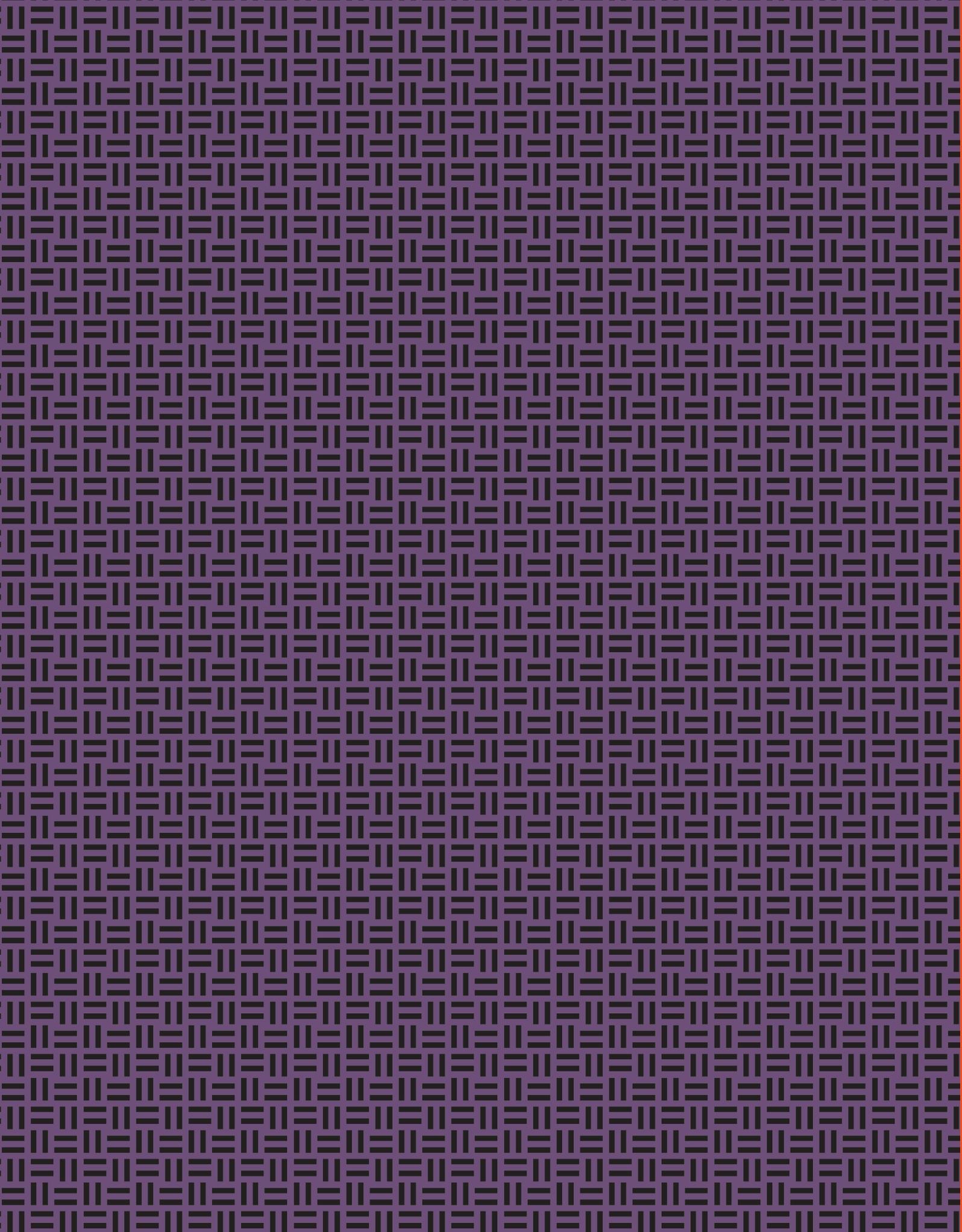


giquello





giquello

Alexandre Giquello

Violette Stcherbatcheff

TENTATION
N°2

EXPERTS

Iacopo Briano

+39 335 541 969 8
i.briano@bfgallery.be

Lot 1

Antonia Eberwein

+33 (0)6 72 90 40 70
antonia.eberwein@egypt-art.com

Lot 2

Jean-Luc Estournel

+33 (0)6 09 22 55 13
jle@aoarts.com

Lot 3

H+R Art Consult

Charles-Wesley Hourdé

+33 (0)6 64 90 57 00
info@charleswesleyhourde.com

Nicolas Rolland

+33 (0)6 19 89 80 32
contact@nicolasrolland.fr

Lot 9

Fabien Lecœuvre

+33 (0)1 45 74 20 40
lecoeuvre.fabien@wanadoo.fr

Lot 14

Bertrand Malvaux

+33 (0)6 07 75 74 63
bertrand.malvaux@wanadoo.fr

Lot 6

Elisabeth Maréchaux Laurentin

Philippine Maréchaux

+33 (0)1 44 42 90 10
info@cabinetmarechaux.com

Lots 10, 11, 12, 13

Cabinet Martel & Lencquesaing

+33 (0)1 45 72 01 89
marteletlencquesaing@gmail.com

Lot 8

Cabinet Monbrison Salmon

+33 (0)1 46 34 05 20
cabinet.monbrison.salmon@gmail.com

Lot 7

Pierre Antoine Martenet

+33 (0)6 08 17 28 49
pam@quirinal.fr

Lot 5

Cabinet Portier

+33 (0)1 48 00 03 41
contact@cabinetportier.com

Lot 4

CONTACT

Arthur Calcet

+33 (0)6 85 91 45 64
a.calcet@giquello.net

giquello

5, rue La Boétie - 75008 Paris
+33 (0)1 47 42 78 01 - info@giquello.net

DROUOT.com
Live

TENTATION°2

Jeudi 30 mai 2024 - 18h

Drouot - salle 9

EXPOSITION

Mardi 28 et mercredi 29 mai de 11h à 18h
et jeudi 30 mai de 11h à 16h
Téléphone pendant l'exposition + 33(0) 1 48 00 20 09



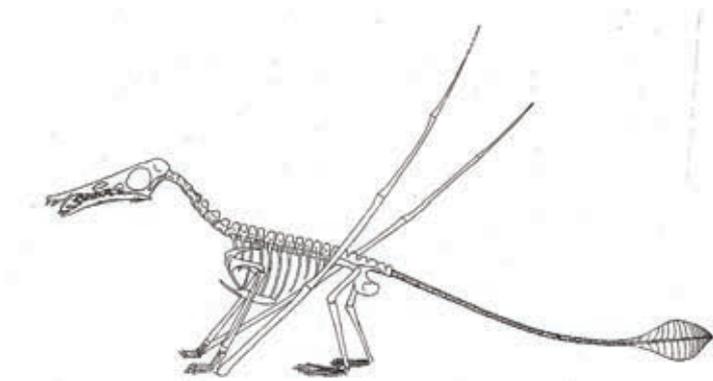
PTÉROSAURE

Reptile volant Ptérosaure
Ramphorhynchus sp.
Tithonien, Jurassique supérieur, 149-145 Ma
Calcaire de Solnhofen
Eichstaett, Allemagne

60 000/80 000 €

Découvert en 2023





Reconstitution d'un squelette de Rhamphorhynchus

Un spécimen merveilleusement préservé et délicatement préparé du rare reptile volant ptérosaure *Ramphorhynchus* sp. provenant de la Konservat-Lagerstätte jurassique du Solnhofen.

Les ptérosaures sont parmi les représentants les plus emblématiques de l'ère des dinosaures, les premiers vertébrés connus à avoir évolué vers le vol actif depuis la fin du Trias et, par la suite, les maîtres du ciel pendant des millions d'années.

Ramphorhynchus (du grec ancien « bec » et « rostre ») est probablement le ptérosaure le plus recherché par les collectionneurs et le plus emblématique, avec sa longue queue unique, son bec recourbé et pointu et ses dents en forme d'aiguille. On trouve des restes de ce ptérosaure en Europe et en Afrique, mais ce n'est que dans les gisements allemands de Solnhofen que l'on peut occasionnellement découvrir un tel spécimen de qualité muséale.

Chaque os a été nettoyé et restauré sur la dalle de calcaire d'origine, il est présenté ici dans une position de chute spectaculaire alliant précision scientifique et impact visuel étonnant, prêt à être accroché au mur comme un chef-d'œuvre de la paléontologie.



« LES PTEROSAURES SONT LES
PREMIERS VERTEBRES CONNUS
A AVOIR ÉVOLUE VERS LE VOL
DEPUIS LA FIN DU TRIAS »



2

IMPORTANTE PARURE EN CORNALINE

Sumer

Civilisation de l'Indus, circa 2300-2000 avant Jésus Christ

Cornaline, enfilage de 163 perles tubulaires biconiques, bois et enfilage modernes

Éclats et érosion visibles

L. circa 84 cm et 52 cm – l. circa 10,2 cm et 5,5 cm

40 000/60 000 €

PROVENANCE :

- Ancienne collection Madame Silvana Bernhard Rüscli, Suisse, acquis en 1989

PUBLICATION :

- Identity, beauty, rank and prestige, Necklaces from Sumeria to Hawaii, Parcours des Mondes, Paris 2005

BIBLIOGRAPHIE :

- A. Benoit. Les Civilisations du Proche Orient ancien, Manuels de l'École du Louvre, Paris 2003
- A. Ardeleanu-Jansen. Vergessene Städte am Indus, Frühe Kulturen in Pakistan, Phillip von Zabern, Mainz 1987
- M.-L. Inizan. « Importation de cornalines et agates de l'Indus en Mésopotamie, le cas de Suse et Tello », in Cornaline de l'Inde. Des pratiques techniques de Cambay aux techno-systèmes de l'Indus, V. Roux (éd.), MSH, Paris 2000
- M.-L. Inizan. « Cornaline et agates : production et circulation de la préhistoire à nos jours » Catalogue de l'Exposition Les pierres précieuses de l'Orient ancien, Musée du Louvre, département des antiquités orientales, RMN Paris 1995
- F. Tallon. « Les bijoux », Catalogue de l'Exposition Les pierres précieuses de l'Orient ancien, Musée du Louvre, département des antiquités orientales, RMN Paris 1995
- V. Roux. « Le travail des lapidaires. Atelier de Khambhat (Cambay) : passé et présent »
- P. Amiet. L'Age des échanges inter-iraniens, Paris 1986
- P. Amiet. AO 17751, Catalogue de l'exposition Les Cités oubliées de l'Indus, Musée Guimet, Paris 1988
- J. Reade. Early etched Beads and the Indus-Mesopotamian Trade, British Museum Occasional Papers, London 1979
- P.R.S. Moorey. Ancient Mesopotamian Materials and Industries: The Archaeological Evidence, Eisenbrauns, Indiana 1999
- R. L. Zettler et L. Horne. Treasures from the Royal Tombs of Ur, University of Pensilvania 1998





Importante parure constituée de 163 perles tubulaires biconiques en cornaline enfilées en deux colliers séparés. Chaque perle a une longueur impressionnante (entre 5,5 cm et 9 cm pour le grand collier et entre 4,8 cm et 7,8 cm pour le petit collier) et a été soigneusement percée de chaque côté.

En Mésopotamie ou Iran, très peu de colliers composés de ces grandes perles biconiques, ainsi que quelques perles seules, ont été découverts. Il s'agissait d'objets de grand luxe, de cadeaux de perles très précieux à l'unité à de très hauts personnages, dont les bijoux des « Tombes royales » d'Ur apportent les plus magnifiques témoignages. Parmi les premières grandes civilisations, celles de l'Égypte ancienne et de la Mésopotamie antique ont toujours suscité beaucoup de curiosité, en raison d'une part, de leur proximité géographique avec les premiers centres de recherche en Europe, et d'autre part du fait qu'elles se sont révélées être le berceau de notre propre civilisation occidentale.

La civilisation de la vallée de l'Indus fait partie de ces grandes cultures qui n'ont attiré l'attention des chercheurs que relativement tard. Malgré des découvertes individuelles déjà connues, une connexion n'a été établie que depuis les années 1920. En termes d'évaluation chronologique approximative, il était avantageux que la recherche sur la civilisation de la Mésopotamie soit déjà bien avancée à cette époque. Des objets trouvés lors des fouilles en Mésopotamie ont pu être attribués à la civilisation de l'Indus, permettant ainsi une datation. Dans les fouilles mésopotamiennes, sont apparus essentiellement des objets de petite taille et d'origine individuelle : des sceaux qui, en plus des figures inhabituelles pour la Mésopotamie, comportaient des caractères de l'écriture cunéiforme de l'Indus, et de grosses perles en cornaline généralement décorées de lignes blanches gravées. Cette technique de décoration inconnue en Mésopotamie a été attestée dans l'Inde antérieure. Un peu plus tard, des perles ainsi décorées ont également été trouvées lors de fouilles menées dans la région de l'Indus.

Ce type de perles en cornaline dans les tombes du « cimetière royal » d'Ur, où de nombreuses preuves de relations avec des pays étrangers ont été trouvées, ainsi qu'un grand nombre de perles, d'incrustations et de petites œuvres d'art en lapis-lazuli, une pierre semi-précieuse importée de la région du Baloutchistan, dans l'actuel Afghanistan.

“La cornaline servit à la fabrication de parures dès le VI^e millénaire avant J.C. Elle devint un signe extérieur de richesse à l'époque de l'urbanisation, dans une société qui en se hiérarchisant développa le goût du luxe et de l'ostentation. A partir de 2600 avant J.C, elle fut fréquemment associée à l'or et au lapis-lazuli. La cornaline appartient à la famille des calcédoines, dont les plus importantes formations se trouvent en Inde. Elle fut surtout employé dans la fabrication des perles. Les plus raffinées d'entre elles, présentées dans ce collier, proviennent d'ailleurs de l'Indus, ancien pays de Meluhha. Elles étaient de forme légèrement biconique, ou parfois tubulaire, et pouvaient atteindre et même dépasser 12 cm de longueur.

Leur fabrication, très complexe, fut de courte durée et se limita à quelques ateliers tels que Mohenjo Daro, Harappa, Lothal et surtout Chanhu Daro. L'actuel atelier de Khambhat (Cambay) a permis de reconstituer les étapes de cette production. La cornaline est recueillie dans des terrasses fluviales sous forme de galets. Après une longue période de séchage, les galets, sont regroupés dans des pots en terre et soumis à des chauffés successives de 200 à 300 ° par période de 24 ou 48 heures. Au cours de ces chauffés, la pierre acquiert un grain plus fin et modifie sa couleur initiale par oxydation des particules de fer qu'elle renferme, jusqu'à atteindre le rouge ou l'orange intenses si caractéristique. Les galets sont dégrossis par percussion puis l'ébauche est abrasée avec des meules qui donnent ensuite la forme définitive. Reste alors l'étape la plus délicate, celle du percement. C'est en effet le moment où la perle risque de casser. Bloquée dans un cadre, elle est perforée à chaque extrémité par un foret à archet. Les deux conduits ne se rejoignent d'ailleurs pas toujours parfaitement. Après chacune de ces interventions, la cornaline est remise à chauffer. Enfin la perle est soumise au lustrage et au polissage soit dans des outres en cuir soit sur le polissoir à archet.

Ces longues perles en cornaline n'existent que par centaines, du fait de leur technologie sophistiquée, alors que les petites sont connues par milliers. Les plus belles devinrent la propriété de hauts personnages qui y firent parfois graver une inscription.

La civilisation de l'Indus excella également dans la fabrication de perles de cornaline à décor blanc, obtenu par l'application d'une pâte en carbonate de soude qui, chauffée, décolore la surface.

Ces deux types de perles exclusivement originaires de l'Indus témoignent des relations qui ont pu exister entre l'ancien pays de Meluhha et les mondes mésopotamien et iranien, à partir de 2600 avant J.C."



Des statuettes en terre cuite datant de la même époque, représentées parées de ce type de bijoux constituent un autre témoignage de ces parures exceptionnelles. Ce buste en terre cuite sera remis à l'acquéreur.

Agnès Benoit,

spécialiste des Civilisations du Proche Orient ancien et auteur du Petit manuel de l'école du Louvre des Civilisations du Proche Orient ancien.

Parallèle :



© Musée du Louvre : AO 4122



Vergessene Städte am Indus, Frühe Kulturen in Pakistan, Phillip von Zabern, Mainz 1987



Mohenjo-daro Museum, Pakistan, MM1435, necklace or belt of 42 long bicone carnelian beads



RARE BUSTE DE VAIKUNTHA KAMALAJA

Vaikunṭha Kamalajaājā

Inde, circa XI^e-XII^e siècle

Grès

H. 67 – L. 60 cm

Accidents et manques visibles. Compte tenu de l'épaisseur et du poids, le dos de la stèle a été aminci. Anciennes restaurations visibles.

12 000/18 000 €

PROVENANCE :

- Ancienne collection Italienne
- Vente Cornette de Saint Cyr (Paris-Hôtel Drouot) du 20 juin 1999, Lot n° 35
- Collection privée française





« LE CONCEPT DE VAIKUNTHA KAMALAJA [...] EST ASSOCIE A LA REPRÉSENTATION SYMBOLIQUE DE L'UNITE OU DE LA NON-DUALITE DES PRINCIPES MASCULINS ET FEMININS DE L'UNIVERS»

Rare et important buste figurant une divinité disposée devant un classique dossier de trône sculpté d'une fleur de lotus épanouie formant un nimbe derrière sa tête. Le montant droit du dossier encore partiellement visible présente la classique superposition d'animaux fantastiques aux formes syncrétiques, vyāla (griffon / lion cornu) et makara (monstre aquatique cornu à trompe d'éléphant, mâchoire de crocodile, et queue de poisson). Un couple de divinités célestes adossées à des nuages et maintenant des guirlandes encadre le nimbe.

La particularité de cette sculpture réside dans la division en deux moitiés égales de la coiffure, traitées différemment suivant un axe vertical. Dans le monde indien, ce type d'iconographie synthétisant deux divinités en une seule, s'applique essentiellement à trois représentations majeures.

- Harihara : également connu sous l'épithète Śaṅkaranārāyaṇa est une divinité combinant un aspect de Shiva (Śiva) sur la moitié droite du corps et un de Vishnu (Viṣṇu) sur la moitié gauche. Cette iconographie particulière constitue un symbole de l'unité des deux divinités en tant que simples facettes différentes du même Dieu suprême, l'unique Brahman sans forme.

