the Danish Caribbean island of St Croix in 1773. His registered maker's mark is very similar but not identical to the present mark but it is possible that he would have used a slightly different mark for gold to that on silver. Eighteenth century Danish gold boxes are so very rare that it is not possible to establish what was customary since each example appears to have been marked in a different fashion.

It has also been suggested that the mark might be one used by the superior but elusive London jeweller, toyman and retailer, James Bellis. James and Alexander Bellis, sons of Samuel, the vicar of Ashton-on-Mersey, near Manchester, were born respectively in 1721 and 1724 and both became London goldsmiths. James's premises in King Street, Covent Garden, were largely destroyed in a terrible fire which consumed 30 or 40 houses and killed several firefighters on December 1759. In January 1760 James tried to recover some of his missing goods, through notices in *The Public Advertiser* saying he will 'handsomely reward for their Trouble' anyone who recovers and of his collection of 'sundry Toys, as Smelling Bottles,

Snuff-boxes and other Trinkets, the Particulars of which he cannot at present recollect'. Perhaps as a result of this, in order to recognise his varied stock rather than as a maker himself since he was very clearly a wealthy and successful retailer who later moved to spacious premises in Pall Mall, in May of the same year he entered a butterfly-shaped maker's mark very similar again to that on the present box. For a snuff box of similar construction, enamelled with a vase of flowers in similar taste, the rim inscribed: *Jas. Bellis Londn. fecit*, see Vanessa Brett, *Bertrand's Toyshop in Bath, Luxury Retailing 1685-1765*, 2014, ill. p. 215.



53

A GOLD, ENAMEL AND IVORY BOÎTE À MINIATURES, LATE 19TH CENTURY

in 18th century taste, rectangular with cut corners, the cagework mounts chased and enamelled with trailing leaves and flowers on a matted ground, the corners with white pellets, containing miniatures painted *en grisaille* after Boucher, the lid with putti playing with a goat, the base representing Industry, the sides with further putti enjoying themselves, gold lining, apparently unmarked apart from modern French eagle head control marks



51

A TWO-COLOUR GOLD-MOUNTED ROYAL PORTRAIT BOX, PARIS, 1771

circular, the ground striped in gold and abalone shell in different tones of green and purple, within stamped mounts, the lid inset with an enamel portrait of Louis XV, wearing the ribbon of the Order of (?), and a blue velvet cloak adorned with gold fleurs-de-lis, tortoiseshell-lined, maker's mark [?]C, a star between, charge and discharge marks of Julien Alaterre, Paris, 1771, later French control marks including 3e titre 1819-38 and post-1838 eagle head control



54

A GOLD AND ENAMEL SNUFF BOX, PIERRE-MÉDARD MOTHET, PARIS, 1766

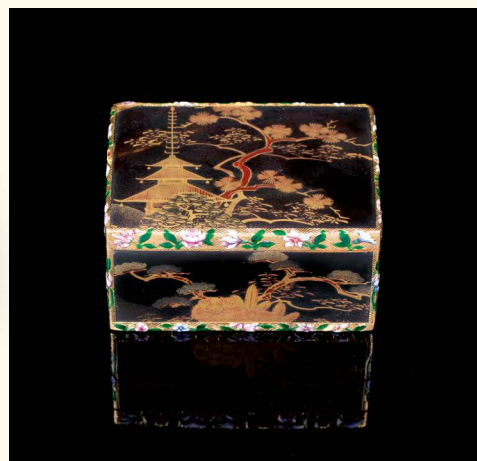
of elongated oval form, the lid with a central medallion painted *en plein en grisaille* on lilac with a child giving water to a pet rabbit, below a pink bow, the ground, sides and base with translucent green enamel whorls on a polished and reeded ground within interlaced borders, maker's mark, charge and discharge marks of Jean-Jacques Prévost, Paris date letter for 1766



52

A TWO-COLOUR GOLD AND ENAMEL SNUFF BOX, PROBABLY GERMAN, LATE 18TH CENTURY AND LATER

of oblong form, decorated in opaque white and translucent orange enamels with a design *en étoffe* of swirling garlands and ribbons flanking medallions simulating moss agate stones, the later applied top centred on an oval orange medallion overlaid with pierced gold flowers, apparently unmarked



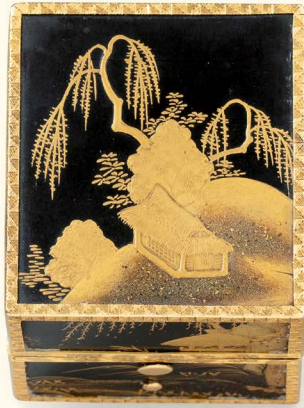
55

A JAPANESE LACQUER SNUFF BOX WITH GOLD AND ENAMEL CAGEWORK MOUNTS, JEAN DUCROLLAY, PARIS, 1749/1750

rectangular, the diagonally-reeded gold mounts decorated in painted enamels and two tones of translucent green enamel with flower sprigs, enclosing large panels of Japanese lacquer, on lid and base with *fundame* pavilions and pagodas picked out in red, the sides with sprouting conifers on a *roiro* ground, the interior gold-lined and wavy edged, maker's mark, charge and discharge marks of Antoine Leschaudel and Julien Berthe, Paris date letters, in associated fishskin case

Both as a result of his family connections and as an innovative craftsman, Jean Ducrollay holds a pre-eminent position among Paris gold box makers of the mid eighteenth century. Apprenticed in 1722 to his uncle Jean Drais who acted as his sponsor when he became master in 1734 from the rue de Lamoignon, by 1748 he had moved to the place Dauphine where he and his younger brother Jean-Charles worked until 1761 when they sold the business to Jean-Marie Tiron de Nanteuil. Ducrollay was named *orfèvre-joaillier* to the Crown and to the Court supplying the Menus Plaisirs as well as a most distinguished clientèle which included Madame de Pompadour (for whom he produced a chased gold coffee-mill, 1756/7, now in the Louvre) and the duc d'Aumont (for whom he created the famous gold and enamel snuff box, 1744, decorated with peacock's feathers, now in the Wallace Collection). For more complete details about Ducrollay's life and business arrangements, see Vincent Bastien, 'Les Ducrollay', *L'Objet d'Art*, no. 415, Juillet-Août 2006, pp. 60-69.

Although Ducrollay employed all the techniques and materials available to goldsmiths at that time in the creation of his gold boxes, from exquisitely simple engine-turning to hardstone, enamel, porcelain and jewels, his use of fashionable Japanese lacquer is well recorded. His name appears several times in the *Livre-journal de Lazare Duvaux, Marchand Bijoutier ordinaire du Roy, 1748-1758*, (ed. Jean Cordey, Paris, 1873) in connection with the purchase of Japanese lacquer panels, presumably for insertion into snuff boxes such as this or *carnets* or other small mounted objects. Another lacquer box of 1752/3 by Ducrollay with very similar flowery gold and enamel mounts further embellished with blue ribbons, is to be found in the Thurn and Taxis Collection (Lorenz Seelig, *Golddosen des 18. Jahrhunderts aus dem Besitz der Fürsten von Thurn und Taxis*, Munich, 2007, no. 2).



56

A GOLD-MOUNTED JAPANESE LACQUER SCENT BOTTLE CASE, PARIS, 1753

of cube form, the lacquer panels on the lid and sides decorated in *takamake* representing Japanese temples and a landscape by a pond, overgrown with reeds and willows, within chased zig-zag and floral gold cagework, the base of brown aventurine lacquer, opening to reveal four small gold-capped gold scent bottles and a matching funnel, circular gold pushpiece, *maker's mark rubbed, charge and discharge marks of Julien Berthe, 1750-1756, Paris date letter*



57

A THREE-COLOURED GOLD SNUFF BOX, PIERRE-CLAUDE MOTHE, PARIS, 1762

ingot form, the lid, base and side panels centred with *scènes de chasse* over sunray engine-turning, the short sides with chased flowers around an arrow and a quiver, within interlaced borders, a floral decoration in each corner, *maker's mark, charge mark of Eloi Brichard for 1756-1762, discharge mark of Jean Jacques Prévost for 1762-1768, Paris date letter, later French control marks*

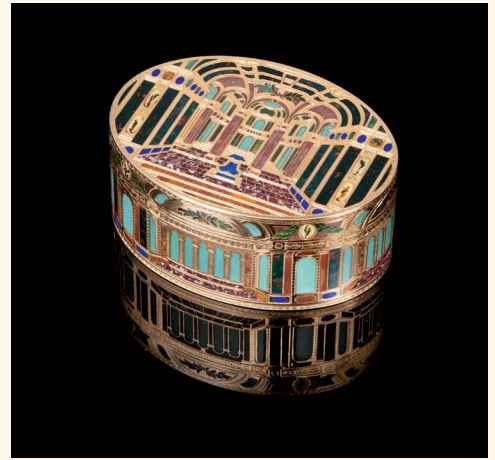


58

A SMALL FOUR-COLOUR GOLD SNUFF BOX, DOMINIQUE-FRANÇOIS POITREAU, PARIS, 1768

oval, the lid and base with shaped cartouches chased with pastoral trophies on a polished ground within garland borders, the sides with musical trophies and nosegays on a similar ground divided by swagged pilasters, *maker's mark, charge and discharge marks of Julien Alaterre, Paris date letter for 1768*

