ARTCURIAL

in association with SPINK

ARTCURIAL

FROM PARIS TO HONG KONG

AUCTION: 5 - 6 OCTOBER 2015, HONG KONG



in association with SPINK

FROM PARIS TO HONG KONG

ARTCURIAL
in association with SPINK



Francis Briest
Co-Chairman



François Tajan
Co-Chairman



Isabelle Bresset
Auctioneer

SPECIALISTS



INTERNATIONAL DEVELOPMENT
Martin Guesnet
Tel. : +33 (0)1 42 99 20 31
email : mguesnet@artcurial.com



COMICS AND ILLUSTRATION
Éric Leroy
Tel. : +33 (0)1 42 99 20 17
email : eleroy@artcurial.com



ARTCURIAL MOTORCARS
Matthieu Lamoure
Tel. : +33 (0)1 42 99 16 31
email : mlamoure@artcurial.com



OBJECTS OF VERTU AND WORKS OF ART
Filippo Passadore
Tel. : +33 (0)1 42 99 20 54
email : fpassadore@artcurial.com

ART DECO
Sabrina Dolla
Tel. : +33 (0)1 42 99 16 40
email : sdolla@artcurial.com

ART DECO
Cécile Tajan
Tel. : +33 (0)1 42 99 20 80
email : ctajan@artcurial.com

DESIGN
Emmanuel Berard
Tel. : +33 (0)1 42 99 20 42
email : eberard@artcurial.com

VINTAGE & COLLECTIONS
Eva-Yoko Gault
Tel. : +33 (0)1 42 99 20 15
email : egault@artcurial.com

IMPRESSIONIST & MODERN ART
Bruno Jaubert
Tel. : +33 (0)1 42 99 20 35
email : bjaubert@artcurial.com

POST-WAR & CONTEMPORARY ART
Hugues Sébilleau
Tel. : +33 (0)1 42 99 16 35
email : hsebilleau@artcurial.com

POST-WAR & CONTEMPORARY ART
Karim Hoss
Tel. : +33 (0)1 42 99 20 66
email : khoss@artcurial.com

COMICS AND ILLUSTRATION
Saveria de Valence
Tel. : +33 (0)1 42 99 20 11
email : sdevalence@artcurial.com

CONTACTS



Qinghua Yin
Tel. : +33 (0)1 42 99 20 32
email : qyin@artcurial.com



Gabrielle Richardson
Tel. : +33 (0)1 42 99 20 68
email : grichardson@artcurial.com



Angie Ihlo Fung
Tel. : +852 3952 3033
email : aihlofung@spink.com



Newton Tsang
Tel. : +852 3952 3032
ntsang@spink.com

ARTCURIAL
in association with SPINK

PARTNERS

Francis Briest, Co-Chairman
Hervé Poulain
François Tajan, Co-Chairman

Fabien Naudan, Vice-Chairman

Senior associate Director
Martin Guesnet

Associate Directors
Stéphane Aubert
Emmanuel Berard
Olivier Berman
Isabelle Bresset
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert
Matthieu Lamoure

FROM PARIS TO HONG KONG SALE N° 2888

Auctioneer:
Isabelle Bresset

Contacts during the exhibition:
Qinghua Yin
Paris +33 (0)1 42 99 20 32
Hong Kong +852 3952 3099
qyin@artcurial.com

Angie Ihlo Fung
Tel. : +852 3952 3033
aihlofung@spink.com

Consultant in Beijing:
Jiayi Li
Tel. : +86 137 01 37 58 11
lijiayi@gmail.com

PUBLIC EXHIBITIONS IN HONG KONG

Lightstage & The Space G/F
210 and 218 Hollywood Road – Sheung Wan – Hong Kong

Friday 2nd October
11am - 8pm
Saturday 3rd October
11am - 8pm
Sunday 4th October
11am - 8pm
Monday 5th October
11am - 8pm
Tuesday 6th October
11am - 6pm (partial exhibition)

AUCTIONS

Spink
4/F and 5/F, Hua Fu Commercial Building
111 Queen's Road West – Sheung Wan – Hong Kong

MONDAY 5 OCTOBER 6 PM.
Comics and illustration – Lot 1-37
Objects of vertu and works of art – Lot 100-127

TUESDAY 6 OCTOBER 6 PM.
Vintage Motorcar – Lot 200
Elegant lifestyle – Lot 201-221
Impressionist and Modern Art – Lot 300-311
Contemporary Art – Lot 312-323

Online catalogues
www.artcurial.com

PAYMENT

Sue Pui
Tel. : +852 3952 3010
spui@spink.com

SHIPPING

Newton Tsang
Tel. : +852 3952 3032
ntsang@spink.com

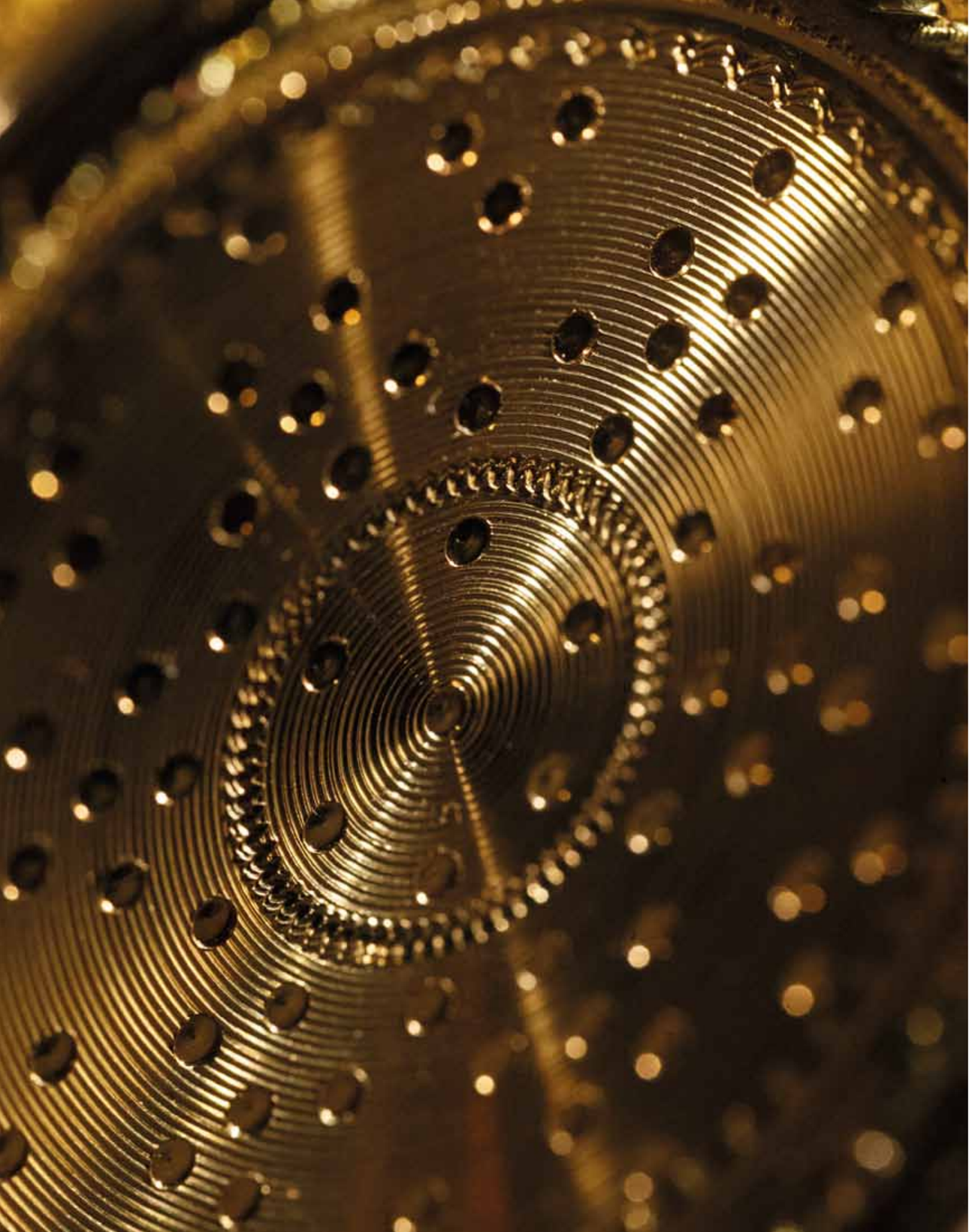
REGISTRATION, ABSENTEE & TELEPHONE BIDS

Thomas Gisbert de Callac
Tel. : +33 (0)1 42 99 20 51
bids@artcurial.com

Doris Lo
Tel. : +852 3952 3001
dlo@spink.com

Artcurial Live Bid
Watch Artcurial live auctions and bid online through *Artcurial Live Bid* platform.
For subscriptions :
www.artcurial.com

Spink Live Bid
www.spink.com
Tel. : +852 3952 3000



Contents

Pages 4-5
Specialists and Auction enquiries

Pages 8-99
Comics & Illustration – Lots 1- 37

Pages 100-207
Works of Art including the Property of a European Noble Family
Lots 100 - 133

Pages 208-265
Elegant lifestyle – Lots 200 - 221
Vintage Motorcar – Lot 200
Art Déco - Design – Lots 201 - 217
Hermès Vintage – Lots 218 - 221

Pages 266-363
Impressionist & Modern art – Lots 300 - 311
Post-War and Contemporary art – Lots 312 - 323

Pages 364-365
Artcurial history

Pages 366-368
Terms and conditions of the sale

Page 369
Collection and storage

Pages 370-371
Specialist departments

Page 372
Absentee and telephone bidding form

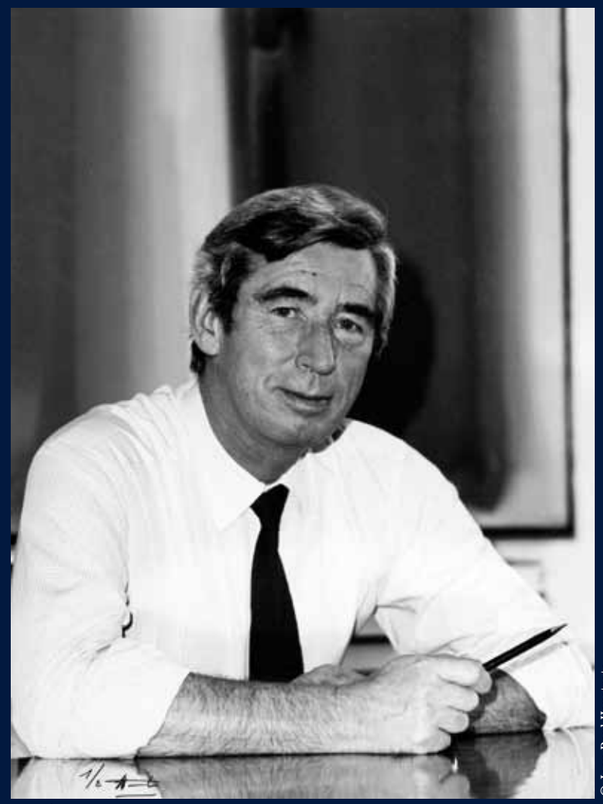


Bandes Dessinées

Comics & Illustration

漫畫與插畫

Lots 1 – 37



© Jean-Paul Haustrate

HERGÉ

Le Lotus bleu
藍蓮花

Rien ne manque, comme si Hergé avait concentré ici, de la plus belle et de la plus impressionnante manière qui soit, le cœur et l'esprit du dessinateur. Les années souveraines du *Petit Vingtième* et un sens instinctif de la mise en image qui se matérialise pas à pas ; l'amitié indéfectible de Tchang et ses précieuses leçons de dessin ; une calligraphie à l'encre de Chine, avec toute la symbolique qu'elle comporte, et des marques distinctives qui installent le lecteur dans un espace onirique aux contours soigneusement délimités.

Tintin reporter. Hergé reporter. Une indéfinissable fascination relayée par des images judicieusement construites qui intériorisent la réalité et les enjeux d'une époque. Un mythe, comme un rayonnement lumineux qui nous effleure sans que nous en soyons réellement conscients, qui ravive les aspirations et les peurs jalonnant notre existence, mais qui a enthousiasmé notre enfance et notre vie d'adulte : tel est le privilège exclusif des artistes d'exception. Rares sont ceux qui ont redéfini les conventions et les limites de la bande dessinée, et qui ont contribué à l'ériger au rang de neuvième art. Après-guerre, seul Edgar P. Jacobs parviendra à hisser une œuvre à un tel niveau, notamment avec *La Marque jaune*, où beauté formelle et charge émotionnelle convergent vers le même objectif : un signe fatidique.

Nothing is missing, as if Hergé had concentrated here, in the most beautiful and impressive manner, the heart and spirit of the cartoonist – years when Le Petit Vingtième *reigned, an instinctive sense of composition that progressively developed, the steadfast friendship of Chang and valuable drawing lessons, calligraphy in India ink, with all its symbolism, and distinctive devices that situate the reader in a dreamlike space with carefully delineated contours.*

Tintin reporter. Hergé reporter. An obscure fascination perceptible in carefully constructed images that internalize the realities and challenges of that time. A myth, like a bright ray of light that touches us without our really being aware of it, that revives hopes and fears as milestones in our lives, an enthusiastic part in our childhood and adulthood. Such is the special privilege of exceptional artists. Few have so redefined the conventions and boundaries of the comic, helping to raise it to the rank of the ninth art. After the war, only Edgar P. Jacobs was also able to bring his work to this high level, especially in The Yellow "M" where formal beauty and emotional impact converge towards the same goal: a fateful sign.

漫畫《藍蓮花》是漫畫大師埃爾熱的智慧結晶，如同他當年在《二十世紀報》發表的那些作品，其畫面構圖極具個人風格。他與好友張先生的友誼以及張先生在書法與中國繪畫領域對他的幫助，皆體現在此作品中，并成為埃爾熱的獨特標誌。在他精心勾勒的有限空間里，讀者們得以進行無限遐想。

丁丁與埃爾熱使我們的童年與成年時代充滿了激情，然爾只有及少數的藝術家擁有這種能量。他們打破了慣例與漫畫的侷限性，使漫畫立足於第九藝術。戰後，只有埃德加·P·雅各布斯的《黃色標記》達到了此高度。形式與情感的融合成為了命運符號。

Loin des facéties coutumières, *Le Lotus bleu* adopte un ton plus grave. Tintin est devenu lui-même : clairvoyant, sensible aux vibrations du monde extérieur, au-delà des apparences et des facilités offertes à un héros de papier. Alors sans doute devrions-nous envisager ce hors-texte comme étant la quintessence de la ligne claire. Hergé affirme et affine son style, dessin et narration sont portés par une solide ambition créative comme jamais ils ne l'ont été auparavant. Derrière ces traits de plume et ces ombres chinoises se cachent un imaginaire hors du commun, une histoire capable de nous tenir en éveil et des signes plastiques d'une force évidente, irrémédiablement gravés dans notre mémoire et indissociables du plaisir premier de la lecture.

Une rue de Shanghaï, quasiment déserte. La nuit. Le mystère. Quelque chose d'imperceptible, comme un rêve que l'on pourrait toucher du bout des doigts et qui au dernier moment nous échappe. Des idéogrammes accrochés aux murs, une architecture qui s'élève, et une vue en plongée qui entraîne le spectateur au cœur du dessin : le décor ne s'appuie que sur les éléments dont il a besoin, mais la composition reste remarquable, avec une géométrie subtile qui permet au regard de se focaliser sur Tintin.

Un mouvement en diagonale, mis en relief par quelques traits discontinus ; des courbes qui se croisent et donnent de la profondeur ; une trajectoire oblique qui ouvre la rue et prolonge la dynamique. Des silhouettes qui se font face et des ombres que l'on devine, un climat psychologique où le temps s'immobilise. Le silence et l'élégance. Tout est suggéré, rien n'est imposé. Hergé a trouvé sa voie : le dessin est un cercle vertueux.

Du tracé jaillit la lumière. Cet esthétisme en clair-obscur repose sur l'équilibre entre respiration et rythme, lignes de force et vide médian concourent à cette poésie graphique qui fait de Tintin un point de convergence, un cercle diaphane capable de transmuter les énergies. Grâce au *Lotus bleu*, album très personnel auquel il ne cessera de se référer, et miroir du monde qui a permis à Tintin de se métamorphoser, Hergé a acquis la plénitude de son art.

Moving beyond the usual humorous approach, The Blue Lotus *adopts a more serious tone. Tintin has become fully himself – clairvoyant, sensitive to vibrations from the outside world, going beyond the appearances and facile solutions typical of a paper hero. We should perhaps consider this* hors-texte *as the epitome of a clear line as Hergé affirms and refines his style, both drawing and narration carried forward by a new, and serious, creative ambition. Behind the lines of the pen and shadowy silhouettes lurks an unusual imagination, a story that keeps us on tenterhooks, and clear, powerful visual language, permanently etched in our memory and inseparable from the pleasure of the first moment of reading.*

A street in Shanghai, almost deserted. Night. Mystery. Something imperceptible, like a dream one can almost touch with the fingertips but that escapes us at the last possible moment. Ideograms hanging on the walls, architecture materializing, a top-down view that draws the viewer into the heart of the drawing. The decor relies only on the essential elements, and the composition is outstanding, with a subtle geometry that leads the eye to focus on Tintin.

A diagonal movement, highlighted by some broken lines, curves that intersect and give depth, an oblique trajectory that opens the street and extends its dynamic feel. Silhouettes facing each other, barely perceptible shadows, a psychological atmosphere where time comes to a halt. Silence and elegance. Everything is suggested, nothing is forced. Hergé has found his path: drawing has become a virtuous circle.

From the line springs light. His aesthetic chiaroscuro relies on a balance between the breath and the rhythm, compositional lines and empty space in the center that contribute to a visual poetry that makes Tintin the focal point, a transparent circle capable of transmuting energy. Thanks to The Blue Lotus*, a very personal album to which he constantly refers, and a mirror of a world that allowed for Tintin's metamorphosis, Hergé reached the full mastery of his art.*

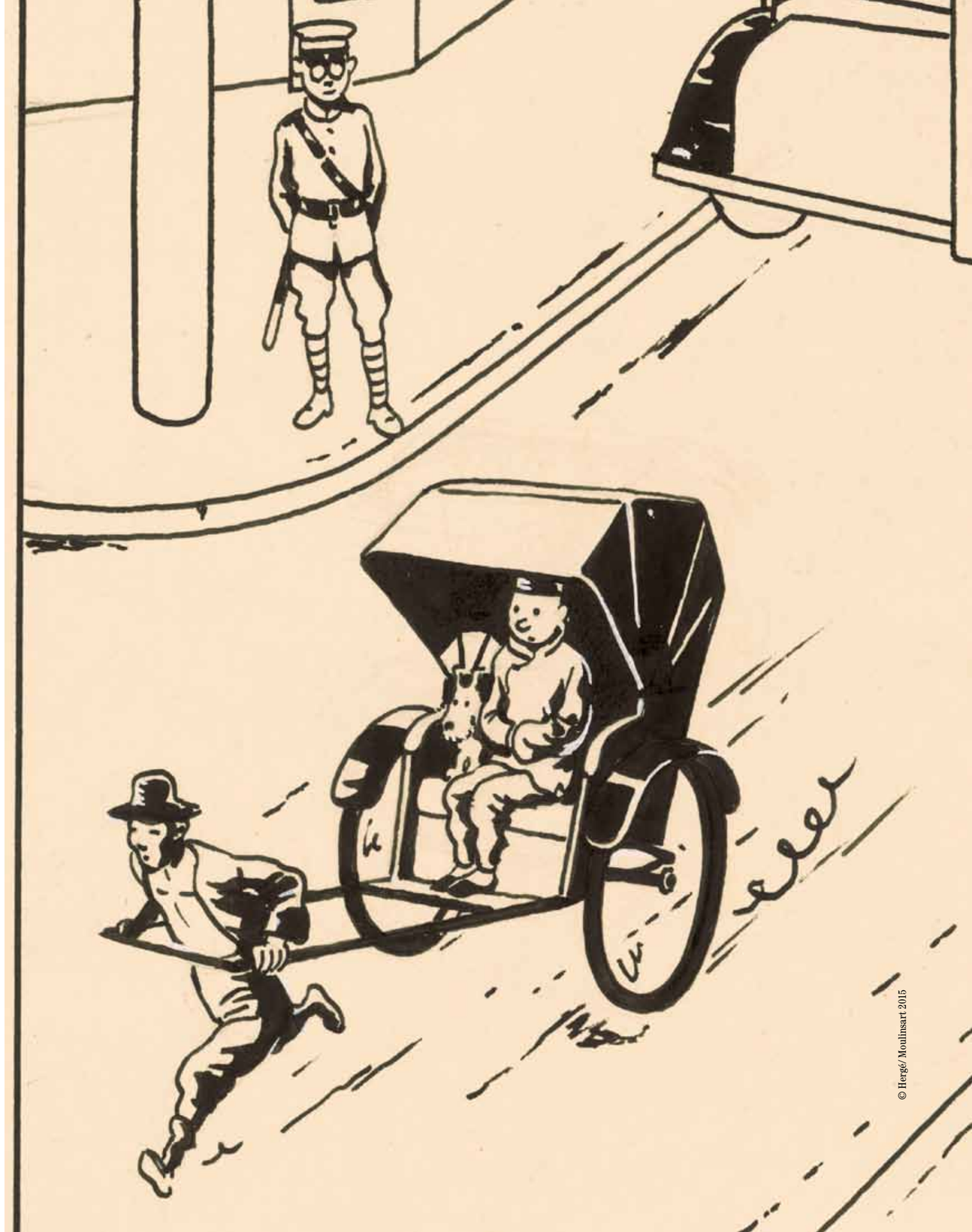
《藍蓮花》是一部重要的作品，丁丁不僅英明且對外來世界極為敏感，他已不只是紙上與書中的英雄。埃爾熱不斷鑽研與提煉其繪畫風格，此插圖即為“單線白描”的代表作。埃爾熱的故事靈感來自於他源源不斷的創作慾望，作品中的鋼筆線條與中國元素賦予了無限的想像力。緊湊的故事情節與印象深刻的畫面能量成為閱讀其作品必不可分的兩個樂趣。

上海，一個冷清又神秘的夜晚，觸手可及的夢想逃離我們。懸掛的招牌，比鄰的建築，簡潔的畫面中不乏巧妙的構圖，簡單的幾何形組合使丁丁成為畫面視覺中心。畫面動向為對角線，并由一些虛線組成。曲線相交與斜向的街道增添了畫面的進深感與動態感。埃爾熱用簡單的線條使時間停止。畫面寧靜而優雅，無任何牽強的佈局。埃爾熱找到了自己的路。

明暗對比的唯美來自於線條與畫面中央留白的平衡。埃爾熱創造了以丁丁為中心的圖像詩歌。

《藍蓮花》這部極個人化的作品使埃爾熱日後不斷參照。丁丁的轉型來自於故事的發展，埃爾熱不迎來了其藝術的巔峰。

Right handside page : detail of lot 1



© Hergé/ Moulinsart 2015

1

HERGÉ (Georges Remi dit)
1907 – 1983

LE LOTUS BLEU
Encre de Chine et gouache blanche pour le troisième hors-texte destiné à cet album publié en 1936 aux éditions Casterman. L'édition originale du *Lotus Bleu* comporte cinq hors-textes en couleurs, les rééditions en noir et blanc n'en ont que quatre. Ce hors-texte n'apparaît que dans l'édition de 1936. Le seul dessin original de cet album mythique encore en mains privées.

Dessin historique, qui symbolise une aventure emblématique et qui illustre l'inaltérable énergie intérieure de la ligne claire.
30,4 x 23,4 cm

HERGÉ (Georges Remi called)
1907 – 1983

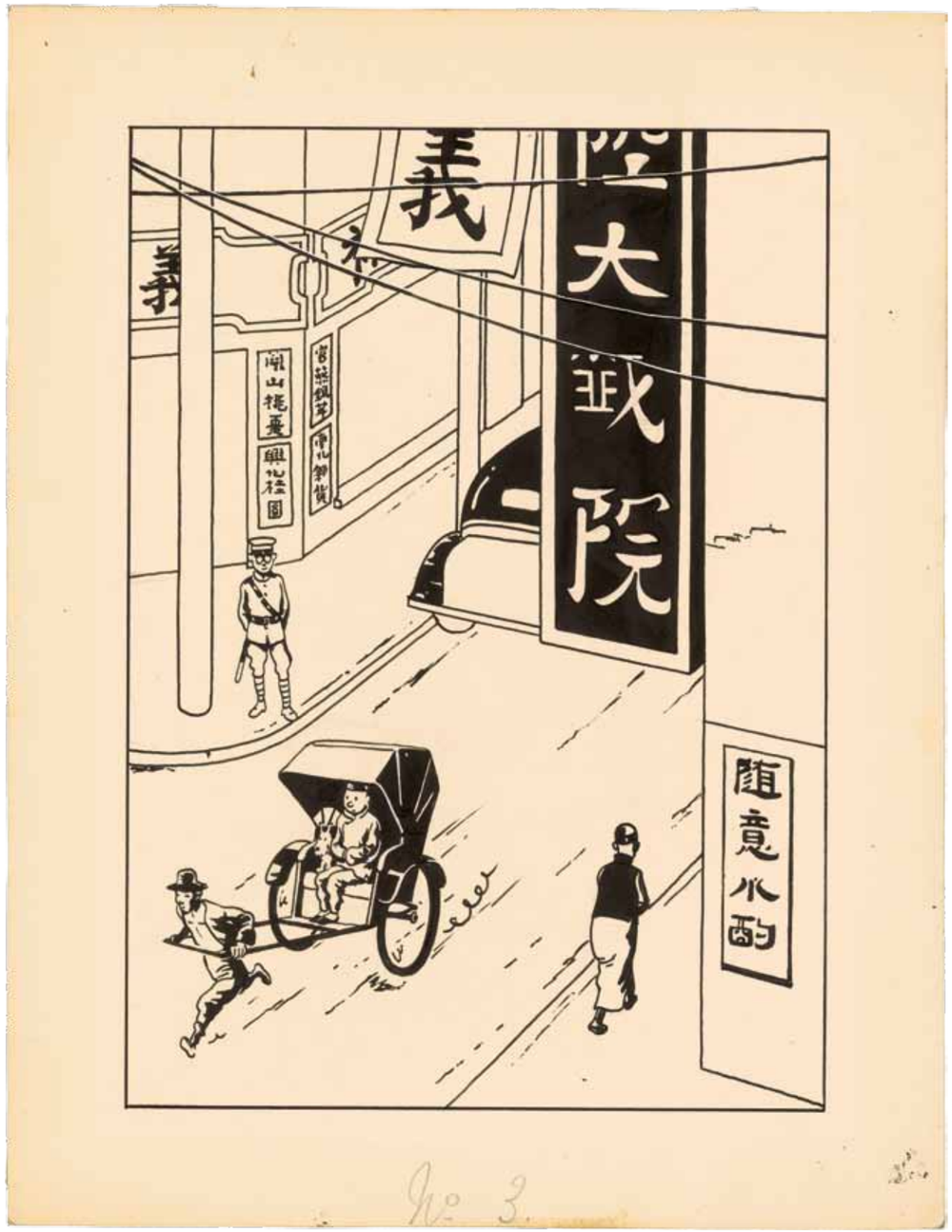
THE BLUE LOTUS
India ink and white gouache on paper. Original drawing for the third hors-texte *of this album (Casterman, 1936). The 1936 edition of the* Blue Lotus *was published with 5 color* hors-texte*. The following black and white editions had only 4 of them. This particular plate was published only once in the 1st edition.*

The only original drawing from this mythical album still in private hands.
12 x 9 ¼ in.

埃爾熱(本名喬治•勒米)

藍蓮花
紙上水墨與白水粉；此系列漫畫之第三幅單頁插圖手繪原稿(1936年，Casterman公司出版)，《藍蓮花》第一版本共有五幅彩色插圖，之後黑白再版配有四幅插圖。這幅手繪原稿只出版於1936年第一版印刷。這是唯一一幅仍被私人收藏的手稿。
30,4 x 23,4 公分；12 x 9 ¼ 英寸

HK$ 8 600 00 – 13 000 000
US$ 1 100 000 – 1 600 000



© Hergé/ Moulinsart 2015

Les droits d'exploitation de l'œuvre d'Hergé appartiennent exclusivement, pour le monde entier, à la société Moulinsart, 162 avenue Louise à 1050 bruxelles. Toute reproduction, adaptation, traduction, édition, diffusion, représentation, communication publique, sous quelque forme, sur quelque support et par quelque moyen que ce soit, ainsi que les reproductions d'objets dérivés sont interdites sans autorisation écrite et préalable.

Worldwide reproduction rights for the Work of Hergé belong exclusively to Moulinsart, headquarters located at 162 Avenue Louise, 1050 Brussels. All reproduction, adaptation, translation, publishing, distribution, presentation, public communication, under any form, on any support or by any means, of any part of this Work or of any derived object, is not permitted without prior written authorisation.

埃爾熱作品全球所有權歸Moulinsart**公司**（162 avenue Louise à 1050, Bruxelles）**所屬。未經此公司事先書面許可，禁止以任何形式、任何媒介、任何途徑對埃爾熱作品進行複製、改編、翻譯、出版、發行、代理、公共推廣及衍生品製作等。**



© Vanessa Franklin

Enki BILAL

Enki BILAL
恩基·比拉

C'est une exceptionnelle opportunité qui nous est offerte avec cette sélection qui couvre près de vingt-cinq années du travail d'Enki Bilal. Planches originales, couvertures et illustrations : tout ce qui caractérise l'univers de cet artiste – où se mélangent récits fantastiques, enjeux historiques, beauté angoissante et images impénétrables – et révèle une sensibilité très particulière et un héritage culturel très attachant, se trouve réuni ici.

Les Phalanges de l'Ordre noir, *La Foire aux Immortels*, *Partie de chasse*, *La Femme piège*, *Froid Équateur*, *Le Sommeil du Monstre* : des œuvres extrêmement importantes qui ont marqué la bande dessinée moderne chacune à leur manière, qui sont les précieux témoignages d'une époque, mais aussi les signes distinctifs d'une profonde évolution artistique. Car dans ces albums, toujours ouverts sur l'extérieur, dessin, peinture et cinéma n'ont eu de cesse de se faufiler et de se rejoindre. Et au fil des années, des influences, des expérimentations graphiques, Enki Bilal a dépassé les frontières traditionnelles de cette discipline, contribuant ainsi à en faire un art contemporain.

« Au fond je me considère moins comme un pur dessinateur que comme porteur d'un imaginaire » explique-t-il.

Les conjonctures shakespeariennes, la poésie qui heurte et le spleen, les ramifications et les envolées de l'Histoire, la confrontation entre la création artistique et une réalité qui n'est pas forcément idyllique : Enki Bilal est un homme passionné, et un homme de son temps. Il aime le grondement des orages, les forces telluriques, les combats de l'imagination, la beauté lorsqu'elle est ambivalente et véhémente.

Difficile de ne pas succomber à la tentation, car chacun de ces dessins réprésente une étape significative de son parcours, un point de convergence qui ramène à lui les pages d'un album ou une image qu'on ne peut oublier. Alors il faut se laisser subjuguer par ces couleurs, excessives ou délicates, mais qui ont un irrésistible pouvoir de séduction ; par les lignes désirables de Jill Bioskop et l'orgueil démesuré d'Horus ; par cette impétuosité esthétique et cette fantasmagorie – parfois très lumineuse ou chargée de gravité – qui valorisent un investissement personnel de tous les instants.

Here is an exceptional opportunity, a selection that covers nearly twenty-five years of Enki Bilal's career – original drawings, covers and illustrations, everything that characterizes the artist's world in a mixture of fantastic tales, historical events, agonizing beauty and impenetrable images that reveal his exceptional and unique sensitivity and endearing cultural heritage.

The Black Order Brigade, The Carnival of Immortals, The Hunting Party, The Woman Trap, Cold Equator, The Dormant Beast: *all are essential works that have strongly influenced modern comics, each in their own way, and are not only a precious testimony of an era, but also distinctive signs of a profound artistic development. In these albums, always open to the outside world, drawing, painting and cinema constantly flit past each other but also sometimes meet. Over the years, through many influences and graphic experiments, Enki Bilal goes beyond the traditional boundaries of the discipline, helping to make it a contemporary art.*

"Basically I consider myself less as a pure draftsman than a carrier of the imagination" he explains.

Shakespearean situations, poetry in collision and ennui, ramifications and flights of history, a confrontation between artistic creation and a reality that is not always idyllic – Enki Bilal is a passionate man yet also a man of his time. He loves thundering storms, telluric forces, imaginary combat, and an ambivalent and vehement beauty.

Difficult not to succumb to temptation, because each of these drawings represents a significant step in his career, a focus that returns him to pages of an album or a picture he cannot forget. We are subjugated by these excessive or sensitive colors with an irresistible appeal; by the desirable curves of Jill Bioskop and the hubris of Horus; by aesthetic impetuosity and phantasmagoria - sometimes very luminous or quite serious – well worth a personal commitment at every instant.

榮幸所致，藉此良機我們可回顧恩基·比拉二十五余年創作的成果。從漫畫原稿、珍貴封面到精彩插圖，無不體現其作品的特性：精彩絕倫的故事情節、重要的歷史節點、對另類美的詮釋以及意義深遠的畫面，皆為讀者帶來獨特的心靈感受及引人入生的文化遺產。

《黑指令军队》、《诸神狂歡》、《狩獵盛宴》、《女人陷阱》、《寒冷赤道》及《沉睡的野獸》，每一部皆為當代漫畫的重要之作，時代的珍貴見證，更是藝術演變的顯著標誌。這些漫畫專輯始終面向大眾，以繪畫及電影等方式再現。經過多年來對畫面的探索與實踐，恩基.比拉打破了傳統藝術形式的束縛，從而打造新形式的當代藝術。

他自我評價道：內心深處我更像是想象力的承載者爾不僅僅是一名畫家。

他的作品為藝術創作與現實的對照，但絕非是永恆的或理想的。我們可以從中找到莎士比亞作品的影子：孤獨爾焦慮的感受、情境的巧合等。恩基·比拉是一位富有激情爾又踏實的藝術家。他喜歡暴風雨的轟隆、大地的力量、想象的碰撞以及強烈爾矛盾的美。美麗並非是“經典”，他充滿激情并為觀眾的好闡釋者。

他的每幅作品都記述著其發展軌跡，我們往往被這些刺激或柔和的顏色所征服，因其無法抵抗的誘惑力：吉爾（《女神陷阱》中的女主角)那令人嚮往的身材與荷魯斯的狂妄自大；或此類激烈美學與幻覺效應 – 或耀眼或吸引，附加每一瞬間的個人價值。

2

Enki BILAL
Né en 1951

NIKOPOL – TOME 2
LA FEMME PIÈGE
Acrylique, encre de Chine et pastel sur carton pour la couverture de la nouvelle édition de cet album publié en 1990 aux Humanoïdes Associés. Signé et daté « 90 ».

Couverture spectaculaire pour un album qui est une référence de la bande dessinée moderne. Enki Bilal prouve non seulement qu'il est l'un des plus grands artistes de cette discipline, mais que la couleur est devenue un élément primordial.
43,5 x 34,7 cm

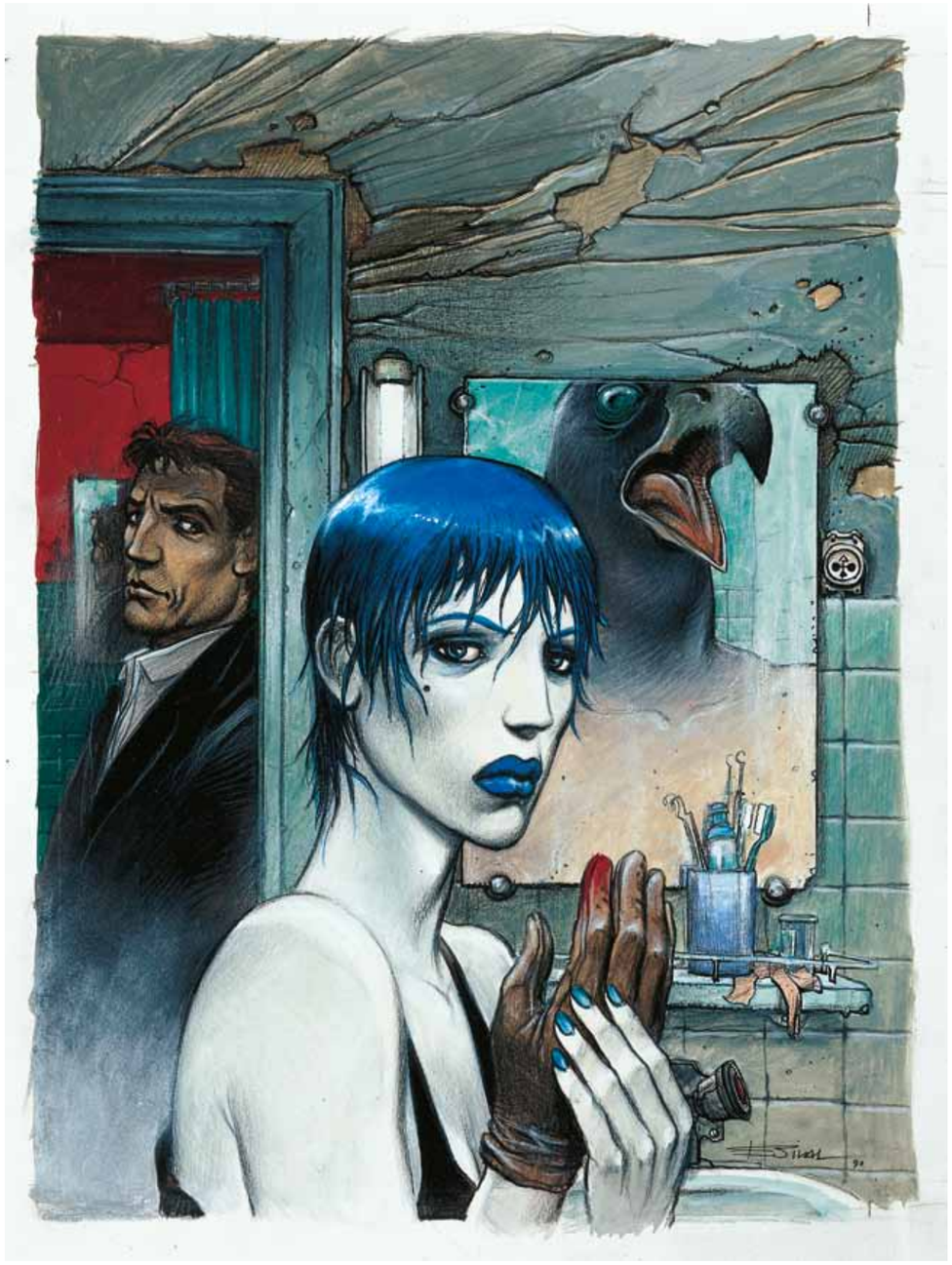
Enki BILAL
Born in 1951

THE NIKOPOL TRILOGY – VOL. 2
THE WOMAN TRAP
Acrylic, India ink and pastel on cardboard. Original drawing for the front cover of the new edition (Humanoïdes Associés, 1990). Signed and dated "90".
17 1/8 x 13 5/8 in.

恩基•比拉

尼可波勒 – 第二卷
女人陷阱
紙板丙烯、水墨與蠟筆；此系列漫畫再版封面之手繪原稿(1990年由Les Humanoïdes Associés公司出版)；**簽名與年代** '90'。
43,5 x 34,7 **公分**；17 1/8 x 13 5/8 **英寸**

HK$ 1 000 000 – 1 500 000
US$ 140 000 – 200 000



3

Enki BILAL
Né en 1951

PARTIE DE CHASSE
Acrylique, encre de Chine et pastel sur carton pour la couverture de la nouvelle édition de cet album publié en 1990 aux Humanoïdes Associés.
Signé.

Magnifique dessin, associé à un album qui mêle souvenirs de l'artiste, tragédie intimiste et graphisme révolutionnaire.
46,3 x 34,4 cm

Enki BILAL
Born in 1951

THE HUNTING PARTY
Acrylic, India ink and pastel on cardboard. Original drawing for the front cover of this album (les Humanoïdes Associés, 1990) . Signed.
18 ¼ x 13 ½ in.

恩基•比拉

狩獵盛宴
紙板丙烯、水墨及蠟筆；此系列漫畫再版封面之手繪原稿(1990年由Les Humanoïdes Associés公司出版)；**簽名。**
46,3 x 34,4 **公分**；18 ¼ x 13 ½ **英寸**

HK$ 860 000 – 1 300 000
US$ 110 000 – 170 000



4

Enki BILAL
Né en 1951

LES PHALANGES DE L'ORDRE NOIR
Encre de Chine et gouache sur papier pour la couverture de cet album publié en 1979 aux éditions Dargaud. Signé et daté « 79 ».
36 x 27,8 cm

Enki BILAL
Born in 1951

THE BLACK ORDER BRIGADE
India ink and gouache on paper. Original drawing for the front cover of this album (dargaud, 1979). Signed and dated "79".
14 1/8 x 11 in.