- Ardhanarishvara : (Ardhanārīśvara) épithète de Shiva lorsqu'il est figuré sous sa forme androgyne (ardhanaru), constitué de Shiva du côté droit et de Parvati (Pārvatī) du côté gauche d'un même corps. La divinité ainsi créée incarne un symbole de l'ambivalence de la nature divine à la fois masculine et féminine tout en n'étant ni homme ni femme puisqu'à l'origine de toute création, en transcendant les distinctions de genre. Parmi de très nombreux textes traitant du sujet, le Manusmṛti.(1,32.) expose clairement le principe : « Il divisa son corps en deux moitiés, l'une était mâle et l'autre femelle. Le mâle dans cette femelle procréa l'univers »

- Vaikuntha Kamalaja : (Vaikuṅṭha Kamalājā) également connu entre autres noms sous celui de Lakshminarayana (Lakṣmīnārāyaṇa) forme androgyne de Vishnu constituée de Vishnu du côté droit et de Lakshmi (Lakṣmī) du côté gauche d'un même corps.

La présence d'une roue, (Sudarśanacakra) tenue par la main supérieure de la divinité figurée sur la partie droite de ce buste indique qu'il s'agit d'un aspect de Vishnu dont elle constitue un des quatre attributs majeurs, associée à la roue du temps et à une arme destructrice.

Le positionnement de Vishnu sur la partie droite du corps implique qu'il s'agit d'une rare représentation de Vaikuntha Kamalaja, et qu'en conséquence, la partie gauche du visage à coiffure bouclée doit représenter Lakshmi.

Le concept de Vaikuntha Kamalaja est clairement dérivé d'Ardhanarishvara, la forme populaire androgyne de Shiva et de sa contrepartie féminine Parvati. Les deux sont associés à la représentation symbolique de l'unité ou de la non-dualité des principes masculins et féminins de l'univers.

Les origines légendaires de cette forme ne semblent pas avoir été à ce jour retrouvées dans la littérature hindoue, et elle ne serait mentionnée que dans quelques rares textes tantriques et iconographiques. Ces derniers textes permettent de dégager un consensus entre chercheurs, selon lesquels la création du culte et de l'iconographie de Vaikuntha Kamalaja serait originaire du Cachemire aux alentours du dixième siècle, ce qui est intéressant dans la mesure où cette région connaissait déjà à l'époque un patronage royal autour de Vishnu sous sa forme Vaikuntha Chaturmurti (Vaikuṅṭhacaturmūrti), autre aspect rare à quatre faces dont une de lion, une de sanglier et une de démon.

Le culte de Vaikuntha Kamalaja ne semble pas avoir connu une grande expansion et n'est plus aujourd'hui attesté que dans quelques très rares sanctuaires répartis à travers le nord de l'Inde, du Cachemire à l'Odisha (anciennement Orissa). Toutefois, selon le Shilparatna (Śilparatna, texte du XVI^e siècle), de telles images auraient été attestées en Inde méridionale, plus spécifiquement au Kerala. Il semble être de nos jours le plus vivant au Népal où il aurait été introduit au début du treizième siècle et où en a été retrouvé le plus grand nombre de représentations.

La coiffure bouclée du côté gauche de ce rare buste doit donc être associée à Lakshmi et les mèches verticales du côté droit doivent l'être à Vishnu. Il peut paraître surprenant que la tête de Vishnu ne soit pas ici surmontée de la classique mitre (Kirīṭamukuṭa) qui lui est généralement associée. Il est intéressant de noter que sur les représentations originaires du Népal, la chevelure du côté de Vishnu est structurée en une forme de jata (jaṭā) (chignon) à la place de la mitre ce qui pourrait attester de la survie d'un ancien concept iconographique originel. Si le culte et donc l'iconographie de Vaikuntha Kamalaja trouvent bien leur origine dans l'ancien Cachemire aux alentours du dixième siècle, le fait que la statuette locale de Vishnu le représente coiffé de tresses et non d'un Kiritamukuta pourrait en être l'explication logique.



4

SUJI-BACHI KABUTO

JAPON, école Haruta - Début Epoque EDO (1603 - 1868), XVII^e siècle
Sujibachi kabuto à trente-deux lamelles en fer laqué noir de forme *akodanari*,
orné de *wakidate* en bois laqué or représentant le haut de nuages bouddhiques,
le *tehen kanamono* en cuivre doré en forme de chrysanthèmes (*kiku*). *Hineno-jikoro*
à quatre lamelles lacées bleu.

Sans *maedate*

H. 58 cm - L. 32 cm - P. 33 cm

10 000/12 000 €

BIBLIOGRAPHIE :

- Kei Kaneda Chappelear, *Japanese Armor Makers for the Samurai*, Tokyo, Miyoshi Printing Co., 1987, pp. 190-191.



L'école Haruta est l'une des plus anciennes écoles d'armuriers du Japon. Elle est traditionnellement considérée comme la première école à avoir signé ses œuvres. Bien que sa date d'origine soit inconnue, l'école Haruta est bien établie à partir de la fin de l'époque Muromachi et connaît une période d'apogée en 1732 lorsque Haruta Harima est nommé armurier officiel du shogunat.

L'école Haruta est célèbre pour ses casques de type Akodanari, reconnaissables à leur forme arrondie plus proéminente à l'arrière du casque. Cette forme de transition fut particulièrement en vogue au milieu de l'époque Muromachi. Au XVII^e siècle, le clan Haruta fut forcé de renforcer ces casques, jugés moins efficaces contre les armes à feu qui gagnaient alors le champ de bataille. Une partie de l'école décide alors de s'exiler dans la province de Kii afin d'apprendre de nouvelles techniques auprès du clan Saiga, réputés pour leur forge solide. Ils développent ainsi des casques akodanari plus lourds et adaptés aux nouvelles techniques de combat.



Jinbaori du clan Hori (XVII^e siècle)

Cette forme de wakidate est extrêmement rare, elle représente de manière stylisée la partie haute d'un nuage bouddhique représenté parfois au-dessus du Mont Fuji. L'une de ses plus célèbres représentations figure au dos d'un jinbaori du clan Hori (XVII^e siècle) dans les collections du musée du Château d'Osaka et dont une copie est présente au Metropolitan Museum à New York.



5

HUBERT ROBERT (1733 - 1808)

Ruines d'architecture et figures

Huiles sur toiles, une paire

L'une signée, dans le piédestal du vase

77 x 92 cm

Présentées dans de beaux cadres en bois doré, à décor de perles, de feuilles d'eau et de feuilles d'acanthé, datant du début du XIX^e siècle.

Au dos de chacun des tableaux, sur le haut de la traverse verticale du châssis, annotations à l'encre, vraisemblablement de la fin du XVIII^e siècle : «n°6569 bis»

100 000/150 000 €

PROVENANCE :

- Possiblement collection de Jean-Antoine Hubert Vassal (1741-1782), dit Vassal de Saint-Hubert, fermier-général et maître d'hôtel ordinaire de Monsieur, frère du Roi, à Paris
- Possiblement la paire mentionnée au n° 63 de sa vente successorale, 24 avril 1783, chez Me Brusley, Paris : *Deux tableaux d'architectures avec des ruines, & nombre de figures. Ces deux morceaux sont très ornés & d'un bon faire : ils sont sur toile, & portent chacun 2 pieds 3 pouces de haut, sur 2 pieds 9 pouces 6 lignes de large*
- Possiblement acquis par Nikolai Nikititch Demidoff (1773-1828) et son épouse Elizaveta Aleksandrovna Stroganovna (1779-1818) lors de leur séjour parisien, avant 1812
- Possiblement transmis par descendance et héritage, jusqu'à leur arrière-petite-fille Aurore Demidoff (1873-1904), épouse d'Arsène Karageogevitch (1859-1938), prince de Yougoslavie
- Collection du prince Paul Karageogevitch (1893-1976), Régent de Yougoslavie, fils des précédents, et de son épouse la princesse Olga (1903-1997), née von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Glucksburg, ("de Grèce")
- Acquis directement auprès de ces derniers, par un proche ami, diplomate grec en poste en France, en 1975
- Puis par descendance jusqu'à aujourd'hui

SOURCES DOCUMENTAIRES :

- *Catalogue de tableaux, dessins & estampes (...), après le décès de M. Vassal de Saint-Hubert (...) le jeudi 24 avril 1783 (...) à l'ancien hôtel de Bullion, Paris, sn, 1783*
- Pierre de Nolhac, *Hubert Robert*, Paris, Goupil, 1910
- *Catalogue raisonné des tableaux qui composent la collection du comte A. de Stroganoff*, Saint-Petersbourg, Imprimerie Impériale, 1800
- Louis Réau, *Catalogue de l'œuvre d'Hubert Robert en Russie* in Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, Paris, Édouard Champion, 1913
- Anatole Demidoff, *Prince of Dan Donato (1812-70)*, cat. exp. Londres, The Wallace Collection, 1994
- Lucia Tonini (dir.), *I Demidoff a Firenze e in Toscana : atti del Convegno, 14-15 giugno 1991*, Firenze, Olschki, 1996
- *Hubert Robert et Saint-Pétersbourg, (1733-1808) : les commandes de la famille impériale et des princes russes entre 1773 et 1802*, cat. exp., Paris, Réunion des musées nationaux ; Ville de Valence : Musée de Valence, 1999
- *Les Stroganoff, une dynastie de mécènes*, cat. exp. Paris, Musée Carnavalet, 2002
- Sarah Catala (dir.), *Hubert Robert : De Rome à Paris*, cat.exp., Paris, Galerie Coatalem, 2021

« VOUS POUVEZ COMMANDER
SANS CRAINTE DES TABLEAUX
DE VERNET ET DE ROBERT,
SANS LÉSINER SUR LE PRIX »

Tsarévitch Paul Petrovitch, futur Tsar Paul I^{er},
à son ami le prince Youssoupoff





Réalisée dans une veine stylistique qui rappelle la grande dette de Hubert Robert vis à vis de Gian Paolo Panini, notre paire de *Ruines d'Architecture* est un superbe exemple du goût anticomane, alors particulièrement en vogue auprès de la clientèle russe du peintre.

Robert présente ici un exemple harmonieux et hautement caractéristique de ses enchevêtrements d'architectures. Pour l'un : fontaine, cirque, et vase monumental, lequel présente une grande similitude de forme non seulement avec le vase Schouvaloff gravé par Piranesi¹ mais aussi avec le vase Borghese². Pour son pendant : ruines de la colonnade du temple de Jupiter, ainsi qu'un fragment du relief pour un monument honoraire représentant Marc Aurèle en Pontifex Maximus, sacrifiant à Jupiter Capitolin³, lequel bas-relief était jadis visible dans l'église des Saints-Luc-et-Martine (ill. 2).



Hubert Robert. *Le dessinateur du vase Borghese*, vers 1775. Valence, Musée de Valence, inv. D. 28. © Musée de Valence, Philippe Petiot

1. G.B. Piranesi, Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, Ivcerne ed ornamenti antichi..., Rome, sn, 1778, vol.2, planche XII
 2. Paris, Musée du Louvre, inv. MR 985
 3. Rome, Musées Capitolin, inv. MC0807



Relief pour un monument honoraire représentant Marc Aurèle en Pontifex Maximus, sacrifiant à Jupiter Capitolin, 176-180 ap. J.C. Rome, Musées Capitolin, inv. MC0807
© Jean-Paul Grandmont

C'est son amitié avec Madame Geoffrin, correspondante épistolaire de l'impératrice Catherine II, qui permet à Robert de se faire remarquer de la clientèle russe dès le début des années 1770, période à laquelle le comte Alexandre Sergevitch Stroganoff (1733-1811) lui passe commande de cinq petits paysages ovales, qui firent grande impression au Salon de 1773. La même année, Stroganoff en offrit deux⁴ à l'impératrice Catherine (les deux premiers tableaux de l'artiste à atteindre les bords de la Neva) et commanda une nouvelle suite de six compositions monumentales pour son Palais de Saint-Petersbourg⁵. Ce fut le point de départ d'une relation amicale sincère entre les deux hommes, qui fréquentaient les deux mêmes loges maçonniques⁶, et de l'accès à une nouvelle clientèle fortunée pour le peintre.

4. "Le Panthéon et la place Saint-Pierre de Rome", Novossibirsk, Musée d'État d'Art, inv. inconnu ; "La Villa Borghese à Rome", Minsk, Musée national des Beaux-Arts de Biélorussie, inv. inconnu.
5. Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, inv. 7733, 7734, 7735, 7736, 8409, 8410
6. "Les Neuf Soeurs" et "les Amis Réunis".





Ill. 1. Armoiries de la famille Demidoff

En 1780, la collection Stroganoff est expédiée depuis la France jusqu'à Saint-Petersbourg à bord du navire hollandais «L'Expédition» et le public russe en fait la découverte avec enthousiasme. Le tsarévitch Paul Petrovitch, futur Paul Ier, lors de sa célèbre venue en France de 1782 ne manquera pas de faire la visite de l'atelier du peintre.

Bien que déclinant deux invitations de l'impératrice Catherine, en 1782 et 1791, le peintre pourra inscrire les plus beaux noms russes sur sa liste de clients : l'impératrice elle-même, le tsarévitch Paul, les familles Chouvaloff, Galitzine, Youssouppoff, Repnin, Narychkine, Vorontsov, Belosselsky-Belozersky, Demidoff, etc.

C'est auprès du couple princier formé par le prince Paul et la princesse Olga de Yougoslavie que cette paire remarquable de tableaux fut acquise par le grand-père de leurs actuels propriétaires. Ce dernier était diplomate au service de la couronne grecque et donc de la maison de Schleswig-Holstein-Sonderburg-Glucksburg, dynastie à laquelle appartenait la princesse Olga, fille du prince Nicolas (1872-1938), second fils de George Ier (1845-1913), roi des Hellènes. Selon une note manuscrite retrouvée au dos d'un des tableaux, le diplomate et la princesse avaient convenu d'un échancier pour le versement des tableaux, à hauteur de 1.200 francs par mois, avec un dernier versement le 10 septembre 1975. Bien que collectionneurs, amis de Bernard Berenson (1865-1959) et du marchand Joseph Duveen (1869-1939), le prince et la princesse étaient entourés principalement d'œuvres héritées.

Le prince Paul comptait parmi ses ancêtres : le comte Nikolai Nikititch Demidoff (1773-1828) (Ill.1) ; Elizaveta Aleksandrovna (1779-1818), née baronne Stroganoff ; et le prince Aleksandr Mikhaïlovitch Belosselsky-Belozersky (1752-1809). La princesse Olga, quant à elle, descendait à trois reprises du tsar Paul I^{er} de Russie (1754-1801).

Cette ascendance hors-norme fournit de nombreuses pistes pour tenter de reconstituer le parcours de ces tableaux depuis leur création.

Leur première trace écrite pourrait se trouver dans le catalogue de la vente du fermier-général Jean-Antoine Hubert Vassal de Saint-Hubert (1741-1782), célèbre collectionneur qui possédait des oeuvres de Poussin, Chardin, Boucher, Lagrenée, et Fragonard. La paire de tableaux présentée au lot 63 correspond en sujet et en dimensions : *Deux tableaux d'architectures avec des ruines, & nombre de figures. Ces deux morceaux sont très ornés & d'un bon faire : ils sont sur toile, & portent chacun 2 pieds 3 pouces de haut, sur 2 pieds 9 pouces 6 lignes de large.*

7. Mort sans descendance, Elim légua notamment à son neveu la Villa Demidoff de Pratolino, que le prince Paul vendit aux enchères en 1969 : Catalogue of the contents of Villa Demidoff, Pratolino, Near Florence, sold by order of H.R.H. Prince Paul of Yugoslavia... Sotheby's Londres, 21-24 avril 1969.



Ill. 2. Robert Lefevre (1755-1830), *Portrait d'Elisaveta Demidoff, née Stroganoff, Saint-Petersbourg.*
© Musée de l'Ermitage, inv. ГЭ-7681



III.3. Vue du palais de San Donato, à Florence



III.4. Gustave Ricard (1823-1873). *Portrait de Paul Demidoff*, 1859, Collection privée, localisation actuelle inconnue

Parmi l'héritage artistique reçu par le couple princier, il apparaît qu'une partie considérable provenait de la mère et de l'oncle maternel du prince Paul : Aurora (1873-1904) et Elim Demidoff (1868-1943)⁷.

Tous deux étaient les co-héritiers d'une des plus prestigieuses collections du XIX^e siècle, principalement constituée par leurs arrières-grands-parents : Nikolai Nikititch Demidoff et son épouse Elizaveta Alexandrovna. Cette dernière, en particulier, était la nièce du comte Stroganoff, déjà cité, mais aussi amie et élève d'Hubert Robert (III.2).

Il nous semble donc probable que nos deux tableaux furent acquis par eux, à Paris, où ils vécurent ensemble jusqu'en 1812⁸.

Comptant parmi les industriels les plus fortunés de l'empire russe, Demidoff fit ensuite bâtir à Florence, à partir de 1822, le palais de San Donato (III.3), écrin somptueux pour la collection qui comprenait des marbres antiques, des tableaux de maîtres anciens, de maîtres modernes, de maîtres contemporains, des objets d'art, des pierres, etc.

Elle fit l'objet d'un nombre impressionnant de 32 ventes partielles, selon les successions et les aléas de fortune, de 1839 jusqu'à 1992⁹.

Les exemples d'œuvres de la collection Demidoff, passées par héritage à Aurora puis au couple princier ne manquent pas : ce fut par exemple le cas du portrait de Paul Demidoff (III.4) réalisé par Gustave Ricard en 1859 et récemment vendu sur le marché de l'art britannique¹⁰.

Loin d'être seulement des œuvres à haute valeur décorative, comme pouvaient l'être les compositions monumentales de Robert (telles que la suite de six commandée par Stroganoff en 1773 (300x 74 cm)), nos tableaux sont de parfaits "tableaux de chevalets", tout en subtilité, en technique, et en charme, que l'artiste n'aurait pas destiné à d'autres clients que des collectionneurs de peinture distingués.