Unusually for a goldsmith, Dominique-François was the son of a landscape and portrait painter and member of the Académie Royale, Etienne Poitreau. He was apprenticed at the age of 16, in 1741, to Pierre Ferrat and became master, sponsored by the gold box maker Pierre-François Delafons, in 1757. He lived and worked in the Cour Neuve du Palais until his retirement in 1781. There are chased gold boxes by Poitreau in the Louvre, the Victoria & Albert and other museums. Surprisingly his mark was one of the most commonly copied by later makers and affixed to quite unsuitable boxes as identified by Charles Truman (*The Thyssen-Bornemisza Collection, Renaissance jewels, gold boxes, etc.*, London, 1984,



59

A GOLD AND PIETRA DURA SNUFF BOX, JOHANN CHRISTIAN NEUBER, DRESDEN, CIRCA 1770

oval, the chased gold cagework inlaid on lid and base in a variety of hardstones including porphyry, bloodstone, agate, lapis and chalcedony with an architectural perspective of galeried arches framed by pillars set with oval moss agate panels and below loose laurel swags, the lid with a central lapis lazuli table, the sides with a similar arrangement of arches and pillars strikingly contrasting teal green chrysoprase arcades with bloodstone and orange agate pillarets below further laurel swags and moss agate ovals, the gold delicately engraved to emphasise the architectural elements and with narrow chevron borders to the sides, *apparently unmarked*, in plush-lined green shagreen case

An extraordinary snuff box

This snuff box is extraordinary not only because of the masterly pietra dura technique employed by the goldsmith but also for its unique design and the subtle colouring of the chosen hardstones. These are not the local Saxon stones which Neuber went on so successfully to promote but more precious lapis lazuli from Afghanistan, porphyry from Egypt and recently discovered chrysoprase from Poland. The box is not signed by Neuber but has traditionally been considered as his work, an attribution confirmed by Alexis Kugel's study of 2012. It is closely linked to an oval box in the Louvre (Inv. OA 7974) inlaid on the lid with a perspective view of a garden terrace leading to a small pavilion, the sides with a balustrade surmounted by flowerpots (resembling those on the top of the Ninfeo of the Villa Aldobrandini), leading in the front to a fountain flanked by a relaxed gallant and his lady. The two boxes are linked not only by the use of perspective but each also has the sides edged with identical narrow chevron borders. In its turn, the background of the Louvre box is filled with very distinctive frilly-edged speckled green leaves, leaves which reappear on a small group of five boxes (Kugel, nos. 13-17) inlaid with rustic subjects, one of which is signed: *Taddel à Dresde Ao 1769*, one: *Neuber à Dresde 1770*, and one: *Neuber à Dresde*. Kugel considers that in this case Taddel acted as retailer for a box made by his son-in-law and protégé and that this group of boxes are, in fact, all early works by Johann Christian Neuber although other authorities disagree.

The goldsmith



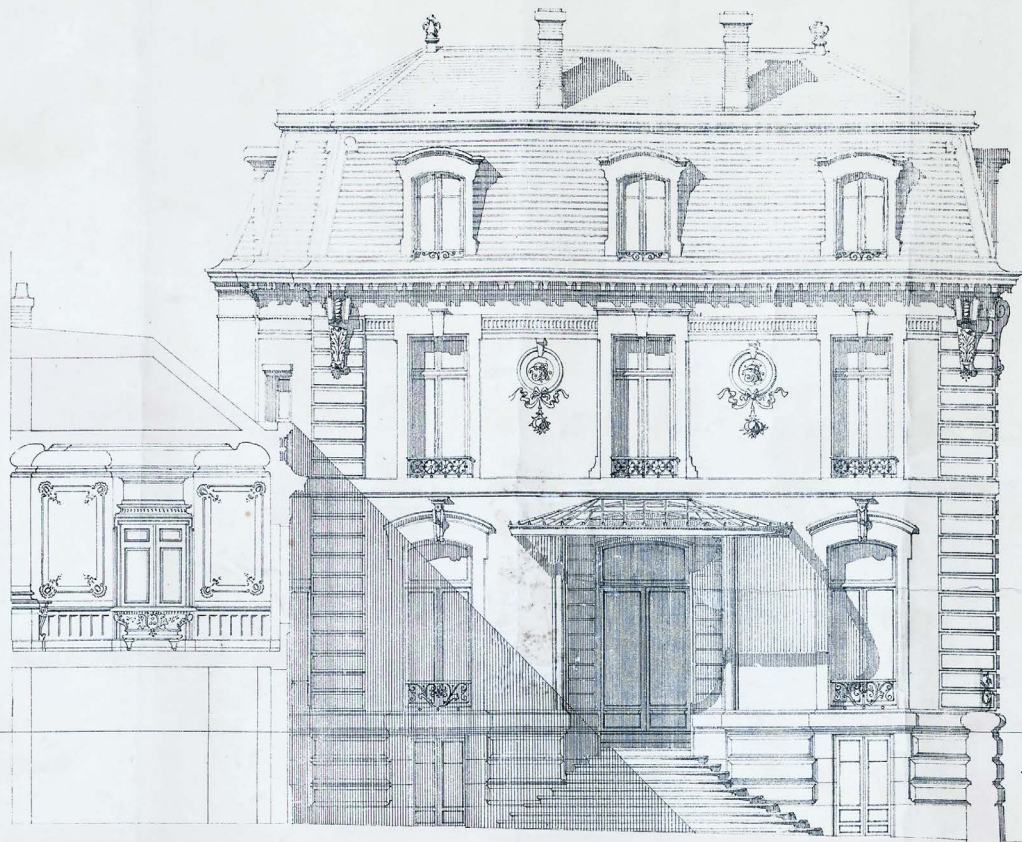
Johann Christian Neuber (1736-1808), Court Jeweller in Dresden, specialised in creating Galantariewaren (useful but precious objects) which combined locally-mined hardstones with delicate goldwork in the Zellenmosaik (cell mosaic) technique to form pictures or patterns. Neuber was apprenticed to Johann Friedrich Trechaon, a goldsmith of Swedish origin, in 1752 at the age of 17. In 1762 he became master goldsmith and burger of Dresden, succeeding Heinrich Taddel as director of the Grünes Gewölbe, and before 1775 he also was appointed Court Jeweller. It was from Taddel, his father-in-law and mentor, that Neuber acquired his knowledge of hardstones and how to work them. As Jean Auguste Lehniger, a contemporary visitor to Dresden, wrote in 1782: *Chez le Sieur NEUBERT, Jouailler de la Cour, on trouve nombre de pierres rare et très belles, toutes sortes d'ouvrages de Jouaillerie et particulièrement un superbe assortiment de tabatières de pierres composées, espèce de mosaïque qui étonne le connoisseur et dont le Sr NEUBERT fait un commerce considerable.*

Although commissioned to produce the occasional large-scale work such as the side table inlaid with 169 hardstones given by the city of Freiburg to Frederick Augustus III in 1769 and the table inlaid with 128 hardstones given by the Elector to the baron de Breteuil in 1780 to celebrate the peace of Teschen (now in the Louvre), Neuber advertised a wide range of small objects made from inlaid hardstones including boxes for ladies and gentlemen, cane handles, watch cases, chatelaines, and jewellery such as bracelets and rings. His distinctive style was popular both at court and with the many visitors who flocked to Dresden as it rebuilt itself after the Seven Years' War. This distinctiveness was eventually counter-productive with a novelty-seeking public and by the end of the 1780s, his over-extended enterprise started to suffer increasingly severe financial problems. Despite holding a lottery in 1788 and other fundraising measures, business failure finally led to Neuber's retreat from Dresden in 1805 to the house of his son

NOTES

M^r le Comte de RIBES . FAÇADE sur Cour.

1/2 Echelle de 0.02 p. M.



*Dressé par l'Architecte Souvignat
Paris le 15 Mai 1865.
Tronquais A*

Élévation de l'hôtel de Ribes sur la cour et coupe de la salle de billard, par A. Tronquais, 1865 © Tous droits réservés

Sotheby's EST. 1744



LA COLLECTION
RIBES



LA COLLECTION RIBES II – LA BIBLIOTHÈQUE

AUCTION PARIS 12 DECEMBER

EXHIBITION FREE AND OPEN TO THE PUBLIC 7 – 11 DECEMBER

76, RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ, 75008 PARIS

ENQUIRIES +33 1 53 05 53 18 ANNE.HEILBRONN@SOTHEBYS.COM

SOTHEBYS.COM/RIBES #SOTHEBYSCOLLECTIONRIBES



DOWNLOAD SOTHEBY'S APP
FOLLOW US @SOTHEBYS



Sotheby's

EST.
1744

Formulaire
D'ordre D'achat

REF.

