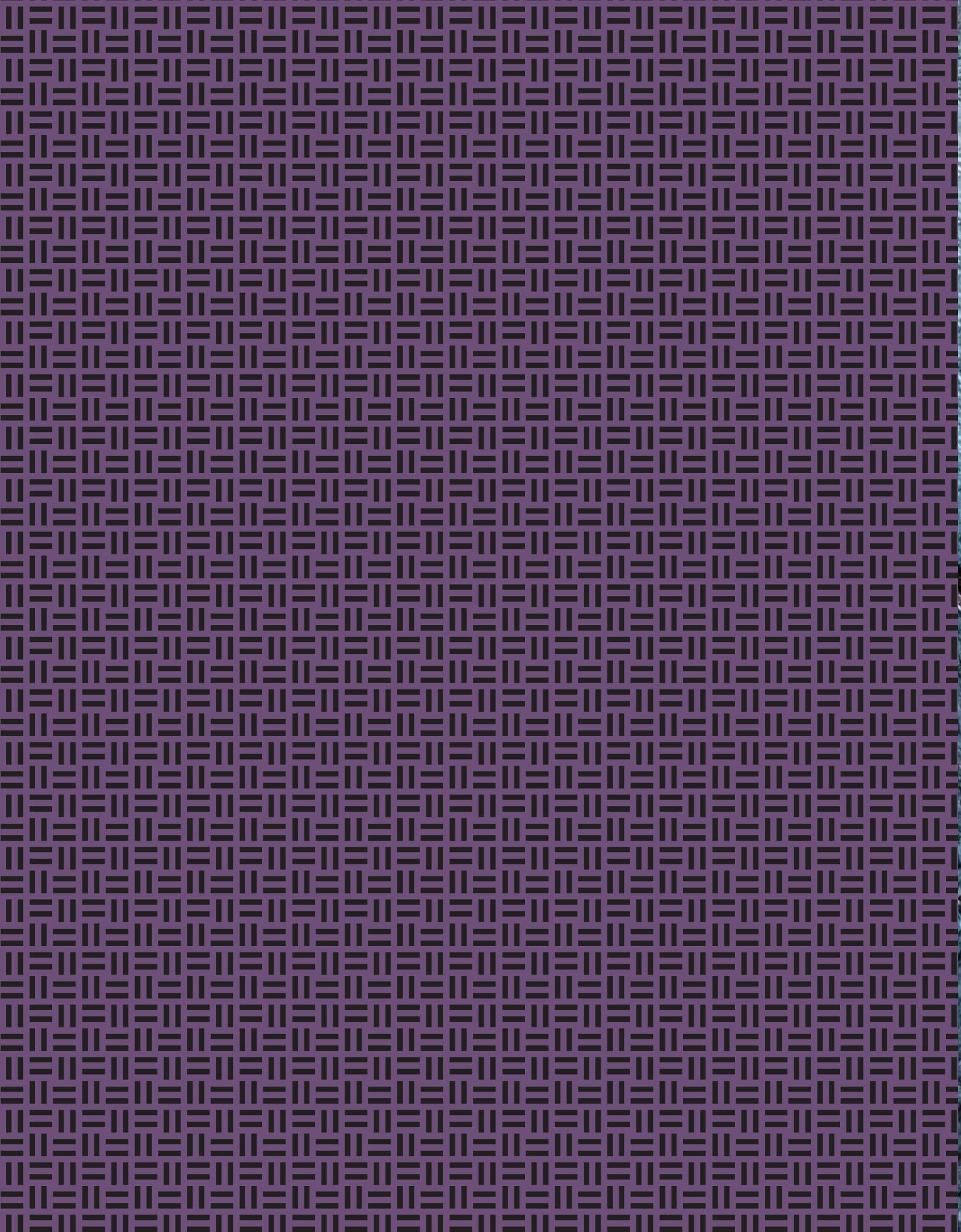


**giquello**





# giquello

Alexandre Giquello

Violette Stcherbatcheff

EXHIBITION  
N° 1

## EXPERTS

### Iacopo Briano

SFEP

+39 335 541 9698  
i.briano@bfgallery.be  
**Lots 1, 21**

### Bianca Massard

FNEPSA

+33 (0)6 16 43 00 95  
bianca@antheafinearts.com  
**Lots 2, 7**

### Mezcala Expertises

#### Jacques Blazy

+33 (0)6 07 12 46 39  
mezcala.expertises@gmail.com  
**Lot 3**

### Alexis Renard

CNES

+33 (0) 6 80 37 74 00  
courrier@alexisrenard.com  
**Lot 4**

### Runjeet Singh

Spécialiste

+44 (0)7866 424803  
info@runjeetsingh.com  
**Lot 5**

### René Millet Expertise et Giulia Giustiniani

CEA

+33 (0)1 44 51 05 90  
expert@rmillet.net  
**Lot 6**

### Bernard Croissy

CNES

+33 (0)6 07 64 29 15  
bernard.croissy@wanadoo.fr  
et

### Bertrand Malvaux

CNES

+33 (0)6 07 75 74 63  
bertrand.malvaux@wanadoo.fr  
**Lot 8**

### Mathilde Lalin-Leprevost

CNE

+33 (0)6 84 38 90 72  
mathildelalinleprevost@gmail.com  
**Lot 9**

### Cabinet de Bayser Patrick et Augustin de Bayser

SFEP

+33 (0)1 47 03 49 87  
expert@debayser.com  
**Lot 10**

### Cabinet Maréchaux

#### Elisabeth Maréchaux Laurentin et Philippine Maréchaux

SFEP

+33 (0)1 44 42 90 10  
info@cabinetmarechaux.com  
**Lots 11, 18**

### Anthony JP Meyer

SFEP ET CEEA

+ 33 (0) 6 80 10 80 22  
ajpm.expertisetribal@gmail.com  
**Lot 12**

### Bernard Dulon

CNE

+33 (0)6 07 69 91 22  
bernard@dulonbernard.fr  
**Lot 13**

### Amélie Marcilhac

SFEP

+33 (0)6 71 81 38 35  
info@marcilhacexpert.com  
**Lots 14, 15, 16**

### Claude Oterelo

CNES

+33 (0)6 84 36 35 39  
claudeoterelo@aol.com  
**Lot 17**

## 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** • Live

# TENTATION°4

**Jeudi 11 juin 2026 - 18h**

Drouot - salle 9

---

**EXPOSITION**

Mardi 9 et mercredi 10 juin de 11h à 18h

Jeudi 11 juin de 11h à 16h

Téléphone pendant l'exposition + 33(0) 1 48 00 20 09



## IMPORTANT FOSSILE D'ICHTYOSAURE

*Stenopterygius uniter* entouré d'ammonites *Harpoceras falciferum*  
Posidonienschiefer, Holzmaden, Bade-Wurtemberg, Allemagne  
Jurassique inférieur, Toarcien inférieur, zone à *Harpoceras falciferum*,  
circa 182 millions d'années  
H. 175 cm – L. 153 cm – P. 15 cm

**40 000/60 000 €**

### BIBLIOGRAPHIE :

- von Huene, F. 1931. « Neue Studien über Ichthyosaurier aus Holzmaden ». *Abhandlungen der Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft*, 42, pp. 345-382.
- Maisch, M. W. 2008. « Revision der Gattung *Stenopterygius* Jaekel, 1904 emend. von Huene, 1922 (Reptilia: Ichthyosauria) aus dem unteren Jura Westeuropas ». *Palaeodiversity*, 1, pp. 227-271.
- Maxwell, E. E. 2012. « New metrics to differentiate species of *Stenopterygius* (Reptilia: Ichthyosauria) from the Lower Jurassic of southwestern Germany ». *Journal of Paleontology*, 86(1), pp. 105-115.
- McGowan, C. & Motani, R. 2003. *Handbook of Paleoherpertology, Part 8: Ichthyopterygia*. München, Verlag Dr. Friedrich Pfeil.
- Hauff, B. 1921-1922. « Untersuchung der Fossilfundstätten von Holzmaden im Posidonienschiefer des Oberen Lias Württembergs ». *Palaeontographica*, 64, pp. 1-42.
- Riegraf, W., Werner, G. & Lörcher, F. 1984. *Der Posidonienschiefer. Biostratigraphie, Fauna und Fazies des südwestdeutschen Untertoarciums (Lias ε)*. Stuttgart, Enke.
- Röhl, H.-J., Schmid-Röhl, A., Oschmann, W., Frimmel, A. & Schwark, L. 2001. « The Posidonia Shale (Lower Toarcian) of SW-Germany : an oxygen-depleted ecosystem controlled by sea level and palaeoclimate ». *Palaeogeography, Palaeoclimatology, Palaeoecology*, 165, pp. 27-52.
- Martill, D. M. 1993. « Soupy substrates: a medium for the exceptional preservation of ichthyosaurs of the Posidonia Shale (Lower Jurassic) of Germany ». *Kaupia – Darmstädter Beiträge zur Naturgeschichte*, 2, pp. 77-97.
- Howarth, M. K. 1992. *The ammonite family Hildoceratidae in the Lower Jurassic of Britain. Monograph of the Palaeontographical Society*, London, pp. 1-200.
- Torrens, H. S. 1995. « Mary Anning (1799-1847) of Lyme ; "the greatest fossilist the world ever knew" ». *The British Journal for the History of Science*, 28(3), pp. 257-284.





Henry De la Beche, *Duria Antiquior*, 1830. © DR

Superbe grande dalle fossilifère présentant un ichtyosaure *Stenopterygius uniter*, accompagné de plusieurs ammonites *Harpoceras falciferum*, marqueurs emblématiques des mers toarciennes. Le squelette, disposé en diagonale dans la matrice sombre du schiste bitumineux, conserve toute la tension visuelle d'un animal taillé pour la nage : crâne allongé, cage thoracique arquée, membres transformés en nageoires, queue effilée. Autour de lui, les coquilles spiralées des ammonites ponctuent la surface de la plaque, derniers témoins de l'écosystème marin dans lequel l'animal a vécu.



William Conybeare, diagramme anatomique d'*Ichthyosaurus communis*, 1824. © DR

*Stenopterygius* appartient aux ichtyosaures, grands reptiles marins dont la silhouette évoque celle des dauphins modernes, sans parenté directe avec eux. Ces animaux dominaient les mers jurassiques, chassant poissons et céphalopodes dans les bassins épicontinentaux européens. L'espèce *Stenopterygius uniter*, décrite par Friedrich von Huene en 1931, est particulièrement liée aux niveaux de Holzmaden ; le néotype proposé provient précisément de la zone à *Harpoceras falcifer*, dans le Posidonienschiefer, au Toarcien inférieur moyen.

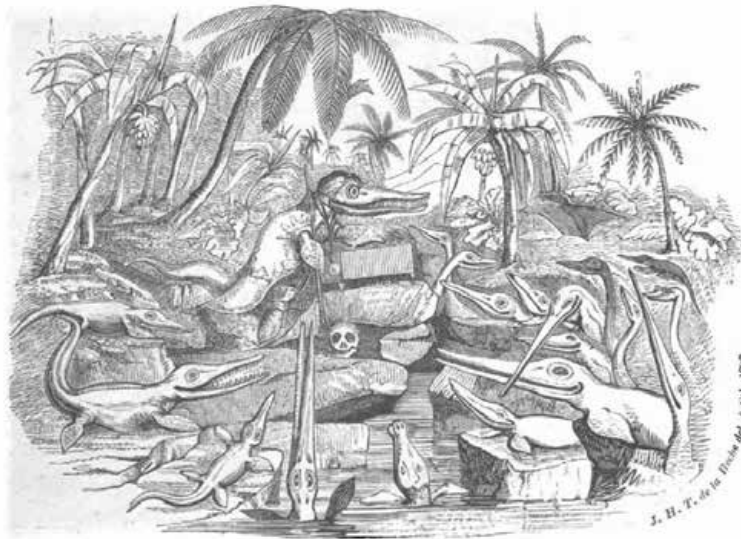


John Martin, frontispice de Thomas Hawkins, *The Book of the Great Sea-Dragons*, 1840. © DR

## « STENOPTERYGIUS APPARTIENT AUX ICHTYOSAURES, GRANDS REPTILES MARINS DONT LA SILHOUETTE ÉVOQUE CELLE DES DAUPHINS MODERNES »

Le gisement de Holzmaden compte parmi les plus célèbres Konservat-Lagerstätten du monde. Les marnes finement laminées du Posidonienschiefer, déposées il y a environ 180 millions d'années dans une mer peu oxygénée d'Europe centrale, ont permis la conservation exceptionnelle de reptiles marins, poissons, crinoïdes, céphalopodes et parfois même de tissus mous, d'empreintes cutanées et de restes organiques. L'absence de charognards sur le fond marin, liée aux conditions anoxiques, ralentissait la décomposition et favorisait l'enfouissement rapide des cadavres dans une vase fine, devenue au fil du temps cette matrice noire et feuilletée si caractéristique.

C'est à Holzmaden que la préparation paléontologique devint un art presque architectural : les fossiles y sont souvent invisibles en surface et doivent être dégagés os par os, par contraste de couleur et de densité entre la matrice et le squelette. Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Bernhard Hauff y mit en évidence, lors de la préparation d'un ichtyosaure, des traces noires interprétées comme tissus mous fossilisés ; cette découverte contribua à faire entrer les fossiles de Holzmaden dans les grands musées du monde.



Henry De la Beche, *Awful Changes*, 1830 © DR



B. J. Donne,  
*Portrait de Mary Anning*, 1847.  
© DR

L'histoire des ichtyosaures est indissociable de deux territoires : la côte anglaise du Dorset et le Jura souabe allemand. En Angleterre, à Lyme Regis, Mary Anning et son frère Joseph mirent au jour entre 1811 et 1812 un squelette d'environ cinq mètres, d'abord pris pour un crocodile fossile, puis reconnu vers 1820 comme un reptile marin éteint : *Ichthyosaurus*, le « lézard-poisson ». Cette découverte, étudiée et discutée dans les milieux scientifiques londoniens, joua un rôle majeur dans la naissance de la paléontologie moderne et dans l'acceptation de l'extinction des espèces. En Allemagne, les carrières de Holzmaden, Ohmden et des environs révélèrent ensuite des squelettes d'une qualité de conservation incomparable, souvent plus complets et plus spectaculaires que les premiers exemplaires britanniques, faisant du Württemberg l'autre grand théâtre historique de la découverte des ichtyosaures.

Par ses dimensions monumentales, la présence conjointe de l'ichtyosaure et des ammonites, et l'origine classique de Holzmaden, cette dalle réunit valeur scientifique, force décorative et puissance évocatrice. Elle ne présente pas seulement un squelette, mais une scène entière arrachée à la mer jurassique : un instant de vie et de mort fixé dans le schiste noir du Toarcien.



James Sowerby, *Ammonites falCIFer*, *The Mineral Conchology of Great Britain*, vol. III, tab. 254, 1820-1821. © DR

« ...UN INSTANT DE VIE ET DE MORT  
FIXÉ DANS LE SCHISTE NOIR DU TOARCIEN »



## 2

### IMPORTANTE TÊTE D'IDOLE CYCLADIQUE

Marbre blanc  
Art des Cyclades, Bronze ancien II  
Circa 2600–2500 av. J.-C.  
H. 14 cm

**60 000/80 000 €**

L'œuvre est accompagnée d'une expertise de Pat Getz-Gentle, datée du 23 avril 2013

#### PROVENANCE :

- Ancienne collection privée Suisse (succession), Aarau, canton d'Argovie, acquis circa 1960-70
- Ancienne propriété de la fondation Hanela, Aarau, canton d'Argovie, Suisse
- Vente Koller, Zurich 04/12/2012, lot 1559

#### BIBLIOGRAPHIE :

- P. Getz Gentle, Personal Styles in Early Cycladic Sculpture, (University of Wisconsin Press, 2001) ; esp. 38-49, 79-97 avec planches
- P. Getz Gentle, Art and Culture of the Cyclades, Jürgen Thimme, Karlsruhe, 1977, 205-208





## « PURETÉ GÉOMÉTRIQUE »

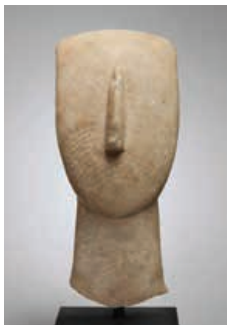
Cette remarquable tête d'idole cycladique appartient à la célèbre production sculptée des îles des Cyclades durant le Bronze ancien, plus précisément au répertoire stylistique dit « de Spédos », considéré comme l'un des sommets esthétiques de l'art égéen protohistorique.

Taillée dans un marbre blanc finement poli, l'œuvre se distingue par l'extrême sobriété de ses lignes. Le visage, réduit à l'essentiel, se concentre autour d'un nez saillant sculpté en léger relief ; les autres traits, aujourd'hui disparus, étaient à l'origine rehaussés de pigments peints. Cette épuration volontaire des formes confère à l'ensemble une puissance plastique singulière ainsi qu'une qualité presque abstraite.

Le modelé allongé, la pureté géométrique des volumes et l'équilibre des proportions témoignent de l'extraordinaire maîtrise esthétique des ateliers cycladiques du III<sup>e</sup> millénaire av. J.-C.

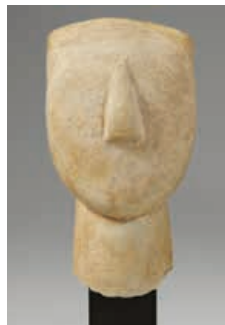
Les idoles cycladiques, généralement découvertes dans des contextes funéraires, demeurent entourées de mystère quant à leur fonction exacte. Elles sont habituellement interprétées comme des objets à vocation rituelle, religieuse ou symbolique. Les rares traces de polychromie conservées sur certains exemplaires rappellent qu'elles étaient initialement peintes, offrant autrefois une présence visuelle aujourd'hui en grande partie perdue.

### COMPARATIFS :



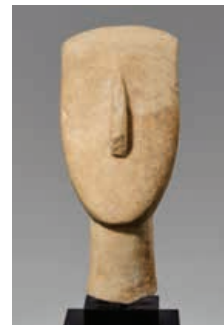
Tête d'idole cycladique, en marbre, attribuée au sculpteur de Goulandris, Spedos tardive, Cycladique ancien II, vers 2500-2400 av. J.-C. Vente Christie's 5 juin 2014, lot 66. ©DR

<https://www.christies.com/en/lot/lot-5800573>



Tête d'idole cycladique, en marbre, type Spedos ancien, Cycladique II ancien, circa 2600-2500 av. J.-C. Vente Christie's 12 avril 2022, lot 10. ©DR

<https://www.christies.com/en/lot/lot-6363374>



Tête d'idole cycladique, en marbre, Spedos tardive, Cycladique ancien II, circa 2500-2400 av. J.-C. Vente Christie's 23 octobre 2025, lot 21. ©DR

<https://www.christies.com/en/lot/lot-6552514>



Constantin Brancusi, *Danaïde*, 1913  
© Succession Brancusi - Adagp. Centre Pompidou,  
MNAM-CCI/Adam Rzepka/Dist. RMN-GP

### **Regard sur l'histoire de l'art moderne**

Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, la redécouverte de l'art cycladique exerça une influence majeure sur les avant-gardes européennes. La radicalité formelle de ces sculptures archaïques, leur réduction des traits anatomiques à des volumes essentiels et leur puissance expressive trouvèrent un écho direct dans les recherches de nombreux artistes modernes.

Le rapprochement avec Constantin Brancusi apparaît particulièrement pertinent. Comme dans ses œuvres emblématiques telles que *La Muse endormie* ou *Le Commencement du monde*, Brancusi recherche une forme pure, débarrassée de tout détail anecdotique, où la simplification devient vecteur d'intensité spirituelle. La tête cycladique partage avec son œuvre cette quête d'absolu plastique et cette tension entre archaïsme et modernité. L'influence de l'art cycladique est également perceptible chez Pablo Picasso, notamment dans son intérêt pour les arts dits « primitifs » et les formes archaïques méditerranéennes. Picasso admirait la capacité de ces œuvres anciennes à condenser la figure humaine en structures géométriques essentielles, ouvrant la voie aux expérimentations cubistes et à une nouvelle conception de la représentation.

Plus largement, les sculptures cycladiques ont profondément marqué l'esthétique moderniste du XX<sup>e</sup> siècle. Leur abstraction précoce, plusieurs millénaires avant les avant-gardes, continue aujourd'hui de fasciner collectionneurs, historiens de l'art et institutions muséales internationales. Leur présence dans les plus grandes collections publiques et privées témoigne de leur statut désormais incontournable dans l'histoire universelle de la sculpture.





## DÉESSE DE L'EAU

Chalchiuhtlicue  
Culture Aztèque, haut plateau central, Mexique  
Postclassique, 1400-1521 ap. J.-C.  
Andésite grise avec traces de pigments  
H. 32,4 cm – L. 17,5 cm

**300 000/400 000 €**

### PROVENANCE :

- Galerie Roudillon, Paris, Juillet 1973
- Collection Manichak et Jean Aurance
- Étude Millon, vente Aurance, 18 septembre 2019, lot 71
- Collection privée

### EXPOSITIONS :

- « Mexique Terre des Dieux », Musée Rath, Genève, 8 octobre 1998 - 24 janvier 1999
- « Figures de pierre », Musée-galerie de la Seita, Paris, 2 octobre 1992 - 21 Novembre 1992

### BIBLIOGRAPHIE :

#### Catalogues :

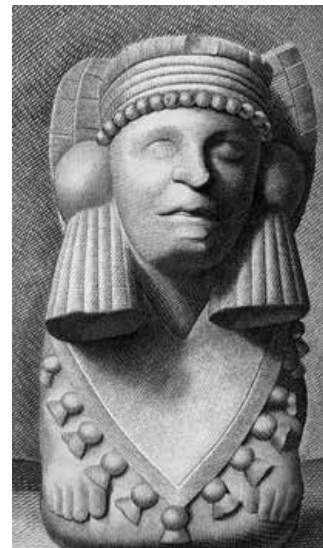
- *Mexique Terre des Dieux*, Musée Rath, Genève, 1998-1999, Déesse de l'eau reproduite p. 246, fig. 275.
- *Figures de pierre*, Musée-galerie de la Seita, Paris, 1992, Déesse de l'eau reproduite p. 103, fig. 245.

#### Ouvrage :

- *Chefs d'œuvre inédits de l'art précolombien*, Boulogne, éd. Arts 135, 1985, Déesse de l'eau reproduite p. 134, fig. 188-189.



« ...MAIS POUVAIT AUSSI  
ÊTRE REDOUTABLE EN ENVOYANT  
TEMPÊTES ET INONDATIONS »



*Atlas pittoresque du voyage*  
Alexander Humboldt,  
Paris 1810  
© DR

Chalchiuhtlicue, « celle à la jupe de jade », est la déesse des eaux vives, des lacs, des ruisseaux et des rivières. Présentée comme l'épouse ou la sœur de Tlaloc, l'éminent dieu de la pluie et du tonnerre, elle est particulièrement vénérée dans le haut plateau central du Mexique. Elle abreuvait les hommes et faisait pousser les plantes avec ses eaux douces mais pouvait aussi être redoutable en envoyant tempêtes et inondations. Déesse de l'eau pure, elle était également associée à la naissance et au bain purificateur qui suivait l'arrivée du nouveau-né dans le monde des hommes. La remarquable Chalchiuhtlicue de la collection Jean Aurance, en andésite grise, est un très bel exemple de la dextérité des sculpteurs aztèques. La déesse, sous les traits d'une belle jeune femme, est agenouillée, droite, assise sur ses pieds. C'est la position traditionnelle des femmes et, aujourd'hui encore, les indiennes adoptent cette manière de s'asseoir quand elles vont vendre leur récolte au marché.







Diego Rivera, *La vendeuse d'arums*, 1942. © DR

« Haute comme trois pommes, la déesse de l'eau, œuvre monumentale naturaliste, est porteuse de tous les secrets ... vous êtes le témoin, grâce à la lumière modelée sur l'épiderme de la pierre, de la prodigieuse vitalité de l'Art aztèque mais, bien plus encore, le jalon essentiel dans notre quête de l'absolu »

Chalchiuhtlicue est vêtue d'une jupe dont la longueur est à mi-mollet. La partie supérieure de son corps est couverte par un Quechquemilt, sorte de blouse à trois rangs en forme de poncho, dont la bordure et les pointes triangulaires sont décorées tout du long de petits pompons de coton. Ses bras sont collés au corps, formant un bloc avec lui et les mains, aux doigts incisés, reposent sur les genoux. Les oreilles de la déesse supportent deux ornements circulaires. Sa parure est complétée par une très belle coiffe composée d'un large bandeau frontal, bordé d'un rang ornemental de petits ronds répétitifs, encadré par deux longs pompons coniques et striés qui retombent jusqu'aux épaules. Le visage de cette déesse de l'eau, à l'arrondi parfait, semble recueilli. La délicate ligne des sourcils souligne les yeux ouverts en creux supportant peut-être autrefois des inclusions de coquillage ou de pierre de couleur. Le nez, légèrement aquilin, aux narines marquées surmonte une fine bouche aux lèvres entrouvertes.

L'arrière de la statue est, comme souvent dans l'art aztèque, aussi admirable que le devant. La composition est parfaitement équilibrée. La coiffure, peignée avec une raie centrale, est retenue par un bandeau à quatre rangs noué élégamment avec deux rubans retombant sur le dos de la déesse. Une suite de pompons ornementaux décore le crâne de la divinité.

La pointe arrière du Quechquemilt entraîne le regard vers les deux pieds de Chalchiuhtlicue tournés vers l'intérieur dans une attitude pleine de grâce. Cette position, caractéristique de la statuaire féminine aztèque, inspirera plus tard le peintre Diego Rivera pour certaines représentations de femmes indiennes agenouillées les bras chargés d'arums. Une grande harmonie et une douce sérénité se dégagent de cette magnifique statue. Sous les traits idéalisés de cette belle jeune fille, c'est la pureté de l'eau qui est représentée, cette eau si vitale à la survie de l'homme.