Nous remercions Madame Sarah Catala de nous avoir aimablement confirmé le caractère autographe de ces deux tableaux à la suite d'un examen visuel, par un écrit en date d'avril 2024, et de nous avoir fait part de leur inclusion dans son catalogue raisonné en cours de préparation.

8. La campagne de Russie sépara les époux, dont les relations se tendirent, et Elizaveta vécut seule à Paris, où elle mourut, en 1818.

9. "Appendix II. Demidoff Family Art Sales" in Anatole Demidoff, Prince of Dan Donato (1812-70), cat.d'exp., Londres, The Wallace Collection, 1994, p.115

10. Vente Sotheby's Londres, Russian Pictures: Including the Bar-Gera Collection of Soviet Non-conformist Art, 29 novembre 2016, lot 46.



6

SABRE DE BATAILLE

Signé de la *Manufacture de Versailles*, œuvre de Nicolas BOUTET.
Attribué au grand amiral de France, Joachim MURAT.
France. Premier Empire, Versailles vers 1805.
L. 93,5 cm

500 000/800 000 €

PROVENANCE :

- Famille allemande des environs de Kassel jusqu'en 2006
- Collection Horst Gries, antiquaire en mobilier et objets d'art, à Schwalmstadt (Kassel),
Héritiers de Horst Gries 2006-2008
- Collection privée (2008-2024)





La monture est en acier bleui et doré. Garde à deux branches : une branche principale et une branche secondaire. La branche principale est en bronze doré en forme de palmier maintenu, à sa base, par une virole en or. Au sommet, elle est reliée au pommeau par une pièce en acier bleui en forme de feuilles d'eau (près du pommeau) terminée par un chapiteau de forme ronde recouvrant la tête du palmier à bordure saillante dorée ; ce chapiteau est décoré de la tête du Dieu Mars, au casque ceint de lauriers, elle est en bronze doré rapporté. La branche secondaire est rattachée en partie haute de la branche principale. Elle représente une palme s'enroulant sur elle-même d'où sort une hydre à quatre têtes aux corps ondulants et lovés formant un panier ; deux ont le corps bleui tandis que celui des deux autres est doré ; leurs quatre têtes grimaçantes sont appliquées d'or ciselé. L'une crache le trident de Neptune, pointes en bas. Une autre mord la bordure supérieure du bouclier central portant en applique doré la tête d'Apollon ceinte d'une large couronne de lauriers, aux cheveux longs liés sur la tête et avec deux tresses nouées sous le menton. De part et d'autre du dieu sont placés, à gauche, un rameau de laurier, symbole d'Apollon et des honneurs, et, à droite, une palme, symbole d'immortalité. Les deux rameaux sont liés par un ruban. À droite du bouclier est appliqué un dauphin dressé. L'intérieur du panier et du plateau de garde est doré en plein. Le plateau est assemblé à la garde en panier qui est fixée au haut de la branche de garde par une épingle. Il est formé de deux coquilles dissymétriques, godronnées sur la face externe qui est bleuie et damasquinée d'un décor rayonnant en or. Le quillon incurvé est ajouré. Le pommeau est décoré d'une rosace et de rinceaux en damasquine d'or. La fusée est en ivoire cannelé avec un filigrane simple en or. La virole inférieure est quadrilobée et damasquinée or d'un décor rayonnant dentelé. Entre le talon de la lame et le plateau de garde est installé un couvre-chape en bronze doré ciselé.

La lame est droite et à pan creux sur la première moitié ; le dos est gravé « KLINGENTHAL ». Le court talon, gravé de croisillons avec rosettes, est doré en plein. Le pan creux est bleui et orné d'un fin décor doré dans une réserve : un trophée militaire auquel sont suspendus par un cordon, à droite, un faisceau et une hache, et à gauche, une trompette et un sabre. (Longueur : 78,4 cm - largeur : 2,4 cm).

Le fourreau est en bois recouvert de chagrin noir à gros grains, avec une couture médiane externe en rouleaux d'argent doré. Il porte cinq garnitures en or de deux couleurs (jaune et vert), très finement ciselées. Les trois quarts supérieurs de la chape sont unis tandis que la partie inférieure est finement ciselée de feuilles d'eau et tigelles alternées ; sa face externe est munie d'un crochet de suspension ciselé, pour porter la forte-épée dans un baudrier ; sa face interne est gravée « M=Future / À VERSAILLES / ENTse BOUTET » et, en dessous, sont insculpés trois poinçons pour l'or utilisés de 1798 à 1809 :

- un grand poinçon ovale (profil gauche du coq) de 2^e titre (840 0/00) pour les départements.

- un poinçon légèrement ovale de garantie (tête de vieillard) portant le numéro 88 correspondant au département de la Seine-inférieure, Rouen.

- un poinçon de maître orfèvre (Seine-inférieure), J.M dans un losange avec une étoile, en tête, et une grappe, en pointe.

Les deuxième et quatrième garnitures du fourreau sont identiques, à décor de rosaces entre deux bordures godronnées. La troisième garniture, à décor de feuillages, reprend la bordure inférieure de la chape. La bouterolle est entièrement décorée d'ornements végétaux et d'une chaîne à quatre maillons ovales. Elle se termine par un dard mouluré en acier poli.

Très bon état de conservation. Une fêlure dans la hauteur et sur un côté de la fusée, et de très légers manques d'ivoire à certaines des cannelures. Poinçons insculpés sur le revers de la chape en partie usés.



Nicolas-Noël Boutet et la Manufacture de Versailles

La Manufacture d'armes de Versailles est une fabrique française d'armement établie à Versailles d'août 1793 à août 1818 ; elle employait plus de 400 ouvriers. Le célèbre armurier Nicolas-Noël Boutet en sera nommé « *directeur-artiste* » par décret du 23 août 1792, dans le cadre d'une réorganisation de la production nationale d'armement décidée par l'Assemblée Législative le 19, et en conservera l'administration sous le Directoire. Sous le Consulat et à l'époque impériale, la manufacture impériale de Versailles, qui produisait à l'origine des armes de guerre, se spécialisera dans la production d'armes de luxe, destinées à la récompense d'officiers distingués par des **armes d'honneur et des sabres d'apparat**.



Le 22 juillet 1792, l'Assemblée législative proclame « *La Patrie en danger* », et les vieilles manufactures créées en 1718, ne peuvent suffire à la fabrication des mille fusils par jour décrétée le 24 août. L'appel de la Convention et le zèle des administrateurs du District, ont fondé une nouvelle industrie ; mais déjà, ce ne sont plus seulement des armes de troupe que forgent les ouvriers de Nicolas-Noël Boutet. Bijoutiers, serruriers, ciseleurs, ornent désormais les sabres que les généraux victorieux achètent.

C'est à la manufacture d'armes de Versailles qu'est confiée la fabrication des armes d'honneur, destinées à honorer des actes de bravoure individuels, les premières remises se firent en Italie pendant la campagne de 1796-1797, à l'initiative du général Bonaparte à la suite de la publication d'un ordre du jour daté de Passeriano le 11 fructidor An V. La tradition sera codifiée par un ordre du jour du 14 pluviôse An II et officiellement instituée sous le Consulat par un arrêté du 4 nivôse An VII. Après la loi du 29 floréal An X créant la Légion d'honneur, les armes d'honneur ne seront plus distribuées.





Portrait de Nicolas Boutet, miniature.
Collection privée ©DR

Si la manufacture fournit les armes des hommes de troupe et de la Garde des Consuls puis Impériale, elle restera connue principalement pour ses armes de luxe. **Les armes de Boutet méritent d'être classées parmi les plus belles jamais réalisées par des arquebusiers et fourbisseurs.**

La réputation de cette manufacture est très rapidement européenne. Ce sont les armes de Versailles que les conventionnels offrent aux rois qui traitent avec eux. Boutet fournit aux vainqueurs de l'Europe, souvent à crédit, **des armes d'un luxe jamais égalé**. Sur la poignée de l'épée du Premier Consul, il sertit le Régent, les Guise et les Montmorency. Il cisèle les glaives d'or de l'Empereur.

La fortune de Nicolas-Noël Boutet est considérable, toutefois à la fin de l'Empire, l'État ne paye plus ses factures, la manufacture est en proie à d'inextricables difficultés financières. Ni la Restauration, ni les Cent-Jours ne permettront le redressement de l'établissement.

En 1815, au lendemain de l'entrée des Prussiens à Versailles, l'hôtel de Noailles où Boutet a transféré ses ateliers, est pillé méthodiquement. La comptabilité est dispersée, les modèles volés, les outils brisés, et ce n'est pas tant à la fabrication des armes de nos soldats que le vainqueur en veut, qu'à l'art français qui là, comme ailleurs, s'est manifesté sans rival dans le monde. La monarchie refuse de payer les dettes de l'Empire. Boutet use dans la procédure ses dernières ressources. En 1818, la concession de 1800 expire. Boutet vécut assez longtemps pour saluer le retour des trois couleurs et put même espérer, un moment, en 1831, que la manufacture renaisse des ruines dont les alliés avaient jonché l'hôtel de Noailles. Vain espoir : le vieux directeur-artiste, joaillier des armées de la République et de l'Empire, n'a plus, dès lors, qu'à mourir ignoré.



Ill. 1 - Collections impériales du musée de l'Ermitage (Inv. 3.0.2809) à Saint-Petersbourg
© Bertrand Malvaux.

Une arme atypique et rare dans la production de Nicolas Boutet : Sabre de bataille avec attributs de marine

Dans l'état actuel de nos connaissances, le sabre attribué au Grand Amiral, ainsi qu'un exemplaire très similaire ayant appartenu à l'Empereur réalisé pour la commémoration de la Bataille de Marengo en 1805 offert au prince Eugène de Beauharnais (Ill. 1) (collections impériales du musée de l'Ermitage (Inv. 3.0.2809), de la Fédération de Russie) sont les deux seuls répertoriés avec ce modèle spécifique de monture.

Sabre de bataille, dit « de Marengo » (« forte-épée » ou « épée de bataille »). Napoléon I^{er}, sacré Empereur des Français le 2 décembre 1804, accepta d'être roi d'Italie, le 5 février 1805, après le refus de ses frères Joseph et Louis d'en accepter la couronne. Un décret du 17 mars 1805 entérina la décision et la date du sacre à Milan fut arrêtée pour le 23 mai, mais elle dut être reportée au 26 mai. Le Grand Maréchal du Palais, Géraud-Christophe-Michel Duroc (1772-1813), transmet au maréchal Louis-Alexandre Berthier (1753-1815), dans une lettre (collection privée) du 25 pluviôse An XIII (14 février 1805), la demande explicite de l'Empereur d'emporter un sabre qui devait porter le nom de ses principales victoires durant la campagne d'Italie de 1796.

Duroc écrit ainsi à Berthier : « Monsieur le Maréchal, l'Empereur désire avoir avant le voyage qu'il se propose de faire le sabre qu'il portait à la 1^{ère} campagne d'Italie, et si, comme il est probable, ce sabre n'existe plus, je vous prie de donner les ordres nécessaires pour en procurer un autre, dans le plus bref délai qu'il sera possible. Il faudra faire inscrire sur la lame et sur le fourreau "Batailles de Lodi, Rivoli, Castiglione, Arcole". Je vous prie de me faire connaître les ordres que vous aurez donnés pour l'exécution de cette commission, et combien de jours il faudra pour la remplir... ».

Conformément aux exigences de Napoléon Boutet réalise un sabre dont la lame porte en lettres cursives d'or, sur le pan creux droit : «Sabre que portait l'Empereur à la bataille de Lodi, 21 Flor. [éal] An IV ; de Castiglione 18 Termid.[or] ; d'Arcole 25, 26, 27 Brum.[aire] An V ; et sur le pan creux gauche : de Rivoli 27 Brum.[aire] An V ; Au passage de Tagliamento 26 Pluv.[iôse] ; à la Bataille de Marengo 26 Prair.[ial] An VIII».

Dans son ouvrage sur Nicolas-Noël Boutet et la manufacture de Versailles, le capitaine Maurice Bottet reprit la liste des armes commandées par l'Empereur, d'après le folio 10 de l'annuaire des travaux : An XIII - Sur la lame de l'épée de bataille, gravé en or rasé, toutes ses batailles jusqu'à cette époque, fr. 240 ; un sabre or ciselé riche, marine (BOTTET Maurice : La Manufacture d'armes de Versailles - Boutet Directeur-Artiste, Leroy Paris 1903, p. 41 et 53 n° V - Annuaire de l'An XIII...).

Napoléon emporte ce sabre pour son voyage en Italie et le porte lors la reconstitution de la bataille de Marengo, organisée pour le 14 juin 1805. La relation de cette journée figure dans une monographie illustrée, publiée en 1854, s'appuyant sur le récit de témoins oculaires (Anonyme, Marengo et ses monuments, Paris 1854, chapitre XVI, pp. 40-41). L'impératrice Joséphine assista à cette célébration et vit Napoléon caracolier dans sa tenue de général du Consulat arborant ce sabre. C'est pourquoi elle put candidement écrire à son fils Eugène, pour souligner l'importance du présent, « *c'est le sabre que portait l'Empereur à la bataille de Marengo* ».

Eugène Rose de Beauharnais (Paris, 3 septembre 1781 Munich, 21 février 1824), prince français, archichancelier d'État, vice-roi d'Italie, adopté par l'Empereur le 12 janvier 1806, conserva pieusement ce sabre qui se trouve aujourd'hui dans les collections impériales du musée de l'Ermitage (Inv. 3.0.2809) à Saint-Pétersbourg avec les autres armes, uniformes, équipements, et souvenirs personnel du prince Eugène, par suite du mariage en 1839 de son second fils Maximilien (1817-1852), 3e duc de Leuchtenberg, avec Maria Nikolaïevna (1819-1876), fille aînée de l'empereur Nicolas Ier de Russie.

Le sabre de bataille de l'Empereur Napoléon diffère de l'exemplaire attribué à Joachim Murat, outre la lame, que par de légères variantes des décors. La composition de la monture est identique, seuls les symboles changent,

têtes de dragons et de lion crachant des flammes sont remplacées par des têtes de **reptiles aquatiques**.

Le hache est remplacée par le **trident de Neptune**, le rameau de chêne par le **Dauphin**. Les deux fusées sont en ivoire, sur l'exemplaire d'Eugène de Beauharnais le filigrane or est double et tressé. La chape est munie de deux pitons pour anneaux latéraux de suspension (les anneaux sont manquants), et avec un crochet légèrement plus petit ; la boulerolle et le dard, de forme identique, ont un décor légèrement différent, elle est légèrement plus courte sur cet exemplaire, avec dard en acier à moulure perlée.



Boutet exécuta ainsi une seconde version du nouveau sabre de bataille où l'Empereur avait introduit deux attributs marins : le trident de Neptune et le dauphin.



Ill. 2 - Portrait de Joachim Murat en maréchal de l'Empire (1805) par François Gérard. ©DR

Les sabres de Versailles avec garnitures en or sont de la plus grande rareté car leur production fut infime, et peu nous sont parvenus.

Attributions

Bien que ces armes ne soient pas monogrammées ou dédiées nominativement à leurs propriétaires, plusieurs éléments nous permettent de les attribuer.

L'Empereur ayant lui-même choisi le sabre de bataille pour la commémoration de la bataille de Marengo, et l'ayant offert à son beau-fils, il est difficilement imaginable que le directeur de la manufacture de Versailles ait pu livrer un sabre presque identique pour une commande ne venant pas de Napoléon lui-même*.

En commandant à Boutet un second exemplaire du sabre de bataille, Napoléon envisageait certainement d'honorer un autre prince français de sa famille. En effet, selon la Constitution du 18 mai 1804, **il y avait six grands dignitaires de l'Empire**, avec titre de prince français, dont quatre étaient des membres de la famille de l'Empereur : ses frères Joseph et Louis, son beau-fils Eugène et son beau-frère Murat.

En ayant refusé la couronne d'Italie et obligé Napoléon à la ceindre, Joseph et Louis n'étaient pas l'objet de faveurs particulières de l'Empereur, en février-mars 1805. Eugène étant prévu pour le sabre de « *Marengo* », **le récipiendaire du second exemplaire du sabre impérial se devait d'être Joachim Murat**. En effet, il avait été **nommé prince français et Grand Amiral de l'Empire, le 1^{er} février 1805**.

Les attributs de Marine sur la coquille corroborent cette attribution.

Comme Murat avait participé à la Bataille de Marengo, Napoléon pouvait ainsi à la fois l'honorer dans sa nouvelle dignité et l'associer à la gloire de cette victoire.

Ce luxueux sabre de Marine, ne pouvait qu'être destiné à Murat, beau-frère de l'Empereur et prince français, pour l'honorer dans sa nouvelle grande dignité de Grand Amiral de l'Empire (1^{er} février 1805). Cette présomption est étayée, d'une part, par la plus grande taille du sabre de Marine (L. 93,5 cm contre 88,5 cm pour le sabre destiné au prince Eugène de Beauharnais) proche d'un autre appartenant à Murat et, d'autre part, par l'absence de sabre de Grand Amiral dans les commandes passées par Murat lui-même, alors qu'il affectionnait d'en porter l'uniforme. L'unique mention d'une arme « *de Grand Amiral* » se trouve parmi les commandes passées auprès de Boutet par Napoléon, mais seulement en 1813. Épée de Grand-Amiral, or, riche, f. 8000 (BOTTET Maurice : La Manufacture d'armes de Versailles - Boutet Directeur-Artiste, Leroy Paris 1903, p. 41-En 1813...).

Cette épée ou petit glaive était certainement destinée à la représentation de sa grande dignité à Naples où Murat avait fondé une école navale. Il est donc exclu, sachant son goût du faste et des tenues spectaculaires, que Murat put attendre de 1805 à 1813 avant d'arborer une arme d'apparat spécifique lorsqu'il portait son costume de Grand Amiral de l'Empire. Sur le portrait de Joachim Murat représenté en uniforme de grand amiral porté au royaume de Naples, peint en 1814 par Johann Heinrich Schmidt (Reggia du Caserta), il est représenté avec un très large ceinturon en passementerie dorée portant un glaive or, il pourrait s'agir de l'arme de grand amiral produite par Nicolas Boutet en 1813 (ill. 5).