PF1930 "TRÉSORS"

VENTE

LA COLLECTION RIBES I :
LES TRÉSORS

DATE DE LA VENTE

11 DÉCEMBRE 2019

IMPORTANT

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

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

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

LES ORDRES D'ACHAT ECRITS

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

LES ORDRES D'ACHAT
TÉLÉPHONIQUES

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

CIVILITÉ (OU NOM DE L'ENTREPRISE)

NOM

PRÉNOM

N° COMPTE CLIENT SOTHEBY'S (SI EXISTANT)

ADRESSE

CODE POSTAL

TÉL DOMICILE

TÉL PROFESSIONNEL

TÉL PORTABLE

FAX

EMAIL

N° DE TVA (SI APPLICABLE)

SOTHEBY'S FRANCE ET LES SOCIÉTÉS DU GROUPE SOTHEBY'S POURRONT UTILISER VOS DONNÉES PERSONNELLES AUX FINS DE VOUS CONTACTER POUR VOUS FAIRE PART DES PRODUITS, SERVICES, ÉVÈNEMENTS, OFFRES ET TOUTE AUTRE ACTIVITÉ DE SOTHEBY'S ADAPTÉS À VOS CENTRES D'INTÉRÊTS. SI VOUS NE SOUHAITEZ PAS ÊTRE CONTACTÉ DANS CE CADRE, VEUILLEZ COCHER LA CASE CI-DESSOUS.
JE NE SOUHAITE PAS RECEVOIR LES OFFRES PROMOTIONNELLES DE SOTHEBY'S : ☐

☐ VEUILLEZ COCHER CETTE CASE EN CAS DE NOUVELLE ADRESSE

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

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

NOM

ADRESSE

CODE POSTAL

VILLE

PAYS

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

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

		€
		€
		€
		€
		€
		€
		€

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

FORMULAIRE À RETOURNER PAR COURRIER OU PAR FAX AU:

DEPARTEMENT DES ENCHÈRES, SOTHEBY'S (FRANCE) S.A.S., 76 RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ, CS 10010, 75384 PARIS CEDEX 08

tél +33 (0)1 53 05 53 48, fax +33 (0)1 53 05 5293/5294 ou par email bids.paris@sothebys.com

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

Je m'engage à régler à Sotheby's en sus du prix d'adjudication une commission d'achat aux taux indiqués dans les Conditions Générales de Vente, la TVA aux taux en vigueur étant en sus. Je consens à l'utilisation des informations inscrites sur ce formulaire et de toute autre information obtenues par Sotheby's, en accord avec le guide d'ordre d'achat et les Conditions Générales de Vente. Nous conserverons et traiterons vos informations personnelles et nous pourrions être amenés à les partager avec les autres sociétés du groupe Sotheby's uniquement dans le cadre d'une utilisation conforme à notre Politique de confidentialité publiée sur notre site Internet www.sothebys.com ou disponible sur demande par courriel à l'adresse suivante : enquiries@sothebys.com. J'ai été informé qu'afin d'assurer la régularité et la bonne compréhension des enchères faites par téléphone, celles-ci sont enregistrées.

SIGNATURE

DATE

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

LE PAIEMENT DOIT ÊTRE EFFECTUÉ PAR LA PERSONNE DONT LE NOM EST INDICUÉ SUR LA FACTURE.

NOM DU TITULAIRE DE LA CARTE

TYPE DE CARTE

N° DE LA CARTE

DATE DE COMMENCEMENT (SI APPLICABLE) DATE D'EXPIRATION

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

AVIS AUX ENCHÉRISSEURS

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

Ce service est gratuit et confidentiel.

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

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

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

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

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

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

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

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

Les enchères téléphoniques sont acceptées aux risques du futur enchérisseur et doivent être confirmées par lettre ou par téléphone 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 fournisse le même niveau de protection des données personnelles que celle en vigueur dans l'Union Européenne, qu'ils soient ou non situés dans un pays offrant le même niveau de protection des données personnelles.

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

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

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

GUIDE FOR ABSENTEE BIDDERS

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

This service is free and confidential.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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





Bidding Form

SALE NUMBER
PF1930 "TRÉSORS"

SALE TITLE
LA COLLECTION RIBES I :
LES TRÉSORS

SALE DATE
11 DECEMBER 2019

IMPORTANT

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

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

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

WRITTEN/FIXED BIDS

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

TELEPHONE BIDS

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

TITLE (OR COMPANY NAME - IF APPLICABLE)

FIRST NAME

LAST NAME

SOTHEBY'S CLIENT ACCOUNT NO. (IF KNOWN)

ADDRESS

POSTCODE

TELEPHONE (HOME)

(BUSINESS)

MOBILE NO

FAX

EMAIL

VAT NO. (IF APPLICABLE)

SOTHEBY'S FRANCE AND THE SOTHEBY'S GROUP MAY USE YOUR DETAILS TO CONTACT YOU ABOUT SOTHEBY'S PRODUCTS OR SERVICES, EVENTS OR PROMOTIONS AND OTHER ACTIVITIES THAT MAY BE OF INTEREST TO YOU.

IF YOU WOULD PREFER NOT TO BE CONTACTED IN THIS WAY, PLEASE TICK THE BOX BELOW.

I DO NOT WISH TO RECEIVE PROMOTIONAL COMMUNICATIONS FROM SOTHEBY'S: ☐

☐ PLEASE TICK IF THIS IS A NEW ADDRESS

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

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

NAME

ADDRESS

POSTAL CODE

CITY

COUNTRY

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

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

		€
		€
		€
		€
		€
		€
		€

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

PLEASE MAIL OR FAX TO:

BID DEPARTMENT, SOTHEBY'S (FRANCE) S.A.S, 76 RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ, CS 10010, 75384 PARIS CEDEX 08

+33 (0)1 53 05 53 48, fax +33 (0)1 53 05 52 93/52 94 or email bids.paris@sothebys.com

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

I consent to the use of information written on this form and any other information obtained by Sotheby's in accordance with the Guide for Absentee Bidders and Conditions of Sale.

We will hold and process your personal information and may share it with another Sotheby's Group company for use as described in, and in line with, our Privacy Policy published on our website at www.sothebys.com or available on request by email to " enquiries@sothebys.com

I am aware that all telephone bid lines may be recorded.

SIGNATURE

DATE

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

PAYMENT MUST BE MADE BY THE INVOICED PARTY.

NAME ON CARD

TYPE OF CARD

CARD NUM BER

START DATE

EXPIRY DATE

3 LAST DIGITS OF SECURITY CODE ON SIGNATURE STRIP
IF APPLICABLE

INFORMATIONS IMPORTANTES DESTINÉES AUX ACHETEURS

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

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

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

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

Commission Acheteur Conformément aux Conditions Générales de Vente de Sotheby's imprimées dans ce catalogue, l'acheteur paiera au profit de Sotheby's, en sus du prix d'adjudication, une commission d'achat qui est considérée comme faisant partie du prix d'achat. La commission d'achat est de 25% HT du prix d'adjudication sur la tranche jusqu'à 250 000 € inclus, de 20 % HT sur la tranche supérieure à 250 000 € jusqu'à 2 500 000 € inclus, et de 13,9% HT sur la tranche supérieure à 2 500 000 €, 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 44 selon les modalités prévues par la « Note aux opérateurs » de la Direction générale des Douanes et droits indirects du 24 juillet 2017, 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.conseilventes.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 : +33 (0)1 53 05 53 05 ; +44 (0)20 7293 5000 ou +1 212 894 7000 ou par courriel cataloguesales@sothebys.com.

Caractère indicatif des estimations

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

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

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

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

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

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

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

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

Objets mécaniques et électriques

Les objets mécaniques et électriques (notamment les horloges et les montres) 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 clerks 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 24h 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 pourrions exécuter en votre nom au cas où nous serions dans l'impossibilité de vous joindre par téléphone. Des membres du personnel parlant plusieurs langues sont à votre disposition pour enchérir par téléphone pour votre compte.

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

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

3. LA VENTE

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

ventes ou par des annonces faites par la personne habilitée à diriger des ventes.

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

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

4. APRÈS LA VENTE

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

Paiement

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

- par virement bancaire en Euros
- par chèque garanti par une banque en Euros
- par chèque en Euros
- par carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express, CUP). Veuillez noter que le montant maximum de paiement autorisé par carte de crédit est de 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.

Le Post-Sale Services 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 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 ou par une banque étrangère soient acceptés, nous vous informons que le bien ne sera pas délivré avant l'encaissement définitif du chèque, l'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, que le paiement doit être fait en fonds disponibles et que l'approbation du paiement est requise. Veuillez contacter notre Post-Sale Services 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, aux frais risques et périls de l'acheteur auprès d'une société de gardiennage désignée par Sotheby's. Tous les frais dus à la société de gardiennage devront être payés par l'acheteur avant de prendre livraison des biens.

Assurance 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 France ou l'importation dans un autre pays peut être soumise à l'obtention d'une ou plusieurs autorisation(s) d'exporter ou d'importer. Il est de la responsabilité de l'acheteur d'obtenir les autorisations d'exportation ou d'importation. Il est rappelé aux acheteurs que les biens achetés doivent être payés immédiatement après la vente aux enchères. Le fait qu'une autorisation d'exportation ou d'importation requise soit refusée ou que l'obtention d'une telle autorisation prenne du retard ne pourra pas justifier l'annulation de la vente ni aucun retard dans le paiement du montant total dû. Les biens vendus seront délivrés à l'acheteur ou expédiés selon ses instructions écrites et à ses frais, dès l'accomplissement, le cas échéant, des formalités d'exportation nécessaires.

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

Un Certificat pour un bien culturel est nécessaire pour déplacer, de la France à un autre État Membre 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. 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 (notamment les bijoux) 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.