## 4

### CASQUE OTTOMAN

Rare casque Ottoman, Tolga

*Tombak* (cuivre doré au mercure)

Turquie, fin du XVI<sup>e</sup> siècle – début du XVII<sup>e</sup> siècle, Empire Ottoman

H. 30,6 cm

**60 000/80 000 €**

#### PROVENANCE :

- Collection privée Européenne
- Marché de l'art italien
- Collection américaine

#### BIBLIOGRAPHIE :

- Bodur F., *Türk Maden Sanati: The Art of Turkish Metalworking*, Istanbul : Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 1987.
- Torn E.M. & Grunberg E., *Four Centuries of Ottoman Taste*, Londres, The Kyburg Gallery, 1988.
- Catalogue d'exposition *Istanbul: The City and the Sultan*, Musée De Nieuwe Kerk, Amsterdam, 2006.
- Güçkiran Tünay, *Askeri Müze : At Zirhlari Koleksiyonu, Istanbul, Askeri Müze Ve Kültür Sitesi Komutanligi*, 2009.
- Schuckelt H., *The Turkish Chamber: Oriental Splendour in the Dresden Armoury*, Deutscher Kunstverlag / Staatliche Kunstsammlungen, Berlin / Dresde, 2010.
- Hales B., *Islamic and Oriental Arms and Armour: A Lifetime's Passion*, Londres, Robert Hales C. I. Ltd., 2013.
- Alexander D. G., Pyhrr S. W. & Kwiatkowski W., *Islamic Arms and Armor in the Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015.
- Vanoli A., *Water, Islam and Art: Drop by Drop, Life Falls from the Sky*, Milan, Silvana Editoriale, 2019.
- Catalogue d'exposition *Furûsiyya, L'art de la chevalerie entre orient et occident*, TABURET-DELAHAYE E., HUYNH M. & Juvin C., Snoeck / Department of Culture & Tourism, Gand / Abou Dhabi, 2020.
- von Folsach K., Meyer J. & Wandel P., *Fighting, Hunting, Impressing – Arms and Armour from the Islamic World 1500-1850*, Copenhagen, Strandberg Publishing, 2021.







Gravure de Soldat Ottoman portant un casque turban, Melchior Lorck ©DR

De forme conique, à l'extrémité formant un bouton de fleur, ce beau casque Ottoman (*tolga* ou *shishak*) comporte un décor gravé de plusieurs registres de palmettes et de demi-palmettes, de mandorles élaborées, et de frises de fleurons. Sur toute la moitié inférieure du décor, les motifs apparaissent en négatif sur un fond guilloché.

Casque de type *Siperlikli Miğfer* (casque à visière), il lui manque (comme souvent pour les casques de cette période) les parties mobiles qui étaient fixées sur la base du casque : le nasal, les joues, la visière et le couvre-nuque (trous de fixation visibles). Il conserve encore son large porte-aigrette à l'extrémité fleuronée, destiné à accueillir une grande plume ou du crin de cheval.

Un soldat portant un casque turban de même forme est visible sur une gravure de Melchior Lorck (1526/27 - après 1583). Durant plusieurs années, l'artiste dano-germanique résidant à Istanbul à partir de 1556, a produit de nombreuses planches représentant les divers monuments, les us et les coutumes de l'Empire, ses habitants ainsi que ses classes sociales et militaires. Ses travaux sont aujourd'hui de précieux témoignages de la vie ottomane au XVI<sup>e</sup> siècle.

Ces casques étaient le plus souvent en acier, comportant un décor calligraphique et floral partiellement gravé et damasquiné d'or. On ne connaît qu'un petit nombre de *tolga* réalisés en *tombak*.

Le *tombak*, ou cuivre doré au mercure, est une technique particulièrement appréciée dans le monde Ottoman pour la dorure d'objets luxueux en cuivre (tels que des aiguères et leurs bassins, ou encore des éléments d'armures comme des casques, boucliers et chanfreins). L'application de cette épaisse dorure rendait alors ces objets d'autant plus précieux. Le terme proviendrait du malaysien tumbaga, utilisé pour nommer un alliage cuivreux.

- Le Palais de Topkapı conserve trois casques en *tombak* comparables (numéros d'inventaire 1/1461, 1/1462 et 1/1465). Le n°1/1462 est illustré dans le catalogue de l'exposition *Istanbul: The City and the Sultan* au musée De Nieuwe Kerk d'Amsterdam, publié en 2006 (p. 145, n°221).
- Le Metropolitan Museum de New York conserve également trois casques en *tombak* de même période, dont un à décor gravé de palmettes et arabesques (n°1974.118).
- La David Collection de Copenhague en conserve un, à décor de godrons en relief, sous le numéro d'inventaire 7/2005.
- Conservé au Benaki Museum d'Athènes, un autre exemple en cuivre doré est daté 997 AH / 1588 AD (inventaire ΓΕ 6210).
- Un casque en *tombak* est conservé au Musée d'arts islamiques de Malaisie (numéro d'inventaire inconnu).
- Voir également : Christie's Londres, 25/04/2013, lot n°210.



Melchior Lorck ©DR



Détail d'une miniature Ottomane (fin du XVI<sup>e</sup> siècle) représentant l'armée Ottomane avec ses casques turbans. MET, n° 45.174.5 ©DR

Il faut imaginer l'impact que devait provoquer l'apparition du soldat Turc, revêtant des pièces d'armures en *tombak* dont l'épaisse dorure sur cuivre était brillante tel un lingot d'or, comme sur cet important casque à décor gravé. Si le cuivre était moins efficace en termes de protection (comparé aux alliages ferreux des casques habituels), le *tombak* permettait de donner à son propriétaire une apparence bien plus luxueuse, et de mettre en avant sa puissance et sa richesse. C'est pourquoi l'on réservait ce matériau aux destinataires de haut rang, qui étaient moins directement exposés au combat.

Les armes orientales, et particulièrement celles de la Turquie Ottomane, ont fasciné l'Occident, en témoignent les grands ensembles d'armes confisqués comme butins de guerre (*turkenbeute*), par exemple après le siège de Vienne par l'Empire Ottoman en 1683.

Ces armes luxueuses ont été conservées dans diverses collections de Haute Curiosité, telles que la Türkische Cammer (Cabinet Turc) à Dresde, et dans nombre d'institutions prestigieuses et collections princières de châteaux en Pologne, en Hongrie ou encore en Allemagne (Karlsruher Türkenbeute).

Sur notre casque, l'absence de marque d'arsenal oriental laisse d'ailleurs supposer qu'il pouvait faire partie d'un ensemble de ce type, conservé en Europe dès le XVII<sup>e</sup> siècle.

Il faut rappeler que les armes orientales ne sont pas seulement des armes, mais des symboles prestigieux servant à signifier le rang de leur propriétaire. Ces symboles traditionnels sont encore courants dans certaines régions du Moyen-Orient, comme au Yémen où la *jambiya* portée à la ceinture indique le statut social. D'autres traditions liées aux armes perdurent, telles que la danse des sabres Saoudienne (*Ardah*), récemment performée lors d'une rencontre diplomatique entre les Etats-Unis et l'Arabie Saoudite.

Dans le contexte oriental, les armes sont donc à la fois des objets de combats ou de chasse, mais aussi et surtout des marqueurs de puissance et de rang social, ayant vocation à impressionner bien au-delà de leur vocation d'usage en tant qu'arme ou élément d'armure.

Notre casque est un parfait exemple de ces pièces d'apparat luxueuses, dont la qualité du décor gravé, le matériau qui le constitue et la forme spécifique portent à croire qu'il était destiné à un personnage de haut rang, probablement à la cour du Sultan.

Son décor d'une très grande finesse trouve sa source dans ceux des manuscrits du *Nakkashane*, l'atelier impérial Ottoman. Ces motifs d'arabesques visibles au départ dans les enluminures des pages, puis sur les reliures, se retrouvent ensuite sur les céramiques, pour s'étendre sur l'ensemble des arts décoratifs, devenant des modèles infusés dans l'ensemble du répertoire décoratif Ottoman. C'est ainsi que les mandorles gravées sur ce casque, centrées d'arabesque et de palmettes, ne sont pas sans rappeler celles que l'on trouve au centre des plats de reliures des manuscrits du XVI<sup>e</sup> siècle.

Les casques de cette typologie réalisés en *tombak* sont rares. La plupart des pièces apparues sur le marché possèdent un décor de godrons en relief, ou sont gravées sur une petite partie de leur surface. Ici, la présence d'un grand registre de motifs apparaissant en réserve sur fond guilloché, en fait un exemple au décor particulièrement rare et de qualité, rendant justice à cette technique spécifiquement ottomane.



Miniature extraite du volume 4 d'un exemplaire du *Siyar-i Nabi* (Vie du Prophète) de Mustafa al-Darir. « Le Prophète Muhammad et l'armée musulmane à la bataille d'Uhud ». ©DR <https://davidmus.dk/kunst-fra-islams-verden/miniaturemaleri/item/5?culture=en-us>



5\*

## DAGUE MOGHOLE

Poignard moghol (khanjar) à lame en acier damassé et à poignée en ivoire en forme de tête de cheval, sertie d'or et de pierres précieuses  
Inde moghole, XVII<sup>e</sup> siècle  
L. 43,5 cm

**80 000/100 000 €**

Un certificat CITES en date du 2 mai 2024 sera remis à l'acquéreur

**PROVENANCE :**

- Robert Hales, Guernesey
- Collection privée

**PUBLICATION :**

- Robert Hales, *Islamic and Oriental Arms and Armour – A Lifetime's Passion*, 2013, p.39 no.88, également illustré sur la couverture



## « D'UNE RARETÉ ET D'UNE QUALITÉ EXCEPTIONNELLES »

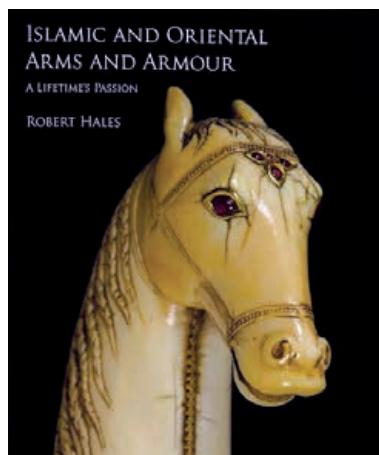
La poignée en ivoire d'éléphant, qui présente une patine laiteuse et chaleureuse, est finement sculptée en forme de tête de cheval, la bouche ouverte, les naseaux dilatés et les oreilles dressées (l'oreille droite a été restaurée). La tête est sculptée avec une bride et une crinière tressée tombant sur un côté, avec des yeux en rubis sertis d'or (restaurations ultérieures) et quatre rubis sertis d'or sur le front. L'arrière de la crinière est orné d'une rangée de seize rubis sertis d'or et d'une seule émeraude sertie d'or au sommet de la tête. Sous le cou se trouve une plume de gorge incrustée d'or. La base est sculptée de feuilles et de fleurs.

La longue lame en acier incurvée qui l'accompagne présente deux panneaux centraux ornés d'un motif en acier trempé, profondément ciselés avec un cartouche d'arabesques à la base, une arête centrale en relief et une petite fleur de lys vers la pointe renforcée.

Un poignard moghol en ivoire à tête de cheval, apparenté mais plus tardif (XVIII<sup>e</sup>/XIX<sup>e</sup> siècle), a été vendu chez Sotheby's, à Londres, le 29 octobre 2025 (lot204).



Poignard moghol en ivoire à tête de cheval, apparenté mais plus tardif (XVIII<sup>e</sup>/XIX<sup>e</sup> siècle), vendu chez Sotheby's, à Londres, le 29 octobre 2025. © DR



Robert Hales, *Islamic and Oriental Arms and Armour – A Lifetime's Passion*, 2013.





Dans une étude consacrée au Padshahnama, Stuart Cary Welch note que sous le règne de Shah Jahan (1627-1658), les poignards les plus fréquemment représentés étaient le katar, suivi de près par le khanjar. Parmi ceux qui sont représentés, relativement peu d'entre eux possèdent des poignées zoomorphes. Un exemple notable est celui d'un poignard à tête de cheval glissé dans la ceinture du prince Dara Shikoh dans la scène intitulée *La présentation des cadeaux de mariage du prince Dara Shikoh*, folio 72v.<sup>1</sup> Welch suggère que ce n'est qu'après le règne de Shah Jahan que le goût pour les poignées ornées de têtes d'animaux s'est répandu à la cour moghole.<sup>2</sup>

Très peu de poignards de cette période ancienne sont fabriqués en ivoire d'éléphant, peut-être en raison de sa relative abondance par rapport à l'ivoire de morse, plus rare et plus prisé. De ce fait, les exemplaires qui nous sont parvenus sont souvent associés à des commanditaires européens, comme la célèbre commande de l'East India Company portant sur des épées somptueuses aujourd'hui conservées à la Wallace Collection.<sup>3</sup>

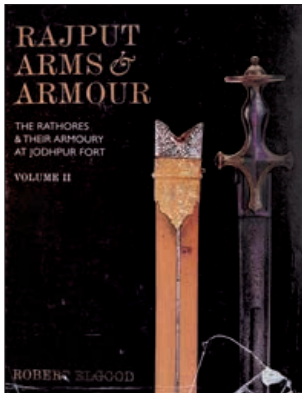
L'étude approfondie menée par Welch sur les personnages représentés dans le Padshahnama suggère également que le petit nombre de poignards à manche zoomorphique était réservé aux princes du plus haut rang, notamment Dara Shikoh et Shah Shuja. Bien que le nombre de ces poignards ait augmenté à la fin du XVII<sup>e</sup> et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, ils sont restés de puissants indicateurs de statut social et de privilèges à la cour.

1- Milo Cleveland Beach et Ebba Koch, *King of the World. A Mughal Manuscript from the Royal Library*, Windsor Castle, Londres, 1997, no.14, pp.46-47.

2- Stuart Cary Welch, *India. Art and Culture 1300-1900*, catalogue d'exposition, New York, 1985, p.258.

3- Wallace Collection inv. nos. OA1400, OA1401, OA1406, OA1771 and OA1772.

La présence de cette dague sur la couverture de l'ouvrage *Islamic and Oriental Arms and Armour – A Lifetime's Passion* de Robert Hales revêt également une importance particulière. Hales (né en 1945), longtemps considéré comme l'un des plus éminents marchands d'armes et d'armures islamiques et orientales, s'est forgé une réputation internationale depuis sa galerie de Kensington Church Street, à Londres, grâce à sa spécialisation dans des objets d'une rareté et d'une qualité exceptionnelles. Publié en 2013, son ouvrage est depuis devenu une référence incontournable dans ce domaine, et bon nombre des pièces illustrées font désormais partie des collections des plus grands musées et d'importantes collections privées à travers le monde. Le choix de mettre en avant ce poignard en couverture souligne sa rareté, son importance historique et sa valeur artistique.



Un poignard comparable à tête de cheval en ivoire de morse se trouve au musée Mehrangarh, à Jodhpur (n° d'inv. ARM/76/748 ; Elgood 2017, pp. 730-1).



## 6

### JEAN-ÉTIENNE LIOTARD (Genève 1702-1789)

*Trompe-l'œil au portrait de l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche*  
Panneau de résineux, une planche, non parqueté  
36 x 43 cm

**300 000/400 000 €**

#### EXPOSITIONS :

- *Jean-Étienne Liotard*, Londres, Royal Academy of Arts, 2015-2016, n° 77, reproduit
- *Le Trompe-l'œil de 1520 à nos jours*, Paris, Musée Marmottan, 2024-2025, n° 39, reproduit

#### BIBLIOGRAPHIE :

- M. Roethlisberger, « Liotard mis à jour », in *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (ZAK)*, vol. 71 (2 - 3), 2014, pp. 187 - 200, reproduit p. 192 ;
- B. Stollberg - Rilinger, *Maria Theresia. Die Kaiserin in ihrer Zeit*, München, 2017, reproduit en couverture ;
- M. Roethlisberger, *Catalogue de l'exposition The most beautiful pastel ever seen. The Chocolate Girl by Jean-Étienne Liotard*, Dresde, 2018-2019, reproduit p. 34, fig. 6.





Jean-Étienne Liotard, *Marie-Thérèse d'Autriche*  
© DR

Pline l'ancien rapporte que Zeuxis, le peintre grec du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., peignait des raisins d'une manière si réaliste, que les oiseaux s'y trompèrent et cherchèrent à les picorer.

Par un ensemble de procédés, comme le jeu sur le relief et la perspective, le peintre cherche à créer une illusion, afin que le spectateur ne puisse différencier la réalité de l'œuvre peinte. Le procédé a été utilisé par les plus grands artistes, tel Giotto à Assise, Raphaël au Vatican qui recréa des soubassements fictifs sous ses immenses fresques. Ou bien au XVIII<sup>e</sup> siècle, Gianbattista Tiepolo à la villa Valmarana ai Nani. Au XIX<sup>e</sup>, Louis Léopold Boilly, passait pour un maître du genre.

Notre trompe-l'œil se présente sous la forme d'un portrait de Marie-Thérèse d'Autriche, en partie caché par un couvercle coulissant sur lequel est accroché un médaillon en plâtre. Il offre un compromis entre le portrait et la nature morte.

Marcel Roethlisberger cite une dizaine de *Trompe-l'œil* peints par Liotard au cours de sa carrière, la plupart exposés entre 1771 et 1773 à Paris et à Londres. Seulement trois nous sont connus aujourd'hui :

- *Le Trompe-l'œil aux empreintes de plâtre et dessins*, appartenant à la Frick Collection de New York (voir M. Roethlisberger et R. Loche, *Liotard*, Doornspijk, 2008, n°466, reproduit fig. 370)
- *Le Trompe-l'œil au raisin*, conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne (voir Opus cité supra, n° 459, reproduit fig. 371).
- Notre panneau, découvert il y a quelques années, est le troisième.



J.-E. Liotard, *Trompe-l'œil*, Frick Collection, New York © DR



J.-E. Liotard, *Trompe-l'œil au raisin*,  
Kunsthistorisches Museum, Vienne © DR



Détails de notre tableau

L'impératrice, de trois quarts, est revêtue d'un manteau bleu d'hiver bordé de fourrures et d'un bonnet de dentelles. Il s'agit d'une reprise partielle du portrait au pastel fait par Liotard en 1762 lors du deuxième séjour à Vienne, appartenant aujourd'hui à une collection privée, (ancienne collection Kuranda - 79 x 61 cm ; voir M. Roethlisberger et R. Loche, *Opus cité supra*, n° 392, reproduit fig. 559). Notre trompe-l'œil date de la même période.

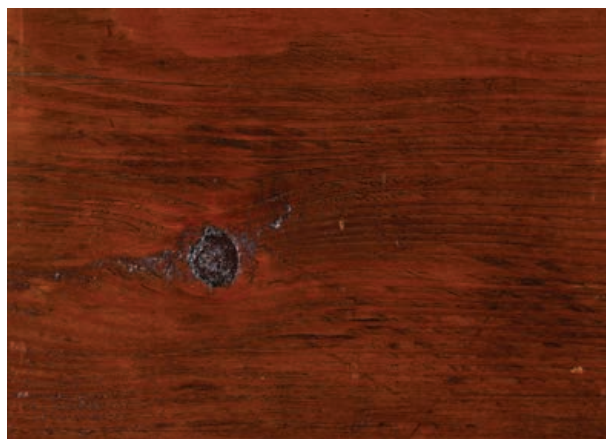
La partie gauche du portrait est cachée par le couvercle d'un panneau coulissant dont on voit le mécanisme en haut. Pour représenter ce couvercle et lui donner ce côté réaliste, Liotard se sert des veines de son panneau. Un médaillon ovale en bas-relief, représentant un homme barbu de profil est accroché sur ce couvercle, à l'extrême gauche. Il rappelle les deux bas-reliefs du trompe-l'œil de la Frick Collection cité plus haut. Plusieurs interprétations ont été données par Marcel Roethlisberger quant à cette composition assez dépouillée et mystérieuse, et l'identification de la figure du petit bas - relief. Les interrogations demeurent. S'agit-il d'Héraclite, de Diogène ? Liotard a-t-il fait preuve d'humour, ou bien s'agit-il d'une réflexion politique ou philosophique ? En escamotant en partie le visage de l'impératrice, n'a-t-il pas voulu actualiser le fameux « Ôte toi de mon soleil » lancé par le philosophe grec à Alexandre le Grand, et illustrer la vanité du pouvoir ? Ne s'est-il pas représenté lui-même ?

## « LIOTARD A-T-IL FAIT PREUVE D'HUMOUR, OU BIEN S'AGIT-IL D'UNE RÉFLEXION POLITIQUE OU PHILOSOPHIQUE ? »

Liotard a séjourné trois fois à Vienne. Son premier voyage a lieu en 1743-1744, alors qu'il rentre de Constantinople. On le surnomme d'ailleurs le peintre turc, en raison notamment de sa barbe et de ses vêtements, il a été marqué par la culture ottomane. Il est depuis quelques années un portraitiste renommé, François de Lorraine et Marie-Thérèse, alors nouveaux souverains, lui commandent différents portraits. Il travaille également pour de nombreux membres de la cour.

Par la suite, Liotard retournera à Vienne en 1762 puis 1777.

Il est difficile d'établir un catalogue strict des portraits de l'impératrice que fit Liotard au cours de ses trois voyages, tant il y eut de répliques, de collaborations et de reprises dérivant d'un même portrait. Lors du deuxième séjour de 1762, il exécute notamment la célèbre série de portraits des onze enfants de Marie-Thérèse (voir le catalogue de l'exposition *Dessins de Liotard*, Paris, Musée du Louvre, 1992, n°s 111 à 122, reproduits).



Détail face



Détail dos



J.-E. Liotard, *Autoportrait* (miniature), 1753, Collection royale, Londres. © DR

Marie-Thérèse d'Autriche (Vienne 1717-1780) est la dernière des Habsbourg, et la fondatrice avec son mari François III de Lorraine de la dynastie d'Habsbourg-Lorraine. Elle succède à son père Charles VI en 1740, héritant de l'Autriche, de la Hongrie, de la Croatie et de la Bohême, avec le titre d'Impératrice du Saint Empire Germanique. Elle eut seize enfants. Deux de ses fils furent empereurs, une de ses filles fut la reine Marie-Antoinette. Elle est considérée comme l'un des plus grands monarques du XVIII<sup>e</sup> siècle, aussi bien sur le plan intérieur que pour sa politique étrangère.

Célèbre par ses portraits au pastel, Liotard était également miniaturiste, dessinateur et graveur. En 1782, il s'établit définitivement à Confignon, près de Genève. Avançant en âge, il abandonne plus ou moins l'art du portrait, se consacrant tel Chardin, à la représentation de son univers immédiat, et s'oriente alors vers la nature morte, en prenant pour modèle des objets familiers et les fruits de son jardin. Avec cette curieuse allégorie, Liotard rejoint ici Watteau et sa fameuse *Enseigne de Gersaint* où un jeune serviteur rentre précautionneusement le portrait de Louis XIV dans une caisse.

## 7

### TABATIÈRE EN OR FIN

De forme rectangulaire, avec charnière. Le couvercle, finement ciselé en symétrie de rinceaux d'acanthé et de cornes d'abondance enroulées sur fond amati, est serti de deux intailles et d'un camée. Les pans et le revers reprennent le même langage ornamental, avec un panneau central guilloché à motifs ondulés enserré dans une frise de rinceaux feuillagés.

Signé Adrien Vachette.

H. 2,1 cm – L. 10 cm – P. 6,5 cm ; Poids brut : 258,5 g

Intaille Aréthuse (gauche) : 15 x 24 x 5 mm

Intaille Nymphé (centre) : 40 x 50 mm

Camée Jupiter (droite) : 15 x 25 mm

**25 000/35 000 €**

#### PROVENANCE :

- Par tradition familiale, achetée à un Monsieur « Bélorgey » le 14 janvier 1925
- Collection constituée vers 1920

#### BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE :

- Hermann Rollett, *Die drei Meister der Gemmolyptik. Antonio, Giovanni und Luigi Pichler. Eine biographisch-kunstgeschichtliche Darstellung*, Vienne, W. Braumüller, 1874 [corpus de référence].
- Rudolf Distelberger, *Luigi Pichler*, Österreichisches Biographisches Lexikon, vol. VIII, Vienne, 1979.
- Leonard Forrer, *Biographical Dictionary of Medallists*, vol. VIII, Londres, Spinks & Son, 1930, pp. 126-127.
- Charlotte Gere, Judy Rudoé, Hugh Tait, Timothy Wilson, *The Art of the Jeweller. A Catalogue of the Hull Grundy Gift to the British Museum*, Londres, British Museum Publications, 1984, n° 834-835.
- Lucia Pirzio Biroli Stefanelli, *La collezione Paoletti. Stampi in vetro per impronte di intagli e cammei*, vol. II, Rome, Gangemi Editore, 2013 [Tomo II, n° 423 ; Tomo V, cassetto 10, n° 517].
- Tommaso Cades, *Descrizione di una Collezione di N. 8131 Impronte in smalto, manuscrit*, Rome, Istituto Archeologico Germanico [n° 71, 724].
- Gabriella Tassinari, *Lettere di una celebre famiglia di incisori di pietre dure : i Pichler*, 2005.
- Gabriella Tassinari, *I ritratti dei viaggiatori del Grand Tour sugli intagli ed i cammei di Giovanni Pichler*, Bollettino del Centro Interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia, 26:1, 2005, pp. 11-79.
- Kirsten Aschengreen Piacenti, John Boardman, *Ancient and Modern Gems and Jewels in the Collection of Her Majesty the Queen*, Londres, Royal Collection, 2008.
- Serge Grandjean, *Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles du Musée du Louvre*, Paris, RMN, 1981 [notice Vachette, p. 246].
- Henry Nocq, *Le Poinçon de Paris*, Paris, Léonce Laget, 1936, t. IV [notice Vachette].
- Georg Lippold, *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit*, Stuttgart, 1922.



260

Le couvercle rehaussé à gauche, d'une intaille sur agate figurant le profil d'Aréthuse vers la gauche, et signée en lettres grecques rétrogrades sous le cou, Λ.ΠΙΧ (Luigi Pichler). Au centre, une très grande intaille sur agate calcédoine présente quant à elle un portrait féminin également de profil vers la gauche, signée de la même main. À droite, un camée sur améthyste figure une tête de Jupiter coiffé de la couronne de laurier.

Poinçons sous le couvercle et le fond : Marque d'orfèvre losangique « AV au coq » d'Adrien Vachette, frappée à l'intérieur et sous le couvercle, accompagnée du poinçon de moyenne garantie or à la tête d'enfant (Paris, 19 juin 1798 - 31 août 1809).

Poinçons sur la tranche extérieure de la ceinture : poinçon de titre or 2e titre (840 ‰) au premier coq tourné à gauche dans un octogone, chiffre 2 sous l'aile (Paris, 19 juin 1798 - 31 août 1809) ; poinçon de grosse garantie or à la tête de lion à droite dans un cadre rond (Paris, 1er septembre 1809 - 16 août 1819), accompagné de deux poinçons tête d'aigle.

Gravé à l'anglaise à l'extérieur de la ceinture : « Vachette à Paris 20 K 5 ».

La coexistence des poinçons de titre de 1798-1809 (premier coq, tête d'enfant) et des poinçons de garantie de 1809-1819 (tête de lion, têtes d'aigle de recense) atteste d'une fabrication sous le Consulat ou au début de l'Empire, suivie d'une présentation au Bureau de garantie de Paris après le 1<sup>er</sup> septembre 1809. Cette stratification, fréquente sur les pièces précieuses ayant continué de circuler, est attestée sur d'autres tabatières d'Adrien Vachette, notamment au Musée du Louvre.