恩基•比拉

黑指令军队
紙上水墨與水彩；此系列漫畫封面之手繪原稿(1979年由Dargaud公司出版)；簽名與年代 '79'。
36 x 27,8 公分；14 1/8 x 11 英寸

HK$ 860 000 – 1 300 000
US$ 110 000 – 170 000



5
Enki BILAL
Né en 1951

PARTIE DE CHASSE
Encre de Chine et gouache sur papier
pour la planche 26 de cet album publié
en 1983 aux éditions Dargaud. Signé.
46,4 x 37,1 cm

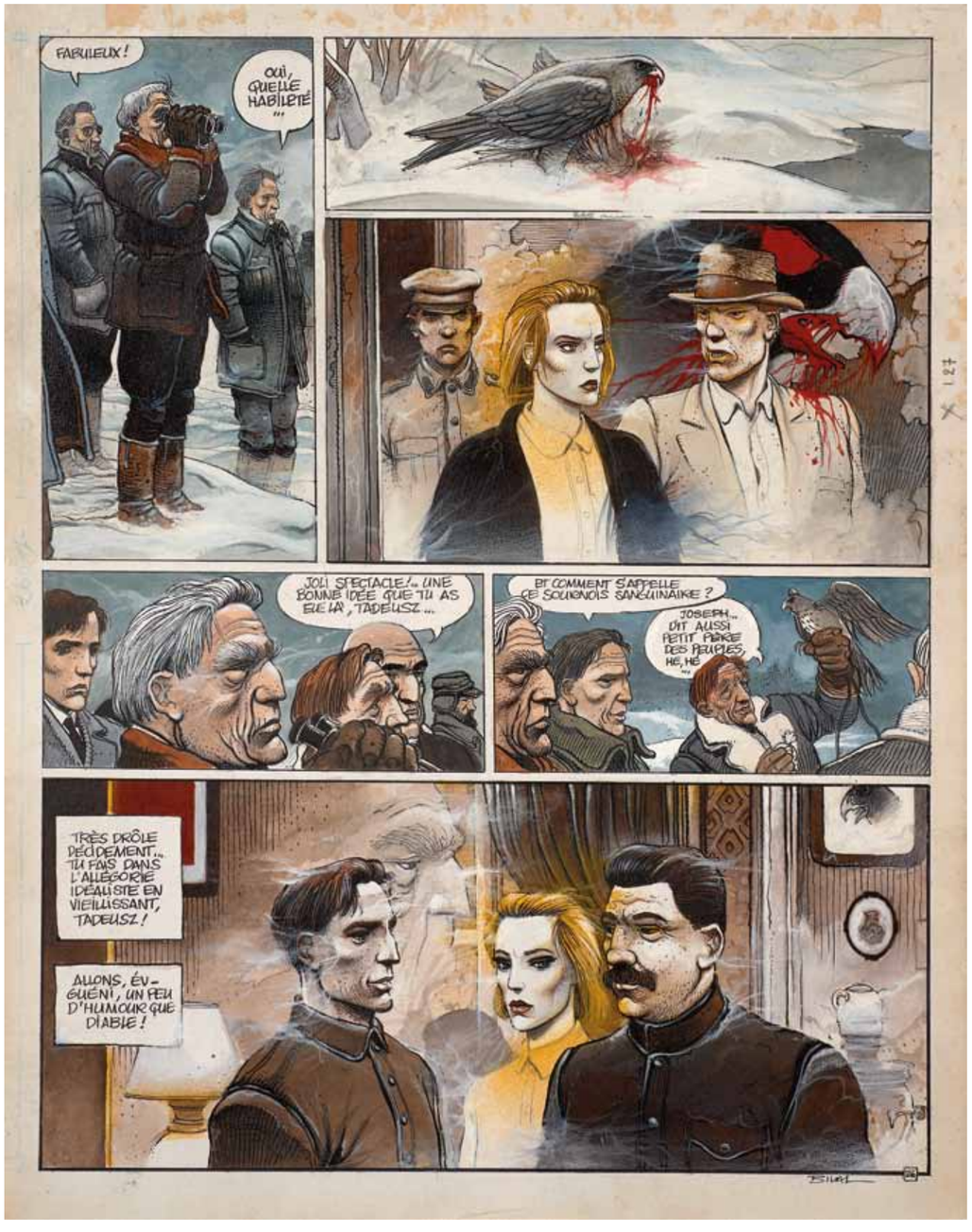
Enki BILAL
Born in 1951

THE HUNTING PARTY
India ink and gouache on paper.
Original drawing for page 26 of this album
(Dargaud, 1983). Signed.
18 ¼ x 14 ⅝ in.

恩基•比拉

狩獵盛宴
紙上水墨及水粉；此系列漫畫之第26幅插圖手繪原稿(1983年由Dargaud公司出版)；簽名。
46,4 x 37,1 公分；18 ¼ x 14 ⅝ 英寸

HK$ 860 000 – 1 300 000
US$ 110 000 – 170 000



6

Enki BILAL
Né en 1951

NIKOPOL – TOME 2
LA FEMME PIÈGE
Acrylique, collage, encre de Chine et gouache sur papier pour la planche 8 de cet album publié en 1986 aux éditions Dargaud. Signé.
43,4 x 33,1 cm

Enki BILAL
Born in 1951

THE NIKOPOL TRILOGY – VOL. 2
THE WOMAN TRAP
Acrylic, collage, India ink and gouache on paper. Original drawing for page 8 of this album (Dargaud, 1986). Signed.
17 ⅛ x 13 in.

恩基•比拉

尼可波勒 – 第二卷
女人陷阱
紙上丙烯、拼貼、水墨與水粉；此系列漫畫之第8幅插圖手繪原稿(1986年由Dargaud公司出版)；簽名。
43,4 x 33,1 公分；17 ⅛ x 13 英寸

HK$ 700 000 – 1 000 000
US$ 90 000 – 140 000



7
Enki BILAL
Né en 1951

NIKOPOL – TOME 2
LA FEMME PIÈGE
Acrylique, encre de Chine et gouache sur papier pour la planche 43 de cet album publié en 1986 aux éditions Dargaud. Signé.
45,6 x 33 cm

Enki BILAL
Born in 1951

THE NIKOPOL TRILOGY – VOL. 2
THE WOMAN TRAP
Acrylic, India ink and gouache on paper. Original drawing for page 43 of this album (Dargaud, 1986). Signed.
18 x 13 in.

恩基•比拉

尼可波勒 – 第二卷
女人陷阱
紙上丙烯、水墨與水粉；此系列漫畫之第43幅插圖手繪原稿(1986年由Dargaud公司出版)；簽名。
45,6 x 33 公分；18 x 13 英寸

HK$ 600 000 – 800 000
US$ 80 000 – 100 000



8

Enki BILAL
Né en 1951

NIKOPOL – TOME 1
LA FOIRE AUX IMMORTELS
Encre de Chine et gouache sur papier
pour la planche 18 de cet album publié
en 1980 aux éditions Dargaud. Signé.
43,4 x 31 cm

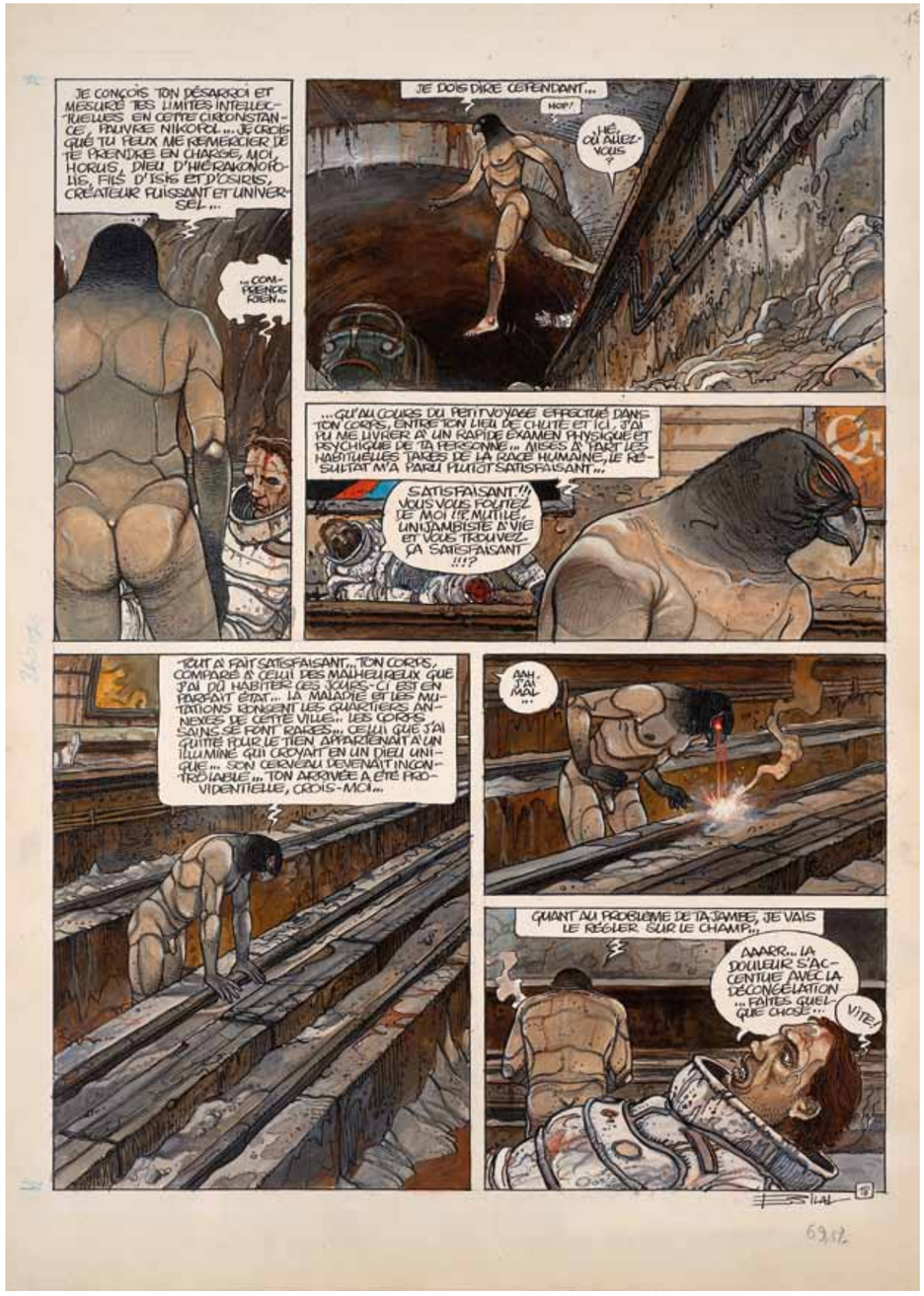
Enki BILAL
Born in 1951

THE NIKOPOL TRILOGY – VOL. 1
THE CARNIVAL OF MORTALS
India ink and gouache on paper. Original drawing for page 18 of this album (Dargaud, 1980). Signed.
17 ⅛ x 12 ¼ in.

恩基•比拉

尼可波勒 – 第一卷
诸神狂歡
紙上水墨與水粉；此系列漫畫之第18幅插圖手繪原稿(1980年由Dargaud公司出版)；簽名。
43,4 x 31 公分；17 ⅛ x 12 ¼ 英寸

HK$ 260 000 – 450 000
US$ 34 000 – 55 000



9

Enki BILAL
Né en 1951

ROMÉO ET JULIETTE
Acrylique et pastel sur papier contrecollé sur carton pour une illustration destinée à l'affiche de la Compagnie Preljocaj. Signé et daté « 96 ».

Danseur et chorégraphe, Angelin Preljocaj est né en France en 1957, de parents albanais. En 1980, il s'installe à New York et travaille avec Merce Cunningham. En 1985, il crée la Compagnie Preljocaj, qui devient en 1996 le Ballet Preljocaj. En 1990, il s'associe avec Enki Bilal pour présenter ***Roméo et Juliette*** de Serge Prokofiev, à l'Opéra de Lyon : le dessinateur signe le décor et les costumes de ce ballet.
58,1 x 44,7 cm

Enki BILAL
Born in 1951

ROMEO AND JULIET
Acrylic and pastel on paper laid down on cardboard. Original drawing for a poster for Company Preljocaj. Signed and dated "96".

Angelin Preljocaj is a French dancer and choregrapher of Albanian descent. In 1980 he moved to New York where he trained with Merce Cunningham. In 1985, he founded his own dance company "Compagnie Preljocaj" which became "Ballet Preljocaj" in 1996. He frequently worked in collaboration with artists and in 1990 he commissioned Enki Bilal to design the set and costumes of the ballet production "Romeo and Juliet" *by Prokoviev at the Opéra de Lyon.*
22 7/8 x 17 5/8 in.

恩基•比拉

羅密歐與朱麗葉
紙上丙烯與蠟筆貼于紙板；為Preljocaj芭蕾舞藝術團創作的海報手繪原稿；簽名與年代'96'。
58,1 x 44,7 公分；22 7/8 x 17 5/8 英寸

安基林•普勒羅卡基是阿爾巴尼亞裔法國舞蹈家與編舞家。 1980年移居紐約，與摩斯•肯寧漢一起練舞。 1985年，他創辦了自己的舞蹈團" Compagnie Preljocaj "，此後1996年成為" Ballet Preljocaj "。他與藝術家們頻繁合作，於1990年委託恩基•比拉設計謝爾蓋•普羅科菲耶夫的芭蕾舞劇《羅密歐與朱麗葉》，并在里昂歌劇院上演。

HK$ 600 000 – 800 000
US$ 78 000 – 100 000



10
Enki BILAL
Né en 1951

DIE MAUER BERLIN
LE CORBEAU
Encre de Chine et gouache sur papier
pour une planche de ce portfolio publié
en 1982 aux éditions Futuropolis. Signé.
37,4 x 29,2 cm

Enki BILAL
Born in 1951

DIE MAUER BERLIN
THE CROW
India ink and gouache on paper. Original drawing for this porfolio (Futuropolis, 1982). Signed.
14 ¾ x 11 ½ in.

恩基•比拉

柏林墙
烏鴉
紙本水墨與水粉；此作品集之一幅插圖手繪原稿(1982年由Futuropolis公司出版)；簽名。
37,4 x 29,2 公分；14 ¾ x 11 ½ 英寸

HK$ 430 000 – 600 000
US$ 56 000 – 78 000



11
Enki BILAL
Né en 1951

NIKOPOL - TOME 3
FROID ÉQUATEUR
Acrylique, encre de Chine et gouache sur papier pour la planche 35 de cet album publié en 1992 aux Humanoïdes Associés. Signé.
47,2 x 36 cm

Enki BILAL
Born in 1951

THE NIKOPOL TRILOGY – VOL. 3
COLD EQUATOR
Acrylic, India ink and gouache on paper. Original drawing for page 35 of this album (Les Humanoïdes Associés, 1992). Signed.
18 5/8 x 14 1/8 in.

恩基•比拉

尼可波勒 – 第三卷
寒冷赤道
紙上丙烯、水墨及水粉；此系列漫畫之第35幅插圖手繪原稿(1992年由Les Humanoïdes Associés公司出版)；簽名。
47,2 x 36 公分；18 5/8 x 14 1/8 英寸

HK$ 430 000 – 600 000
US$ 56 000 – 78 000



12
Enki BILAL
Né en 1951

LE SOMMEIL DU MONSTRE
Acrylique et pastel sur carton pour la couverture de cet album publié en 1998 aux Humanoïdes Associés. Signé.

Une œuvre émouvante, liée à des images très personnelles, qui atteste du renouvellement constant de l'expression artistique d'Enki Bilal.
41 x 29,2 cm

Enki BILAL
Born in 1951

THE DORMANT BEAST
Acrylic and pastel on cardboard. Original drawing for the cover of this album (Les Humanoïdes Associés, 1998). Signed.
16 ⅛ x 11 ½ in.

恩基•比拉

沉睡的野獸
紙板丙烯與蠟筆；此系列漫畫封面之手繪原稿(1998年由Les Humanoïdes Associés公司出版)；簽名。
41 x 29,2 公分；16 ⅛ x 11 ½ 英寸

HK$ 690 000 – 1 000 000
US$ 90 000 – 140 000



13
Enki BILAL
Né en 1951

KUANOS
Acrylique et pastel sur papier contrecollé
sur carton pour une illustration destinée
à l'exposition CARToons à Naples en 2007.
Signé et daté « 2007 ».
41,8 x 29,6 cm

Enki BILAL
Born in 1951

KUANOS
Acrylic and pastel on paper laid down on cardboard. Original drawing for the poster of the 2007 CARToons exhibition in Naples, Italy. Signed and dated "2007".
16 ½ x 11 ⅝ in.

恩基•比拉

KUANOS
紙上丙烯與蠟筆貼于紙板；2007年意大利那不勒斯 'CARToons'展覽之海報手繪原稿，簽名與年代'2007'。
41,8 x 29,6 **公分；** 16 ½ x 11 ⅝ **英寸**

HK$ 350 000 – 550 000
US$ 45 000 – 65 000



14
Enki BILAL
Né en 1951

ENKIBILALININDIA
Acrylique et pastel sur papier contrecollé sur carton pour une illustration destinée à l'affiche de l'exposition « EnkibilalinIndia » qui eut lieu en 2005-2006 à Calcutta et New Dehli. Signé.

Enki Bilal abandonne le classicisme de la bande dessinée pour acquérir une dimension picturale nouvelle : il unit couleur et sensualité.
38,9 x 28,5 cm

Enki BILAL
Born in 1951

ENKIBILALININDIA
Acrylic and pastel on paper Laid down on cardboard. Original drawing for the poster of the exhibition (Calcutta & New Delhi, 2005-2006). Signed.
15 5/16 x 11 1/4 in.

恩基•比拉

恩基•比拉在印度
紙上丙烯與蠟筆貼于紙板；印度新德里“恩基·比拉在印度”展覽(Calcutta & New Delhi, 2005-2006)**海報手繪原稿。**
38,9 x 28,5 **公分；** 15 5/16 x 11 1/4 **英寸**

HK$ 260 000 – 420 000
US$ 35 000 – 55 000



15

Enki BILAL
Né en 1951

PHYLACTÈRE
Acrylique et pastel papier contrecollé sur carton pour une illustration destinée à la couverture du hors-série de Beaux Arts Magazine, « Qu'est ce que la bande dessinée ? » publié en 2007. Signé et daté « 07 ».
47 x 37,4 cm

Enki BILAL
Born in 1951

PHYLACTERY
Acrylic and pastel on paper laid down on cardboard. Original drawing for the front cover of Beaux Arts Magazine. The magazine published in 2007 a special issue devoted to Comic books and commissioned the artist for the occasion. Signed and dated "07".
18 ½ x 14 ¾ in.

恩基•比拉

PHYLACTERY
紙上丙烯與蠟筆貼于紙板；法國"Beaux-Arts Magazine"**雜誌**2007**年號外刊《什麼是漫畫》之封面手繪原稿；簽名與年代**'07'。
47 x 37,4 **公分；**18 ½ x 14 ¾ **英寸**

HK$ 400 000 – 500 000
US$ 50 000 – 70 000



16
Enki BILAL
Né en 1951

HORS JEU
BERTHOLD KAJESKI
Encre de Chine et gouache sur papier pour la couverture de cet album publié en 1998 aux éditions Autrement. Signé.
26 x 32,3 cm

Enki BILAL
Born in 1951

OFF PLAY
BERTHOLD KAJESKI
India ink and gouache on paper. Original drawing for the front cover of the album (Autrement, 1998). Signed.
10 ¼ x 12 ¾ in.

恩基•比拉

犯規
BERTHOLD KAJESKI
紙上水墨與水粉；此系列漫畫封面之手繪原稿(1998年由Autrement公司出版)；簽名。
26 x 32,3 公分；10 ¼ x 12 ¾ 英寸

HK$ 260 000 – 420 000
US$ 35 000 – 55 000



17
Enki BILAL
Né en 1951

FINS DE SIÈCLE
Acrylique et pastel sur papier contrecollé sur carton pour la couverture de cet album publié en 2006 aux éditions Casterman. Signé et daté « 2006 ». Réédition en un volume des *Phalanges de l'Ordre noir* et *de Partie de chasse.*
41,6 x 29,3 cm

Enki BILAL
Born in 1951

THE CHAOS EFFECT
Acrylic and pastel on paper laid down on cardboard. Original drawing for the front cover of this album (Casterman, 2006) Signed and dated "2006". One volume edition with The Black Order Brigade and the Hunting Party.
16 3/8 x 11 1/2 in.

恩基•比拉

世紀之末
紙上丙烯與蠟筆貼于紙板；此系列漫畫封面之手繪原稿(2006年由Casterman公司出版)；簽名與年代'2006'；與《黑指令軍隊》及《狩獵盛宴》合集再版出版。
41,6 x 29,3 公分；16 3/8 x 11 1/2 英寸

HK$ 130 000 – 200 000
US$ 16 000 – 30 000





MOEBIUS
墨比斯

C'est avec *Arzach*, en 1975, qu'éclate véritablement la révolution Moebius. Élève de Jijé, jusque là cantonné au classique avec les histoires de *Blueberry* publiées dans *Pilote*, Jean Giraud-Moebius plonge dans la science-fiction avec les années *Métal Hurlant*. Suivent alors des albums et des œuvres graphiques qui vont faire de lui un des auteurs les plus importants de la bande dessinée moderne : *Les Yeux du chat* (1978), *Major fatal* (1979), *L'Incal* (de 1981 à 1989), *Le Monde d'Edena* (de 1983 à 2001), *Venise céleste* (1984), *Starwatcher* (1986). Durant sa période américaine, il travail sur *Alien*, de Ridley Scott, et sur *Tron*, produit par Walt Disney Pictures. En 1988, il illustre un épisode du *Silver Surfer*, sur un scénario de Stan Lee. En 2000, le Musée de la bande dessinée, à Angoulême, lui consacre une exposition, « Trait de génie Giraud-Moebius ». La Fondation Cartier pour l'art contemporain présente en 2010-2011 « Moebius Transe Forme ».

The authentic Moebius revolution broke out with Arzach *in 1975. A student of Jijé, hitherto confined to the classics with stories about* Blueberry *published in* Pilote*, Jean Giraud-Moebius immersed himself in science fiction during the* Métal Hurlant *years. Then followed albums and graphic works that made him one of the most significant authors in modern comics with* The Eyes of the Cat *(1978),* Major Fatal *(1979),* The Incal *(1981 to 1989),* The World of Edena *(from 1983 to 2001),* Celestial Venice *(1984), and* Starwatcher *(1986). During his American period, he worked on Ridley Scott's* Alien*, and* Tron*, produced by Walt Disney Pictures. In 1988, he illustrated an episode of* Silver Surfer *from a screenplay by Stan Lee. In 2000, the Museum of Comics in Angoulême devoted an exhibit to his work, "Trait de génie Giraud-Moebius". In 2010-2011, the Cartier Foundation for Contemporary Art presented "Moebius Transe Form".*

1975年隨著《阿扎克》的出版，真正的墨比斯革命爆發了。 作為約瑟夫·吉蘭的學生，最初他的創作僅限於刊登在《飛行員》雜誌的《藍莓》等經典故事。隨著《咆哮金屬》雜誌的盛行，墨比斯開始創作大量的科幻題材。各種繪畫與專輯的出版使他成為了現代漫畫的巨匠：《貓之眼》(1978)、《致命將官》(1979)、《銀河活寶偵探》(1981-1989)、《雅典娜的世界》(1983-2001)、《天宮威尼斯》(1984)、《Starwatcher》(1986)。在美國期間，他曾參與雷德利·斯科特的電影《異形》與迪斯尼公司的電影《創》的創作。1988年，根據斯坦·李的劇本，他創作了《銀色衝浪者》。2000年，法國昂古萊姆漫畫博物館為墨比斯舉辦了“ Trait de génie Giraud-Moebius ”個展。卡地亞當代藝術基金會也於2010-2011年舉辦了“Moebius Transe Forme” 展覽。

18

MOEBIUS (Jean Giraud dit)
1938 – 2012

LE GARAGE HERMÉTIQUE
Encre de Chine et gouache sur papier pour la couverture de cet album publié en 1988 aux Humanoïdes Associés. Prépublié en couverture de Métal Hurlant n°6 en janvier 1976. Signé. Esquisse au crayon au dos.
39,9 x 31 cm

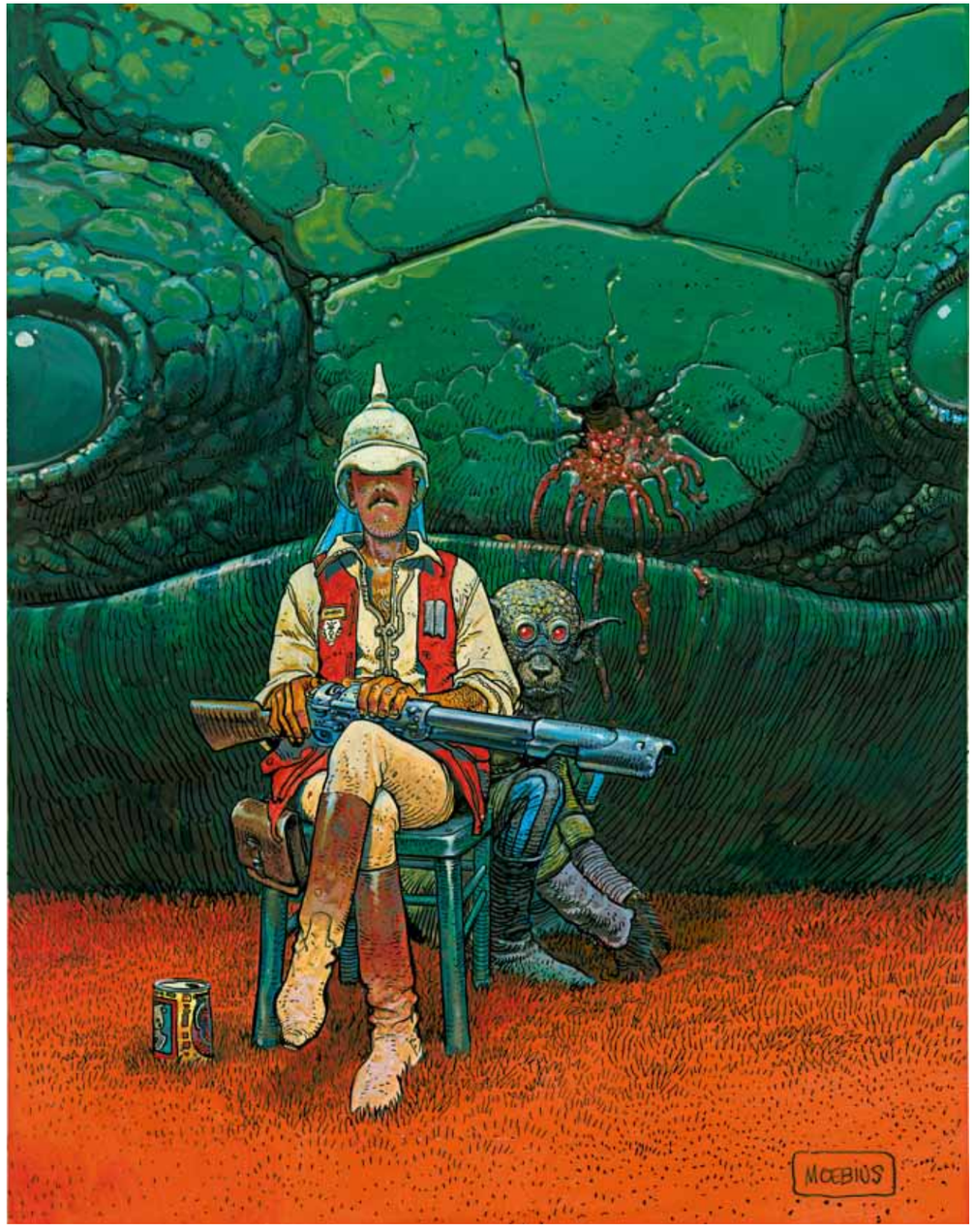
MOEBIUS (Jean Giraud called)
1938 – 2012

THE AIRTIGHT GARAGE
India ink and gouache on paper. Original drawing for the cover of this album (Humanoïdes Associés, 1988). Prepublished as the frontcover of Métal Hurlant n°6 in January 1976. Signed. Pencil drawing at the back.
15 ¾ x 12 ¼ in.

墨比斯 (本名尚•吉羅)

封闭的车库
紙上水墨與水粉；此系列漫畫封面之手繪原稿(1988年由Les Humanoïdes Associés公司出版)；曾首次刊登于漫畫雜誌《咆哮金屬》第6期的封面(1976年1月刊)；簽名；作品背部畫有草圖。
39,9 x 31 公分；15 ¾ x 12 ¼ 英寸

HK$ 480 000 – 650 000
US$ 60 000 – 80 000



19
MOEBIUS (Jean Giraud dit)
1938 – 2012

MÉTAL HURLANT N°1
Aquarelle, encre de Chine et crayon sur papier, pour la couverture du numéro 1 de Métal Hurlant publié en janvier 1975. Signé à l'encre.

Dessin insolé ayant perdu le bleu du ciel.
Traces de colle ancienne dans les marges.
47 x 44,7 cm

MOEBIUS (Jean Giraud called)
1938 – 2012

MÉTAL HURLANT N°1
India ink, watercolor and graphite on paper board. Original drawing for the 1st cover of the French comics magazine Métal Hurlant (January, 1975). Signed in ink.

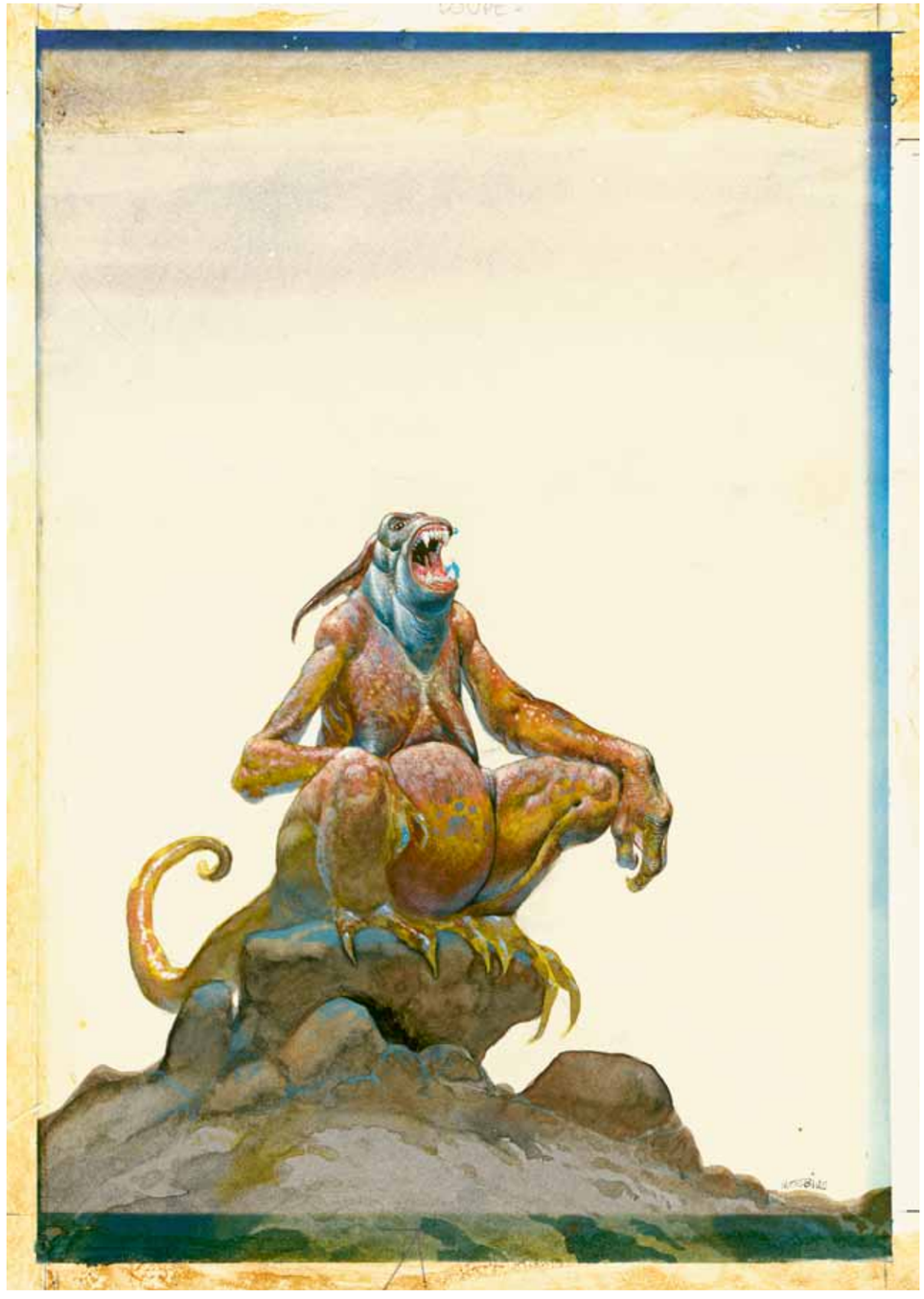
Background discolored. Yellowed glue stains on the margins and inside the image aera.
18 ½ x 17 ⅝ in.

墨比斯 (本名尚•吉羅)

咆哮金屬N°1
紙上水墨與水彩及鉛筆；漫畫雜誌《咆哮金屬》(1975年1月刊)封面之手繪原稿；簽名。

因長時間陽光直射，天空的藍色褪色。
畫面邊緣殘留膠水印
47 x 44,7 公分；18 ½ x 17 ⅝ 英寸

HK$ 130 000 – 200 000
US$ 17 000 – 27 000



20

MOEBIUS (Jean Giraud dit)
1938 – 2012

ARZACH
Aquarelle et encre de Chine sur carton pour la couverture de la reliure éditeur de Métal Hurlant, regroupant les numéros 5, 6, 7 & 8, publiée en 1976 aux Humanoïdes Associés.
Avec son épreuve d'impression.
20 x 15,1 cm

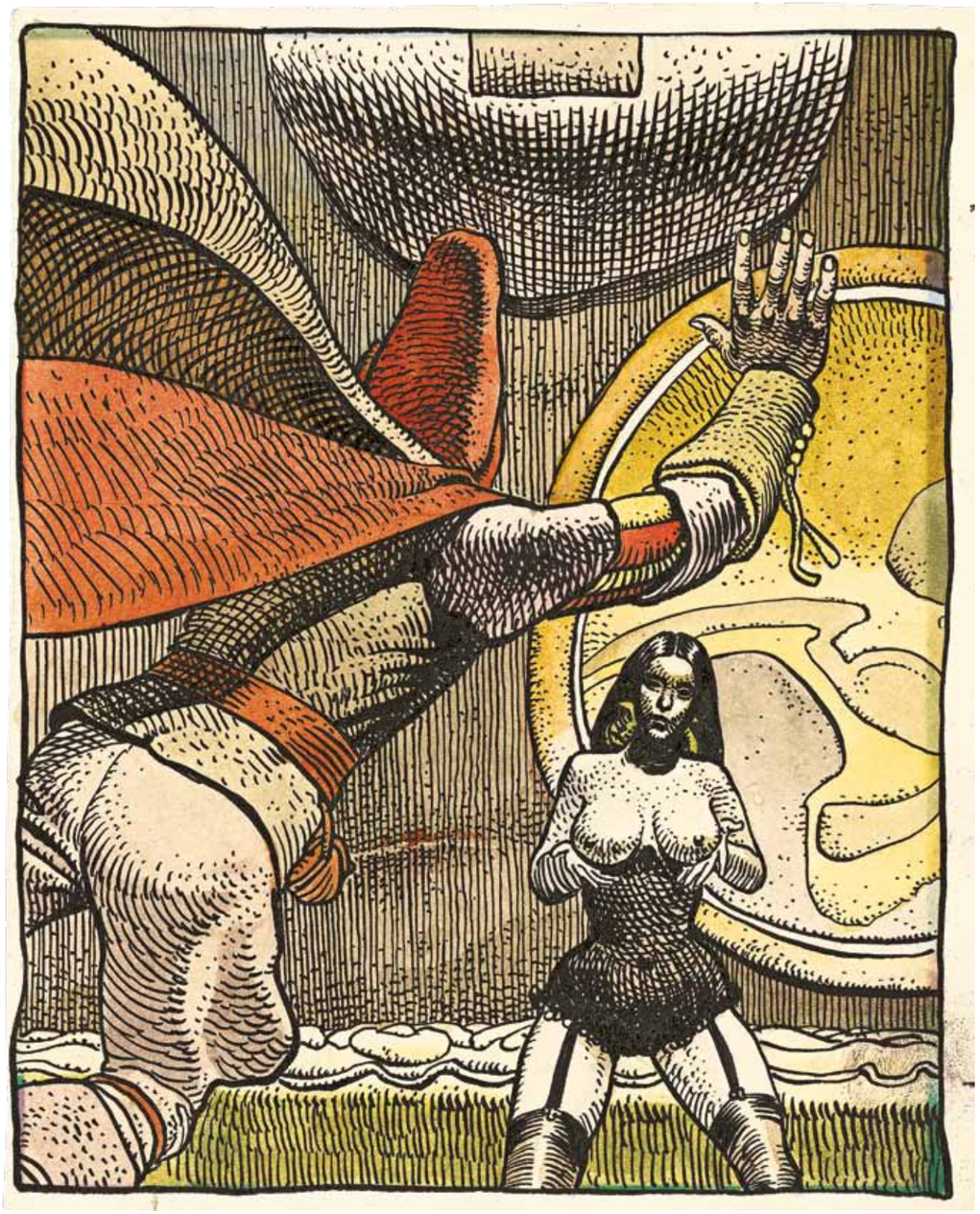
MOEBIUS (Jean Giraud called)
1938 – 2012

ARZACH
India ink and watercolor on board. Original drawing for the cover of the publisher's binding of Métal Hurlant (Humanoïdes Associés, 1976). A compilation of the n°5, 6, 7 and 8 of the magazin. With its print proof.
7 7/8 x 6 in.

墨比斯 (本名尚•吉羅)

阿札克
紙板水墨與水彩；法國漫畫雜誌《咆哮金屬》的第5、6、7及8刊合集封面手繪原稿(1976年由Les Humanoïdes Associés公司出版)；附印刷證明。
20 x 15,1 **公分；** 7 7/8 x 6 **英寸**

HK$ 260 000 – 420 000
US$ 35 000 – 55 000



21
MOEBIUS (Jean Giraud dit)
1938 – 2012

CRISTAL SAGA
BUILDING THE CRYSTAL
Aquarelle, encre de Chine et pastel sur papier pour une planche originale de ce portfolio édité en 1986 par Ædena. Signé et daté « 86 » à l'encre en bas à droite sur le dessin. Titré, dédicacé et signé au crayon dans la marge inférieure.
32 x 24 cm

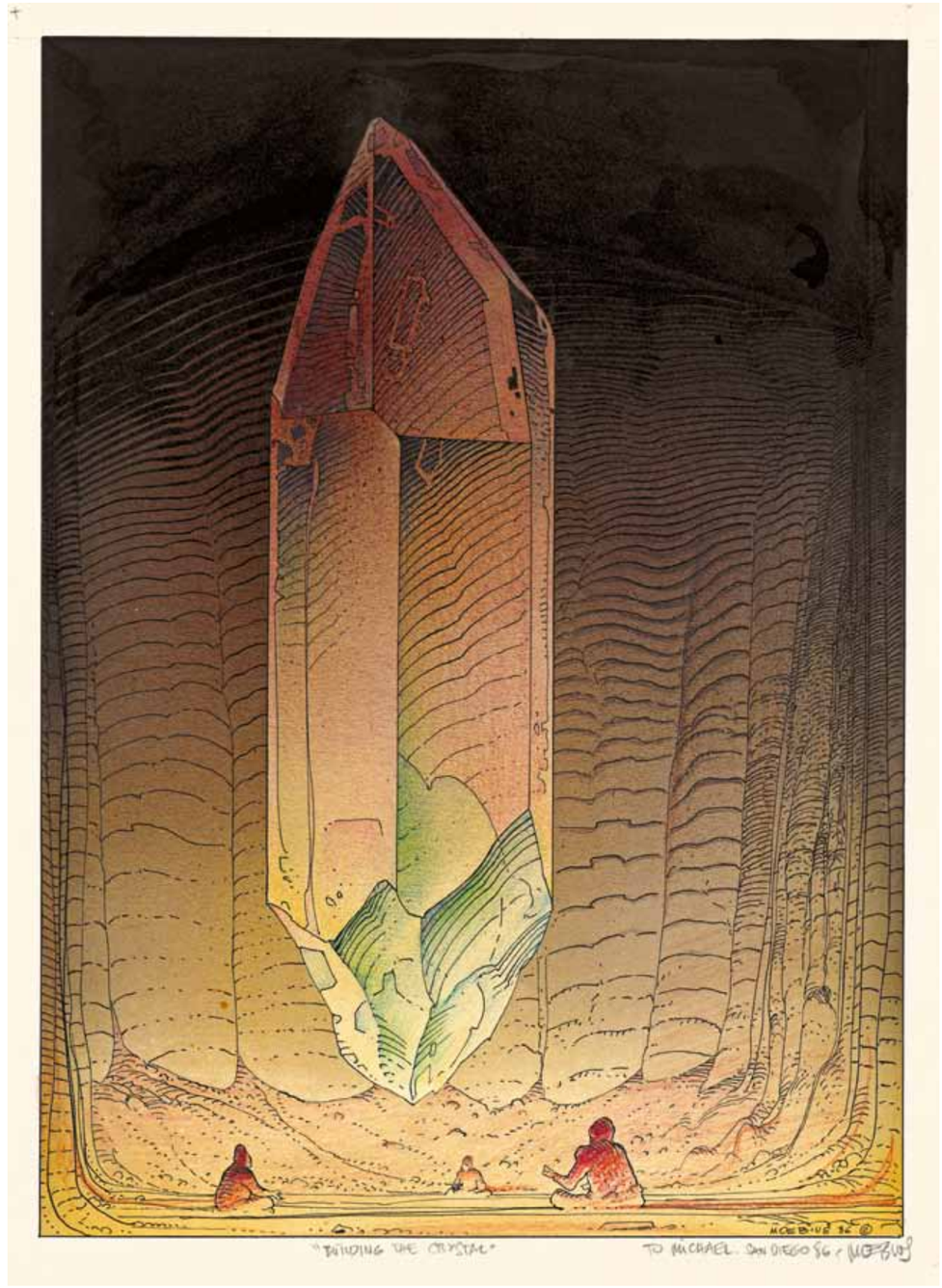
MOEBIUS (Jean Giraud called)
1938 – 2012

CRISTAL SAGA
BUILDING THE CRYSTAL
India ink, pastel and watercolor on paper. Original drawing for the portfolio (Ædena, 1986). Signed and dated "86" in ink on the drawing. Titled, dedicated and signed in pencil in the lower margin.
12 5/8 x 9 1/2 in.

墨比斯 (本名尚•吉羅)

CRISTAL SAGA
BUILDING THE CRYSTAL
紙上水彩、水墨與蠟筆；此作品集一幅插圖手繪原稿（1986年由Ædena公司出版），**作品底部簽名與年代**"86"，**鉛筆書寫標題與獻詞。**
32 x 24 **公分**；12 5/8 x 9 1/2 **英寸**

HK$ 100 000 – 150 000
US$ 13 000 – 20 000



22

MOEBIUS (Jean Giraud dit)
1938 – 2012

RUBIK'S CUBE
Encre de Chine sur papier pour une affiche offerte par le magazine Métal Hurlant en 1982. Signé. Accompagné de son bleu de coloriage à la gouache et son rhodoïd.
Dessin : 24,2 x 23,9 cm
Bleu : 26,1 x 23 cm
Rhodoïd : 23,5 x 23,7 cm

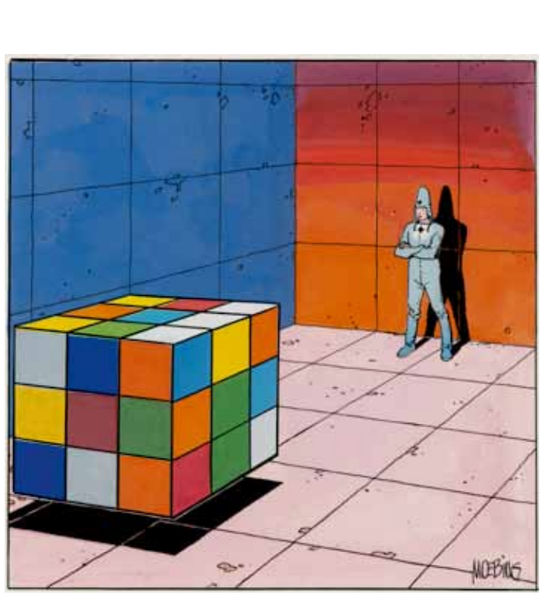
MOEBIUS (Jean Giraud called)
1938 – 2012

RUBIK'S CUBE
India ink on paper. Original drawing for a poster. The poster was a gift from the Magazin Métal Hurlant to its readers in 1982. With its blue ink proof in gouache and acetate black lined film.
Drawing: 9 ½ x 9 ⅜ in.
Blue proof: 10 ¼ x 9 in.
Acetate film : 9 ¼ x 9 ⅜ in.