Sales Tax et Use Tax (taxes instituées par certains Etats aux Etats-Unis d'Amérique)

Les acheteurs sont informés que des taxes locales de vente « Sale Tax » ou de consommation « Use Tax » sont susceptibles de s'appliquer lors de l'importation de biens dans des pays étrangers suite à leur achat (à titre d'exemple, une « Use tax » est susceptible d'être due lorsque des biens sont importés dans certains états américains). Les acheteurs sont tenus de se renseigner par leurs propres moyens sur ces taxes locales.

Dans le cas où Sotheby's procède, pour le compte d'un acheteur de cette vente, à la livraison d'un bien dans un Etat des Etats-Unis d'Amérique dans lequel Sotheby's est enregistrée aux fins de collecter des « Sales Taxes », Sotheby's est tenue de collecter et de remettre à l'Etat concerné la « Sale Tax/Use Tax » applicable sur le prix d'achat total (y compris le prix d'adjudication, la commission acheteur, les frais de transport et d'assurance), quel que soit le pays de résidence ou la nationalité de l'acheteur.

Lorsque l'acheteur a fourni à Sotheby's avant la remise du bien un certificat d'exonération valable pour les biens destinés à la revente (« Resale Exemption Certificate »), la « Sale Tax/Use Tax » ne sera pas facturée. Les clients qui souhaitent fournir des documents relatifs à la revente ou l'exonération de taxe de leurs achats doivent contacter le département Post-Sale Services.

Les clients souhaitant que l'expédition de leur lot aux Etats-Unis soit organisée par Sotheby's doivent contacter le responsable du Post Sale Service mentionné dans ce catalogue avant d'organiser l'expédition du lot.

Espèces en voie d'extinction Les objets qui contiennent de la matière végétale ou animale comme le corail, le crocodile, l'ivoire, les fanons de baleine, les carapaces de tortue, etc., indépendamment de l'âge ou de la valeur, requièrent une autorisation spéciale du Ministère français de l'Environnement avant de pouvoir quitter le territoire français. Veuillez noter que la possibilité d'obtenir une licence ou un certificat d'exportation ne garantit pas la possibilité d'obtenir une licence ou un certificat d'importation dans un autre pays, et inversement. A titre d'exemple,

il est illégal d'importer de l'ivoire d'éléphant africain aux Etats-Unis. Nous suggérons aux acheteurs de vérifier auprès des autorités gouvernementales compétentes de leur pays les modalités à respecter pour importer de tels objets avant d'enchérir. Il incombe à l'acheteur d'obtenir toute licence et/ou certificat d'exportation ou d'importation, ainsi que toute autre documentation requise.

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

Droit de préemption L'Etat 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'Etat 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'Etat se subroge à l'acheteur.

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

- (1) objets archéologiques ayant plus de cent ans d'âge provenant de fouilles et découvertes terrestres et sous-marines, de sites archéologiques ou de collections archéologiques ;
- (2) éléments de décor provenant du démembrement d'immeuble par destination ;
- (3) peintures, aquarelles, gouaches, pastels, dessins, collages, estampes, affiches et leurs matrices respectives ;
- (4) photographies positives ou négatives quel que soit leur support ou le nombre d'images sur ce support ;
- (5) œuvres cinématographiques et audiovisuelles ;
- (6) productions originales de l'art statuaire ou copies obtenues par le même procédé et fontes dont les tirages ont été exécutés sous le contrôle de l'artiste ou de ses ayants-droit et limités à un nombre inférieur ou égal à huit épreuves, plus quatre épreuves d'artistes, numérotées ;
- (7) œuvres d'art contemporain non comprises 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 collections 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 le bien ne peut être vendu. Ce prix est en général fixé à un pourcentage de l'estimation la plus basse figurant dans le catalogue. Ce prix ne peut être fixé à un montant supérieur à l'estimation la plus basse figurant dans le catalogue, ou annoncée publiquement par la personne habilitée à diriger la vente et consignée au procès-verbal. Si un lot de la vente est offert sans prix de réserve, ce lot sera indiqué par le symbole suivant (□). Si tous les lots de la vente sont offerts sans prix de réserve, une Note Spéciale sera insérée dans le catalogue et ce symbole ne sera pas utilisé.

○ Propriété garantie

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

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

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

➤ Ordre irrévocable

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

vente ou avant la vente du lot indiquant que celui-ci a fait l'objet d'un ordre irrévocable. Si l'enchérisseur irrévocable dispense des conseils en rapport avec le lot à une personne, Sotheby's exige qu'il divulgue ses intérêts financiers sur le lot. Si un agent vous conseille ou enchérit pour votre compte sur un lot faisant l'objet d'un ordre d'achat irrévocable, vous devez exiger que l'agent divulgue s'il a ou non des intérêts financiers sur le lot.

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

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

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

⌘ Biens assujettis au droit de suite

L'acquisition d'un lot marqué de ce symbole (⌘) est soumise au paiement du droit de suite, dont le montant représente un pourcentage du prix d'adjudication calculé comme suit :

Tranche du prix d'adjudication (en €)
Taux du droit de suite
De 0 à 50.000 € 4%
De 50.000,01 à 200.000 € 3%
De 200.000,01 à 350.000 € 1%
De 350.000,01 à 500.000 € 0.5%
Au-delà de 500.000 € 0.25%

Le montant du droit de suite dû représente la somme des montants calculés selon les tranches indiquées ci-dessus, et ne pourra excéder 12.500 euros pour chaque bien à chaque vente de celui-ci. Le montant maximum du droit de suite de 12.500 euros s'applique pour les biens adjugés à 2 millions d'euros et au-delà.

α TVA

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



vendeur.

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

INFORMATION TO BUYERS

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

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

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

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

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

The buyer's premium is 25% of the hammer price up to and including €250,000, 20% of any amount in excess of €250,000 up to and including €2,500,000, and 13.9% of any amount in excess of €2,500,000, plus any applicable VAT or amount in lieu of VAT at the applicable rate.

VAT RULES

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

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

VAT refund for property with † symbol (for European Union professionals) VAT registered buyers from other European Union (EU) countries may have the VAT on the hammer price and on the buyer's premium refunded if they provide Sotheby's with their VAT registration number and evidence that the property has been removed from France to another country of the EU within a month of the date of sale.

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

VAT refund for non-European Union buyers Non-European Union (EU) buyers may have the amount in lieu of VAT (for property sold under the margin scheme) and any applicable VAT on the hammer price and on the buyer's premium refunded if they provide Sotheby's with evidence that the property has been removed from France to another country outside the EU within two months of the date of sale (in the form of a copy of the export documentation stamped by customs officers, where Sotheby's appears in Box 44 in accordance with the arrangements laid down by the notice of July 24th, 2017 of the French Customs Authorities).

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 05 ; +44 (0)20 7293 5000 or +1 212 894 7000 or send an email to :cataloguesales@sothebys.com .

+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 without limitation clocks and watches) are sold on the basis of their decorative value only and should not be assumed to be operative. It is essential that prior to any intended use, the electrical system is checked and approved by a qualified electrician.

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

2. BIDDING IN THE SALE

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

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

If you wish to bid on a property, please indicate clearly that you are bidding by raising your paddle and attracting the attention of the auctioneer. Should you be the successful buyer of any property, please ensure that the auctioneer can see your paddle and that it is your number that is called out. Should there be any doubts as to price or buyer, please draw the auctioneer's attention to it immediately. Sotheby's will invoice all property sold to the name and address in which the paddle has been registered and invoices cannot be transferred to other names and addresses. In the event of loss of your paddle, please inform the sales clerk immediately.

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

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

Absentee Bids If you cannot attend the auction, we will be pleased to execute written bids on your behalf. A bidding form can be found at the back

of this catalogue. This service is free and confidential. In the event of identical bids, the earliest bid received will take precedence.

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

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

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

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

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

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

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

3. AT THE AUCTION

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

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

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

4. AFTER THE AUCTION

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

Payment Payment is due immediately

after the sale and may be made by the following methods:

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

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

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

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

Bank transfers should be made to:

HSBC Paris St Augustin
3, rue La Boétie
75008 Paris
Name : Sotheby's (France) S.A.S.
Account Number : 30056 00050 00502497340 26
IBAN : FR 76 30056 00050 00502497340 26
Swift Code : CCFRFRPP
Please include your name, Sotheby's account number and invoice number with your instructions to your bank. Please note that we reserve the right to decline payments received from anyone other than the buyer of record and that clearance of such payments will be required. Please contact our Client Accounts Department if you have any questions concerning clearance. No administrative fee is charged for payment by Mastercard and Visa. We reserve the right to seek identification of the source of funds received.

Collection of Purchases Purchases can only be collected after payment in full in cleared funds has been made and appropriate identification has been provided. All property will be available during, or after each session of sale on presentation of the paid invoice with the release authorisation from the Client Accounts Office.

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

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

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

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

It is the buyer's responsibility to obtain any relevant export or import licence. Buyers are reminded that property purchased must be paid for immediately after the auction.

The denial of any export or import licence required or any delay in obtaining such licence cannot justify the cancellation of the sale or any delay in making payment of the total amount due. Sold property will only be delivered to the buyer or sent to the buyer at their expense, following his/her written instructions, once the export formalities are complete.