Par ailleurs, il existe un autre luxueux sabre de marine en bronze doré à poignée de nacre et lame en damas, fourreau en écaille de tortue dont la chape est signée « *Joachim Murat, prince et grand amiral au comte Lepic, 1809* », ce sabre est un cadeau du grand amiral au comte Lepic, il ne peut être confondu avec le sabre de bataille, et il est plus tardif puisque daté de 1809.

*Les deux dépenses citées pour l'année 1805 par la manufacture d'armes de Versailles sont :

« la gravure sur la lame du sabre emporté en Italie et un riche sabre de Marine aux garnitures en or ».

Napoléon avait personnellement sélectionné, parmi les créations de Boutet, cette extraordinaire et somptueuse monture de sabre qui devenait de facto une exclusivité impériale.

La dignité de Grand Amiral de France

La dignité d'**amiral de France** (aussi nommée **grand amiral de France**) est l'équivalent pour les marins du titre de maréchal de France pour l'armée de terre. Ce n'est pas un grade mais un titre honorifique récompensant des services militaires exceptionnels pour les amiraux de la Marine. Ce titre reste d'actualité de nos jours, même si aucun militaire ne la porte. Elle a été créée en 1270 par Louis IX, lors de la huitième croisade. Si sur le papier le grand amiral de France est le chef de la marine royale, il n'a en réalité qu'un pouvoir restreint, à la surveillance des côtes, des navires marchands, l'organisation des corsaires et de l'entretien de la flotte royale et du commerce maritime.

Cette charge a aussi un pouvoir d'ordre juridique, tout comme les constables et maréchaux, ce qui lui donne un aspect lucratif avec la perception des amendes, confiscations, les droits d'épave, d'ancrage de naufrage, une partie des prises de guerre etc. Après avoir été supprimé sous la Révolution française le 22 avril 1791 par le décret de l'Assemblée Constituante, la dignité est rétablie par décret impérial du 13 pluviôse an XIII (2 février 1805), dignité prévue au titre V de la Constitution du 18 mai 1804 créant six grandes dignités de l'Empire.



III. 3 ©DR

Joachim Murat Grand Amiral

Joachim Murat (Labastide-Fortunière, 25 mars 1767 Pizzo, 13 octobre 1815) fut nommé gouverneur militaire de Paris, le 15 janvier 1804, puis maréchal d'Empire, le 19 mai. Il porta la couronne de l'impératrice lors de la cérémonie du sacre, le 2 décembre 1804, à Notre-Dame de Paris. Par décret du 1^{er} février 1805, il reçut le titre de prince français, comme membre de la famille impériale, et la dignité de Grand Amiral de l'Empire. Le 2 février 1805, il fut élevé à la dignité de Grand Aigle de la Légion d'honneur. L'Empereur le fit grand-duc de Berg et de Clèves, le 15 mars 1806, puis le nomma roi de Naples, par décret du 15 juillet 1808, sous le nom de Joachim-Napoléon I^{er}. Les armoiries de Murat (Ill. 6, p. 38) comme prince français et grand-duc de Berg et de Clèves présentant les insignes des trois dignités décernées par l'Empereur : Maréchal d'Empire, Grand Aigle de la Légion d'honneur (ill. 2) et Grand Amiral de l'Empire. Dans les grandes armes de Joachim-Napoléon I^{er}, roi de Naples, sur le tout, se trouve toujours le blason attribué à Murat comme prince français et Grand Amiral de l'Empire, avec l'ancre à quadruple crochet et le jas en bâton d'amiral. L'Empereur confie la dignité de grand amiral au maréchal Joachim Murat, il l'annonce au Sénat le 12 pluviôse an XIII (1^{er} février 1805). **Cette dignité de Grand Amiral de l'Empire ne fut décernée qu'une seule fois** (et la fonction de vice-grand-amiral, créée en 1807 ne fut jamais attribuée).



III. 4 ©DR

Les trois tableaux représentant Murat en uniforme d'amiral :

Le portrait de Joachim Murat en uniforme de Grand Amiral de l'Empire, portant le collier de la Légion d'honneur décerné au titre de prince français, copie du portrait effectué par le baron Gérard, en 1805, peint par Lefèbvre, en 1835 (château de Versailles et de Trianon MV936, en dépôt au Palais de l'Élysée depuis 2008) (ill. 3), celui par Antonio Raffaele Calliano, 1813, Museo Nazionale di San Martino, Naples(ill. 4) et le portrait dans un uniforme de grand amiral porté dans son royaume de Naples, peint en 1814 par Johann Heinrich Schmidt (Reggia du Caserta) (ill. 5), démontrent son profond attachement à sa grande dignité de Grand Amiral de l'Empire. Les insignes de Grand Amiral de l'Empire devaient donc être conservés dans la capitale, sans doute au ministère de la Marine ou au palais des Tuileries, à partir d'août 1808, quand Murat n'eut plus de demeure à Paris ; ils n'avaient pas à être déplacés à Naples.



III. 5 ©DR



III. 6 ©DR

En effet, Joachim Murat eut deux luxueuses résidences parisiennes, l'hôtel Thélusson et le palais de l'Élysée, qu'il céda à l'empereur Napoléon respectivement en 1805 et en 1808. Il dut abandonner toutes ses propriétés en France, dont son château de Neuilly, ainsi que les objets d'art et de collection les meublant lorsqu'il fut nommé roi de Naples, le 15 juillet 1808 (TULARD Jean : *Murat*, Fayard 1999, p. 233).

Les dernières cérémonies auxquelles Murat put paraître en costume de Grand Amiral de l'Empire furent celles organisées après la naissance du roi de Rome, le 20 mars 1811, et avant son baptême, le 9 juin. En effet, Murat se trouva à Paris entre le 3 avril et le 22 mai. Il fut logé au palais du prince architrésorier, Charles-François Lebrun duc de Plaisance, dans l'ancien hôtel de Noailles de la rue Saint-Honoré. Avant son départ pour Naples, Murat écrivit à l'Empereur : « Je laisserai ici mes équipages. Lorsque le moment d'agir sera arrivé, un ordre de Votre Majesté suffira pour me faire voler où elle croira que je puis la servir deux heures après l'arrivée du courrier, je serai en voiture... » (Masson André, *Napoléon et sa famille*, Albin Michel 1926-30, Vol. VI 1810-1811 : XXII - De la naissance au baptême).

Joachim Murat ne retourna plus à Paris après la défaite de Leipzig, en octobre 1813, et il ne revit plus l'Empereur. Depuis 1812, Marie Annonciade Caroline était complètement établie à Naples, où elle assurait la régence du royaume lorsque son mari partait en campagne : Russie, Pologne, Saxe. Lorsqu'elle dut fuir Naples, Caroline ne pouvait plus retourner en France, et elle perdit tous ses biens dans ces deux pays. C'est en Autriche, où elle était captive, qu'elle apprit l'exécution de Murat à Pizzo, le 13 octobre 1815.

Après la défaite de Waterloo, le 18 juin 1815, la France et Paris furent occupées par près d'un million de soldats des troupes coalisées. Wellington avait installé son quartier général à Neuilly dans le château Saint-James, le 4 juillet 1815. Le 7 juillet, les troupes prussiennes étaient dans Paris. La quatrième division du général Zieten occupa la Concorde, les Tuileries et le Louvre. Les troupes du feld-maréchal Von Blücher investirent aussi Versailles. Tout le matériel de fabrication de la manufacture d'armes de Versailles et toutes les armes fabriquées furent transportés en Prusse. Le traité de Paris ne fut signé que le 20 novembre 1815 et il imposait à la France une indemnité de guerre de 700 millions de francs. Il est donc vraisemblable que le sabre de Grand Amiral de l'Empire fit partie du butin pris par les Prussiens, lors du considérable pillage de Paris, ce qui expliquerait sa réapparition en Allemagne, près de Kassel. Plusieurs armes de Joachim, principalement de la période de son règne à Naples, avaient été déposées en prêt au musée de l'Armée de Paris par la famille Murat, avec des souvenirs provenant des 3^{ème} et 4^{ème} princes Murat. La totalité de ces reliques historiques fut vendue par le 8^{ème} prince Murat, S.A.R. Monseigneur Joachim Louis Napoléon, à la fondation japonaise Fuji, en février 1990. Ainsi, aucune arme de très grand luxe de Joachim Murat, provenant directement de sa famille, ne subsiste désormais dans les musées français. Le musée de l'Armée à Paris conserve un sabre (Inv. 2717 PO ; J PO 2717) attribué à Joachim-Napoléon roi de Naples, provenant de la célèbre collection Georges Pauilhac, qui corrobore l'appartenance du sabre de Marine à Murat. En effet, il s'agit encore d'un sabre de type « forte-épée ». Il est également d'une longueur (99 cm) supérieure à celle du sabre impérial dit « de Marengo », extrêmement rare sous le Premier Empire et apparemment unique dans la production de la manufacture de Naples.



M^e S^ure
à Versailles
Ent^{re} Boudet

7

FIGURE DE RELIQUAIRE BYERI, FANG MVAI,
VALLEE DU NTEM

Nord-Gabon
Bois à patine brune suitante
H. 48 cm

120 000/150 000 €

PROVENANCE :

- Transmis par descendance,
- Collecté in situ par un exploitant forestier, Gabon, entre 1929 et 1940.





Disséminés le long du fleuve Ntem, au nord du Gabon, les Mvaï forment un petit groupe dont les œuvres sont considérées comme l'essence de l'art Fang. Ils furent mentionnés pour la première fois par l'explorateur allemand Günter Tessmann dans sa remarquable monographie ethnographique, *Die Pangwe*, publiée en 1913.

D'une esthétique forte allée à une grande puissance, les statues attribuées aux « Maîtres du Ntem » d'après le spécialiste Louis Perrois, furent sculptées avant les années 1850. Considérées comme les fleurons de l'art Fang, ces œuvres demeurent rares. Dans *Mains de maîtres* en 2001, cinq sculptures masculines étaient attribuées à ces maîtres. La première, provenant de l'ancienne collection Paul Guillaume, est actuellement conservée au Brooklyn Museum. Une autre, très similaire se trouve au Dallas Museum. Les trois autres demeurent en mains privées. À ce corpus restreint s'ajoutent deux œuvres conservées au Rietberg Museum et au Seattle Museum. Un tel talent artistique n'est pas donné à tous les sculpteurs. Ce corpus montre la dextérité et la grande qualité d'exécution de ces maîtres. Comme dans les ateliers d'artistes du Quattrocento, ils travaillaient probablement ensemble, et s'influençaient les uns les autres.



« UN "SAINT", UN ANCETRE DE GRANDE SPIRITUALITE, UN ETRE IMMORTELE, UN ESPRIT, VENU DU FOND DES AGES, ENTOURE DU PLUS GRAND RESPECT ».

« Les sculptures Guerre, Ginzberg (Dallas) et White (Seattle) sont très probablement de la même main, tant les similitudes formelles sont nettes, y compris dans les détails de sculpture, au point que la description analytique de l'une s'applique parfaitement aux deux autres » écrit Louis Perrois. Elles présentent la même surface brune, polie et magnifiquement patinée. L'élaboration des coiffes, l'expressivité des visages la prodigieuse segmentation du corps, la stylisation des mains en éventail et les scarifications ventrales sont très similaires. Cette sculpture retrouvée fait partie du groupe des Fang des Maîtres de Ntem.

Bien qu'ayant souffert d'une perte de matière, cet *eyema byeri* conserve toute sa puissance et toute sa sévérité. Couronné d'une majestueuse coiffure à trois coques, le visage est remarquablement modelé. Les yeux en grains de café offrent une très belle expression de sérénité. Sous le nez, la bouche est habilement projetée vers l'avant créant ainsi une moue incroyable. Le cou est court et puissant. Les épaules, les pectoraux, les bras et les avant-bras sont sculptés tout en rondeur. Les mains étaient sans doute jointes au niveau de l'abdomen, et tenaient probablement un réceptacle à offrandes. Le long torse cylindrique est caractéristique du style Mvaï. Les jambes, toutes en rondeurs, sont sculptées et modelées habilement.

Témoin de la virtuosité des artistes Fang, cette statue se distingue par la subtilité de son modelé, la majesté de sa coiffe, la géométrie exceptionnelle de ses épaules.

Au sein du corpus très étroit des œuvres des « Maîtres du Ntem », cette œuvre retrouvée est remarquable.

Ce grand byéri masculin, malgré les outrages du temps, incarne à merveille l'excellence du grand art fang mvai et de ses maîtres localisés sur le cours du Ntem, fleuve marquant de nos jours la frontière entre le Gabon, le Cameroun et la Guinée-Équatoriale. Selon les anciennes indications de collectes, il semblerait bien qu'il y ait eu dans cette région, actuel Woleu-Ntem, un foyer de sculpture exceptionnel d'une rare homogénéité, tant dans l'essence des bois, les patines et les caractéristiques stylistiques : morphologie générale et sur-ornementation. Les similitudes des quelques exemplaires connus à ce jour sont telles, et celui-ci vient s'ajouter au corpus précédent, qu'il paraît admissible de les attribuer au même sculpteur, bien que malheureusement à ce jour son identité reste inconnue. Donc citons les byéri mvai des anciennes collections : Pierre Guerre, Helena Rubinstein, Marc Ginzberg, et Paul Guillaume, actuelle collection Jim Ross de New York, tous répertoriés par Louis Perrois dans son catalogue de l'exposition de Marseille 1992 : *Byéri Fang, Sculptures d'Ancêtres en Afrique*.

Ces byéri portent une même coiffure à trois fortes tresses, plus ou moins tombantes sur la nuque, les visages à front large et les yeux en grain de café ornés d'une petite perle de traite. Les bouches dessinent une moue pahouine sui-generis bien identifiable. Les corps sont bréviformes solides, campés sur des jambes fléchies selon la position rituelle qui permet d'assoir la statue sur la boîte reliquaire avec le rostre de fixation. La position des mains est elle aussi classique dans ce style, on devine que sur notre byéri elle était identique bien que disparue par suite des mutilations nombreuses dues sans aucun doute aux rongeurs qui attirés par l'huile rituelle des onctions ont entamé la sculpture. Autre trait commun aux byéri mvai les scarifications. Elles occupent en général le ventre du sternum au pubis, les flancs et le dos. Notre exemplaire a conservé de superbes gravures en triangles quadrillés à l'abdomen, et au dos, de la nuque au fessier, une longue scarification en triangle pointe en bas. Le sexe masculin est bien formé taillé de pans. Un percement transverse à la crête centrale permettait de fixer un plumet ornemental.

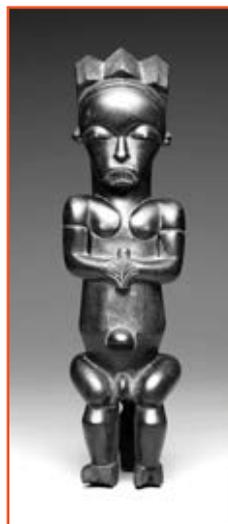
Une légende voudrait que ces mutilations soient le fait de prélèvements rituels à des fins magiques ou prophylactiques. Il n'en est rien, l'analyse des prélèvements par un vétérinaire a montré qu'il s'agissait bien de morsures de rongeurs et non d'entailles faites par un couteau. De plus rappelons que ces statues rares et sublimes étaient entourées d'un immense respect et qu'il était interdit d'y toucher sous aucun prétexte, voire sous peine de mort. Le ou les sculpteurs capables de réaliser de tels objets étaient des maîtres ayant suivi un enseignement de longues années et étaient eux-mêmes reconnus et célébrés dans toute leur région d'origine. Selon Angèle Christine Ondo, professeur émérite de l'Université Omar Bongo de Libreville, ces figures de reliquaire représentent un « Saint », un ancêtre de grande spiritualité, un être immortel, un esprit, venu du fond des âges, entouré du plus grand respect. Un tel objet n'a pu être réalisé que par un éfula bebom un virtuose (Ondo, 2014, p.23), terme fang désignant un maître en son domaine : la sculpture ou la narration épique comme dans le mvett.

Il est temps de reconnaître que les Africains, avant la colonisation, avaient aussi leur Michel Ange !

Pierre Amrouche



Maîtres du Ntem, Eyema byeri, Brooklyn Museum



Fang Mvai, Ntem, Dallas Museum of Art, Eugene et Margaret McDermott Art Fund



Coiffure Mvai tripartite



8

PAIRE DE VASES MEDICIS

en ivoire très finement sculpté, reposant sur un piédouche à fines cannelures, bordé d'un tors de laurier.

Le corps est orné en partie basse de feuilles de lauriers, souligné d'une frise de perles et de rais-de-cœur. Au centre, plusieurs scènes sculptées en bas-relief à décor historié et titrées : Vase de droite : « Voyage de S.A.R. Madame, de Dieppe à Arques » et « Entrée de S.A.R. Madame, au château d'Arques ».

Vase de gauche : Décor de quatre scènes de théâtre « La Poste Royale. Scène III. », « Les deux albums. Scènes VIII », « Les deux albums. Scènes XI » « La Poste Royale. Scène XIX. ». Le col à frises d'oves et de perles.

Les deux vases sont signés sur la base « J.^{ques} Blard à Dieppe », gravés de l'inscription : « Offert par la ville de Dieppe à Mr Alphonse Lambert 1826 » et datés 1826.

H. 22 cm – D. 12,9 cm

8 000/12 000 €

PROVENANCE :

- Importante collection privée





Marie-Caroline de Bourbon-Sicile, duchesse de Berry (1798-1870). LAWRENCE Thomas
© RMN - Grand Palais - P. Bernard

Les ateliers Blard à Dieppe

L'atelier Blard dans la première moitié du XIX^e siècle était un des principaux ateliers d'ivoirier, comptant jusqu'à quarante ouvriers. Ils étaient situés sur la place Royale de Dieppe.