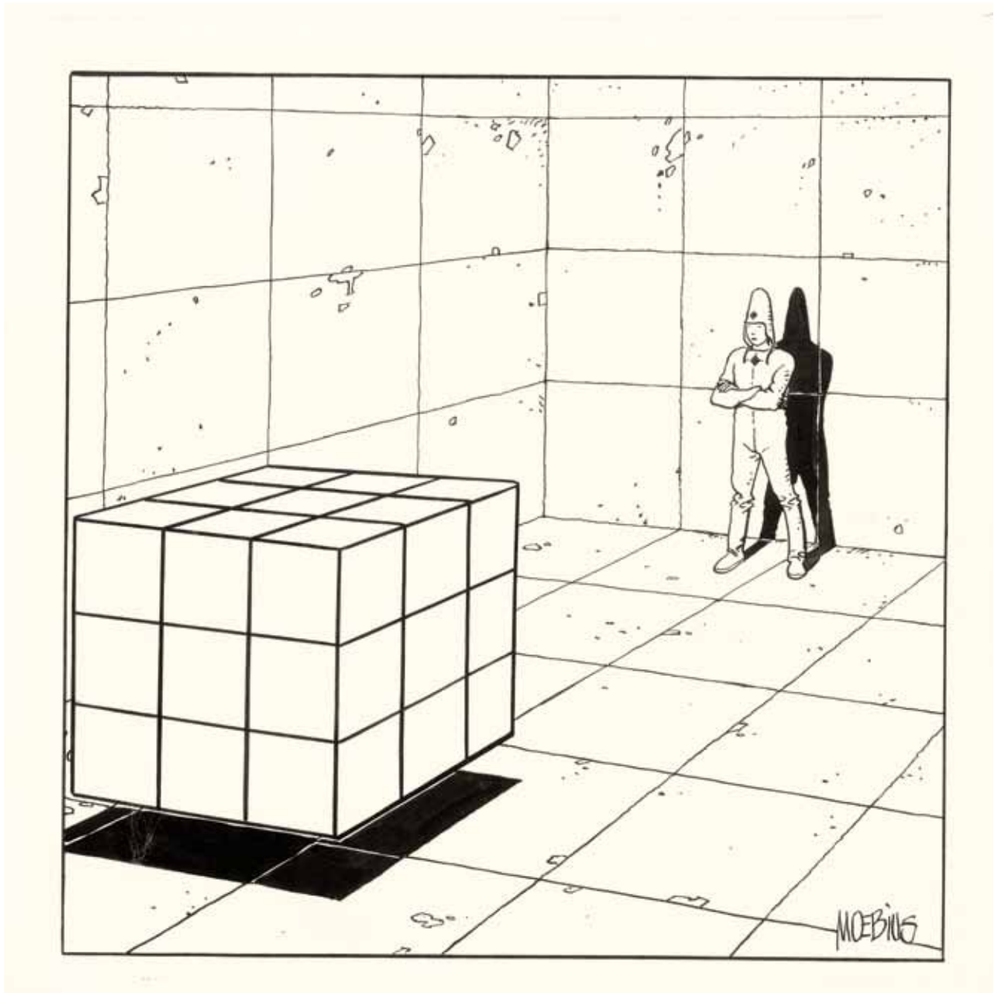
墨比斯 (本名尚•吉羅)

魔方
紙上水墨；法國漫畫雜誌《咆哮金屬》1982 年隨刊附贈海報手繪原稿；簽名；附有彩色水粉畫與塑膠片原稿。
手繪原稿 : 24,2 x 23,9 **公分；** 9 ¼ x 9 ⅜ **英寸**
水粉畫 : 26,1 x 23 **公分；** 10 ¼ x 9 **英寸**
塑膠片原稿 : 23,5 x 23,7 **公分；** 9 ¼ x 9 ⅜ **英寸**

HK$ 110 000 – 150 000
US$ 13 000 – 20 000



Bleu de coloriage et rhodoïd



23
MOEBIUS (Jean Giraud dit)
1938 – 2012

LE SURFEUR D'ARGENT
Encre de Chine et gouache blanche sur papier pour la page 26 de cet épisode écrit par Stan Lee. Publié en 1988 par Epic Comics, puis en 1990 aux éditions Casterman. Traces de crayon. Monogrammé à l'encre coin inférieur droit du dessin. Signé au crayon dans la marge inférieur.
43,1 x 28 cm

MOEBIUS (Jean Giraud called)
1938 – 2012

THE SILVER SURFER
India ink, grafite and whiteout on paper. Original drawing for page 26 of this comic (Epic Comics, 1988; Casterman, 1990). Monogrammed in ink lower right corner. Signed in pencil in the lower right margin.
17 x 11 in.

墨比斯 (本名尚•吉羅)

銀色衝浪手
紙上水墨與白色水粉；此漫畫之第26頁插圖 (1988年由Epic Comics公司出版，1990年由Casterman公司再版)；作品外右下角簽名。
43,1 x 28 公分；17 x 11 英寸

HK$ 85 000 – 130 000
US$ 11 000 – 17 000



24
MOEBIUS (Jean Giraud dit)
1938 – 2012

LES ROBINSONS DU COSMOS
Aquarelle, encre de Chine et gouache sur papier contrecollé sur panneau pour une illustration du roman de Francis Carsac « Ceux de nulle part - Les Robinsons du cosmos », publié en 1970 aux éditions Opta.
17,9 x 26 cm

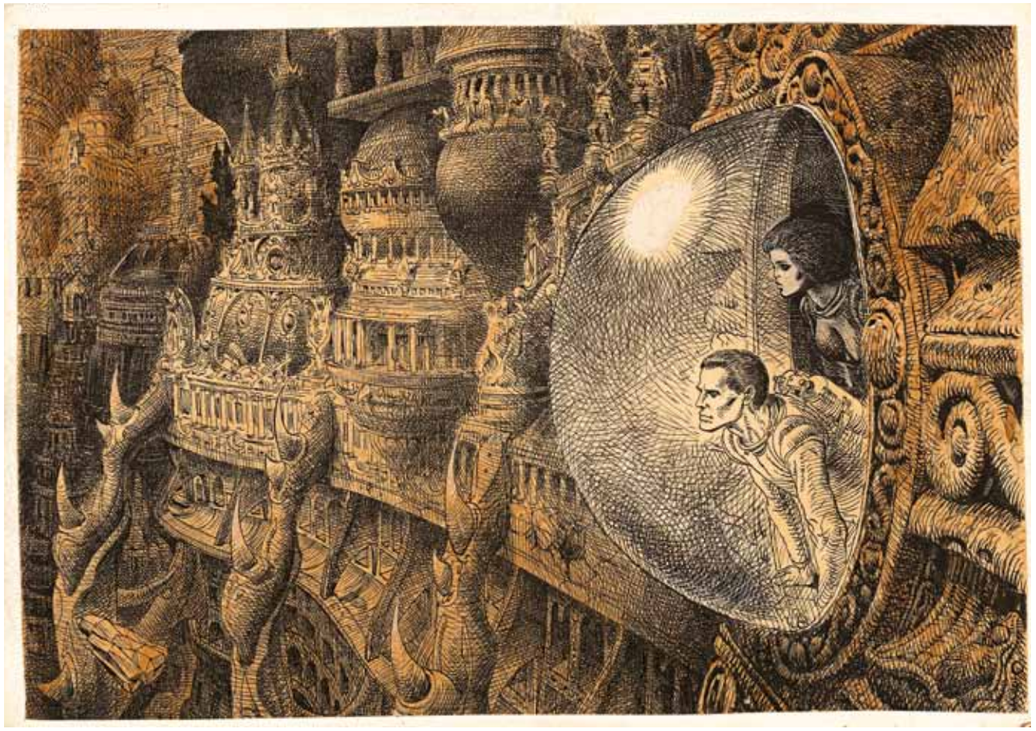
MOEBIUS (Jean Giraud called)
1938 – 2012

LES ROBINSONS DU COSMOS
India ink, gouache and watercolor on paper matted on massonite. Original drawing for an illustration of Francis Carsac's popular fiction (Opta, 1970).
7 x 10 ¼ in.

墨比斯（本名尚•吉羅）

LES ROBINSONS DU COSMOS
紙上水彩、水墨與水粉貼于纖維板；弗朗西斯·卡爾薩克科幻小說的一幅插圖手繪原稿，1970年由Opta公司出版。
17,9 x 26 公分；7 x 10 ¼ 英寸

HK$ 52 000 – 70 000
US$ 7 000 – 9 000





© O. Faure

Nicolas de CRECY

Nicolas de CRECY
尼古拉·德魁西

Un monde flottant. Influences japonaises.
A floating world. Japanese influences.
漂浮的世界。日本的影響。

Avant de me rendre au Japon en 2004, je n'en connaissais que très peu la culture plastique que j'abordais, curieusement, par le biais de la période japoniste des impressionnistes européens. *Le pont sous la pluie* de Van Gogh, par exemple, m'étais plus familier que *Le pont Ohashi sous une averse soudaine* de Hiroshige, pourtant à l'origine de la toile de Van Gogh. Je n'avais pas décelé la puissance graphique et la diversité de l'art japonais.

C'était vraiment méconnaitre l'histoire de cet art. J'ai pu découvrir ensuite, à Kyoto en 2008, une exposition d'*emaki* (rouleaux dessinés et peints) de Kawanabe Kyōsai, un artiste de la fin de l'époque Edo, mettant en scène une impressionnante armada de personnages étranges. Au delà de la force caricaturale, de la vivacité et de la justesse du trait, j'ai été surpris par cet humour caustique et sans concession (ce rouleau était un pamphlet politique réalisé au moment de l'instauration d'un nouveau régime au japon) ; une insolence digne des pages les plus mordantes du journal satirique allemand *Simplicissimus*, mais avec la dimension supplémentaire de la narration, que l'on peut suivre par le déroulement de l'emaki. Ce procédé simple et judicieux de narration horizontale entre d'ailleurs en écho avec le système du livre, et plus particulièrement avec le système de la bande

Before going to Japan in 2004, I knew almost nothing about an esthetic culture I initially discovered, through curiosity, in the influence of Japanese art on Impressionists. Le pont sous la pluie *by Van Gogh, for example, was more familiar to me than* The Ohashi bridge under a sudden shower *by Hiroshige, the inspiration for Van Gogh's painting. I had not yet discovered the visual power and diversity of Japanese art. I certainly knew very little about the history of Japanese art.*

But in Kyoto, in 2008, I discovered an exhibition of emaki *(drawn and painted scrolls) by Kawanabe Ky sai, an artist from the latter part of the Edo period, featuring an impressive armada of strange characters. Beyond the power of the caricatures, the liveliness and accuracy of his line, I was surprised by his caustic, uncompromising humor (this roll was a political pamphlet created during the establishment of a new regime in Japan). It had a dignified insolence worthy of the most sarcastic pages of the German satirical magazine* Simplicissimus*, but with the added dimension of storytelling, followed by unrolling the* emaki *scroll. This simple yet clever approach to horizontal storytelling echoes the book system, and particularly the comic book approach. We can find amazing graphic similarities with certain European authors:*

2004年去日本之前，我對審美文化了解甚少，只知日本畫曾影響歐洲印象派畫家。例如，比起歌川廣重的《驟雨中的箸橋》，我更熟悉梵高的《雨中桥》。然而，當時我并沒有察覺到日本藝術的多樣性與畫面的力量感。

我曾對日本藝術知之甚少。2008年我在京都偶遇河锅晓斋的畫展(江戶時代末期畫家)，其中一幅描繪艦隊及奇怪人群的畫吸引了我的注意。除了誇張爾活潑的畫面與精準的線條，犀利的幽默與不妥協使我非常驚訝(此卷軸作品為日本創建新政權時期的政治宣傳冊)，這種高傲使我想起德國諷刺雜誌"Simplicissimus"。故事的敘述隨著卷軸的展開呈現在我們眼前，與漫畫的敘述形式有異曲同工之妙。驚人的是，畫面與一些歐洲作者的作品極為相似：火焰的處理、水域或山川，幾年後我們從埃爾熱的作品中即可見。

dessinée. On y trouve même d'étonnantes similitudes graphiques avec certains auteurs européens : le traitement des flammes, de l'eau ou des montagnes, qui a été repris de manière quasiment identique par Hergé, des années plus tard.

J'ai également découvert lors de mon séjour au Japon les grands noms de *L'ukiyo-e* (estampes gravées sur bois), qui sont dès lors devenus pour moi une importante source d'inspiration : Kubo Shunman, Kitagawa Utamaro, Tsukioka Yoshitoshi, et plus tardivement, les paysages aux couleurs savantes de Hiroshi Yoshida.

Au cours de la résidence de six mois que j'ai effectuée à la Villa Kujoyama, à Kyoto, j'ai commencé à réaliser une série d'images en hommage à cette mythologie ancestrale que représentent les Yokai, ces divinités ou apparitions- assez difficiles à qualifier au vu de leur nombre et de la diversité de leur formes. En m'appuyant sur une documentation précise, j'ai « réintroduit » certains Yokai dans un environnement contemporain, ce qui m'a permis, en parallèle, de travailler sur l'architecture et de mieux comprendre les configurations urbaines japonaises actuelles. Mon idée était de traduire cette proximité particulière qui existe dans ce pays entre un passé qui affleure partout et une hyper modernité qui intègre ce passé en le laissant toujours transparaître. Résultat, entre autre, d'un mélange qui peut paraître paradoxal d'une culture pragmatique autant que spirituelle.

Les œuvres présentées ici reprennent donc ce principe de réinterprétation de l'histoire des fantômes japonais.

Nicolas de Crécy

the treatment of flames, water, and mountains, which were rendered by Hergé years later in an almost identical fashion.

During my stay in Japan, I also discovered the great names in the art of ukiyo-e *(woodcut prints), such as Kubo Shunman, Kitagawa Utamaro, Tsukioka Yoshitoshi, and later, Hiroshi Yoshida's landscapes with subtle colors, which immediately became an important source of inspiration for me.*

During my six-month residency at the Kujoyama Villa in Kyoto, I began to create a series of images as a tribute to this ancestral mythology represented by the Yokai*, deities -or rather apparitions - that are difficult to describe given their number and diverse forms. Drawing on accurate documentation, I "re-introduced" certain Yokai into a contemporary environment, which enabled me, in parallel, to work on architecture and better understand current Japanese urban configurations. My idea was to translate the country's special relationship straddling the past, perceptible everywhere, and a hyper-modernity that integrates the past by always leaving it visible. One result, among others, of a fusion that can appear paradoxical – a culture that is both pragmatic and spiritual.*

The works presented here therefore go back to the principle of a reinterpretation of the history of Japanese ghosts.

Nicolas de Crécy

在日本逗留期间我也發現了一些浮世绘（木刻版画）藝術大師，他們成为我創作灵感的重要来源：窪俊滿、喜多川歌麿、月冈芳年以及更晚期的擅長景觀彩繪的吉田博。

在京都Kujoyama村落居住的六個月時間里，我開始創作一系列作品以致敬祖先神話，例如表現妖怪、神靈即一些很難定義其屬性的生物。通過翻閱大量的文档，我將一些妖怪“重新引入”當代环境中，這使我對日本當今的城市規劃有了更深的認識。我想向人們展現日本的傳統文化是怎樣與超級現代化融合并共存，即實用主義與精神文化的矛盾混合體。

這裡呈現的作品均再現了日本古老神靈。

尼古拉·德魁西



Detail of lot 29
拍品29號局部

25
Nicolas de CRECY
Né en 1966

LES « TANUKI GOLDEN BALLS »
AU DESSUS DE TOKYO – 2015
Fusain sur papier. Signé.
121 x 193 cm

Nicolas de CRECY
Born in 1966

TANUKI GOLDEN BALLS ABOVE TOKYO
Grafite on paper. Original drawing from 2015.
Signed.
47 ⅛ x 76 in.

尼古拉•德魁西

飛翔在東京上空的 '金色狸貓球'
紙上木炭，2015，簽名。
121 x 193 公分；47 ⅛ x 76英寸

HK$ 190 000 – 220 000
US$ 25 000 – 30 000



26
Nicolas de CRECY
Né en 1966

NEKOMATA, ASAKUSA STATION – 2014
Aquarelle et encre de Chine sur papier. Signé.
29,5 x 42 cm

Nicolas de CRECY
Born in 1966

NEKOMATA, ASAKUSA STATION
India ink and watercolor on paper. Original drawing from 2014. Signed.
11 5/8 x 16 1/2 in.

尼古拉•德魁西

仙狸，淺草駅車站
紙上水墨及水彩，2014，簽名。
29,5 x 42 公分；11 5/8 x 16 ½ 英寸

HK$ 60 000–80 000
US$ 8 000 – 10 000



27
Nicolas de CRECY
Né en 1966

ROKUROKUBI – 2014
Fusain sur papier. Signé.
50 x 70,5 cm

Nicolas de CRECY
Born in 1966

ROKUROKUBI
Grafite on paper. Original drawing from 2014.
Signed.
19 ¾ x 27 ¾ in.

尼古拉•德魁西

轆轤首
紙上木炭，2014，簽名。
50 x 70,5 公分；19 ¾ x 27 ¾ 英寸

HK$ 70 000 – 85 000
US$ 9 000 – 11 000



28
Nicolas de CRECY
Né en 1966

SÔGEN-BI – 2014
Acrylique, aquarelle et encre de Chine
sur papier. Signé.
76 x 56,5 cm

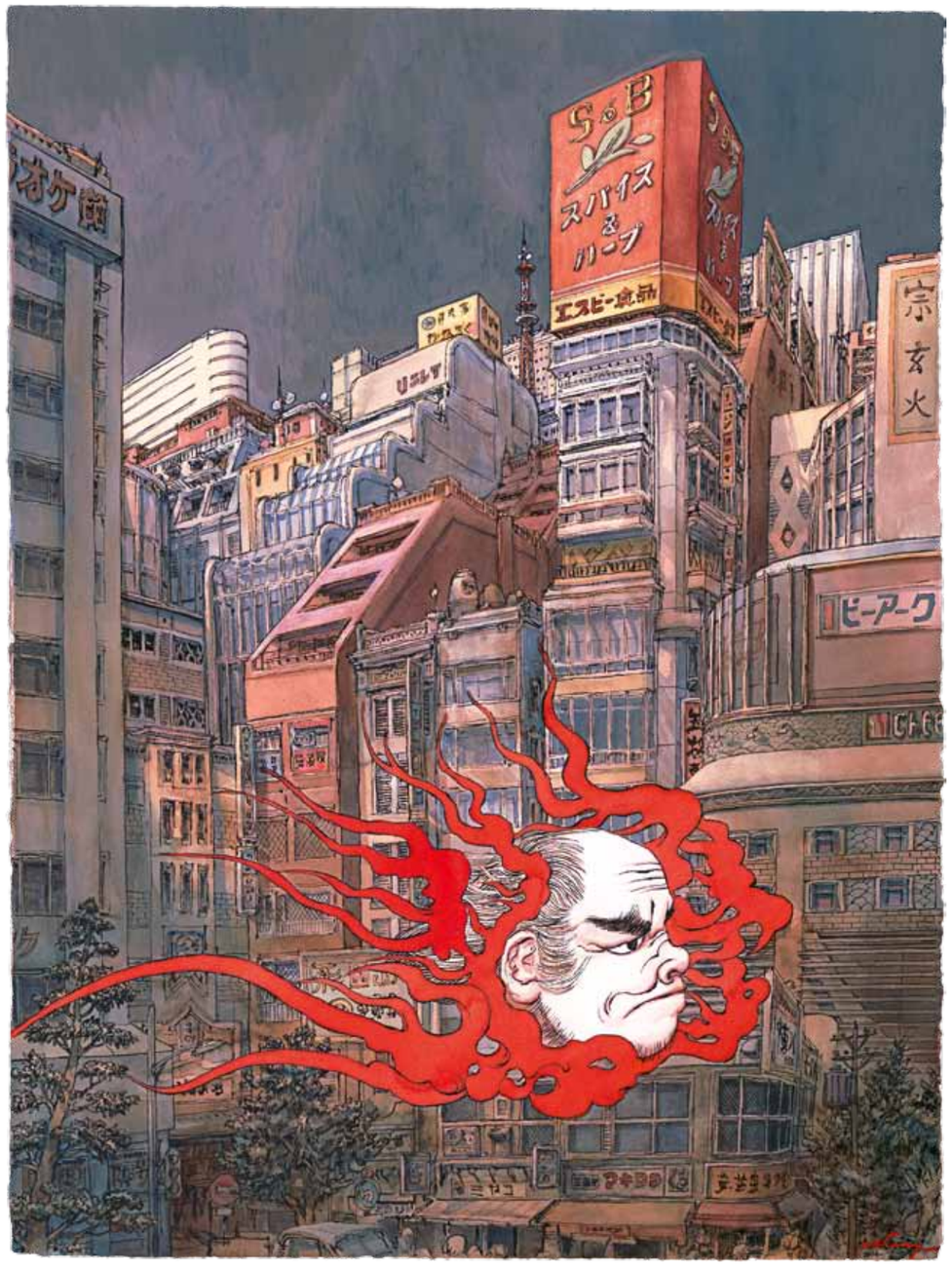
Nicolas de CRECY
Born in 1966

SÔGEN-BI
Acrylic, India ink and watercolor on paper.
Original drawing from 2014. Signed.
29 7/8 x 22 1/4 in.

尼古拉•德魁西

SÔGEN-BI
紙上水墨、水彩與丙烯，2014，簽名。
76 x 56,5 公分；29 7/8 x 22 1/4 英寸

HK$ 85 000 – 130 000
US$ 11 000 – 17 000



29
Nicolas de CRECY
Né en 1966

CHATS DANSANTS, HOMMAGE À MIYASAKI
2015
Aquarelle, encre de Chine et gouache sur papier.
Signé.
57 x 76 cm

Nicolas de CRECY
Born in 1966

DANCING CATS, HOMAGE TO MIYASAKI
India ink, gouache and watercolor on paper.
Original drawing from 2015. Signed.
22 ½ x 30 in.

尼古拉•德魁西

起舞的貓，致敬宮崎駿
紙本水墨、水彩與水粉，2015，簽名。
57 x 76 公分；22 ½ x 30 英寸

HK$ 85 000 – 130 000
US$ 11 000 – 17 000



30
Nicolas de CRECY
Né en 1966

NURIKABE – 2014
Huile sur toile. Signé.
81 x 116 cm

Nicolas de CRECY
Born in 1966

NURIKABE
Oil on canvas, 2014. Signed.
31 7/8 x 45 5/8 in.

尼古拉•德魁西

塗壁
油畫畫布，2014，簽名。
81 x 116 公分；31 7/8 x 45 5/8 英寸

HK$ 120 000 – 150 000
US$ 16 000 – 20 000



31
Nicolas de CRECY
Né en 1966

ARCHITECTURE AUX DEUX TENGU
Huile sur toile. Signé et daté « 2015 ».
73 x 92 cm

Nicolas de CRECY
Born in 1966

ARCHITECTURE WITH TWO TENGU
Oil on canvas. Signed and dated "2015".
28 ¾ x 36 ¼ in.

尼古拉•德魁西

兩隻天狗與建築
油畫畫布，簽名與年代"2015"。
73 x 92 公分；28 ¾ x 36 ¼ 英寸

HK$ 120 000 – 150 000
US$ 16 000 – 20 000



32
Nicolas de CRECY
Né en 1966

FASHION WEEK À TOKYO – 2015
Mine de plomb et fusain sur papier. Signé.
57 x 76 cm

Nicolas de CRECY
Born in 1966

FASHION WEEK IN TOKYO
Grafite and pencil on paper. Original drawing from 2015. Signed.
22 ½ x x 29 ⅞ in.

尼古拉•德魁西

東京時裝周
紙上碳鉛，2015，簽名。
57 x 76 公分；22 ½ x 29 ⅞ 英寸

HK$ 70 000 – 85 000
US$ 9 000 – 11 000



33
Nicolas de CRECY
Né en 1966

LOCAUX DE LA NHK À TOKYO – 2014
Acrylique, aquarelle et encre de Chine sur papier.
Signé.
23,90 x 31,80 cm

Nicolas de CRECY
Born in 1966

NHK OFFICE IN TOKYO
Acrylic, India ink and watercolor on paper.
Original drawing from 2014. Signed.
9 3/8 x 12 1/2 in.

尼古拉•德魁西

日落下的NHK
紙上丙烯、水彩與水墨，2014，簽名。
23,90 x 31,80 **公分；** 9 3/8 x 12 1/2 **英寸**

HK$ 43 000 – 60 000
US$ 5 500 – 7 500



34
Nicolas de CRECY
Né en 1966

POWERED DADA – 2014
Aquarelle et encre de Chine sur papier. Signé.
24 x 32 cm

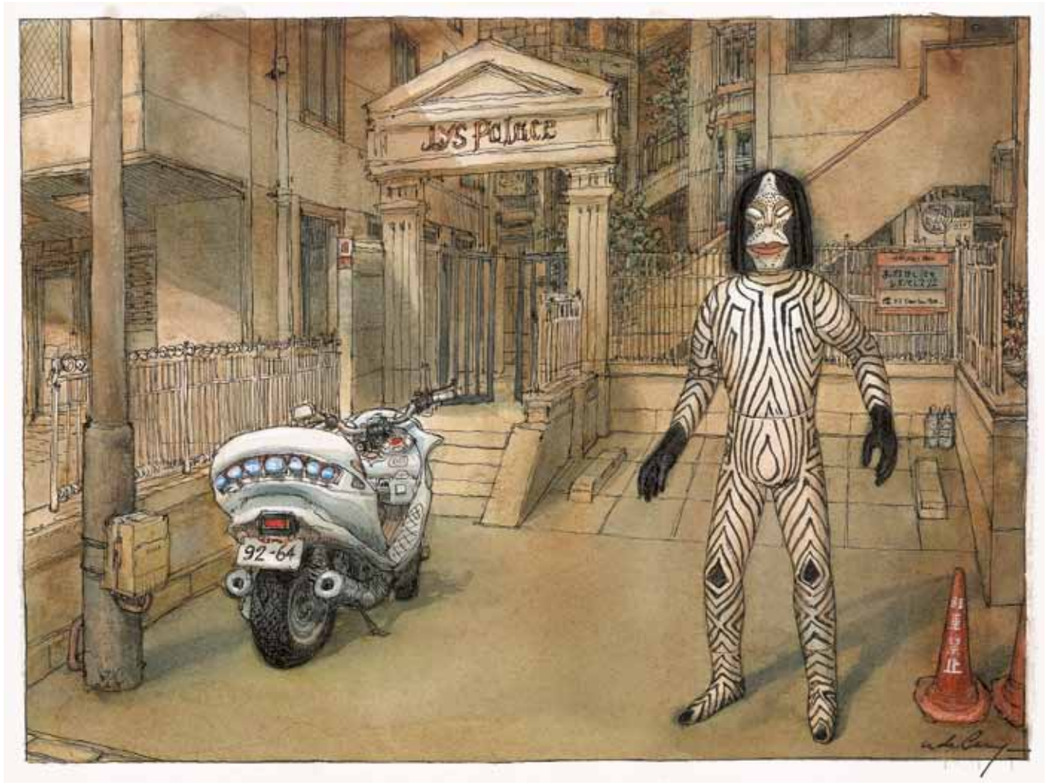
Nicolas de CRECY
Born in 1966

POWERED DADA
India ink and watercolor on paper. Original drawing from 2014. Signed.
9 ½ x 12 ⅝ in.

尼古拉•德魁西

POWERED DADA
紙上水彩與水墨，2014，簽名。
24 x 32 公分；9 ½ x 12 ⅝ 英寸

HK$ 43 000 – 60 000
US$ 5 500 – 7 500





Jacques de LOUSTAL

LOUSTAL
路斯塔

À la fin des années 70, alors étudiant en architecture, il commence à publier des illustrations dans Rock & Folk où il rencontre Philippe Paringaux qui lui écrira plusieurs scénarios de bandes dessinées publiées dans Métal Hurlant, puis *(À suivre)*. Ensemble ils signeront une dizaine d'albums dont *Barney et la note bleue*, *Cœurs de sable*, *Kid Congo*, *Le sang des voyous*, etc.

Il a aussi travaillé avec d'autres écrivains tels Jerôme Charyn pour *Les frères Adamov* et *White Sonya*, Jean Luc Coatalem pour *Jolie mer de Chine* et *Rien de neuf à Fort Bongo*, Dennis Lehane pour *Coronado*,et Tonino Benacquista pour *Les amours insolentes*. Il a signé récemment avec JC Gotting *Pigalle 62.27* et a entrepris un nouveau projet avec lui, *Black Dog*.

Parallèlement à ses activités d'auteurs de bande dessinée, il travaille beaucoup comme illustrateur pour l'édition (notamment l'œuvre de George Simenon), la presse (The New Yorker, Senso, etc.), la publicité, et expose régulièrement entre Paris et Bruxelles. Grand amateur de voyages, il rapporte de ses périples des carnets de dessins publiés d'abord aux éditions du Seuil et maintenant aux éditions de la Table Ronde, *Dessins d'ailleurs* et *Esprits d'ailleurs*.

In the late 70s, while studying architecture, Loustal began publishing illustrations in Rock & Folk *where he met Philippe Paringaux, who wrote several comic scenarios for him published in* Heavy Metal*, and later* (À suivre). *Together they signed a dozen albums, including* Barney and the Blue Note*,* Hearts of Sand*,* Kid Congo*,* "The Blood of Gangsters"*, etc.*

He also worked with other writers like Jerôme Charyn for The Brothers Adamov *and* White Sonya*, Jean Luc Coatalem for* Beautiful China Sea *and* Nothing new in Fort Bongo*, Dennis Lehane for* Coronado*, and Tonino Benacquista for* Insolent Loves (Amours insolents). *He recently signed* Pigalle 62.27 *with JC Gotting and has started a new project with him,* "Black Dog".

*In addition to his activities as a cartoonist, he works as an illustrator for many publishing firms (such as for the work of George Simenon), the press (The New Yorker, Senso, etc.), advertising, and regularly exhibits his paintings, between Paris and Brussels. A great lover of travel, he returns with sketchbooks first published by Editions du Seuil and now by Editions de la Table Ronde, "Drawings from elsewhere" and "Spirits elsewhere" (*Dessins d'ailleurs *and* Esprits d'ailleurs*).*

在70年代末，仍是建築專業學生的路斯塔開始在《搖滾與民謠》雜誌發表插畫，在那裡他遇見了菲利普·巴希果曾為他撰寫數個劇本，并刊登于《咆哮金屬》與《待續》漫畫雜誌。他們共同出版了十余本漫畫，包括《巴尼藍調》、《沙之心》、《剛果男孩》等等。

他還與其他作家合作，如杰羅姆·恰倫的《兄弟阿達莫夫》與《白索尼婭》，讓·呂克·柯亞達廉的《漂亮的中國海》與 《Rien de neuf à Fort Bongo》，丹尼斯·勒翰的《科羅納多》，托尼諾·貝納吉斯塔的《Les amours insolentes》。最近與讓·克勞德·哥廷根簽署了《Pigalle 62.27》漫畫并將與其共同推進新項目“Black Dog”。

作為漫畫家，他也為諸多書刊雜誌及廣告創作插畫，例如喬治·西默農的作品、《紐約客》雜誌等，並定期在巴黎與布魯塞爾的畫廊展出其繪畫作品。作為旅遊愛好者，他的旅行速寫本曾被Editions du Seuil出版過，目前也與Editions de la Table Ronde合作出版《別處的繪畫》與《別處的精神》。

35
LOUSTAL (Jacques de Loustal dit)
Né en 1956

LES FRISSONS DE L'ÉTÉ
Aquarelle et encre de Chine sur papier. Signé.
41 x 27 cm

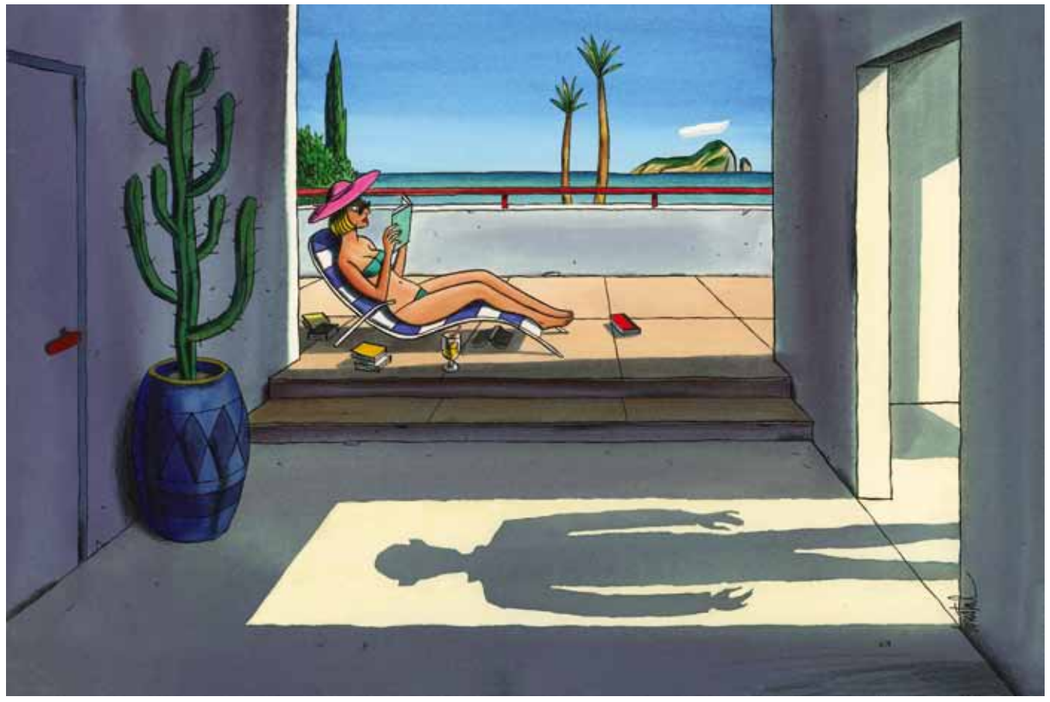
LOUSTAL (Jacques de Loustal called)
Born in 1956

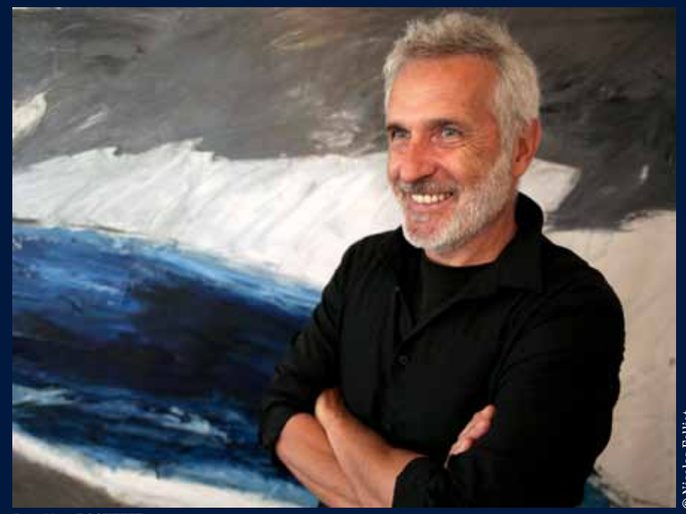
SUMMER THRILLERS
India ink and watercolor on paper. Signed.
16 1/8 x 10 5/8 in.

路斯塔(本名雅克•德路斯塔)

夏日寒顫
紙上水彩與水墨，簽名。
41 x 27 公分；16 1/8 x 10 5/8 英寸

HK$ 22 000 – 30 000
US$ 2 800 – 3 800





Jean-Marc ROCHETTE

© Nicolas Folliet

Jean-Marc ROCHETTE
讓－马克·罗切特

En 1980, Jean-Marc Rochette publie sa première bande dessinée, ***Edmond le cochon***, avec Martin Veyron. En 1982, dans *(À suivre)*, il reprend ***Le Transperceneige***, série créée par Alexis et écrite par Jacques Lob. Il dessine, en 1987, ***Le Requiem blanc***, sur un scénario de Benjamin Legrand, avec lequel il signe en 1995 ***L'Or & l'esprit***, récit en deux volets. D'après une histoire de Jules Verne et sur un texte de Jean-Pierre Hugot, il publie en 1988 ***Nemo, le capitaine vengeur***. Avec René Pétillon, il crée ***Louis et Dico à la conquète du monde***, série en trois volumes (de 2003 à 2006). Il illustre également des livres pour la jeunesse : *Pinocchio*, de Carlo Collodi (2000) ; ***Le Petit poucet*** (2001) et ***Le Chat botté*** (2002), de Charles Perrault. Peintre, il expose ses œuvres à la Galerie Desbois en 1990, à l'Institut français de Berlin en 2013 et à la Galerie Martel en 2014. Il participe également à la Biennale de Thessalonique (2013) et à la Biennale d'art Contemporain de Lyon (2011). En 2015 Le Musée Géo Charles d'Echirolles lui consacre une exposition regroupant peintures et esquisses du quatrième tome du ***Transperceneige***.

In 1980, Jean-Marc Rochette published his first comic, Edmond the Pig *(*Edmond le cochon*) with Martin Veyron. In 1982, in* (À suivre), *he returns to* Snowpiercer *(*Le Transperceneige*), a series created by Alexis and written by Jacques Lob. In 1987, he drew* White Requiem *(*Le Requiem blanc*) based on a scenario by Benjamin Legrand, with whom he also signed* Gold and the Mind *(*L'Or & l'esprit*) in 1995, a two-part narrative. Inspired by a story by Jules Verne and based on a text by Jean-Pierre Hugot, he published* Nemo, the avenger captain *(*Nemo, le capitaine vengeur*) in 1988. With René Pétillon, he created* Louis and Dico out to conquer the world *(*Louis et Dico à la conquète du monde*), a three-volume series (2003 to 2006). He also illustrates children's books:* Pinocchio *by Carlo Collodi (2000);* Tom Thumb *(2001) and* Puss in Boots *(2002), by Charles Perrault. Also a painter, he exhibited his works at the Gallery Desbois in 1990, the French Institute in Berlin in 2013 and at the Galerie Martel in 2014. He also participated in the Biennale of Thessaloniki (2013) and the Contemporary Art Biennial of Lyon (2011) . In 2015 The Museum Geo Charles Echirolles devotes an exhibition of paintings and sketches of the fourth volume of Transperceneige. A painter, he has exhibited work in Paris at the Desbois Gallery in 1990, the Berliner Liste in 2010, and the Contemporary Art Biennial of Lyon in 2011.*

1980年讓-马克·罗切特與馬丁·威龍共同出版了其第一部漫畫作品《Edmond le cochon》，1982年在《待續》漫畫雜誌重新開始繪製由亞麗克西斯构思及雅克·羅布撰寫的《雪國列車》漫畫系列。1987年罗切特參與繪製由本杰明·罗格朗撰寫的《白色安魂曲》及1995年的《L'Or & l'esprit》。根據儒勒·凡爾納的故事及讓-皮埃爾·雨果特的劇本，於1988年他又創作了《Nemo, le capitaine vengeur》。隨後他與多位編劇合作并創作出多部優秀漫畫作品，也曾為青少年編撰書籍。罗切特在繪畫方面的成果也十分顯著，1990年展覽于巴黎Desbois畫廊，2013年在柏林法語學會、2014年在Martel畫廊等，2011年更應邀參加里昂當代藝術國際雙年展。2015年在Géo Charles d'Echirolles美術館举办了其《雪国列车系列》之第四卷的绘画与素描展览。

36
Jean-Marc ROCHETTE
Né en 1956

TRANSPERCENEIGE – TOME 4
TERMINUS
Encre de Chine sur papier pour la page 57
du nouvel opus de cette série à paraître
en octobre 2015 aux éditions Casterman.
Publié chez Titan Books dans sa version anglaise.
Scénario d'Olivier Bocquet. Monogrammé.
Très rare pleine page de cet artiste.
48 x 36 cm

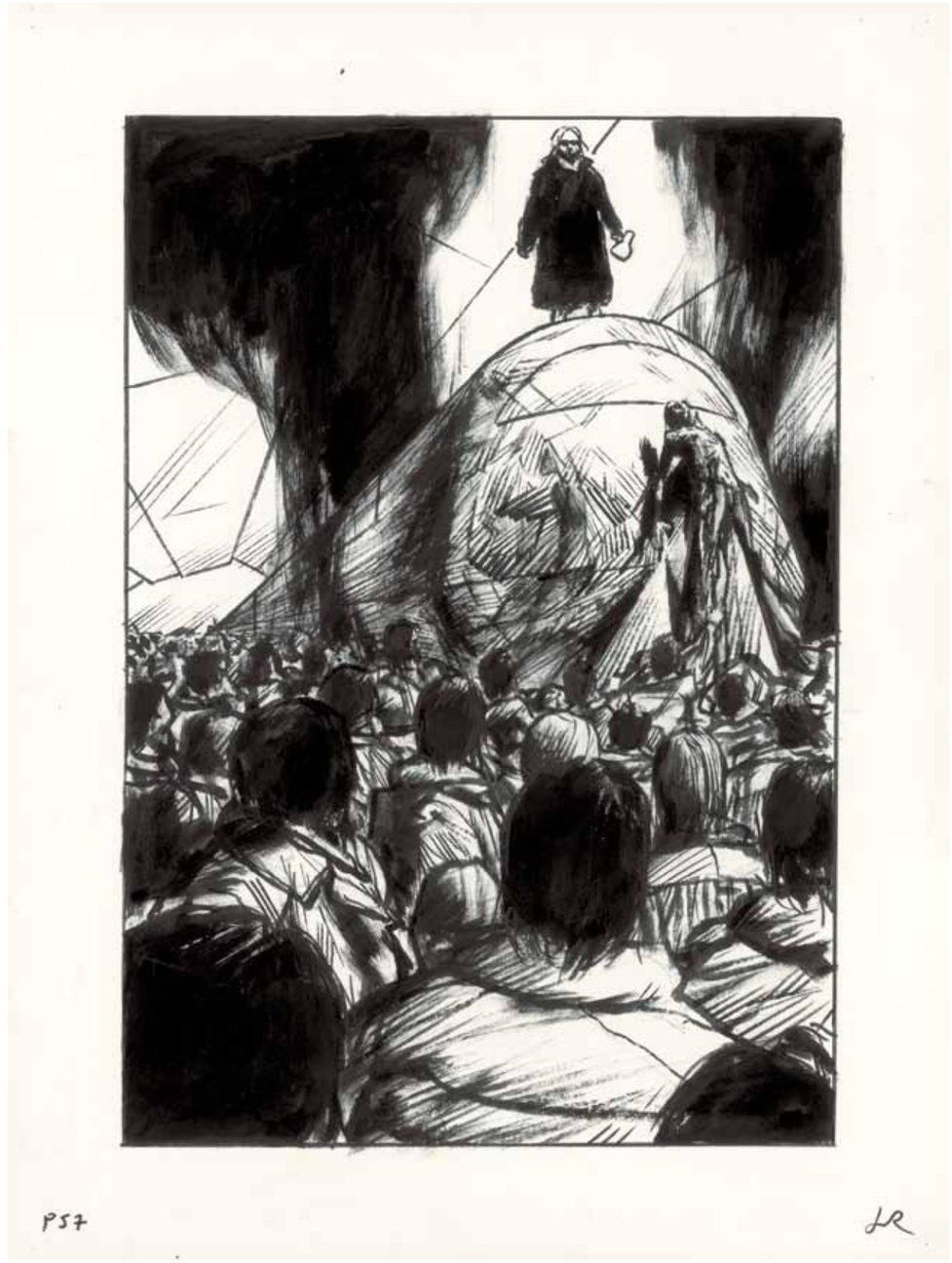
Jean-Marc ROCHETTE
Born in 1956

THE SNOWPIERCER – VOL. 4
TERMINUS
India ink on paper. Original drawing for page 57 of the new sequel of this comic book serie to be published in October 2015 by Casterman. Published by Titan Books in its English version. Storyline by Olivier Bocquet. Monogrammed. Rare splash page from this artist.
18 7/8 x 14 1/8 in.