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

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

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

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

- Watercolours, gouaches and pastels more than 50 years old €30,000
- Drawings more than 50 years old €15,000
- Pictures and paintings in any medium on any material more than 50 years old (other than watercolours, gouaches and pastels above mentioned) €150,000
- Original sculpture or statuary and copies produced by the same process as the original more than 50 years old €50,000
- Books more than 100 years old singly or in collection €50,000
- Means of transport more than 75 years

old €50,000

- Original prints, engravings, serigraphs and lithographs with their respective plates and original posters €15,000
- Photographs, films and negatives there of €15,000
- Printed Maps more than 100 years old €15,000
- Incunabula and manuscripts including maps and musical scores single or in collections irrespective of value
- Archaeological items more than 100 years old irrespective of value
- Dismembered monuments more than 100 years old irrespective of value
- Archives more than 50 years old irrespective of value
- Any other antique items, including jewels, 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.

Sales and Use Taxes Buyers should note that local sales taxes or use taxes may become payable upon import of items following purchase (for example, use tax may be due when purchased items are imported into certain states in the US). Buyers should obtain their own advice in this regard.

In the event that Sotheby's ships items for a purchaser in this sale to a destination within a US state in which Sotheby's is registered to collect sales tax, Sotheby's is obliged to collect and remit the respective state's sales / use tax in effect on the total purchase price (including hammer price, buyer's premium, shipping costs and insurance) of such items, regardless of the country in which the purchaser resides or is a citizen.

Where the purchaser has provided Sotheby's with a valid Resale Exemption Certificate prior to the release of the property, sales / use tax will not be charged. Clients who wish to provide resale or exemption documentation for their purchases should contact Post Sale Services.

Clients who wish to have their purchased lots shipped to the US by Sotheby's are advised to contact the Post Sale Manager listed in the front of this catalogue before arranging shipping.

Endangered Species Items made of or incorporating plant or animal material such as coral, crocodile, 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, palaeontological, ethnographic or numismatic interest;
- (11) Means of transport;
- (12) Any other antique objects not included in the above categories 1) to 11)

EXPLANATION OF SYMBOLS

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

□ No Reserve

Unless indicated by a box (□), all lots

in this catalogue are offered subject to a reserve. A reserve is the confidential hammer price established between Sotheby's and the seller and below which a lot will not be sold. The reserve is generally set at a percentage of the low estimate and will not exceed the low estimate for the lot as set out in the catalogue or as announced by the auctioneer. If any lots in the catalogue are offered without a reserve, these lots are indicated by a box (□). If all lots in the catalogue are offered without a reserve, a Special Notice will be included to this effect and the box symbol will not be used.

○ Guaranteed Property

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

▲ Property in which Sotheby's has an Ownership Interest

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

➤ Irrevocable Bids

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

● Restricted Materials

Lots with this symbol have been identified at the time of cataloguing as containing organic material which may

be subject to restrictions regarding import or export. The information is made available for the convenience of Buyers and the absence of the symbol is not a warranty that there are no restrictions regarding import or export of the Lot.

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

⊕ Property Subject to the Artist's Resale Right

Purchase of lots marked with this symbol (⊕) will be subject to payment of the Artist's Resale Right, at a percentage of the hammer price calculated as follows:

Portion of the hammer price (in €)	Royalty Rate
From 0 to 50,000	4%
From 50,000.01 to 200,000	3%
From 200,000.01 to 350,000	1%
From 350,000.01 to 500,000	0.5%
Exceeding 500,000	0.25%

The Artist's Resale Right payable will be the aggregate of the amount payable under the above rate bands, subject to a maximum royalty payable of 12,500 euros for any single work each time it is sold. The maximum royalty payable of 12,500 euros applies to works sold for 2 million euros and above.

α VAT

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

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

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

A complete translation in English of our Conditions of Business is available on www.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 nantisements 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.

(v) qu'il n'est pas sujet à des sanctions commerciales, des embargos ou à toute autre restriction commerciale dans la juridiction dans laquelle il exerce ou en vertu du droit de l'Union européenne, du droit français ou des lois et règlements des Etats Unis d'Amérique, et ne doit pas être détenu (même partiellement) ou contrôlé par une/des Personne(s) Sanctionnée(s) (ensemble « les Personne(s) Sanctionnée(s) ») ;

(vi) que lorsqu'il agit comme agent du propriétaire, le propriétaire n'est pas une Personne Sanctionnée et n'est ni détenu (même partiellement) ou contrôlé par une/des Personne(s) Sanctionnée(s) ;

(vii) qu'il s'engage à ce qu'aucun pourcentage du Produit Net de la Vente ne soit transféré ou utilisé au profit d'une Personne Sanctionnée, ni à ce qu'aucune partie impliquée dans la transaction que ce soit une institution financière, un transitaire ou autre commissionnaire de transport, ou tout autre partie ne constitue un/des personne(s) Sanctionnée(s), ou soit détenue (même partiellement) ou contrôlée par une/des Personne(s) Sanctionnée(s), à moins que leur activité ne soit autorisée par écrit par les autorités administratives compétentes ou en application de la loi ou des règlements en vigueur ;

Le vendeur indemniserait 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 et portées sur le procès-verbal de la vente. Les indications sont établies compte tenu des informations données par le vendeur, des connaissances scientifiques, techniques et artistiques et de l'opinion généralement admise des experts et des spécialistes, existantes à la date à laquelle lesdites indications sont établies. Les estimations sont fournies à titre purement indicatif et peuvent faire l'objet de modifications à tout moment avant la vente.

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

Article VI : Exposition

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

Article VII : Ordres d'achat

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

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

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

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

Article VIII : Prix de réserve

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

Article IX : Retrait des biens

Sotheby's pourra, sans que sa responsabilité puisse être engagée, retirer de la vente les biens proposés à la vente pour tout motif légitime (notamment en cas de (i) non-respect par le vendeur de ses déclarations et garanties, (ii) de doute légitime sur l'authenticité du bien proposé à la vente, ou (iii) à la suite d'une opposition formulée par un tiers quel qu'en soit le bien fondé, ou (iv) si, compte tenu des circonstances, la mise en vente du Bien pourrait porter atteinte à la réputation de Sotheby's ou (v) en application d'une décision de justice, ou (vi) en cas de révocation par le vendeur de son mandat). Si Sotheby's a connaissance d'une contestation relative au titre de propriété du bien que le vendeur a confié à Sotheby's ou relative à une sûreté ou un privilège grevant celui-ci, Sotheby's ne pourra remettre ledit bien au vendeur tant que la contestation n'aura pas été résolue en faveur du vendeur.

Article X : Experts extérieurs

Conformément à l'article L. 321-29 du Code de commerce, Sotheby's peut faire appel à des experts extérieurs pour l'assister dans la description, la présentation et l'estimation de biens. Lorsque ces experts interviennent dans l'organisation de la vente, mention de leur intervention est faite dans le catalogue. Si cette intervention se produit après l'impression du catalogue, mention en est faite par le commissaire-priseur dirigeant la vente avant le début de celle-ci et cette mention est consignée au procès-verbal de la vente. Sotheby's s'assure préalablement que les experts extérieurs auxquels elle a recours ont souscrit une assurance couvrant leur responsabilité professionnelle, étant précisé que Sotheby's demeure solidairement responsable avec ces experts. Sauf indication contraire, les experts extérieurs intervenant dans les ventes de Sotheby's ne sont pas propriétaires des biens offerts à la vente.

PENDANT LA VENTE

Article XI : Déroulement de la vente

Le commissaire-priseur de ventes volontaires dirigeant la vente prononce les adjudications. Il assure la police de la vente et peut faire toutes réquisitions pour y maintenir l'ordre. A l'ouverture de chaque vacation, le commissaire-priseur de ventes volontaires fait connaître les modalités de la vente et des enchères. Chaque bien est identifié par un numéro qui correspond au numéro qui lui est attribué dans le catalogue de la vente. Sauf déclaration contraire du commissaire-priseur de ventes volontaires, la vente est effectuée dans l'ordre de la numérotation des biens, étant précisé que, avant ou pendant la vente, Sotheby's peut procéder à des retraits de biens de la vente conformément à la loi. Le commissaire-priseur de ventes volontaires commence les enchères au niveau qu'il juge approprié et les poursuit de même. Il peut porter des enchères successives ou répondre jusqu'à ce que le prix de réserve soit atteint. En cas de doute sur la validité de toute enchère, et notamment en cas d'enchères simultanées, le commissaire-priseur de ventes volontaires peut, à sa discrétion, annuler l'enchère portée et poursuivre la procédure de vente aux enchères du bien concerné. Sotheby's se réserve la possibilité de ne pas prendre l'enchère portée par ou pour le compte d'un enchérisseur si celui-ci a été précédemment en défaut de paiement ou a été impliqué dans des incidents de paiement, de telle sorte que l'acceptation de son enchère pourrait mettre en cause la bonne fin de la vente aux enchères. Le commissaire-priseur de ventes volontaires peut, si le vendeur en est d'accord, procéder à toute division des biens mis en vente. Il peut aussi procéder à la réunion des biens mis en vente par un même vendeur.