Dieppe et la Duchesse de Berry

Pendant la Restauration, grâce au développement des bains de mer sous l'impulsion de la Duchesse de Berry, toute la bonne société venant en villégiature à Dieppe commande des pièces en ivoire et notamment des bateaux. Entre février et août 1826, le petit théâtre de Dieppe voit le jour. Il sera inauguré le 9 août par la Duchesse de Berry elle-même. Alphonse Lambert occupe une place marquante dans l'organisation des festivités relatives à la visite de Marie-Caroline de Bourbon-Sicile. La pièce inaugurale jouée pour l'inauguration du théâtre s'intitule « La Poste Royale » (dont certaines scènes sont reproduites sur un de nos vases). Le 19 août 1826, c'est en cortège maritime que la duchesse de Berry entame une visite des ruines du château d'Arques. Elle s'y rendra par la rivière d'Arques, et ce n'est pas moins de trente-six embarcations qui entourèrent la chaloupe portant la flamme blanche aux fleurs de lys. Cette forteresse est marquée par le souvenir de la victoire d'Henri IV. Là encore, toute une mise en scène attend la duchesse de Berry. Une petite comédie est improvisée, lorsqu'elle se présente devant le château, les portes sont closes et une petite paysanne lui refuse l'entrée. Elle a reçu, dit-elle, l'ordre de son père et de sa mère de n'ouvrir à personne, peu importe qui. L'air « Vive Henri IV. » se fit entendre, et les portes s'ouvrirent. (Scène visible sur le vase).

« En 1826, se trouvait à Dieppe M. Alphonse Lambert, qui fut depuis commissaire-général, puis l'administrateur des Monnaies. Homme de beaucoup d'esprit, c'était lui qui non-seulement dirigeait toutes ces petites fêtes improvisées, qui chaque jour surprenaient Madame, mais encore qui en traçait les canevas, et les semait de mots spirituels et de couplets charmants. La pièce de début du Vaudeville, sur le nouveau théâtre de Dieppe, était de lui : A Arques, il avait composé des scènes étincelantes d'esprit et de gaîté. Je me rappellerai toujours l'émotion de l'une des artistes du Vaudeville en s'avançant vers Madame pour lui faire les honneurs de ce séjour presque royal ; elle ne put chanter ses couplets : les larmes la suffoquaient. Pour que l'on s'identifie si bien à une situation, il faut qu'elle ait été traitée franchement par l'auteur, que ce soit le cœur qui parle »

Théodore Anne,

Mémoires, souvenirs et anecdotes sur l'Intérieur du Palais de Charles X et les événements de 1815 à 1830



Entrée de S. A. P. Madame, au Château de Bruges.



« Voyage de S.A.R. Madame, de Dieppe à Arques » et « Entrée de S.A.R. Madame, au château d'Arques »



ŒUVRES COMPARATIVES :

- Un vase Médicis aux dimensions similaires et à la technique de sculpture identique, provient des anciennes collections du Roi Louis-Philippe, acheté à Dieppe le 1^{er} juillet 1833, conservé aujourd'hui au musée de Dieppe. Il provient des mêmes ateliers de Jacques-Nicolas Blard.

- Citons le tour de force en ivoire représentant le temple de Mercure, sortant probablement des mêmes ateliers de Blard et offert à Marie-Caroline de Bourbon, duchesse de Berry par la ville de Dieppe. Il est aujourd'hui conservé au musée de Dieppe. (Fig.2).



Les deux Albums Simeon VIII.

*par
à M.*



STATUE MONOLITHE, GOWE

Île de Nias, Indonésie
Grès
H. 133 cm

60 000/80 000 €

PROVENANCE :

- Collection privée, Bruxelles





« IL NE S'AGIT PAS D'UNE REPRESENTATION HERMAPHRODITE, MAIS DE SYMBOLES DU POUVOIR ET DE LA SAGESSE DU CHEF ».

Rare monolithe figurant un buste humain dont le visage s'inscrit dans un bloc de pierre quadrangulaire surmonté d'une élégante coiffe en pointe. Les détails de la face sont traités en léger relief, les sourcils sinusoïdaux se rejoignant au niveau du nez dont les narines effilées se confondent avec une moustache. Arborant un collier de perles, le corps, orné de la représentation d'un reptile, présente une paire de seins hémisphériques et un sexe masculin dressé. La patine et l'érosion résultant des intempéries ainsi que de la présence d'anciens lichens en surface attestent de l'âge de la sculpture.

Nias est une île de l'Océan Indien située au nord-ouest de Sumatra. Bien que de dimension relativement réduite, l'île était densément peuplée puisqu'on y comptait environ mille quatre cents villages à la fin du XIX^e siècle. Ce territoire peut être divisé en trois zones culturelles bien distinctes, tant d'un point de vue de l'architecture, de la sculpture, de l'organisation sociale, de la langue que de la topographie. On distingue ainsi les grandes plaines littorales du sud, les montagnes du centre et les collines du nord.

L'île, restée longtemps à l'écart des empires régionaux et des routes maritimes, n'a jamais joué de rôle dans l'histoire de l'Indonésie et celle de l'Océan Indien. Dépourvue d'épices et d'intérêt stratégique, elle s'est développée de manière relativement autonome. Une civilisation hiérarchisée et guerrière s'y est développée jusqu'au début de la colonisation. On y pratiquait notamment la chasse aux têtes.

En opposition au caractère belliqueux de sa population, l'art de l'île se distingue par un très grand raffinement que l'on observe dans le domaine de l'architecture, de la sculpture et de la confection de parures.

Pour de plus amples informations sur Nias et son histoire voir Viaro A., Ziegler A., *Arts des Mers du Sud*, 1998, pp.22-33 et des mêmes auteurs *Messages de pierre*, 1999, pp. 35-78.



Monolithes *Gowe* comparables photographiés *in-situ* à Ko'indrafo près de Soliga (Nord de Nias) par Alain Viaro, 1979.

Les statues anthropomorphes du centre et du nord de Nias

Par Alain Viaro Arlette Ziegler

Le contexte

Les chefs de clan ou de village faisaient réaliser des statues pour témoigner des grandes fêtes qu'ils avaient données pour accéder ainsi aux titres de *salawa* ou de *balugu*, stades ultimes des cycles festifs d'intégration sociale. Selon les villages on parle de *Behu nio niha* ou de *Gowe*. Le *behu* est dans toute l'île une pierre dressée, parfois haute de plusieurs mètres. Dans le centre ouest de l'île et dans le nord ils prennent souvent une forme anthropomorphe, les plus simples ayant une tête à peine esquissée et une simple encoche pour la bouche et les yeux, les plus sophistiqués présentant une tête portant une coiffe conique au décor de fougère ainsi que diverses représentations sur la face frontale.

Le *Gowe* est une statue en ronde bosse, debout ou accroupie. Il tient souvent entre ses mains une coupelle pour l'offre de *sirih* en signe de paix et de bienvenue. On le nomme aussi *Gowe salawa*, soit le *gowe* pour le chef du village. Selon les lieux, un pilier *behu* peut aussi être appelé *gowe*.

Dans l'île il en existe encore plusieurs ensembles, masqués par les hautes herbes sur les sites d'anciens villages. Face aux vols, certaines statues ont été ramenées par les villageois dans leur nouveau village et cimentées sur un socle. Des

copies sont aussi faites à l'intention des touristes et collectionneurs et proposées dans le village touristique de Bawomataluo au sud de l'île, ainsi que pour le musée du Patrimoine de Nias, près de la capitale Gunung Sitoli, qui accueille les classes d'élèves pour les initier à leur culture. En Occident, des ensembles rapportés dès la fin du XIX^e siècle notamment par des missionnaires allemands, des administrateurs hollandais, des voyageurs, se trouvent dans plusieurs musées. On peut voir de temps à autre de belles pièces dans les ventes aux enchères.

La statue présentée ici

Il s'agit d'une très belle pièce provenant probablement du village de Koendrafö (*Hililaza*) proche des rivières Lahömi et Idanömi, situé dans les collines qui bordent la côte ouest à la hauteur du centre de l'île.

D'autres statues du même style se trouvent dans cette région à Lasara, Onowaembo Satua, Tögizita et Ambucha. Les villageois les datent de la première moitié du XIX^e siècle. Elles sont toutes réalisées dans un grès assez fin provenant peut être d'une même carrière. Elles ont toutes une même patine, probablement due à la présence de lichens. Le dos et les côtés du pilier quadrangulaire sont sans décor. La face est sculptée d'une représentation de sexe masculin, de deux seins, d'un varan dont les pattes s'accrochent aux seins et d'un collier rond. La tête sans menton, se termine par un méplat. Une grande moustache remonte sur les joues. Les yeux sont surmontés de sourcils fournis. Les oreilles n'ont pas de pendentif. La coiffe conique, au décor de fougère, est fixée par un diadème de cônes.

Que signifient les attributs de ce *behu* ? Il ne s'agit pas d'une représentation hermaphrodite, mais de symboles du pouvoir et de la sagesse du chef : les seins (*susu ana'a*) indiquent qu'il est comme une mère pour son peuple. Le varan (*borohé*) a une langue bifide, l'une « pour les gens intelligents, l'autre pour ceux qui ont enfreint la coutume ». Il symbolise le chef qui en rendant la justice parle aux uns et aux autres.





EDGAR DEGAS (1834-1917)

Trois danseuses

Dessin au fusain, porte le cachet de la signature en bas à gauche
73 x 51,5 cm

80 000/120 000 €

PROVENANCE :

- Atelier Edgar Degas (3^e vente), 7, 8 et 9 avril 1919, Paris, n°257.
- Vente Ader Picard Tajan, Hôtel Georges V, Paris, 17 juin 1976, n°8

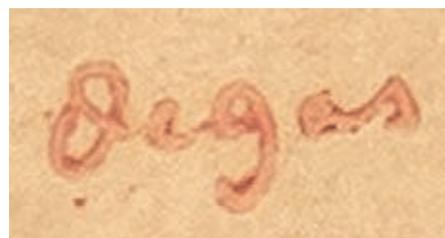
BIBLIOGRAPHIE :

- A. Lemoisne, *Degas et son œuvre*, P. Brame et C.M. de Hauke, Paris 1946-1949, volume III, cité comme étude en rapport des n°1250, 1251 et 1252
- Sera inclus dans le catalogue raisonné numérique d'Edgar Degas de Michel Schulman sous le numéro MS-3011



« AUX AGUETS, ELLES SEMBLANT PRÊTES À ENTRER EN SCÈNE ».

Cette marque répertoriée par Frits Lugt sous le n° L.658, fut apposée, sur toutes les œuvres de l'artiste présentées dans les 4 ventes de l'atelier en 1918 et 1919, suivant leurs dimensions. Elle est en rouge sur les tableaux, dessins et pastels, et en noir sur les estampes et impressions.



Étiquettes présentes au dos du tableau

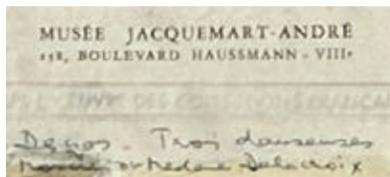


Étiquette manuscrite à la plume, signifiant « Vente Atelier Degas 3^e vente, numéro 257 ».

Cette étiquette octogonale, bordée de bleu, avec la mention V.A.D, le numéro de la vente de l'Atelier et le numéro du lot, se trouve sur d'autres œuvres d'Edgar Degas, acquises lors des quatre ventes de l'Atelier, en 1918 et 1919.



Étiquette de l'encadreur, Adam-Dupré, 19bis rue Fontaine à Paris, encadreur habituel d'Edgar Degas.



Musée Jacquemart-André :
Cette étiquette pourrait peut-être celle de l'exposition « Chefs d'œuvres des collections françaises », qui s'est tenue au Musée Jacquemart-André à Paris, août et septembre 1961.

Les danseuses sont un des sujets de prédilection d'Edgar Degas

Il a, toute sa vie d'artiste, hanté l'Opéra de Paris, en salle comme en coulisses. Il connaît tous les recoins du palais Garnier et aime saisir l'envers du décor, multipliant les croquis saisis sur le vif.

Nos danseuses, vues à mi-corps - la jupe esquissée de la première cachant celles des deux autres-, sont ici en coulisses.

Au bord de la scène, dissimulées par un rideau visible sur les pastels, les trois danseuses sont serrées les unes contre les autres, pour mieux suivre le ballet. Leurs visages sont tournés dans la même direction, leurs regards convergent vers un spectacle qui nous est caché.

Aux aguets, elles semblent prêtes à entrer en scène.

Divers noms ont été donnés au même sujet : *Trois danseuses* mais aussi *Groupe de danseuses* et *Trois danseuses rouges* qui sont en général des pastels ou des pastels et fusain sur papier. Notre fusain *Trois danseuses* est à mettre en rapport avec d'autres œuvres qui sont aujourd'hui soit dans des collections particulières soit dans des musées importants.

Ces œuvres se trouvent dans notre catalogue raisonné numérique : degas-catalogue.com sous les références suivantes :

MS-1352 : pastel sur papier-calque : Burrell Collection, Glasgow - www.degas-catalogue.com/-1352.html?preview=1

MS-1550 : pastel sur papier, Kurashiki, Ohara Museum, Japon - www.degas-catalogue.com/-1550.html?preview=1

MS-1701 : pastel et fusain sur papier sur carton, collection particulière - www.degas-catalogue.com/-1701.html?preview=1

MS-1842 : pastel sur papier, collection particulière - www.degas-catalogue.com/-1842.html?preview=1

MS-2279 : pastel et fusain, collection particulière - www.degas-catalogue.com/-2279.html?preview=1

Michel SCHULMAN,
auteur de *Edgar Degas*, Le premier catalogue raisonné numérique



Burrell Collection, Glasgow



Ohara Museum, Japon



Collection particulière



AMEDEO MODIGLIANI (1884-1921)

Amazone

Dessin au crayon noir, signé "Modi" en bas à droite
31 x 23,5 cm (30,5 x 22,6 cm à vue)

35 000/50 000 €

Un rapport d'expertise, n° 2016/DE/S50332 de Monsieur Marc Restellini sera remis à l'acquéreur.

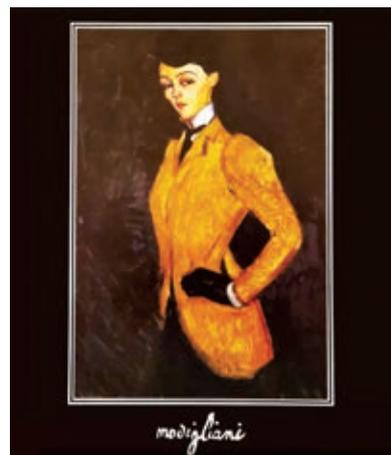
PROVENANCE :

- Acquis auprès de l'artiste par le peintre suédois Lennart Blomqvist
- Transmis par la fille du précédent à l'actuel propriétaire en 2001





Études pour l'Amazone, collection privée. ©DR



Couverture du catalogue de l'exposition Modigliani au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1981. ©DR

Ce dessin fait partie d'une série de dessins préparatoires pour le portrait de la Baronne Marguerite de Hasse de Villers, connu sous le titre « L'Amazone », toile reproduite en couverture du catalogue de l'exposition Modigliani au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1981.

Amedeo Modigliani s'installe à Paris en 1906, d'abord dans le quartier de Montparnasse, mais il dépense vite le petit pécule avec lequel il était arrivé d'Italie et déménage souvent, quand il ne peut plus payer son loyer. Fin 1907, un soir, au cabaret du « Lapin Agile » il confie à son ami le peintre Henri Doucet s'être fait expulser de son petit atelier de la place Jean-Baptiste Clément et chercher un toit pour la nuit. Son camarade lui propose de le suivre au Delta, vieille bâtisse située 7 rue du Delta à Montmartre, louée par les frères Paul et Jean Alexandre, à la Ville de Paris pour la mettre à disposition d'une colonie d'artistes, comme lieu de rencontres, de travail et de vie. C'est ainsi que le docteur Paul Alexandre rencontre pour la première fois Amedeo Modigliani. Commence une grande amitié entre le jeune médecin passionné d'art et l'artiste italien.

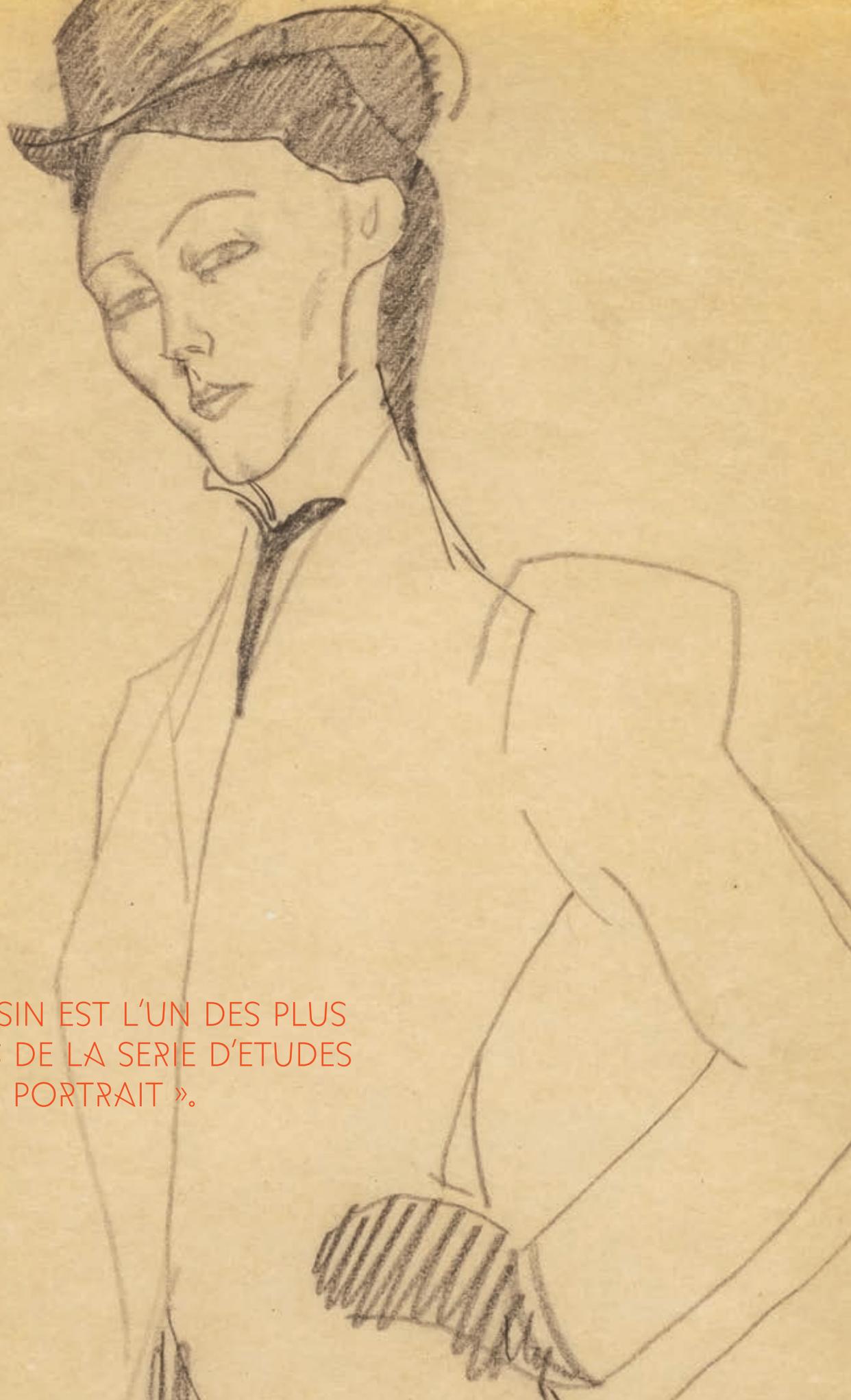
En 1909, son frère Jean Alexandre, âgé de vingt-deux ans, étudiant en pharmacie, commande à l'artiste le portrait de sa maîtresse, Marguerite de Hasse de Villers. Grande cavalière, elle se fait représenter en tenue d'amazone, mais refusera la toile, Modigliani ayant changé la couleur de la veste peu avant de la livrer. Cette peinture sera finalement acquise par le docteur Paul Alexandre.