讓–马克•罗切特

雪國列車–第四卷
終點站
紙上水墨；為此系列新作品的第57頁手稿，將於2015年10月由法國Casterman公司發行法文版，并由英國Titan Books公司發行英文版；奧利佛·巴奎特劇本；縮寫簽名；此全頁手稿十分罕見。
48 x 36 公分；18 7/8 x 14 1/8 英寸

HK$ 30 000 – 40 000
US$ 3 800 – 5 000



37

Jean-Marc ROCHETTE
Né en 1956

VINCENNES
Encre de Chine et lavis sur papier pour un tryptique. Signés, titrés, datés « 2007 ».

L'artiste rend hommage à la peinture classique chinoise de l'époque Ts'ing et en particulier Chu Ta (1626-1705) et Shih-t'ao (1641-1710), deux des membres du groupe de peintres désignés comme les « Quatre éminents moines peintres ».
39,5 x 40 cm
39,3 x 49 cm
39,7 x 50 cm

Jean-Marc ROCHETTE
Born in 1956

VINCENNES GARDEN
India ink and ink wash on paper. Triptych composed of three original drawings. Signed, titled and dated "2007" in pencil.

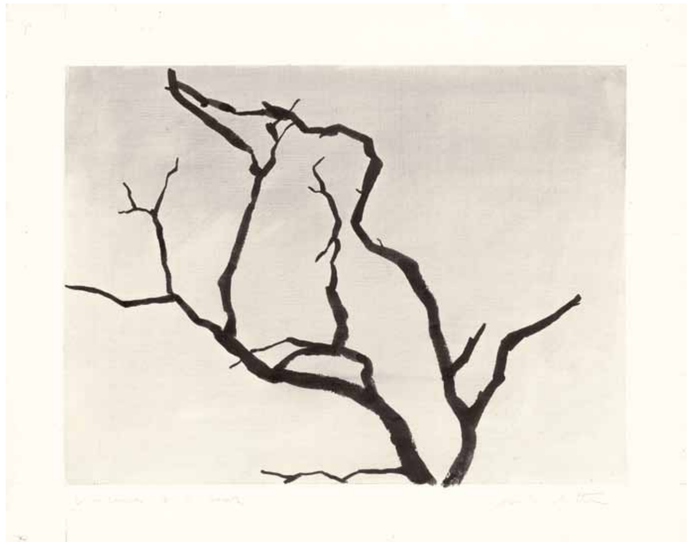
A Tribute of the artist to Classical Chinese painting from the Ts'ing Dynasty. The artist was inspired by the poetic paintings of Chu Ta (1626-1705) and Shih-t'ao (1641-1710), two members of "The Four Great Monks" school of painting.
15 ½ x 15 ¾ in.
15 ½ x 19 ¼ in.
15 ⅜ x 19 ¾ in.

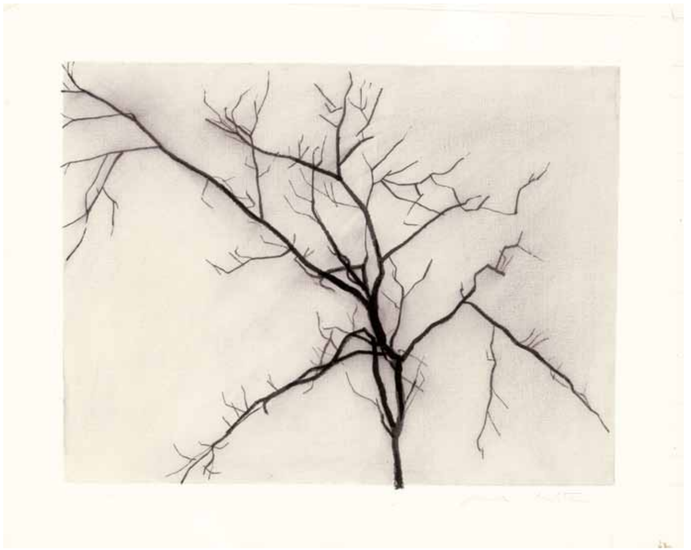
讓－马克•罗切特

萬塞訥
三聯畫，紙上水墨與渲染，簽名，標題，年代2007'。此作品為藝術家對"清初四僧"之朱耷(1626-1705)與石濤(1641-1710)致敬。
39,5 x 40 **公分；** 15 ½ x 15 ¾ **英寸**
39,3 x 49 **公分；** 15 ½ x 19 ¼ **英寸**
39,7 x 50 **公分；** 15 ⅝ x 19 ¾ **英寸**

HK$ 35 000 – 42 000
US$ 4 500 – 5 500

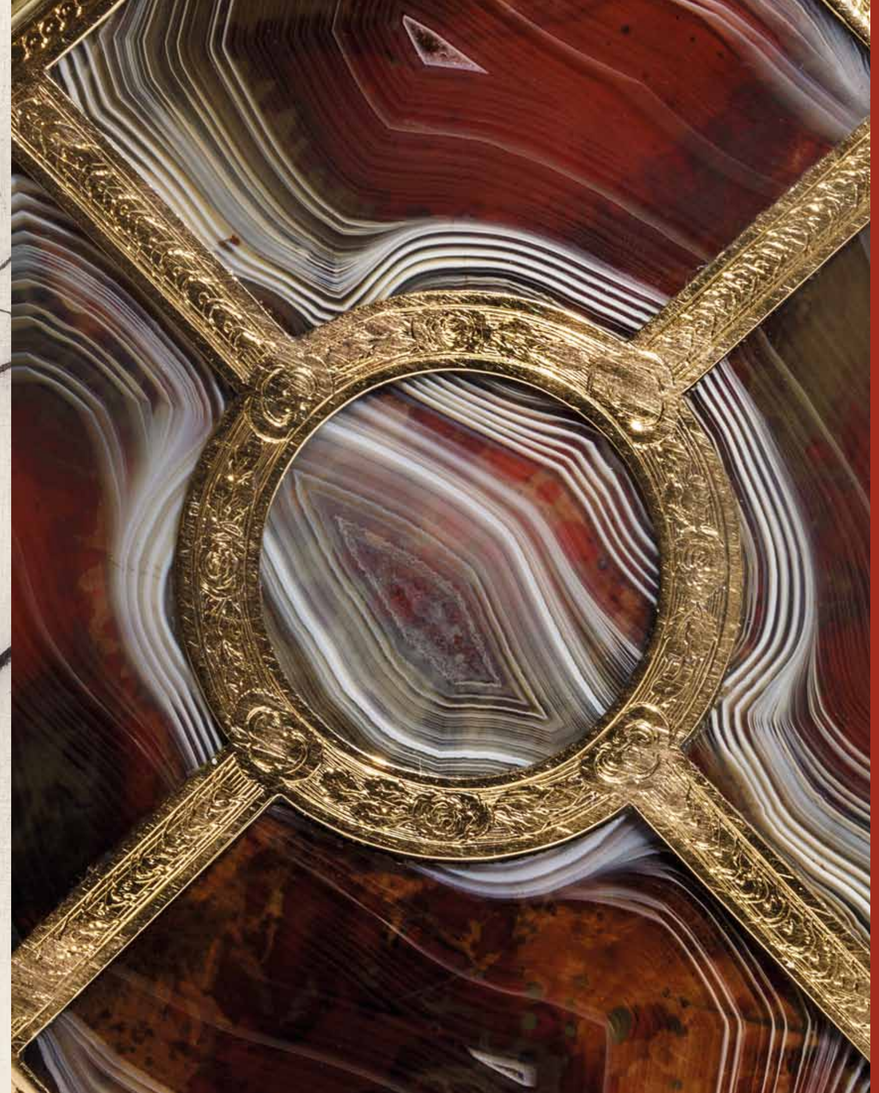








Détail de lot 37



Objets de vertu et objets d'art
dont la collection d'une famille aristocrate européenne

Objects of vertu and works of art
including Property of a European Noble Family

工藝精品與裝飾藝術品
薈萃歐洲貴族珍藏

Lots 100 – 127

Cartier

100

PENDULETTE « MIGNONETTE », PAR CARTIER, VERS 1910

De forme cubique à répétition des minutes à la demande, en argent émaillé mauve sur fond guilloché, soulignée de filets blancs, le cadran signé *Cartier*, le fond numéroté 4194, la sonnerie actionnée par un poussoir comme le socle rectangulaire à gorge sur lequel elle repose, en agate grise, le cadran émaillé à chiffres romains, le tour de la lunette perlé d'émail blanc, les aiguilles à entrelacs, serties de diamants taillés en rose, les flancs appliqués chacun d'une rosette sertie de diamants taillés en rose, la base soulignée d'un filin perlé, le fond à trois orifices pour les heures, la sonnerie et l'avance
H. : 7 cm
l. : 4,6 cm
P. : 3,7 cm
Dimensions du socle :
l. : 5 cm
L. : 5,8 cm

A SILVER, ENAMEL, AGATE AND CUT-DIAMONDS PENDULETTE "MIGNONETTE", BY CARTIER, CIRCA 1910

Cubic-shaped, pale-lilac silver enameled on a guilloché ground underlined by white strings, the dial applied with Roman numerals signed Cartier, *the dial's hands set with rose-cut diamonds, the back plate numbered 4194, the ringtone activated by a gray-agate button, the sides with a rose-cut diamonds' set rosette, on a rectangular-shaped agate base*
H.: 2 ¾ in.
W.: 1 ¾ in.
D.: 1 ½ in.
Dimensions of the base:
W.: 2 in.
L.: 2 ¼ in.

卡地亞 'MIGNONETTE' 立方形座鐘，約1910年

银胎紫琺瑯，內飾波浪形白色發散式紋路，鍥盤寫有"Cartier"，時間為羅馬數字，周邊鑲嵌白色琺瑯珠，指針呈套環狀鑲鑽石，側翼裝點鑲鑽花環，按鈕與底座為灰瑪瑙質地，背部設有三個調節孔，按需分鐘报时，底部編號4194
高: 7 公分；2 ¾ 英寸
寬: 4,6 公分；1 ¾ 英寸
深: 3,7 公分；1 ½ 英寸
底座尺寸:
寬: 5 公分；2 英寸
長: 5,8 公分；2 ¼ 英寸

HK$ 200 000 – 300 000
US$ 25 000 – 30 000





Fig. a: *Cartier, Pendulette sur encrier, Paris, 1908, 9,5 x 20,5 x 11 cm, Cartier Collection.*

À LA MANIÈRE DE FABERGÉ

Le modèle de cette petite horloge que nous présentons ici est inspiré par la Pendulette sur encrier, réalisée par la Maison Cartier en 1908 (Fig. a), en quelque sorte l'archétype de toute la série de ces réveils qui commencent à être produite vers 1910.
Inspirée par les objets Fabergé, la technique de l'émail translucide sur métal guilloché, fut employée de manière novatrice pour cette série de pendulettes créée vers 1910. Elles se remarquent tant par la gamme de couleurs originales et par l'association des métaux précieux et des diamants taillés en rose avec les parties réalisées en agate, que par l'esthétique classicisante des formes, caractéristiques pour la sobre élégance d'un style néo-Louis XVI très épuré, tel que le concevait le joaillier français. Ce modèle[1] connut un grand succès et continua à être réalisé, en différentes couleurs d'émaux, parfois personnalisé dans ses détails[2], jusque dans les années 20 du XX^{e} siècle, comme en témoignent plusieurs exemplaires conservés[3].

LES DÉBUTS DE CARTIER

Fondée en 1847 par Louis-François Cartier (1819-1904), qui avait repris l'atelier de bijouterie de son maître Adolphe Picard, la Maison qui porte dorénavant son nom, était installée au 29, rue Montorgueil, à Paris[4].
Le talent de Cartier lui attira rapidement une clientèle prestigieuse parmi laquelle se comptait la princesse Mathilde, nièce de Napoléon I^{er} et cousine de Napoléon III, ce qui lui permit d'ouvrir une boutique au 5, rue Neuve-des-Petits-Champs, puis une autre, au 9, boulevard des Italiens, en 1859, lorsque l'impératrice Eugénie lui passa ses premières commandes. En 1872, Louis-François Cartier associa son fils Alfred (1841-1925) à sa pratique. Très inventifs, Cartier père et fils réalisèrent dès 1888 les premières montres-bracelets de joaillerie, puis, en 1899, ils installèrent leur boutique rue de la Paix, au n°13. Alfred, qui s'était déjà associé en 1898, avec son fils aîné Louis Cartier (1875-1942), devint le fournisseur officiel du roi Edouard VII d'Angleterre et du roi Alphonse XIII d'Espagne en 1904, puis du roi Carlos Ier du Portugal en 1905, du tsar Nicolas II de Russie en 1907, mais aussi du roi du Siam en 1908. Depuis, alliant un talent inouï à l'extraordinaire inventivité du répertoire des formes et à la préciosité des matériaux, la Maison Cartier devint similaire du grand art de la joaillerie et du luxe à la française. Notre pendulette, réalisée à l'époque où la boutique était conduite par Louis associé à son frère Pierre Cartier (1878-1964), en constitue la brillante démonstration.

[1] Voir pour des pièces similaires Jader Barracca, Giampiero Negretti, Franco Nencini, *Le Temps de Cartier*, Milan, Wrist International S.r.l., 1989, p. 40-41 ; 58-59 ; 108.
[2] Sotheby's, Genèvre, 14 mars 2012, n°483 ; vente Ivoire, Lyon, 24 mai 2014, n°206.
[3] Antiquorum, Hong Kong, 7-8 juin 1999, n°410 ; Artcurial, Paris, 12 décembre 2006, n°30 ; Sotheby's, Paris, 18 décembre 2006, n°198 ; Christie's, Milan, 22-23 mai 2007, n°205 ; Antiquorum, New York, 10 mars 2011, n°159 ; Sotheby's, Genèvre, 17 mai 2011, n°418 ; Sotheby's, Genève, 12 novembre 2014, n°452 ; Christie's Londres, 26 novembre 2014, n°223 ; Christie's, new York, 17 juin 2015, n°237, etc.
[4] *Cartier. Le Style et l'Histoire*, cat. exp. Grand Palais, 4 décembre 2013 -16 février 2014, Paris, 2013.

INSPIRED BY FABERGÉ

The inspiration's source for this little clock is to be searched in the Pendulette sur encrier, *produced by Cartier in 1908 (Fig. a), representing a sort of archetype for all the following series of alarm-clocks that will start to be produced around 1910.*
Inspired by Fabergé, the technique of translucent enamel on a guilloché metal was employed in an highly innovative way with the creation of this series of small mantel clocks around 1910. They are remarkable for the scale of original colors used, the association of precious metals and rose-cut diamonds with some parts realized in agate, and for the sober and simple elegance which translates into a neo Louis XVI style, as conceived by the French jeweler. This model[1] had an enormous success and continued to be produced, sometimes with personalized variations of enamel colors[2], until the 1920s, as it is testified by several examples being conserved[3].

THE EARLY AGE OF CARTIER

Established in 1847 by Louis-François Cartier (1819-1904), who had taken over the workshop of Adolphe Picard, he established a shop at 29 rue Montorgueil in Paris[4].Cartier's talent rapidly appealed to a prestigious clientele which included Princess Mathilde, Emperor Napoleon's niece and Napoleon III's cousin. This allowed him to open up a new shop at 5, rue Neuve-des-Petis-Champs, and then in 1859, as Empress Eugenie placed her first official order, to settle one at 9 Boulevard des Italiens. In 1872, Louis-François Cartier got into partnership with his son Alfred (1841-1925). Highly inventive, father and son created the first wristwatches in 1888, then, in 1889 they opened up a new boutique at 13 Rue de la Paix. In 1904 Alfred, who had already got into partnership with his eldest son Louis Cartier (1875-1942), became the official supplier of the King of England Edward VII and of the King of Spain Alphonse XIII, in 1905 to the King of Portugal Charles I, in 1907 of the Tsar of Russia Nicolas II and in 1908 of the King of Siam. Since then Cartier became, by combining an incredible talent with an extraordinary inventiveness of shapes, preciousness of materials, a synonym of great jewelry and French luxe. Our clock, conceived at the period during which the shop was run by Louis associated with his brother Pierre Cartier (1878-1964), constitutes a brilliant example of this originality.

[1] *For similar pieces see Jader Barracca, Giampiero Negretti, Franco Nencini,* Le Temps de Cartier, *Milan, Wrist International S.r.l., 1989, p. 40-41 ; 58-59 ; 108.*
[2] *Sotheby's, Geneva, 14th March 2012, n°483 ; sale Ivoire, Lyon, 24 May 2014, n°206.*
[3] *Antiquorum, Hong Kong, 7th-8th June 1999, n°410 ; Artcurial, Paris, 12th December 2006, n°30 ; Sotheby's, Paris, 18th December 2006, n°198 ; Christie's, Milan, 22nd-23rd May 2007, n°205 ; Antiquorum, New York, 10th March 2011, n°159 ; Sotheby's, Geneva, 17th May 2011, n°418 ; Sotheby's, Geneva, 12th November 2014, n°452 ; Christie's London, 26th November 2014, n°223 ; Christie's, New York, 17th June 2015, n°237, etc.*
[4] Cartier. Le Style et l'Histoire, *cat. exp. Grand Palais, 4th December 2013 -16th February 2014, Paris, 2013.*

Cartier

101

PENDULETTE RONDE, PAR CARTIER, VERS 1920, MÉCANISME SUISSE

En argent guilloché émaillé vert, ceinturé d'un filet blanc, le cadran émaillé blanc à chiffres arabes, le cadran et le fond signés « *Cartier* - 2389 », le tour de la lunette perlé d'émail blanc, les aiguilles à entrelacs, comme la rosette qui orne le fond, serties de diamants taillés en rose, reposant sur un socle rectangulaire en ivoire ; petits accidents et manques
H. : 6 cm
D. : 4,7 cm
Poids brut : 122,2 gr.

Suite à un renforcement de la législation, toute importation commerciale d'ivoire d'éléphant, d'Afrique et d'Asie, est interdite aux États-Unis. Tout acheteur devra avoir pris connaisance de la legislation en vigueur, et ne pourra justifier une annulation de vente ou un délai dans le règlement pour inabilité d'export ou d'import.

A ROUND-SHAPED SILVER, ENAMEL, CUT-DIAMONDS AND IVORY PENDULETTE, CARTIER, CIRCA 1920, SWISS MECHANISM

Green enameled guilloché silver, surrounded by a white string, the white enameled dial applied with Arabic numerals, the dial and the back plate signed "Cartier - *2389", the dial's hands and the rosette decorating the back plate set with rose-cut diamonds, on a rectangular-shaped ivory stand ; minor accidents and losses*
H.: 2 ¼ in.
D.: 1 ¾ in.
Gross weight: 122,2 gr.

Buyers should ensure they are familiar with the recent changes to US regulations, which impose restrictions on the import into the US of elephant ivory, including a complete prohibition on the import of African and Asian elephant ivory. A buyer's inability to export or import the lot cannot justify the cancellation of the sale or any delay in making payment of the total amount due.

卡地亞圓形座鐘，約1920年

瑞士產機芯，銀胎綠琺瑯，內飾波浪形白色發散式紋路，錶盤與內部寫有 "Cartier 2389"，時間為阿拉伯數字，指針呈套環狀并鑲鑽石；鐘體周邊鑲嵌白色琺瑯珠，座鐘配有象牙底座
高: 6 公分；2 ¼ 英寸
直徑: 4,7 公分；1 ¾ 英寸
總重量: 122,2 克

根據法律規定，任何非洲與亞洲象牙製品，不論其年代、來源及價格，均嚴禁進口至美國。在競拍前買家應了解此法律規定，競拍成功后不能以任何理由取消拍賣或延長付款時間。

HK$ 30 000 – 50 000
US$ 4 000 – 6 000



Cette pendulette s'inscrit dans la voie ouverte vers 1910, lorsque, sous l'impulsion de Louis Cartier (1875-1942), les dessinateurs de la Maison sont encouragés à adopter un style moderne, caractérisé par les formes géométriques épurées. Cette tendance, qui s'épanouit pendant les années 1920, coïncide avec l'association très contrastée de matières premières moins rares et moins chères avec des pierres précieuses, comme, par exemple, l'argent, l'ivoire et les diamants taillés en rose dans le cas de notre pendulette. L'utilisation de l'ivoire reflète également la subtile assimilation des sources exotiques et des influences provenant d'Égypte, d'Inde et d'Extrême-Orient ; elle traduit ainsi l'engouement personnel de Louis Cartier, grand collectionneur d'antiquités égyptiennes et perses, qui sut adapter ces formes traditionnelles, tout en intégrant les tendances Art Déco dans un mélange inouï d'inventivité et d'originalité, synonyme depuis du style de la Maison Cartier. Avec des variations dans les détails et dans le décor, Cartier avait produit quelques autres pendulettes de forme circulaire, comme, par exemple, la Comète Mystérieuse, créée vers 1920[1], ou bien une petite horloge doublée d'un baromètre, montée sur un socle en lapis-lazuli[2] .

[1] Antiquorum Genève, le 14 octobre 2007, n°114.
[2] Christie's Genève, le 17 novembre 1998, n°225.

This clock is a concrete example of the artistic approach adopted by the Maison Cartier at the beginning of the 20th century when, under the lead of Louis Cartier (1875-1942), they tried to adopt a much more modern style characterized by pure geometrical lines. This tendency, which blossomed during the 1920s, coincides with the association of cheaper materials with precious stones, silver, ivory or rose-cut diamonds, as it is the case for our exemplary. Ivory's use equally reflects the subtle assimilation of exotic sources and influences coming from Egypt, India and the Far-East. It translates Louis Cartier's own passion, as he was a great collector of Egyptian and Persian antiquities. He managed to adapt these traditional shapes, integrating Art Deco's fashions within an unprecedented mix of creativity and originality, becoming one of Cartier's trademarks ever since. Cartier had produced some other round-shaped clocks, with minor variations in shape or decoration, such as the Comète Mystérieuse, *created around 1920[1], or a small clock with its own barometer, mounted on an elegant lapis-lazuli stand[2].*

[1] *Antiquorum Geneva, 14th October 2007, n°114.*
[2] *Christie's Geneva, 17th November 1998, n°225.*

102

ÉTUI À CIRE EN ORS DE COULEUR, PAR NICOLAS-JEAN-BAPTISTE CHOCONAIN-DELAUNAY, PARIS, 1788 – 1789

De section rectangulaire à pans, le décor lenticulaire et quintefeuilles sur fond guilloché, les encadrements ciselés de feuillages sur fond amati, gravé d'un monogramme dans un écu, dans un écrin en galuchat ; petits accidents
H. : 12 cm ; l. : 1,5 cm ; L. : 2 cm
Poids : 42,19 gr.
18 k (750)

Nicolas-Jean-Baptiste Choconain-Delaunay, reçu en 1775

Poinçons :
- Maître orfèvre, Nicolas-Jean-Baptiste Choconain-Delaunay, fleur de lys couronnée, deux grains, NCD, une tête de chien.
- Lettre P millésimée, Paris, du 12 novembre 1788 au 5 septembre 1789.
- Charge, (ouvrages d'or et menus argent) Deux L entrelacés, Paris, de septembre 1782 au 23 février 1789.
- Décharge, (petits ouvrages d'or et d'argent) tête de vanneau, Paris, de septembre 1782 au 23 février 1789.
- Décharge (ouvrages vieux), tête de momus, Paris, du 23 février 1789 à octobre 1792.
- Contremarque, une mouche, Paris, du 23 février 1789 à octobre 1792.
- Petite recense, Petite tête de Liberté, Paris 1798-1809.

A COLOURED GOLDS ETUI A CIRE, BY NICOLAS-JEAN-BAPTISTE CHOCONAIN-DELAUNAY, PARIS, 1788 – 1789

Rectangular shaped with canted corners, on a guilloche ground, within frames chiseled with foliage motifs, the base engraved with a monogram within an heraldic shield, contained in a shagreen box; small accidents
H. : 4 ¾ in. ; W. : 0 ½ in. ; L. : 0 ¾ in
Weight : 42,19 gr.
18 k (750)

Nicolas-Jean-Baptiste Choconain-Delaunay, registered in 1775

Hallmarks:
- Maker's mark: Nicolas-Jean-Baptiste Choconain-Delaunay, crowned fleur de lys, two grains, NCD, dog's head.
- Charge mark: a figure formed by two interlaced L, Paris, from September 1782 to February 23rd 1789.
- Discharge mark: peewit head, Paris, from September 1782 to February 23rd 1789.
- Discharge mark: satire's head, Paris, from February 23rd 1789 to October 1792.
- Countermark: a fly, Paris, from February 23rd 1789 to October 1792.
- Petite recense, Small liberty's head, Paris 1798-1809.

彩金四棱柱形蠟盒，尼古拉斯-讓-巴蒂斯特·舒克南-德洛內，巴黎，1788-1789年

盒體裝飾格狀紋，點綴四葉草與水滴，邊框巧雕花枝紋，底部刻有花押印
高: 12 公分；4 ¾ 英寸
寬: 1,5 公分；0 ½ 英寸
長: 2 公分；0 ¾ 英寸
重量: 42,19 克
18 k (750)

HK$ 20 000 – 30 000
US$ 3 000 – 5 000

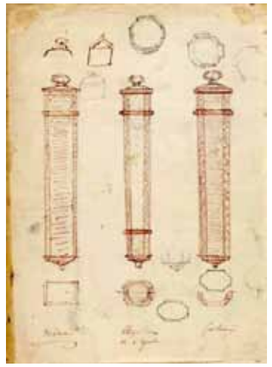


Fig. a: *Anonymous, Project for three different étuis, Paris, circa 1770-1780, ink and charcoal on paper, 21,8 x 15,4 cm, London, Victoria and Albert Museum, inv. E.897 : 20-1988.*





Detail of the seal



Hallmarks

NICOLAS-JEAN-BAPTISTE CHOCONAIN-DELAUNAY

Né vers 1750, Nicolas-Jean-Baptiste Choconain-Delaunay fit son apprentissage chez l'orfèvre Jean-Bernard Sauvage et fut reçu maître le 15 juillet 1775, sous la caution de Jean-Baptiste Choconain-Delaunay, un parent marchand-mercier, demeurant comme lui sur le pont au Change et devint le gendre du maître orfèvre Jean Frémin[1]. On apprend d'un rapport dressé le 17 février 1782, qu'un vol avait été commis dans sa boutique et qu'on lui avait dérobé des tabatières en or, des pommeaux de canne, de menus joyaux et surtout des étuis pour cire à cacheter, qui semblent avoir été sa spécialité. En effet, le Louvre possède l'un de ces étuis ornés de médaillons aux attributs de l'Amour[2], deux autres sont conservés à Paris, au musée des Arts décoratifs, enfin, un dernier se trouvait en 1981 à la Leeds Art Galleries[3]. Plus moderne que l'étui du Louvre encore tributaire du style néo-grec des années 1760, notre étui est à rapprocher par sa forme de trois croquis faisant partie d'un recueil contenant des dessins et des gravures d'objets de vertu et de joaillerie, attribués aux orfèvres Jean Ducrollay (1710-1787), Pierre-François Drais (1726-1788) et Charles Quizille (1744-1830) conservé au Victoria and Albert Museum de Londres[4] (Fig. a).

[1] Serge Grandjean, *Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIIIe et XIXe siècles du musée du Louvre*, Paris, RMN, 1981, p. 69.
[2] Inv. OA 2357, Grandjean, ibid. cat. 60, p. 69.
[3] Cités par Grandjean, ibid.
[4] Inv. E.897 : 363-1988.

Born around 1750, Nicolas-Jean-Baptiste Choconain-Delaunay made his apprenticeship with Jean-Bernard Sauvage and was received master on 15th July 1775 thanks to the endorsement of Jean-Baptiste Choconain-Delaunay. He then became Jean-Frémin's son-in-law[1]. Thanks to a report, written down on 17th February 1782, it is known that a theft had been carried out inside his shop ; among the items being stolen were gold snuff-boxes, walking sticks' knobs, and especially some étuis à cire, *which seem to have been his specialty. To this extent, one* étui à cire *decorated with medallions with love attributes[2] is kept in the Louvre's collections, two further ones are conserved at the Museum of Decorative Arts in Paris; a final one was part of the collections of the Leeds Art Gallery in 1981[3]. More modern than the Louvre's exemplary, still characterized by the neo-Greek influences of the 1760s, our piece should be put into relation with three sketches attributed to the goldsmiths Jean Ducrollay (1710-1787), Pierre-François Drais (1726-1788) and Charles Quizille (1744-1830), conserved at the Victoria and Albert Museum in London[4] (Fig. a).*

[1] *Serge Grandjean,* Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIIIe et XIXe siècles du musée du Louvre, *Paris, RMN, 1981, p. 69.*
[2] *Inv. OA 2357, Grandjean, ibid. cat. 60, p. 69.*
[3] *Quoted by Grandjean, ibid.*
[4] *Inv. E.897 : 363-1988.*

103

ÉTUI À CIRE EN ORS DE COULEUR, PAR CHARLES-ALEXANDRE BOUILLEROT, PARIS, 1776 – 1777

De section ovale, orné de filets ciselés de feuillages, alternés de bandeaux unis, les ceintures ciselées de culots sur fond amati ; la plaque du fond changée
H. : 12,7 cm
l. : 1,8 cm
L. : 2 cm
Poids : 52,59 gr.
18 k (750)

Charles-Alexandre Bouillerot, reçu en 1769

Poinçons :
- Maître orfèvre, Charles-Alexandre Bouillerot, une fleur de lys couronnée, deux grains, CAB, une mitre.
- Maison commune, N couronné, Paris, du 13 juillet 1776 au 13 août 1777.
- Charge, (or et menus ouvrages d'argent) Le chiffre de Paris, Paris, du 18 novembre 1774 au 13 juillet 1780.
- Décharge, (or et menus ouvrages d'argent) tête de singe, Paris, du 18 novembre 1774 au 13 juillet 1780.
- Garantie, or, tête d'aigle (frappée deux fois), depuis 1838.

A COLOURED GOLDS ÉTUI À CIRE, BY CHARLES-ALEXANDRE BOUILLEROT, PARIS, 1776 – 1777

Oval-shaped, chiseled with scrolling foliage, and caps on a matt background; the bottom plate replaced
H.: 5 in.
W.: 0 ¾ in.
L.: 0 ¾ in.
Weight: 52,59 gr.
18 k (750)

Charles-Alexandre Bouillerot, registered in 1769

Hallmarks:
- Maker's mark: Charles-Alexandre Bouillerot, a crowned fleur de lys, two grains, CAB, a mitre.
- Warden's mark: Crowned N, Paris, from July 13th 1776 to August 13th 1777.
- Charge mark: monogram for Paris, Paris, from November 18th 1774 to July 13th 1780.
- Discharge mark: monkey's head, Paris, from November 18th 1774 to July 13th 1780.
- Restricted warranty mark for gold, since 1838: head of eagle (struck twice).

彩金橢圓柱形蠟盒，查尔斯 - 亚历山大· 布宣諾，巴黎，1776-1777年

裝飾縱向帶狀花枝紋；盒底非原配金片
高: 12,7 **公分**；5 **英寸**
寬: 1,8 **公分**；0 ¾ **英寸**
長: 2 **公分**；0 ¾ **英寸**
净重：52,59 **克**
18 k (750)

HK$ 15 000 – 20 000
US$ 2 000 – 3 000



Hallmarks





Detail of the lid



Fig. a: *Anonymous, Project for wax case, 1760, pen, watercolour, black ink on paper, 15,7 x 9,1 cm, Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. 4268 B.*

CHARLES-ALEXANDRE BOUILLEROT (né en 1737)
Descendant d'une dynastie d'orfèvres parisiens, Charles-Alexandre Bouillerot naquit vers 1737 et fut reçu à la Cour des Monnaies le 24 avril 1769, cautionné par le maître Jean-Louis Bouillerot, dont on ignore le degré de parenté. Il développa une affaire florissante, qui lui permit d'arriver le numéro 149 de sa corporation en 1774, puis de faire commerce avec le marchand Granchez, propriétaire du Petit Dunkerque. Il fut élu garde de sa communauté en 1786 et 1787. Il habita successivement rues des Arcis, du Grand-Hurleur, du Haut-Moulin et de la Harpe, puis quai Pelletier pendant la Révolution, lorsqu'on perd sa trace en 1792. Inspiré par le retour à l'Antique des années 1760, ce modèle d'étui à cannelures, que l'on voit représenté sur un dessin anonyme contemporain, conservé au musée des Arts décoratifs de Paris[1] (Fig. a), a connu un grand succès et, enrichi de cannelures rudentées à l'instar du nôtre, il continua à être exécuté sous le règne de Louis XVI par différents orfèvres parisiens.

BOUILLEROT DANS LES COLLECTIONS
Hormis trois tabatières[2], le Louvre possède un étui exécuté entre 1780-1783 par Charles-Alexandre Bouillerot[3], d'un modèle différent, orné de médaillons renfermant des attributs sur un fond quadrillé agrémenté d'un semis régulier de pois, dont la composition rappelle en partie celle d'un autre étui anonyme que nous présentons également ici (lot 104).
Le motif de cannelures rudentées qui décorent notre étui, est très proche de celui présent sur un autre étui, dont le poinçon de maître semble être C. D. (?), conservé au Metropolitan Museum de New York[4] et de trois autres, portant le poinçon de l'orfèvre Nicolas Durier, dont un fait partie des collections du Victoria and Albert Museum de Londres[5] et les deux autres provenant de l'ancienne collection Bernard Franck, furent vendus sous le n°146 par Sotheby's, New York, le 16 avril 2015.

[1] Inv. 4268 B, voir Peter Fuhring, ***Designing the decor : french drawings from the eighteenth century***, cat. exp., Lisbonne, musée Calouste Gulbenkian, 2005, p. 222. L'exemplaire réalisé en or d'après ce modèle se trouve également au musée Calouste Gulbenkian, inv. 706, voir ibid., p. 223.
[2] Inv. OA 7729 ; TH 1426 ; OA 7642, voir Serge Grandjean, ***Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIII[e] et XIX[e] siècles du musée du Louvre***, Paris, RMN, 1981, cat. 44-46, p. 59-60.
[3] Inv. R 479, voir Serge Grandjean, ibid., cat. 47, p. 60.
[4] Inv. 38.50.34 a-b.
[5] Inv. 941 : 1&2-1882.

Descendant of a dynasty of Parisian goldsmiths, Charles-Alexandre Bouillerot was born around 1737; received at the Cour des Monnaies *on 24th April 1769, he was endorsed by Jean-Louis Bouillerot, yet their degree of kinship is unclear. He developed a flourishing business, which allowed him to become number 149 of his corporation in 1774, and then to trade with the merchant Granchez, owner of the "Petit Dunkerque". He was elected guardian of his corporation in 1786 and 1787. He lived successively in the rue des Arcis, rue du Grand Hurleur, du Haut-Moulin, de la Harpe, and finally Quai de Pelletier during the Revolution, when we lose track of him in 1792. Inspired by the return to Antiquity movement which was widespreading during the 1760s, the fluted case model, which we can see depicted in a contemporary anonymous drawing, preserved in the Museum of Decorative Arts in Paris[1] (Fig. a), had an enormous success and, when enriched with filleted groves just like our exemplary, it continued to be manufactured under Louis XVI's reign by various Parisian goldsmiths.*

WORKS BY BOUILLEROT IN MUSEUMS AND PRIVATE COLLETIONS
Aside from three snuff boxes[2], the Louvre has a comparable étui *executed by Charles-Alexandre Bouillerot[3], between 1780-1783; it differs from our exemplary for the presence of medallions containing attributes on a chequered background decorated with a regular pattern of dots. The composition recalls that to be found on another anonymous* étui *that we also present on this sale (lot 104). The pattern of filleted grooves decorating our* étui *is very similar to that of another exemplary, bearing a hallmark which seems to be CD (?), kept at the Metropolitan Museum in New York[4] and three others, bearing the hallmark of the goldsmith Nicolas Durier, one of which is part of the collections of the Victoria and Albert Museum in London[5] while the other two belonged to the Bernard Franck collection, sold by Sotheby's, New York, on 16th April, 2015, lot 146.*

[1] *Inv. 4268 B, see Peter Fuhring,* Designing the decor : french drawings from the eighteenth century, *cat. exp., Lisbonne, musée Calouste Gulbenkian, 2005, p. 222. The gold exemplary realized after the model conserved at the Calouste Gulbekian Museum, inv. 706, see ibid., p. 223.*
[2] *Inv. OA 7729 ; TH 1426 ; OA 7642, see Serge Grandjean,* Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIII[e] et XIX[e] siècles du musée du Louvre, *Paris, RMN, 1981, cat. 44-46, p. 59-60.*
[3] *Inv. R 479, see Serge Grandjean, ibid., cat. 47, p. 60.*
[4] *Inv. 38.50.34 a-b.*
[5] *Inv. 941 : 1&2-1882.*



104

ÉTUI À CIRE EN ORS DE COULEUR, POINÇON DE L'ORFÈVRE INCOMPLET, PARIS 1778 – 1779

De section ovale, finement quadrillé, ceinturé sur fond maté de guirlandes, de fleurs, orné de quatre cartouches ovales ciselés de nœuds de ruban et des attributs de la chasse ou du jardinage, la base gravée d'un monogramme avec la devise *l'Amitié et la Fidélité*
H. : 11,8 cm
Poids brut : 51 gr.
18 k (750)

Poinçons :
- Maître orfèvre incomplet.
- Maison commune, P couronné, Paris, du 18 juillet 1778 au 21 juillet 1779.
- Charge, (or et menus ouvrages d'argent) le chiffre de Paris, Paris, du 18 novembre 1774 au 13 juillet 1780.
- Décharge, (or et menus ouvrages d'argent) tête de singe, Paris, du 18 novembre 1774 au 13 juillet 1780.
- Garantie, or, tête d'aigle (frappée deux fois), à partir de 1838.

A COLOURED GOLDS ÉTUI À CIRE, INCOMPLETE MAKER'S MARK, PROBABLY PARIS 1778 – 1785

Oval-shaped, square-patterned, surrounded by garlands and flowers, decorated with four oval-shaped cartouches representing ribbon knots, hunting or gardening attributes, the base engraved with a monogram with the motto l'Amitié et la Fidélité
H.: 4 ½ in.
Gross weight: 51 gr.
18 k (750)

Hallmarks:
- *Incomplete maker's mark*
- *Warden's mark: crowned P, Paris, from July 18th 1778 to July 21st 1779.*
- *Charge's mark: monogram for Paris, Paris, from November 18th 1774 to July 13th 1780.*
- *Discharge mark: monkey's head, Paris, from November 18th 1774 to July 13th 1780.*
- *Restricted warranty mark for gold, since 1838: head of eagle (struck twice).*

彩金橢圓柱形蠟盒，巴黎，1778-1779年

盒體巧雕方格形細紋，邊框環繞花枝紋，四組渦形裝飾框內雕狩獵或園藝標誌，底部刻有花押印及–友誼與忠誠(l'Amitié et la Fidélité)**字樣。**
高: 11,8 **公分**；4 ½ **英寸**
總重量: 51 **克**
18 k (750)

HK$ 20 000 – 30 000
US$ 3 000 – 5 000




Hallmarks


Detail of the seal


Detail of the lid



Fig. a: *Pierre Moreau, Project for an étui à cire, circa 1750-1760, black ink and watercolor on paper, 12,8 x 3,3 cm, Paris, Decorative Arts Museum, inv. 4232.*

NÉOCLASSICISME

Le décor de médaillons renfermant différents trophées est un grand classique pour les objets d'art décoratif en tout genre. Dans le cas précis d'un étui à cire, on le retrouve sur un projet de Pierre Moreau datant des années 1750-1760, conservé par le musée des Arts décoratifs de Paris[1] (Fig. a).

Les ornements qui entourent les médaillons sur ce dessin appartiennent toujours au style Louis XV symétrisé et préfigurent encore timidement le style grec des années 1760. Ce décor allait évoluer au gré des changements survenus dans les tendances des arts décoratifs parisiens pendant la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Passant par le retour à l'Antique et le goût grec, comme sur un autre étui que nous présentons ici (lot118), les motifs ornementaux allaient se cantonner dans un style résolument néoclassique dans les années 1770-1780, comme dans le cas de cet étui. Hélas, son poinçon d'orfèvre est incomplet. Cependant, notre étui présente des similitudes de décor avec un autre exécuté par Charles-Alexandre Bouillerot, conservé par le musée du Louvre[2] et ce même décor à médaillon et attributs est repris par le même orfèvre sur une boîte à mouches des collections du musée des Arts décoratifs de Paris[3]. Trois autres boîtes à motifs similaires de médaillons circulaires ou ovales sont également présentées par le musée des Arts décoratifs, l'une plus ancienne des années 1764-1765, par l'orfèvre Jean Trouvat[4], une seconde par l'orfèvre Jean-Louis Désir[5] et l'autre anonyme[6], ces deux dernières datant respectivement des années 1774-1780 et 1786-1789.