Article XII : Adjudication / Transfert de propriété / Transfert de risque

Le plus offrant et dernier enchérisseur sera l'acheteur sous réserve que le commissaire-priseur de ventes volontaires accepte la dernière enchère en déclarant le lot adjugé. Un contrat de vente entre l'acheteur et le vendeur sera alors formé, à moins que, après qu'un lot ait été adjugé, il apparaisse qu'une erreur a été commise ou une contestation est élevée. Dans ce cas, le commissaire-priseur de ventes volontaires aura la faculté discrétionnaire de constater que la vente de ce lot n'est pas formée et pourra décider, selon le cas, de désigner un autre adjudicataire, ou de poursuivre les enchères, ou d'annuler la vente et de remettre en vente le lot concerné. Cette faculté devra être mise en œuvre avant que le commissaire-priseur de ventes volontaires ne prononce la fin de la vacation. Les ventes seront définitivement formées à la clôture de la vacation. Si une contestation s'élève après la vacation, le procès-verbal de la vente fera foi.



L'acheteur ne deviendra propriétaire du bien adjudgé qu'à compter du règlement effectif à Sotheby's du prix d'adjudication, du montant du droit de suite si applicable et des commissions et frais dus.

Cependant, tous les risques afférents au bien adjudgé 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 adjudgé, survenant avant le transfert des risques à l'acheteur et après le paiement effectif à Sotheby's du prix d'adjudication, du montant du droit de suite si applicable 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 250 000 € inclus, de 20% sur la tranche supérieure à 250 000 € jusqu'à 2 500 000 € inclus, et de 13,9% sur la tranche supérieure à 2 500 000 €, 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 adjudgé, 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, du montant du droit de suite si applicable et des frais de vente en euros.

L'acheteur doit procéder à l'enlèvement de ses achats à ses propres frais.

Conformément à l'article L. 321-6 du Code de commerce, les fonds détenus par Sotheby's pour le compte de tiers sont portés sur des comptes destinés à ce seul usage ouverts dans un établissement de crédit. En outre, Sotheby's a souscrit auprès d'organismes d'assurance ou de cautionnement des contrats garantissant la représentation de ces fonds.

Article XVI : Défaut de paiement de l'acheteur

En cas de défaut de paiement de l'acheteur, Sotheby's lui adressera une mise en demeure. Si cette mise en demeure reste infructueuse :

(a) le vendeur pourra choisir de remettre en vente le bien sur folle enchère. Le vendeur devra faire connaître à Sotheby's sa décision de remettre le bien en vente sur folle enchère dès que Sotheby's l'aura informé de la défaillance de l'acheteur, et au plus tard dans les trois (3) mois suivant la date de la vente. Sotheby's remettra alors le bien aux enchères. Si le prix atteint par le bien à l'issue de cette nouvelle vente aux enchères est inférieur au prix atteint lors de l'enchère initiale, le fol enchérisseur devra payer la différence entre l'enchère initiale et la nouvelle enchère (y compris tout différence dans le montant de la commission d'achat ainsi que la TVA ou toute taxe similaire applicable) augmentée de tous frais encourus lors de la nouvelle vente ;

(b) si le vendeur n'indique pas à Sotheby's, dans le délai de trois mois suivant la date de la vente, son intention de remettre en vente le bien sur folle enchère, il sera réputé avoir renoncé à cette possibilité et Sotheby's aura mandat d'agir en son nom et pour son compte et pourra, mais sans y être obligé et sans préjudice de tous les droits dont dispose le vendeur en vertu de la loi :

(i) soit notifier à l'acquéreur défaillant la résolution de plein droit de la vente ; la vente sera alors réputée ne jamais avoir eu lieu et l'acquéreur défaillant demeurera redevable des frais, accessoires et pénalités éventuellement dus ;

(ii) soit poursuivre l'exécution forcée de la vente et le paiement du prix d'adjudication (augmenté de tous les frais, commission et taxes dus et du montant du droit de suite si applicable), pour son propre compte et/ou pour le compte du vendeur, sous réserve dans ce dernier cas que Sotheby's ait obtenu préalablement du vendeur un mandat spécial et écrit à cet effet.

Sotheby's tiendra le vendeur informé de toutes démarches accomplies au nom du vendeur.

Par ailleurs, Sotheby's décline toute responsabilité quant aux conséquences, quelles qu'elles puissent être, d'une fausse déclaration et/ou d'un défaut de paiement de l'acheteur.

Article XVII : Conséquences pour l'acheteur d'un défaut de paiement

Quelle que soit l'option retenue conformément à l'Article XVI (remise en vente sur folle enchère, résolution

de plein droit de la vente ou exécution forcée de la vente) :

(a) L'acquéreur défaillant sera tenu, du seul fait de son défaut de paiement, de payer :

(i) tous les frais et accessoires, de quelque nature qu'ils soient, relatifs au défaut de paiement (en ce inclus, tous les frais liés à la remise en vente du bien sur folle enchère si cette option est choisie par le vendeur) ;

(ii) des pénalités de retard calculées en appliquant, pour chaque jour de retard, un taux EURIBOR 1 mois augmenté de six cents (600) points de base sur la totalité des sommes dues (le nombre de jours de retard étant rapportés à une année de 365 jours) ; et (iii) des dommages et intérêts permettant de compenser intégralement le (ou les) préjudice(s) causé(s) par le défaut de paiement au vendeur, à Sotheby's et à tout tiers.

(b) Sotheby's pourra discrétionnairement décider de communiquer au vendeur les nom et adresse de l'acheteur afin de permettre au vendeur de poursuivre l'acheteur en justice pour recouvrer les montants qui lui sont dus ainsi que les frais de justice et s'efforcera d'en informer l'acheteur préalablement.

(c) Sotheby's pourra exercer tous les droits et recours sur tous les biens de l'acquéreur défaillant se trouvant en la possession de toute société du groupe Sotheby's.

Article XVIII : Exportation et importation

L'exportation de tout bien de France, et l'importation dans un autre pays, peuvent être sujettes à une ou plusieurs autorisations (d'exportation ou d'importation). Il est de la responsabilité de l'acheteur d'obtenir toute autorisation nécessaire à l'exportation ou à l'importation. Le refus de toute autorisation d'exportation ou d'importation ou tout retard consécutif à l'obtention d'une telle autorisation ne justifiera ni la résolution ou l'annulation de la vente par l'acheteur ni un retard de paiement du bien.

Article XIX : Remise des biens

Sotheby's décline toute responsabilité au titre de l'emballage et du transport des biens.

Le bien adjudgé 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, du montant du droit de suite si applicable 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 adjudgé, 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 : Les garanties des acheteurs et des enchérisseurs

(a) L'enchérisseur et/ou l'acheteur n'est pas sujet à des sanctions commerciales, des embargos ou à toute autre restriction commerciale dans la juridiction dans laquelle il exerce ou en vertu du droit de l'Union européenne, de la législation française ou des lois et règlements des Etats Unis d'Amérique, et n'est pas détenu (même partiellement) ou contrôlé par une/des personne(s) sanctionnée(s) (ensemble « les Personnes Sanctionnées »).

(b) Lorsqu'il agit comme agent (avec l'accord préalable écrit de Sotheby's), l'agent n'est pas une Personne Sanctionnée, et n'est ni détenant (même partiellement) ni contrôlé par une/des Personne(s) Sanctionnée(s).

(c) L'enchérisseur et/ou l'acheteur s'engage à ce que le prix de vente ne soit pas financé par une Personne Sanctionnée, ni qu'aucune partie impliquée dans la transaction ne soit des institutions financières, des transitaires ou autres commissionnaires de transport, ou tout autre partie constituant une/des Personne(s) Sanctionnée(s), ou étant détenue et contrôlée (même partiellement) par une/des Personne(s) Sanctionnée(s), à moins que leur activité ne soit autorisée par écrit par les autorités administratives compétentes ou en application de la loi ou des règlements en vigueur.

Article XXIII : Protection des données

Nous conserverons et traiterons vos informations personnelles et nous pourrions être amenés à les partager avec les autres sociétés du groupe Sotheby's uniquement dans le cadre d'une utilisation conforme à notre Politique de Confidentialité publiée sur notre site Internet www.sothebys.com ou disponible sur demande par courriel à l'adresse suivante : enquiries@sothebys.com.

Article XXIV : Loi applicable - Jurisdiction 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.

Mai 2019

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 € = 1,12 \$

1 € = 0,89 £

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 € = 1,12 \$

1 € = 0,89 £

By the date of the sale this rate is likely to have changed, and buyers are recommended to check before bidding.

During the sale Sotheby's may provide a screen to show currency conversions as bidding progresses. This is intended for guidance only and all bidding will be in Euros. Sotheby's is not responsible for any error or omissions in the operation of the currency converter.

Payment for purchases is due in Euros, however the equivalent amount in any other currency will be accepted at the rate prevailing on the day that payment is received in cleared funds.

Settlement is made to vendors in the currency in which the sale is conducted.

ENTREPOSAGE ET ENLEVEMENT DES LOTS

Les lots achetés ne pourront être enlevés qu'après leur paiement et après que l'acheteur a remis à Sotheby's tout document permettant de s'assurer de son identité. (Veuillez vous référer au paragraphe 4 des Informations Importantes Destinées aux Acheteurs). Tous les lots pourront être retirés pendant ou après chaque vacation au 6 rue de Duras, 75008 Paris, sur présentation de l'autorisation de

délivrance du Post Sale Services de Sotheby's.

Nous recommandons vivement aux acheteurs de prendre contact avec le Post Sale Services afin d'organiser la livraison de leurs lots après paiement intégral de ceux-ci.