Intailles signées

La signature Λ.ΠΙΧ : Luigi Pichler (1773-1854)

Les deux intailles sont signées de Luigi Pichler (Rome, 31 janvier 1773 – 13 mars 1854), fils cadet d'Anton Pichler (1697-1779) et demi-frère de Giovanni Pichler (1734-1791) dont il hérita la direction de l'atelier romain à la mort de ce dernier en 1791. Formé par le peintre Domenico de Angelis puis par Giovanni lui-même, Luigi se distingue de son aîné par l'adjonction du lambda majuscule (« Λ. ») devant le patronyme grécisé ΠΙΧΛΕΡ — soit Λ.ΠΙΧΛΕΡ, abrégé en Λ.ΠΙΧ —, marque distinctive employée pour signer ses œuvres autographes. Présenté à l'empereur François I<sup>er</sup> à Vienne en 1808, il décline les sollicitations pressantes de François-Régnauld Nitot, joaillier de la cour de Napoléon, à venir s'installer à Paris ; il accepte en 1818 la chaire de gravure sur pierres dures de l'Akademie der Bildenden Künste de Vienne, qu'il occupe jusqu'en 1850 avant de regagner Rome où il meurt en 1854. Auteur d'une commande impériale fameuse — les copies en pâtes de verre des cinq cents plus belles gemmes du Wiener Antikenkabinett, apportées en 1821 à Rome comme présent de François I<sup>er</sup> au pape Pie VII —, il reçoit en 1839 la croix de chevalier de l'Ordre de Saint-Grégoire-le-Grand puis, en 1842, celle de l'Ordre de Saint-Sylvestre.

Ces deux intailles sont par ailleurs répertoriées dans deux des principaux corpus glyptiques romains du XIX<sup>e</sup> siècle, postérieurs aux gemmes elles-mêmes : la collezione Paoletti, ensemble de matrices en verre constitué entre 1821 et 1844-1845 dans l'atelier de Bartolomeo Paoletti (1757-1834) et de son fils Pietro Paoletti (1801-1847), Piazza di Spagna n° 49 à Rome (l'intaille d'Aréthuse y figure au Tomo II, n° 423 « Aretusa » et au Catalogo 2, n° 392 ; l'intaille centrale, identifiée comme Ninfa, au Tomo V, cassetto 10, n° 517), ainsi que dans la Descrizione di una collezione di N. 8131 Impronte in smalto de Tommaso Cades (1772 ou 1775 – après 1850), dactylothèque manuscrite en 78 volumes acquise en 1829 par le Deutsches Archäologisches Institut de Rome (référence Cades 71, 724 pour Aréthuse).

A.-J.-M. Vachette et la Glyptique





**Adrien-Jean-Maximilien Vachette** (Cauffry, 9 janvier 1753 — Paris, 23 septembre 1839), reçu maître à Paris le 21 juillet 1779 sous la caution de Pierre-François Drais et installé place Dauphine, fut l'un des orfèvres-tabletters parisiens les plus renommés de sa génération, dont le musée du Louvre conserve plus de trente tabatières. Sa réputation tient à l'art de la monture : sertir avec finesse, dans des écrins d'or ciselé, intailles, camées, miniatures et plaques de pierres dures. Sous l'Empire, il travailla pour la maison Marie-Étienne Nitot (1750-1809), bijoutier-joaillier de l'impératrice et fournisseur de Napoléon, qui lui sous-traitait les boîtes de présent impérial ; plusieurs tabatières Vachette portent ainsi l'inscription gravée « Etienne Nitot et fils, Jouailliers bijoutiers de SM l'impératrice et Reine à Paris ». C'est précisément le fils, François-Régnauld Nitot, qui chercha à attirer Luigi Pichler à Paris — invitation déclinée par le graveur romain. Le triangle Vachette-Nitot-Pichler dessine le réseau dans lequel s'inscrit la présente tabatière : un orfèvre parisien de premier plan, lié à la grande joaillerie impériale, sertissant des intailles signées du maître romain qui incarnait alors le classicisme glyptique européen.

Œuvre de l'un des meilleurs orfèvres-tabletters parisiens de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette tabatière se distingue par la rare réunion, de deux intailles signées de l'un des plus grands graveurs de gemmes de son temps.



#### ŒUVRES COMPARATIVES

- Tabatière Vachette du Musée du Louvre (Inv. RF 30.928), à camée central signé Pichler figurant Mercure, publiée par S. Grandjean, *Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles du Musée du Louvre*, Paris, RMN, 1981, p. 246. La présente boîte est une variante d'exception, la pluralité des intailles (deux) signées L. Pichler la rendant particulièrement rare.
- Tabatière Vachette du Petit Palais, (Inv. ODUT 1826), sertie d'une intaille centrale figurant l'Assassinat du Jules César (1798-1809), leg Dutuit, 1902.

FEU !

8

## PAIRE DE PISTOLETS

Coffret nécessaire contenant une paire de pistolets à silex de grand luxe signée PrévotEAU Jeune, fin Consulat, Premier-Empire  
Très bon état de conservation.  
H. 9 cm - L. 47 cm - P. 47 cm (coffre)

**100 000/200 000 €**

PROVENANCE :

- Collection constituée vers 1920



REVOTEAU J.  
RUE DU SOULOY



**Canons** octogonaux, en acier piqueté et bleui à l'imitation du velours, rayés cheveux, calibre 15 mm, légèrement évasés à leurs bouches. Les trois pans supérieurs sont damasquinés d'or, à décor de rameaux sur fond de semis d'étoiles. Bouches dorées en plein, gravées de losanges et de palmettes ; points de mire en acier poli glace, réglables, montés à queue d'aronde. Tonnerres poinçonnés, dorés en plein de losanges de fleurons et de dessins géométriques ; hausses à feuillet.

Queues de culasse polies glace, gravées de feuillages, de feuilles d'acanthé et de branches de chêne.

**Platines** en acier poli glace à corps plats, ciselé à l'arrière de sept cannelures superposées, gravées de branches de laurier et d'un feuillage sur fond d'or ; elles sont signées : «PREVOTEAU J<sup>n</sup>. A PARIS / RUE DU BOULOY» ; vis en acier ciselé de fleurs ; chiens à col de cygne gravé et ciselé de feuillages sur fond or, mâchoires des serre-pierres à palmette ouverte et fleurs sur fond d'or, ainsi que les batteries ; ressorts à galet ; bassinets à fonds plaqués d'or et corps en acier gravé de rayons à fond d'or ; détentes réglables.

**Garnitures** en argent à fonds amatis dorés, en ronde bosse, reprises en ciselure, poinçonnées en-dessous (du modèle de celles de Boutet pour les armes de récompense).

Pontet décoré du lion de Némée, d'une cuirasse antique d'un faisceau de licteurs et drapeaux avec couronne de laurier ailée.

Porte-baguettes : entrée de baguette en forme de glaive avec bouclier à écailles, feuilles d'acanthé et guirlande fleurie et deux passants cannelés en suite. Calottes octogonales en argent à fond doré ciselées en haut relief d'un casque à l'antique bordé d'une moulure en rais-de-cœur.

Contre-platine en deux pièces en argent découpée et gravée d'une tête et d'ailes de chauve-souris.





**Crosses** en noyer finement sculptées sur chaque face ; poignées sculptées à fond d'écaillés orné au centre d'un médaillon représentant le masque de Méduse d'un côté, et sur l'autre le masque de Mercure, tous deux en buis sculpté. Les parties basses sont de forme octogonale, bordées d'une moulure perlée avec une couronne feuillée, sculptées de rameaux, avec deux têtes de coq adossées, de chaque côté.

Fûts ornés autour des queues de culasse d'une moulure de feuilles d'eau. Platines encadrées d'une tresse et en partie arrière de toiles d'araignée et de feuilles d'acanthes. Sur le dessus des poignées, une moulure plate bordée de baguettes perlées, sculptée en relief d'une alternance de fleurs et d'étoiles.

Entre les pontets à l'avant des sous-gardes et des entrées de baguettes, un masque du lion de Némée, rapporté en buis sculpté. Le long des canons des rais-de-cœur, et des moulures perlées au niveau des portes-baguettes.

**Baguettes** en amarante terminées par un embout en bois agrémenté d'une pastille en acier poli glace.

**L. des canons** 212 mm - **L. totale** 342 mm

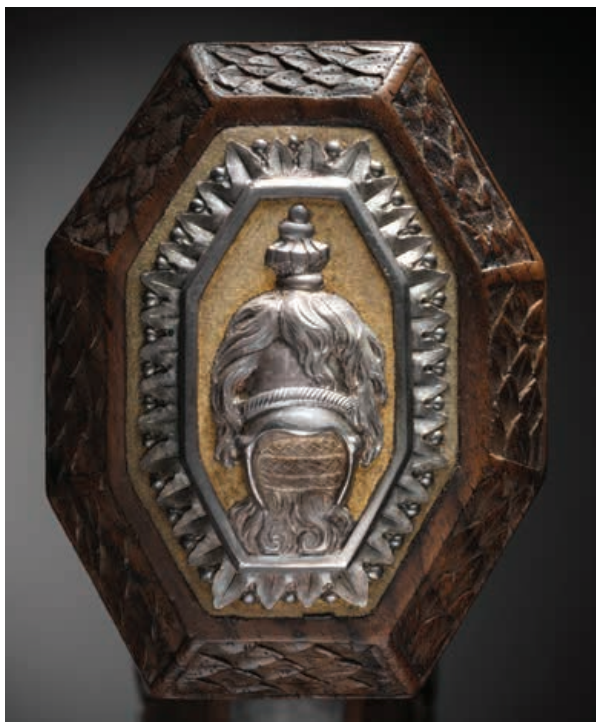








**Coffret** en acajou à écoinçons et ferrures en laiton, muni de deux poignées escamotables ; le centre du couvercle est agrémenté d'un écusson, l'intérieur est muni de deux articulations en laiton, pour le maintenir ouvert ; serrure à trèfle. Intérieur gainé de velours vert et orné de galon doré sur le pourtour des pistolets et des accessoires, dans les angles, quatre petits compartiments pour des accessoires, deux triangulaires et deux rectangulaires, il sont munis d'un petit bouton en bois pour les ouvrir ; ce coffret est garni de tous ses accessoires, en bois précieux, argent et acier poli glace : moule à balle, tournevis, boîte à huile, trois baguettes, poire à poudre en corne blonde à monture d'argent, marteau, maillet et épinglette. 47 x 29 x 9 cm.



**Très bon état de conservation**

Poinçons aux tonnerres non lisibles, recouverts par l'or. Manque la clef du coffret et un très petit accessoire.

**POINÇONS :**

- Orfèvre : «FAC» Courant Furcy Antoine (Père), fondeur et fourbisseur 26, rue de la Lanterne Paris ; insculpation 1798.
- Association des orfèvres, tête de femme, Paris après 1797.

## HISTORIQUE :

Les PrévotEAU sont une grande famille d'arquebusiers, depuis le milieu du XVIII<sup>e</sup>, jusqu'à la Restauration, dont PrévotEAU Jeune et PrévotEAU l'Aîné.

Ce coffret a été exécuté par PrévotEAU Jeune, arquebusier à Paris, rue du Bouloy, n° 5, en l'an XII (24 septembre 1803/25 septembre 1804), puis au n° 1, de 1810 à 1815, d'après les almanachs du commerce.

Son frère, Nicolas Charles, appelé PrévotEAU l'Aîné, arquebusier de 1783 à 1825. Devenu maître artisan en 1783, au 1790, rue Honoré (pendant la Révolution, le « Saint » a disparu) ; puis au 5, rue du Bouloy (*La Tynna* en 1898) ; les deux frères travaillèrent pendant quelques temps à la même adresse, puis Nicolas Charles prit une boutique au 1424, rue Saint-Honoré qui devint le 270, rue Saint-Honoré.

Ce frère a travaillé avec Biennais qui n'était pas très éloigné de lui (281/283, rue Saint-Honoré), tous deux apparentés par leurs épouses, ce qui facilita leur collaboration.

On connaît, dans une collection privée, un beau fusil de chasse à silex à double canon en table, signé : «PRÉVOTEAU L'AÎNÉ», à garnitures en argent poinçonnées de BIENNAIS. Ce fusil a été présenté à l'exposition : «Martin Guillaume BIENNAIS, l'Empereur des orfèvres», au musée Caillebotte, à Yerres, entre juillet et octobre 2021, ancienne habitation de Mme veuve BIENNAIS.





MARIE VICTOIRE DE LA VILLIROUËT (1767-1813)

"PREMIÈRE AVOCATE DE FRANCE"

Dossier contenant les documents de la comtesse de La Villirouët pour la défense de son mari, émigré durant la révolution, soit la première plaidoirie féminine de l'histoire.

**10 000/15 000 €**

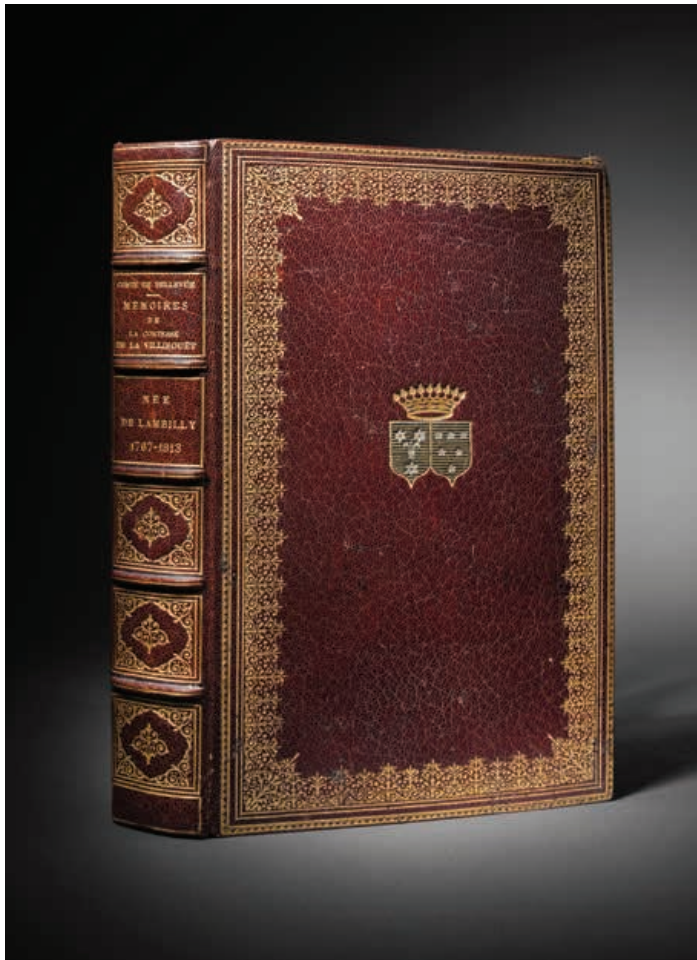
#### PROVENANCE :

- Transmis par l'auteur à son fils Charlemagne Mouësan de La Villirouët (1789-1874), avec les archives familiales
- Puis par ce dernier à son fils Paul Mouësan de La Villirouët (1829-1919)
- Puis par ce dernier à son neveu Xavier de Bellevue (1854-1929)
- Puis par ce dernier à sa nièce Anne-Marie Libault de La Chevasnerie 1896-1989, née Mouësan de La Villirouët (1861-1944)
- Puis par cette dernière à sa fille Marie-Therèse de La Guerrande (1896-1989), née Libault de La Chevasnerie
- Puis, par descendance et acquisition
- Collection d'une descendante de cette dernière

#### BIBLIOGRAPHIE :

- Xavier de Bellevue, *Une femme avocat. Épisode de la Révolution à Lamballe et à Paris. Mémoires de la Comtesse de La Villirouët née de Lambilly (1767-1813)*. Paris, Lamulle et Poisson, 1902
- G. Lenôtre, *Viellies Maisons, Vieux Papiers*, Paris Révolutionnaire, Paris, Perrin & Cie, 1911





Les archives de cette plaidoirie historique se composent des pièces suivantes :

- Marie-Victoire de Lambilly, comtesse de La Villirouët (1767-1813), considérée comme première femme de France avocat, pour avoir plaidé et triomphé devant un tribunal militaire.

Manuscrit contenant la première plaidoirie prononcée par une femme dans un tribunal. Il est intitulé : « Defense du citoyen Jean Baptiste Mathurin Marie Mouësan Villirouët prononcée par sa femme Marie Victoire de Lambilly devant le tribunal de la commission militaire de la 17e division séante au Châtelet à Paris le 3 germinal an 7 samedi 23 mars (v.s.) 1799 ». 15 pp. in-folio, brochées en un cahier. Papier vergé bleuté.

Émouvant manuscrit avec taches d'encre, passages soulignés ou biffés et ratures, ayant servi de support à sa plaidoirie orale. On y sent ainsi, à travers ses remaniements et ses soulèvements le ton qui fit de sa plaidoirie un grand succès, avec toute la véhémence d'un orateur aguerrri. Notons par exemple, à la page 9 de la plaidoirie, le commentaire « ici une petite pause », indication de rythme, presque théâtral.

*« Citoyens juges, [...] Peut-être sera-t-on surpris de voir une femme plaider elle-même la cause de son mari ! Il est vrai que j'ai sollicité cet avantage comme une faveur et que la timidité ordinaire à mon sexe a cédé au sentiment qui m'anime et me remplit. Je n'ai vu que le danger de mon mari, et quelle est l'âme que sa situation peut électriser autant que la mienne ! Quelle sensibilité peut égaler celle que j'éprouve ? [...] Je ne me dissimule point que les apparences reposent sur trois points [...] triple chef d'accusation qui semblent dériver de la loi du 19 fructidor. Son inscription à la liste des Émigrés toute fautive et inexacte qu'elle est, sa non obéissance à la loi précitée et le nom supposé qu'il a adopté. Tels sont les griefs que la loi lui oppose et que je vais discuter successivement ».*

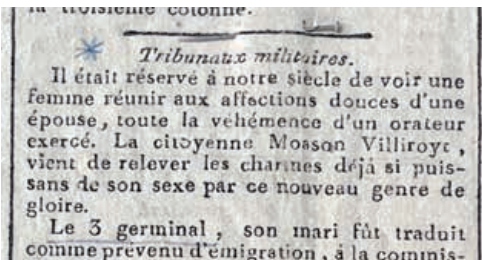
Suit une magistrale et longue démonstration, date, lieux et faits à l'appui, mesurée et poignante. Elle se termine par ces mots : « Décidez vous enfin, que les formes doivent l'emporter sur le fond ? Oh non, Citoyens juges, et je crois voir déjà vos consciences effrayées par la crainte de faire une fautive application de la loi ; vous êtes pères, époux, il n'est aucun de vous qui ne soient sensibles à la voix de la Nature ; vous ne voudrez point, sans aucun avantage pour la patrie, le meilleur des ménages soit désuni ; que le plus doux des liens soit rompu ; que des enfants restent orphelins ; vous êtes justes, vous ne voudrez point immoler une victime ; vous connaissez les droits du malheur, droits aussi sacrés que celui de la vertu même, et puisque vous m'avez permis de le défendre, mon mari, ne peut être sacrifié ».

École française vers 1800  
 Portrait de Marie-Victoire,  
 comtesse de La Villirouët,  
 composant sa plaidoirie  
 Collection privée  
 Prêté à l'occasion de l'exposition  
 de notre vente.  
 © DR



- Une copie contemporaine manuscrite de la plaidoirie, cahier broché par un ruban de soie verte, [1] f. vierge, 19 pp. in-folio. Passages soulignés et ajouts.

- Une copie manuscrite (légèrement postérieure) in-folio sous cartonnage de papier marbré de l'époque. Environ 16 pp. suivies d'une intéressante copie du jugement rendu par le tribunal de la Commission militaire (3 pp. repliées).



Extrait de Gazette, épinglé à l'un des manuscrits.

- Un long et passionnant manuscrit intitulé « Relation succincte de l'arrestation et du jugement de Mr Mouesan de La Villirouët adressée à ses enfants, par leur mère Marie Victoire de Lambilly ». Environ 124 pp. in-4, brochées. Déchirures et taches aux derniers feuillets. Il contient la relation précise de tous ces événements, de la genèse au procès, que Marie-Victoire elle-même raconte à ses enfants. Les pages 115 à 124 ont pour titre "Portrait de Zulmé" (23 mai 1799) : il s'agit d'un texte littéraire de Marie-Victoire de Lambilly, dans lequel elle se dépeint elle-même sous le nom de Zulmé. Accompagné d'une reproduction imprimée, noir et blanc, datant vers 1900, d'un portrait de la comtesse.



- BELLEVÜE, Xavier, comte de. « Mémoires de la Comtesse de La Villirouët, née de Lambilly (1767-1813) - Une Femme Avocat - Épisodes de la Révolution à Lamballe et à Paris ». Paris, Just Poisson, 1902. In-8 maroquin brun, dentelle dorée en encadrement des plats, armes de Marie-Victoire de Lambilly, comtesse de La Villirouët, à l'or et au palladium au centre du premier plat, dos à nerfs orné, tête dorée, dentelle intérieure, doublure et garde de tissu doré avec fleurs de lys (*Duchemin rel. Rennes*).

Exemplaire de l'auteur, Xavier de Bellevüe, arrière-petit-fils de la Comtesse de La Villirouët (avec son ex-libris gravé au contre-plat), comportant de nombreuses marginalia, notes et corrections autographes, un portrait de la comtesse ajouté - volant - en frontispice, des correspondances en rapport avec la publication (G. Lenôtre, M. Maeterlinck, Mme Boutet Lagrée, etc.).

Xavier de Bellevüe avait hérité cet ensemble de documents de son oncle P. de La Villirouët, lui-même petit fils de Jean-Baptiste Mouësan de La Villirouët. Ils servirent de support à la relation des faits et à la rédaction de son ouvrage. « Cette initiation à tes travaux m'a donné l'heureuse idée de te confier un riche trésor de pièces, mémoires et documents manuscrits relatifs à un procès qui, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, semblait devoir se terminer par la condition capitale de mon grand-père J.-B.-M. Mouësan, comte de La Villirouët (Avant-propos, Lettre de P. de La Villirouët à Xavier de Bellevüe, datée de mars 1901).

- Une copie manuscrite de l'oraison funèbre prononcée par Charlemagne de La Villirouët aux funérailles de sa mère, intitulée « La plus belle des Oraisons funèbres ou lettres d'un fils de 23 ans après la mort de sa mère Marie-Victoire de Lambilly Comtesse de La Villirouët. 20 et 26 juillet 1813. 12 pp. Les 5 dernières pages, (en date du 26) sont la copie d'une lettre adressée par Charlemagne de La Villirouët à son père.

**Marie-Victoire, née au sein de l'illustre famille de Lambilly**, épousa le 12 juin 1787 à Rennes Jean-Baptiste Mouësan, comte de La Villirouët. Durant la Révolution française, le comte de La Villirouët, ancien officier au régiment de Condé, ne put rester sourd à l'appel du Prince et s'engagea dans l'Armée des Émigrés. Début 1792, il donna procuration à sa femme pour gérer ses biens. Marie Victoire de Lambilly, comtesse de La Villirouët resta en Bretagne avec ses trois enfants : Charlemagne, Victoire et Cesarine Marie.

Mais durant la Terreur, la jeune mère est incarcérée à la prison de Lamballe. Le registre porte cette mention : « Lambilly, Marie, Victoire, femme Villirouët, âgée de 26 ans, femme et sœur d'émigrés, ex-noble ». L'acte de dénonciation la décrit ainsi : « d'un caractère souple, fine et rusée ; jouant le rôle d'une femme lettrée et s'efforçant de ridiculiser tout ce qui touche à la révolution ». Voici également son signalement physique, daté du 24 Ventôse an IV : « Née le 27 avril 1767, taille de 4 pieds 8 pouces (1m56) ; cheveux et sourcils châtain, nez court et bien fait ; yeux roux ; bouche moyenne ; menton rond ; front moyen ; visage court marqué légèrement de taches de rousseur ».

Dès lors elle se jeta avec une détermination hors du commun dans un long combat pour obtenir sa propre libération et celle de ses compagnons de détention. Elle écrivit un nombre important de courriers et pétitions aux administrateurs, aux membres de la Convention et à ses anciens amis, pour plaider sa cause et celle des aristocrates persécutés et cherche « dans la main qui la frappe un appui qui la soutienne » (lettre rédigée à Lamballe, 9 juin 1793). Après plus d'une année de captivité, sa détermination paya et elle fut libérée. Dans son ouvrage, Xavier de Bellevue (son arrière-petit fils et biographe) écrit « grâce à son infatigable énergie, la comtesse de La Villirouët avait obtenu sa mise en liberté et celle de tous les détenus de la prison de Lamballe [...] ». Son mari, le comte de La Villirouët, exilé, était alors en résidence à Jersey. Impatient de retrouver sa famille, il débarqua secrètement sur les côtes bretonnes, où il vécut quelques temps caché dans les environs de Lamballe.

À la fin de l'année 1797, le couple s'installa à Paris, avant d'y être arrêté le 14 janvier 1799 et emprisonné à l'Abbaye. Après un mois de captivité, Marie-Victoire parvint à recouvrer la liberté, mais son mari, accusé d'être inscrit sur la liste des émigrés, de s'être soustrait à l'obligation faite aux émigrés de quitter le territoire et d'avoir usé d'un nom supposé dissimuler son identité, risquait alors l'échafaud. Xavier de Bellevue commente : « Forte de son énergie et de son amour, sa femme va se dresser entre lui et le bourreau et l'arracher à l'échafaud ».

**C'est ainsi que le jour du procès venu, le 23 mars 1799, elle accomplit un acte exceptionnel pour son époque : plaidant elle-même devant la commission militaire, elle obtient l'acquittement de son époux à l'unanimité.** « Le président eut toutes les peines du monde à contenir les vives émotions et les applaudissements de l'auditoire » précise G. Lenôtre (in *Paris Révolutionnaire*. Perrin & Cie, 1911, p. 169).

Considérée comme la première « femme avocat », elle reçut les éloges des juges et grands avocats de l'époque. Par la suite, elle consacra son énergie à préserver la fortune de ses enfants et à régulariser la situation de son mari. Leur nom fut radié de la liste des émigrés en 1800 grâce à Joseph Fouché et Marie-Victoire obtint des audiences auprès de l'Impératrice Joséphine puis de Napoléon.

Près d'un siècle plus tard, en 1890, une certaine Jeanne Chauvin obtint une licence de droit et deux ans plus tard, elle fut la première française à soutenir un doctorat en droit. C'est la loi du 1er décembre 1900 qui permettra aux femmes d'accéder au Barreau.

*Porte de ma conscience, je ne crains rien, —*

10

## ÉCOLE FRANÇAISE DU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE, ENTOURAGE DE DELACROIX

*Portrait de Frédéric Chopin (1810-1849)*

Crayon noir

21 x 16 cm

Annotation au crayon en bas au centre

**20 000/30 000 €**





Eugène Delacroix. *Dessin préparatoire pour le double portrait de Frédéric Chopin et George Sand, vers 1838*  
© GrandPalaisRmn (Musée du Louvre)/Tony Querec

### Une amitié triangulaire au cœur du romantisme : Nohant comme laboratoire

Le contexte dans lequel ce dessin fut exécuté est éminemment célèbre. Le dessin s'inscrit dans l'intimité de la « famille recomposée » de George Sand. Entre 1838 et 1847, le domaine de Nohant devient le refuge estival du couple Sand-Chopin, où ils accueillent régulièrement Eugène Delacroix.