[1] Inv. 4232, voir Peter Fuhring, *Designing the decor : french drawings from the eighteenth century,* cat. exp., Lisbonne, musée Calouste Gulbenkian, 2005, p. 206-207.
[2] Inv. R 479, Serge Grandjean, *Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIII[e] et XIX[e] siècles du musée du Louvre*, Paris, RMN, 1981, cat. 47, p. 60.
[3] Inv. 57910.
[4] Inv. 57901.
[5] Inv. 57905.
[6] Inv. 57911.

NEOCLASSICISM

The pattern of trophies contained within medallions is a great classic for decorative arts of all kinds. As long as étuis à cire *are concerned, we can find the same pattern on a project by Pierre Moreau dating back to the years 1750-1760, conserved at the Decorative Arts Museum in Paris[1] (Fig. a).*

The ornaments which surround the medallions on this drawing, while still belonging to the Louis XV repertory, are characterized by symmetrical lines which forecast the Greek style of the 1760s. This decor follows the evolution which took place within Parisian decorative arts during the second half of the 18[th] century. By passing through the Retour à l'antique *and the* goût grec *(see the* étui *lot 118 of the collection), during the 1770-1780s ornamental motifs follow the lines of a much more resolute neoclassical style, as in the case of this* étui*. Although the maker's mark is incomplete, it shows some similarities with another* étui *realized by Charles-Alexandre Bouillerot, conserved at the Louvre[2] as well as with a* boite à mouches *kept in the collections of the Decorative Arts Museum in Paris[3].Three other boxes revealing similar round or oval-shaped medallions are equally kept at the Decorative Arts Museum in Paris; the oldest one, dating back to 1764-1765 executed by the goldsmith Jean Trouvat[4], a second one, dating back to 1774-1780 by Jean-Louis Désir[5] and a final one, with no maker's mark which dates back to 1786-1789.*

[1] *Inv. 4232, see Peter Fuhring,* Designing the decor : french drawings from the eighteenth century, *cat. exp., Lisbonne, Calouste Gulbenkian museum, 2005, p. 206-207.*
[2] *Inv. R 479, Serge Grandjean,* Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIII[e] et XIX[e] siècles du musée du Louvre, *Paris, RMN, 1981, cat. 47, p. 60.*
[3] *Inv. 57910.*
[4] *Inv. 57901.*
[5] *Inv. 57905.*
[6] *Inv. 57911.*

105

ÉTUI À CIRE EN OR, ATTRIBUÉ À PIERRE CHOBERT, PARIS, 1780

De section ovale, à décor lenticulaire sur fond amati, les encadrements perlés, gravé d'un monogramme ; poinçon du maître orfèvre difficile à lire ; la plaque du fond changée
H. : 12 cm
l. : 1,7 cm
L. : 2 cm
Poids : 53,89 gr.
18 k (750)

Pierre Chobert, reçu en 1774

Poinçons :
- Maître orfèvre, (attribué) Pierre Chobert, une fleur de lys couronnée, deux grains, PC, une coquille.
- Maison commune, R couronné, Paris, du 15 juillet 1780 au 1er août 1781.
- Charge, (or et moyens ouvrages d'argent) un chiffre formé de deux L entrelacés, Paris, du 13 juillet 1780 à septembre 1782.
- Décharge, tête de chérubin (or et menus ouvrages d'argent) (insculpé le 26 août 1780) Paris, du 26 août 1780 à septembre 1782.

D'une exécution plus ancienne de quelques années que celle d'un autre étui que nous présentons ici (lot 122), attribué à Toussaint Prévost, celui-ci, offre cependant une très grande similitude dans sa forme et dans son décor avec le premier. Hormis l'absence des montants ornés de vases et de motifs végétaux appliqués sur les côtés, la seule différence consiste dans la présence de motifs plus complexes ornant les colliers qui baguent l'étui, notamment suggérant un thyrse à enroulement de rubans. La biographie de l'orfèvre Pierre Chobert, maître en 1774, est encore peu connue et ses œuvres d'un grand raffinement et d'une remarquable qualité de la ciselure, comme en témoigne notre étui, demeurent assez rares.

A GOLD ÉTUI À CIRE, ATTRIBUTED TO PIERRE CHOBERT, PARIS, 1780

Oval-shaped, lenticular pattern on a matt background, frames with pearl-shaped ornaments, chased with a monogram; maker's mark difficult to read, the bottom plate replaced
H.: 4 ¾ in.
W.: 0 ½ in.
L.: 0 ¾ in.
Weight: 53,89 gr.
18 k (750)

Pierre Chobert, registered in 1774

Hallmarks:
- Maker's mark (attributed to): Pierre Chobert, a crowned fleur de lys, two grains, PC, a shell.
- Warden's mark: crowned R, Paris, from 15th July 1780 to 1st August 1781.
- Charge's mark: a figure formed by two interlaced L, Paris, from 13th July 1780 to September 1782.
- Discharge mark: cherub's head, engraved 26th August 1780, cherub's head, Paris, from August 26th 1780 to September 1782.

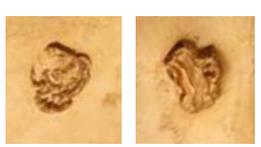
Although slightly older when compared to the étui à cire *attributed to Toussaint Prévost that we present in this sale (lot 122), it bears some similarities with respect to both shape and decoration. Apart from the absence of vases and vegetal-shaped ornaments to the sides of the* étui, *the only difference consists in the presence of much more complex motives decorating the colliers surrounding the* étui. *Pierre Chobert's biography, registered in 1774, remains quite unknown ; his pieces, characterized by the outmost elegance and extreme chiseling quality, as our etui testifies, are extremely rare.*

金蠟橢圓柱形盒，或為皮埃爾.碩拜耳製作，巴黎，1780年

巧雕橫向饰纹并以水滴狀點綴，周圍裝飾珍珠形小顆粒，盒底刻有花押印；金器工匠印戳難以識別，盒底非原配金片。
高: 12 公分；4 ¾ 英寸
寬: 1,7 公分；0 ½ 英寸
長: 2 公分；0 ¾ 英寸
重量：53,89 克
18 k (750)

HK$ 15 000 – 20 000
US$ 2 000 – 3 000





Hallmarks



Detail of the seal



Detail of the lid





106

NÉCESSAIRE À PARFUM EN NACRE ET OR, TRAVAIL ALLEMAND, VERS 1760

Orné d'applications et incrustations en or, les premières à décor de personnages, putti et muses, les secondes formées de quartefeuilles et croisillons, les écoinçons feuillagés comme les patins, l'anse mobile à têtes de putti en or ciselés de culots et double enroulements, le poussoir en diamants taillés en rose ; comprenant quatre flacons en verre et leur bouchon en or à coquilles reliés par une chaînette et un entonnoir, le fond du couvercle garni d'une glace ; la glace accidentée, accidents aux flacons
H. : 8,3 cm
l. : 6,5 cm
Poids brut : 347,85 gr.
18 k (750)

Poinçons :
Deux poinçons (matés).

A GERMAN GOLD AND MOTHER-OF-PEARL PERFUME NECESSAIRE, CIRCA 1760

Decorated with gold applications representing putti and muses, gold quatrefoils and crisscross patterns inlays, the angles and the patins *decorated with foliage ornaments, the movable handle depicting cherubs' heads, the closure ornated with rose-cut-diamonds ; comprising four glass flasks and their gold shell-shaped stoppers, the lid revealing a mirror inside ; accidents to the mirror, accidents to the glass flasks*
H.: 3 ¼ in.
W.: 2 ½ in.
Gross weight: 347,85 gr.
18 k (750)

Hallmarks:
Two matted hallmarks.

金嵌貝殼香水蓋盒，德國工藝， 約1760年

方形盒身裝飾雕金 "丘比特與繆斯"，邊飾為花卉卷草紋與小窗格圖案；盒蓋頂部提手巧妙結合丘比特頭部與卷草紋，按鈕鑲鑽；盒內包含：四隻玻璃香水瓶鏈條連接貝殼形金瓶塞及一隻漏斗；盒蓋內側鏡子與香水瓶輕微破損。
高: 8,3 公分；3 ¼ 英寸
寬: 6,5 公分；2 ½ 英寸
總重量：347.85克
18 k (750)

HK$ 150 000 – 200 000
US$ 20 000 – 30 000



Fig. a: *Anonymous, Gold enameled snuff box, Germany, circa 1750, plume, ink and watercolor on paper, 6,7 x 8,8 cm, Paris, Decorative Arts Museum, inv. 9025, 38.*

Exécuté plutôt en Allemagne qu'en Angleterre, notre nécessaire à parfum présente des similitudes entre les scènes animées par deux putti, disposées sur les faces du couvercle, et celles figurant sur une boîte circulaire de nacre blanche ornée de bas-reliefs en or vert, conservée au musée du Louvre[1]. Pour Serge Grandjean[2], cette dernière est typique pour la technique d'incrustation appelé piqué posé d'or, appréciée surtout par les orfèvres joailliers allemands des années 1740-1750. Par ailleurs, on retrouve cette façon de travailler l'or sur un dessin allemand anonyme datant aussi des années 1750 et appartenant aux collections du musée des Arts décoratifs de Paris[3] (Fig. a) réalisé dans un esprit qui ne manque pas de rappeler les cartouches à contours encore très rocaille de notre boîte.

Les fonds en nacre furent privilégiés notamment par les joailliers allemands, comme en témoignent des boîtes décorées de même manière, conservées au Victoria and Albert Museum de Londres[4], à Waddesdon Manor[5], au Metropolitan Museum of Art de New York[6], ou bien passées en différentes ventes[7]. Invention parisienne, le nécessaire à parfum connut un grand succès partout en Europe. Ces objets précieux permirent également aux orfèvres anglais de déployer des trésors d'inventivité dans l'élaboration des formes et dans l'utilisation des revêtements en pierres dures, notamment en agates, mais aussi en nacre de perle, comme en témoignent plusieurs exemplaires conservés[8].

[1] Inv. OA 2135.
[2] *Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIII^e et XIX^e siècles du musée du Louvre*, Paris, RMN, 1981, cat. 454, p. 298-299.
[3] Inv. 9025, 38, voir Gérard Mabille, *Tabatières en or, dessins et modèles XVIII^e siècle*. Musée des Arts décoratifs, Paris, RMN, 1994, p. 27.
[4] Loan Gilbert. 428-2008.
[5] Serge Granjean, Kirsten Aschengreen Piacenti et all., *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor. Gold Boxes and Miniatures of the Eighteenth Century*, Fribourg, Office du Livre, 1975, cat. 45.
[6] Inv. 17.190.1225.
[7] Christie's New York, le 23 octobre 2008, n°18 ; Christie's Londres, le 17 novembre 2009, etc.
[8] Tel celui datant de 1766, attribué à John Pratbernon, Londres, Victoria and Albert Museum, The Jones Collection, inv. 961 : 1 to 21-1882, ou un autre, conservé au Waddesdon Manor, voir Grandjean, Piacenti et all., 1975, cat. 23.

This perfume necessaire, most likely to have been executed in Germany rather than in England, should be compared to a round-shaped mother-of-pearl and green gold inlaid box conserved at the Louvre[1]. According to Serge Grandjean[2], the gold inlaid technique to be found on the Louvre snuff-box called piqué posé, *is typical of the German production between 1740 and 1750. This very same technique can be found on a German drawing conserved in the collections of the Decorative Arts Museum in Paris[3] (Fig. a) ; the similarities between the drawing and the "cartouches rocailles" which are found on our perfume necessaire are quite striking.*

Snuff-boxes characterized by mother-of-pearl grounds had been produced most notably by German goldsmiths ; some examples showing this technique are to be found in well-known museums such as the Victoria and Albert in London[4], Waddesdon Manor[5] or the Metropolitan in New York[6] ; others had been sold at auction in recent years[7]. Invented in Paris, perfume necessaires had a great success around Europe. These precious objects allowed British goldsmiths to unfold modern methods for the elaboration of new forms and the use of hard stone, most notably agate and mother-of-pearl coating[8].

[1] Inv. OA 2135.
[2] Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIII^e et XIX^e siècles du musée du Louvre, *Paris, RMN, 1981, cat. 454, p. 298-299.*
[3] Inv. 9025, 38, see Gérard Mabille, Tabatières en or, dessins et modèles XVIII^e siècle. *Musée des Arts décoratifs, Paris, RMN, 1994, p. 27.*
[4] Loan Gilbert. 428-2008.
[5] Serge Granjean, Kirsten Aschengreen Piacenti et all., The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor. Gold Boxes and Miniatures of the Eighteenth Century, *Fribourg, Office du Livre, 1975, cat. 45.*
[6] Inv. 17.190.1225.
[7] Christie's New York, 23th October 2008, n°18 ; Christie's London, 17th November 2009, etc.
[8] As the one dating back to 1766, attributed to John Pratbernon, London, Victoria and Albert Museum, The Jones Collection, inv. 961 : 1 to 21-1882, or another one, conserved at Waddesdon Manor, cfr. Grandjean, Piacenti et all., 1975, cat. 23.



107

ÉTUI SOUVENIR, TRAVAIL ANGLAIS DU MILIEU DU XVIII^e SIÈCLE

De forme légèrement tronconique en cornaline, appliqué d'une monture en or jaune ciselé au repercé de pilastres cannelés, arceaux feuillagés, coquilles, guirlandes de laurier ou de fleurs, le couvercle ceinturé de la devise « GAGE DE MON AMITIÉ » émaillé en champlevé sur fond blanc ; accidents et fêles
H. : 11 cm
Poids brut : 55,11 gr.
18 k (750)

Poinçons :
- Poinçon d'importation, or *Le hibou*, (frappé deux fois), toute origine provenant des pays non contractants, depuis 1893.

AN ENGLISH GOLD AND CARNELIAN ETUI, MID 18th CENTURY

Slightly conical, carnelian and yellow chiseled gold with fluted pilasters, shell, laurel leaf or flowers swags, the lid enamel inscribed "GAGE DE MON AMITIÉ" on a white background; accidents and cracks
H.: 4 ¼ in.
Gross weight: 55,11 gr.
18 k (750)

Hallmarks :
- Mark for gold imported from countries without custom conversions with France, from 1893 onward; owl (struck twice).

嵌瑪瑙圓柱形金盒，英國，十八世紀中葉

瑪瑙柱體，雕金羅紋壁柱及花飾，盒蓋與盒體張合處刻有 «GAGE DE MON AMITIE» **(友誼盟誓)字樣**
高: 11 **公分**；4 ¼ **英寸**
總重量: 55,11 **克**
18 k (750)

HK$ 30 000 – 50 000
US$ 4 000 – 6 000



Les étuis à épingles, connus à Paris depuis le Moyen-Âge et la Renaissance, faisaient partie des *ustensiles de couture* et étaient fabriqués jusqu'au XVII^e siècle par la corporation des aiguilleurs et épingliers[3]. Avec l'emploi des matériaux précieux, tels l'or, l'agate ou la cornaline, comme sur notre étui, leur réalisation devint au XVIII^e siècle l'apanage des maîtres orfèvres.

ÉTUIS À ÉPINGLES CONSERVÉS DANS LES COLLECTIONS
Notre étui présente un décor repercé de pilastres sur fond de cornaline très similaire à un autre étui à aiguilles monté sur fond d'agate, faisant partie des collections Rothschild, au Waddesdon Manor[1] (Fig. a).
Comme le nôtre, il porte lui-aussi une inscription en français : *L'amitié en fait le prix*. Selon Grandjean et Piacenti, ce type d'objet précieux aurait pu être exécuté aussi bien en France qu'en Angleterre[2]. Le Louvre possède lui aussi deux de ces étuis à aiguilles[4], au sujet desquels Grandjean notait en 1981 que *depuis peu, on attribue volontiers à l'Angleterre des années 1760-1770 ce genre d'objets dont plusieurs exemples sont connus, comportant ou non une devise galante française, réservée en or sur bande d'émail blanc, et fixée sur le bord du couvercle*. Le musée Cognacq-Jay possède un étui formant lunette, orné comme le nôtre de pilastres repercés à jour et de médaillons de fleurettes sur fond d'agate grise[5], alors qu'un autre étui à cire présentant lui-aussi un décor de colonnes cannelées et de guirlandes en or sur fond d'agate veinée, ayant appartenu à la reine Eugenia-Victoria, épouse du roi d'Espagne Alphonse XIII et petite-fille de la reine Victoria, se trouvait dans le commerce de l'art[6].

The pin cases, known in Paris since the Middle Age and Renaissance, were part of a group of seaming instruments whose production had been entrusted until the 17th century to the corporation of the Aiguilleurs and Epingliers[3]. *During the 18th century, with the use of precious metals such as gold, agate or cornelian, as it is the case fof our étui, their production became an exclusive prerogative of the greatest goldsmiths.*

PIN CASES IN MUSEUMS AND PRIVATE COLLECTIONS
Our étui *presents a pilaster-shaped decor on a cornelian background similar to that found on another* étui à aiguilles *mounted on an agate background, part of the Rothschild collections at the Waddesdon Manor[1] (Fig. a).*
Such as the exemplary that we offer for sale, the Waddesdon Manor étui *is characterized by a French inscription:* L'Amitié en fait le prix. *According to Grandjean and Piacent, this type of precious object could have been realized in France as well as in England[2]. The Louvre keeps in its collections two* étuis à aiguilles[4]*; in 1981 Grandjean noted that* recently, we attribute to English production of the years 1760-1770 this type of objects, some of which bear a gold engraved French romantic motto on white enamel, fixed on the cover's rim. *The Cognacq-Jay Museum, has an* étui formant lunette *decorated like our exemplary with pilasters and floral medallions on a grey agate background[5]. Another comparable étui, that belonged to Queen Eugenia-Victoria, wife of King Alphonso XIII of Spain and niece of Queen Victoria appeared in the art market in the past few years[6].*

[1] Serge Grandjean, Kirsten Aschengreen Piacenti et all., *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor. Gold Boxes and Miniatures of the Eighteenth Century*, Fribourg, Office du Livre, 1975, cat. 19.
[2] Un étui de l'anc. coll. Bernard-Franck portait l'inscription *Nul plaisir sans vous*, vente à Paris, galerie Georges Petit, le 20-22 mai 1935, n°35 ; sur un autre, de l'anc. coll. Gabriel Cognacq, l'inscription était *Votre amitié me suffit*, vente Paris, Drouot, le 11-13 juin 1952, n°210, cités par Serge Grandjean, Kirsten Aschengreen Piacenti et all., ibid., p. 51.
[3] Savary des Bruslons, *Dictionnaire universel du commerce*, Copenhague, 1759, vol. I^er, p. 474.
[4] Inv. R 475 et OA 10637, voir Serge Grandjean, *Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIII^e et XIX^e siècles du musée du Louvre*, Paris, RMN, 1981, cat. 485-486, p. 313.
[5] Inv. J. 569, voir José de Los Llanos, Christiane Grégoire, *Musée Cognacq-Jay. Les collections. Boîtes en or et objets de vertu*, Paris musées, 2011, cat. 191, p. 384-385.
[6] Vente à Versailles, hôtel Rameau, M^e Blache, le 15 mars 1981, n°69.

[1] *Serge Grandjean, Kirsten Aschengreen Piacenti et all.,* The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor. Gold Boxes and Miniatures of the Eighteenth Century, *Fribourg, Office du Livre, 1975, cat. 19.*
[2] *An étui of the Bernard-Franck collection bearing the inscription* Nul plaisir sans vous, *was sold in Paris, galerie Georges Petit, 20-22nd Mai 1935, n°35; on another, coming from the collection Gabriel Cognacq, the inscription was:* Votre amitié me suffit, *sale in Paris, Drouot, 11-13th June 1952, n°210, quoted by Serge Grandjean, Kirsten Aschengreen Piacenti et all., ibid., p. 51.*
[3] *Savary des Bruslons,* Dictionnaire universel du commerce, *Copenhague, 1759, vol. I^er, p. 474.*
[4] *Inv. R 475 et OA 10637, cfr. Serge Grandjean,* Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIII^e et XIX^e siècles du musée du Louvre, *Paris, RMN, 1981, cat. 485-486, p. 313.*
[5] *Inv. J. 569, cfr. José de Los Llanos, Christiane Grégoire,* Musée Cognacq-Jay. Les collections. Boîtes en or et objets de vertu, *Paris musées, 2011, cat. 191, p. 384-385.*
[6] *Sale in Versailles, hôtel Rameau, Me Blache, 15th March 1981, n°69.*



Hallmarks



Fig. a: *Anonymous, Etui à aguilles, England, circa 1760-1770, gold and enameled gold on an agate background, James A. de Rothschild Collection, Waddesdon Manor*



108

BOÎTE EN OR ET AGATE, TRAVAIL PROBABLEMENT ANGLAIS DU MILIEU DU XVIII^e SIÈCLE

De forme chantournée, le couvercle à décor de cartouches en agate herborisée, les encadrements ciselés de rocailles, le pourtour à doucine et décor de panneaux de même inspiration, le fond en agate ; sans poinçon
H. : 2,5 cm
l. : 5,5 cm
L. : 6,5 cm
Poids brut : 84 gr.
18 k (750)

A GOLD-MOUNTED AND AGATE BOX, PROBABLY ENGLISH, MID 18th CENTURY, NO HALLMARK

Cartouche shaped box of agate mounted in gold cage wood, chased and pierced with rocailles *and foliate, the base made of agate ; no hallmark*
H. : 1 in.
W. : 2 ¼ in.
D. : 2 ½ in.
Gross weight: 84 gr.
18 k (750)

鑲瑪瑙金盒，或為英國工藝，十八世紀中葉

盒身與盒蓋巧雕卷草紋曲線邊飾，盒蓋與底部鑲嵌瑪瑙
高: 2,5 公分；1 英寸
寬: 5,5 公分；2 ¼ 英寸
長: 6,5 公分；2 ½ 英寸
總重量: 84 克
18 k (750)

HK$ 80 000 – 120 000
US$ 10 000 – 15 000





Detail of the base

109

RARE PENDULETTE CAGE DISSIMULANT UN PHOTOPHORE EN OR ET ARGENT DORÉ, PAR JAMES COX, LONDRES, VERS 1770, ÉXECUTÉE POUR LE MARCHÉ CHINOIS

En forme de colonne octogonale à décor de panneaux en agate rouille, veinée de blanc, la monture formée de pilastre en or, ciselés au repoussé de rinceaux, fleurs et corbeilles fleuries, l'une des faces présentant une montre surmontée du balancier apparent, cernés chacun d'un bandeau serti de grenats, le cadran signé *Jas. Cox London* à chiffres romains pour les heures, arabes pour les minutes, la partie supérieure rétractable présente un petit photophore à gradins repercé d'arceaux, nœuds de rubans, lauriers et entrelacs, il est actionné par un poussoir à la base, celle-ci évasée, octogonale à moulure de filets, dissimule un compartiment et un miroir
H. (ouverte) : 16 cm
Côté de la base : 7 cm
Section de la colonne : 5,8 cm
H. (fermée) : 11,4 cm

A GOLD, SILVER AND AGATE-MOUNTED PENDULETTE REVEALING A PHOTOPHORE, BY JAMES COX, LONDON, CIRCA 1770, EXECUTED FOR THE CHINESE MARKET

Octagonal-shaped, with white veined, rust-colored agate panels, the mount composed by a gold pilaster, chiseled with foliage scrolls, flowers and floral baskets set with garnets, one of the sides revealing a watch surmounted by a visible balance wheel, the dial signed Jas. Cox London, *the retractable upper part revealing a candle holder activated by means of a button located on the base, the octagonal-shaped flared base concealing a compartment and a mirror*
H. (opened): 6 ¼ in.
One side of the base: 2 ¾ in.
Section of the column: 2 ¼ in.
H. (closed): 4 ½ in.

**銀胎鎏金嵌瑪瑙小座鐘及燭台，詹姆斯·考克斯，英國倫敦，約1770年
此款精美座鐘專為中國市場定制**

八棱柱形鐘體，銀胎鍍金卷草紋骨架鑲有瑪瑙，正面嵌白色琺瑯錶盤及鐘擺，并環繞石榴石，錶盤刻有 "Jas. Cox London"，時間為羅馬與阿拉伯數字；上方燭台為玻璃罩伸縮裝置，由鐘錶底部按鈕控制；內部藏有暗格及鏡子
高(全): 16 公分；6 ¼ 英寸
底部邊緣: 7 公分；2 ¾ 英寸
側邊每格: 5,8 公分；2 ¼ 英寸
高(不含燭台): 11,4 公分；4 ½ 英寸

HK$ 800 000 – 1 500 000
US$ 100 000 – 200 000





Fig. a: *James Cox, Mantel clock London, circa 1770, gold, silver, agate red grey-veined agate, garnets, enamel, 15 x 7 cm, Antiquorum, Geneva 11th October 2003, n°93.*



Fig. b: *James Cox, Clock of a pair, London, circa 1770, gold, silver, brown green-veined agate, enamel, Beijing, Museum of the Imperial Palace of the Forbidden City.*



Fig. c: *James Cox' commercial label, à l"Urne d'Or, Raquet Court, Fleet Street, circa 1751-1757, etching, London, The British Museum, inv. Heal, 67.99.*

Cette pendulette fait partie d'un groupe de quatre petites horloges munies d'un photophore coulissant, très similaires quant à la forme et au décor, dont une, parfaitement identique à la nôtre, se trouvait dans le commerce de l'art[1] (Fig. a) et deux autres font partie des collections du musée du palais impérial de Pékin[2] (Fig. b). Cependant, les deux premières, réalisées en agate veinée rouge, se différencient dans leur structure par la présence d'un oculus supplémentaire, découvrant le mécanisme du balancier, situé au-dessus du cadran et cerné comme celui-ci de grenats, élément qui manque sur la paire du musée de Pékin, dont le corps est recouvert de plaques d'agate brune veinée de vert et le cadran est ceint de pierres vertes.

Ainsi que les deux exemplaires conservés au palais impérial de la Cité Interdite, notre pendulette et son pendant furent très vraisemblablement réalisées au cours des années 1770 pour une commande destinée à la cour du Céleste Empire. Notre pendulette, ainsi que sa paire portent sur le cadran la signature *JA^{S}.COX / LONDON*. Personnalité protéiforme de l'orfèvrerie londonienne du XVIII^{e} siècle, mais aussi de la joaillerie et de la création d'automates, James Cox se remarqua également par sa démarche commerciale novatrice[3] et par son habilité d'entrepreneur. Il suscita dès les années 1940 l'intérêt des chercheurs et des historiens de l'horlogerie, à commencer par Alfred Chapuis, qui fut parmi les premiers à lui dédier quelques amples études[4] et, jusqu'à la dernière en date et la plus complète, publiée par Ian White en 2012[5].

This clock belongs to a restrained group of four fitted with a sliding photophore; one of them appeared in the auction market in recent years[1] (Fig. a) while two others belong to the collections of the Imperial Palace Museum in Beijing[2] (Fig. b). Yet the first two, realized in red veined agate, differ one from the other, for the presence of an oculus revealing the balance wheel, located above the dial and surrounded by garnets, an element missing on the Palace Museum's pair which is covered by dark green-veined agate while the dial is surrounded by hardstones.

Like the pair conserved at the Palace Museum, our exemplary and its matching are likely to have been realized in the 1770s for an order destined to the Imperial Court. Our mantel clock and his pendant are signed JA^{S}.COX / LONDON. *A highly influential figure among the Londoner goldsmiths community of the 18th century, his production was also characterized by some extraordinary pieces of jewelry as well as automaton. Cox was noticed both for his commercial approach as well as for his entrepreneurial abilities[3]. Starting in the 1940s, he aroused the interest of numerous watches' historians, such as Alfred Chapuis, the first one who dedicated him some ample researches[4]; the most complete study dedicated to Cox was the one realized by Ian White in 2012[5].*

Fils d'un tailleur, James Cox naquit à Londres en 1723 dans une maison de Coleman Street, dans la paroisse St Stephen. Le 13 janvier 1737, il entama les sept années d'apprentissage auprès de l'orfèvre Humphry Pugh et parvint à s'installer à son compte dès le 14 juin 1745 à Racquet Court, dans la boutique de son ancien maître. Cox avait épousé cette même année, au mois de décembre, Elisabeth Liron, fille d'un marchand huguenot appartenant aux Non-conformistes[6], dont la dot lui permit vraisemblablement son établissement précoce à l'enseigne de l'*Urne d'Or* (Fig. c).

Comme son étiquette commerciale trilingue en témoigne, Cox avait établi très tôt des relations commerciales avec l'Allemagne et avec les manufactures françaises, tout en employant des artisans français établis à Londres. Il livra dès 1751 la famille de Thomas Penn, un Quaker américain qui s'était établi définitivement à Londres dix ans auparavant, et s'associa en 1756 avec le marchand Edward Grace. Bien qu'en apparence florissantes, les affaires de Cox, qui faisait travailler, entre autres, l'orfèvre Joseph Allen et qui avait pris non moins de onze apprentis entre 1745 et 1757, le conduisirent lui et son associé à une retentissante banqueroute en 1758, quand les dettes de la société se chiffraient à non moins de 100 000 £, et, parmi les objets vendus, figurait déjà une riche horloge en forme de temple chinois, finement ciselée et abondamment dorée[7].
Entre 1763, moment quand la faillite fut liquidée, et 1765, l'entreprise de Cox connut un nouvel essor, visiblement avec de solides appuis financiers, obtenus sans doute grâce à sa grande réputation dans le domaine de la joaillerie et de la production de bijoux et de riches objets de curiosité.

A tailor's son, James Cox was born in London in 1723. On 13th January 1737 he began his seven-year apprenticeship period for the goldsmith Humphry Pugh managing to set up his own business on 14th June 1745 inside his old master's shop. In December of the very same year Cox married Elisabeth Liron, the daughter of a Huguenot merchant, belonging to the Non-conformists[6]*; her dowry possibly allowed him his precocious establishment at the* Urne d'Or *(Fig. c).*

As his trilingual commercial label testifies, Cox had established very early some commercial relations with Germany as well as with a number of French manufactures, by employing some French craftsmen living in London. As early as 1751; he delivered to Thomas Penn's family, an American Quaker who had set up in London for good ten years before, and went into partnership with the merchant Edward Grace. Although Cox's affairs appeared flourishing, employing among the others the goldsmith Joseph Allen and no less than eleven trainees between 1745 and 1757, he went through bankruptcy in 1758 when his debt amounted to no less than 100 000 £; among the objects being sold at that time we can find a mention of a finely chiseled Chinese temple-shaped mantel clock[7].

Between 1763 and 1765, thanks to a solid financial back-up, Cox's business went through a new phase of economic boom, due to its great reputation in the jewelry domain and in the production of bijoux *and* objets de curiosité. *In September 1765, for example, he had obtained the authorization from the town of London to have 40 people working for*

[1] Antiquorum, Genève, 11 octobre 2003, n°93 ; cette même pièce reproduite dans Terence Camerer Cuss, ***The English Watch : 1585-1970, a Unique Alliance of Art, Design and Inventive Genius***, Antique Collectors' Club Art Books, 2008, p. 237 et aussi dans White, 2012, p. 172, fig. 7.10, voir note 5.
[2] Zi Jin Cheng Chu Ban She, ***Classics of the Forbidden City : Timepieces in the Imperial Palace,*** Beijing, The Palace Museum, 2008, reproduites ; voir aussi Simon harcourt-Smith, ***A Catalogue of Various Clocks, Watches, Automata, and Other Miscellaneous Objects of European Workmanship Dating from the XVIIIth ans the Early XIXth Centuries, in the Palace Museum and the Wu Ying Tien, Peiping***, Beijing, Palace Museum, 1933, cat. 17 et Catherine Pagani, ***Eastern Magnificence & European Ingenuity. Clocks of Late Imperial China***, Michigan, The University of Michigan Press, 2001, p. 191 (« Paire of brown agate lamps with watches, ca. 1770 »).
[3] Liliane Hilaire-Pérez, ***La pièce et le geste. Artisans, marchands et savoir technique à Londres au XVIII^{e} siècle***, Paris, Albin Michel, 2013, p. 94-97.

[1] Antiquorum Geneva, 11th October 2003, n°93 ; the same clock is reproduced in Terence Camerer Cuss, The English Watch: 1585-1970, a Unique Alliance of Art, Design and Inventive Genius*, Antique Collectors' Club Art Books, 2008, p. 237 and also in White, 2012, p. 172, fig. 7.10, see note number 5.*
[2] Zi Jin Cheng Chu Ban She, Classics of the Forbidden City : Timepieces in the Imperial Palace*, Beijing, The Palace Museum, 2008, reproduites ; voir aussi Simon harcourt-Smith,* A Catalogue of Various Clocks, Watches, Automata, and Other Miscellaneous Objects of European Workmanship Dating from the XVIIIth ans the Early XIXth Centuries, in the Palace Museum and the Wu Ying Tien, Peiping*, Beijing, Palace Museum, 1933, cat. 17 et Catherine Pagani,* Eastern Magnificence & European Ingenuity. Clocks of Late Imperial China*, Michigan, The University of Michigan Press, 2001, p. 191 (« Paire of brown agate lamps with watches, ca. 1770 »).*
[3] Liliane Hilaire-Pérez, La pièce et le geste. Artisans, marchands et savoir technique à Londres au XVIII^{e} siècle*, Paris, Albin Michel, 2013, p. 94-97.*

[4] Par exemple, ***À travers les collections d'horlogerie***, Neuchâtel, La Baconnière, 1942 ; ***Relations d'horlogerie suisse avec la Chine. La montre chinoise***, Neuchâtel, Attinger frères, s.d. ; ou bien, en collaboration avec Edmond Droz, ***Les Automates***, Neuchâtel, Eds. du Grillon, 1949 ; en collaboration avec Eugène Jaquet, ***La montre automatique ancienne, un siècle et demi d'histoire, 1770-1931***, Neuchâtel, Eds. du Griffon, 1952 ; etc.
[5] Ian White, ***English Clocks for the Eastern Markets. English Clockmakers Trading in China & the Ottoman Empire 1580-1815***, Ticehurst, Sussex TN5 7AL, The Antiquarian Horological Society, 2012.
[6] Né en Angleterre vers 1566, sous Elisabeth I^{re}, le mouvement des Non-conformistes regroupait des dissidents refusant de suivre la doctrine de l'Eglise anglicane, notamment les ***Puritains***, les ***Presbytériens***, les ***Anabaptistes***, ou les ***Calvinistes***, etc.
[7] Toutes les informations concernant la biographie de James Cox sont citées d'après White, 2012, p. 94 et suiv.

[4] For example, A travers les collections d'horlogerie*, Neuchâtel, La Baconnière, 1942 ;* Relations d'horlogerie suisse avec la Chine. La montre chinoise*, Neuchâtel, Attinger frères, s.d. ; or also, in collaboration with Edmond Droz,* Les Automates*, Neuchâtel, Eds. du Grillon, 1949 ; in collaboration with Eugène Jaquet,* La montre automatique ancienne, un siècle et demi d'histoire, 1770-1931*, Neuchâtel, Eds. du Griffon, 1952 ; etc.*
[5] Ian White, English Clocks for the Eastern Markets. English Clockmakers Trading in China & the Ottoman Empire 1580-1815*, Ticehurst, Sussex TN5 7AL, The Antiquarian Horological Society, 2012.*
[6] Born in Englanda round 1566, under the reign of Elizabeth I^{re}, the Non-conformist movement gathered together some dissidents refusing to follow the rules of the Anglican Church, notably the Puritans*, the* Presbyterians*, the* Anabaptistes*, or the* Calvinistes*, etc.*
[7] All the information concerning James Cox's biography are quoted after White, 2012, p. 94 et suiv.



Fig. d: *James Cox, Poster for his personal Museum with the Portrait of King George III, printed in 1774 by John Keyse Sherwin, Londres, The British Museum, inv. 1850, 1014.223.*

En septembre 1765, par exemple, il avait obtenu l'autorisation de la ville de Londres de faire travailler 40 ouvriers libres pour un délai de trois mois, et les noms de 32 de ceux-ci sont conservés[8]. C'est à cette époque que James Cox s'ingénia à trouver un autre débouché pour sa production de luxe et orienta son commerce vers le marché chinois, certainement par le biais de la Compagnie Anglaise des Indes Orientales, qui avait établi un comptoir à Canton depuis 1711.

Les Chinois, grands artisans, ne possédaient pas encore dans les années 1760 la technique de fabrication d'horloges et des automates, bien que les empereurs Kangxi (1662-1722) et Qianlong (1735-1795) étaient friands de ce genre d'objets qu'ils faisaient importer d'Europe[9]. Dès 1766, ***The Gentleman's Magazine*** insérait dans ses pages une longue annonce décrivant deux horloges munies d'automates réalisées par Cox pour la Compagnie Anglaise des Indes Orientales, à l'intention d'un présent pour l'empereur de Chine ; après de longues tribulations, elles retournèrent en Europe à la fin du XIX[e] au début du XX[e] siècle, et l'une est conservée actuellement dans la collection Jack et Belle Linsky, au Metropolitan Museum of Art de New York[10].

En février 1769, Cox demanda à la Compagnie des Indes la permission d'envoyer en Chine une paire de montres à musique et, le même mois, l'***Edinburgh Advertiser***, relayant une information de ***London Papers***, annonçait que des horloges curieuses, des lanternes magiques d'une composition rare et plusieurs riches automates fabriqués par le ***célèbre M. Cox***, furent envoyés par l'entremise du capitaine Rogers et de son navire ***Earl of Middlesex Indiaman***, en cadeaux pour certains personnages importants de l'Extrême-Orient[11]. C'est probablement à ce moment que les pendulettes à photophores, d'un modèle similaire à la nôtre, intégrèrent les collections du Palais Impérial de la Cité Interdite.

[8] White, 2012, p. 99.
[9] Clare Le Corbeiller, « James Cox and his Curious Toys », ***Metropolitam Museum Bulletin***, 18, juin 1960, p. 318-329 et « James Cox: A Biographical Review », ***Burlington Magazine***, vol. CXII, 807, juin 1970, p. 348-350.
[10] Inv. 1982.60.137.
[11] « Some curious clocks, magic lanterns of an uncommon structure, and several rich pièces of machinery made by the celebrated Mr. Cox, we hear are sent over by Capt. Rogers of the ***Earl of Middlesex Indiaman***, as a present to some great men in the Eastern parts of the world », cité par White, 2012, p. 101.

him for a three-month period; the name of 32 of them has been conserved[8]. At that point in time, certainly by means of the East English Indian Company, who had already established a commercial branch in Canton in 1711, James Cox started to orient its luxury production towards the Chinese market.

In the 1760s the Chinese artisans didn't own yet the technique allowing them to manufacture clocks and automaton, although both the Kangxi (1622-1722) and Qianlong Emperors (1735-1795) were great fans of this kind of objects and had them imported in great number from Europe[9]. Starting in 1766, The Gentleman's Magazine *had a long advertisement inserted within his pages describing two watches fitted with automaton realized by James Cox for the East English Indian Company and destined as a present for the Chinese Emperor ; these watches were returned to Europe in the late 19th and early 20th century : one of them is conserved in the Jack and Belle Linsky Collection at the Metropolitan Museum in New York[10].*

In February 1769, Cox required to the East English Indian Company the permission to send to China a pair of musical watches; the very same month, the Edinburgh Advertiser *taking over from an information of the* London Papers *announced that some curious watches, magical lanterns of a rare composition and several rich automaton produced by* the famous Mr Cox, *were sent by intercession of Captain Rogers as a gift for some important people of the Far-East[11]. It is probably at that moment that clocks fitted with* photophores, *of a model similar to our exemplary, integrated the Collections of the Forbidden City. These pieces astonished the Chinese audience and provided several benefices to its author, who doubled its efforts to appeal this promising market.*

[8] White, 2012, p. 99.
[9] Clare Le Corbeiller, "James Cox and his Curious Toys", Metropolitam Museum Bulletin, *18, juin 1960, p. 318-329 et "James Cox : A Biographical Review",* Burlington Magazine, *vol. CXII, 807, juin 1970, p. 348-350.*
[10] Inv. 1982.60.137.
[11] "Some curious clocks, magic lanterns of an uncommon structure, and several rich pièces of machinery made by the celebrated Mr. Cox, we hear are sent over by Capt. Rogers of the Earl of Middlesex Indiaman, *as a present to some great men in the Eastern parts of the world", cité par White, 2012, p. 101.*



110

BOÎTE EN OR, PAR CHARLES-BARNABÉ SAGERET, PARIS, 1770 – 1771

De forme rectangulaire à pans, ornée de panneaux guillochés émaillés vert, les encadrements et pilastres formés de larges bandeaux ciselés d'ondes feuillagées, rosettes et entrelacs appliqués, à toutes faces de cartouches ovales en porcelaine polychrome à décor de scènes ou d'attributs de la chasse *la pose au pied d'un arbre*, *le rendez-vous galant*, cernés de culots feuillagés, gravée sur la gorge : *Sageret*. A PARIS., numérotée : 157, dans un écrin d'époque postérieure ; fêles à l'émail vert sous le fond, sur la partie faciale, sur le côté, petits chocs visibles à l'intérieur, éclat à la porcelaine au dos (dans un cartouche), rayures dans le couvercle, étiquette inscrite « COLLECTION S. BULGARI ROME / N. PARIS 1770 » à l'intérieur de la boîte
H. : 3,5 cm
l. : 5,7 cm
L. : 8,1 cm
Poids brut : 207,2 gr.
18 k (750)

Charles-Barnabé Sageret, reçu maître en 1752, orfèvre du duc d'Orléans et fournisseur des *Menus Plaisirs*

Provenance :
Peut être offerte en 1770 à Marie-Antoinette, dauphine, à l'occasion de son mariage avec le futur roi Louis XVI.
Ancienne collection Sotirios Bulgari.

Poinçons :
- Maître orfèvre Charles-Barnabé Sageret, fleur de lys couronnée, deux grains, CBS, une croix de chevalier.
- Maison commune, G couronné, Paris, du 16 juillet 1770 au 10 juillet 1771.
- Charge, (or et menus ouvrages d'argent) fleur de bassinet, Paris, du 1er octobre 1768 au 18 novembre 1774.
- Décharge, (or et menus ouvrages d'argent) tête casquée de profil, Paris, du 1er octobre 1768 au 18 novembre 1774.
- Garantie, or, tête d'aigle (frappée deux fois) à partir de 1838.