Dès la fin de la vente, les lots sont susceptibles d'être transférés dans un garde-meubles tiers :
VULCAN ART SERVICES
135, rue du Fossé Blanc 92230 Gennevilliers
Tél. +33 (0)1 41 47 94 00
Fax. +33 (0)1 41 47 94 01
Horaires d'ouverture : 8h30 – 12h / 14h – 17h
(vendredi fermeture à 16h)

Veuillez noter que les frais de manutention et d'entreposage sont pris en charge par Sotheby's pendant les 30 premiers jours suivants la vente, et qu'ils sont à la charge de l'acheteur après ce délai.

RESPONSABILITE EN CAS DE PERTE OU DOMMAGE DES LOTS

Il appartient aux acheteurs d'effectuer les démarches nécessaires le plus rapidement possible. A cet égard, il leur est rappelé que Sotheby's n'assume aucune responsabilité en cas de perte ou dommage causés aux lots au-delà d'un délai de 30 (trente) jours suivant la date de la vente.

Veuillez-vous référer à l'Article XII des conditions générales de vente relatif au *Transfert de risque*.
Tout lot acquis n'ayant pas été retiré par l'acheteur à l'expiration d'un délai de 30 jours suivant la date de la vente (incluant la date de la vacation) sera entreposé aux frais, risques et périls de l'acheteur. L'acheteur sera donc lui-même chargé de faire assurer les lots acquis.

FRAIS DE MANUTENTION ET D'ENTREPOSAGE

Pour tous les lots achetés qui ne sont pas enlevés dans les 30 jours suivant la date de la vente, il sera perçu des frais hors taxes selon le barème suivant :

- **Biens de petite taille** (tels que bijoux, montres, livres et objets en céramique) : frais de manutention de 25 EUR par lot et frais d'entreposage de 2,50 EUR par jour et par lot.
- **Tableaux et Biens de taille moyenne** (tels que la plupart des peintures et meubles de petit format) : frais de

manutention de 35 EUR par lot et frais d'entreposage de 5 EUR par jour et par lot.

- **Tableaux, Mobilier et Biens de grande taille** (biens dont la manutention ne peut être effectuée par une personne seule) : frais de manutention de 50 EUR par lot et frais d'entreposage de 10 EUR par jour et par lot.
- **Biens de taille exceptionnelle** (tels que les sculptures monumentales) : frais de manutention de 100 EUR par lot et frais d'entreposage de 12 EUR par jour et par lot.

La taille du lot sera déterminée par Sotheby's au cas par cas (les exemples donnés ci-dessus sont à titre purement indicatif).

Tous les frais sont soumis à la TVA, si applicable.

Le paiement de ces frais devra être fait à l'ordre de Sotheby's auprès du Post Sale Services à Paris.

Pour les lots dont l'expédition est confiée à Sotheby's, les frais d'entreposage cesseront d'être facturés à compter de la réception du paiement par vos soins à Sotheby's, après acceptation et signature du devis de transport.

Contact

Pour toute information, veuillez contacter notre Post Sale Services :
Du lundi au vendredi : 9h30 – 12h30 et 14h – 18h
T : +33 (0)1 53 05 53 67
F : +33 (0)1 53 05 52 11
E : frpostsaleservices@sothebys.com

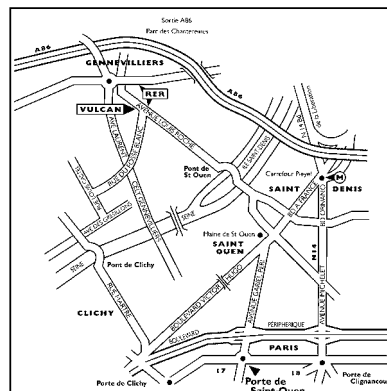
COLLECTION OF PURCHASES

Purchased lots can only be collected after payment in full in cleared funds has been made (please refer to paragraph 4 of Information to Buyers) and appropriate identification has been provided.

All lots will be available for collection during or after each sale session at 6 rue de Duras, 75008 Paris on presentation of the paid invoice with the release authorisation from Sotheby's Post Sale Services.

We recommend to our buyer clients to contact the Post Sale Services in order to organise the shipment of their purchases once payment has been cleared.

PLAN D'ACCÈS



Once the sale is complete, the lots may be transferred to a third party warehouse:
VULCAN ART SERVICES
135, rue du Fossé Blanc 92230
Gennevilliers
Tel. +33 (0)1 41 47 94 00
Fax. +33 (0)1 41 47 94 01
Opening hours: 8.30-12AM/2-5PM
(Friday closed at 4PM)

Please note that handling costs and storage fees are borne by Sotheby's during the first 30 days after the sale, but will be at the buyer's expense after this time.

LIABILITY FOR LOSS AND DAMAGE FOR PURCHASED LOTS

Purchasers are requested to arrange clearance as soon as possible and are reminded that Sotheby's accepts liability for loss or damage to lots for a maximum period of thirty (30) calendar days following the date of the auction. Please refer to clause XII Transfer of Risk of the Conditions of Business for buyers. Purchased lots not collected by the buyer after 30 days following the auction sale (including the date of the sale) will be stored at the buyer's risk and expense. Therefore the purchased lots will be at the buyer's sole responsibility for insurance.

STORAGE AND HANDLING CHARGES

Any purchased lots that have not been collected within 30 days from the date of the auction will be subject to handling and storage charges at the following rates:

- **Small items** (such as jewellery, watches, books or ceramics) : handling fee of 25 EUR per lot plus storage charges of 2.50 EUR per day per lot.
- **Paintings, Furniture and Medium Items** (such as most paintings or small items of furniture) : Handling fee of 35 EUR per lot plus storage charges of 5 EUR per day per lot.
- **Paintings, Furniture and Large items** (items that cannot be lifted or moved by one person alone): Handling fee of 50 EUR per lot plus storage charges of 10 EUR per day per lot.
- **Oversized Items** (such as monumental sculptures) : Handling fee of 100 EUR per lot plus storage charges of 12 EUR per day per lot.

A lot's size will be determined by Sotheby's on a case by case basis (typical examples given above are for illustration purposes only). All charges are subject to VAT, where applicable. All charges are payable to Sotheby's at Post Sale Services.

Storage charges will cease for purchased lots which are shipped through Sotheby's from the date on which we have received a signed quote acceptance and its payment from you.

Contact

Post Sale Services (Mon – Fri 9:30am – 12:30pm / 2:00pm – 6:00pm)
T : +33 (0)1 53 05 53 67
F : +33 (0)1 53 05 52 11
E : frpostsaleservices@sothebys.com

7/14 PARIS_ENTREPOSAGE

GLOSSAIRE DES TERMES

Toute indication concernant l'identification de l'artiste, l'attribution, l'origine, la date, l'âge, la provenance et l'état est l'expression d'une opinion et non pas une constatation de fait. Pour former son opinion, Sotheby's se réserve le droit de consulter tout expert ou autorité qu'elle estime digne de confiance et de suivre le jugement émis par ce tiers.

Nous vous conseillons de lire attentivement les Conditions Générales de Vente ci-dessus publiées sur la Plateforme Internet avant de prendre part à une vente, en particulier les Articles III (Etat des biens vendus), V (Indications du Catalogue) et XXI (Résolution de la vente d'un Lot pour défaut d'authenticité de l'œuvre vendue).

Les exemples suivants explicitent la terminologie utilisée pour la présentation des lots.

1. « Hubert Robert » :

A notre avis, il s'agit d'une œuvre de l'artiste. Lorsque le(s) prénom(s) est inconnu, des astérisques suivis du nom de l'artiste, précédés ou non d'une initiale, indiquent que, à notre avis, l'œuvre est de l'artiste cité.

Le même effet s'attache à l'emploi du terme « par » ou « de » suivie de la désignation de l'auteur.

2. « Attribué à ... Hubert Robert »

A notre avis, l'œuvre a été exécutée pendant la période de production de l'artiste mentionné et des présomptions sérieuses désignent celui-ci comme l'auteur vraisemblable, cependant la certitude est moindre que dans la précédente catégorie.

3. « Atelier de ... Hubert Robert »

A notre avis, il s'agit d'une œuvre exécutée par une main inconnue de l'atelier ou sous la direction de l'artiste.

4. « Entourage de ... Hubert Robert »

A notre avis, il s'agit d'une œuvre d'une main non encore identifiée, distincte de celle de l'artiste cité mais proche de lui, sans être nécessairement un élève.

5. « Suiveur de ... Hubert Robert »

A notre avis, il s'agit d'une œuvre d'un artiste travaillant dans le style de l'artiste, contemporain ou proche de son époque, mais pas nécessairement son élève.

6. « Dans le goût de ... A la manière de ... Hubert Robert »

A notre avis, il s'agit d'une œuvre dans le style de l'artiste mais exécuté à une date postérieure à la période d'activité de l'artiste.

7. « D'après ... Hubert Robert »

A notre avis, il s'agit d'une copie, qu'elle qu'en soit la date, d'une œuvre connue de l'artiste.

8. « Signé ... Daté ... Inscrit... Hubert Robert »

A notre avis, il s'agit d'une œuvre signée ou datée par l'artiste ou sur laquelle il a inscrit son nom.

9. « Porte une signature ... Porte une date ... Porte une inscription ... Hubert Robert »

A notre avis, il s'agit d'une œuvre dont la signature, la date ou l'inscription ont été portées par une autre main que celle de l'artiste.