Portrait de Lennart Blomqvist par Georges Villa. ©DR

Ce dessin est l'un des plus aboutis de la série d'études pour ce portrait dont la collection Paul Alexandre en comptait douze. Grâce aux lettres de Jean à son frère Paul, nous pouvons suivre la genèse du portrait. Lettres publiées dans Alexandre Noël, *Modigliani inconnu*, Fonds Mercator, Albin Michel, 1993-96.

Lennart Blomqvist (1874-1953), qui a acquis ce dessin auprès de l'artiste, est un peintre de portraits, scènes de genre et paysages. Après des études d'architecture en Suède et des études d'art aux Pays-Bas et en Belgique, il s'installe en France en 1900. Il expose à Paris, pour la première fois en 1910, au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Il participera aussi au Salon d'Automne et au Salon des Artistes Indépendants.



« CE DESSIN EST L'UN DES PLUS ABOUTIS DE LA SERIE D'ETUDES POUR CE PORTRAIT ».

I2

JACQUES LIPCHITZ (1891-1973)

Homme à la guitare, Bilbao, 1920

Epreuve en terre cuite, signée des initiales sur la base, datée XII-20 et numérotée 4/7

H. 46,5 cm

Base : 22,6 x 21,6 cm

400 000/450 000 €

Nous remercions le Pr. Dr. Kosme de Barañano d'avoir confirmé qu'il s'agit d'une terre cuite originale de Jacques Lipchitz.

Son expertise en date du 9 avril 2024 sera remise à l'acquéreur.

PROVENANCE :

- Collection privée

BIBLIOGRAPHIE :

- A.G. Wilkinson, *The Sculpture of Jacques Lipchitz*, A Catalogue Raisonné, volume one, the Paris Years, 1910-1940, Thames and Hudson, Londres, 1996, p.212, n° 112 à 114 (exemplaires en pierre reconstituée, bronze et marbre, reproduits)

- Kosme de Barañano, *Jacques Lipchitz, The plasters*, A Catalogue Raisonné, 1911-1973, Fundación BBK Fundazioa, Bilbao, 2009, p. 130, n°58 (plâtre reproduit)





Originaire de Lituanie, Jacques Lipchitz s'installe à Paris en 1909. Il sera l'un des pionniers de la sculpture cubiste, avec des formes géométriques s'inspirant du primitivisme de la sculpture africaine. Les musiciens sont très présents dans son œuvre entre 1915 et 1920 et les thèmes d'Harlequin, Pierrot et musiciens, sont le reflet de son iconographie inspirée de la vie nocturne des cabarets parisiens comme le Bœuf sur le toit.

Un premier contrat le lie au marchand Léonce Rosenberg dès 1916. Ce dernier lui consacre une première exposition personnelle à la galerie L'Effort Moderne en janvier 1920, mais cette même année Lipchitz reprend sa liberté afin de créer "ce qu'il veut et non ce qu'on lui impose". Avec l'aide de quelques amis, il rachète ses œuvres au marchand.

L'Homme à la guitare est créé en décembre 1920 et l'artiste décrit cette sculpture comme une œuvre de transition, qui annonce un retour à un certain classicisme.

Dans *My Life in sculpture* (Jacques Lipchitz et H.H. Arnason, USA, Viking Press, 1972), Lipchitz écrit : "J'ai pris conscience de l'espace négatif et (...) commençai à utiliser ses effets. Il s'agissait tout simplement d'envelopper les formes solides autour d'un vide pour encadrer celui-ci, en réalité en utilisant le vide plutôt que le volume de la pierre pour suggérer la forme d'une tête ou une partie du torse."

Cet *Homme à la guitare* est aussi appelé *Homme assis à la guitare* (Musée National d'Art Moderne Paris, Centre Pompidou) ou *Pierrot à la clarinette* (Maurice Raynal, Jacques Lipchitz, Paris 1947).

Le plâtre original est conservé au Musée National d'Art Moderne Paris, Centre Pompidou (donation Jacques et Yulla Lipchitz Foundation, New York, 1976).





Lipchitz dans son atelier vers 1922, au 54 rue du Montparnasse. Derrière l'artiste, est visible un plâtre de *l'Homme à la guitare*. Photographie publiée dans le Catalogue raisonné des Plâtres de Lipchitz, établi par Kosme de Barañano en 2009. ©DR

Il existe de cette sculpture un exemplaire en pierre reconstituée (Kunstmuseum, Bâle, Suisse) et un autre en marbre (Rijksmuseum Kröller-Muller, Otterlo, Pays-Bas), ainsi que deux éditions à sept exemplaires, l'une en bronze et l'autre en terre cuite.



Sont notamment répertoriés pour cette série en terre cuite de *l'Homme à la guitare* :

- Un exemplaire offert à Jean Cocteau par l'artiste, (vendu à New-York en mai 1982)
- Le numéro 2/7, Collection Martin et Rena Blackman (dispersée en novembre 2021)
- Le numéro 5/7, Collection Hubert de Givenchy (dispersée à Paris en juin 2022)
- L'exemplaire numéroté 4/7 ici présenté.

« CUBISME OU
PRIMITIVISME ? »



UNE AMÉRICAINE À PARIS



SHIRLEY JAFFE (1923-2016)

C 3-2-1-, 1972

Huile sur toile, titrée sur le châssis et annotée au revers de la toile SHIRLEY JAFFE 1972
130 x 195 cm

60 000/80 000 €

PROVENANCE :

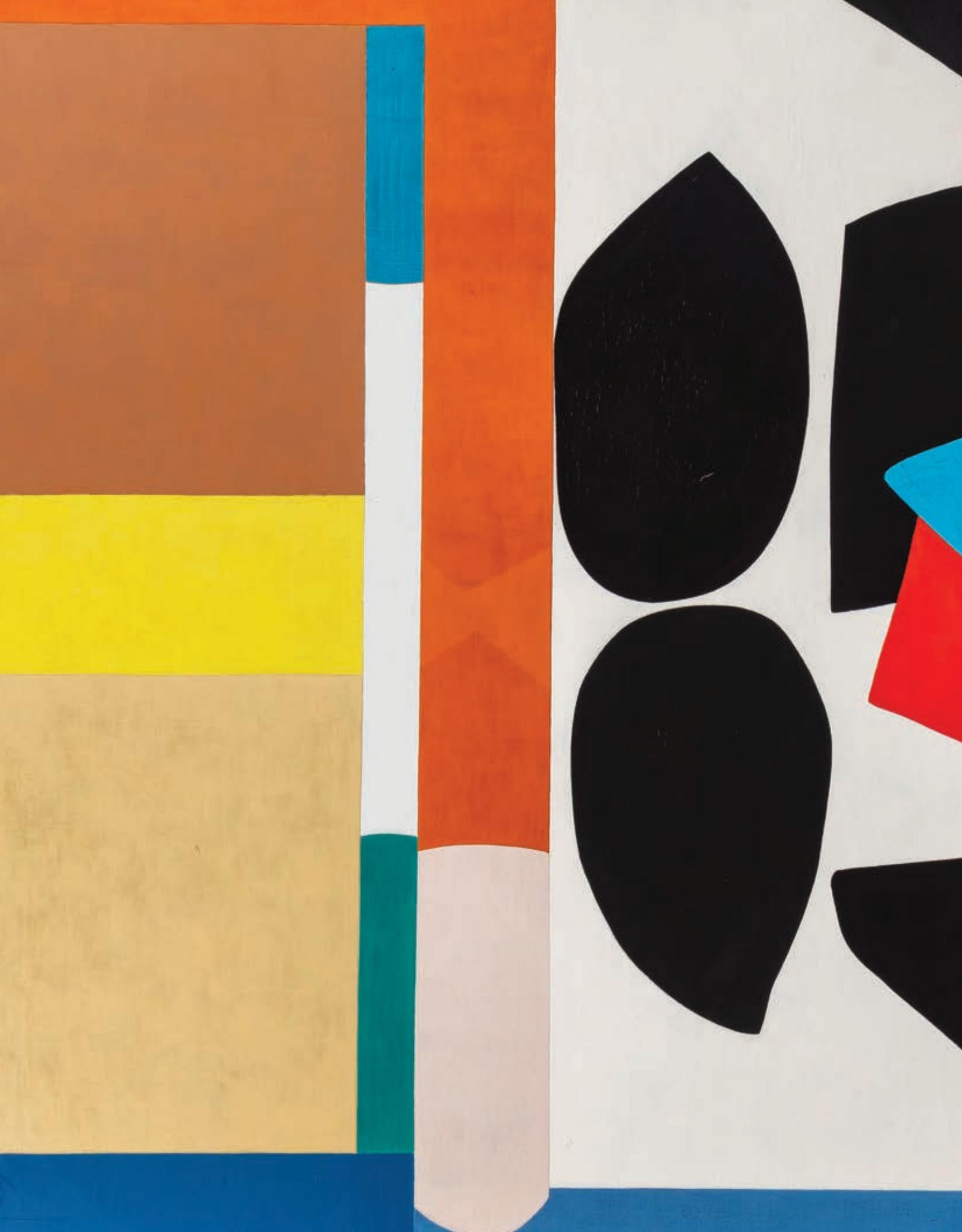
- Galerie Jean Fournier, Paris
- Collection particulière

EXPOSITIONS :

- Shirley Jaffe, une américaine à Paris, Centre National d'art et de culture Georges-Pompidou, 20 avril - 29 août 2022.
- Shirley Jaffe, Forme et expérience, Neubau, Kunstmuseum Bâle, 25 mars - 30 juillet 2023
- Shirley Jaffe. Avant et après Matisse, Musée Matisse, Nice, 20 octobre 2023 - 8 janvier 2024

BIBLIOGRAPHIE :

- Sous la direction de Frédéric Paul, Shirley Jaffe, Bernard Chauveau Edition, 2022, reproduit p. 128 et décrit p. 252



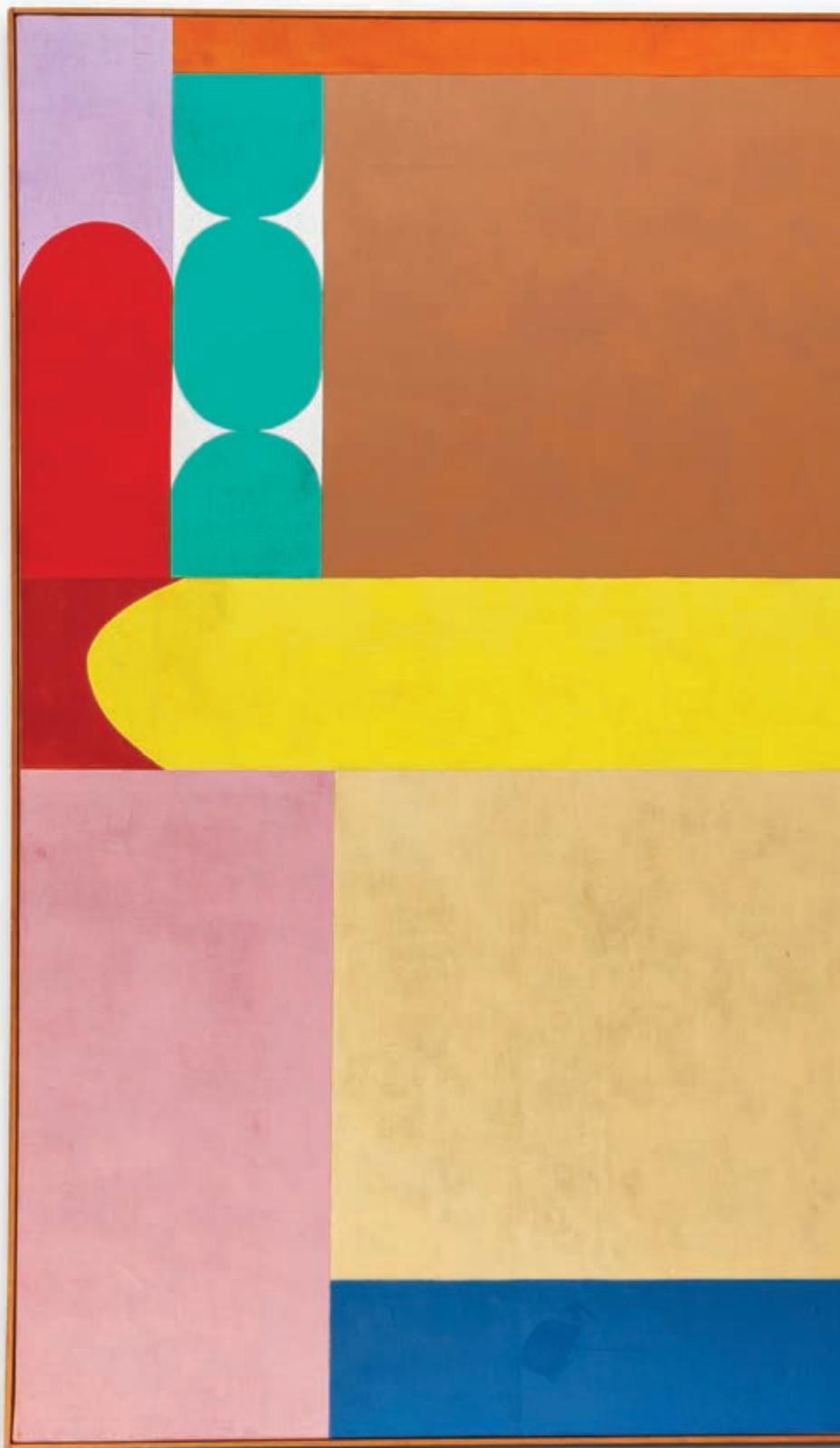
Elevée à Brooklyn, ayant étudié l'art à la Cooper Union Art School, à New York, Shirley Jaffe s'installe en France dès 1949.

A Paris, elle fréquente des artistes nord-américains expatriés comme Sam Francis, Joan Mitchell, Jean Paul Riopelle ou Kimber Smith, représentants de l'expressionnisme abstrait américain en Europe.

De la peinture gestuelle de ses débuts, Shirley Jaffe évolue au cours des années 60, notamment après une année passée à Berlin, vers une œuvre beaucoup plus géométrique, puis dans les années 1970 vers une peinture graphique et épurée.

Shirley Jaffe commence à exposer dès 1966 à la galerie Jean Fournier, recommandée par Sam Francis.

Cette grande dame de la peinture américaine en Europe s'est vue consacrer trois importantes rétrospectives entre 2022 et 2024, expositions dans lesquelles a figuré la toile ici proposée.





14

CLAUDE FRANCOIS (1939-1978)

Mythique costume de scène en lamé argent Camps de Luca, porté par le chanteur lors de nombreux concerts en avril et mai 1975.

Fabriqué dans les ateliers Camps de Luca à Paris, avec la griffe du couturier à l'intérieur de la veste. Avec de larges pastilles et pierres synthétiques en fantaisie sur les revers de la veste et le long des jambes.

Claude François affectionnait particulièrement ce tout premier costume argenté fabriqué en quatre exemplaires mais avec des motifs sur les revers différents.

Pour l'anecdote, lors d'un spectacle, au moment du final, 2 fusées de son traditionnel feu d'artifice lui tombent sur les jambes, brûlant à deux endroits le pantalon lamé, ce qui justifie les réparations faites sur le pantalon du costume. L'année suivante, Cloclo se résigne à l'offrir à un lecteur, lauréat d'un concours de son mensuel Podium.

Il s'agit d'un des quatre exemplaires très utilisés sur scène par le chanteur durant cette période. Bel état.

Pièce historique.

8 000/12 000 €

Un certificat de Fabien Lecœuvre, Expert Chansons Françaises et Internationales, membre de la FNEPSA, sera remis à l'acquéreur.

PROVENANCE :

- Proche collaborateur de l'artiste
- Acquis au début des années 80 par l'actuel propriétaire





Camps de Luca, une institution parisienne



Tout commence dans les Abruzzes, au début des années 40. Mario de Luca apprend le métier chez son oncle tailleur. Il travaille à Rome puis à Milan mais c'est à Paris qu'il choisit finalement d'ouvrir son propre atelier, en 1948. Il rencontre Joseph Camps et leur complémentarité est flagrante.

En l'espace de quelques années, les célébrités qui confient leur silhouette à la maison viennent de tous les horizons, et de tous les pays. Beaucoup de personnalités de la presse et de télévision françaises, quelques stars parmi lesquelles la plus significative reste Claude François ainsi que des têtes couronnées, comme le Shah d'Iran et le Roi de Jordanie.

C'est à Camps de Luca que l'on doit les fameux costumes de scène de Claude François des années 70, dont on apprécie le tombé toujours parfait, la coupe cintrée. Il danse, bondit, pirouette, et pourtant son costume retombe toujours parfaitement, épaules, col et pans en place. C'est grâce à la patte caractéristique de Camps de Luca : son emmanchure haute.