AN ENAMELLED, PORCELAIN AND GOLD-MOUNTED SNUFF-BOX, BY CHARLES-BARNABÉ SAGERET, PARIS, 1770 – 1771

Rectangular box with canted corners, the cover, sides and base inset with translucent green enameled panels, all centered by oval polychrome porcelain plaques painted with hunting scenes, within gold borders of swirling foliate, engraved : Sageret. *A PARIS, numbered : 157 ; the case from a later period ; cracks to the green enamel (base, face and side), small knocks visible inside, small loss to the porcelain (to the back oval cartouche), scratches to the cover, a label inscribed "COLLECTION S. BULGARI ROME / N. PARIS 1770" inside the box*
H.: 1 ¼ in.
W.: 2 ¼ in.
L.: 3 ¼ in.
Gross weight : 207,2 gr.
18 k (750)

Charles-Barnabé Sageret, registered in 1752, appointed silversmith to the duke of Orléans and the Menus Plaisirs

Provenance:
Possibly offered to Marie-Antoinette in 1770 for her marriage to the future King of France Louis XVI.
Former Sotirios Bulgari collection.

Hallmarks:
- Maker's mark : Charles-Barnabé Sageret, crowned fleur de lys, two grains, CBS, a knight's cross.
- Warden's mark: crowned G, Paris, from 16th July 1770 to 10th July 1771.
- Charge mark : bassinet flower, Paris, from 1st October 1768 to 18th November 1774.
- Discharge mark: profile armourhead, Paris, from 1st October 1768 to 18th November 1774.
- Warranty mark for gold, since 1838: head of eagle (struck twice).





Hallmarks

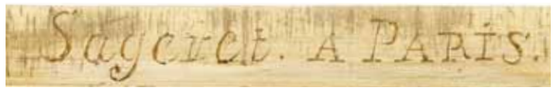
鑲彩瓷金盒，查尔斯–巴纳比·薩格來特，巴黎，1770 – 1771刻

長方形盒身綠琺瑯飾面，邊緣雕金葉形紋飾，盒身四面與盒蓋鑲有粉彩 '狩獵小憩' 與 '幽會' 瓷畫，以花環鑲邊；蓋子閉合處刻有：SAGERET. A PARIS，**編號**157；
外盒為晚期；盒內貼有 "COLLECTIONS. BULGARI ROME / N. PARIS 1770" **標簽**
高: 3,5 **公分；** 1 ¼ **英寸**
寬: 5,7 **公分；** 2 ¼ **英寸**
長: 8,1 **公分；** 3 ¼ **英寸**
總重量：207,2**克**
18k (750)

來源：
或為瑪麗·安托瓦奈特於1771**年，獲贈於她與法國未來國王路易十六世的結婚禮物**
賓格麗舊藏

HK$ 500 000 – 700 000
US$ 70 000 – 90 000





CHARLES-BARNABÉ SAGERET, ORFÈVRE DU DUC D'ORLÉANS ET FOURNISSEUR DE LA COUR ROYALE

Fils de Barnabé Sageret, *orfèvre privilégié* du duc d'Orléans en 1731, Charles-Barnabé commença son apprentissage en 1737 chez Jean-Jacques Vuyriot et le poursuivit après le décès de ce dernier, à partir du 22 novembre 1738 avec Jean Chabrol. En 1752, Charles-Barnabé Sageret devint lui-même orfèvre du duc d'Orléans, à l'instar de son père qui l'avait cautionné pour l'obtention de cette charge. Depuis avril 1756 il travailla pour les Menus Plaisirs, en livrant des boîtes en or, souvent émaillées, pour le roi et le Dauphin. En 1770, lors du mariage de ce dernier avec Marie-Antoinette, *la Dauphine reçut une corbeille magnifique, renfermant, comme les précédentes, des tabatières, des éventails, des montres, des étuis, couteux, ciseaux, flacons, navettes, souvenirs, boîtes à mouches, etc. Gaillard et Sageret apportèrent leurs plus beaux bijoux, dont la plupart furent distribués, selon l'usage, aux personnes de la cour*[1].

Les mémoires des livraisons effectuées par Sageret à cette occasion pour les Menus Plaisirs, montaient à la somme énorme de 66 736 livres. Pour cette même corbeille, Sageret livra *diverses boîtes de chasse à trophée*[2] : peut-être la nôtre en faisait partie. Hormis la future reine, les membres de sa suite et de sa Maison furent gratifiés de présents convenant à leurs rangs, à partir de plus élevés. Personne n'avait été oublié : si, par exemple, les comtes de Windisgratz, de Paar, de Stahremberg, etc., ou le prince de Lambert, chambellans, avaient reçu *sept tabatières de différentes formes et grandeurs, toutes en or, émaillées de diverses couleurs et garnies de diamants, avec le portrait du roi par Welper*, montant à la somme de 57 487 livres, les *sieurs Antoine Faucheron et Wilhelm Dupont, valets de chambre*, avaient été récompensés à leur tour de *deux tabatières en or, émaillées à figures*, estimées à non moins de 3 600 livres[3], prix très élevé pour l'époque.

En 1771, à l'occasion du mariage du comte de Provence, le mémoire de Sageret pour ses fournitures aux Menus Plaisirs, qui comprenaient, entre autres, *trente-sept tabatières [ ] en or gravé, ciselé, émaillé, orné de portraits, de sujets d'enfants, de scènes flamandes ou pastorales* s'élevait à nouveau à la somme colossale de 62 746 livres[4]. Parmi les objets composant la Corbeille de la comtesse de Provence se trouvaient *une grande boîte à pans, montée en cage émaillée en gris [ ]*[5], *une autre, de même forme [ ] avec médaillons d'or ciselés à sujets d'enfants*, également, une *grande boîte ovale, émaillée aurore, montée à cage, bordure verte avec médaillon peint à figure*[6], etc.

Sageret avait été nommé par la corporation des orfèvres commissaire du grand bureau des pauvres de la ville en 1764, puis il fut élu garde de sa communauté en 1765-1766, quatrième grand-garde en 1779 et deuxième grand-garde en 1780. Le 24 août 1787 Sageret fut élu échevin de la Ville de Paris[7]. Il habitait alors quai Bourbon, dans l'île Saint-Louis, où on le retrouve jusqu'en 1791, lorsqu'il vendait une maison et jardin rue Saint-Dominique[8].

CHARLES-BARNABÉ SAGERET, APPOINTED SILVERSMITH TO THE DUKE OF ORLÉANS AND THE ROYAL COURT

Charles Barnabé was the son of Barnabé Sageret, orfèvre privilégié *of the Duke of Orléans in 1731. In 1737 he began his apprenticeship with Jean-Jacques Vuyriot and pursued it even after his master's death in 1738 with Jean Chabrol. In 1752, thanks to his father's endorsement, Charles-Barnabé Sageret himself became goldsmith to the Duke of Orléans. From April 1756, he started to work with the Menus Plaisirs, delivering a number of gold boxes, often enamelled, both for the King and the Dauphin. In 1770, during the Dauphin's wedding to Marie Antoinette,* the Dauphine received a beautiful basket, containing, snuff boxes, fans, watches, cases, knives, scissors, bottles, incense holders, souvenirs, boites à mouches, etc. Gaillard and Sageret delivered their finest pieces of jewellery, most of which were distributed, according to custom, to the members of the court[1].

On this particular occasion the consignment bills provided for by Sageret to the Menus Plaisirs amounted to the enormous sum of 66,736 pounds. Included in the same basket, Sageret delivered various boite de chasse à trophées[2] *: maybe our exemplary was one of them. In addition to the future Queen, all the members of his entourage and of the Queen's household were rewarded with gifts appropriate to their ranks. Nobody was forgotten: for example, the counts of Windisgratz, Paar, or Stahremberg, etc., or the Prince of Lambert, Chamberlains, received* seven snuff boxes of different shapes and sizes, all in gold, enamelled in various colours and decorated with diamonds, with the portrait of the king by Welper *amounting to the sum of 57,487 pounds, then* the footmen Antoine Faucheron and Wilhelm Dupont *were given* two snuffboxes with gold enamelled figures*, estimated no less than 3,600 pounds*[3]*, a very high price for the time.*

In 1771, on the occasion of the wedding of the King's brother, the Count of Provence, Sageret's consignment notes to the Menus Plaisirs, included, among others, thirty-seven snuff boxes [...] engraved in gold, chiselled, enamelled, decorated with portraits, with children, or Flemish or pastoral scenes*, amounting again to a staggering 62,746 pounds figure*[4]*. Among the objects that made up the* Corbeille *of the Countess of Provence were* a large cage box with canted corners, mounted on a grey glazed stand [...][5] another of the same shape [...] with gold engraved medallions representing children*, also* a large oval-shaped box, enamelled dawn mounted stand, painted with a green border medallion figure[6]*, etc.*

In 1764, Sageret was appointed by the goldsmiths' guild as High Office Commissioner of the poor of the city, from 1765 to 1766 he was appointed a guard of his corporation, fourth largest guard in 1779 and second largest guard in 1780. On the 24th August 1787 Sageret was elected alderman of the City of Paris[7]*. He then went to live on the quai Bourbon in the Ile Saint-Louis, where he was to be found until 1791, when he sold a house fitted with garden in rue Saint-Dominique*[8]*.*















Fig. a: *Front of the Bulgari boutique located in 28 Via dei Condotti in Rome, photography circa 1900, Bulgari archives.*

CHARLES-BARNABÉ SAGERET DANS LES COLLECTIONS

Le Louvre possède trois boîtes par Sageret[9] : l'une est entièrement recouverte d'arabesques à la Selembier[10] et les autres renferment sur leurs couvercles des médaillons circulaires avec des portraits de femmes[11], dont l'une présente, comme notre boîte, un fond émaillé en basse-taille de vert sur le support gravé en or[12]. Quelques autres boîtes ornées de motifs en reliefs en or ou en émaux[13], ou bien de portraits[14], ainsi qu'une navette[15] en émaux polychromes portant le poinçon de cet orfèvre sont passés en différentes ventes[16] ; des grandes collections, telles celles de M. Guilhou, au début du XX[e] siècle[17], Thyssen-Bornemisza, ou bien Arturo Lopez Wilshaw plus récemment[18], s'enorgueillissaient d'en posséder. Les scènes de repos pendant la chasse qui ornent notre boîte, semblent inspirées aussi bien par les compositions pastorales de Boucher, ainsi que les putti qui évoquent les enfants de ce même peintre, que par les scènes de genre de Watteau de Lille, sans pouvoir toutefois identifier avec précision les sources iconographiques à l'origine de ces décors.

CHARLES-BARNABÉ SAGERET IN MUSEUMS AND PRIVATE COLLECTIONS

The Louvre has three boxes by Sageret[9]: one is completely covered with arabesques à la Selembier*[10], the others contain in their lids circular-shaped medallions featuring portraits of women[11]; one of them is characterized, like our exemplary, by a green enameled ground en* basse-taille *with the support engraved in gold[12]. A few other boxes decorated with motifs in relief in gold or enamel[13], or portraits[14], and an incense holder[15] in polychrome enamel bearing the hallmark of the goldsmith have appeared in the auction market in recent years[16] all belonging to important private collections, such as those of Mr Guilhou, in the early twentieth century[17], or, more recently to those of Baron Thyssen-Bornemisza, or Arturo Lopez Wilshaw[18]. The scenes representing resting moments during the hunt that adorn our box seem inspired by the pastoral compositions of Boucher while the cherubs evoke the children realized by the same artist or by the* scenes de genre *by Watteau de Lille, without being able however to accurately identify the iconographic sources behind these decors.*

BULGARI

Notre boîte faisait partie de la collection de Sotirios Bulgari, comme en témoigne l'étiquette qu'elle porte à l'intérieur. Sotirios Voulgaris, de son vrai non, naquit le 18 mars 1857 à Paramythia, village abrité par les rochers de la montagne du Pinde, dans l'Épire, région gouvernée alors par l'Empire Ottoman. Ainsi que son grand-père Konstantinos, et son père Georgio, Sotirios devint orfèvre, suivant la tradition locale de l'artisanat de l'argent, qui remontait à l'Antiquité. Suite à l'incendie de leur boutique par les Turcs, père et fils partirent en 1877 pour l'ile de Corfou, où Sotirios s'associa avec Demetrios Kremos, un orfèvre macédonien, avec lequel il émigra à Brindisi, puis à Naples, où ils ouvrirent une boutique Piazza dei Martiri. Après le pillage de celle-ci, Sotirios Bulgari décida de s'installer à Rome, où il arriva en 1881 et fut d'abord aidé par un marchand grec, Kindinis de son nom, qui lui offrit un petit espace dans sa boutique.
Le talent remarquable de Bulgari lui permit d'ouvrir sa propre boutique en 1884, au numéro 85 de la Via Sistina, où il vendait des antiquités et ses propres créations. En 1894, il déménagea au 28, Via dei Condotti où il commercialisait à grande échelle dans sa boutique des antiquités, des bijoux, de l'argenterie d'art et des curiosités (Fig. a).

En 1905, il transféra son commerce au 10, Via dei Condotti, au rez-de-chaussée du Palazzo Lepri, et ouvrit avec l'aide de ses fils Constantino (1889-1973) et Giorgio (1890-1966) une nouvelle boutique appelée ***Old Curiosity Shop***, dans le but d'attirer la clientèle venue des États-Unis et d'Angleterre. Après 1910, Sotirios Bulgari commença à se spécialiser dans la joaillerie, et révéla son génie dans cet art, dont la renommée avait déjà largement dépassée les frontières de l'Italie lorsqu'il fut ravi par la mort en 1934.

BULGARI

Our box was part of the Sotirios Bulgari collection, as highlighted by the label still conserved inside. He was born on 18th March 1857 in Paramythia, a village sheltered by the rocks of the Pindos Mountains in the Epirus region then ruled by the Ottoman Empire. In accordance with local traditions of craftsmanship and silversmith, dating back to antiquity and following both his grandfather Konstantinos and his father Georgio footsteps, Sotirios became a goldsmith. Following the burning of their shop by the Turks, in 1877 father and son went to the island of Corfu, where Sotirios got into partnership with Kremos Demetrios, a Macedonian goldsmith with whom he immigrated to Brindisi, then to Naples, where they opened a boutique in Piazza dei Martiri. After the looting of this shop, Sotirios Bulgari decided to settle down in Rome, where he arrived in 1881 and was first helped by a Greek merchant, Kindinis, who offered him a small space inside his boutique.
The remarkable talent of Bulgari allowed him to open his own shop in 1884, at number 85 Via Sistina, where he sold his own creations and antiques. In 1894, he moved to 28, Via dei Condotti where he traded extensively in antiques, jewellery, silverware and curiosités *in (Fig. a).*

In 1905, he moved his business to 10 Via dei Condotti, the ground floor of Palazzo Lepri, and with the help of his sons Constantino (1889-1973) and Giorgio (1890-1966) opened a new shop called Old Curiosity Shop *to attract customers from the United States and England. After 1910 Sotirios Bulgari began to specialize in jewelery, and revealed his genius in this art, whose fame had already crossed the borders of Italy, when he was struck down in 1934.*

[1] Maze-Sencier, *Le Livre des Collectionneurs*, Paris, 1885, Librairie Renouard, p. 108.
[2] Ibid., p. 157.
[3] Ibid., p. 109.
[4] Ibid., p. 114.
[5] Ibid., p. 157 ; cette description a été rapprochée d'une boîte vendue par Sotheby's Londres, le 27 mai 2004, n°175.
[6] Arch. nat. O1 3031, cité par Maze-Sencier, ibid., p. 487.
[7] A. Trudon des Ormes, *Notes sur les Prévôts des Marchands et Echevins de la ville de Paris au XVIII[e] siècle (1701-1789)*, Mémoire de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France, t. XXXVIII, Paris, H. Champion, 1911, p. 107-221.
[8] Affiches, janvier 1791, p. 104, cité par A. Trudon des Ormes, ibid., p. 188.
[9] Inv. OA 7988, voir Serge Grandjean, *Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIII[e] et XIX[e] siècles du musée du Louvre*, Paris, RMN, 1981, cat. 188, p. 156-157.
[10] Inv. OA 7988, voir Serge Grandjean, *Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIII[e] et XIX[e] siècles du musée du Louvre*, Paris, RMN, 1981, cat. 188, p. 156-157.
[11] Inv. OA 2179, voir Grandjean, ibid., cat. 190, p. 157.
[12] Inv. OA 2183, voir Grandjean, ibid., cat. 189, p. 157.
[13] Vente à Paris, M[e] Tajan, le 10 décembre 2001, n°70, puis 27 mars 2002, n°12 ; vente à Paris, M[e] Libert, le 1[er] février 2006, n°91 ; vente à Paris, M[es] L'Huillier & Roman de Pontac, le 3 avril 2015, n°176.
[14] Christie's Londres, le 11 avril 2002, n°923.
[15] Vente à Paris M[es] Lombrail-Teucquam, le 22 décembre 2011, n°100.
[16] Vente à Paris, M[es] Morel SVV-Baron-Ribeyre & Associés SVV, le 28 et 30 novembre 2007, n°28.
[17] Vente à Paris, Hôtel Drouot, le 5-6 décembre 1905.
[18] Sotheby's Monaco, le 20 juin 1992.

[1] Maze-Sencier, Le Livre des Collectionneurs*, Paris, 1885, Librairie Renouard, p. 108.*
[2] Ibid., p. 157.
[3] Ibid., p. 109.
[4] Ibid., p. 114.
[5] Ibid., p. 157 ; this description has been compared to that of a box sold by Sotheby's London 27th may 2004, n°175.
[6] Arch. nat. O1 3031, quoted by Maze-Sencier, ibid., p. 487.
[7] A. Trudon des Ormes, Notes sur les Prévôts des Marchands et Echevins de la ville de Paris au XVIII[e] siècle (1701-1789)*, Mémoire de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France, t. XXXVIII, Paris, H. Champion, 1911, p. 107-221.*
[8] Affiches, janvier 1791, p. 104, quoted by A. Trudon des Ormes, ibid., p. 188.
[9] Inv. OA 7988, see Serge Grandjean, Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIII[e] et XIX[e] siècles du musée du Louvre*, Paris, RMN, 1981, cat. 188, p. 156-157.*
[10] Inv. OA 7988, see Serge Grandjean, Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIII[e] et XIX[e] siècles du musée du Louvre*, Paris, RMN, 1981, cat. 188, p. 156-157.*
[11] Inv. OA 2179, see Grandjean, ibid., cat. 190, p. 157.
[12] Inv. OA 2183, see Grandjean, ibid., cat. 189, p. 157.
[13] Sale in Paris, M[e] Tajan, 10th december 2001, n°70, then 27th March 2002, n°12 ; sale in Paris, M[e] Libert, 1st February 2006, n°91 ; sale in Paris, M[es] L'Huillier & Roman de Pontac, 3rd april 2015, n°176.
[14] Christie's London, 11th April 2002, n°923.
[15] Sale in Paris M[es] Lombrail-Teucquam, 22nd December 2011, n°100.
[16] Sale in Paris, M[es] Morel SVV-Baron-Ribeyre & Associés SVV, 28th and 30th November 2007, n°28.
[17] Sale in Paris, Hôtel Drouot, 5th-6th December 1905.
[18] Sotheby's Monaco, 20th june 1992.

111

BOÎTE RONDE EN ORS DE COULEUR PAR JEAN-PIERRE RAOUX, PARIS, 1784 – 1785

Guilloché à décor lenticulaire, les encadrements et contours ciselés de torsades de perles et quartefeuilles, dans un écrin d'époque postérieure ; petites rayures à l'interieur
D. : 6,8 cm
Poids : 71,39 gr.
18 k (750)

Jean-Pierre Raoux, reçu en 1784

Poinçons :
- Maître orfèvre, Jean-Pierre Raoux, une fleur de lys couronnée, deux grains, JPR, une croix de Malte.
- Lettre P millésimée, Paris, du 17 juillet 1784 au 13 juillet 1785.
- Charge, (ouvrages d'or et menus argent) deux L entrelacés, Paris, de septembre 1782 au 23 février 1789.
- Décharge, (petits ouvrages d'or et d'argent) tête de vanneau, Paris, de septembre 1782 au 23 février 1789.

A ROUND-SHAPED COLOURED GOLDS SNUFF BOX, BY JEAN-PIERRE RAOUX, PARIS, 1784 – 1785

Lenticular decoration, the frames and the edges chiseled with pearls and quatrefoils, within a later box; small scratches to the internal part of the box
D.: 2 ½ in.
Weight: 71,39 gr.
18 k (750)

Jean-Pierre Raoux, registered in 1784

Hallmarks:
- Maker's mark: Jean-Pierre Raoux, crowned fleur de lys, two grains, JPR, a Malta's cross.
- Vintage P letter, Paris, from 17th July 1784 to 13th July 1785.
-Charge mark: a figure formed by two interlaced L, Paris, from September 1782 to 23rd February 1789.
- Discharge: peewit head, Paris, from September 1782 to 23rd February 1789.

彩金圓蓋盒，讓-皮埃爾·拉烏，巴黎，
1784-1785年

盒體環形細紋點綴水滴形裝飾，沿口環繞四葉草，外盒為晚期；內部有几处輕微划痕。
直徑: 6,8 公分；2 ½ 英寸
重量: 71,39 克
18 k (750)

HK$ 15 000 – 25 000
US$ 2 000 – 3 000



Cette boîte d'un aspect très sobre, correspondant au néoclassicisme épuré de l'époque de Louis XVI, semble trouver son inspiration dans le recueil intitulé ***Cahier de Bijouteries dans le goût moderne comme boîtes, pommes de cannes, bagues, cachets, boucles d'oreilles, &c.***, dessiné par l'ornemaniste Jean-Baptiste Fay et publié à Paris par Louis-Joseph Mondhare et par son gendre Pierre Jean vers 1784 (Fig. a)

This gold box, with its sober shape, corresponds to the uncluttered neoclassical lines of the Louis XVI period. A source of inspiration for this box is to be found in the Cahier de Bijouteries dans le goût moderne comme boîtes, pommes de cannes, bagues, cachets, boucles d'oreilles, etc., *realized by the decorator Jean-Baptiste Fay and published in Paris in 1784 by Louis-Joseph Mondhare and his son in low Pierre Jean (Fig.a).*

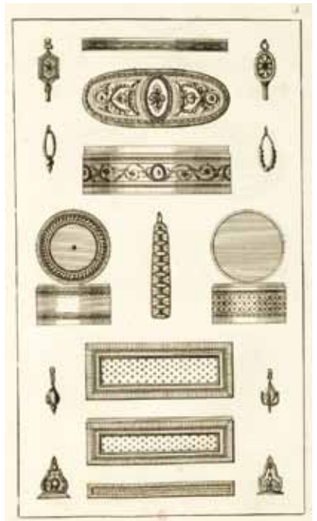


Fig. a: *Jean-Baptiste Fay, 5e planche du Cahier des Bijouteries dans le goût moderne , published in Paris by Mondhare and Pierre Jean around 1784, etching on paper, H. 46 cm, Paris, I.N.H.A. library, NM FOL EST 520.*



Hallmarks

La coupe Demidov - Lot 112
The Demidov gold cup – 杰米多夫金足杯



Detail inscription face A
杯體文字A面



Copyright

Portrait of Count Nikolai Nikititch Demidoff, Prince of San Donato.

112

COUPE EN OR ISSUE DES PREMIÈRES EXTRACTIONS DES MINES APPARTENANT AU COMTE NICOLAS DEMIDOV, (1773 – 1828) 1823

De forme tulipe, posant sur un piédouche, la doucine ciselée de feuilles d'acanthe, l'ombilic et la base ornés de feuilles lancéolées, le nœud et le col ceinturés de laurier, sur chaque face, agrémentée d'un écusson ciselé de fleurs enrubannées, portant l'inscription en russe «Сделанъ изъ первоначального золота найденного въ Нижнотагильскихъ заводахъ въ 1823 году» « Fait de l'or premier, trouvé dans les usines de Nijni Taguil en 1823 » et «Отъ F. Тайного Советника N. N. Демидова за усердіе приказчику Григорию Ивановичу Матвееву» « De la part du Conseiller Secret N. Demidov pour diligence au serveur Grigori Ivanovich Matveev »
H. : 15 cm
Poids : 306 gr.
18 k (750)

Provenance :
Comte Nikolai Nikititch Demidov, Prince de San Donato, (1773-1828), selon l'inscription gravée sur la coupe.

Poinçons :
- Poinçon (probablement Europe centrale, non identifié).
- Poinçon d'importation, or *Le hibou*, toute origine provenant des pays non contractants, depuis 1893.

A GOLD CUP ON STAND MADE FROM THE FIRST EXTRACTS FROM THE MINES BELONGING TO COUNT NICOLAS DEMIDOFF (1773 – 1828) 1823

Tulip-shaped, on a plinth, each side enriched by a chiseled escutcheon, with a Russian inscription "Сделанъ изъ первоначального золота найденного въ Нижнотагильскихъ заводахъ въ 1823 году" "Created with the first gold found in the Mines of Nijni Taguil in 1823" and "Отъ F. Тайного Советника N. N. Демидова за усердіе приказчику Григорию Ивановичу Матвееву" "From the Secret Advisor N. Demidov for due diligence to the servant Grigori Ivanovich Matveev"
H.: 6 in.
Weight: 306 gr.
18 k (750)

Provenance:
Count Nikolai Nikititch Demidoff, Prince of San Donato (1773-1828), according to the inscription engraved on the cup.

Hallmarks:
- Unidentified mark, probably Central Europe.
- Mark for gold imported from countries without custom conversions with France from 1893 onward: an owl.

鬱金香形金足杯，提煉於所屬尼古拉·杰米多夫伯爵(1773 – 1828)礦區的首金，1823年

杯子底部與足部葉形裝飾，杯體兩側雕飾盾形徽章并刻有俄文“由1823年于下塔吉爾(Nijni Taguil)礦區發現的首金製作”與“秘密顾问N·杰米多夫贈予其侍者格里戈里·伊万诺维奇·马特维耶夫，致其勤奋”。
高: 15 公分；6 英寸
重量: 306 克
18 k (750)

來源：
德米托夫公爵(Nikolai Nikititch Demidoff)，San Donato**王子**，1773-1828，**根據杯上所刻文字。**

HK$ 700 000 – 1 000 000
US$ 90 000 – 130 000



Hallmarks



DEMIDOV ET LES MINES D'OR DE NIJNI TAGUIL

À caractère commémoratif, notre coupe se rapporte à un événement précis lié à l'empire industriel du comte Demidov. La famille de ce dernier possédait depuis le XVIII[e] siècle des usines à Nijni Taguil et d'importants terrains et forêts sur les deux versants de l'Oural, où furent découverts dans la rivière Taguil des minerais d'or en 1821. Depuis l'Italie, Demidov encourage les habitants de la région dans la recherche des gisements aurifères en octroyant des récompenses allant jusqu'à 1 000 roubles par an : la campagne active d'ouverture de mines conduisit à l'exploitation de 12 mines d'or seulement en 1823, qui augmentèrent à 19 l'année suivante, où œuvraient non moins de 3 000 personnes. Ainsi, la coupe exécutée dans l'or extrait pour la première fois des mines de Nijni Taguil en 1823, fut offerte par Nicolas Demidov à son clerc Grigori Ivanovich Metveev, membre d'une famille aristocratique, déjà mentionné parmi ses affidés en 1806, 1807, 1820 et qui travaillait toujours pour lui en 1826.

Le Catalogue spécial de la section Russe à l'Exposition universelle de Vienne de 1873[4] mentionnait que *de 1823-24 à 1870-71 inclusivement, il a été extrait 1 299 pouds d'or et 3 799 pouds de platine* à Nijni Taguil, dans *cette immense propriété* ou étaient établis *14 hauts fourneaux et usines de fer et de cuivre et on y compte 107 gisements aurifères et 20 gisements platinifères*, qui appartenait alors à Pavel Demidov, prince de San Donato, l'un des petits-fils de Nicolas, le même qui venait de disperser les collections de la Villa San Donato dans quatre ventes historiques poursuivies entre le 21 février et les 10 mars 1870.

[1] Reproduit par Jean-Marie Pinçon, Olivier Gaube du Gers, *Odiot, l'orfèvre*, Paris, Sous le Vent, 1990, p. 87. Ce dessin d'Odiot, transposé à l'encre de Chine sur papier gris par Cavelier, fut vendu à Paris, Artemisia, M[e] Blanchet et Associés, le 28 mai 2014, n°153.
[2] Inv. 71.296.
[3] Dont les travaux allaient être poursuivies jusqu'en 1831 par ses deux fils, Pavel (1798-1840) et Anatole (1812-1869).
[4] Publié par la Commission impériale de Russie, 2[e] édition, Saint-Pétersbourg, Imprimerie de l'Académie impériale des Sciences, 1873, p. 3.

DEMIDOFF AND THE GOLD MINES OF NIJNI TAGUIL

The creation of our cup is to be put into relation with a very specific occasion related to Count Demidov's industrial Empire. Since the 18[th] century, the Count's family owned Nijni Taguil mines as well as huge lands on both sides of the Urals ; along the river Taguil some important gold ores were discovered in 1821. Demidov encouraged the region's inhabitants to pursue the research of gold deposits by granting rewards amounting up to 1000 rubles per year: 12 gold mines were opened in 1823 which increased to 19 the following year allowing more than 3000 people to work. This cup, realized in 1823 with the first gold extracted from the mines of Nijni Taguil, was offered by the Count to his faithful noble servant, Grigori Ivanovich Metveev, which was still working for him in 1826.

The Special catalogue realized for the Russian section of the Universal Exposition of Vienna in 1873[4] mentioned that from 1823-24 to 1870-71, 1299 gold livres and 3799 platinum livres had been extracted from the mine of Nijni Taguil, then belonging to Pavel Demidov, Prince of San Donato, one of Nicolas's nephews, the very same which sold between 21[st] February and 10[th] March 1870, the art collections contained at Villa San Donato.

[1] Reproduced by Jean-Marie Pinçon, Olivier Gaube du Gers, Odiot, l'orfèvre, *Paris, Sous le Vent, 1990, p. 87. This drawing by Odiot, transposed on China's ink on gray paper by Cavalier, was sold in Paris, Artemisia, M[e] Blanchet and Associated, 28[th] May 2014, n°153.*
[2] Inv. 71.296.
[3] Whose works had been continued until 1831 by his two sons, Pavel (1798-1840) and Anatole (1812-1869).
[4] Published by the Russian Imperial Commision, 2[e] éd., Saint-Petersburg, Printing company of the Imperial Sciences' Academy, 1873, p. 3.





Fig. a: *Drawing for a wine cooler presented to the Count Demidoff by Cavelier, 1816, previous collection JBC Odiot.*

ODIOT, ORFÈVRE DE LA COUR ET DE LA FAMILLE DE NAPOLÉON 1er
La forme du piédouche de cette coupe et son décor de feuilles lancéolées et d'acanthe ne sont pas sans rappeler un projet de seau à vin[1] exécuté en 1816 par l'orfèvre Jean-Baptiste-Claude Odiot (1763-1850) et présenté au comte Nicolas Nikititch Demidov. Selon le livre d'inventaire de la Maison Odiot, ce dessin (Fig.a), qui se rapporte à la célèbre technique du *décor visé* permettant au commanditaire de choisir les accessoires de la pièce, fut *approuvé* dans la variante aux prises en forme de sirènes par le comte Demidov, auquel il fut livrée une paire de rafraîchissoirs en argent doré le 5 décembre 1817, conservée aujourd'hui au Detroit Institute of Arts[2].

DEMIDOV, FAMILLE D'INDUSTRIELS ET DE MÉCÈNES
Descendant d'un dynastie d'industriels russes qui remonte à un simple forgeron libre installé à Toula au XVIIe siècle, et dont les descendants devinrent propriétaires de fonderies, de mines de fer, d'argent et de pierres précieuses et semi-précieuses dans l'Oural et au sud de la Sibérie et obtinrent la noblesse héréditaire au XVIIIe siècle, le comte Nicolas Demidov (1773-1828) était le fils de Nikita Akinfievitch Demidov (1724-1789) et d'Alexandra Safanova. À l'instar des autres membres de la famille, tous grands voyageurs, mécènes de l'éducation scientifique russe, créateurs de nombreuses fondations charitables, son père fut un scientifique amateur et un protecteur des savants et des hommes de lettres, qui légua à son fils, encore adolescent, l'immense empire industriel familial. Nicolas, qui avait épousé en 1795 la baronne Elisabeth Alexandrovna Stroganov (1779-1818), débuta une carrière diplomatique à Paris où il fut dans un premier temps un fervent admirateur de Napoléon Ier, mais finit par rentrer à Moscou et lever un régiment en 1812 pour s'opposer à l'invasion napoléonienne en Russie. Nommé chambellan du tsar, puis commandeur de l'ordre de Saint Jean de Jérusalem et membre du conseil privé, Nicolas Demidov, qui n'eut de cesse d'accroître la fortune familiale, devint en 1819 ambassadeur de Russie auprès de la cour de Toscane. Il fit bâtir à partir de 1827[3] la Villa San Donato au nord de Florence, qui abritait une partie de ses collections, reparties entre cette demeure, Paris, Moscou et Saint-Pétersbourg, et réputées alors les plus importantes d'Europe, dont les statues grecques et romaines sont conservées aujourd'hui au musée de l'Ermitage et la célèbre collection d'armes est exposée à la Wallace Collection. Le 23 février 1827, une année avant sa mort, le grand-duc Léopold II conféra à Nicolas Demidov le titre de comte de San Donato, pour services rendus à la Toscane par la création d'une manufacture de soieries.

ODIOT, SILVERSMITH APPOINTED TO THE CROWN AND THE FAMILY OF THE EMPEROR NAPOLEON I
Our cup plinth's shape as well as the acanthus leaves decoration should be put into correlation with the project for a wine cooler[1] presented to the Count Nicolas Nikititch Demidov and executed in 1816 by the silversmith Jean-Baptiste-Claude Odiot (1763-1850). According to the inventory book kept by Maison Odiot, this drawing, relates with the celebrated technique of décor visé *which allowed to the client to customize the piece, according to its own tastes. Count Demidov chose a pair of gilt-silvered wine-coolers with a variation characterized by mermaid-shaped grips; delivered to him on 5th December 1817 they are today conserved at the Detroit Institute of Arts[2].*

DEMIDOFF'S DYNASTY, INDUSTRIALISTS AND PATRONS OF THE ARTS
Descending from a well-known industrialist Russian dynasty, ennobled during the 18th century and whose wealth was based in the ownership of iron, silver, precious and semi-precious stone mines in the Urals and the Southern part of Siberia, Count Nicolas Demidov (1773-1828) was the son of Nikita Akinfievitch Demidov (1724-1789) and Alexandra Safanova. His father, a science lover and a scholar protector, left to his son, when still adolescent, his enormous wealth and industrial empire. After marrying Baroness Elisabeth Alexandrovna Stroganov (1779-1818), the young count moved to Paris where he started his diplomatic career and became a fervent admirer of Napoleon's ideas. However when faced with the prospect of the incumbent Napoleonic invasion of Russia, Count Demidov went back to Moscow where he raised a regiment to respond to the Napoleonic threat. Appointed first chamberlain to the Tsar, then commander of the Order of Saint John of Jerusalem and member of the Tsar's Privy Council, in 1819 he became Russian ambassador to the Court of Tuscany. Starting in 1827[3], he had a great Villa being built in Tuscany. Located in the north of Florence, Villa San Donato was conceived to host part of the Count's famous art collection, then reputed as one of the most important in Europe. The collection of Greek and Roman statues is today conserved at the Hermitage in Saint Petersburg while the arms collection is exposed at the Wallace Collection in London. On 23rd February 1827, Great-Duke Leopold II, conferred to Count Demidov the title of Principe di San Donato*, in order to thank him for the creation of a silk manufactory in Tuscany.*





113

ÉTUI À CIRE EN OR, PARIS, 1762 – 1768

De section ovale, orné de quatre cartouches émaillés polychrome, présentant des paysannes peintes sur fond gris dans le goût de Greuze, les encadrements ciselés de filets et rubans nœuds, les côtés ornés de feuilles en chute et de quatre médaillons ovales émaillés bleu à l'imitation du lapis-lazuli, signé sur l'émail d'un monogramme, probablement JC, gravé postérieurement aux armes d'alliance du clan Przestrzal, dont les familles Ustrzycki et Stebwid portent les armes ; la plaque du fond changée, accidents et restaurations à l'émail
H. : 12,6 cm
l. : 2 cm
L. : 2,3 cm
Poids brut : 67,39 gr.
18 k (750)

Poinçons :
- Décharge, (or et menus ouvrages d'argent) tête de braque, Paris, du 1er octobre 1762 au 1er octobre 1768.
- Poinçon (importation) Autriche XIXe.
- Garantie, or, tête d'aigle (frappée deux fois), depuis 1838.





Hallmarks

AN ENAMELLED GOLD ÉTUI À CIRE, 1762 – 1768

Tapering oval, set with four polychrome enameled cartouches unveiling peasants painted on a grey background, in the taste of Greuze, each side set with oval shaped blue enameled lapis-lazuli effect medallions, with a script monogram JC, later engraved with alliances coat of arms of the Prestzal clan of which the families Utrizki and Stewbid bear the arms, Paris 1762-1768; foundation plate replaced, accidents and restorations to the enamel
H.: 5 in.
W.: 0 ¾ in.
D.: 1 in.
Gross weight: 67,39 gr.
18 k (750)

Hallmarks:
- Discharge mark: pointer's head, Paris, from 1st October 1762 to 1st October 1768.
- Import's mark: Austria 19th century.
- Restricted warranty mark for gold, since 1838: head of eagle (struck twice).

琺瑯彩橢圓形金蠟盒，或為瑞士製作，
1762 – 1768年

裝飾有四副彩色琺瑯彩人物畫，四邊鑲有仿青金石藍琺瑯彩及侯爵聯姻紋章。
高: 12,6 公分；5 英寸
寬: 2 公分；5 英寸
長: 2,3 公分；1 英寸
總重量: 67,39 克
18 k (750)

HK$ 200 000 – 300 000
US$ 25 000 – 40 000







Fig. a: *J.-F. Beauvarlet, after J.-Bte. Greuze,* La Marchande de marrons*, etching, 43,5 x 32 cm, Paris, B.n.F. Estampes, Dc-8a-Fol.*



Fig. b: *J.-F. Beauvarlet, after J.-Bte. Greuze,* L'Écureuse*, etching, 42,7 x 31 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 53.600.215.*



Fig. c: *J.-F. Beauvarlet, after J.-Bte. Greuze,* La Marchande de pommes cuites*, etching, 56,8 x 43,3 cm, Paris, Louvre Museum, coll. Rothschild, inv. 6371 LR.*



Fig. d: *Jérôme Danzel, after J.-Bte. Greuze,* La Savonneuse*, etching, 47,5 x 36 cm, Paris, Louvre Museum, coll. Rothschild, inv. 6384 LR.*

JEAN-BAPTISTE GREUZE ET LES SCÈNES DE GENRE

La composition et le décor de cartouches renfermant des personnages peints aux émaux polychromes de notre étui est très similaire à deux étuis plus anciens conservés au Louvre et exécutés entre 1756 et 1762 par des orfèvres parisiens, l'un par Jean-Baptiste Bertin[1] et l'autre par Mathieu Cogny[2]. Sur ce dernier sont représentés des personnages dans des intérieurs rustiques dans le genre de Chardin, source d'inspiration qui n'est pas sans évoquer les deux femmes figurées en pieds ornant les grandes réserves de notre étui. Bien entendu, sur celui-ci les costumes et les coiffures ainsi que la manière de traiter les portraits évoquent davantage la peinture de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), sans constituer toutefois une citation exacte de l'une des œuvres du maître largement diffusées par la gravure. On y retrouve le même esprit conforme à la sensibilité de l'époque, marquée par Rousseau et par le moralisme de Diderot, que dans *La Marchande de Marrons*, dans *L'Écureuse*, et dans *La Marchande de pommes cuites*, les trois gravées par Jacques-Firmin Beauvarlet (1731-1797), ou bien dans *La Savonneuse*, gravée par Jérôme Danzel (1755-1810) (Fig. a-d). Sans oublier Anne-Geneviève Greuze (1762-1842), la fille et l'élève du peintre, qui vécu avec celui-ci jusqu'à sa mort et qui réalisa elle-même des peintures de genre dans le style de son père.

Mentionnons également que dans la vente des collections de Madame de Polès[3] en 1927, sous le numéro 99 était décrit un ***Étui à cire de forme cylindrique à section ovale, en or gravé, ciselé et partiellement émaillé en couleur, présentant quatre médaillons à sujets d'intérieurs rustiques avec personnages. Travail français du XVIII^e siècle. Haut : 12 cm***, qui n'est pas sans évoquer le nôtre.

[1] Inv. OA 8014, voir Grandjean, 1981, cat. 26, p. 50.
[2] Inv. CL 20.870, voir Grandjean, 1981, cat. 63, p. 70-71.
[3] Vente à Paris, galerie Georges Petit, M^e Lair-Dubreuil, le 22-24 juin 1927.

JEAN-BAPTISTE GREUZE AND THE GENRE SCENES

The composition and the decoration of the cartouches incorporating some polychrome enameled painted characters on our exemplary is very similar to that found on two older étuis*, realized by Parisian goldsmiths between 1756 and 1762 and today conserved at the Louvre Museum. The first one was realized by Jean-Baptiste Bertin[1], the other by Mathieu Cogny[2]. The Cogny's* étui *depicts some characters within a rustic interior in the taste of Gradin; this inspiration source reminds of the standing female figures represented on our* étui*. However, the clothing, the hairstyle and the technique with which the portraits are conceived is more evocative of the œuvre of Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) yet without constituting an exact copy of one of the master's work, largely widespread on engravings. In this* étui*, we find the same "esprit" consistent with the age's sensitivity, marked by Rousseau et by Diderot's moralism, of etchings such as* La Marchande de Marrons*, the* Écureuse*,* La Marchande de pommes cuites*, all the three of them engraved by Jacques-Firmin Beauvarlet (1731-1797), or in the* Savonneuse*, engraved by Jerome Danzel (1755-1810) (Fig. a-d). To this extent, we shall not forget Anne-Geneviève Greuze (1762-1842), Jean Baptiste's daughter, who realized some paintings adopting the very same style of her father.*

To this extent we should also remember that during the sale that took place in 1927 for the dispersion of the collection of Madame de Poles[3], number 99 of the catalogue described a gold and partially colored-enameled oval-shaped etui a cire, with four medallions depicting some rustic scene interiors enriched by characters. French. 18th century. H.: 12 cm.