Les dimensions sont données dans l'ordre suivant : la hauteur précède la largeur.

GLOSSARY OF TERMS

Any statement as to authorship, attribution, origin, date, age, provenance and condition is a statement of opinion and is not to be taken as a statement of fact. Sotheby reserves the right, in order to form its opinion, to consult an expert or any reliable authority and to follow its judgment.

Please read carefully the terms of the Conditions of Business for Buyers mentioned above before you take part in an auction, in particular Conditions III (Condition of items offered for sale), V (Catalogue descriptions) and XXI (Rescission of the sale for lack of authenticity of the item sold).

The following are examples of the terminology used in presenting the lots.

1. 'Hubert Robert'

In our opinion a work by the artist. When the artist's forename(s) is not known, a series of asterisks, followed by the surname of the artist, whether preceded by an initial or not, indicates that in our opinion the work is by the artist named. The same effect is attached to the use of the term "by" or "of" followed by the designation of the author.

2. 'Attributed to... Hubert Robert'

In our opinion probably the work was created at a time when the artist mentioned was active and there are serious grounds which lead to believe that it is from the artist's hand, but less certainty as to authorship is expressed than in the preceding category.

3. 'Studio of ... Hubert Robert'

In our opinion a work by an unknown hand in the studio of the artist or may have been executed under the artist's direction.

4. 'Circle of ... Hubert Robert'

In our opinion a work by an as yet unidentified but distinct hand, closely associated with the named artist but not necessarily his pupil.

5. 'Follower of... Hubert Robert'

In our opinion a work by an artist, working in the style of the artist, contemporary or close to his time but not inevitably his pupil.

6. 'In the manner of ... Hubert Robert'

In our opinion a work in the style of the artist and of a later date.

7. 'After ... Hubert Robert'

In our opinion a copy of a known work of the artist.

8. The term 'signed... and/or dated... and/or inscribed... Hubert Robert'

Means that in our opinion the signature and/or date and/or inscription are from the hand of the artist.

9. The term 'bears a signature... and/or date... and/or inscription...Hubert Robert'

Means that in our opinion the signature and/or date and/or inscription have been added by another hand. Dimensions are given height before width.

Ventes à Venir

Le calendrier complet des ventes internationales ainsi que tous les résultats des ventes sont disponibles sur sothebys.com

**OLD MASTER SCULPTURE &
WORKS OF ART**

3 décembre 2019
Londres

**ANCIENT SCULPTURE AND
WORKS OF ART**

3 décembre 2019
Londres

OLD MASTER SALE

4 & 5 décembre 2019
Londres

**LA COLLECTION RIBES II -
LA BIBLIOTHÈQUE**

12 décembre 2019
Paris



Départements internationaux

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.

London

Mario Tavella
Chairman, Sotheby's Europe,
+44 (0)20 7293 5052

London

PRIVATE EUROPEAN COLLECTIONS
FRENCH AND CONTINENTAL
FURNITURE
Mario Tavella
+44 (0)20 7293 5052
João Magalhães
+44 (0)20 7293 5089

Project Manager
Shiona Fourie
+44 (0)20 7293 5470

UK COUNTRY HOUSE SALES
TAPESTRIES
Harry Dalmeny
+44 (0)20 7293 6076
Stephanie Douglas
Consultant

ENGLISH FURNITURE
Henry House
Head of Department
David Macdonald
Thomas Williams
+44 (0)20 7293 6441
Brice Foisil
International Specialist
+33 1 53 05 53 01

CLOCKS
Jonathan Hills
+44 (0)20 7293 5538
Louis-Xavier Joseph
Head of Department
+33 1 53 05 53 01
Constance Schaefer-Guillou
+33 153 05 5306

SILVER
Cynthia Harris
James Clare
Harry Charteris
Consultant
John Culme
Consultant
+44 (0)20 7293 5100
Thierry de Lachaise
+33 1 5305 5320

VERTU
Alexandra Starp
+44 (0)20 7293 5350
SCULPTURE
Ulrike Goetz
+33 1 5305 5364
Milan
FURNITURE AND DECORATIVE ARTS
Francesco Morroni
+39 02 2950 0203

CERAMICS AND GLASS
Rodney Woolley
+44 (0)20 7293 5974

SCULPTURE
Alexander Kader
+44 (0)20 7293 5493

New York

FURNITURE
Dennis Harrington
+1 212 894 1195
SCULPTURE, WORKS OF ART AND
TAPESTRIES
Margaret H. Schwartz
+1 212 606 7213

CERAMICS
Christina Prescott-Walker
+1 212 606 7332
Richard Hird
+1 212 894 1442

SILVER
John Ward
Kevin Tierney
Consultant
Alessandra Merrill
+1 212 606 7160

CLIENT LIAISONS

Amsterdam
Albertine Verlinde
+31 20 550 2204

Athens
Elia Portalaki
+30 210 689 1827

Brussels
Amicie de Villenfagne
+32 2 627 71 97

Cologne
Herbert Van Mierlo
+49 (0)221 207 1721

Frankfurt
Nina Buhne
+49 69 74 07 87

Geneva
Emily Black
+41 22 908 4811

Madrid
Sofia Roji
+34 91 576 5714

Milan
Francesco Morroni
+39 02 2950 0203

Monaco
Mark Armstrong
+37 7 9330 8880

Munich
Heinrich von Spreti
+49 89 291 31 51

Portugal
João Magalhães
+44 (0)20 7293 5089

Rome
Luisa Lepri
+39 06 6994 1791

Stockholm
Peder Isacson
Sofia Ström
+46 8 679 5478

Vienna
Jödis Fuchs
+43 (1) 512 4772

Zurich
Sonja Djenadija
+41 44 226 22 45

Tous les efforts ont été réalisés pour identifier et mentionner les photographes et ayants droit des images reproduites au catalogue. Sotheby's sera ravi de corriger toute erreur ou omission qui lui sera signalée

Photographes
Nicolas Dubois / ArtDigital Studio
Damien Perronnet / ArtDigitalStudio
Florian Perlot / ArtDigital Studio
Louis Blancard / ArtDigital Studio
Responsable de Fabrication
Gaelle Monin, Londres
Graphiste
Terence Sullivan, Londres

**SOTHEBY'S EXECUTIVE
MANAGEMENT**

Charles F. Stewart

Chief Executive Officer

John Auerbach

**Art & Objects Division, Americas
Digital Businesses, Worldwide**

Jean-Luc Berrebi

**Chief Financial Officer
Worldwide**

Jill Bright

**Human Resources
Administration
Worldwide**

Amy Cappellazzo

**Chairman
Fine Art Division**

Valentino D. Carlotti

**Business Development
Worldwide**

Kevin Ching

**Chief Executive Officer
Asia**

Ken Citron

**Operations and Chief
Transformation Officer
Worldwide**

Lauren Gioia

**Communications
Worldwide**

Jane Levine

**Chief Compliance Counsel
Worldwide**

Jonathan Olsoff

**General Counsel
Worldwide**

Jan Prasens

**Managing Director
Europe, Middle East, Russia,
India and Africa**

Allan Schwartzman

**Chairman
Fine Art Division**

Patti Wong

**Chairman
Asia**

**SOTHEBY'S INTERNATIONAL
COUNCIL**

Robin Woodhead

Chairman

Jean Fritts

Deputy Chairman

John Marion

Honorary Chairman

Juan Abelló

Judy Hart Angelo

Anna Catharina Astrup

Nicolas Berggruen

Philippe Bertherat

Lavinia Borromeo

Dr. Alice Y.T. Cheng

Laura M. Cha

Halit Cingillioğlu

Jasper Conran

Henry Cornell

Quinten Dreesmann

Ulla Dreyfus-Best

Jean Marc Etlin

Tania Fares

Comte Serge de Ganay

Ann Getty

Yassmin Ghandehari

Charles de Gunzburg

Ronnie F. Heyman

Shalini Hinduja

Pansy Ho

Prince Aryn Aga Khan

Catherine Lagrange

Edward Lee

Jean-Claude Marian

Batia Ofer

Georg von Opel

Marchesa Laudomia Pucci Castellano

David Ross

Patrizia Memmo Ruspoli

Rolf Sachs

René H. Scharf

Biggi Schuler-Voith

Judith Taubman

Olivier Widmaier Picasso

The Hon. Hilary M. Weston,
CM, CVO, OOnt

CHAIRMAN'S OFFICE

AMERICAS

Lisa Dennison

Benjamin Doller

George Wachter

Thomas Bompard

Lulu Creel

Nina del Rio

Mari-Claudia Jimenez

Brooke Lampley

Gary Schuler

Simon Shaw

Lucian Simmons

August Uribe

EUROPE

Oliver Barker

Helena Newman

Mario Tavella

Alex Bell

Michael Berger-Sandhofer

David Bennett

Lord Dalmeny

Claudia Dwek

Edward Gibbs

George Gordon

Franka Haiderer

Henry Howard-Sneyd

Caroline Lang

Cedric Lienart

Daniela Mascetti

Yamini Mehta

Wendy Philips

Lord Poltimore

Samuel Valette

Albertine Verlinde

Roxane Zand

ASIA

Patti Wong

Nicolas Chow

Lisa Chow

Jen Hua

Yasuaki Ishizaka

Wendy Lin

Rachel Shen







Sotheby's EST. 1744
Collectors gather here.