Après sa rupture avec Alfred de Musset en 1836 et avant le début de sa liaison avec Frédéric Chopin, George Sand fréquente avec assiduité Delacroix. Delacroix connaissait de son côté Chopin avant que George Sand ne soit séduite par « le Raphaël de la musique », comme le surnommait Henri Heine. Delacroix adorait Chopin et resta fidèle à son amitié après la séparation d'avec George Sand.

Delacroix commença les portraits de Sand et Chopin au début de juillet 1838, quelques mois après leur coup de foudre. Le tableau, resté à l'état d'ébauche, représentait George Sand debout aux trois-quarts, auprès de Chopin assis au piano. Raymond Escholier nous précise dans son *Delacroix* (Paris, ed. Floury, 1927) que Chopin avait fait porter en juillet dans l'atelier de Delacroix situé alors 17 rue des Marais-Saint-Germain (17 rue Visconti de nos jours ; Delacroix y avait emménagé en 1836) un piano Pleyel pour jouer pendant qu'il posait.

Mutilées à jamais, les deux figures de la composition subsistent, odieusement découpées par les descendants du peintre Dutilleux. La tête de Chopin conservée au Louvre est très proche de celle que l'on peut voir sur ce dessin. Ce dernier, à défaut d'avoir été tracé par le maître, imite de manière si prégnante le style de Delacroix qu'il ne peut qu'avoir été exécuté par un proche. On songe à Maurice, le fils de George Sand, qui était alors l'élève de Delacroix.

En janvier 1841, les amants magnifiques s'installent rue Pigalle. Delacroix y court dès qu'il peut. George Sand nous donne le témoignage de la relation de ces deux grands artistes : « Chopin et Delacroix s'aiment, on peut dire, tendrement. Ils ont de grands rapports de caractère et les mêmes grandes qualités de cœur et d'esprit. Mais en fait d'art, Delacroix comprend Chopin et l'adore. Chopin ne comprend pas Delacroix. Il estime, chérit et respecte l'homme ; il déteste le peintre. Delacroix, plus varié dans ses facultés, apprécie la musique ; il la sait, il la comprend ; il a le goût sûr et exquis. Il ne se lasse pas d'écouter Chopin, il le savoure, il le sait par cœur. Cette adoration, Chopin l'accepte et il en est touché ; mais quand il regarde un tableau de son ami, il souffre et ne peut trouver un mot à lui dire » (George Sand, *Impressions et souvenirs*).

Maurice est toujours l'élève assidu de Delacroix. En 1842, alors que Delacroix est invité à séjourner à Nohant, il peint une *Sainte Anne ou l'Education de la Vierge* que Maurice copie à mesure de son avancement, pour s'imprégner du style du maître. C'est le tableau de Maurice, retouché par Delacroix, qui prend place dans l'église de Nohant.



Eugène Delacroix, *Frédéric Chopin*, 1838  
© 2003 Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn /  
Angèle Dequier



Eugène Delacroix, *Portrait de Frédéric Chopin*, vers 1838  
© GrandPalaisRmn (Musée du Louvre)/Thierry le Mage

#### **Parallèle stylistique : Du croquis au chef-d'œuvre du Louvre**

Le dessin présente des similitudes frappantes avec le célèbre portrait à l'huile réalisé par Delacroix en 1838 (aujourd'hui au Louvre).

On y retrouve ce profil tourné vers l'avenir (ou vers l'inspiration), capturant Chopin dans un moment de suspension mélancolique. Comme dans le tableau du Louvre, l'accent est mis sur la chevelure abondante et la ligne du nez, éléments iconographiques indissociables de l'image de Chopin à cette époque.

Delacroix, en «innovateur et oseur par excellence» selon Sand, utilise le dessin pour «pénétrer les choses». Ce dessin témoigne de cette quête de vérité organique propre à l'école romantique, où le trait exalte la puissance intérieure du modèle.

Ce portrait de Chopin dépasse la simple représentation pour devenir une allégorie du génie souffrant et de l'exil polonais, thèmes chers au compositeur durant ses étés à Nohant.



## « CE PORTRAIT DE CHOPIN DÉPASSE LA SIMPLE REPRÉSENTATION POUR DEVENIR UNE ALLÉGORIE DU GÉNIE SOUFFRANT ET DE L'EXIL POLONAIS »

### **Maurice Sand ou Eugène Delacroix : La « Charge » du génie**

L'attribution du dessin oscille entre le maître, Delacroix, et l'élève, Maurice Sand (fils de George). Cette hésitation est au cœur de l'intérêt de l'œuvre.

L'art de la «charge» : Au XIX<sup>e</sup> siècle, la caricature est un exercice de style prisé dans le cercle de Nohant pour souligner un trait de caractère ou une force créatrice.

Maurice Sand, l'élève dévoué : surnommé «Mauricot», Maurice est l'élève de Delacroix dans son atelier parisien. Il a abondamment croqué Chopin, notamment dans des scènes de genre familiales où il accentue les traits du musicien — nez proéminent, menton fuyant — pour en faire ressortir la singularité.

L'auteur de ce profil ascendant traduit sa volonté d'exalter le génie de Chopin. En «chargeant» les traits, l'artiste ne cherche pas la ressemblance servile mais l'intensité du «corps qui laisse transparaître l'âme», une démarche commune aux grands romantiques.

# PAUL DEVIENT CÉZANNE



## PAUL CÉZANNE (1839-1906)

*Jeune paysanne*, circa 1877

Huile sur toile

46 x 38 cm

**700 000/1 000 000 €**

### PROVENANCE :

- Camille Pissarro
- Auguste Pellerin
- Octave Mirbeau
- Vente Octave Mirbeau, Galerie Durand-Ruel, Paris 24 février 1919, Lot 6
- Acheté par Bernheim-Jeune lors de la vente Mirbeau
- Vendu à George de Zayas 75 000F le 24 septembre 1920
- John Quinn
- Marius de Zayas
- Henri-Jean Laroche
- Jacques Laroche
- Acquis auprès de la galerie Jeanne Castel en novembre 1950 par le grand-père des actuels propriétaires, Monsieur B.

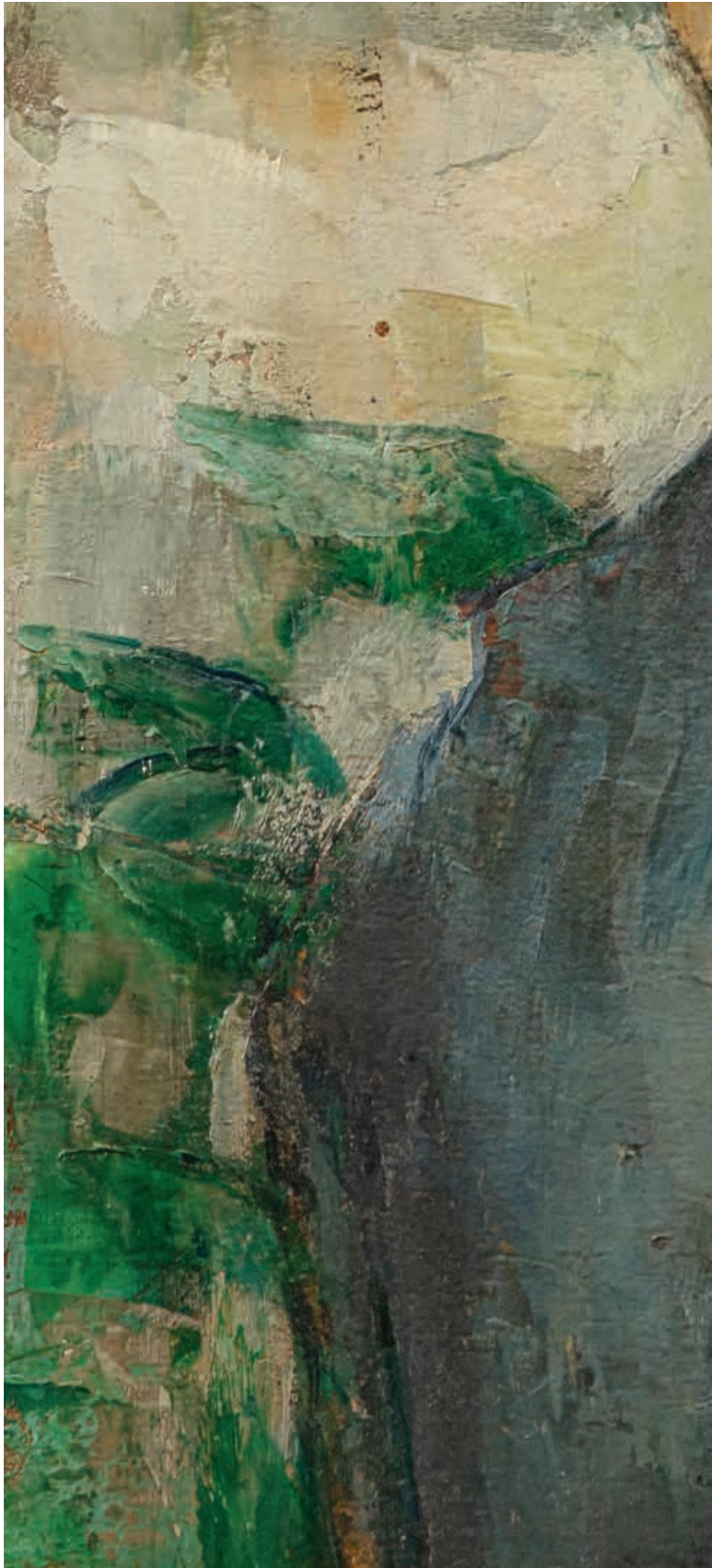
### EXPOSITIONS :

- Salon d'Automne, *Rétrospective d'œuvres de Cézanne*, 1907, Paris, n°21
- Paul Cézanne, Galerie Bernheim-Jeune, 10-22 janvier 1910, n°31
- *Modern French Paintings*, Institute of Arts, Minneapolis, novembre 1921, n°5

### BIBLIOGRAPHIE :

- *Le Bulletin de la vie artistique*, 1<sup>er</sup> juillet 1920, Bernheim Jeune, p. 437.
- *Le Bulletin de la vie artistique*, 14 avril 1921, Bernheim-Jeune, p. 239.
- Georges Rivière, *Le maître Paul Cézanne*, H Floury, éditeur Paris, 1923, p. 218.
- L. Venturi, *Cézanne son art son œuvre*, P. Rosenberg 1936, n° 285.
- Jean-Jacques Lévêque, *La vie et l'œuvre de Paul Cézanne*, ACR Courbevoie 1988, p.218.
- Jean-Jacques Lévêque, *Paul Cézanne, Le précurseur de la modernité, 1839-1906*, ACR Poche Couleur, 1995, p. 79.
- John Rewald, *The Paintings of Paul Cézanne*, A Catalogue Raisonné, Abrams New York 1996, n° 309, Volume 1 p. 211, volume II p. 100.
- Guy Patrice et Floriane Dauberville, *Cézanne, Paul Cézanne chez Bernheim-Jeune*, éditions G-P. F Dauberville & Archives Bernheim- Jeune, 2020, tome 1 photographie de l'accrochage de l'exposition de 1910, p. 86 et tome 2 n°189.
- Catalogue raisonné en ligne, FWN 440





Cette toile est un très beau témoignage des influences croisées de Paul Cézanne et Camille Pissarro à qui elle a appartenu, avant de rejoindre les collections d'Auguste Pellerin puis d'Octave Mirbeau. Paul Cézanne et Camille Pissarro se rencontrent à l'Académie Suisse à Paris en 1861, où l'Aixoise est venu préparer le concours d'entrée à l'École des Beaux-Arts, auquel il échouera. Pissarro est plus âgé de neuf ans, mais les deux hommes vont se lier d'amitié et avoir une grande complicité artistique pendant une vingtaine d'années. Ils travaillent régulièrement côte à côte, à Pontoise ou alentour, de 1865 au début des années 1880. Pissarro lui apprend à peindre en plein air et fait évoluer sa peinture « sur le motif ». Le retour définitif de Cézanne dans sa région natale mettra un terme à leurs échanges. À la fin de sa vie, Camille Pissarro écrit : « Cézanne [A l..] a subi mon influence à Pontoise et moi la sienne. [...] Parbleu, nous étions toujours ensemble ! mais ce qu'il y a de certain, chacun gardait la seule chose qui compte, "sa sensation"... ce serait facile à démontrer... » (lettre à son fils Lucien, 22 novembre 1895).



On prête à Cézanne ces propos : « Quant au vieux Pissarro, ce fut un père pour moi. C'était un homme à consulter et quelque chose comme le bon Dieu ». Dans ses dernières années, Cézanne était présenté comme « élève de Pissarro » dans les catalogues des expositions auxquelles il participait. Cette amitié, cette relation, cette émulation entre les deux artistes fut si importante qu'elle a donné lieu à une exposition « Cézanne et Pissarro 1865-1885 » présentée en 2005 et 2006 à New York (MOMA) Los Angeles et Paris (Musée d'Orsay).

Paul Cézanne a peint de très nombreux portraits, environ 160 sur un corpus de près de 1 000 tableaux, mais ce ne sont pas des portraits de commande, ni des portraits « mondains ». L'artiste choisissait ses modèles dans son cercle intime ou parmi les ouvriers ou paysans qu'il côtoyait et avec qui il se sentait à l'aise. Cette toile représente une jeune paysanne au bonnet blanc, baissant la tête et les yeux avec modestie, le spectateur ne peut croiser son regard, elle pose pour l'artiste, elle n'est pas occupée à une tâche, Cézanne privilégie son expression individuelle plutôt que celle de son modèle.

« JE PEINS COMME JE VOIS,  
COMME JE SENS - ET J'AI LES SENSATIONS TRÈS FORTES »<sup>1</sup>

La figure se détache sur un fond de paysage indéterminé gris et vert, qui n'est qu'un support chromatique. Entre la vibration lumineuse apprise avec Pissarro et la rigueur géométrique naissante, cette *Jeune paysanne* est un témoignage rare de la transition de Cézanne vers l'art moderne.

Sa présence intense et silencieuse née de son humilité et de son retrait face au spectateur, préfigure les chefs-d'œuvre tardifs du maître aujourd'hui conservés au Musée d'Orsay ou à Washington.

1- Stock, *Le Salon par Stock, Stock-Album*, 1<sup>re</sup> année n°2, 1870, cité dans Rewald 1954



Extrait du catalogue du Salon d'automne, 1907, Paris. © DR

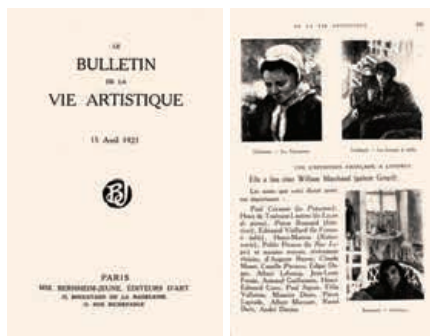
Notre *Jeune paysanne* est passée de la collection de Camille Pissarro, qui possédait 22 toiles de Paul Cézanne, à celle d'Auguste Pellerin (1852-1929) dans laquelle elle figure lors de la rétrospective Cézanne au Salon d'automne de 1907.

Auguste Pellerin, industriel et collectionneur, découvre l'œuvre de Paul Cézanne lors de l'exposition organisée par Ambroise Vollard en 1895. Il décroche alors toutes ses collections pour exposer des œuvres de Cézanne, il posera aussi pour l'artiste.

Cette peinture passe ensuite dans les collections du journaliste et critique d'art Octave Mirbeau (1848-1917) qui la prête à la galerie Bernheim-Jeune pour son exposition "Cézanne" en janvier 1910.

Bernheim-Jeune l'acquiert lors de la vente de tableaux modernes, aquarelles, pastels, dessins et sculptures composant la collection Octave Mirbeau le 24 février 1919, qui s'est tenue aux galeries Durand-Ruel. Et la présente en 1920 dans l'exposition "une collection française", à Londres chez William Marchand (Galerie Goupil). La toile est alors reproduite dans le Bulletin de la vie artistique du 1<sup>er</sup> juillet 1920 page 437.

La peinture est vendue à Georges de Zayas, le 24 septembre 1920 pour 75 000 F. Ce dernier l'envoie aux Etats-unis pour une exposition itinérante, à New York et Minneapolis, elle est à nouveau reproduite dans le Bulletin de la vie artistique du 15 avril 1921 p. 239.



Le bulletin de la vie artistique, 1<sup>er</sup> juillet 1920, Bernheim-Jeune, p. 437. © DR



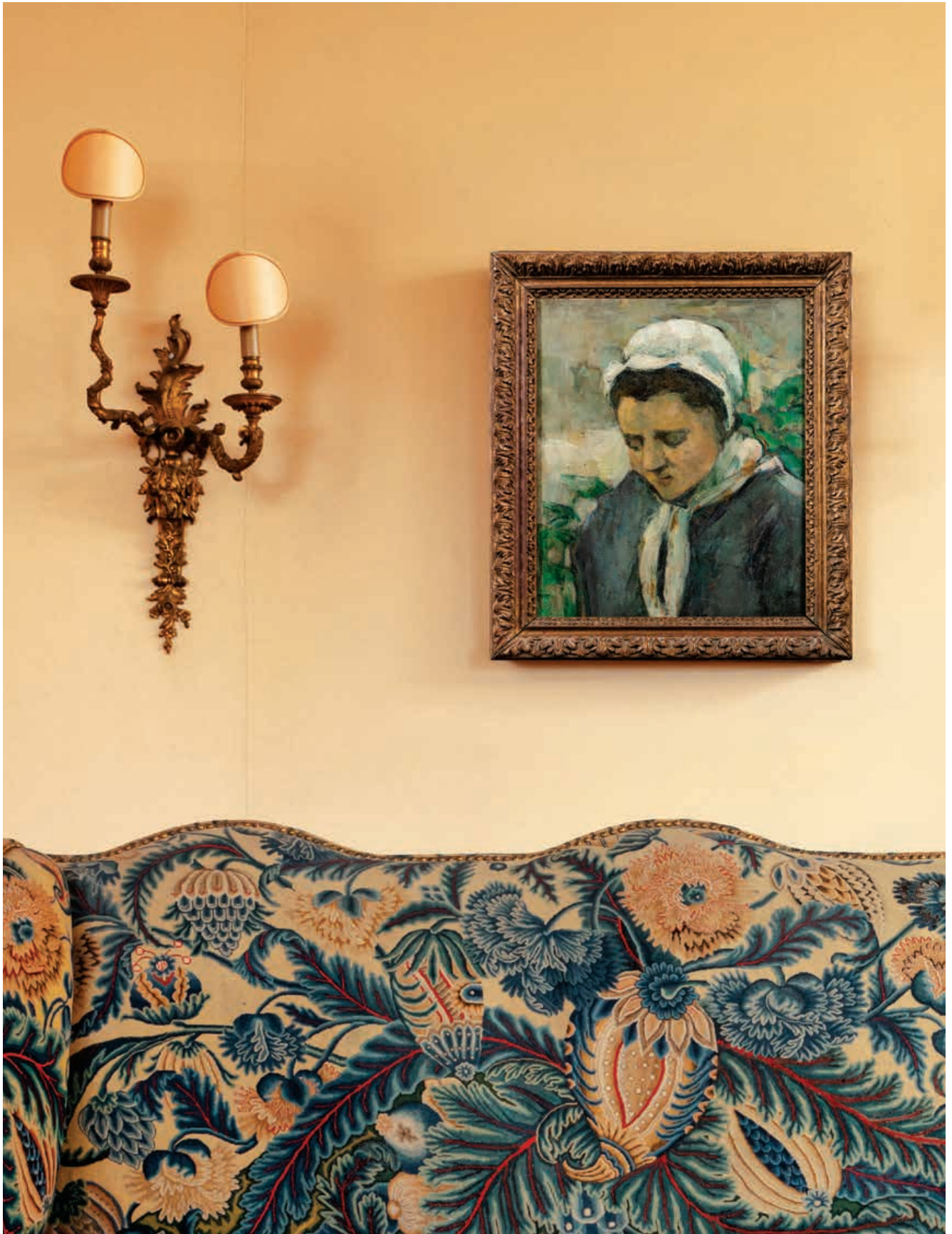
Catalogue Vente Octave Mirbeau, Galerie Durand-Ruel, Paris 24 février 1919. © DR



À cette époque, comme le rapporte John Rewald, le tableau fait l'objet d'une transaction qui n'aboutit pas avec le collectionneur et avocat américain John Quinn et est rendu à Marius de Zayas, propriétaire de la Modern Art Gallery à New York et frère aîné de Georges.

Notre *Jeune paysanne* revient en France et rejoint les collections d'Henri-Jean Laroche (1866-1935), industriel et collectionneur, puis de son fils Jacques (1904-1976) - dont une partie de la collection est donnée sous réserve d'usufruit à l'état français en 1947.

Le 8 novembre 1950, la toile est cédée au grand-père des propriétaires actuels par l'intermédiaire de Jeanne Castel.



## 12

### RARE VESTE DE CHASSEUR DE CARIBOU

Naskapi, régions Nord-Est de l'Amérique du Nord.

Peau de caribou, pigments traditionnels et d'importation, fils traditionnels en tendons et de coton.

XIX<sup>e</sup>/XX<sup>e</sup> siècle

H. 105 cm - L. 164 cm (environ)

**30 000/50 000 €**

#### PROVENANCE :

- Collection privée, France

#### BIBLIOGRAPHIE :

- «A Naskapi Indian Robe.» Museum Bulletin. University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia II, no. 3 1931.
- Burnham, Dorothy: To Please the Caribou - Skin Coats Worn by the Naskapi, Montagnais, and Cree Hunters of the Quebec-Labrador Peninsula. Royal Ontario Museum, Toronto, 1992.
- Catherine Girard, "Innu Painted Caribou-Skin Coats, and Other Tales of Elusiveness," Journal18, Issue 7 Animals (Spring 2019)
- Eva Fognell: Art of the American Indians - The Thaw Collection. The Fenimore Art Museum, 2010
- Janet C. Berlo and Ruth B. Philips : Native North American Art, Oxford University Press, 1998
- JCH King: Thunderbird and Lighting, British Museum Publications, 1982
- Speck (Frank G.). Naskapi. The savage hunters of the Labrador peninsula. Norman, University of Oklahoma Press, 1935





Les Naskapi, peuple subarctique du groupe linguistique algonquin du nord-est du Québec et du Labrador, étaient de redoutables chasseurs de caribou. La culture de cette chasse obéit à certaines règles, dont celle de porter la peau même de l'animal que l'on chasse. Ces vestes, prenant d'abord la forme de la parka sans ouverture frontale vont évoluer au contact des premiers Européens à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle pour arriver à une forme hybride de manteau/redingote – résultat de la rencontre entre les deux cultures et qui va devenir une forme adoptée et classique des Naskapi à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

La coupe, à l'effigie des vestes européennes portées par les membres des expéditions et des premiers colons français de la région du Nord-Est de l'Amérique du Nord, offre une silhouette d'élégance. Cintrée à la taille et avec une large jupe évasée, la veste est ornée d'un grand col arrière à franges découpées et de grandes manchettes doublées et rappelle le « riding coat » anglais ou la redingote française.

Ces vestes de chasse sont créées et portées par les chasseurs pour honorer l'esprit du caribou. Elles n'étaient portées que pendant une seule saison de chasse soit été soit hiver, car les Naskapi pensaient que le manteau perdait son pouvoir d'appelant et protecteur avec le temps.

Le manteau est fabriqué avec du « buckskin », un cuir de caribou tanné à « l'américaine » ce qui transforme la peau de couleur crèmeuse en la rendant très souple, lisse et mate à l'extérieur et légèrement feutrée à l'intérieur. Pour certains peuples subarctiques, le traitement rituel et artistique approprié d'une peau garantissait la conservation de certaines capacités de l'animal.

Avant l'arrivée des Européens, les pigments utilisés par les Naskapi étaient fabriqués à partir de plantes et de dépôts naturels d'ocre rouge et jaune en utilisant souvent un liant fait d'œufs de poisson qui a la particularité de jaunir avec le temps. À la suite de l'arrivée des Européens, les pigments d'importation sont incorporés dans la palette traditionnelle.

Les motifs géométriques et représentationnels qui ornent le manteau sont le résultat d'une étroite collaboration entre hommes et femmes.



L'homme-chasseur rêvait de motifs représentant peut-être des bois de caribou (les grandes courbes) et des arbres qui vont lui assurer sa réussite à la chasse et la femme-artiste conçoit et colore les motifs sur la base des indications rêvées de l'homme.

Le style pictural distinctif utilisé par le Naskapi durant la période des premiers contacts présente des bandes sensorielles de lignes parallèles et les motifs gracieux en rouleaux bilatéralement symétriques que l'anthropologue Frank Speck (1935) appelait « doubles courbes ». Les femmes-artistes utilisaient des outils en os et en andouiller de cerf, dont certains comportaient plusieurs têtes permettant à l'artiste de produire des ensembles de lignes parallèles espacées uniformément. Speck rapporte la croyance des chasseurs Naskapi selon laquelle « les animaux préfèrent être tués par des chasseurs dont les vêtements sont décorés de motifs » et que la décoration devait plaire aussi à « l'âme-esprit » intérieur du chasseur lui-même.

La peinture minutieuse par une femme Naskapi d'un manteau en peau de caribou de chasseur était ainsi un geste rituel de respect envers les esprits des animaux et contribuait à assurer leur coopération lors de la chasse, la bête se mettant plus directement devant le chasseur.

La jupe ajustée et évasée des manteaux est distinctive. Dorothy Burnham confirme la théorie selon laquelle cette coupe aurait été influencée par des cadeaux de vêtements français faits aux peuples autochtones au début de la période de contact. (Burnham 1992). Son analyse révèle aussi la signification symbolique de la forme triangulaire située au centre et bas de la jupe évasée, un gousset triangulaire inséré et cousu au milieu du dos qui est le centre symbolique de la puissance du manteau et qui représente la Montagne Magique où vivait le Seigneur des Caribous et d'où sont libérés les caribous pour se donner au chasseur. »

Il est intéressant de voir que les manteaux anciens, dont le pouvoir avait disparu au bout de la saison de chasse, se retrouvaient fréquemment dans le commerce des fourrures, devenant des vêtements à la mode pour les officiers militaires et coloniaux – collectés et portés fièrement comme cela se voit facilement dans les peintures et gravures du début du XIX<sup>e</sup> siècle. (Burnham 1992).

Les manteaux de chasse décorés des Naskapi sont rares, et il semble que moins de 200 exemplaires seraient répertoriés, dont la majeure partie est dans des collections institutionnelles et muséales. Quelques rares exemples se trouvent dans les collections privées et cette veste est d'ailleurs l'une des toutes dernières à être recensée car inédite jusqu'en 2024 quand elle fut découverte chez une spécialiste française de textiles et tissus anciens.