[1] *Inv. OA 8014, see Grandjean, 1981, cat. 26, p. 50.*
[2] *Inv. CL 20.870, see Grandjean, 1981, cat. 63, p. 70-71.*
[3] *Sale in Paris, galerie Georges Petit, M^e Lair-Dubreuil, 22nd-24th June 1927.*





114

**ÉTUI À CIRE EN OR,
PAR PIERRE-FRANÇOIS MATHIS
DE BEAULIEU, PARIS, 1776 – 1777**

De section ovale, émaillé gris sur fond quadrillé, souligné de filets bleus et blancs, ciselé de guirlandes ou ceintures serties de diamants taillés en rose sur fond amati, le col numéroté 391 ; restauration à l'embout de la base, deux petits diamants taillés en rose et quelques rivets manquants
H. : 12 cm
l. : 1,7 cm
L. : 2 cm
Poids brut : 65,3 gr.
18 k (750)

Pierre-François-Mathis de Beaulieu, reçu en 1768

Poinçons :
- Maître orfèvre, Pierre-François-Mathis de Beaulieu, une fleur de lys couronnée, deux grains, PMB, une étoile.
- Maison commune, N couronné, Paris, du 13 juillet 1776 au 13 août 1777.
- Charge, (or et menus ouvrages d'argent) le chiffre de Paris, Paris, du 18 novembre 1774 au 13 juillet 1780.
- Décharge, (or et menus ouvrages d'argent), Tête de singe, Paris, du 18 novembre 1774 au 13 juillet 1780.
- Contremarque, *une bonne foi*, Paris, du 13 juillet à 1780 à septembre 1782.
- Poinçon ET (frappée deux fois), importation, à partir de 1864.



Hallmarks

**AN ENAMELLED-GOLD AND CUT-DIAMONDS
ÉTUI À CIRE, BY PIERRE-FRANÇOIS MATHIS
DE BEAULIEU, PARIS, 1776 – 1777**

Oval-shaped, grey enameled on a square-patterned ground, underlined by blue and white strings, chiseled with garlands set with rose-cut-diamonds on a mat background, the neck numbered 391; the base's cap restored, two small rose-cut-diamonds missing and a few rivets missing
H.: 4 ¾ in.
W.: 0 ½ in.
L.: 0 ¾ in.
Gross weight: 65,3 gr.
18 k (750)

Pierre-François-Mathis de Beaulieu, registered in 1768

Hallmarks:
- Maker's mark: Pierre-François-Mathis de Beaulieu, a crowned fleur de lys, two grains, PMB, one star.
- Warden's mark: crowned N, Paris, from 13th July 1776 to 13th August 1777.
- Charge mark: monogram for Paris, Paris, from 18th November 1774 to 13th July 1780.
- Discharge mark: Monkey's head, Paris, from 18th November 1774 to 13th July 1780.
- Countermarque: une bonne foi, *from 13th July 1780 to September 1782.*
- Import's mark: ET (struck twice), starting from 1864.

鑲鑽石琺瑯橢圓柱形金蜡盒，皮埃爾–弗朗索瓦·馬西斯，巴黎，1776 – 1777年

盒體，灰色琺瑯装饰方格細紋，五條藍白琺瑯環繞盒體，沿口裝飾花環并鑲嵌鑽石，頸部编号391；底部修復，兩顆鑽石與個别鉚釘缺失。
高: 12 公分；4 ¾ 英寸
寬: 1,7 公分；0 ½ 英寸
長: 2 公分；0 ¾ 英寸
總重量：65,3 克
18 k (750)

HK$ 40 000 – 60 000
US$ 5 000 – 8 000



Detail of the lid



PIERRE-FRANÇOIS MATHIS DE BEAULIEU

Apprenti en 1752 de l'orfèvre Jean George, Pierre-François Mathis de Beaulieu parvint à la maîtrise le 13 juillet 1768, sous la caution d'Ange-Joseph Aubert, et s'établit à l'enseigne de l'Observatoire, sur le quai des Orfèvres, boutique qu'il allait garder jusqu'à la Révolution. Il s'associa, puis épousa Jeanne-Françoise Texier, la veuve de Jean George, son ancien maître, ce qui lui valut une notoriété accrue. Les associés livrèrent ainsi des bijoux en or pour Madame du Barry, dont une ***tabatière et un souvenir***, payés non moins de 7 400 livres. Malgré le succès de son entreprise, les Affiches de Paris, annoncèrent la ***vente du fonds de bijouterie du sieur George Beaulieu [sic]***, qui eut lieu à l'hôtel de Bullion, les 15 mai 1783 et les jours suivant. Beaulieu fut mentionné pour une dernière fois en 1791 sur la liste des maîtres orfèvres parisiens[1].

PIERRE-FRANÇOIS MATHIS DE BEAULIEU DANS LES MUSÉES

Le Louvre possède quatre boîtes exécutées pas ce maître ente 1768 et 1781[2], deux se trouvent à la Wallace Collection de Londres[3], deux autres font partie des collections Rothschild au Waddesdon Manor[4] et une boîte ornée du portait de Marie-Antoinette par François Dumont (1751-1831) est conservée par le Cleveland Museum of Art[5]. Enfin, des deux boîtes faisant partie des collections du Metropolitan Museum de New York, l'une[6], datée ainsi que notre étui de 1776, présente le même fond quadrillé émaillé en gris très élégant, qui semble propre à ses créations.

[1] Serge Grandjean, ***Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIII[e] et XIX[e] siècles du musée du Louvre***, Paris, RMN, 1981, p. 44-45.
[2] Inv. OA 2161 ; OA 6831 ; OA 2162 ; OA 7680, voir Grandjean, ibid., cat 18-21, p. 44-47.
[3] Inv. G 5 et G 52.
[4] Serge Grandjean, Kirsten Aschengreen Piacenti et all., ***The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor. Gold Boxes and Miniatures of the Eighteenth Century***, Fribourg, Office du Livre, 1975, cat. 137 et 140.
[5] Gift of Mr Edward B. Greene 1957.408.
[6] Inv. 17.190.1179.

PIERRE-FRANÇOIS MATHIS DE BEAULIEU

Apprentice for the goldsmith Jean George in 1752, Pierre-François Mathis de Beaulieu was received master on 13th July 1768, after having obtained the endorsement of Ange-Joseph Aubert ; he opened a shop in quay des Orfèvres *which he kept until the French Revolution. He married Jeanne-Françoise Texier, Jean George's widow. Together they delivered a certain number of jewels to Madame du Barry, King Louis XV's official mistress, including* une tabatière et un souvenir, *which were payed 7400 livres. Despite the company's success, les* Affiches de Paris *published an article announcing the sale of George Beaulieu's stock, to be held in Paris at the Hôtel de Bullion and starting on 15th May 1783. The last official track of Beaulieu dates back to 1791 when his name appears on the list of the Parisian goldsmiths[1].*

PIERRE-FRANÇOIS MATHIS DE BEAULIEU IN THE MUSEUMS

The Louvre conserves in its collections four boxes executed by Beaulieu between 1768 and 1781[2], two are conserved in the Wallace Collection in London[3], two are at the Waddesdon Manor[4], one box representing the portrait of Queen Marie Antoinette is at the Cleveland Museum of Art. Finally, two boxes are kept in the collections of the Metropolitan in New York; one of the two[6] was executed like our exemplary in 1776 and is characterized by the same grey enameled square-patterned background, which seems to be one of his production's features.

[1] *Serge Grandjean,* Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIII[e] et XIX[e] siècles du musée du Louvre, *Paris, RMN, 1981, p. 44-45.*
[2] *Inv. OA 2161 ; OA 6831 ; OA 2162 ; OA 7680, see Grandjean, ibid., cat 18-21, p. 44-47.*
[3] *Inv. G 5 et G 52.*
[4] *Serge Grandjean, Kirsten Aschengreen Piacenti et all.,* The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor. Gold Boxes and Miniatures of the Eighteenth Century, *Fribourg, Office du Livre, 1975, cat. 137 et 140.*
[5] *Gift of Mr Edward B. Greene 1957.408.*
[6] *Inv. 17.190.1179.*



115

MONTRE DE POCHE ET SA CHÂTELAINE, TRAVAIL ANGLAIS DE LA FIN DU XVIII^e SIÈCLE LE MÉCANISME PAR JEFFERYS & JONES

À double boîtier en or, la châtelaine en métal doré, le mécanisme signé *Jefferys & Jones - London*, la première à répétition des quarts sur timbre, le mécanisme à coq et cache poussière, l'échappement à roues de rencontre, le cadran à chiffres romains, les aiguilles en argent fleurdelisées, serties de diamants taillés en rose, la carrure finement repercée d'entrelacs et quartefeuilles, le double boîtier émaillé bleu, comme le fond et le tour de la lunette cernés d'un bandeau sertis de demi-perles fines, ce dernier appliqué d'un soleil serti d'un diamant taillé en rose dans un rayonnement de diamants plus petits ; la seconde, à trois et cinq chaînettes formées de motifs ovales émaillés bleu cerné de filets blancs, ornés de rosettes serties de diamants taillés en rose, le motif central, ovale plus important, appliqué sous verre de cheveux tressés cernés de diamants taillés en rose et d'une ligne de rais de cœur émaillés blanc ; elle retient en pampille deux pompons coniques frangés de spirales et de perles, un cachet orné d'une intaille en agate blanche, gravée « À VOUS », un mousqueton et une clef de montre ; accidents et restaurations, notamment au timbre
H. : 17,7 cm ; D. : 4,6 cm
Poids brut : 192,7 gr.
18 k (750)

Provenance :
Par tradition familiale, vente collection Gabriel Cognacq, les 11-13 juin 1952, lot 190 décrit comme suit : *châtelaine et sa montre en or repercé, émaillée bleu et ornée de demi-perles*.

Jefferys & Jones (circa 1776-1800), étaient des joailliers fabricants de grande renommée, réalisant des montres richement décorées serties de pierres précieuses et de perles.

Parmi les pièces comparables passées en vente ces dernières années, rappelons :
- Christie's Genève, le 12 mai 2014, lot 21.
- Vente à Genève, Antiquorum, le 14 mai 2006, lot 709.

Enfin, une montre de poche comparable émaillée bleu sertie de perles et de diamants taillés en rose dépourvue de sa châtelaine, s'est vendue chez Christie's Genève, le 13 novembre 2006, lot 132.

AN ENGLISH ENAMELLED GOLD, SILVER, DIAMONDS AND PEARLS WATCH-CHATELAINE, LATE 18th CENTURY, THE MECHANISM BY JEFFERYS AND JONES, LONDON

Two-body gold structure with gilt metal chatelaine, the mechanism signed Jefferys & Jones - London*, quarter repeating, verge escapement, the dial's watch applied with Roman numerals with silver hands set with rose-cut diamonds, the blue-enameled double-case, its back and the "tour de lunette" surrounded by a half-pearl strip set with rose-cut diamonds ; the chatelaine composed by 3 and 5 chains formed by oval-shaped blue-enameled patterns surrounded by white strings decorated with rose-cut diamonds ; retaining two conical-shaped tassels, a seal with an agate motif with the engraved inscription "À VOUS", a snap hook and a key ; accidents and restorations*
H.: 7 in.; D.: 1 ¾ in.
Gross weight: 192,7 gr.
18 k (750)

Provenance:
By repute, Collection Gabriel Cognacq sale, 11th-13th June 1952, lot 190, described as follow: châtelaine et sa montre en or repercé, émaillée bleu et ornée de demi-perles.

Jefferys and Jones (circa 1776-1800), were well known jewelers, specialized in the production of richly decorated watches set with precious stones and pearls.

Among the comparable pieces which have appeared on the auction market in the past few years years, should be mentionned:
- Christie's Geneva, 12th May 2014, lot 21.
- Sale in Geneva, Antiquorum, 14th May 2006, lot 709.

Lastly, a comparable translucent blue enamel verge watch set with pearls and rose-cut diamonds but lacking its chatelaine has been sold by Christie's Geneva, 13th November 2006, lot 132.



JEFFERYS & JONES機芯鑲寶石琺瑯金懷錶及鏈飾，英國製造，十八世紀末

雙面純金錶殼，懷錶十五分報時裝置，機芯簽有“Jefferys & Jones – London”字樣，時間為羅馬數字，二針鑲嵌寶石；背面飾有波浪形深藍琺瑯裝飾，中央鑲嵌寶石呈太陽形狀；鏈飾與吊墜裝飾深藍琺瑯、珍珠與鑽石，其中兩個吊飾分別凹雕“A VOUS”印章與懷錶鑰匙；修復。
高: 17,7 公分；7 英寸
直徑: 4,6 公分；1 ¾ 英寸
總重量: 192,7 克
18 k (750)

根據家族所說，Gabriel Cognacq收藏拍賣，1952年6月11-13日，拍品190號，圖錄標註：鑲寶石琺瑯金懷錶及鏈飾。

HK$ 40 000 – 60 000
US$ 5 000 – 8 000



Detail of the back
背面局部

116

MONTRE DE POCHE ET SA CHÂTELAINE PAR PG, GENÈVE, VERS 1770, LE MÉCANISME PAR TERROT ET FAZY

En ors de couleurs et argent maté ou ciselé, la première à répétition des quarts sur timbre à toc et à tact, le mécanisme à coq signé *Ph. Terrot et Fazy* et numeroté 5996, l'échappement verge, le cadran à chiffres romains pour les heures, arabes pour les minutes, le fond orné d'un cartouche émaillé en grisaille sur fond rose d'amours, cerné d'un bandeau, de rosettes et d'un nœud de rubans, comme la bélière, les aiguilles et les encadrements, sertis de diamants taillés en rose ; la seconde formée de trois panneaux mouvementés de rinceaux et entrelacs ornés d'émaux à décor de putti en grisaille sur fond rose, les encadrements ciselés, réunis par des rosettes et un nœud de ruban sertis de diamants taillés en rose, elle retient en pampille un cachet orné d'une intaille en cornaline, profil d'homme et une clef de montre également émaillée en grisaille sertie de diamants taillés en rose ; petits accidents et manques
H. : 16,8 cm
D. : 3,5 cm
Poids brut : 112,2 gr.
18 k (750)

Poinçons :
- Le poinçon PG couronné n'est pas identifié, il est insculpé sur une boîte avec montre et une tabatière (coll. du musée du Louvre inv. OA 7704 et inv. OA 7701), et sur un pommeau de canne avec montre (musée Cognacq-Jay, inv. J.665).
- Poinçon d'importation, or « Le hibou », toute origine en provenance des pays non contractants, depuis 1893.
- Poinçon d'importation, *Le cygne*, toute origine en provenance des pays non contractants, depuis 1893.



Hallmarks

A VARI-COLOUR, SILVER, DIAMONDS AND CARNELIAN WATCH-CHATELAINE, MAKER'S MARK OF PG, GENEVA, CIRCA 1770, THE MECHANISM BY TERROT AND FAZY

The mechanism signed Ph. Terrot et Fazy *and numbered 5996, verge escapement, the dial applied with Roman numerals for the hours, Arabic numerals for the outer minute track, the back plate decorated with an enameled cartouche on a ground representing some putti surrounded by a string depicting roses and ribbon's knots, the dial's hands set with rose-cut diamonds; the chatelaine composed by three enameled panels depicting putti on a pink ground, the chiseled frames united by rosettes and ribbon knots set with rose-cut diamonds, retaining a cornelian engraved seal representing a man's profile and a clock's key; small accidents and losses*
H.: 6 ½ in.
D.: 1 ¼ in.
Gross weight: 112,2 gr.
18 k (750)

Hallmarks:
- Maker's mark: unidentified maker's mark representing a PG under crown; the same hallmark can be found on a box with watch, on a snuff-box both conserved at the Louvre Museum (inv. OA 7704 et inv. OA 7701) and on a walking stick cane fitted with watch (Cognacq-Jay, inv. J.665).
- Import's mark: an owl, mark for gold imported from countries without custom conversion with France, from 1893 onward.
- Import's mark: a swan, mark for gold imported from countries without custom conversion with France, from 1893 onward.



TERROT ET FAZY **機芯鑲寶石琺瑯彩金懷錶及鏈飾，PG，日內瓦，約1770年**

懷錶十五分報時裝置，機芯保護殼上刻有“Ph. Terrot et Fazy”及編號5996，錨桿擒縱器；時間為羅馬與阿拉伯數字，錶盤周邊與二針鑲嵌碎鑽；背面裝飾粉底雕白琺瑯裝飾畫，頂部飾有鑲鑽石蝴蝶結；鏈飾為三塊粉底雕白琺瑯丘比特畫像，周圍環繞玫瑰型鑽石；兩邊分別墜有瑪瑙凹雕紳士側面像與懷錶鑰匙；稍許缺失。
高: 16,8 **公分**；6 ½ **英寸**
直徑: 3,5 **公分**；1 ¼ **英寸**
總重量: 112,2 **克**
18 k (750)

HK$ 70 000 – 100 000
US$ 10 000 – 12 000





117

BOÎTE EN OR, PAR ADRIEN-JEAN MAXIMILIEN VACHETTE, PARIS, 1782, LES MINIATURES PAR JACQUES-JOSEPH DE GAULT (1738 – 1817)

De forme rectangulaire à pans, montée à cage, ornée sous plaque de cristal de miniatures à sujets de scènes à l'antique peintes en grisaille sur fond noir, et sur le couvercle de la représentation du Triomphe de Bacchus, les encadrements à entrelacs d'émail vert et blanc ou d'émail bleu, la miniature du couvercle signée *J.J de Gault* ; accidents et traces d'humidité
H. : 2,7 cm ; l. : 4,4 cm ; L. : 8,7 cm
Poids brut : 154,39 gr.
18 k (750)

Adrien-Jean-Maximilien Vachette, reçu en 1779

Poinçons :
- Maître orfèvre, Adrien-Jean-Maximilien Vachette, fleur de lys couronnée, deux grains, AV, un coq.
- Maison commune, T couronné, Paris, du 13 juillet 1782 au 12 juillet 1783.
- Charge, (or et menus ouvrages d'argent) un chiffre formé de deux L entrelacés, Paris, du 13 juillet 1780 à septembre 1782.
- Décharge, (or et menus ouvrages d'argent) tête de chérubin, Paris, du 26 août 1780 à septembre 1782.
- Garantie, or, tête d'aigle (frappée deux fois) depuis 1838.

A GOLD-MOUNTED CAGEWORK AND ENAMEL BOITE A MINIATURES, BY ADRIEN-JEAN MAXIMILIEN VACHETTE, PARIS, 1782, THE MINIATURES BY JACQUES-JOSEPH DE GAULT (1738 – 1817), THE COVER MINIATURE SIGNED "J.J. DE GAULT"

Rectangular shaped with canted corners, set with grisaille miniatures depicting on the cover the Triumph of Bacchus, chased with green and white or blue enamel, the cover miniature signed J.J de Gault*; accidents and humidity traces*
H.: 1 in.; W.: 1 ¾ in.; D.: 3 ½ in.
Gross weight: 154,39 gr.
18 k (750)

Adrien-Jean-Maximilien Vachette, registered in 1779

Hallmarks:
- Maker's mark: Adrien-Jean-Maximilien Vachette, crowned fleur de lys, two grains, AV, a rooster.
- Warden's mark: crowned T, Paris, from 13th July 1782 to 12th July 1783.
- Charge mark: a figure formed by two interlaced L, Paris, from 13th July 1780 to September 1782.
- Discharge mark: cherub head, Paris, from 26th August 1780 to September 1782.
- Restricted warranty mark for gold since 1838: head of eagle (struck twice).

細密畫浮雕八棱金盒，阿德里安–讓·馬克西米利安·瓦史特，巴黎，1782年
細密畫，雅克·约瑟夫·德高尔特 (1738-1817 年)

盒體八面鑲有水晶面浮雕式灰色細密畫，盒蓋嵌有 '凱旋的酒神巴克科斯' 并簽名 "J.J de Gault"，周邊以藍白線琺瑯彩裝飾。
高: 2,7 公分；1 英寸
寬: 4,4 公分；1 ¾ 英寸
長: 8,7 公分；3 ½ 英寸
總重量 : 154,39 克
18 k (750)

HK$ 180 000 – 220 000
US$ 25 000 – 30 000



Hallmarks













Quinzième et dernier enfant d'un receveur de la seigneurie de Cauffry (Oise), Adrien-Jean-Maximilien Vachette naquit dans cette localité le 9 janvier 1753. Après huit années d'apprentissage, il obtint la maîtrise d'orfèvre le 21 juillet 1779 sous la caution de Pierre-François Drais et s'installa place Dauphine près du Pont-Neuf à Paris. Il connut un grand succès pendant le règne de Louis XVI, sans toutefois parvenir à intégrer les Menus Plaisirs du roi, traversa non sans encombre la tourmente révolutionnaire, puis reprit son activité, qui devint à nouveau florissante sous le Premier Empire, la Restauration et la Monarchie de Juillet. Il finit ses jours à Paris le 23 septembre 1839.

Le Louvre possède non moins de 31 boîtes portant sa signature, dont 16 pour l'Ancien Régime[1] et 15 pour l'époque post révolutionnaire[2]. Maître consommé dans son art, Vachette su s'adapter aux goûts d'une clientèle très éclectique : il exécuta sous l'Ancien Régime des boîtes et des tabatières garnies d'émaux translucides, de médaillons à portraits ou d'après Petitot, de morceaux de laque, de petites mosaïques, de pierres dures montées à cage en or, ou bien ornées de miniatures à sujets à l'antique peints en grisaille, comme ceux de notre boîte.

Peints sous plaque de cristal, comme dans le cas de celle-ci, sur de l'ivoire ou émaillées, ces scènes à l'imitation des camées antiques furent la spécialité de Jacques-Joseph de Gault (v. 1738-1817), qui développa cette technique des bas-reliefs en trompe-l'œil entre 1758 et 1760, lorsqu'il exerça son art en tant que peintre sur porcelaine à la manufacture de Sèvres. En parfaite harmonie avec le néoclassicisme qui dominait alors l'art français, ses peintures furent exposées en 1777 à l'Académie de Saint-Luc et leur succès fut tel, qu'en 1787, de Gault fut appelé à réaliser les médaillons et les panneaux ornés de scènes mythologiques façon camée sur le serre-bijoux que l'ébéniste Jean-Ferdinand Schwerdfeger exécuta pour la reine Marie-Antoinette[3].

Ce peintre livra surtout des miniatures pour les grands orfèvres parisiens spécialisés dans la réalisation des boîtes et tabatières, tels Pierre-François Drais, Jean Ducrollay, Charles Ouizille et Adrien-Jean-Maximilien Vachette. Le Louvre en possède plusieurs de ces œuvres dont les décors

Adrien-Jean Maximilien Vachette was born on 9th January 1753 in Cauffry (Oise). After an eight-year long apprenticeship, he was registered on 21st July 1779, thanks to the endorsement of Pierre-François Drais; he set up a shop in Paris on the Place Dauphine, close to the Pont Neuf. Although he obtained a great success during the reign of King Louis XVI, he managed to go through the Revolutionary upheavals without encountering major problems; his business flourished again under the First Empire, the Restauration and the July Monarchy. He died in Paris on 23rd September 1839.

The Louvre owns 31 boxes signed by Vachette, 16 of which date back to the Ancien Régime *period[1] while 15 date back to the post-revolutionary era[2]. An unrivaled master in his own art, Vachette managed to adapt his creations to the tastes of an eclectic clientele: during the pre-1789 period he realized a number of boxes and snuff-boxes decorated with translucent enamels, medallions depicting portraits, lacquer, mosaics, pietra-dura set with gold, or miniatures after the antique painted in grey tones, as those on our exemplary.*

These miniatures, painted on the basis of archaic cameos, under a crystal plaque as on our exemplary, on ivory or on enamel, were the specialty of Jacques-Joseph de Gault (circa 1738-1817). Between 1758 and 1760, while working as a painter on porcelain for the Sevres manufactory, he developed the technique of trompe-l'œil bas-reliefs. *In perfect harmonization with the neoclassicism then dominating the French decorative arts, his paintings were exposed in 1777 at the Saint Luke Academy. The success he obtained on that occasion was so big that in 1787 he was summoned to realize the medallions and the panels decorated with mythological scenes imitating cameo of the serre-bijoux that the cabinetmaker Jean-Ferdinand Schwerdfeger was executing for the Queen Marie Antoinette[3].*
De Gault worked on a number of miniatures destined to decorate boxes and snuff-boxes realized by some of the major Parisian goldsmiths of the period such as Pierre-François Drais, Jean Ducrollay, Charles Ouizille and Adrien-Jean-Maximilien Vachette. The Louvre owns many pieces whose en grisaille *decorations are either signed or attributed to*

en grisaille sont signés par de Gault ou lui sont attribués[4]. Le décor en grisaille signé par le peintre, ainsi que la forme de l'une des boîtes du Louvre sont notamment très similaires à la nôtre[5]. Également, des scènes représentant des bacchanales ou inspirées par l'Antique comparables signées par de Gault se retrouvent sur une boîte conservée par le Victoria and Albert Museum de Londres[6], réalisée par Adrien-Jean Maximilien Vachette, ou montées au XIXe siècle sur une autre se trouvant au Metropolitan Museum de New York[7]. Enfin, plusieurs boîtes exécutées par Vachette ou par d'autres orfèvres et ornées de miniatures de Gault[8], ainsi que des panneaux[9] de ce peintre sont passées en différentes ventes. Les collections Rothschild, à Waddesdon Manor possédèrent également quatre boîtes réalisées par Vachette[10].

De Gault[4]. In particular our exemplary should be compared, both for the grisaille *decoration signed by the painter as well as for the shape, with one of the boxes conserved at the Louvre[5]. Also, some scenes representing bacchanalians or inspired by comparable ancient examples signed by De Gault can be found on a box which is part of the collection of the Victoria and Albert Museum in London[6], realized by Adrien-Jean Maximilien Vachette, or mounted during the 19th century on another one which is conserved at the Metropolitan Museum in New York[7]. Several boxes realized either by Vachette or by other goldsmiths are decorated with De Gault's miniatures[8] along with some panels which have appeared on the auction market in the past few years[9]. Finally, the Rothschild collection at the Waddesdon Manor owns four boxes realized by Vachette[10].*

[1] Serge Grandjean, ***Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIIIe et XIXe siècles du musée du Louvre***, Paris, RMN, 1981, cat. 200-215, p. 164-172.
[2] Ibid., p. cat. 352-365, p. 244-252.
[3] Musée national des châteaux de Versailles et des Trianon, inv. Vmb 14266/OA 5515.
[4] Serge Grandjean, ibid., cat. 55, 82, 90, 103, 172, 207, 211, 240, 394.
[5] Ibid., cat. 264, p. 195-196 ; voir aussi Henri Nocq, Carle Dreyfus, ***Tabatières, boîtes et étuis. Orfèvreries de Paris XVIIIe siècle et début du XIXe des collections du Musée du Louvre***, Paris, G. van Oest, 1930, cat. 172.
[6] Loan Gilbert 366-2008, voir Géza von Habsburg-Lothringen, ***Gold boxes from the collection of Rosalinde and Arthur Gilbert***, R. & A. Gilbert, 1983, cat. 52, p. 99-100 ; Charles Truman, ***The Gilbert collection of gold boxes***, Los Angeles, Los Angeles Country Museum of Art, 1991, vol. I, cat. 32, p. 108-110, etc.
[7] Inv. 17.190.1175.
[8] Anc. coll. du roi Farouk de l'Égypte, Sotheby & Co., Le Caire, palais Koubeh, 10-20 mars 1954, n°716, poinçon de Vachette ; vente à Paris, Hôtel Drouot, le 8 juin 1966, nos 26 et 28, poinçon de Vachette ; vente à Paris, Me Libert, le 17 mars 2004, poinçon de Vachette ; Christie's Londres, le 6 novembre 2001, n°185, poinçon de Vachette ; vente à Paris, Pierre Bergé et Asssociés, le 21 décembre 2009, n°34, poinçon illisible ; Christie's Londres, le 26-27 novembre 2013, n°279, poinçon de Vachette ; Sotheby's Londres, le 5 mai 2014, n° 107, poinçon de Vachette, etc.
[9] Christie's Londres, le 17 novembre 2009, n°304.
[10] Serge Grandjean, Kisrten Aschengreen Piacenti, et all., ***The James A. de Rothschild Collections at Waddesdon Manor. Gold Boxes ans Miniatures of the Eighteenth Century***, Fribourg, Office du Livre, 1975, cat. 94, 119, 121, 127.

[1] *Serge Grandjean,* Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIIIe et XIXe siècles du musée du Louvre, *Paris, RMN, 1981, cat. 200-215, p. 164-172.*
[2] *Ibid., p. cat. 352-365, p. 244-252.*
[3] *Musée national des châteaux de Versailles et des Trianon, inv. Vmb 14266/OA 5515.*
[4] *Serge Grandjean, ibid., cat. 55, 82, 90, 103, 172, 207, 211, 240, 394.*
[5] *Ibid., cat. 264, p. 195-196 ; see also Henri Nocq, Carle Dreyfus,* Tabatières, boîtes et étuis. Orfèvreries de Paris XVIIIe siècle et début du XIXe des collections du Musée du Louvre, *Paris, G. van Oest, 1930, cat. 172.*
[6] *Loan Gilbert 366-2008, see Géza von Habsburg-Lothringen,* Gold boxes from the collection of Rosalinde and Arthur Gilbert, *R. & A. Gilbert, 1983, cat. 52, p. 99-100 ; Charles Truman,* The Gilbert collection of gold boxes, *Los Angeles, Los Angeles Country Museum of Art, 1991, vol. I, cat. 32, p. 108-110, etc.*
[7] *Inv. 17.190.1175.*
[8] *Former collection of the King of Egypt Farouk, Sotheby & Co., Cairo, Koubeh Palace, 10th-20th March 1954, n. 716, hallmark of Vachette ; Sale in Paris, Hôtel Drouot, 8th June 1966, n. 26 and 28, hallmark of Vachette ; Sale in Paris, Me Libert, 17th March 2004, hallmark of Vachette ; Christie's London, 6th November 2001, n. 185, hallmark of Vachette ; Sale in Paris, Pierre Bergé et Asssociés, 21st December 2009, n. 34, hallmark not readable ; Christie's London, 26th-27th November 2013, n. 279, hallmark of Vachette ; Sotheby's London, 5th May 2014, n. 107, hallmark of Vachette, etc.*
[9] *Christie's London, 17th November 2009, n. 304.*
[10] *Serge Grandjean, Kisrten Aschengreen Piacenti, et all.,* The James A. de Rothschild Collections at Waddesdon Manor. Gold Boxes ans Miniatures of the Eighteenth Century, *Fribourg, Office du Livre, 1975, cat. 94, 119, 121, 127.*

118

ÉTUI À CIRE EN ORS DE COULEUR, POINÇON DU MAÎTRE ORFÈVRE EFFACÉ, PARIS 1768 – 1774

De section ovale, orné de quatre médaillons à l'imitation du lapis-lazuli et décor en or d'urnes, de vases et d'attributs de chasse, reliés par des guirlandes de roses, la base ornée sur chaque face d'une rosace spiralée, les encadrements à filets feuillagés, gravé postérieurement d'un monogramme, sur le col numéroté 528 ; accidents
H. : 11,8 cm ; l. : 1,5 cm ; L. : 2 cm
Poids brut : 52,59 gr.
18 k (750)

Provenance :
Ancienne collection Gabriel Cognacq.
Sa vente, Paris, Hôtel Drouot, le 11-13 juin 1952, lot 201. (voir Fig. a page suivante).

Poinçons :
- Charge, (or et menus ouvrages d'argent) une fleur de bassinet, Paris, du 1er octobre 1768 au 18 novembre 1774.
- Décharge, (or et menus ouvrages d'argent) tête casquée de profil, Paris, du 1er octobre 1768 au 18 novembre 1774.
- Décharge, une lyre (ouvrages vieux) Paris, du 13 juillet 1780 à septembre 1782.
- Garantie, or, tête d'aigle (frappée deux fois), depuis 1838.

A VARI-COLOUR ÉTUI À CIRE, FADED MAKER'S MARK, PARIS 1768 – 1774

Oval-shaped, four medallions imitating lapis lazuli representing urns, vases and hunting attributes linked by roses garlands, the base decorated on each side with a wire-bound rose, within foliage decorated frames, later engraved with a monogram, the neck numbered 528; accidents
H.: 4 ½ in.; W.: 0 ½ in.; L.: 0 ¾ in.
Gross weight: 52,59 gr.
18 k (750)

Provenance:
Former collection Gabriel Cognacq.
His sale, Paris, Hôtel Drouot, 11th-13th June 1952, lot 201. (Fig. a see next page).

Hallmarks:
- Charge mark: basin's flower, Paris, from 1st October 1768 to 18th November 1774.
- Discharge: helmeted head, Paris, from 1st October 1768 to 18th November 1774.
- Discharge: a lyre, Paris, from 13th July 1780 to September 1782.
- Restricted warranty mark for gold, since 1838: head of eagle (struck twice).

彩金橢圓柱形浮雕蠟盒，巴黎，1768-1774 **年**

盒體四面装饰仿青金石圓形章，內飾金雕花瓶及狩獵標誌，環繞玫瑰花環，底部花押印為晚期雕刻，頸部刻編號528**。**
高: 11,8 **公分；** 4 ½ **英寸**
寬: 1,5 **公分；** 0 ½ **英寸**
長: 2 **公分；** 0 ¾ **英寸**
總重量: 52,59 **克**
18k (750)

來源:
Gabriel Cognacq**先生舊藏。**
於1952**年**6**月**11-13**日在巴黎德魯拍賣大廈舉行了其個人收藏專場拍賣會，拍品**201**號。**

HK$ 30 000 – 50 000
US$ 4 000 – 6 000



Fig. b: Étui à cire, *illegible maker's mark, charge's mark 1764-1765, discharge mark 1762-1768, gold; L: 11,7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 48.187.492.*





Fig. a: *Former collection Gabriel Cognacq. His sale, Paris, Hôtel Drouot, 11th-13th June 1952, lot 201.*



Detail og the lid



Detail og the seal



Hallmarks



LE RETOUR À L'ANTIQUE
Reflet du retour à l'Antique et du style grec en faveur dans les arts décoratifs parisiens après 1760, l'ornementation de notre étui, à médaillons renfermant des urnes et des vases et à puissants enroulements de feuilles et à rosaces d'acanthe, est très proche de celle d'un autre étui à cire conservé par le Metropolitan Museum of Art de New York[1], hélas, lui-aussi a un poinçon d'orfèvre illisible et frappé de poinçons de charge et décharge des années 1762-1768 et d'un poinçon de garantie de Paris pour 1764-1765 (Fig. b).

On retrouve également des motifs à la grecque se détachant sur un fond teint en couleur de lapis sur plusieurs boîtes rectangulaires réalisées pendant la décennie 1760-1770 et portant le poinçon de l'orfèvre Jean-Marie Tiron, dont une conservée au musée Cognacq-Jay de Paris[2], deux autres à pans coupés, l'une à la Wallace Collection de Londres[3], et la seconde sur le marché de l'art[4], ainsi que sur une tabatière ovale exécutée en 1771-1772 par Pierre-Mathis de Beaulieu, aujourd'hui au Louvre[5].

[1] Inv. 48.187.492.
[2] Inv. J. 473, voir José de Los Llanos, Christiane Grégoire, ***Musée Cognacq-Jay. Les Collections. Boîtes en or et objets de vertu***, Paris musées, 2011, cat. 148, p. 316-317.
[3] Inv. G 45.
[4] Christie's New York, le 19 novembre 1982.
[5] Inv. OA 2162.

THE INFLUENCE OF THE ANTIQUITY
Our étui à cire, *with its oval shaped-medallions decorated with urns, vases and ribbon's knots, should be put into relation with the widespread influence in decorative arts during the 1760s of the* retour à l'Antique *movement and Greek style motives. Our* étui *is similar to an exemplary conserved in the Collections of the Metropolitan Museum of Art in New York[1] characterized by an illegible maker's mark, with charge and discharge's marks of the years 1762-1768 and one warranty mark for the town of Paris, 1764-1765 (Fig. b).*

These à la grecque *motives can be found on several boxes realized between 1760 and 1770; these boxes have the maker's mark of Jean-Marie Tiron; one of them is conserved at the Cognacq-Jay Museum in Paris[2], one is at the Wallace Collection in London[3], another was sold at auction[4]; one last was executed between 1771 and 1772 by Pierre-Mathis de Beaulieu, and is conserved at the Louvre Museum[5].*

[1] Inv. 48.187.492.
[2] Inv. J. 473, voir José de Los Llanos, Christiane Grégoire, Musée Cognacq-Jay. Les Collections. Boîtes en or et objets de vertu, *Paris musées, 2011, cat. 148, p. 316-317.*
[3] Inv. G 45.
[4] Christie's New York, 19th November 1982.
[5] Inv. OA 2162.

119

BOÎTE RONDE EN OR ET ÉMAIL, PAR JOSEPH-ÉTIENNE BLERZY, PARIS, 1783 – 1784, LA MINIATURE PAR LOUIS MARIE SICARD (1746 – 1825), DIT SICARDI

Ornée sous verre sur le couvercle d'une miniature sur ivoire, présentant une femme de trois quarts appuyée sur une colonne, vêtue d'une robe bleue, elle porte un chapeau de paille, orné d'un toquet de plumes, signée *Sicardi 1783*, le fond et le pourtour émaillés bleu semés d'étoiles, cernés ou encadrés de bandeaux perlés blanc ou opalescent, soulignés de culots d'émail vert, gravée sur la gorge de l'inscription : DU PETIT D'UN KERKE, et numérotée 12 ; petits accidents
D. : 8,2 cm
Poids brut : 179 gr.
18 k (750)

Joseph-Étienne Blerzy, reçu en 1768

Poinçons :
- Maître orfèvre, Joseph-Étienne Blerzy, une fleur de lys couronnée, deux grains, JEB, un niveau.
- Maison commune, U couronné, Paris, du 12 juillet 1783 au 17 juillet 1784.
- Charge, (ouvrages d'or et menus argent) deux L entrelacés, Paris de septembre 1782 au 23 février 1789.
- Décharge, (petits ouvrages d'or et d'argent) tête de vanneau, Paris, de septembre 1782 au 23 février 1789.

Suite à un renforcement de la législation, toute importation commerciale d'ivoire d'éléphant, d'Afrique et d'Asie, est interdite aux États-Unis. Tout acheteur devra avoir pris connaisance de la legislation en vigueur, et ne pourra justifier une annulation de vente ou un délai dans le règlement pour inabilité d'export ou d'import.



Hallmarks

A ROUND-SHAPED GOLD-MOUNTED AND ENAMEL PORTRAIT SNUFF BOX, BY JOSEPH-ETIENNE BLERZY, PARIS, 1783 – 1784, THE MINIATURE BY LOUIS MARIE SICARD (1746 – 1825), CALLED SICARDI

The cover decorated with a glazed miniature on ivory depicting a blue dressed women facing left, with a straw hat, signed Sicardi 1783, *the sides and base set with blue stars sown enamel, engraved: DU PETIT D'UN KERKE, and numbered 12; small accidents*
D.: 3 ¼ in.
Gross weight : 179 gr.
18 k (750)

Joseph-Étienne Blerzy, registered in 1768

Poinçons:
- Maker's mark: Joseph-Étienne Blerzy, crowned fleur de lys, two grains, JEB.
- Warden's mark: crowned U, Paris, from 12th July 1783 to 17th July 1784.
- Charge mark: two interlaced L, Paris from September 1782 to February 23rd 1789.
- Discharge mark: lapwing head, Paris, from September 1782 to February 23rd 1789.

Buyers should ensure they are familiar with the recent changes to US regulations, which impose restrictions on the import into the US of elephant ivory, including a complete prohibition on the import of African and Asian elephant ivory. A buyer's inability to export or import the lot cannot justify the cancellation of the sale or any delay in making payment of the total amount due.

鎏金琺瑯圓形金盒，约瑟夫-艾蒂安· 布雷茨，巴黎，1783 – 1784年
細密畫，路易斯·玛丽·錫卡爾（1746-1825年）

盒蓋鑲嵌象牙細密畫，描繪歐洲貴婦半身像，落款“Sicardi 1783**”；盒身及盒底藍色琺瑯點綴繁星，白線琺瑯花飾包邊；刻有“**DU PETIT D'UN KERKE**”，编号**12
直径: 8,2 **公分；** 3 ¼ **英寸**
總重量 : 179 **克**
18 k (750)

HK$ 200 000 – 300 000
US$ 25 000 – 40 000





Fig. a: *Madame Vigée-Lebrun, portrait of Marie Louise-Adélaïde de Bourbon-Penthièvre, Duchesse d'Orleans, 1789, oil on canvas, 108 x 84 cm, Musée de Beaux-Arts in Marseille, deposited by the Chateau de Versailles, inv. MV 3912.*



Fig. b: *Louis-Marie Sicardi, Portrait of Louise-Marie-Adélaïde de Bourbon-Penthièvre, Duchesse d'Orleans, circa 1789, miniature on ivory, D. 7.1 cm, anc. coll. De Poles in 1927 and Lowensteins in 1936, sold in Paris, Me Binoche-Giquello, March 30th, 2012, No. 86.*



Fig. c: *Joseph-Siffrein Duplessis, portrait said to be of Marie Louise, Princess de Lamballe, final quarter of the eighteenth century, oil on canvas, Beaux-Arts Museum Metz, inv. 11465.*

PORTRAIT D'UNE FEMME DE QUALITÉ

Par son corsage et sa coiffure à la conseillère, avec un léger chapeau de paille, ainsi que par certains traits de son visage, le portrait du personnage féminin peint sur notre boîte se rapproche d'une autre miniature, aussi par Louis-Marie Sicardi[1], qui semblerait représenter Mademoiselle Victorine de Chastenay-Lanty. Hélas, les dates de naissance de cette dernière – 1771 – et d'exécution du portrait sur la boîte, ainsi que le poinçon de l'orfèvre, les deux indiquant l'année 1783, excluent cette possibilité, car à ce moment, Victorine de Chastenay n'était âgée que de 12 ans[2]. Il est très difficile d'identifier la jeune femme portraiturée sur cette boîte, cependant son visage avec certitude évoque quelques autres portraits réalisés autour des années 1780-1790, notamment celui de Louise-Marie-Adélaïde de Bourbon-Penthièvre, duchesse d'Orléans (1753-1821), peint par Madame Vigée-Lebrun et exposé au Salon de 1789[3], également repris en miniature par Sicardi[4] et un dernier, dû au peintre Joseph-Siffrein Duplessis, conservé par le musée des Beaux-Arts de Metz[5] (Fig. a-c). Cependant, il est impossible d'identifier de manière irréfutable notre personnage comme étant la duchesse d'Orléans, âgée de 30 ans en 1783, ainsi il conserve tout son mystère.