Réputé maniaque et ne laissant rien au hasard, le chanteur Claude François faisait tailler ses costumes de scène sur mesure, la plupart du temps en 5 exemplaires.



Une coupure de presse et le disque *For ever* sur lesquels Claude François porte une variante de notre costume seront remis à l'acquéreur.



**CLO CLO
brûle-t-il?**

© Jean-Marc Rouget / FLO & André Florent / FLO



Coupage de presse du magazine HITS, 1975.
Titre Clo Clo brûle-t'il ?



Lors de concerts en avril et mai 1975.
© Jean-Marc Rouget / FLO & André Florent / FLO

AU COMMENCEMENT ETAIT LE LIVRE

I5

ANSELM KIEFER (né en 1945)

For Robert Fludd, 2001

Livre

Technique mixte sur feuilles de plomb

26 feuilles, 13 pages

100 x 83 cm

80 000/120 000 €

Un certificat de l'artiste, en date du 16 juillet 2018 sera remis à l'acquéreur.

PROVENANCE :

- Collection privée

1824-6-020652SSKS

11937-801872SSK5

11937-801872SSK5



« DANS MON ŒUVRE,
LE LIVRE EST TRÈS IMPORTANT.
IL EST UN REPERTOIRE DE FORMES ET
UNE MANIÈRE DE MATERIALISER
LE TEMPS QUI PASSE. »

Anselm Kiefer est né en 1945 à Donaueschingen en Allemagne. Il vit et travaille à Paris.

Avant de débiter sa carrière d'artiste, Kiefer a étudié le droit, la littérature et la linguistique. Il a ensuite rejoint l'Académie des Beaux-Arts de Karlsruhe, puis de Düsseldorf où il fut l'élève de Joseph Beuys. Depuis ses débuts, Kiefer explore l'identité allemande d'Après-guerre. En 1980, il a représenté l'Allemagne à la Biennale de Venise. Au cours des dernières années, sa préoccupation principale s'est articulée autour d'une analyse de l'iconographie de divers mythes, faisant référence à la religion chrétienne, à la Cabbale ou encore aux légendes germaniques. Enfin, il a souvent recours à des modèles littéraires tels que Paul Celan, Ingeborg Bachmann ou Louis-Ferdinand Céline, Robert Fludd dont il parvient à condenser l'œuvre dans son travail.

Anselm Kiefer a longtemps hésité entre la pratique de l'écriture et celle de la peinture. Si c'est la deuxième qu'il choisit, il reste que la littérature occupe une place prépondérante dans son œuvre ; le livre, par sa matérialité et son esthétique, a été son premier support de création ; l'écriture quotidienne, consignée dans un journal, lui permet de poser une réflexion, de mener une recherche intimement liée à sa pensée.

Dans sa jeune production de livres, initiée dans les années 1968-69, Anselm Kiefer se confronte à certains courants artistiques comme De Stijl, le suprématisme ou encore le minimalisme, et poursuit en parallèle un travail autour de l'histoire et de la culture allemande, comme antidote au traumatisme de la Seconde Guerre mondiale, subi par sa génération et par les suivantes, mais aussi, et plus simplement, comme une recherche sur soi, sur ses origines. La photographie est très présente dans les premiers livres, où apparaissent progressivement le dessin et l'aquarelle, ainsi que des matériaux tels que le sable, des pages découpées dans des magazines, des cheveux, des fleurs séchées, des objets... Ces livres non écrits, conçus comme des livres d'artiste, des exemplaires uniques, sont d'abord

un lieu d'expression d'idées et d'associations de pensées, puis deviennent rapidement un lieu d'exploration dans lequel la succession des pages rend possibles la construction d'un récit et son inscription dans une durée.





« Dans mon œuvre, le livre est très important. Il est un répertoire de formes et une manière de matérialiser le temps qui passe. Pour moi, chaque livre recèle une onde qui se déploie, formant une vague que je donne à voir lorsque je tourne les pages ou que je les mets en scène. Il fait partie de la mer. Son aspect esthétique, son aspect matériel, m'intéresse beaucoup. Certains sont de véritables sculptures, plus grands que la taille humaine, ouverts mais impossibles à feuilleter. »

Entre 1968 et aujourd'hui, Anselm Kiefer a produit plus d'une centaine de livres, représentant un aspect essentiel mais souvent méconnu de son œuvre. Bien que mondialement exposé et célèbre pour ses peintures et sculptures, ses livres, constituant plus de la moitié de son travail, n'avaient curieusement jamais fait l'objet d'une rétrospective en France avant celle de la BnF en 2015 (Anselm Kiefer, *l'Alchimie du livre*, BnF, sous la direction de Marie Minssieux). Depuis ses débuts à l'École des Beaux-Arts de Karlsruhe en 1968, Anselm Kiefer a privilégié la création de livres, les considérant

comme la pierre angulaire de son œuvre. Ils abordent en profondeur les thèmes qui se retrouvent ensuite dans ses tableaux et sculptures, couvrant un large éventail de sujets allant de la littérature et la poésie à l'histoire et la mystique.

Cette exposition à la BnF a offert une occasion unique d'explorer le processus créatif intime de cet artiste majeur et de comprendre l'importance centrale du livre dans son œuvre et de dévoiler le cheminement de sa pensée tout en mettant en lumière sa transition fluide entre différents médiums artistiques.

Les livres d'Anselm Kiefer sont des œuvres uniques, souvent de grande dimension, intégrant divers matériaux comme l'argile, le sable, la cendre, voire des cheveux ou des plantes, en plus du plomb, matériau favori de l'artiste, « seul matériau suffisamment lourd pour porter le poids de l'histoire humaine »

Ils évoluent dans leur format et leur présentation au fil des décennies, devenant parfois de véritables sculptures impossibles à feuilleter.

Ce sont des exemplaires uniques, reflétant son intérêt pour un registre privé et intime, souvent constitués d'images, parfois accompagnés de citations ou de légendes, mais toujours liés à des thèmes littéraires, historiques ou philosophiques.

Le plomb, en particulier, occupe une place prépondérante, symbolisant pour l'artiste une puissance poétique et spirituelle, tout en évoquant des références alchimiques.

La passion de Kiefer pour les livres trouve ses racines dans sa vaste bibliothèque personnelle et son désir initial de devenir écrivain ou poète. Son travail est profondément influencé par des écrivains tels que Paul Celan, avec qui il partage une proximité artistique et une exploration commune de l'écriture après l'horreur de la Shoah.

Au fil du temps, les thèmes abordés dans les livres de Kiefer ont évolué, passant des questions de mémoire et d'identité allemande à des réflexions sur la nature et la cosmogonie, reflétant son propre parcours artistique et spirituel.

Dans notre livre *For Robert Fludd*, Anselm Kiefer reflète son attachement pour les époques et les civilisations antérieures à l'ère scientifique, où l'homme entretenait une relation plus intime avec l'univers. Inspiré par les idées de Robert Fludd, à la fois médecin, physicien et philosophe anglais du XVII^e siècle, il explore les correspondances entre le macrocosme et le microcosme.

« Fludd a établi une conjonction précise entre les étoiles et les plantes. Selon lui, il n'y a pas une seule plante sans une étoile qui lui corresponde dans le ciel. De sorte que les plantes sont guidées, influencées, par les étoiles. C'est une belle idée, toutes les choses sont reliées entre elles sur la terre, mais aussi dans le cosmos ».





1 PTEROSAUR

Flying reptile pterosaur
Ramphorhynchus sp.
Tithonian, Late Jurassic, about 149-145 millions years ago
Solnhofen limestone
Eichstaett, Germany
60 000/80 000 €
Discovered in 2023



2 LARGE CARNELIAN SET

Sumer
Indus civilisation, circa 2300-2000 BC
Carnelian, stringing of 163 biconical tubular beads, wood and modern stringing
Visible chips and erosion
L. circa 33 in and 20 ½ in - W. circa 4 in
40 000/60 000 €
Provenance:
- Former collection of Madame Silvana Bernhard Rüsclikon, Switzerland, acquired in 1989



3 RARE BUST OF VAIKUNTHA KAMALAJA

India, circa 11th-12th century
Sandstone
H. 26 ¼ in - L. 23 ½ in
Visible damages and missing pieces. Due to its thickness and weight, the back of the stele has been thinned. Old restorations visible.
12 000/18 000 €
Provenance:
- Former Italian collection
- Cornette de Saint Cyr auction (Paris-Hôtel Drouot) 20 June 1999, Lot n° 35
- French private collection



4 SUJIBACHI KABUTO,

JAPAN, HARUTA SCHOOL - Early EDO Period (1603 - 1868), 17th century
 Sujibachi kabuto with thirty-two akodanari-shaped black lacquered iron slats, decorated with gold lacquered wooden wakidate representing Buddhist cloud tops, the gilded copper tehen kanamono in the shape of chrysanthemums (kiku). Hineno-jikoro with four blue laced strips.

Without maedate

H. 22 ¾ in - W. 12 ½ in - D. 13 in

10 000/12 000 €



5 HUBERT ROBERT (1733 - 1808)

Architectural ruins and figures

Oil on canvas, a pair

One signed, in the pedestal of the Medici vase

30 ¼ x 36 ¼ in.

Displayed in beautiful giltwood frames, decorated with pearls, water leaves and acanthus leaves, from the early 19th century.

On the back of each painting, on the top of the vertical stretcher rail, annotations in ink, probably from the late 18th century: 'n°6569 bis'.

100 000/150 000 €

Provenance:

- Possibly the pair mentioned in no. 63 of the succession sale of Jean-Antoine Vassal de Saint-Hubert, 24th of April 1783, at Me Brusley's, Paris: *Two architectural paintings with ruins, & figures. These two pieces are very ornate and well made: they are on canvas and are each 2 feet 3 inches high, by 2 feet 9 inches 6 lines wide.*

- Probably acquired by Nikolai Nikititch Demidoff (1773-1828) and his wife Elizaveta Aleksandrovna Stroganov (1779-1818) during their stay in Paris before 1812,
- Then, by descent and inheritance, to their great-granddaughter Aurore Demidoff (1873-1904), wife of Arsene Karageorgevitch (1859-1938), Prince of Yugoslavia,
- Then by descent to Prince Paul of Yugoslavia (1893-1976) and his wife Olga (1903-1997), born von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Glücksburg,
- Acquired directly from the latter, before 1975, by a close friend, a Greek diplomat posted in France,
- Then by descent until today.



6 BATTLE SWORD

Signed of the Manufacture of Versailles, work of Nicolas BOUTET.

Attributed to the Grand Admiral of France, Joachim MURAT, NAPOLEON's brother-in-law, First Empire, (1805).

Total sword length 36 ¾ in

500 000/800 000 €

Provenance:

- German family from near Kassel until 2006
- Horst Gries Collection, antique dealer in furniture and works of art, Schwalmstadt (Kassel), Heirs of Horst Gries 2006-2008
- Private collection (2008-2024)



7 RELIQUARY FIGURE BYERI

Fang mvai reliquary figure
North Gabon
Wood with brown patina, oozing in places
H. 18 ¾ in

120 000/150 000 €

Provenance:

- By descent until today
- Collected in situ by a logger, Gabon, between 1929-1940



8 PAIR OF MEDICI VASES

in finely carved ivory.

The pedestal is finely fluted and bordered by a laurel spiral. The lower part is decorated with laurel leaves, underlined by a frieze of pearls and « rais de cœur » and the centre with scenes carved in bas-relief with historical decors.

Vase on the right: 'Voyage de S.A.R. Madame, de Dieppe a Arques' and 'Entrée de S.A.R. Madame, au château d'Arques'. Vase on the left : Decor of four theatrical scenes théâtre « La Poste Royale. Scene III. », « Les deux albums.

Scenes VIII », « Les deux albums. Scenes XI » « La Poste Royale. Scene XIX. ». The collar has friezes of ovals and pearls. Signed on the foot 'J.ques Blard à Dieppe'. Engraved inscription: « Offert par la ville de Dieppe à Mr Alphonse Lambert 1826 ». Dated 1826
H. 8 ¾ in - D. 5 in

8 000/12 000 €

Provenance:

- Important private collection



9 MONOLITH STATUE, GOWE

Nias Island, Indonesia
Sandstone
H. 52 ¼ in

60 000/80 000 €

Provenance:

- Private collection, Brussels



I0 EDGAR DEGAS (1834-1917)

Three Dancers

Charcoal drawing, signature on the lower left
28 ¾ x 20 ¼ in

80 000/120 000 €

Three dancers will be reproduced in the digital catalogue raisonné of Edgar Degas by Michel Schulman under number MS-3011

Provenance:

- Atelier Edgar Degas (3rd sale), 7, 8 and 9 April 1919, Paris, n°257
- Auction Ader Picard Tajan, Hôtel Georges V, Paris, 17 June 1976, n°8



II AMEDEO MODIGLIANI (1884-1921)

Amazon

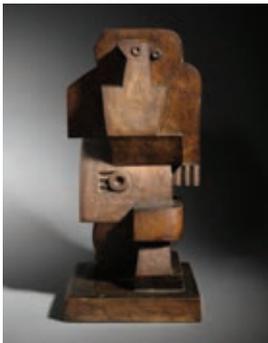
Black pencil drawing, signed 'Modi' in the lower right
12 ¼ x 9 ¼ in (12 x 8 ¾ in on view)

35 000/50 000 €

An expert report, No. 2016/DE/S50332 from Mr. Marc Restellini will be given to the buyer.

Provenance:

- Acquired from the artist by the Swedish painter Lennart Blomqvist
- Offered by the daughter of the previous owner to the current owner in 2001



I2 JACQUES LIPCHITZ (1891-1973)

Man with a guitar, 1920

Terracotta proof, signed with initials on the base, dated XII-20 and numbered 4/7
H. 18 ¼ in
Base: 8 ¾ x 8 ½ in

400 000/450 000 €

We would like to thank Prof. Dr. Kosme de Baranano for confirming that this is an original terracotta by Jacques Lipchitz. His expertise dated 9 April 2024 will be given to the buyer.

Provenance:

- Private collection



I3 SHIRLEY JAFFE (1923-2016)

C 3-2-1, 1972
Oil on canvas
51 ¼ x 76 ¾ in

60 000/80 000 €

Provenance:

- Galerie Jean Fournier, Paris
- Private collection



I4 CLAUDE FRANÇOIS (1939-1978)

A legendary Camps de Luca silver lamé stage costume, worn by the singer during numerous concerts in April and May 1975. Made in the Camps de Luca workshops in Paris, with the designer's signature on the inside of the jacket.

With large pastilles and synthetic stones on the lapels and along the legs.

Claude François was particularly fond of this very first silver suit, made in four but with different motifs on the lapels.

For the anecdote, during a show, at the moment of the finale, 2 rockets of his traditional fireworks fell on his legs, burning the lamé trousers in two places which explains the repairs made to the costume trousers. The following year, Cloclo resigned himself to offering it to a reader, the winner of a competition organised by his monthly magazine Podium.

This was a historic piece, as it was one of only four copies used on stage by the singer during this period. Fine condition.

8 000/12 000 €

A certificate from Fabien Lecoeuvre will be given to the buyer.

Provenance:

- Close collaborator of the singer
- Bought in the early 80's



I5 ANSELM KIEFER (born 1945)

For Robert Fludd, 2001

Big book in lead

Mixed technique (chalk, charcoal, pigments) and cardboard set between two lead sheets

26 sheets, 13 pages

39 ¼ x 32 ¾ in

80 000/120 000 €

A certificate from the artist, dated 16 July 2018 will be given to the buyer.

Provenance:

- Private collection

1 PTEROSAURE	4
2 IMPORTANTE PARURE EN CORNALINE	8
3 RARE BUSTE DE VAIKUNTHA KAMALAJA	12
4 SUJI-BACHI KABUTO	18
5 HUBERT ROBERT (1733-1808)	22
6 SABRE DE BATAILLE	30
7 FIGURE DE RELIQUAIRE BYERI, FANG MVAÏ	40
8 PAIRE DE VASES MEDICIS	46
9 STATUE MONOLITHE, GOWE	52
10 EDGAR DEGAS (1834-1917)	58
11 AMEDEO MODIGLIANI (1884-1920)	62
12 JACQUES LIPCHITZ (1891-1973)	66
13 SHIRLEY JAFFE (1923-2016)	72
14 CLAUDE FRANÇOIS (1939-1978)	76
15 ANSELM KIEFER (né en 1945)	80

CONDITIONS DE VENTE

La vente se fera au comptant en euros. Les acquéreurs paieront en sus des enchères par lot et par tranche, les commissions et taxes suivantes :

- 25% HT de 1 € à 150 000 € soit 30% TTC
- 20.50% HT de 150 001€ à 500 000 € soit 24.60% TTC
- 17% HT au-dessus 500 000 € soit 20.40% TTC

La T.V.A. (20%) est en sus de la commission H.T.
Les enchères suivent l'ordre des numéros du catalogue. La Société de Vente et les Experts se réservent la faculté, dans l'intérêt de la vente, de réunir ou de diviser les numéros du catalogue.
Les lots 2,7 et 10 provenant des Etats-Unis, ou hors de L'union européenne sont en importation temporaire. Les commissions indiquées ci-dessus seront éventuellement majorées des frais d'importation de 5,5 % HT augmentés de la TVA en vigueur, voir paragraphe ADJUDICATAIRES partie III pour plus de détail.

CATALOGUE

Nous avons notifié l'état des objets dans la mesure de nos moyens, il est mentionné au catalogue à titre strictement indicatif. Les biens sont vendus dans l'état où ils se trouvent au moment de la vente. L'absence de mention dans le catalogue, n'implique nullement que le lot soit en parfait état de conservation ou exempt de restauration. Les dimensions et poids des œuvres sont donnés à titre indicatif. Une exposition ayant permis un examen préalable des pièces décrites au catalogue, il ne sera admis aucune réclamation concernant l'état de celles-ci, une fois l'adjudication prononcée et l'objet remis. Sur demande, un rapport de condition pourra être fourni pour les lots dont l'estimation est supérieure à 1 000 €. Les estimations sont fournies à titre purement indicatif. Les mentions concernant la provenance et/ou l'origine du bien sont fournies sur indication du vendeur et ne sauraient entraîner la responsabilité de l'O.V.V. Giquello et associés.