Un chasseur Innu du nord du Labrador portant un manteau en peau de caribou, c. 1910. © DR





## « L'ESPRIT DU CARIBOU »

### COMPARATIFS :

- National Gallery of Canada, Ottawa, acquis au-près de Donald Ellis Gallery, Canada : Manteau Naskapi de la collection du General Sir John Henry Lefroy.
- Canadian Museum of History, Ottawa : N°s : CMC III-B-632, III-B-589, III-B-642, III-B-590, III-B-675
- Royal Collection Trust, Grande Bretagne, Inv. N° RCIN 72705, collection de la famille royale d'Angleterre.
- The Charles and Valerie Diker Collection of Native American Art, Gift of Valerie-Charles Diker Fund, 2017, Object Number : 2017.718.9, The Metropolitan Museum of Art
- Royal Artillery Institution, Woolwich, London : N° UN 828
- The British Museum : Am1921,1014.112.
- Royal Ontario Museum : N° 986.218.1
- National Museum of the American Indian, Washington DC NMAI\_166816
- Sotheby's New York, American Indian Art, 16 May 2012 lot 36 vendu 278,500 USD





## MASQUE DU BUFFLE NYA

Culture Bamiléké, style de Wum  
Cameroun, nord du Grassland  
Bois à patine sombre, kaolin  
H. 113 cm

**30 000/50 000 €**

**PROVENANCE :**

- Collection Leopold Häfliger, Lucerne
- Collection Suzanne Greub, Tribal Art Centre, Bâle
- Collection privée, Paris

**PUBLICATION :**

- *Arts d'Afrique Noire*, numéro 55, Automne 1985 (couverture)

**BIBLIOGRAPHIE :**

- Pierre Harter, *Arts anciens du Cameroun*, AAN ed., 1986
- Bettina von Lintig, *Cameroun*, Galerie Bernard Dulon, 2006







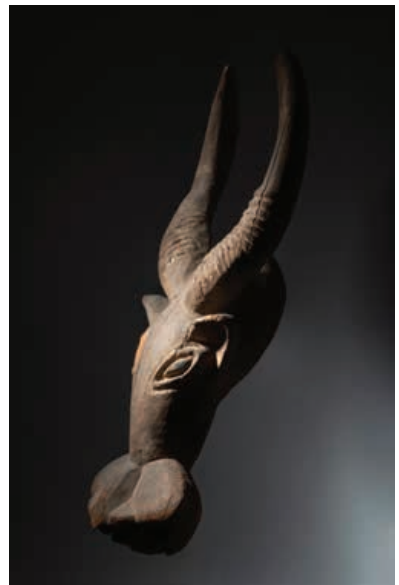
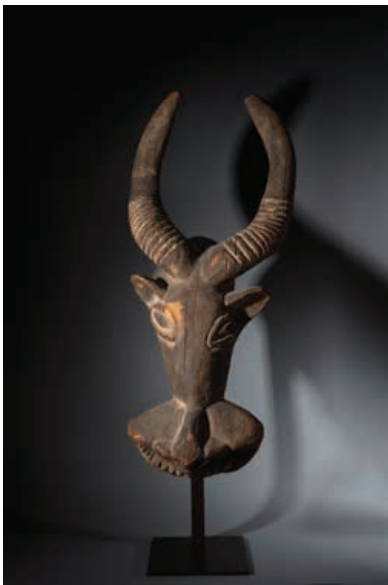
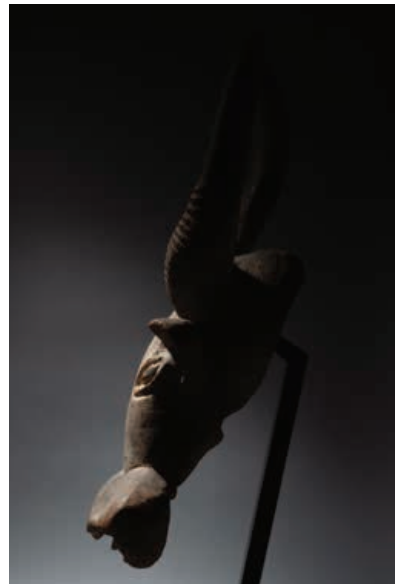
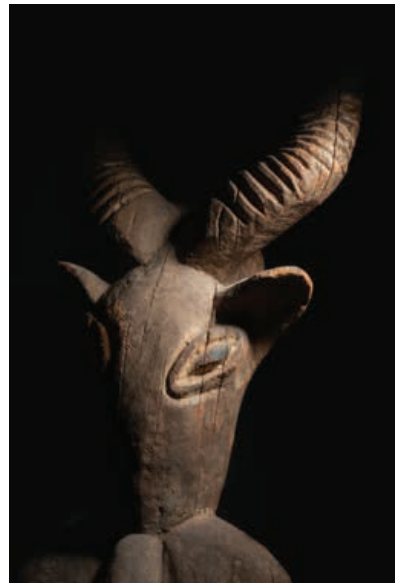
Chez les Bamiléké, le buffle sauvage, ou *nya*, est un symbole de force, de courage et représente le pouvoir. Il est donc étroitement lié à la royauté. Après la chasse, la remise des massacres et des dépouilles au *fon*, ou souverain, était une obligation souvent absolue. Les cornes étaient alors richement sculptées, leur usage, comme gobelet, exclusivement réservé à la Cour et les crânes exposés sur les piliers soutenant l'auvent du palais. Les masques représentant le buffle étaient l'apanage des notables importants qui pouvaient, lors de certaines danses, notamment celle du *ngou*, incarner le roi. Leur importance première est avérée au sein des pratiques cérémonielles des populations Bamiléké.

Au sein du corpus des masques de bovidés, Pierre Harter (1986, n° 27, p. 43) distingue un exemplaire présentant une « dominance des lignes anguleuses frappante » qu'il attribue à un sculpteur de la chefferie de Wum, à l'extrême nord du Grassland, près de Bekom et d'Oku.

Une comparaison formelle avec le masque de la collection Greub donne à penser que ce dernier, bien que de dimensions plus importantes, provient de la même aire culturelle et peut-être du même atelier. Tout l'aspect expressionniste des arts du Grassland est exprimé dans cette extraordinaire composition d'où jaillit le muflé démesuré, intégrant dans son dessin les naseaux et une rangée de dents puissantes. En haut du front les grands yeux en amande semblent vouloir aller se cacher dans les oreilles dressées. Les immenses cornes, enfin, striées à leurs bases, affirment par leur vigueur toute l'importance conférée à ce masque par son sculpteur, un maître de l'esthétique bamiléké.

Suzanne Greub fut une véritable passionnée des arts dits premiers. Avec son mari le Dr. Hans Rudolf Greub, elle créa en 1980 une société des amis des arts africains, océaniques et indonésiens et en 1984 le Tribal art centre de Bâle qui organisait l'exposition et la vente de collections complètes. En 1988 elle a publié *Expressions of Belief, Masterpieces of African, Oceanic and Indonesian Art from the Museum Voor Volkenkunde, Rotterdam* (NYC, Rizzoli, 1988).





## 14

### HENRY CROS (1840-1907)

« Le centaure Chiron & Circé », circa 1898-1900.

Vase en pâte de verre polychrome dans un moule à pièces, à corps ovoïde épaulé et aplati orné de deux anses en partie haute. Décor en léger relief dans des mascarons de masques de tragédie antique sur les petits côtés, un centaure et Achille sur une face et deux femmes nues entourant la magicienne Circé et ses serpents sur l'autre (fond et col renforcés au sable, petits défauts de matière, bulles de cuisson éclatées).

H. 27,5 cm

**60 000/80 000 €**

#### PROVENANCE :

- Galerie Marc Lamouric, Louvre des Antiquaires, Paris, acquis en 1980
- Collection Christie Mayer Lefkowitz, New-York

#### EXPOSITION :

- Exposition Universelle, Paris, 1900
- Corning Museum, « Glass from World's Fairs 1851-1900 », 1986

#### BIBLIOGRAPHIE :

- Catalogue officiel de l'Exposition Universelle de 1900, Groupe II – classe 9, vase référencé sous le n°167 p. 185.
- Léonce Bénédicte, « Henry Cros, 1840 - 1907 », *Catalogue du Salon d'Automne 1922*, p. 375 pour une mention du vase et de sa présentation lors de l'Exposition Universelle de 1900.
- Janine Bloch-Dermant, « L'Estampille l'objet d'art », 1989, fiche 223F, notre vase référencé pp. 93 et 94.
- Monique Joulin-Martineau, sous la direction de Monsieur Eric Darragon, *Henry Cros (1840-1907) - Une vision de la sculpture*, thèse de doctorat d'Histoire de l'Art, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2007, Vol. I : pp. 22 & 349 pour la mention de croquis de notre vase figurant dans le Carnet Custodia ; pp. 348-349 pour la mention et le descriptif de notre vase ainsi que sa présentation lors de l'Exposition Universelle de 1900 ; Vol. II - Annexes : notre vase mentionné p. 25 dans la section « Pâte de verre polychrome - Art décoratif » et reproduit et référencé sous le n°129.
- Ouvrage collectif, *Henry Cros 1840-1907 sculpteur et dessinateur*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 2024, p. 81 pour le dessin représentant notre vase appartenant au Musée.



« LE VASE CHIRON ET CIRCÉ,  
PRÉSENTÉ LORS DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE  
DE 1900 À PARIS »





Henry Cros, dessin de l'éducation d'Achille  
© Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paris.



Henry Cros, dessin d'un  
détail d'un mascarón  
© Fondation Custodia,  
Collection Frits Lugt, Paris.

## HISTORIQUE :

Le catalogue officiel de l'Exposition Universelle de 1900 référence dans la section des œuvres d'Henry Cros sous le n°167 un vase « le centaure Chiron, Circé – pâte de verre ».

Un dessin d'Henry Cros conservé au musée des Arts Décoratifs à Paris (inv. n° 2015.160.5) représente une face de notre vase sous le titre « Vase au Centaure, l'éducation d'Achille », on y voit également les dessins des masques sur les côtés de notre vase et une esquisse de Circé et ses serpents.

Le vase « Pastorale », pendant du nôtre, également conservé au musée des Arts Décoratifs à Paris (inv. n° LOUVRE OA 6744) est conçu de façon identique avec des joints reliant des parties moulées séparément puis collées probablement à froid.

Notre pièce, antérieure au vase « Pastorale » est composée d'un moule à cinq pièces, alors que ce dernier n'en comporte que deux.

Avec le vase *Chiron et Circé*, Henry Cros ne se contente pas d'illustrer un épisode mythologique : il met en scène la rencontre de deux mondes opposés, celui de la sagesse et celui de l'enchantement. À travers les transparences mouvantes de la pâte de verre, les figures semblent apparaître puis disparaître dans la lumière, comme un souvenir fragmentaire de l'Antiquité.

Henry Cros occupe une place essentielle dans le renouveau de la pâte de verre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Formé à l'École des Beaux-Arts à Paris auprès des sculpteurs Antoine Étex (1808-1888) et François Jouffroy (1806-1882), il débute comme sculpteur avant d'orienter ses recherches vers la plastique polychrome. À partir des années 1880, après plusieurs expérimentations autour de la cire teintée dans la masse, il entreprend de redécouvrir les procédés antiques de la pâte de verre, qu'il envisage comme un véritable médium sculptural.

Le vase *Chiron et Circé*, présenté lors de l'Exposition Universelle de 1900 à Paris, compte parmi les œuvres les plus ambitieuses de cette recherche. L'adoption de la forme vase, peu fréquente dans la typologie de la production de Cros dominée par le bas-relief, lui confère un statut singulier. Réalisé à l'aide d'un moule à pièces assemblées par cuisson, il conserve des soudures visibles qui témoignent autant des difficultés techniques de l'exécution que de la volonté de l'artiste de préserver une forme d'archaïsme de la matière. L'artiste travaille la pâte de verre comme un peintre compose une image : les silhouettes colorées se détachent sur un fond clair aux tonalités bleu pâle, les chairs des femmes se nuancent de rose, répondant aux tons bruns et jaunes de la carnation du centaure. La palette volontairement restreinte renforce l'unité silencieuse de la scène.

Cros y associe deux figures mythologiques aux valeurs opposées : Chiron, centaure sage et éducateur des héros antiques, incarne la connaissance, la maîtrise et l'harmonie entre nature et raison ; Circé relève au contraire du domaine de la métamorphose, de l'enchantement et de l'instable. Cette dualité structure discrètement la composition. La fermeté des traits du centaure contraste avec la figure féminine, plus diffuse, presque absorbée par les irisations du verre. Sur les côtés du vase, des masques d'inspiration antique prolongent cet univers archaïsant et accentuent la dimension théâtrale de l'ensemble.

Présenté aux côtés du vase *Pastorale* lors de l'Exposition Universelle, les deux vases entretiennent d'évidentes correspondances. Conçues dans une période proche, les deux œuvres révèlent l'ambition de l'artiste de transposer la poésie antique dans le champ des arts décoratifs. Tandis que *Chiron et Circé* puise dans l'univers homérique de la mythologie grecque, *Pastorale* renvoie davantage à l'imaginaire virgilien et à une vision idéalisée de l'Arcadie. Cette double référence n'a rien d'anecdotique ; elle révèle chez Cros une conception érudite et profondément littéraire de l'Antiquité, envisagée moins comme un modèle archéologique que comme un réservoir de formes poétiques et symboliques.

Par leur traitement du mythe, ces œuvres ne sont d'ailleurs pas sans évoquer l'univers de Pierre Puvis de Chavannes. Comme chez le peintre symboliste, les figures antiques échappent à toute narration précise pour devenir des présences méditatives baignées dans une atmosphère suspendue. Là où Puvis obtenait par la peinture des harmonies sourdes et des contours adoucis, Cros transpose ces effets dans la matière même grâce aux transparences et aux profondeurs de la pâte de verre. Le vase dépasse ainsi la seule virtuosité technique pour atteindre une véritable dimension poétique où lumière, mythe et matière fusionnent dans une même vision symboliste.



1- Le vase *Pastorale* fut présenté sous le n°168 au sein du Groupe II de la Classe 9 lors de l'Exposition Universelle à Paris en 1900. Il est aujourd'hui conservé dans les collections du musée des Arts décoratifs à Paris (n°inv. LOUVRE OA 6744).



Henry Cros, dessin d'une face de notre vase, sous le titre « Vase au centaure, l'éducation d'Achille »

© Les Arts Décoratifs / Christophe Dellière Paris, Musée des Arts décoratifs



## 15

### LOUIS MAJORELLE (1859-1926)

Lampadaire dit « Poincaré », modèle créé en 1908, version « de luxe » en fer forgé patiné brun, fer forgé doré et bronze doré à vasque conique en albâtre rosé veiné vert. Structure à trois jambes coniques doubles ornementées de branches de thuya stylisées en superposition retenues par des petites fleurs. Importante fleur centrale en laiton en partie interne retenant le système d'électrification.

H. 197,5 cm – D. 68 cm (de la vasque)

**60 000/80 000 €**

#### PROVENANCE :

- Galerie Marc Lamouric, Louvre des Antiquaires, Paris, acquis en 1980
- Collection Christie Mayer Lefkowitz, New-York

#### BIBLIOGRAPHIE :

- Émile Nicolas, *Les fers forgés de M. Louis Majorelle*, Revue Lorraine Illustrée, avril-juin 1914, p. 73-80, modèle reproduit p. 79.
- Majorelle Frères & Cie, *Meubles d'art*, catalogue commercial, Imprimeries de Nancy réunies, Nancy, n.d., modèle reproduit pl. 11, répertorié sous le nom « Lampadaire Poincaré », et dans le cabinet de travail n°312 dit « Les Algues », pl. 89. Roselyne Bouvier, *Louis Majorelle : une aventure moderne*, éditions Serpenoise Paris, 1991, variante référencée et reproduite p. 207
- Ouvrage collectif, *Majorelle : un art de vivre moderne*, catalogue d'exposition, Musée de l'École de Nancy, Nancy, 2 mai-30 août 2009, variante référencée et reproduite p. 116, cat. 151, décrit p. 204.

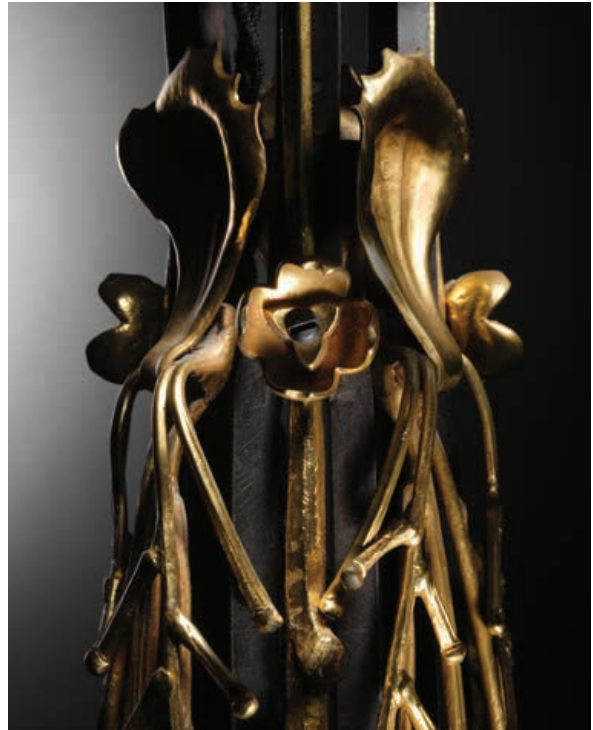




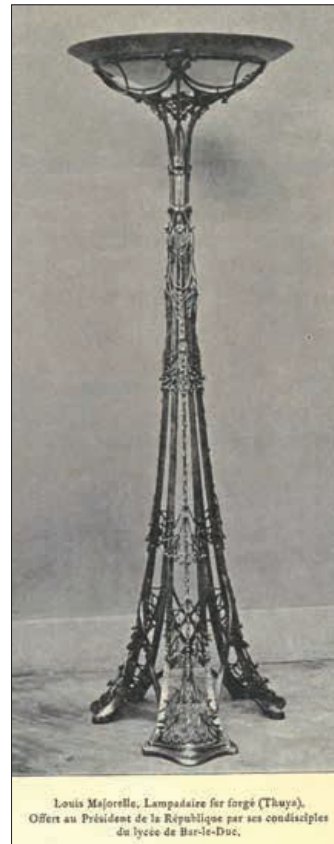
**HISTORIQUE :**

La version luxe de ce modèle de lampadaire fut offerte au Président de la République française Monsieur Raymond Poincaré par ses condisciples du Lycée de Bar-le-Duc. Elle fut alors présentée sous le nom de Poincaré dans le catalogue commercial de Majorelle mais également mis en scène au sein de l'ensemble de bureau modèle « Algues ».

Un modèle similaire fait partie des collections du Musée de l'École de Nancy présenté dans la chambre à coucher de Louis Majorelle avec une vasque de la maison Daum (inv. AD 369).



Lampadaire dans le catalogue commercial de Majorelle. © DR



Lampadaire dans la revue Lorraine Illustrée, 1914. © DR

« ...LE SEUL CONNU SUR LE MARCHÉ  
DANS CETTE VERSION AUSSI COMPLÈTE ET RICHE »



Raymond Poincaré dans son bureau. © DR

L'exemplaire du lampadaire Poincaré de notre vacation est le seul connu sur le marché dans cette version aussi complète et riche avec son albâtre d'origine aux reflets rosés, les branches de Thuya en bronze doré en application et le système intérieur composé par ce bouton de fleur en laiton retenant le système électrique.

Il fut acquis auprès de Marc Lamouric en 1980 avec la provenance de tradition orale d'avoir été celui de Raymond Poincaré mais nous n'avons pas réussi à vérifier cette provenance.



16\*

## MARCEL COARD (1889-1974)

Bureau en palissandre, c. 1927, à plateau rectangulaire entièrement gainé de peau de python réticulé cerné dans un jonc plat en métal chromé légèrement débordant sur la ceinture, ouvrant par deux tiroirs en ceinture. Ceinture et piètement ornementés toutes faces de plaques de nacre. Piètement d'angle à jambes tubulaires en pans coupés à partie basse télescopique.

Estampillé au perroquet au revers

H. 75 cm - L. 92 cm - P. 60,5 cm

**150 000/200 000 €**

### PROVENANCE :

- Pièce commanditée par les arrière-grands-parents de l'actuel propriétaire, avec une cave à liqueur et un important miroir de même composition

### EXPOSITION :

- Marcel Coard, Galerie Marcilhac, Paris, 2012

### BIBLIOGRAPHIE :

- Amélie Marcilhac, *Marcel Coard décorateur*, Les éditions de l'Amateur, Paris, 2012, notre bureau référencé et reproduit pp. 156-157
- Amélie Marcilhac, *Le style Coard*, L'Estampille Objet d'Art, janvier 2013, notre bureau reproduit p. 8





Estampille au perroquet

« IL S'AGIT ICI D'ILLUMINER  
LE BUREAU  
ET DE LE RENDRE PLUS LÉGER »

Marcel Coard est l'un des décorateurs les plus emblématiques et les plus confidentiels des années 20 ne réalisant que des pièces « uniques » qui sont toutes créées à partir de matériaux précieux et contrastés.

Son tout premier commanditaire n'est autre que le couturier Jacques Doucet, qui dès 1914 lui commande une vitrine bombée sur fond or au style byzantin se trouvant au Musée des Arts Décoratifs de Paris (inv.32126), avant de lui faire réaliser quelques pièces pour le « Studio » comme un fauteuil africaniste (inv.38156), des vitrines de présentation ou encore son propre bureau (inv. 38149).

La grande nouveauté de ce bureau, qui permet à Marcel Coard de se distinguer de tous ces contemporains est l'utilisation sur le plateau de peau de python. Parfaitement gainées et légèrement débordantes sur les angles, elles sont enfermées par des grecques aux angles de la ceinture.



© Camard, Philippe Sébert, Paris





Quelques années plus tard il s'inspire de ce travail pour réaliser son propre bureau en placage d'ébène de Macassar et python où cette fois-ci les grecques de la ceinture ne sont pas en bois mais en métal patiné noir répondant ainsi aux veinages sombres du python. Les grecques sont toutefois abandonnées lorsqu'en 1927 il réalise le bureau en palissandre que nous proposons aujourd'hui, et le contraste ne se joue plus entre python et bois ou python et métal noirci mais entre le python, le métal chromé et les plaquette de nacre qui ornent toutes les faces du bureau. Rappelant bien sûr la nacre utilisée pour certains meubles de Paul & Marcelle Cocteau, il s'agit ici d'illuminer le bureau et de le rendre plus léger. Le contraste est fort mais il dynamise l'entièreté de la pièce qui dès lors malgré une forme « simple » devient novateur par la combinaison savante de tous ces matériaux. Les commanditaires de notre bureau avaient également passé commande pour une cave à liqueur gainée toute face de python et un miroir mural.



Cave à liqueur en python faisant partie de la même commande que notre bureau, c. 1927. Collection particulière. © DR



Miroir en python faisant partie de la même commande que notre bureau, c. 1927. Collection particulière. © DR



## 17

### MAN RAY (1890-1976)

ÉLECTRICITÉ. 10 Rayogrammes de Man Ray et un texte de Pierre Bost. Paris, Compagnie Parisienne de Distribution d'Electricité, 1931. Portfolio 38,5 x 28,5 cm comportant dix rayogrammes de Man Ray, protégés par des serpentes de calque, montées sur onglets et portant chacune le titre des 10 photographies. Reliure d'Henri Mercher, datée 1974 et signée à la gouache blanche sur la doublure, dos et encadrement de maroquin noir sur les deux plats, le dos est titré à la chinoise CPDE [Compagnie Parisienne de Distribution d'Electricité] à partir de points vert d'eau et vert émeraude. Le premier plat en plexiglas porte un décor étoilé composé de fils de cuivre avec ombres peintes en blanc et de petites pièces en plexiglas vertes et oranges formant le signe + ou -.

Edition originale limitée à 500 exemplaires numérotés sur Rives (celui-ci n°484), seul tirage, illustrés de 10 rayogrammes en héliogravure signés dans la planche et titrés sur les serpentes de calques : Electricité, Electricité Cuisine, Electricité Le Souffle, Electricité Lingerie, Electricité Salle à Manger, Electricité La Maison, Electricité La Ville, Electricité Le Monde, Electricité, Electricité Salle de Bains.

**Exemplaire de Daniel Filipacchi portant cet envoi autographe à l'encre bleue de Man Ray :**  
*A Daniel Filipacchi Man Ray Paris.*

**70 000/80 000 €**

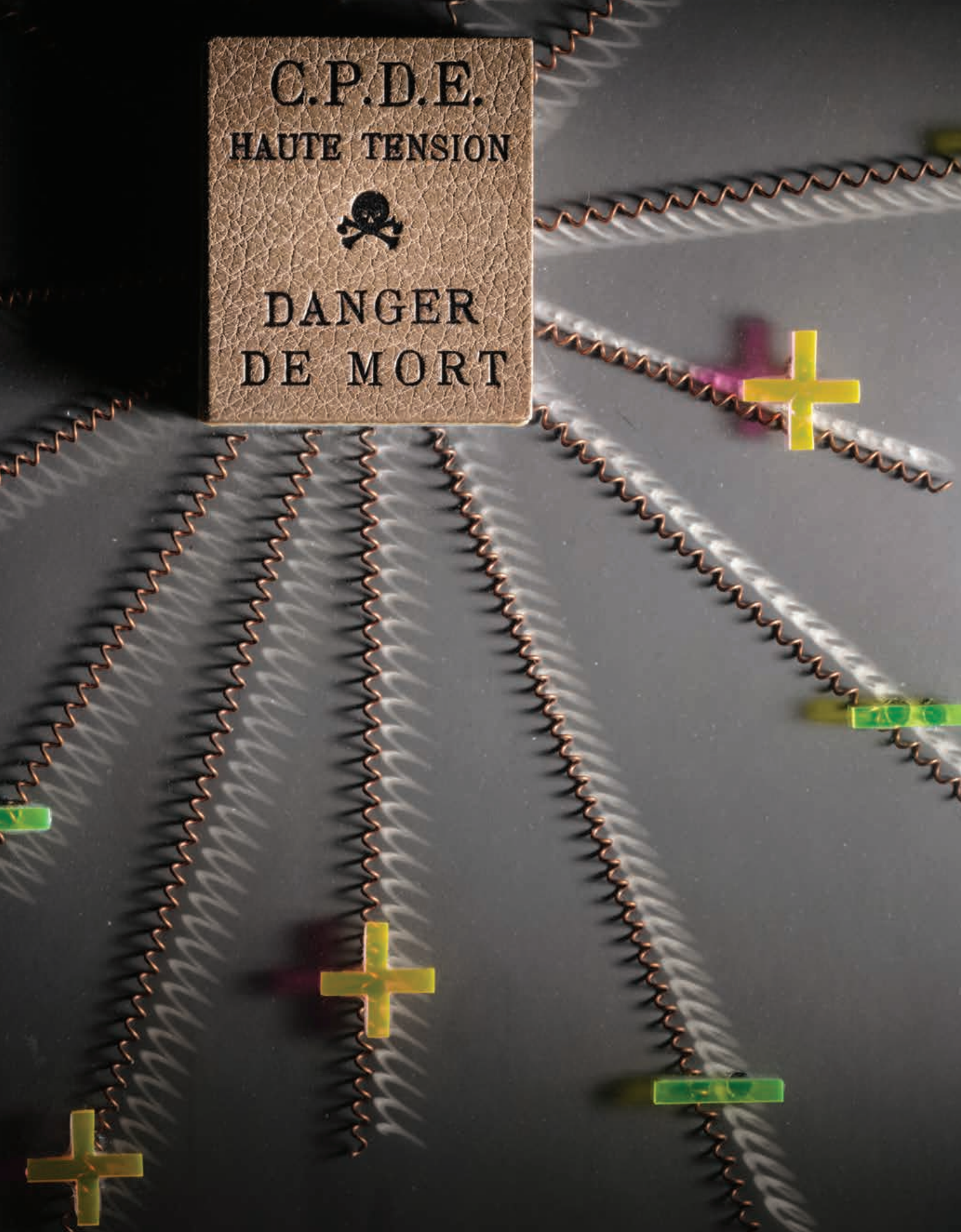
PROVENANCE :

- Daniel Filipacchi, puis collection particulière

C.P.D.E.  
HAUTE TENSION



DANGER  
DE MORT



Au centre du décor, est contrecollé en relief un petit coffret de maroquin taupe titré à froid en noir « C.P.D.E. HAUTE TENSION DANGER DE MORT » et comportant une illustration figurant une tête de mort. Il matérialise l'emplacement de la pile, dissimulée dans la doublure.