ORDRES D'ACHAT

Tout enchérisseur qui souhaite faire une offre d'achat ou enchérir par téléphone peut envoyer sa demande par courrier, par mail ou par fax, à l'O.V.V. Giquello et associés, accompagnée de ses coordonnées bancaires et postales. Les enchères par téléphone sont un service gracieux rendu aux clients qui ne peuvent se déplacer. L'O.V.V. Giquello et associés et ses employés ne pourront être tenus responsables en cas d'erreur éventuelle ou de problème de liaison téléphonique. Lorsque deux ordres d'achat sont identiques, la priorité revient au premier ordre reçu. En cas d'adjudication, le prix à payer sera le prix marteau ainsi que les frais, aux conditions en vigueur au moment de la vente.

VENTES AUX ENCHÈRES EN LIGNE

Une possibilité d'enchères en ligne est proposée. Elles sont effectuées sur le site internet www.drouot.com, qui constitue une plateforme technique permettant de participer à distance par voie électronique aux ventes aux enchères publiques ayant lieu dans des salles de ventes. Le partenaire contractuel des utilisateurs du service Drouot.com est la société Auctionspress. L'utilisateur souhaitant participer à une vente aux enchères en ligne via la plateforme Drouot Live doit prendre connaissance et accepter, sans réserve, les conditions d'utilisation de cette plateforme (consultables sur www.drouot.com), qui sont indépendantes et s'ajoutent aux présentes conditions générales de vente.

ADJUDICATAIRE

I/L'adjudicataire sera le plus offrant et dernier enchérisseur pourvu que l'enchère soit égale ou supérieure au prix de réserve éventuel. Dans l'hypothèse où un prix de réserve aurait été stipulé par le vendeur, l'O.V.V. Giquello et associés se réserve le droit de porter des enchères pour le compte du vendeur jusqu'au dernier palier d'enchère avant celle-ci, soit en portant des enchères successives, soit en portant des enchères en réponse à d'autres enchérisseurs. En revanche le vendeur ne sera pas admis à porter lui-même des enchères directement ou par mandataire. Le coup de marteau matérialisera la fin des enchères et le prononcé du mot « adjudgé » ou tout autre équivalent entraînera la formation du contrat de vente entre le vendeur et le dernier enchérisseur retenu. En cas de double enchère reconnue effective par le commissaire-priseur, le lot sera immédiatement remis en vente, toute personne intéressée pouvant concourir à la deuxième mise en adjudication. Dès l'adjudication, les objets sont placés sous l'entière responsabilité de l'acquéreur. Il appartiendra à l'adjudicataire de faire assurer le lot dès l'adjudication. Il ne pourra tenir l'O.V.V. Giquello et associés, responsable en cas de perte, de vol ou de dégradation de son lot.

II/TVA -Régime de la marge- biens non marqués par un symbole :

A/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 (20 % sauf pour les livres 5.5%) inclus dans la marge. Cette TVA fait partie de la commission d'achat et ne sera pas mentionnée séparément sur nos documents.

III/Lots en provenance hors UE sous le régime de l'admission temporaire : (indiqués par un Θ sur le catalogue et/ou annoncés en début de vente).

Aux commissions et taxes indiquées ci-dessus au début des conditions de ventes, il convient d'ajouter des frais additionnels de 5,5 % H.T. au prix d'adjudication ou de 20 % H.T. pour les bijoux et montres, les vins et spiritueux, les multiples et les automobiles, frais additionnels majorés de la TVA actuellement 20% (5.5% pour les livres).

IV /Conditions de remboursement des frais additionnels et de la TVA (cf : 7e Directive TVA applicable au 01.01.1995)

A/ Si le lot est exporté vers un État tiers à l'Union Européenne Les frais additionnels ainsi que la TVA sur les commissions et sur les frais additionnels, peuvent être rétrocédés à l'adjudicataire non résident de l'Union Européenne sur présentation des justificatifs d'exportation hors UE pour autant qu'il ait fait parvenir à la sarl Giquello et associés l'exemplaire n°3 du document douanier d'exportation et que cette exportation soit intervenue dans un délai de deux mois à compter de la date de la vente aux enchères (passé ce délai, aucun remboursement ne sera possible). Giquello et associés sarl devra figurer comme expéditeur dudit document douanier.

B/ Si le lot est livré dans un État de l'UE La TVA sur les commissions et sur les frais additionnels peut être rétrocédée à l'adjudicataire de l'Union Européenne justifiant d'un n° de TVA Intracommunautaire et d'un document prouvant la livraison dans son état membre sous réserve de la fourniture de justificatifs du transport de France vers un autre état membre, dans un délai d'un mois à compter de la date de la vente (passé ce délai, aucun remboursement ne sera possible).

PAIEMENT

L'adjudicataire a l'obligation de payer comptant et de remettre ses nom et adresse. Le paiement du lot aura lieu au comptant, pour l'intégralité du prix, des frais et taxes, même en cas de nécessité d'obtention d'une licence d'exportation. En application des règles de TRACFIN, le règlement ne pourra pas venir d'un tiers. En cas de paiement par chèque non certifié, la délivrance des objets pourra être différée jusqu'à la garantie de l'encaissement de celui-ci. Un délai de plusieurs semaines peut être nécessaire. Les acquéreurs ne pourront prendre livraison de leurs achats qu'après un règlement bancaire. Les chèques tirés sur une banque étrangère ne seront autorisés qu'après accord préalable de la Société de Vente. Pour cela il est conseillé aux acheteurs d'obtenir, avant la vente, une lettre accréditive de leur banque pour une valeur avoisinant leur intention d'achat, qu'ils transmettront à la Société de Ventes. Paiement en espèces conformément au décret n°2010-662 du 16 juin 2010 pris pour l'application de l'article L.112-6 du code monétaire et financier, relatif à l'interdiction du paiement en espèces de certaines créances. Les bordereaux acquéreurs sont payables à réception. A défaut de règlement sous 30 jours, l'O.V.V. Giquello et associés pourra exiger de plein droit et sans relance préalable, le versement d'une indemnité de 40 euros pour frais de recouvrement (Art L 441-3 et Art L 441-6 du Code du Commerce).

A DÉFAUT DE PAIEMENT

Conformément aux dispositions de l'article L. 321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien sera remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant ; si le vendeur ne formule pas sa demande dans un délai d'un mois à compter de l'adjudication, il nous donne tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l'effet, à notre choix, soit de poursuivre l'acheteur en annulation de la vente trois mois après la vente, soit de le poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes qui nous paraîtraient souhaitables.

L'opérateur de vente volontaire est adhérent au Registre central de prévention des impayés des Commissaires priseurs auprès duquel les incidents de paiement sont susceptibles d'inscription. Les droits d'accès, de rectification et d'opposition pour motif légitime sont à exercer par le débiteur concerné auprès du Symev - 15 rue Freycinet 75016 Paris.

BIENS CULTURELS

L'état français dispose d'un droit de préemption sur les œuvres d'art ou les documents privés mis en vente publique. L'exercice de ce droit intervient immédiatement après le coup de marteau, le représentant de l'État manifestant alors la volonté de ce dernier de se substituer au dernier enchérisseur, et devant confirmer la préemption dans les 15 jours. La société Giquello et associés n'assume aucune responsabilité des conditions de la préemption par l'État français. L'exportation de certains biens culturels est soumise à l'obtention d'un certificat de libre circulation pour un bien culturel. Les délais d'obtention du dit certificat ne pourront en aucun cas justifier un différé du règlement. L'O.V.V. Giquello et associés et/ou le Vendeur ne sauraient en aucun cas être tenus responsables en cas de refus dudit certificat par les autorités.

RETRAIT ET EXPÉDITION DES ACHATS

Sauf accord préalable avec l'acheteur, les objets volumineux et les meubles sont à retirer au magasinage de l'Hôtel Drouot. Les autres lots sont à retirer dans un délai de 15 jours dans les locaux de l'OVV Giquello et associés. Le délai passé, le stockage sera facturé 2euros minimum par jour ouvré. Magasinage Drouot : Tout objet/lot demeurant en salle le lendemain de la vente à 10 heures, et ne faisant pas l'objet d'une prise en charge par la société de ventes, est stocké au service Magasinage de l'Hôtel Drouot. Accès par le 6bis rue Rossini - 75009 Paris. Ouvert du lundi au vendredi de 13h30 à 18h et les samedis ouverts de 8h à 10h. Le service Magasinage est payant, à la charge de l'acquéreur. La tarification au 15 février 2023 est la suivante : Frais de dossier, selon la nature du lot (5 € / 10 € / 15 € / 20 € / 25 € TTC), plafonnés à 100€ TTC par retrait.

Frais de stockage et d'assurance journaliers, à partir du 3ème jour ouvré, selon la nature du lot (1€ / 5 € / 10€ / 15€ / 20€).

Une réduction de 50 % sur les frais de stockage est accordée aux clients étrangers et aux professionnels du marché de l'art hors Île-de-France, sur présentation de justificatif.

Au-delà d'une année civile, les lots seront stockés hors du magasinage de l'Hôtel Drouot.

Le magasinage de l'Hôtel des ventes n'engage pas la responsabilité de l'OVV Giquello et associés à quelque titre que ce soit. Pour toute expédition, un forfait minimum de 36€ sera demandé.

TERMS OF SALE

Payment shall be made in full in euros. In addition to the hammer price per lot and digressive selling fees, buyers shall be required to pay the following taxes and charges:

- 25% tax-free of the hammer price up to and including € 150 000
- 20.50% tax-free of any amount in excess of € 150 000 up to and including € 500 000
- 17% tax-free of any amount in excess of € 500 000

The auction will follow the order of the catalogue numbers. The Auction House and Experts reserve the right, in the interest of sales, to group together or split the catalogue numbers. The sizes and weight of the works are provided on an indicative basis.

The lots 2, 7 and 10 are coming from the US or out of EU, therefore the buyer's premium indicated above will possibly be increased with importation fees of 5,5% without VAT, with the current VAT.

CONDITION OF THE OBJECTS

We have provided information on the condition of the objects in accordance with our means. Goods are sold in the condition they are found at the time of sale. The condition of the items noted in the catalogue is on a strictly indicative basis. In cases where there is no note in the catalogue, this in no way implies that the lot is in perfect condition or does not need to be restored, have wear and tear, cracks, require re-lining or contain other imperfections. As an opportunity is afforded to examine the items described in the catalogue in the form of an exhibition, no claims will be accepted with respect to the condition thereof, once the auction has been completed and the item handed over. Re-Lining, cradling, and lining are considered to be a conservation measure, not a defect. On request, a report on the condition of the item can be provided for lots whose value is estimated at above €1000. Estimations are provided on a purely indicative basis. The information on the source/origin of the item is provided by the seller and Giquello et Associés SARL may not be held liable for this.

BIDDING

All bidders who wish to make an offer or bid by telephone may send a request, by post, email or fax to Giquello et Associés SARL, along with their bank details. The telephone auctions are a free service provided to customers who are not in a position to attend. Giquello et Associés SARL and its staff cannot be held liable in the event of a problem with the telephone connection. When two bids are identical, priority is given to the first bid received. In the event of auction, the price to be paid is the auction price, plus fees, in accordance with the applicable conditions at the time of sale.

ONLINE AUCTIONS

A facility for online auctions is provided. Auctions are carried out on the www.drouotlive.com website, a technical platform for remote participation in public auctions taking place in the auction rooms. Auctions press is the partner company for users of Drouot Live. Users wishing to participate in online auctions via the Drouot Live platform must familiarize themselves, and accept, without reservation, the conditions of use of this platform (available at www.drouotlive.com), which are independent and additional to the present terms and conditions of sale.

PURCHASER

I/The purchaser shall be the highest and last bidder provided that the auction price is equal to or greater than any reserve. If a reserve price has been stipulated by the seller, Giquello et Associés SARL reserves the right to make bids on behalf of the seller until the last auction increment below that amount, either by making successive bids, or by making bids in response to other bidders. However, the seller will not be permitted to make bids either directly or through an agent. The fall of the hammer marks the end of the auction and the word "sold" or any other equivalent shall result in the formation of a contract between the seller and the last accepted bidder. In the event of a dispute at the end of the bidding, i.e. if it has been established that one or more bidders simultaneously made an equivalent bid, either aloud, or by making a sign, and claim the item after "sold" is pronounced, the object will be immediately put to auction again at the price offered by the bidders and the public will be invited to bid again. Once sold, the items become the sole responsibility of the buyer. The buyer should take measures to ensure that the lot is insured as of the purchase. The buyer may not hold Giquello et Associés SARL, liable in the event of loss, theft or damage to the lot.

II/VAT-Profit margin scheme- goods not marked by a symbol:

A/All unmarked goods will be sold under the profit margin scheme and the auction price will not be increased by VAT. The purchase commission will be increased by a VAT equivalent amount (20 % except for books at 5.5%) included in the margin. This VAT forms part of the purchase commission and will not be mentioned separately in our documents.

III/Lots from outside the EU under the temporary admission scheme: (marked by a Θ in the catalogue and/or stated at the beginning of the sale process). To the commissions and taxes indicated above at the beginning of the sale conditions, additional costs of 5.5 % pre-tax should be added to the auction price or 20 % pre-tax for jewels and watches, wines and spirits, multiples and automobiles, additional costs increased by VAT currently 20% (5.5% for books).

IV /Reimbursement conditions for the additional costs and VAT (cf: 7th VAT Directive applicable on 01.01.1995)

A/ If the lot is exported to a non-member state of the EU, the additional costs and VAT on the commissions and on the additional costs may be reimbursed to the buyer non-resident of the EU on presentation of proof of export outside the EU providing the buyer has sent to SARL Giquello et Associés copy n°3 of the customs export form and that this export took place within two months as from the auction date (beyond this deadline, no reimbursement will be possible). Giquello et Associés SARL should be shown as the sender of the said customs document.

B/ If the lot is delivered in a member state of the EU, the VAT on the commissions and on the additional costs may be reimbursed to an EU buyer who proves having an Intracommunity VAT number and a document proving delivery in their member state subject to providing proof of transport from France to another member state, within one month as from the sale date (beyond this deadline, no reimbursement will be possible).

PAYMENT

The buyer is required to pay in full and provide their name and address. In accordance with TRACFIN rules, payment may not be made by a third party. In the event of payment by non-certified cheque, the delivery of the items may be postponed until the cheque has been processed. A number of weeks may be required. The buyers may not take delivery of their purchases until payment has been received by the bank. Cheques from foreign banks will only be authorised after prior agreement by the Auction House. To that end, buyers are encouraged to obtain, before the auction, a letter of credit from their bank for an approximate value of the amount they intend to spend, to be provided to the Auction House. Payment in cash in accordance with Decree n°2010-662 of 16 June 2010 pursuant to Article L. 112-6 of the Monetary and Financial Code on the prohibition on payment in cash for certain debts. For exports outside the EU, reimbursement of VAT may only be obtained after obtaining proof that the item has been exported within 2 months of the sale. Reimbursement will be made in the name of the buyer. (cf: 7th VAT Directive applicable as of 01.01.1995). Buyer slips are payable at the reception. Failing payment within 30 days, Giquello et Associés SARL may require as of right and without any prior notice, the payment of compensation of € 40 for recovery costs (Art L 441-3 and Art L 441-6 of the Commercial Code).

FAILURE TO MAKE PAYMENT

In accordance with the provisions of Article L. 321-14 of the Commercial Code, should the buyer fail to make the payment, after notice has remained without effect, the item will be placed for sale on the request of the seller for false bidding; if the seller does not formulate a request within one month of the auction, they give us all rights to act in their name and on their behalf, as we choose, to pursue the buyer for cancellation of the sale three months after the sale, or to pursue execution of the payment of the said sale, in both cases claiming all damages and interest, fees and other sums we deem to be desirable.

The voluntary sale operator is a member of the Central Registry for the Prevention of Unpaid Auctioneers in which payment incidents may be registered. The rights of access, rectification and opposition for legitimate reasons are to be exercised by the debtor concerned at Symev - 15 rue Freycinet 75016 Paris.

CULTURAL ITEMS

The French State has a pre-emptive right to purchase art works or private documents offered for sale to the public. The exercise of this right applies just after the hammer falls, and the State representative notifies their intention to acquire the item and to substitute itself for the highest bidder, and must confirm the acquisition within 15 days. Giquello et Associés will not accept liability with respect to the conditions of pre-emptive acquisition by the French State. Export of certain cultural goods is subject to the acquisition of a certificate of free circulation for cultural goods. Under no circumstances may the time required to obtain the certificate be invoked to justify late payment. Under no circumstances may Giquello et Associés SARL and/or the Seller be held liable should the authorities refuse to deliver the said certificate.

COLLECTION AND DISPATCH OF PURCHASES

Unless agreed in advance with the buyer, large objects and furniture should be collected from storage at Hôtel Drouot. Other lots should be collected within 15 days from OVV Giquello et Associés. Once the deadline has passed, storage will be invoiced at 2€ minimum per working day. Drouot storage: Any item/lot that remains in the room the day after the sale at 10am, which has not been removed by the Auction House, will be placed in storage at Hôtel Drouot. Access via 6bis rue Rossini - 75009 Paris. Open from Monday to Saturday from 1.30 pm to 6pm. The Storage facility must be paid for by the buyer. The prices on february 2023 are as follow: Administrative fee per lot: 5€/ 10€ / 15€ / 20€ / 25€ incl. VAT, limited to 100€ incl. VAT. Storage fees and insurance: 1€/ 5€ / 10€ / 15€ / 20€ incl. VAT/day, as of the 3th working day, depending on the size of the lot. A 50% discount on storage is granted to foreign clients. After one calendar year, the lots will be stored outside the Hôtel Drouot warehouse. OVV Giquello et Associés may not be held liable for storage of the items in the Hotel on any grounds whatsoever.

PHOTOGRAPHIES Vincent Girier-Dufournier
Maria Lannino
Art Digital Studio :
Louis Blancard
Florian Perlot
Damien Perronnet

CONCEPTION Pauline Guiraud

MISE EN PAGE Walrus Studio

IMPRESSION Graphius

giquello

5, rue La Boétie - 75008 Paris
+33 (0)1 47 42 78 01 - info@giquello.net

o.v.v. agrément
n°2002 389