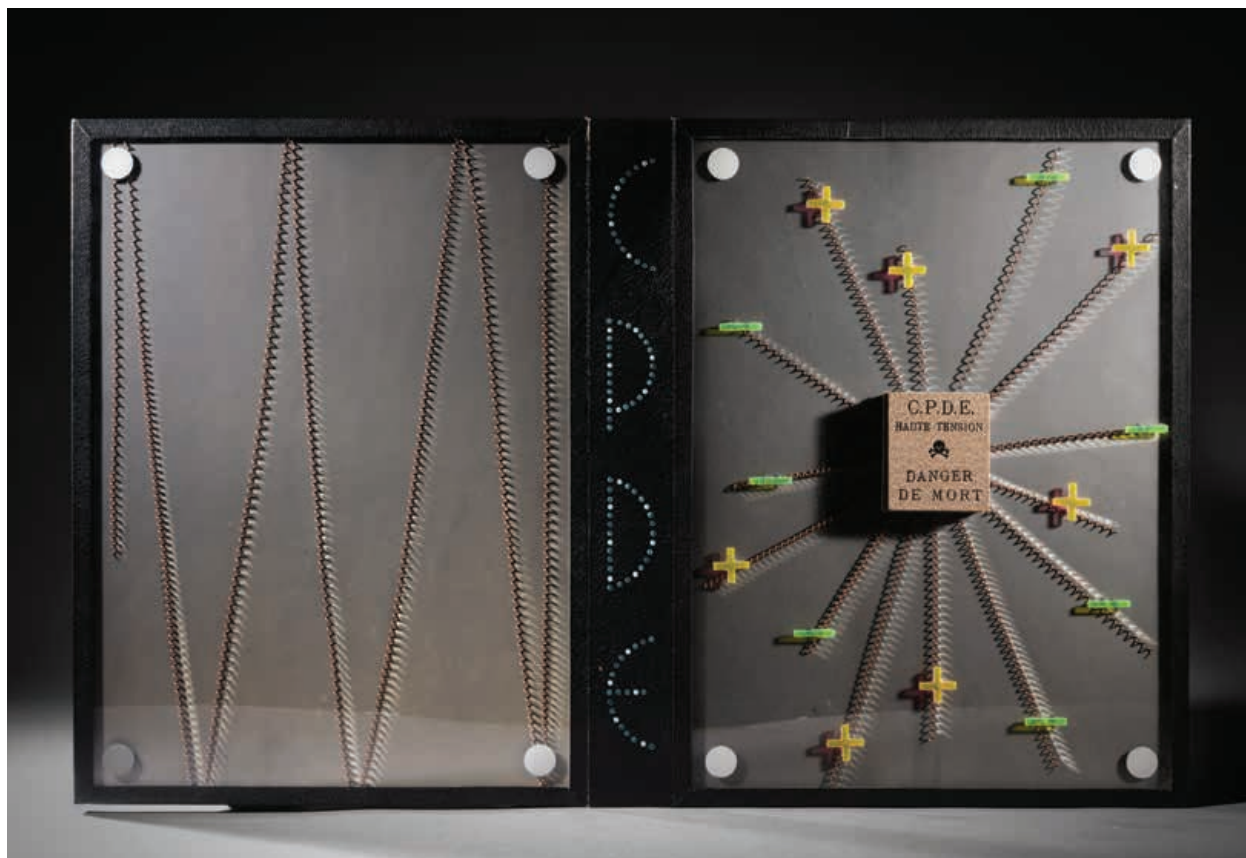
Cette reliure électrique créée par Henri Mercher, génial relieur – le premier à couvrir les plats de ses reliures de plexiglass – fonctionne au moyen d'un circuit électrique et d'une pile insérés dans la doublure de la reliure permettant aux + et - de s'allumer. La doublure est aimantée et s'ouvre sur une planche de carton fort intégrant ce savant circuit électrique reliant tous les + et les - du premier plat, la pile est insérée dans le boîtier creusé au centre. Un couvercle de carton découpé permet de le refermer. Les couvertures sont conservées.

Le second plat, également en plexiglas sous encadrement de maroquin noir, comporte un décor composé de fils de cuivre torsadés avec ombres peintes en blanc. L'ensemble est sous emboîtement de toile noire, avec intérieur en feutrine noire et compartiment pour l'objet Danger de mort, deux pièces de titre doré au dos COMPAGNIE PARISIENNE DISTRIBUTION ELECTRICITÉ et MAN RAY 1931.

**Importante et belle préface de Pierre Bost** louant le génie photographique de Man Ray :

« Ces jeux de la lumière sur un objet, saisis sans hypocrisie et dirigés comme doivent être les forces naturelles, voilà ce que Man Ray nous propose »... « j'appelais Man Ray un sorcier ? Je ne m'en dédis pas et je parlais d'idoles, représentant pour nous les divinités électriques. C'est vrai aussi, et voici même ce que nous voyons apparaître dans ces images les autres idoles, celles qu'on voyait danser sur les vagues le contemplateur du Cimetière Marin, celles qui sont toujours dansantes sur le monde, sur chaque objet, celles qu'il fallait saisir et qu'on n'imitait pas les mille et mille idoles du soleil.

Mais quoi ? Parler si longtemps sur l'inexprimable ? Laisse la parole aux muets. »





man  
Ray

« EN SUPERPOSANT DIRECTEMENT DES OBJETS  
DU QUOTIDIEN SUR DU PAPIER SENSIBLE,  
MAN RAY CAPTE L'ESSENCE D'UNE ÉPOQUE  
OÙ L'ÉLECTRICITÉ TRANSFORME PEU À PEU  
LES FOYERS PARISIENS »

L'album *Electricité* fut commandé à Man Ray par la Compagnie Parisienne de Distribution d'Electricité dans un but publicitaire.

**La C. D. P. E. (Compagnie Parisienne de Distribution d'Electricité) et ses commandes artistiques :**

La Compagnie Parisienne de Distribution d'Electricité, fondée en 1907, réunissait un consortium de six sociétés de distribution d'électricité, organisées par secteurs en région parisienne, depuis 1888. L'objectif était d'unifier le réseau, pour optimiser les coûts de production et de transport de l'électricité. La compagnie sera ensuite rattachée à Electricité de France en 1946.

Son directeur général, Charles Malégarie se lance dès les années 20 dans une politique de mécénat dont le point d'orgue sera l'œuvre monumentale de Raoul Dufy *La Fée Electricité*, (aujourd'hui conservée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), spécialement conçue pour l'inauguration du pavillon de l'électricité à l'exposition universelle de 1937.

Face à la crise industrielle des années 30, la CDPE lance une campagne commerciale et publicitaire, en baissant d'une part presque de moitié le prix de l'électricité et en sensibilisant les particuliers à tous les usages domestiques de cette énergie.

Dans ce contexte, **elle commande à Man Ray en 1931 un album publicitaire de luxe destiné à des clients importants, devant illustrer l'utilisation domestique de l'électricité en lui conférant le prestige de la modernité.** « A l'époque de la commande, Man Ray, au sommet de sa gloire, incarne les valeurs auxquelles la CPDE veut s'identifier : invention, indépendance pionnière, avant-garde américaine. Les photographies de l'album *Électricité* utilisent les techniques novatrices du photogramme et de la solarisation. Man Ray nomme « rayogramme » le photogramme dont il redécouvre la force expressive : les objets posés sur un papier photosensible et exposés à la lumière forment une empreinte photographique par contact. Dans les années 1930 il invente la solarisation qui change les valeurs noires en blanches en exposant les négatifs à une lumière actinique violente qui transforme les parties noires en lumière solarisée. Dans l'album, Man Ray expose les applications de l'électricité sous une forme artistique, qui révèle la dynamique et la force mystique des appareils électriques : *Électricité* (la poitrine de Lee Miller traversée par des courants électriques), *Le Souffle* (ventilateur), *Électricité* (ampoule), *Le Monde*, *Salle à manger* (grille-pain), *La Ville* (composition sur la tour Eiffel de nuit, illuminée par Fernand Jacopozzi pour Citroën à l'Exposition des arts décoratifs de 1925), *Lingerie* (fer à repasser), *Cuisine*, *La Maison*, *Salle de bains* ».

Les citations sont extraites de *La Fée Électricité et le mécénat électrique* de Cécile Buffat, dans *Annales Historiques de l'électricité*, 2006, n°4.



PERS  
Cadum

STICHES

Cadum

VELOX  
PUB

AEROPHOTAI

RAY

TEARON

man ray

**Man Ray** (Emmanuel Radnitsky, dit, Philadelphie 1890-Paris 1976), artiste pluridisciplinaire américain, figure majeure du dadaïsme et du surréalisme, pionnier de l'art moderne. Sa formation à la Modern School du Ferrer Center à Manhattan, créée autour des idées libertaires du catalan Francisco Ferrer, sera déterminante pour son parcours artistique, le libérant des valeurs établies et des techniques traditionnelles et l'amenant plus tard à révolutionner la photographie grâce à ses portraits de l'élite culturelle et ses innovations techniques comme les "rayographies" et la solarisation. Son œuvre audacieuse a redéfini les frontières entre la réalité et l'imaginaire. En libérant la photographie de sa fonction documentaire, et en faisant un outil de pure exploration poétique, il en a fait un art de l'illusion, du rêve et du désir. Il a également marqué l'histoire de l'art par ses peintures, ses objets détournés et ses films expérimentaux. Certaines de ses photographies sont devenues de véritables icônes du Surréalisme.

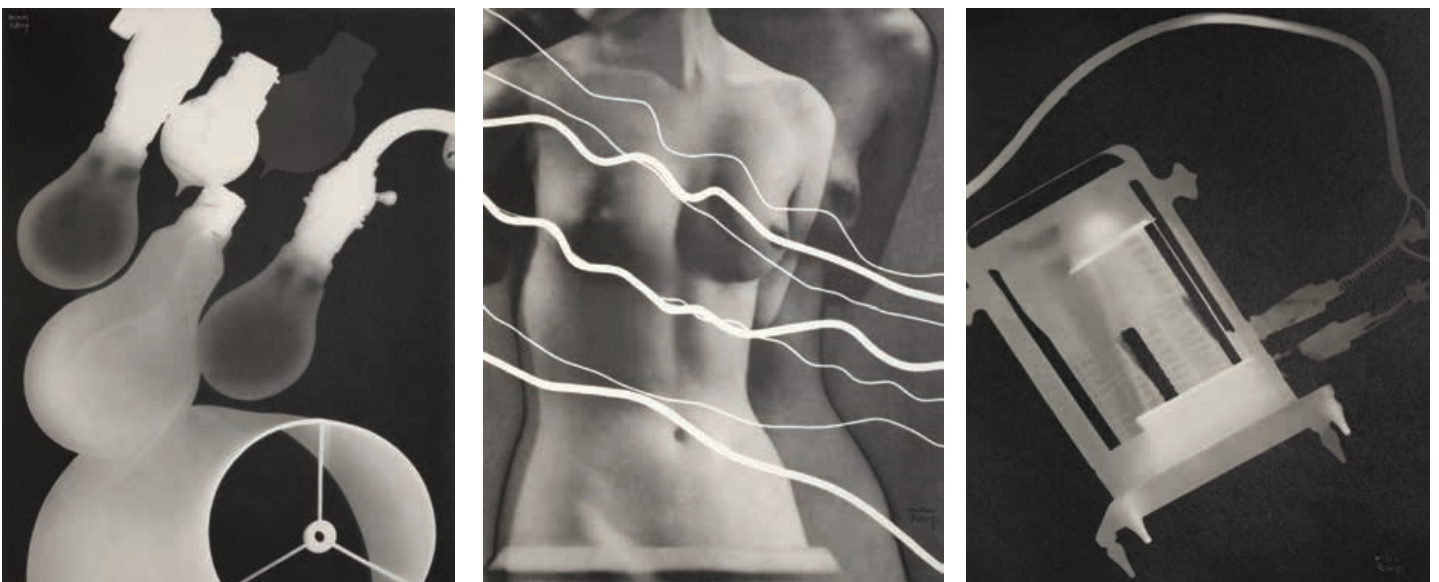
Jeff L. Rosenheim, conservateur en chef du département des photographies du Metropolitan Museum of Modern Art à propos du portfolio *Électricité* : « exemple parfait du style expérimental de photographie de Man Ray qui a prospéré pendant l'entre-deux-guerres. Man Ray s'efforce de rendre visible l'invisible, l'électricité, créant ses équivalents visuels : solarisation, montage, photogramme, pour suggérer le dynamisme d'une énergie cachée »

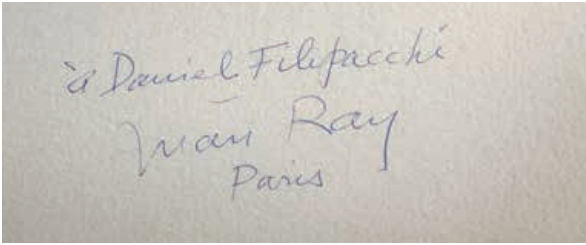
### **Henri Mercher**

Henri Mercher (1912-1976), figure importante de la reliure contemporaine, l'un de ses précurseurs. Formé à l'École Estienne, élève de Robert Bonfils, il travaille de 1930 à 1976 dans son atelier rue Visconti. Artisan discret, il ouvre cependant, par ses innovations, la voie à une esthétique plus libre, en renouvelant la structure traditionnelle du livre et son décor. Il crée dans les années 50 un montage qui libère les plats pour les désolidariser du dos (breveté en 1952), afin de faciliter la lecture des ouvrages reliés, et introduit de nouveaux matériaux dont surtout **le plexiglass** qui lui permet de jouer avec la transparence et l'opacité. Ses décors sont souvent abstraits, sculpturaux ou expérimentaux.

« Sous les doigts d'Henri Mercher, la reliure confirmée comme art majeur. L'alliage du cuir avec les matériaux les plus insolites, bois ou métal, paille ou textile, plexiglas laqué, etc., surprend moins toutefois, car en ce domaine les audaces se sont multipliées, **que le souci d'être en accord constant avec le texte du livre et le génie de son illustrateur... Mercher à son tour crée une œuvre personnelle, autonome et cependant intimement liée à celle (s) qu'il complète. Comme s'il avait repensé en artiste-artisan, en peintre, les sommets de la littérature, surtout contemporaine, ce qu'il en traduit, fidèlement, c'est l'esprit.** »

Jean-Marie Dunoyer, *Le Monde*, 25 juin 1977, à propos d'une exposition de 70 reliures de Mercher à la Bibliothèque de l' Arsenal.





Daniel Filipacchi avec Man Ray. Article *Nouvel Obs* du 18 juin 2012, au sujet de la parution de l'autobiographie de Daniel Filipacchi © Collection privée Daniel Filipacchi

Daniel Filipacchi a évoqué l'importance qu'il accordait à cet art, et selon Daniel-Henri Mercher, fils d'Henri Mercher, lui-même relieur, il leur laissait toute liberté pour habiller ses livres.

« La reliure décorée est un art subtil et dangereux. Une mauvaise reliure peut gâcher et même massacrer un livre. Au contraire de belles reliures peuvent se suffire à elles-mêmes... Les grands relieurs de la seconde moitié du siècle, Leroux, Martin, Monique Mathieu, **Mercher**, de Gonet, j'en oublie beaucoup, sont des artistes qui doivent être situés à leur juste place dans l'histoire de l'art contemporain. Ils sont de véritables novateurs ».

Daniel Filipacchi *Ceci n'est pas une autobiographie*, 2012

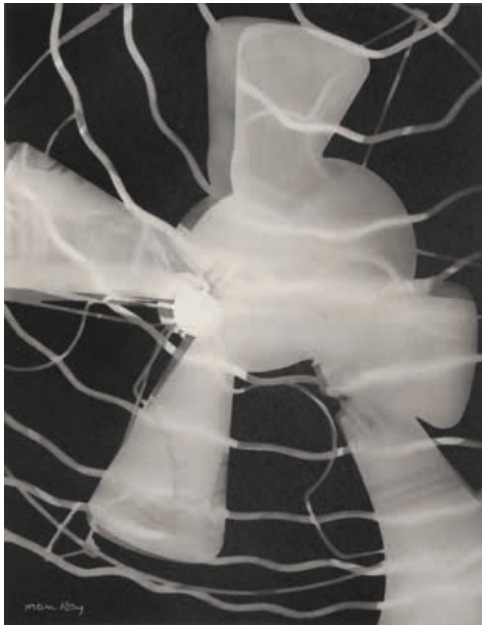
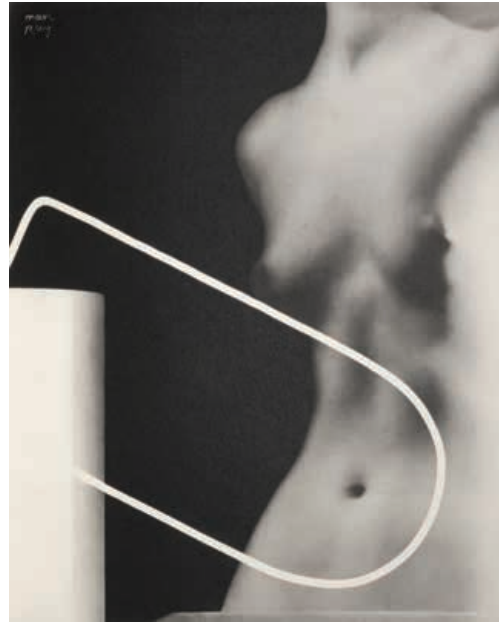
### **Daniel Filipacchi**

Fils de l'éditeur et créateur du Livre de poche Henri Filipacchi, Daniel Filipacchi, né en 1928 a mené sa vie et sa carrière autour de ses trois passions : le jazz, la photographie et l'art. Autodidacte, il a été apprenti typographe dans une imprimerie clandestine pendant la guerre, pigiste pour des magazines dont *Paris Match*. Reconnu comme spécialiste de jazz, on lui propose d'animer une émission en hommage à Charlie Parker, le jour de sa mort en 1955. Il devient avec son ami Frank Ténot le chroniqueur d'une émission quotidienne de jazz *Pour ceux qui aiment le jazz* sur Europe 1. Il rachète *Jazz Magazine* en 1956, première pierre de son groupe d'édition et de presse. Tous les plus grands artistes de jazz font appel à lui et Ténot pour l'organisation de leurs tournées européennes. Il est également à cette époque producteur de disques et crée en 1959 l'émission *Salut les Copains* qu'il animera jusqu'en 1968, puis le magazine du même nom. Il a fondé et racheté de nombreux magazines de *Mademoiselle* *Age tendre* à *Lui* en passant par les éditions françaises de *Playboy* et *Penthouse*, *Décoration*, puis *Paris Match*. Il rachète le groupe Hachette Magazines qui devient Hachette-Filipacchi.

**Il est un des plus grands collectionneurs et connaisseurs de l'art surréaliste dans le monde. Sa collection a été présentée au Musée Guggenheim à New-York en 1999.**

« Je me suis intéressé aux surréalistes, car ils étaient vivants. J'ai rencontré Dalí, Masson, Lam, Magritte, Matta, croisé Breton, fréquenté Max Ernst et Dorothea Tanning, son épouse, avec laquelle je joue toujours aux échecs. Tous les jeudis, je déjeunais avec Man Ray... Ces trublions arboraient des idées qui me plaisaient: la liberté, l'internationalisation et la contestation. Tous étaient antimilitaristes, antipatriotes et anticléricaux. Ce sont eux qui ont mis le sexe sur la table, fait l'apologie de Sade et de Lautréamont. L'éducation religieuse avait été pour moi un mélange de contes de fées et de films d'épouvante. Et puis, une femme avec une tête en forme de montre, cela m'a toujours amusé.»

Extrait d'interview, *Le Figaro*, mars 2010



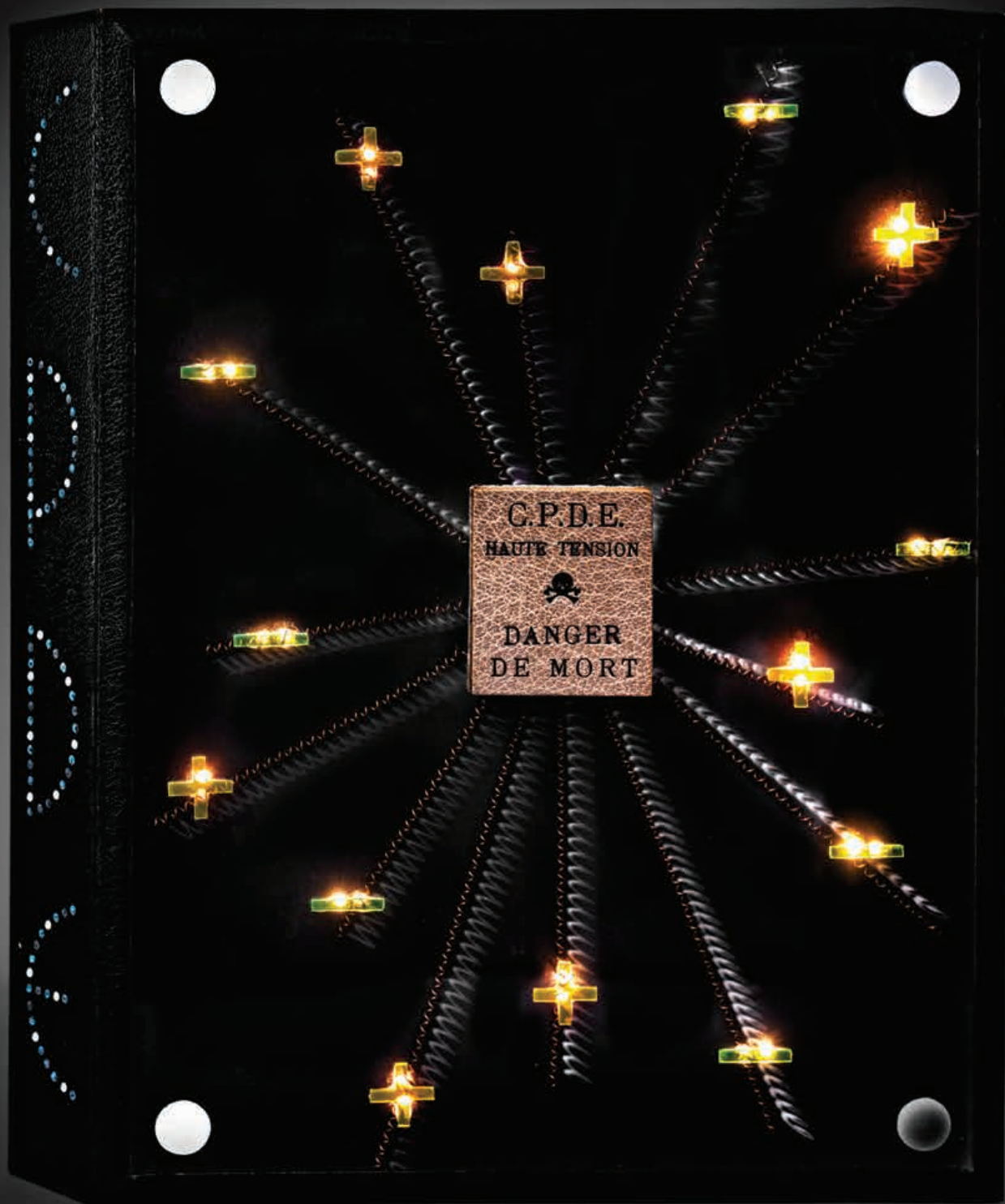
Man Ray, photographe majeur et figure incontournable du Surréalisme, a dédié cet exemplaire à Daniel Filipacchi, l'un des plus grands collectionneurs d'œuvres surréalistes.

Daniel Filipacchi a d'ailleurs débuté comme photographe avant de créer sur les ondes avec Frank Ténor, Pour ceux qui aiment le Jazz et plus tard Salut Les Copains, véritable révolution musicale et sociale, avant de devenir l'un des plus importants hommes de presse. Son père, Henri Filipacchi fut imprimeur, ça ne s'invente pas.

On ne doute pas de la jubilation de Daniel Filipacchi - qui a confié son exemplaire d'électricité à Henri Mercher - à la réception de cette étincelle et plus de génie.

Électricité, véritable chef-d'œuvre artistique est bien l'addition de la rencontre de trois hommes lumineux.

« CET EXEMPLAIRE D'ÉLECTRICITÉ, VÉRITABLE CHEF-D'ŒUVRE ARTISTIQUE EST BIEN L'ADDITION DE LA RENCONTRE DE TROIS HOMMES LUMINEUX »



18

BRAM VAN VELDE (1895-1981)

*Sans titre, Montrouge, 1944*  
Technique mixte (huile et gouache) sur toile  
105 x 142 cm  
(Importantes restaurations)

**60 000/80 000 €**

PROVENANCE :

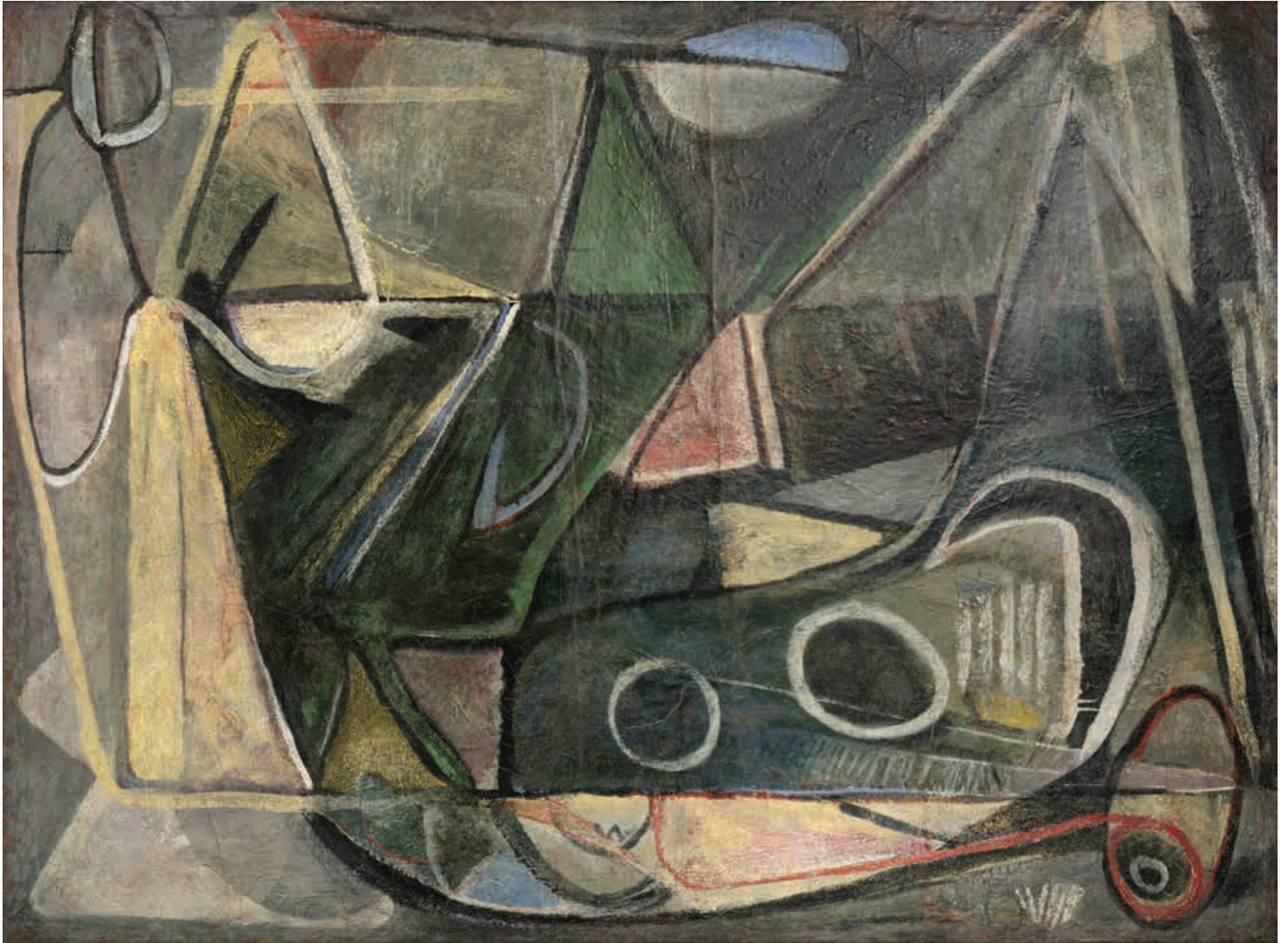
- Collection Roussillon Dietrich, Paris
- Collection particulière, Marnes-la-Coquette, puis par descendance

EXPOSITIONS :

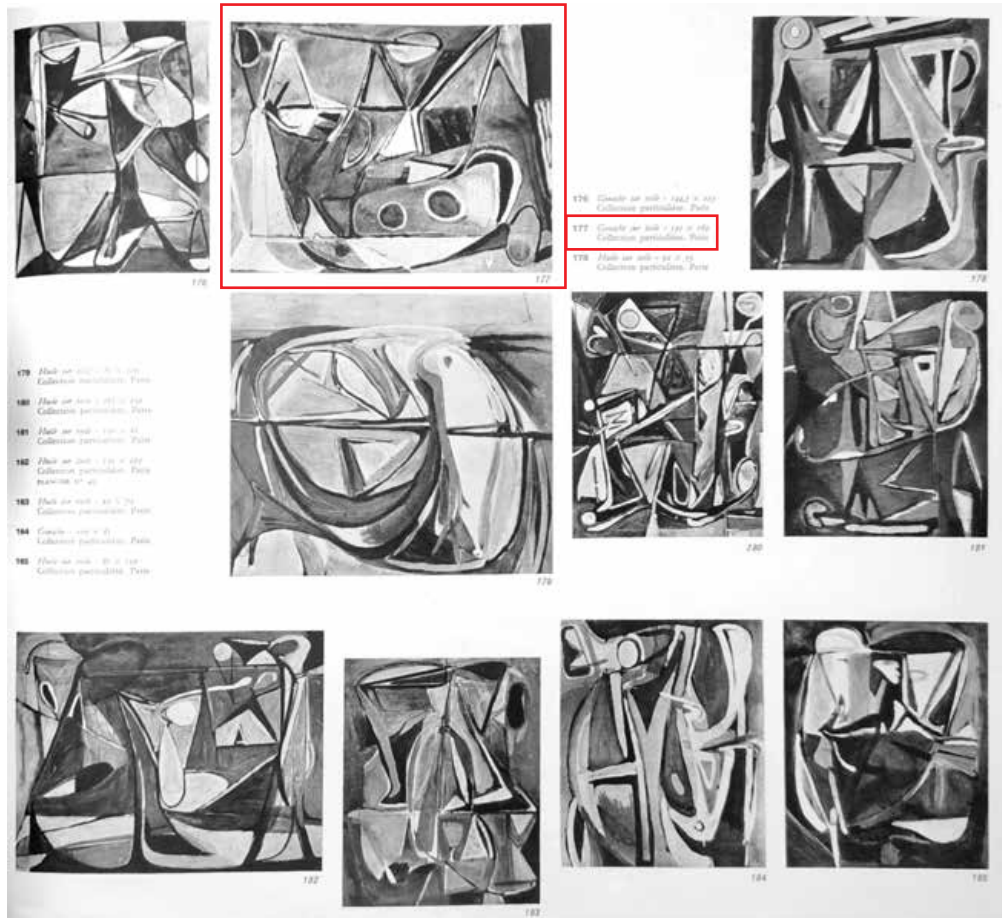
- Galerie Maeght Paris, juin 1948
- Bram van Velde, rétrospective du centenaire, Musée Rath, Genève, 1996, n°62

BIBLIOGRAPHIE :

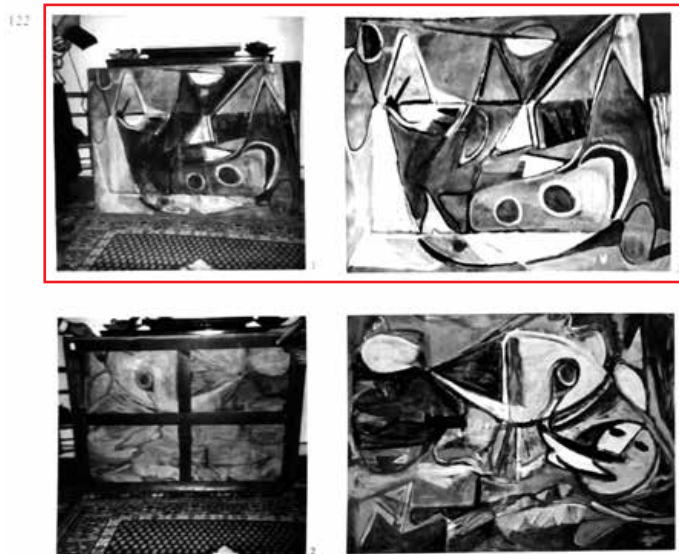
- *Derrière le miroir*, n° 11-12, 1948, p.11
- Jacques Putman, *Catalogue général de l'œuvre de Bram van Velde*, Edizioni d'arte Fratelli Pozzo-Torino et en France chez Guy Le Prat éditeur à Paris, 1961, n° 177 (avec des dimensions plus importantes)
- Rainer Michael Mason, *Bram van Velde, l'exposition du centenaire*, Musée Rath Genève 1996, n° 62, p.122, 123



« DE LA FIGURATION À L'ABSTRACTION »



Extrait du Catalogue général de l'œuvre de Bram van Velde, de Jacques Putman. © DR



Photographies prises par Rainer Mason en 1989 du tableau double-face (p. 123 du catalogue de l'exposition de 1996 à Genève). © DR

Cette toile est emblématique du passage, dans l'œuvre de Bram van Velde, de la figuration à l'abstraction à la fin de la seconde guerre mondiale, transition entamée dès la fin des années 30 dans son atelier de Montrouge. À cette époque, l'artiste commence à peindre de plus en plus à la gouache, "l'huile du pauvre". S'il travaille peu pendant la guerre, il reprend la peinture à la Libération, préparant une exposition à Paris avec le galeriste lyonnais Marcel Michaud, avant une grande exposition avec son frère Geer van Velde à la galerie Maeght en 1948, toujours à Paris.

Cette toile, datée 1944, lors de l'exposition de la galerie Maeght en 1948, datation reprise par Rainer Michael Mason dans le catalogue de la retrospective du centenaire en 1996 à Genève, est un véritable document, l'une de ses rares œuvres produites pendant la guerre.

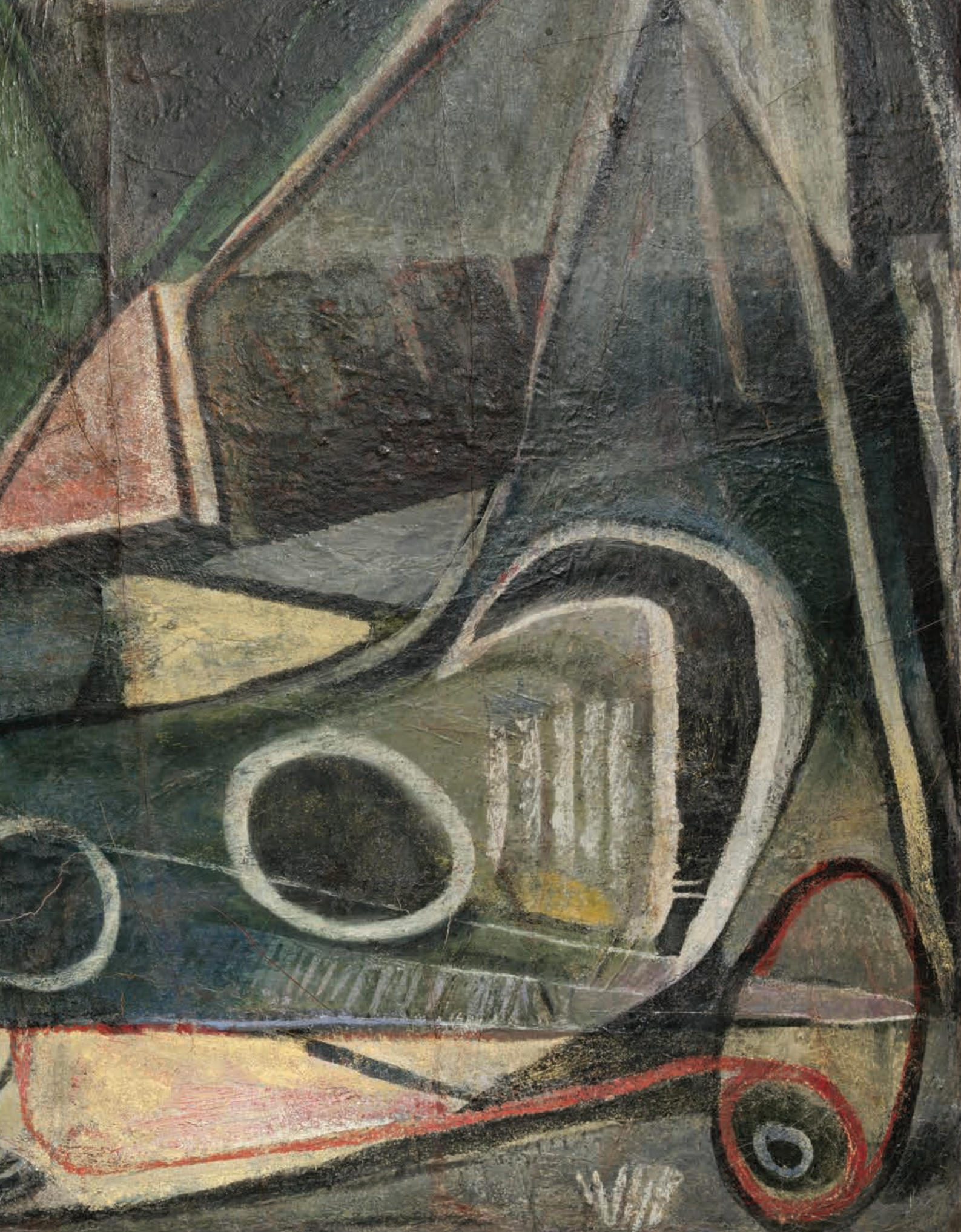
La toile était double face la première fois que Rainer Michael Mason l'a vue en 1989, en compagnie de Catherine Putman et Claire Stoullig.

Dans le catalogue de l'exposition du Musée Rath, il explique qu'elle a été restaurée vers 1989-90 : la peinture avait alors été transposée en en réduisant les dimensions et la sous-couche sauvée (fig 4 p. 122 du catalogue de 1996). Ce qu'il appelle sous-couche est le verso, reproduit ci-dessous, vendu par Boisgirard à Drouot le 27 janvier 2002



Verso vendu le 27 janvier 2002 chez Boisgirard à Drouot, lot 134. © DR





19

## ELAINE STURTEVANT (1924-2014)

*Peinture à Haute Tension*, 1969

Acrylique et flocage marouflé sur toile et néon, signé, titré et daté au dos

162 x 96,5 x 10 cm

Cette œuvre fait partie de la première édition de huit exemplaires.

(Restaurations)

**60 000/80 000 €**

### PROVENANCE :

- Collection Arman
- Succession Liliane Radigue

### BIBLIOGRAPHIE :

- C. Duparc, *Faites le vous-même*, in *Le Nouvel Observateur*, Paris, 17 mars 1969.
- *Aspects de l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, catalogue d'exposition, Meymac, Abbaye Saint André Centre d'Art Contemporain, 1991 (un autre exemplaire illustré p. 127).
- L. Maculan, *Sturtevant Catalogue raisonné 1964-2004*, Painting sculpture film and video, Ostfildern-Ruit, 2004, No. 377 (illustré en couleurs p. 149).





Martial Raysse, *Peinture à haute tension*, 1965.

© Stedelijk Museum Amsterdam

*Peinture à haute tension* est un tableau réalisé par le peintre français Martial Raysse en 1965. Un portrait en gros plan d'une femme aux cheveux noirs se dégageant sur un fond bleu foncé, est exécuté sur toile à partir d'une photographie, de peinture fluorescente, de poudre de flocage et d'un néon allumé dont la forme épouse le contour des lèvres entrouvertes du sujet.

Dès la fin des années 1960, il est copié par l'artiste américaine Elaine Sturtevant dans le cadre de sa démarche appropriationniste.

Elaine Sturtevant réalise *Raysses Peinture à haute tension* quatre ans seulement après l'original de Martial Raysse qui commence à intégrer les néons dans ses créations.

Bien avant que les questions de "copier-coller" ou d'intelligence artificielle ne hantent le monde de l'art, Elaine Sturtevant a posé une question radicale : où réside l'essence d'une œuvre ? Dès 1964, elle commence à reproduire, de mémoire et avec une précision technique troublante, les œuvres de ses contemporains (Warhol, Stella, Oldenburg..., puis Raysse)

Sturtevant ne cherche pas le plagiat, mais la répétition. Son but n'est pas de créer un double, mais de déclencher un séisme intellectuel. En reproduisant l'image, elle l'annule en tant qu'objet unique pour ne donner à voir que le concept. Elle force le spectateur à regarder au-delà du "style" pour comprendre la structure même de l'art. Comme elle le disait elle-même : « Je ne fais pas de copies. Je sors l'œuvre de son contexte pour en révéler la puissance. »

En s'appropriant les codes de Martial Raysse — le mélange de la peinture acrylique, du flocage et l'irruption du néon — Sturtevant s'attaque à l'icône du Pop Art européen. Ce choix est stratégique : Raysse travaillait déjà sur l'idée de "l'hygiène de la vision" et la beauté standardisée. En "rejouant" Raysse en 1969, Sturtevant souligne l'aspect publicitaire et consommable de l'art de son époque.

Longtemps boudée par les institutions qui voyaient en elle une faussaire, elle a finalement reçu le Lion d'or à la Biennale de Venise en 2011, consacrant son rôle de pionnière de l'Appropriationnisme. Contrairement à un faussaire, elle ne cachait jamais son identité. L'intérêt réside dans le décalage : c'est un Sturtevant, représentant un Raysse. C'est la technique du simulacre.

Ses reprises de Raysse sont des pièces historiques car elles marquent le dialogue entre les scènes américaines et françaises des années 60.

Lorsque les gens demandaient à Andy Warhol comment il réalisait ses sérigraphies, il répondait souvent avec malice : « Je ne sais pas, demandez à Elaine (Sturtevant) ». Un adoubement ultime pour celle qui avait compris le processus de Warhol mieux que quiconque.



Détail du dos de notre tableau



Vue de l'exposition à la Galerie Claude Givaudan, Paris, *Sturtevant*.  
*Huit tableaux et un prototype*, 1969. © DR

Il existe au total 36 exemplaires répertoriés, répartis comme suit :

4 séries de 8 exemplaires (soit 32 tableaux) et 1 série de 4 exemplaires.

**Chronologie des éditions :**

- Les séries ont été échelonnées dans le temps, ce qui explique les variations de dates que vous trouverez sur le marché (1968, 1969 ou 1970)
- La première édition (1969) : 8 exemplaires ont été présentés lors de son exposition historique à la Galerie Claude Givaudan à Paris en 1969, intitulée "Sturtevant. Huit Tableaux et un Prototype".
- La deuxième édition (1970) : devant le succès (ou le scandale) de la première, une seconde série de 8 exemplaires a été produite et exposée dans la même galerie l'année suivante.

Contrairement à l'œuvre "originale" de Raysse (qui est une pièce unique de 1965), Sturtevant utilise ici la multiplication comme une arme conceptuelle.

Elle applique à Raysse la logique industrielle d'Andy Warhol.

En produisant plusieurs séries de 8, elle désacralise l'objet d'art et souligne que ce qui compte, c'est la structure de l'image et non sa rareté physique.

« LORSQUE LES GENS DEMANDAIENT  
À ANDY WARHOL COMMENT IL RÉALISAIT  
SES SÉRIGRAPHIES, IL RÉPONDAIT SOUVENT  
AVEC MALICE :  
"JE NE SAIS PAS, DEMANDEZ À ELAINE (STURTEVANT)" »

## **Elaine Sturtevant et Eliane Radigue**

### **Deux parcours à contre-courant**

Née à Lakewood (Ohio), Elaine Sturtevant — qui signait ses œuvres de son seul nom de famille — reste l'une des figures les plus radicales et les plus provocantes de l'art du XX<sup>e</sup> siècle. Bien qu'elle ait commencé sa carrière dans les années 1960 au cœur de l'effervescence new-yorkaise, sa reconnaissance fut tardive, à la mesure de l'incompréhension que son travail a longtemps suscitée.

En 1964, elle présente sa première exposition à la galerie Bodley à New York, composée de répliques d'œuvres de ses contemporains comme Andy Warhol ou Jasper Johns. Le monde de l'art crie au plagiat ; elle répond par la philosophie du concept.

Face à l'hostilité de la scène américaine (Claes Oldenburg sera furieux qu'elle reproduise ses œuvres), elle s'installe à Paris dans les années 1970. C'est en Europe que son travail trouve un écho plus intellectuel, notamment grâce à ses liens avec la scène artistique française et sa reprise iconique des œuvres de Martial Raysse.

Elle s'éloigne volontairement de la scène artistique pendant près de dix ans (1974-1985), estimant que le public n'est pas encore prêt à saisir la profondeur de sa réflexion sur la répétition.

Ce n'est qu'avec l'avènement du mouvement de l'Appropriationnisme dans les années 1980 (incarné par Richard Prince ou Sherrie Levine) que l'importance historique de Sturtevant est enfin reconnue. Elle n'est plus perçue comme une copiste, mais comme la mère spirituelle de l'art post-moderne.

En 2011, elle reçoit le Lion d'or pour l'ensemble de sa carrière à la 54<sup>e</sup> Biennale de Venise.

En 2014, une rétrospective majeure lui est consacrée au MoMA de New York, intitulée

« Sturtevant: Double Trouble », quelques mois seulement après sa disparition à Paris.

Sturtevant a passé sa vie à saboter les notions de "génie créatif" et d'originalité. En choisissant des artistes qui allaient devenir des géants (Warhol, Beuys, Duchamp, Raysse), elle a prouvé que l'image n'appartient à personne. Son œuvre est un exercice de style pur : une réflexion sur la mémoire, la structure et la vérité de l'art.



Éliane Radigue et Arman en 1950.  
© fondation A.R.M.A.N.

Éliane Radigue naît en 1932 et grandit à Paris. À l'âge de 19 ans, la jeune femme se rend à Nice, où elle rencontre celui qui deviendra son mari, l'artiste Arman, et d'autres artistes de l'école de Nice, comme Ben ou encore Yves Klein.

Elle découvre la musique concrète dans les années 50, et rencontre Pierre Schaeffer et Pierre Henry, dont elle devient la collaboratrice, avant de s'en distancier pour créer son propre langage.

Après plusieurs séjours à New York et des nouvelles rencontres musicales, elle compose sa toute première œuvre électronique, *Chry-ptus*. Et découvre le synthétiseur ARP 2500, instrument avec lequel elle va composer pendant près de 40 ans.

Convertie au bouddhisme tibétain dans les années 70, sa pratique spirituelle a profondément influencé ses compositions, notamment sa trilogie monumentale *Trilogie de la Mort*.

Au début des années 2000, elle délaisse les machines pour composer des œuvres acoustiques (la série des *Occam Ocean*) et travaille en étroite collaboration avec des solistes, transmettant ses pièces par tradition orale plutôt que par partitions traditionnelles.

Éliane Radigue est la compositrice de l'immersion. Son œuvre demande une écoute patiente, transformant le son en une expérience physique et méditative.

Elle fut sans doute l'une des compositrices les plus iconoclastes, inclassables et libres du XX<sup>e</sup> siècle.

« Et j'ai réalisé, à mon grand étonnement, que si l'on prenait une œuvre source originale et qu'on la répétait, on ne se débarrassait pas seulement de la ressemblance, mais on s'occupait de la sous-structure de la peinture »

DE PLUS EN PLUS SMART

20<sup>Δ</sup>

ORLAN (née en 1947)

SMART ARLEQUINADE

Véhicule présentant un covering « Arlequin » réalisé par ORLAN

Modèle Fortwo

Première mise en circulation le 29/08/2007

Essence, boîte automatique, 57 785 km au compteur\* (avec sa carte grise)

Contrôle technique favorable du 09/04/2025 valable jusqu'au 05/03/2027.

Numéro de série : WME4513321K037693.

**15 000/20 000 €**

PROVENANCE :

- ORLAN

\* lors du contrôle technique.

« NOUS AVONS PRIS, CES DERNIÈRES ANNÉES,  
UNE CONSCIENCE PLUS AIGUE D'UNE RÉALITÉ  
LONGTEMPS RESTÉE INVISIBLE... »

ORLAN





**ORLAN (née en 1947)**, est l'une des plus grandes figures de l'art actuel.

Artiste transdisciplinaire, elle utilise la photographie, la vidéo, la sculpture, mais aussi les biotechnologies et la chirurgie pour faire de son propre corps son matériau principal.

**Le Corps comme carnet de dessin :** dès les années 1970, elle bouscule les codes avec des performances iconoclastes (comme *Le Baiser de l'artiste*).

Dans les années 1990, elle réalise une série d'opérations-chirurgicales-performances filmées, où elle transforme son visage pour interroger les pressions sociales exercées sur le corps féminin.

**L'Arlequin et l'Hybridation :** son travail est centré sur le concept de "l'altérité". S'inspirant du *Tiers-Instauré* de Michel Serres, elle revendique une identité faite de croisements : entre les cultures, entre les espèces et entre l'humain et la technologie.

**Une pionnière technologique :** ORLAN a toujours été à l'avant-garde, utilisant le Minitel, la réalité augmentée, l'intelligence artificielle et la culture de cellules vivantes (Bio-art) pour explorer ce qu'est "être humain" au XXI<sup>e</sup> siècle. Récompensée par de nombreux prix (Grand Prix de l'E-Réputation, Chevalier de la Légion d'honneur), elle expose dans les plus grandes institutions mondiales (Centre Pompidou, MoMA, Getty Museum).

Sa Smart "Arlequinade" de 2026 représente l'aboutissement de sa réflexion sur le corps-microbiote et la présence de l'artiste dans la cité.

**L'Objet-Manifeste :** la Smart "Arlequin" n'est pas qu'un véhicule customisé, c'est une sculpture sociale mobile. En déplaçant l'œuvre du musée vers la rue, ORLAN poursuit sa mission de "sortir l'art des cadres". Le covering ne se contente pas d'esthétiser la carrosserie ; il la transforme en une membrane biologique.



« ...NOUS SOMMES HABITÉS, RECOUVERTS,  
TRAVERSÉS PAR DES MILLIARDS D'ÊTRES VIVANTS.  
BACTÉRIES, MICROBES, VIRUS, PHAGES,  
SPORES, CHAMPIGNONS...  
UNE MULTITUDE D'ORGANISMES COEXISTENT  
SUR NOUS ET EN NOUS, FORMANT UN ÉCOSYSTÈME  
COMPLEXE ET DYNAMIQUE.  
CETTE PRÉSENCE INFLUENCE NOTRE SANTÉ,  
NOTRE ÉQUILIBRE BIOLOGIQUE,  
NOS ÉMOTIONS ET NOS HUMEURS »

ORLAN

La pandémie a brutalement rendu perceptible ce monde microscopique. Ce qui était abstraction est devenu concret, tangible, dans nos gestes quotidiens, nos peurs et nos précautions. Nous avons instauré une distance physique entre les corps, transformant durablement nos façons d'être ensemble.

L'artiste travaille souvent à la croisée de l'art et de la science avec les biotechnologies. En 2007, elle crée à Perth grâce au laboratoire Symbiotica et au théoricien du BioART et curateur Jens Hauser, *Le Manteau d'Arlequin*, une œuvre où elle cultive ses propres cellules avec celles d'autres provenances humaines et animales.

ORLAN a développé une réflexion autour de la figure de l'arlequin, à partir du texte du philosophe Michel Serres, *Le Tiers-Instruit*. Dans la préface intitulée *Laïcité, l'arlequin*, après avoir fait le tour du monde en se défaisant progressivement de ses vêtements patchwork, révèle une peau elle-même faite de fragments et de traces tatouées par ce qu'il a vu et rencontré. Pourtant, il ignore que tout ce qu'il a vu l'a profondément imprégné, transformé, hybridé — comme lorsque nous circulons, voyageons et traversons des cultures. Ce conte philosophique fait de l'arlequin une métaphore du multiculturalisme et de l'acceptation de l'autre en soi.



21<sup>Δ</sup>

## SAC EN T-REX LEATHER™

Cuir cellulaire T-Rex Leather™, boucle de réglage en argent coulée selon la technique de la cire perdue et sertie de diamants noirs naturels, élément en argent forgé à froid inspiré de la double hélice de l'ADN, élément en argent portant le poinçon de la marque, coton suisse EtaProof, sangle en nylon Shindo de fabrication japonaise, fermetures à glissière Riri de fabrication suisse.

Exemplaire unique

Enfin Levé, 2026

26 x 18 cm

**300 000/500 000 €**

### EXPOSITIONS :

- Présenté à l'Art Zoo Museum d'Amsterdam le 2 avril 2026





Première création au monde réalisée en T-Rex Leather™, ce sac occupe une place singulière à la frontière de la mode, de l'art contemporain, de la paléontologie et de la recherche sur les matériaux. Par son statut d'exemplaire unique, par la nature même de sa matière et par l'exigence de sa réalisation, il s'inscrit moins dans la catégorie de l'accessoire que dans celle de l'objet manifeste.

Depuis des siècles, les cuirs les plus recherchés furent souvent ceux d'animaux rares, exotiques ou difficiles à obtenir. Leur prestige tenait précisément à cette distance, à cette part d'inaccessible qui transformait la peau en signe de pouvoir, de richesse et de distinction. Mais cette fascination pour les matières les plus exceptionnelles a aussi accompagné, et parfois aggravé, la raréfaction de nombreuses espèces exploitées pour leur cuir.

Avec le T-Rex Leather™, ce rapport ancien au rare et au désirable se trouve radicalement déplacé. La matière ne provient pas d'un animal disparu, mais d'un cuir cellulaire développé en laboratoire à partir de protéines cutanées de *Tyrannosaurus rex* reconstituées et modélisées, plus précisément de séquences de collagène. La puissance évocatrice du nom ne relève donc pas d'un simple effet de langage : elle renvoie à une matière nouvelle, conçue comme la réactivation biologique d'un monde perdu. L'objet convoque ainsi l'animal le plus mythique de l'histoire naturelle sans prélever aucune vie, et fait de l'extinction non plus une ressource à consommer, mais une mémoire biologique à réinterpréter dans le vocabulaire du luxe contemporain.

Enfin Levé, maison indépendante fondée par Michal Hadas, a choisi de ne pas traiter cette matière comme un cuir précieux ordinaire. Le sac est construit autour de ses qualités propres : tension, tenue, résistance, densité visuelle. Sa forme compacte et architecturée, presque utilitaire, refuse l'ornement gratuit. Chaque élément répond à une fonction précise, l'ensemble relève d'une esthétique de la contrainte, où la technique devient langage.

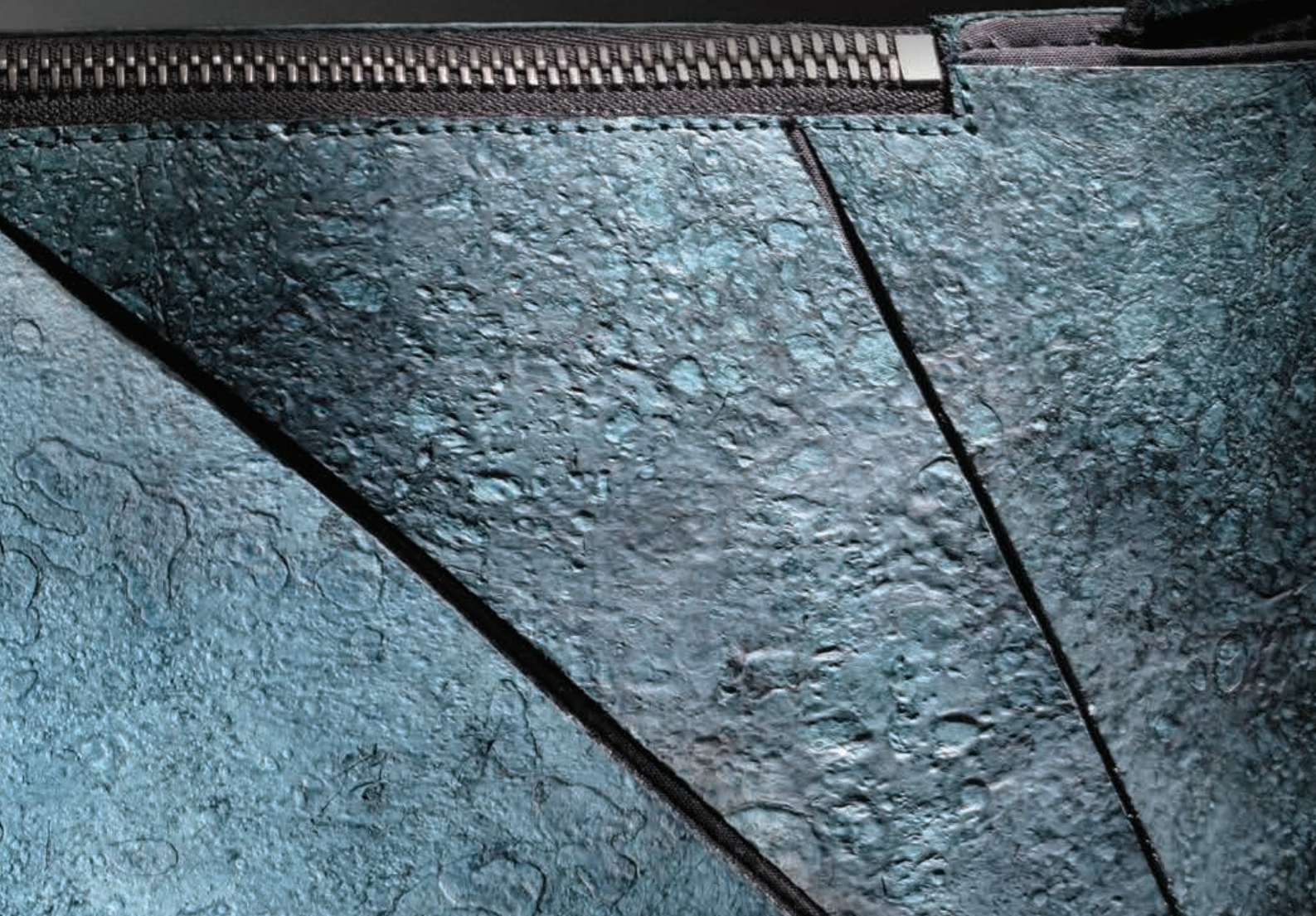
Les garnitures en argent sterling, conçues par Michal Danny Nowak, donnent à l'objet une dimension sculpturale. L'un des éléments, forgé à froid, s'inspire de la double hélice de l'ADN, rappel discret de l'origine biologique et expérimentale du T-Rex Leather™. La boucle de réglage, coulée selon la technique de la cire perdue et sertie de diamants noirs naturels, agit comme une pièce d'articulation à la fois mécanique et précieuse. Un autre élément en argent, portant le poinçon de la marque, inscrit enfin l'objet dans la tradition des pièces signées, où le détail technique devient marque d'auteur.

Objet de mode par sa destination, œuvre de design par sa conception, pièce de collection par son unicité, ce sac condense plusieurs temporalités : celle, vertigineuse, du *Tyrannosaurus rex* ; celle de la recherche contemporaine sur les matériaux ; celle, enfin, du luxe, lorsqu'il parvient encore à produire non pas une variation, mais une apparition.





« LA RÉACTIVATION BIOLOGIQUE  
D'UN MONDE PERDU »



entirely

HERENGRACHT 368  
AMSTERDAM

ARTZOO.COM



MUSEUM



## 1 THE BLACK DRAGON OF HOLZMADEN

Important ichthyosaur fossil  
 Stenopterygius uniter Huene, 1931  
 with ammonites Harpoceras falciferum (Sowerby, 1820)  
 Posidonienschiefer, Holzmaden, Baden-Württemberg, Germany  
 Lower Jurassic, Lower Toarcian, Harpoceras falciferum Zone, circa 182 million years ago  
 H. 175 cm – W. 153 cm – D. 15 cm

**40 000/60 000 €**



## 2 IMPORTANT CYCLADIC IDOL HEAD

White marble  
 Cycladic art, Early Bronze Age II  
 Circa 2600–2500 BC  
 H. 14 cm

**60 000/80 000 €**

The work is accompanied by an expert report by Pat Getz-Gentle, dated April 23, 2013

**Provenance:**

- Former private collection, Switzerland (estate), acquired circa 1960–70
- Formerly owned by the Hanel Foundation, Aarau, Canton of Aargau, Switzerland
- Koller Auction, Zurich, December 4, 2012, lot 1559



## 3 GODDESS OF WATER CHALCHIUHTLICUE

Aztec culture, Mexican Altiplano  
 Postclassic period, 1400–1521 AD  
 Gray andesite with traces of pigments  
 H. 32.4 cm - W. 17.5 cm

**300 000/400 000 €**

**Provenance:**

- Galerie Roudillon, Paris, July 1973
- Manichak and Jean Aurance Collection
- Étude Millon, Aurance auction, September 18, 2019, lot 71
- Private collection



**4 RARE OTTOMAN HELMET, TOLGA**

Tombak (copper gilded with mercury)  
Turkey, late 16th–early 17th century, Ottoman Empire  
H. 30.6 cm

**60 000/80 000 €**

**Provenance:**

- European private collection
- Italian art market
- American collection



**5\* A MUGHAL DAGGER (KHANJAR)**

A Mughal dagger (khanjar) with blade of watered steel and hilt of ivory in the form of a horse's head set with gold and gems  
Mughal India, 17th century  
L. 43,5 cm

**60 000/80 000 €**

A CITES certificate dated May 2, 2024 will be issued to the purchaser.

**Provenance:**

- Robert Hales, Guernsey
- Private collection



**6 JEAN-ÉTIENNE LIOTARD (Geneva 1702–1789)**

Trompe-l'œil portrait of Empress Maria Theresa of Austria  
Softwood panel, single plank, unparqueted  
36 x 43 cm

**300 000/400 000 €**



## 7 ADRIEN-JEAN-MAXIMILIEN VACHETTE

Fine gold snuffbox, 18th–early 19th century

Paris, 1798–1809

H. 2.1 cm – W. 10 cm – D. 6.5 cm – Weight: 258.5 g

Intaglio of Ceres (left): 15 x 24 x 5 mm – Intaglio of a nymph (center): 40 x 50 mm –  
Cameo of Jupiter (right): 15 x 25 mm

**25 000/35 000 €**

### Provenance:

- Purchased by family tradition from a Mr. "Bélorgey" on January 14, 1925
- Collection assembled around 1920



## 8 CASE CONTAINING A PAIR OF EXQUISITE FLINTLOCK PISTOLS SIGNED PRÉVOTEAU JEUNE, LATE

Case containing a pair of exquisite flintlock pistols signed PrévotEAU Jeune, late Consulat, Premier Empire.

Barrel length 212 mm – Overall length 342 mm

**100 000/200 000 €**

### Provenance:

- Collection assembled around 1920



## 9 MARIE VICTOIRE DE LA VILLIROUËT (1767-1813) "FIRST LAWYER OF FRANCE"

File containing the documents of the Countess de La Villirouët in the defense of her husband, an émigré during the Revolution, representing the first female plea in history.

**10 000/15 000 €**

### Provenance:

- Transmitted by the author to his son Charlemagne Mouësan de La Villirouët (1789-1874), along with the family archives
- Then by the latter to his son Paul Mouësan de La Villirouët (1829-1919)
- Then by the latter to his nephew Xavier de Bellevue (1854-1929)
- Then by the latter to his niece Anne-Marie Libault de La Chevasnerie (1896-1989), née Mouësan de La Villirouët (1861-1944)
- Then by the latter to her daughter Marie-Thérèse de La Guerrande (1896-1989), née Libault de La Chevasnerie
- Then, by descent and acquisition
- Collection of a descendant of the latter



**I0** 19TH-CENTURY FRENCH SCHOOL,  
CIRCLE OF DELACROIX

*Portrait of Frédéric Chopin (1810-1849)*  
Black pencil  
21 x 16 cm  
Pencil annotation at the bottom center  
**20 000/30 000 €**



**II** PAUL CÉZANNE (1839-1906)

*Young Peasant Girl, circa 1877*  
Oil on canvas  
46 x 38 cm  
**700 000/1 000 000 €**

**Provenance:**

- Camille Pissarro - Auguste Pellerin
- Octave Mirbeau - Octave Mirbeau Sale, Galerie Durand-Ruel, Paris, February 24, 1919, Lot 6
- Purchased by Bernheim-Jeune at the Mirbeau sale
- Sold to George de Zayas for 75,000 francs on September 24, 1920
- John Quinn - Marius de Zayas
- Henri-Jean Laroche - Jacques Laroche
- Acquired from the Galerie Jeanne Castel in November 1950 by the grandfather of the current owners, Mr. B.

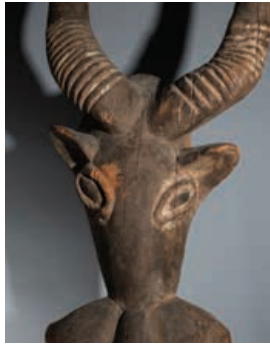


**I2** RARE CARIBOU HUNTING JACKET

Naskapi, northeastern regions of North America.  
Caribou hide, traditional and imported pigments, traditional tendons and cotton threads.  
Estimated date: 19th/20th century  
Condition: wear, snags, scratches, and stains with some repainting. Some seams reinforced with modern thread.  
H. 105 cm - W. 164 cm approx.  
**30 000/50 000 €**

**Provenance:**

- Private collection, France



## 13 NYA BUFFALO MASK

Bamileke culture, Wum style  
Cameroon, northern Grassland  
Wood with dark patina, kaolin  
H. 113 cm

**40 000/60 000 €**

**Provenance:**

- Leopold Häfliger Collection, Lucerne
- Suzanne Greub Collection, Tribal Art Centre, Basel
- Private collection, Paris



## 14 HENRY CROS (1840–1907)

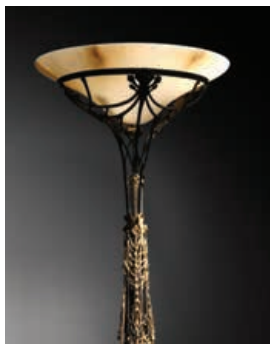
“The Centaur Chiron & Circe,” circa 1898–1900. Polychrome pâte de verre vase cast in a segmented mold, with an ovoid, shouldered, and flattened body adorned with two handles at the top.

Decor in slight relief featuring mascarons of ancient tragedy masks on the short sides, a centaur and Achilles on one side, and two nude women surrounding the sorceress Circe and her snakes on the other (base and neck reinforced with sand, minor material flaws, burst firing bubbles).

H. 27.5 cm

**60 000/80 000 €**

- Galerie Marc Lamouric, Louvre des Antiquaires, Paris, acquired in 1980
- Christie Mayer Lefkowitz Collection, New York



## 15 LOUIS MAJORELLE (1859–1926)

Floor lamp known as the “Poincaré,” a model created in 1908, “deluxe” version in brown-patinated wrought iron, gilded wrought iron, and gilded bronze, featuring a conical bowl of pink alabaster with green veins. Structure with three double conical legs adorned with overlapping stylized thuja branches held in place by small flowers. Large central brass flower on the inner side housing the electrical system.

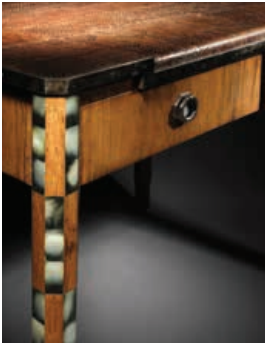
Engraved signature “L. Majorelle” on the blackened wrought iron structure, positioned toward the bottom.

H. 197.5 cm – D. 68 cm

**60 000/80 000 €**

**Provenance:**

- Galerie Marc Lamouric, Louvre des Antiquaires, Paris, acquired in 1980
- Christie Mayer Lefkowitz Collection, New York



**16\*** MARCEL COARD (1889–1974)

Rosewood desk, c. 1927, with a rectangular top entirely covered in reticulated python skin framed by a flat chrome-plated metal band, opening with two drawers around the base. Base and legs adorned on all sides with mother-of-pearl inlays. Corner base with tubular legs featuring beveled sides and telescoping lower sections. Stamped with a parrot on the reverse.

H. 75 cm – W. 92 cm – D. 60.5 cm

**150 000/200 000 €**

**Provenance:**

- Piece commissioned by the great-grandparents of the current owner



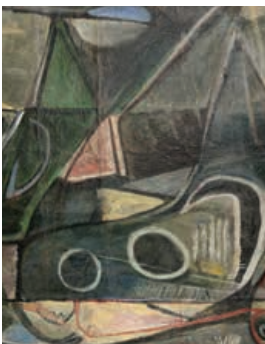
**17** MAN RAY

ÉLECTRICITÉ. 10 Rayogrammes de Man Ray et un texte de Pierre Bost. Paris, Compagnie Parisienne de Distribution d'Electricité, 1931. Portfolio, 38.5 x 28.5 cm, containing ten rayograms by Man Ray. Binding by Henri Mercher, dated 1974 and signed. An electrical circuit is embedded in the binding's lining, enabling the '+' and '-' symbols to light up using a battery. First edition limited to 500 numbered copies on Rives paper, single print run, illustrated with 10 heliogravure rayograms signed on the plate. Copy from Daniel Filipacchi bearing an autograph dedication by Man Ray.

**70 000/80 000 €**

**Provenance:**

- Daniel Filipacchi  
- Private collection



**18** BRAM VAN VELDE (1895-1981)

*Sans titre, Montrouge, 1944*

Mixed media (oil and gouache) on canvas

105 x 142 cm

(Restorations)

**60 000/80 000 €**

**Provenance:**

- Roussillon Dietrich Collection, Paris  
- Private collection, Marnes-la-Coquette, then by descent



## 19 ELAINE STURTEVAN T (1924-2014)

Peinture à Haute Tension, 1969

Acrylic and flocked material mounted on canvas and neon; signed, titled, and dated 1969 on the back

162 x 96.5 x 15 cm

Created in 1968-1969, this work is part of the first edition of eight copies. (Restorations)

**60 000/80 000 €**

### Provenance:

- Arman Collection
- Estate of Liliane Radigue



## 20<sup>A</sup> ORLAN (born in 1947)

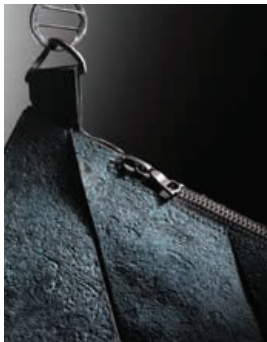
SMART Arlequinade

Model Fortwo

**15 000/20 000 €**

### Provenance:

- ORLAN



## 21<sup>A</sup> T-REX LEATHER™ BAG

Cellular T-Rex Leather™, silver adjustment buckle cast using the lost-wax technique and set with natural black diamonds, cold-forged silver element inspired by the double helix of DNA, silver element bearing the house hallmark, Swiss EtaProof cotton, Japanese-made Shindo nylon strap, Swiss-made Riri zippers.

Unique piece, Enfin Levé, 2026

26 x 18 cm

**300 000/500 000 €**





<b>1</b> IMPORTANT FOSSILE D'ICHTYOSAURE	4
<b>2</b> IMPORTANTE TÊTE D'IDOLE CYCLADIQUE	10
<b>3</b> DÉESSE DE L'EAU	16
<b>4</b> CASQUE OTTOMAN	24
<b>5</b> DAGUE MOGHOLE	30
<b>6</b> JEAN-ÉTIENNE LIOTARD (1702-1789)	36
<b>7</b> TABATIÈRE EN OR FIN	42
<b>8</b> PAIRE DE PISTOLETS	48
<b>9</b> DOCUMENTS DE LA COMTESSE DE LA VILLIROUËT	58
<b>10</b> ÉCOLE FRANÇAISE DU XIX <sup>E</sup> SIÈCLE, ENTOURAGE DE DELACROIX	64
<b>11</b> PAUL CÉZANNE (1839-1906)	70
<b>12</b> VESTE DE CHASSEUR	76
<b>13</b> MASQUE	84
<b>14</b> HENRY CROS (1840-1907)	90
<b>15</b> LOUIS MAJORELLE (1859-1926)	96
<b>16</b> MARCEL COARD (1889-1974)	102
<b>17</b> MAN RAY (1890-1976)	108
<b>18</b> BRAM VAN VELDE (1895-1981)	118
<b>19</b> ELAINE STURTEVANT (1924-2014)	124
<b>20</b> ORLAN (né en 1947)	130
<b>21</b> SAC EN T-REX LEATHER™	136

# CONDITIONS DE VENTE

## 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 Giquello SAS.

Tous les lots sont vendus sous le Régime Général, en application de la directive UE 2022/542.

Les acquéreurs paieront en sus des enchères, par lot et par tranche, les commissions et taxes suivantes :

25% HT de 1 euro à 500 000 €

20.5 % HT au-dessus de 500 001 €

**La TVA de 5.5% en sus est calculée sur les frais HT et sur l'adjudication.**

Pour les lots précédés du symbole  $\Delta$ , les acquéreurs paieront en sus des enchères par lot et par tranche, les commissions et taxes suivantes :

- 25% HT de 1 € à 500 000 € soit 30% TTC

- 20.50% HT au-delà de 500 001 € soit 24.60% TTC

La T.V.A. (20%) est en sus de la commission H.T.

## ORDRES D'ACHATS

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 Giquello SAS, accompagnée de ses coordonnées bancaires et postales. Les enchères par téléphone sont un service gracieux rendu aux clients qui ne peuvent se déplacer. Giquello SAS 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](http://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 Live 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](http://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, Giquello SAS 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 « adjugé » 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 appartient à l'adjudicataire de faire assurer le lot dès l'adjudication. Il ne pourra tenir Giquello SAS, responsable en cas de perte, de vol ou de dégradation de son lot.

II/ TVA - Régime général - biens non marqués par un symbole :

A/ Tous les biens non marqués seront vendus sous le régime général.

La TVA de 5.5% en sus est calculée sur les frais HT et sur l'adjudication.

III / 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 sas Giquello 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 SAS 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 accreditative 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, Giquello SAS 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 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 dudit certificat ne pourront en aucun cas justifier un différé du règlement. Giquello SAS et/ou le Vendeur ne sauraient en aucun cas être tenus responsables en cas de refus dudit certificat par les autorités.

## FOSSILES

Tous les fossiles nécessitent des mesures conservatoires au moment de leur découverte et les restaurations sont pratiquement toujours existantes. Elles intègrent les collages, les consolidations, les intégrations avec des éléments coulés, les peintures, etc.... Celles-ci sont exécutées professionnellement et doivent donc être considérées comme une valeur ajoutée, et non comme un défaut.

## \*CITES

Les lots 5 et 16 précédés du symbole \* sont réalisés dans des matières classées à l'Annexe I au titre de la Convention de Washington et à l'Annexe A du Règlement Communautaire Européen. Au vu de leur ancienneté, ces spécimens sont bien antérieurs au 1<sup>er</sup> juin 1947.

Suite à l'arrêté du 16 août 2016 relatif à l'interdiction du commerce de l'ivoire d'éléphants et de la corne de rhinocéros sur le territoire national, modifié par l'arrêté du 4 mai 2017 et 16 décembre 2021, les objets en ivoire travaillé datant d'avant 1947 sont soumis à l'obtention d'un certificat intracommunautaire (CIC) remis à l'acheteur après la vente afin que ce dernier puisse circuler librement avec l'objet au sein de l'Union Européenne.

Pour une expédition hors de l'Union Européenne, l'objet est soumis à l'obtention d'un certificat CITES de réexportation. Il appartient à l'acheteur de se renseigner sur les lois et réglementations douanières qui s'appliquent avant d'enchérir sur tout lot contenant des éléments d'espèces protégées. Conformément aux dispositions de l'article L321-17 du Code de commerce, l'action en responsabilité contre l'OVV se prescrit par 5 ans à compter de l'adjudication ou de la prise.

# TERMS AND CONDITIONS

## 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 relining 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 O.V.V. Giquello may not be held liable for this.

Payment shall be made in full in euros. Pursuant to EU Directive 2022/542, all lots are sold under the General Regime. In addition to the hammer price per lot and per price bracket, buyers shall be required to pay the following taxes and charges:  
25% excl. VAT from 1 € to 500,000 €  
20.5% excluding VAT above 500,001 €  
**The 5.5% VAT is calculated on the buyer's premium before taxes AND on the hammer price.**

For lots marked with the symbol  $\Delta$ , buyers will pay, in addition to the hammer price per lot and per price bracket, the following commissions and taxes:  
- 25% excluding tax on amounts from 1€ to 500,000 €, or 30% including tax  
- 20.50% excluding tax on amounts over 500,001 €, or 24.60% including tax  
VAT (20%) is in addition to the commission excluding tax.

## BIDDING

All bidders who wish to make an offer or bid by telephone may send a request, by post, email or fax to O.V.V. Giquello, along with their bank details. The telephone auctions are a free service provided to customers who are not in a position to attend. O.V.V. Giquello 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, O.V.V. Giquello 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 O.V.V. Giquello, liable in the event of loss, theft or damage to the lot. II/ Lots from outside the EU under the temporary admission scheme: (marked by a  $\Theta$  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).

III / 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). O.V.V. Giquello 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, O.V.V. Giquello 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.

## 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 preemptive 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 O.V.V. Giquello and/or the Seller be held liable should the authorities refuse to deliver the said certificate.

## FOSSILS

All fossils require conservative measures at the time of their finding and restorations are virtually always existing. They include gluing, consolidations, integrations with casted elements, paintings, etc. They are professionally executed so must be considered as an added value, not a defect.

## \*CITES

The lots 5 and 16 with the symbol \* are made of species that are classified in Annex I of the Washington Convention and Annex A of the European Community Regulation. In view of their age, these specimens predate 1 June 1947.

Following the Order of 16 August 2016 on the prohibition of trade in elephant ivory and rhinoceros horn on national territory, amended by the Orders of 4 May 2017 and 16 December 2021, worked ivory objects dating from before 1947 are subject to obtaining an intra-Community certificate (CIC) given to the buyer after the sale so that the latter can move freely with the object within the European Union.

If the item is to be shipped outside the European Union, a CITES re-export certificate must be obtained. It is the buyer's responsibility to find out about the customs laws and regulations that apply before bidding on any lot containing elements of protected species. In accordance with the provisions of article L321-17 of the French Commercial Code, liability claims against the auctioneer are time-barred after 5 years from the date of the auction.

**PHOTOGRAPHIES** Vincent Girier-Dufournier  
Maria Lannino  
Art Digital Studio

**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