Il faut également mentionner la collaboration entre Sicardi et l'orfèvre Blerzy qui réalisèrent des boîtes ornées du portrait de Louis XVI, dont deux sont encore conservées : l'une se trouvait sur le marché de l'art[22] et l'autre fait partie des collections du Metropolitan Museum of Art de New York[23]. Or, on sait que le peintre Sicardi figure sur les comptes des Menus Plaisirs du roi et qu'il avait livré pour cette administration pendant le quartier d'octobre 1782, ***Quatre portraits de Sa Majesté à 15 Louis chacun***, qui lui furent payés finalement 144 livres[24]. Ceci conforterait l'hypothèse que les deux boîtes ornées de portraits de Louis XVI, réalisées par ce peintre et par l'orfèvre Blerzy, constituent des commandes pour les Menus Plaisirs, aussi que notre boîte issue de la même collaboration, pourrait bien représenter un personnage de la famille royale. Avec différentes variantes, Sicardi avait peint le portrait du roi à plusieurs

PORTRAIT OF A LADY

The blouse worn by the young lady depicted on this snuff-box, her hairstyle à la conseillère *enriched by a light straw hat and some of her facial features should be put into relation with the female character represented on another miniature by Louis-Marie Sicardi[1], supposedly representing Mademoiselle Victorine de Chastenay-Lanty. Unfortunately, Victorine's birth date - in 1771 - the date of painting of the portrait on the box as well as the hallmark of the goldsmith, all indicate the year 1783, excluding this possibility, as, at the time, Victorine Chastenay was merely 12 years old[2]. The female's portrait identification remains difficult ; her face is reminiscent of several other portraits executed around 1780-1790, including that of Louise-Marie-Adélaïde de Bourbon-Penthièvre, Duchess of Orléans (1753-1821), painted by Madame Vigée-Lebrun and exhibited at the 1789 Salon[3], also recreated in miniature by Sicardi and finally, by the painter Joseph-Siffrein Duplessis, preserved by the Museum of Fine Arts of Metz[5] (Fig. a-c). Yet, in 1783, the duchess was aged 30, which makes impossible to identify with absolute certitude the female portrait on the snuff-box as being Louise-Marie-Adelaide de Bourbon Penthièvre.*

We should equally mention the collaboration established between Sicardi and the goldsmith Blerzy who realized some boxes featuring the portrait of King Louis XVI two of which are still conserved : one appeared in the auction market in the past few years[22], the other belongs to the Collections of the Metropolitan Museum of Art in New York[23]. The accounts of the Menus Plaisirs du Roi *reveal that in 1782 Sicardi delivered* four portraits of His Majesty each for 15 Louis *for the sum of 144 pounds[24]. This strengthens the hypothesis that the two above mentioned boxes had been ordered by the* Menus Plaisirs *and that therefore our box could well represent a member of the Royal Family. Sicardi had realized the King's portrait several times such as on the cover of a gold and tortoiseshell bonbonnière, attributed to the goldsmith Jean Porcher, today at the Louvre[25], or mounted on miniatures souvenir, such as that of the Wallace Collection[26].*

reprises, qui fut employé aussi bien pour le décor du couvercle d'une bonbonnière en or et en écaille, attribuée à l'orfèvre Jean Porcher, aujourd'hui au Louvre[25], que monté en miniatures souvenir, comme celles conservées à la Wallace Collection[26].

SICARDI, PEINTRE DE LA MAISON DU ROI
Louis-Marie Sicard, dit Sicardi naquît à Avignon en 1743 et reçu une formation artistique dans l'atelier de son père, Jean-Pierre, peintre du roi. Il devint membre de l'Académie de Bordeaux, agréé en 1769 et reçu en 1771. Arrivé à Paris en 1774, il connut un certain succès qui lui valut la charge de peintre de la Maison du roi et de ses Menus Plaisirs en 1779 et se spécialisa dans la réalisation de pastels et surtout de miniatures, qu'il exposa constamment aux Salons, entre 1791 et 1819. À la fin de sa vie, il habitait au 49, rue de Charonne, où il décéda en 1825. Hormis les portraits de Louis XVI[6], de Marie-Antoinette[7] et d'autres membres de la famille royale, tels ceux de la duchesse d'Orléans mentionnés, destinés principalement aux cadeaux diplomatiques, Sicardi réalisa des portraits de femmes restées, hélas, anonymes, dont un nombre relativement important est encore conservé[8].

JOSEPH-ÉTIENNE BLERZY (1768-1806)
L'orfèvre qui réalisa notre boîte, Joseph-Étienne Blerzy (1768-1806), ayant été apprenti depuis 1750 chez François-Joachim Aubert, accéda à la maîtrise le 12 mars 1768 et s'établit sur le pont au Change, à l'enseigne *À la ville de Leipzig*, où il exerça sa profession jusqu'en 1786 lorsque sa maison fut démolie lors des travaux de dégagement de ce pont. On le retrouve par la suite installé au 41, rue de la Monnaie, puis en 1805, au 118, rue du Coq-Saint-Honoré et en 1806, au numéro 3 de la même rue. Sa principale production, réputée pour la qualité de ses bijoux en or, date de l'époque de Louis XVI et il semble que l'orfèvre cessa de produire sous le Premier Empire. Son œuvre conservée comporte treize tabatières et deux étuis à cire, conservés au Louvre[9], un pommeau de canne, à Paris, au musée des Arts décoratifs, sept tabatières au musée Cognacq-Jay[10], une boîte à miniature au musée de Tours[11], une autre à la Wallace Collection[12], douze boîtes et tabatières, un souvenir et deux étuis à cire au Metropolitan Museum de New York[13], ainsi que des pièces faisant partie de collections privées[14].

AU PETIT DUNKERQUE, BIJOUTIER DU TOUT PARIS SOUS LOUIS XVI
Établi jusqu'en 1761 à Dunkerque, le marchand Charles-Raymond Granchez (? - œ ap.1813) est un de rares merciers d'origine provinciale à ouvrir un commerce dans la capitale et à connaître un succès spectaculaire. Il obtint des lettres de maîtrise du corps de merciers de Paris, le 8 avril 1767 et ouvrit son magasin quai de Conti, à l'enseigne Au Petit Dunkerque, qu'il fit peindre par Joseph Vernet[15]. Puis, à partir du 23 mai 1774, il devint marchand bijoutier de la reine. Malgré l'aspect prospère de son commerce il fut poursuivi par ses créanciers dès 1785 et la faillite s'ensuivit en 1787, lorsqu'il leur devait plus de vingt-deux mille livres[16]. Et pourtant, ce magasin choisi par Sébastien Mercier pour décrire la boutique d'un marchand bijoutier dans son *Tableau de Paris*, publié la même année et dont l'auteur disait que *rien ne peut être plus brillant à l'œil que ce temple du luxe, avait connu des meilleurs jours et avait révolutionné la pratique commerciale du temps grâce au procédé innovant de la vente à prix fixe*. La baronne d'Oberkirch en parle dans ses Mémoires, lors de la visite qu'elle y fit le 28 mai 1784 en compagnie de Madame de Benckendorf : *Nous restâmes plusieurs heures au Petit-Dunkerque. C'était l'enseigne d'un bijoutier demeurant à la descente du Pont-Neuf. Rien n'est joli et brillant comme cette boutique, remplie de bijoux et de colifichets en or, dont on paye la façon dix fois*

SICARDI, APPOINTED PAINTER TO THE FRENCH CROWN
Louis-Marie Sicard, known as Sicardi was born in Avignon in 1743 and received his artistic training in his father's studio, Jean-Pierre, painter of the King. He became a member of the Academy of Bordeaux, accredited in 1769 and registered in 1771. He arrived in Paris in 1774, and was successful enough to be appointed painter to the Royal Crown and his Menus Plaisirs in 1779; he specialised in the creation of pastels and especially miniatures, which he constantly exhibited in the Salons between 1791 and 1819. At the end of his life he lived at 49, rue de Charonne, where he died in 1825. Apart from the portraits of Louis XVI[6], Marie Antoinette[7] and other members of the royal family, such as those of the Duchess of Orléans mentioned above, intended mainly as diplomatic gifts, Sicardi realized a number of portraits of women whose identity remain anonymous, a large number of which is still conserved[8].

JOSEPH-ÉTIENNE BLERZY (1768-1806)
Our box had been realized by the goldsmith Joseph-Etienne Blerzy (1768-1806); an apprentice since 1750 under François-Joachim Aubert, he was received on 12th March, 1768 and settled on the Pont au Change, under the name À la ville de Leipzig, *where he practiced this profession until 1786 when his house was demolished. He subsequently set up at 41 rue de la Monnaie, and then, in 1805, at 118 rue du Coq Saint-Honoré and in 1806, at number 3 of the same street. His production dates back essentially to the Louis XVI period, when he was well-known for the quality of the productions of gold works; it appears that the goldsmith stopped producing under the First Empire. His preserved works comprise thirteen snuff boxes and two* étuis à cire, *kept in the Louvre's collections, a stick cane at the Decorative Arts Museum in Paris, seven snuff boxes in the Cognac-Jay Museum[10], a miniature box at the Tours Museum[11], another in the Wallace Collection[12]; finally twelve boxes and snuff boxes, a souvenir and two wax cases at the Metropolitan Museum in New York[13], as well as pieces conserved within important private collections[14].*

AU PETIT DUNKERQUE, THE PARISIAN GOLDSMITH OF CHOICE IN THE LATE 18th CENTURY
Established in Dunkerque, until 1761, the merchant Charles Raymond Granchez (?- † approximately 1813) was one of the few dealers coming from the province whose business in Paris had an exceptional success. After receiving his letters from the Parisian merchant's corporation on 8th April, 1767, he opened a shop named Au Petit Dunkerque *on the* Quai de Conti, *whose logo had been painted by Joseph Vernet[15]. Then, on 23rd May, 1774, he became the Queen's accredited jeweller. Despite the success of his business, in 1785 he was pursued by creditors for bankruptcy ; bankruptcy filing followed in 1787, by which time he owed more than twenty-two thousand pounds[16]. Notwithstanding this, his shop was chosen by Sébastien Mercier the very same year to describe the boutique of a jeweller dealer in his* Tableau de Paris. *In his* ouvrage *Mercier stated that* nothing can be brighter to the eye than this luxury temple, that had seen better days. He had revolutionized the commercial practice of the time by implementing the innovative process of selling at fixed prices. *Baroness d'Oberkirch talks about the Petit Dunquerque in her Memoirs after her visit there on the 28th May, 1784, accompanied by Madame de Beckendorf:* We stayed several hours at the Petit Dunkerque. It is the name of a jeweller established quite close to the Pont Neuf. Nothing could be as pretty and as bright as this shop which is filled with jewelry and trinkets of gold, for which we paid ten times what is the norm. They are sold at a fixed price, and although the models are elegant and varied, the work exquisite, according to the manufacturer he was selling them cheap ; also the number of clients was so high that often a guard



ce que vaut la matière. On vendait à prix fixe, et, bien que les modèles soient élégants et variés, bien que le travail en soit exquis, le fabricant vendait au bon marché, disait-il; aussi il y avait tant d'acheteurs que souvent on y plaçait une garde. Nous choisîmes le joujou à la mode, une sorte de petit moulin pour mettre à la montre. Madame la comtesse du Nord en emporta beaucoup en Russie[17]. L'inventaire après décès de l'épouse de Granchez, établi en 1784, et les papiers de sa faillite en 1787, révèlent les noms d'une brillante clientèle et de nombreux artisans qui fournissaient son commerce. La reine, le comte et la comtesse d'Artois, le duc de Chartres, le duc de Boubon, la princesse de Lamballe, la comtesse du Nord, pour ne mentionner que les plus importants, achetaient chez Granchez. Parmi ses fournisseurs, l'orfèvre Joseph-Étienne Blerzy figurait pour la somme de 14 292 livres en 1784, puis pour celle encore plus importante 19 259 livres en 1787.

Ainsi que notre boîte, le Louvre conserve cinq autres pièces portant l'inscription Au Petit Dunkerque, réalisées par Charles-Alexandre Bouillerot[18], Pierre-Denis Hoart[19], Charles Le Bastier[20], tous des orfèvres qui se retrouvent dans les papiers du marchand Granchez, ainsi que par un joaillier anonyme[21].

[1] Christie's Londres, le 20 novembre 2013, n°224.
[2] Le portrait sur la miniature vendue par Christie's en 2013, présente cependant peu de ressemblance avec un autre portrait de la Comtesse de Chastenay par Mme Vigée-Lebrun, qui semble avoir été exposé au Salon de 1785, donc à l'âge de 14 ans, et qui est conservé aujourd'hui au Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, The Luis A. Ferre Foundation, voir.Joseph Baillio, Elisabeth Louise Vigée Le Brun 1755-1842, cat. exp. Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, 1982, p.58.
[3] Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV 3912, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Marseille ; une variante de celui-ci, autrefois dans les collections des feux Mgr le Comte et Mme la Comtesse de Paris.
[4] Un exemplaire Paris, musée du Louvre, inv. OA 2245, voir Serge Grandjean, *Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIII^e et XIX^e siècles du musée du Louvre,* Paris, RMN, 1981, cat. 384, p. 260 ; un autre, un peu différent, vente à Paris, M^es Binoche-Giquello, le 30 mars 2012, n°86.
[5] Inv. 11465. Cette œuvre semble à tort identifiée comme représentant la princesse de Lamballe, car il n'a aucune ressemblance avec les autres portraits connus de ce personnage.
[6] Paris, musée du Louvre, inv. RF 5092, voir Grandjean, 1981, cat. 178, p. 147 ; d'autres exemplaires de boîtes avec le portrait de Louis XVI, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 30.58.3, Londres, *The Wallace Collection*, inv. XI-84.
[7] Paris, musée du Louvre, inv. OA 2167, voir Grandjean, 1981, cat. 609, p. 375-376.
[8] Paris, musée du Louvre, inv. RF 5078, RF 5091, OA 2254, voir Grandjean, 1981, cat. 5-6, p. 37-38, cat. 287, p. 206. Londres, *The Wallace Collection*, inv. M 301, M 303, etc.
[9] Voir Grandjean, 1981, cat. 27-41, p. 50-57.
[10] José de Los Llanos, Christiane Grégoire, *Musée Cognacq-Jay. Les collections. Boîtes en or et objets de vertu*, Paris musées, 2011, cat. 24-30, p. 96-111.
[11] Inv. 1897-5-1.
[12] Inv. G 63.
[13] Inv. 1975.1.1543 ; 1975.1.1544 ; 17.190.1130 ; 17.190.1133 ; 17.190.1138 ; 17.190.1155 ; 17.190.1171 ; 17.190.1189 ; 48.187.427 ; 48.187.455 ; 48.187.454 ; 17.190.1246 a-C ; 38.50.44 a-b ; 38.50.48 a-b.
[14] Sotheby's Londres, le 6 juillet 2011, n°129 ; Christie's Londres, le 25 mai 2004, n°102 ; Christie's Londres, le 10 juin 2008, n° 128 ; Christie's Londres, le 16 juin 2008, n°128 ; Christie's Londres, le 17 novembre 2009, n°306, etc.
[15] Carolyn Sargentson, *Merchants and luxury Markets. The Marchands Merciers of Eighteenth-Century Paris*, Londres, Victoria and Albert Museum, p. 119 et suiv.
[16] Arch. de Paris, D4B6, carton 91, dossier 6280.
[17] Baronne d'Oberkirch, *Mémoires*, Paris, Mercure de France, 1989, p. 172.
[18] Inv. TH 1426, voir Grandjean, 1981, cat. 45, p. 59.
[19] Inv. OA 6842, voir Grandjean, 1981, cat. 128, p. 115-116.
[20] Inv. OA 6781 et OA 6796, voir Grandjean, 1981, cat. 145 et 147, p. 125-126.
[21] Inv. OA 7632, voir Grandjean, 1981, cat. 253, p. 190-191.
[22] Sotheby's Londres, le 6 juillet 2011, n°129.
[23] Inv. 30.58.3.
[24] Arch. nat. O1 30637.
[25] Inv. RF 5092, voir Grandjean, 1981, cat. 178, p. 147.
[26] Inv. M 298 et M 299.

inside the shop was required. We chose a fashionable toy, a type of small mill to hang from your watch. The Countess of North took many of them back to Russia[17]. *Both the papers related to the inventory established after the death of Granchez's wife in 1784 and the bankruptcy-related documents of 1787 give us some important information concerning his brilliant clientele as well as the name of the craftsmen who supplied his business. Clientele included, among the others, the Queen, the Count and Countess of Artois, the Duke of Chartres, the Duke of Boubon, the Princesse of Lamballe, the Countess of North. Amongst his suppliers, the goldsmith Joseph-Étienne Blerzy owed the sum of 14,292 pounds in 1784, and the higher sum of 19,259 pounds in 1787.*

Together with our box, the Louvre has five other pieces bearing the inscription "Au Petit Dunkerque", made by jewellers such Charles-Alexander Bouillerot, Pierre-Denis Hoart, Charles Le Bastier, whose names are recurrent on Granchez's papers as well as an anonymous jewellers[21].

[1] Christie's London, 20th November 2013, n°224.
[2] The portrait on the miniature sold by Christie's in 2013, however, shows little resemblance to another portrait of the Contesse de Chastenay by Madame Vigée-Lebrun , which seems to have been exhibited at the Salon of 1785, so at the age of 14, and is now in the Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, The Luis A. Ferre Foundation see Joseph Baillio, Elisabeth Louise Vigée Le Brun 1755-1842, cat. exp. Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, in 1982, p.58.
[3] National Museum of the Palaces of Versailles and Trianon, inv. MV 3912, on loan to the musee des Beaux-Arts in Marseille ; a variant of the latter, formerly in the collections of Mgr le Comte and Comtesse de Ms. Paris.
[4] A sample from Paris, Louvre, inv. OA 2245, see Serge Grandjean, Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIII^e et XIX^e siècles du musée du Louvre,*Paris, RMN, 1981 Cat. 384, p. 260 ; another, slightly different, sold in Paris, Mes Binoche-Giquello, March 30th, 2012, No. 86.*
[5] Inv. 11465. This work seems to be wrongly identified as representing the Princess de Lamballe, because it bears no resemblance to other known portraits by this person.
[6] Paris, Musée du Louvre, inv. RF 5092, see Grandjean, 1981 Cat. 178, p. 147 ; Additional copies of boxes with the portrait of Louis XVI New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 30.58.3, London, The Wallace Collection*, inv. XI-84.*
[7] Paris, Musée du Louvre, inv. RF 5078, RF 5091, OA 2254, see Grandjean, 1981, cat. 5-6, p. 37-38, cat. 287, p. 206. Londres, The Wallace Collection*, inv. M 301, M 303, etc.*
[8] Paris, Musée du Louvre, inv. RF 5078, RF 5091, OA 2254, see Grandjean, 1981, cat. 5-6, p. 37-38, cat. 287, p. 206. Londres, The Wallace Collection*, inv. M 301, M 303, etc.*
[9] See Grandjean, 1981, cat. 27-41, p. 50-57.
[10] José de Los Llanos, Christiane Grégoire, Musée Cognacq-Jay. Les collections. Boîtes en or et objets de vertu*, Paris musées, 2011, cat. 24-30, p. 96-111.*
[11] Inv. 1897-5-1.
[12] Inv. G 63.
[13] Inv. 1975.1.1543 ; 1975.1.1544 ; 17.190.1130 ; 17.190.1133 ; 17.190.1138 ; 17.190.1155 ; 17.190.1171 ; 17.190.1189 ; 48.187.427 ; 48.187.455 ; 48.187.454 ; 17.190.1246 a-C ; 38.50.44 a-b ; 38.50.48 a-b.
[14] Sotheby's London, 6th July 2011, n°129 ; Christie's London, 25th may 2004, n°102 ; Christie's London, 10th June 2008, n° 128 ; Christie's London, 16th June 2008, n°128 ; Christie's London, 17th November 2009, n°306, etc.
[15] Carolyn Sargentson, Merchants and luxury Markets. *T*he Marchands Merciers of Eighteenth-Century Paris*, London, Victoria and Albert Museum, p. 119 and subseq.*
[16] Arch. de Paris, D4B6, box 91, dossier 6280.
[17] Baronne d'Oberkirch, Mémoires*, Paris, Mercure de France, 1989, p. 172.*
[18] Inv. TH 1426, see Grandjean, 1981, cat. 45, p. 59.
[19] Inv. OA 6842, see Grandjean, 1981, cat. 128, p. 115-116.
[20] Inv. OA 6781 and OA 6796, see Grandjean, 1981, cat. 145 et 147, p. 125-126.
[21] Inv. OA 7632, see Grandjean, 1981, cat. 253, p. 190-191.
[22] Sotheby's London, 6th Jully 2011, n°129.
[23] Inv. 30.58.3.
[24] Arch. nat. O1 30637.
[25] Inv. RF 5092, see Grandjean, 1981, cat. 178, p. 147.
[26] Inv. M 298 et M 299.



120

ÉTUI À CIRE EN ORS DE COULEUR, POINÇON DE L'ORFÈVRE INCOMPLET, PARIS, 1787 – 1788

De section ovale, orné de quatre cartouches ovales émaillés bleu, à décor de vases, et feuillage en chute, les encadrements et ceintures ciselés de quartefeuilles, filets feuillagés, ou filets de perles émaillées blanc, sur le col, trace du poinçon du maître orfèvre ; petits accidents et manques
H. : 11,3 cm
l. : 1,5 cm
L. : 1,6 cm
Poids brut : 37,79 gr.
18 k (750)

Poinçons :
- Trace du poinçon du maître orfèvre.
- Lettre P millésimée, Paris, du 11 juillet 1787 au 12 novembre 1788.
- Charge, (ouvrages d'or et menus argent) deux L entrelacés, de septembre 1782 au 23 février 1789.
- Décharge, (petits ouvrages d'or et d'argent) tête de vanneau, de septembre 1782 au 23 février 1789.
- Contremarque, une mouche, du 23 février 1789 à octobre 1792.

Hallmarks

A VARI-COLOUR GOLDS ÉTUI À CIRE, INCOMPLETE MAKER'S MARK, PARIS, 1787 – 1788

Oval-shaped, decorated with four blue enameled cartouches depicting vases and foliage, the frames chiseled with quatrefoils and white enameled pearls, trace of maker's mark on the neck ; tiny accidents and losses
H.: 4 ½ in.
W.: 0 ½ in.
L.: 0 ½ in.
Gross weight: 37,79 gr.
18 k (750)

Hallmarks:
- Traces of maker's mark
- Vintage P, Paris, from 11th July 1787 to 12th November 1788.
- Charge's mark: a figure formed by two interlaced L, from September 1782 to 23rd February 1789.
- Discharge mark: peewit head, from September 1782 to 23rd February 1789.
- Countermark: a fly, from 23rd February 1789 to October 1792.

彩金橢圓柱形蠟盒，巴黎，1787– 1788年

盒體裝飾淺藍琺瑯彩內繪描金花卉，邊框環繞琺瑯底描金花卉與白琺瑯珠，頸部可見金器工匠印戳痕跡；幾處微小缺失
高: 11,3**公分**；4 ½ **英寸**
寬: 1,5**公分**；0 ½ **英寸**
長: 1.6**公分**；0 ½ **英寸**
總重量: 37,79 **克**
18 k (750)

HK$ 30 000 – 50 000
US$ 4 000 – 6 000





121

BOÎTE À PILULES OVALE EN OR, TRAVAIL FRANÇAIS DU DÉBUT DU XIXe SIÈCLE

Guilloché de croisillons mouvementés ceinturés de bandeaux ciselés sur fond amati de feuillages et quartefeuilles ; petits accidents
H. : 1 cm
l. : 2,5 cm
L. : 3,6 cm
Poids : 10,55 gr.
18 k (750)

Poinçons :
- Orfèvre, RPJ, non identifié.
- Petite garantie, tête de coq, début du XIXe siècle.
- Titre, tête d'ours (3e titre), époque révolutionnaire.
- Garantie, or, tête d'aigle (frappée deux fois), depuis 1838.



Hallmarks

A FRENCH OVAL-SHAPED GOLD PILL BOX, EARLY 19th CENTURY

Decorated with engine-turned wavy reeding, and foliate on matted gold ground ; small accidents
H.: 0 ¼ in.
W.: 1 in.
L.: 1 ½ in.
Poids: 10,55 gr.
18 k (750)

Hallmarks:
- Maker's mark: RPJ, unidentified.
- Restricted warranty: head of rooster, early 19th century.
- Post revolutionary unofficial third standard mark for 18K gold: bear's head.
- Restricted warranty mark for gold, since 1838: head of eagle (struck twice).

橢圓形金藥盒，法國或瑞士工藝，十九世紀初

盒體裝飾窗格狀紋飾，邊飾環繞花枝及四葉草紋。
高: 1 公分；0 ¼ 英寸
寬: 2,5 公分；1 英寸
長: 3,6 公分；1 ½ 英寸
總重量: 10,55 克
18 k (750)

HK$ 8 000 – 12 000
US$ 1 000 – 1 500

122

ÉTUI À CIRE EN ORS DE COULEUR, ATTRIBUÉ À TOUSSAINT PREVOST, PARIS, 1787 – 1788

De section ovale, orné d'un décor lenticulaire sur fond guilloché, les encadrements et ceintures ciselés de feuillages et vases fleuris sur fond amati ; petits chocs, la plaque du fond changée
H. : 12,6 cm
l. : 1,7 cm
L. : 1,8 cm
Poids : 43,29 gr.
18 k (750)

Toussaint Prévost, reçu en 1746

Poinçons :
- Maître orfèvre, Toussaint Prévost ou Provot (attribué), une fleur de lys couronnée, deux grains, TP, un cœur.
- Lettre P millésimé, Paris, du 11 juillet 1787 au 12 novembre 1788.
- Charge, (ouvrages d'or et menus ouvrages d'argent) deux L entrelacés, Paris, de septembre 1782 au 23 février 1789.
- Décharge, (petits ouvrages d'or et d'argent) tête de vanneau, Paris, de septembre 1782 au 23 février 1789.
- Petite garantie du sud-ouest, une lyre, 1819-1838.
- Garantie, or, tête d'aigle (frappée deux fois) depuis 1838.

A VARI-COLOUR GOLDS ÉTUI À CIRE, ATTRIBUTED TO TOUISSAINT PREVOST, PARIS, 1787 – 1788

Oval shaped, lenticular pattern on a guilloché *ground, frames and belts chiseled with foliage and flowered vases ; minor chocs, the bottom plate replaced*
H. : 5 in.
W. : 0 ½ in.
L. : 0 ¾ in.
Weight : 43,29 gr.
18 k (750)

Toussaint Prévost, registered in 1746

Hallmarks:
- Maker's mark: Toussaint Prévost or Provot (attributed), a crowned fleur de lys, two grains, TP, one heart.
- Vintage P, Paris, from 11th July 1787 to 12th November 1788.
- Charge's mark: a figure formed by two interlaced L, Paris, from September 1782 to 23rd February 1789.
- Discharge mark: peewit head, Paris, from September 1782 to 23rd February 1789.
- Warranty mark for the Southern-West part of France: a lyre, 1819-1838.
- Restricted warranty mark for gold, since 1838: head of eagle (struck twice).

彩金橢圓柱形蠟盒，或為杜桑·普雷沃斯特作，巴黎，1787 – 1788

盒體巧雕橫向饰纹并以水滴狀點綴，邊框環繞花枝紋；盒底非原配金片。
高: 12,6 公分；5 英寸
寬: 1,7 公分；0 ½ 英寸
長: 1,8 公分；0 ¾ 英寸
淨重: 43,29克
18 k (750)

HK$ 15 000 – 20 000
US$ 2 000 – 3 000



Fig. a: *P. Moreau, Sealing wax case project from 1770, black ink, gray wash, heightened with watercolour on paper, 12,6 x 3 cm, Paris, Museum of Decorative Arts, inv. 4231.*







Hallmarks

Cet étui attribué à Toussaint Prévost, maître en 1746 présente de très grandes similitudes dans sa composition et son décor avec un autre que nous présentons ici (n°15), attribué à l'orfèvre Pierre Chobert. Il se singularise cependant par les montants disposés sur les côtés ornés de fleurons et de vases de fleurs, réalisés par application en relief. Ce type de décor alternant les réserves simples avec les motifs en relief sur les côtés figure sur un dessin exécuté vers 1770 par P. Moreau et conservé au musée des Arts décoratifs de Paris[1] (Fig.a). Le Metropolitan Museum de New York conserve une boîte circulaire[2] portant le poinçon de Nicolas Prévost, maître orfèvre en 1742, qui resta actif jusqu'en 1790, poinçon qui se retrouve sur une autre petite boîte passée dernièrement en vente[3]. Malgré l'homonymie, on ignore si des liens de parenté unissaient Toussaint et Nicolas Prévost.

This étui*, attributed to Toussaint Prevost, master in 1746, has very strong similarities with respect to both its composition and decoration with another* étui *presented in this sale (No. 15), attributed to the goldsmith Pierre Chobert. Yet it differs from the other one for the presence of columns placed on the sides decorated with fleurons and flower vases through application in relief. This type of decoration, alternating plain areas with embossed patterns on the sides, can be found on a drawing by P. Moreau dating back to the 1770s and kept at the Museum of Decorative Arts in Paris[1] (Fig. a). The Metropolitan Museum of New York conserves a round-shaped box[2] with the hallmark of Nicolas Prevost, master goldsmith in 1742 and active until 1790; the very same hallmark is featured on another small box which has appeared on the auction market in recent years[3]. Despite having the same name, it is unclear whether family ties existed between Toussaint and Nicolas Prevost.*

[1] Inv. 4231, voir D. A. Longuet, N. et D. Pineau, ***Dessins originaux des maîtres décorateurs du XVIII^e siècle - fin du règne de Louis XV et règne de Louis XVI***, Paris, Deshairs, s.d. [1911], pl. LXXVI, fig. 237.
[2] Inv. 38.50.17 a-b.
[3] Vente à Paris, M^e Fraysse et Associés, le 27 novembre 2014, n°143.

[1] Inv. 4231, see D. A. Longuet, N. et D. Pineau, Dessins originaux des maîtres décorateurs du XVIII^e siècle - fin du règne de Louis XV et règne de Louis XVI, *Paris, Deshairs, s.d. [1911], pl. LXXVI, fig. 237.*
[2] Inv. 38.50.17 a-b.
[3] Sale in Paris, M^e Fraysse et Associés, 27th November 2014, n°143.



123

BOÎTE EN OR, PAR GABRIEL-RAOUL MOREL, PARIS, 1819 – 1838, LA MINIATURE PAR MADELEINE PAULINE AUGUSTIN (1781 – 1865), REPRÉSENTANT LOUIS PHILIPPE, ROI DES FRANÇAIS (1830 – 1848)

De forme rectangulaire, le couvercle à décor sur fond amati d'enroulements et feuillages, au centre dans un cartouche ovale, ornée sous verre et sur ivoire, d'une miniature ovale présentant un portrait en buste de trois-quarts de Louis-Philippe, son épaule droite barrée du cordon de la Légion d'Honneur, le pourtour et le fond à décor de panneaux ciselés sur fond amati d'ondes et enroulements feuillagés, gravée sur la gorge « FOSSIN *Joaillier Bijoutier* DU ROI » à Paris, numérotée 933 ; traces d'humidité sur la miniature, la signature difficile à lire
H. : 2 cm
l. : 6 cm
L. : 8,8 cm
Poids brut : 139 gr.
18 k (750)

Provenance :
Vente à Paris, Hôtel Drouot, Me Libert, le 16 mars 1953, n°98.

Poinçons :
- Orfèvre, Gabriel-Raoul Morel, G.R.M, une oreille.
- Titre, or, taureau (3e titre), Paris 1819-1838.
- Garantie, tête de Sardanapale, Paris 1819-1838.

Suite à un renforcement de la législation, toute importation commerciale d'ivoire d'éléphant, d'Afrique et d'Asie, est interdite aux États-Unis. Tout acheteur devra avoir pris connaisance de la legislation en vigueur, et ne pourra justifier une annulation de vente ou un délai dans le règlement pour inabilité d'export ou d'import.



Hallmarks

A RECTANGULAR-SHAPED GOLD PORTRAIT SNUFF BOX, BY GABRIEL-RAOUL MOREL, PARIS, 1819 – 1838, THE MINIATURE BY MADELEINE PAULINE AUGUSTIN (1781 – 1865), REPRESENTING THE KING OF FRANCE LOUIS PHILIPPE (1830 – 1848)

Rectangular shaped, the lid centered by a glazed oval miniature on ivory depicting King Louis Philippe, facing right, decorated with the "Légion d'Honneur" sash, the matted gold cover stamped with scrolls and foliate, the sides and base chased with swirling foliate, engraved with retailer's name "FOSSIN Joaillier Bijoutier *DU ROI" and numbered 933; humidity traces to the miniature, signature barely legible*
H.: 0 ¾ in.
W.: 2 ¼ in.
L.: 3 ½ in.
Gross weight: 139 gr.
18 k (750)

Provenance:
Sale in Paris, Hôtel Drouot, Me Libert, 16th March 1953, n°98.

Hallmarks:
- Maker's mark, Gabriel-Raoul Morel, G.R.M, an ear.
- Standard mark: bull's head, the third standard mark for gold, Paris, 1819-1838.
- Restricted warranty mark, head of Sardanapale, Paris 1819-1838.

Buyers should ensure they are familiar with the recent changes to US regulations, which impose restrictions on the import into the US of elephant ivory, including a complete prohibition on the import of African and Asian elephant ivory. A buyer's inability to export or import the lot cannot justify the cancellation of the sale or any delay in making payment of the total amount due.

鑲畫像金盒，加布里埃尔–拉乌尔·莫雷尔，巴黎，1819 – 1838年
畫像由瑪德琳·波琳娜·奧古斯丁
(1781-1865 年) **繪製**

長方形雕金盒體，盒蓋卷草紋，中央鑲有玻璃罩象牙底路易· 菲利普半身彩色畫像，其右肩佩戴榮譽軍團勛章，盒身部分修飾卷草紋；盒蓋張合處刻有《FOSSIN Joaillier Bijoutier DU ROI**》 巴黎字樣, 編號**933 **；畫像略有潮濕印記，工匠簽名難以分辨。**
高: 2 公分；0 ¾ 英寸
寬: 6 公分；2 ¼ 英寸
長: 8,8 公分；3 ½ 英寸
總重量: 139 克
18 k**金** (750)

HK$ 120 000 – 180 000
US$ 15 000 – 25 000



MOREL, PÈRE ET FILS, FOURNISSEURS DE LA COUR
Descendants vraisemblablement d'une dynastie d'orfèvres parisiens, Gabriel-Raoul Morel (1764-1832) et son fils Alexandre-Raoul, né en 1801 sous le Consulat, figurent parmi les plus importants fournisseurs de boîtes en or pour la cour depuis le Premier Empire[1], pendant la Restauration et la Monarchie de Juillet et jusqu'au Second Empire.
Le père, semble avoir demeuré en 1804 au 7, quai des Orfèvres, puis il s'établit vers 1806, au n°5 de la place de Thionville[2], selon le *Tableau des symboles de l'orfèvrerie de Paris*, de S.-P. Douet, publié cette même année. Il travailla pour les joailliers Marguerite fils, Petit-Jean et Ouizille[3], fournisseurs de la Chambre du roi et des Menus Plaisirs sous Louis XVIII et Charles X, pour Gibert, joaillier quai Voltaire, n°17[4], également pour Martial Bernard, bijoutier du roi Louis-Philippe. Selon Sylviane Humair, on peut départager la carrière de Gabriel-Raoul Morel en trois périodes, en fonction des poinçons en usage de 1798 à 1809, puis de 1809 à 1819 et enfin de 1819 à 1838[5].

De la première période, le Louvre possède une tabatière[6], alors qu'une autre et une bonbonnière de la seconde période sont conservées par le même musée[7] ; enfin, un carnet muni d'un porte-crayon, dont la réalisation correspond à la troisième phase de l'activité de Morel, est également au Louvre[8]. Mme Humair cite plusieurs boîtes et tabatières de récompense correspondant aux trois phases de l'activité de Gabriel-Raoul Morel, qu'elle avait pu identifier dans différentes ventes déroulées avant la publication de son étude, en 1986.
Hormis celles-ci, on connaît une autre boîte en or portant le monogramme de Louis-Philippe couronné, également exécutée par Gabriel-Raoul Morel et passée en vente en 1993[9], ainsi que trois boîtes conservées dans une collection privée[10]. Notons également la ressemblance entre les motifs de rinceaux d'acanthe ciselés en or, qui entourent le portrait sur notre boîte et ceux qui ornent une tabatière ornée des portraits de l'impératrice Marie-Louise, du Roi de Rome et de Napoléon Ier, portant le poinçon de Gabriel-Raoul Morel, conservée au Metropolitan Museum de New York[11].

Toujours Mme Humair précise qu'Alexandre-Raoul Morel, qui avait déposé son poinçon en 1832 et *garda le différent de son père (une oreille)* connut également deux périodes dans son activité, correspondant, selon les poinçons en usage, respectivement aux années 1819-1838 et 1838-1919. De 1833 à 1849, Alexandre-Raoul habita au n°7 de la rue Neuve-des-Bons-Enfants. Il fut le fournisseur en titre du roi Louis-Philippe[12] et de l'empereur

MOREL, FATHER AND SON, APPOINTED GOLDSMITHS TO THE FRENCH ROYAL COURT
Presumably descending from a dynasty of Parisian goldsmiths, Gabriel-Raoul Morel (1764-1832) and his son Raoul Alexander born in 1801, under the Consulate, were among the most important gold box suppliers to the court during the First Empire[1], the Restoration and the July Monarchy until the Second Empire.
In 1804, the father seems to have resided at number 7, Quai des Orfèvres and then, around 1806, according to the Tableau des symboles de l'orfèvrerie de Paris, *published by S-P. Douet that very same year, he settled at number 5 Place de Thionville[2]. He worked for jewellers such as Marguerite fils, Petit Jean and Ouizille[3], suppliers to the King's Chamber and to the Menus Plaisirs under both Louis XVIII and Charles X, for Gibert, jeweller in Quai Voltaire number 17[4], and for Martial Bernard, jeweller to the King Louis-Philippe. According to Sylviane Humair, we can divide Gabriel-Morel Raoul's career into three periods on the basis of the hallmarks he used ; from 1798 to 1809, from 1809 to 1819 and finally from 1819 to 1838[5].*

The Louvre conserves a snuffbox[6] dating back to the first period, another snuff box and a bonbonnière from the second[7], finally it conserves a notebook with a pencil holder dating to the third phase of Morel's career[8]. Madame Humair quotes several boxes and reward snuff boxes corresponding to the three phases of the career of Gabriel Morel Raoul, which she could identify in various sales taking place before the publication of her study in 1986.
In addition to these, another gold box bearing the monogram of the crowned Louis Philippe was also executed by Gabriel-Raoul Morel and later presented at auction in 1993[9] as well as three boxes kept in a private collection[10]. To this extent it is also interesting to note the similarities between the patterns of carved gold acanthus scrolls surrounding the King's portrait on our box and those that adorn a snuff box decorated with portraits of the Empress Marie Louise, the King of Rome and Napoleon, bearing the mark of Gabriel-Raoul Morel, conserved in the Metropolitan Museum in New York[11].

Madame Humair specifies that Alexandre-Raoul Morel, who deposited his hallmark in 1832 and kept his father's mark (one an ear), *underwent two periods in his career corresponding respectively to the years 1819-1838 and 1838-1919, according to the hallmark in use.*

[1] Une boîte par Morel père, avec les portraits de Marie-Louise, du roi de Rome et de Napoléon Ier, conservée par le Metropolitan Museum of Art de Nw York, inv. 17.190.1114.
[2] Serge Grandjean, ***Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIIIe et XIXe siècles du musée du Louvre***, Paris, RMN, 1981, p. 236.
[3] Comme par exemple une boîte de récompense ornée du portrait de Charles X portant l'inscription Petit-Jean et Ouixille, joailliers, bijoutiers de la Chambre du Roi, vente à Paris, Me Champetier de Ribes, le 11 décembre 1964, n°31.
[4] Par exemple une boîte avec le chiffre M.C. en diamants, commandée par le Service des Présents du Roi à l'occasion du mariage de Marie-Caroline avec le duc de Berry, le 15 août 1816, vente à Paris, Mes Couturier-Nicolay, le 7 mars 1990, n°116.
[5] Sylvaine Humair, ***Les Morel, fabricants de tabatières de récompense***, La Gazette de l'Hôtel Drouot, 12, 21 mars 1986, p. 40-42.
[6] Inv. OA 7648, voir Grandjean, ibid., cat. 338 p. 326.
[7] Inv. OA 2104 ; RF 30.669 voir Grandjean, ibid., cat. 339-340, p. 327.
[8] Inv. OA 2348, voir Grandjean, ibid., cat. 341, p. 327-328.
[9] Vente à Paris, Mes Chayette et Calmels, le 29 novembre 1993, n°159.
[10] C. Truman, ***The Gilbert Collection of Gold Boxes***, New York, 1992.
[11] Inv. 17.190.1114.
[12] Voir par exemple une boîte avec le portrait du roi par Meuret, livrée par Maignan, Joaillier de la Reine, 57 rue Nve Vivienne, Sotheby's Genève, le 17-19 novembre 1992, n°47.

[1] A box by Morel father, featuring the portraits of Empress Marie-Louise, the King of Rome and Napoléon Ier, is conserved at the Metropolitan Museum of Art of New York, inv. 17.190.1114.
[2] Serge Grandjean, Catalogue des tabatières, boîtes et étuis des XVIIIe et XIXe siècles du musée du Louvre, *Paris, RMN, 1981, p. 236.*
[3] As for example on a reward's box decorated with the portrait of King Charles X and featuring the inscription : Petit-Jean et Ouixille, joailliers, bijoutiers de la Chambre du Roi, *sale in Paris, Me Champetier de Ribes, 11th December 1964, n°31.*
[4] For example one box with the characters M.C. set in diamonds, ordered for the wedding of Marie-Caroline with the duke of Berry, le 15 août 1816, sale in Paris, Mes Couturier-Nicolay, 7th March 1990, n°116.
[5] Sylvaine Humair, Les Morel, fabricants de tabatières de récompense, *La Gazette de l'Hôtel Drouot, 12, 21 March 1986, p. 40-42.*
[6] Inv. OA 7648, see Grandjean, ibid., cat. 338 p. 326.
[7] Inv. OA 2104 ; RF 30.669, see Grandjean, ibid., cat. 339-340, p. 327.
[8] Inv. OA 2348, see Grandjean, ibid., cat. 341, p. 327-328.
[9] Sale in Paris, Mes Chayette et Calmels, 29th November 1993, n°159.
[10] C. Truman, The Gilbert Collection of Gold Boxes, *New York, 1992.*
[11] Inv. 17.190.1114.
[12] See for example one box featuring the portrait of the King by Mauret and delivered by Maignan, Joaillier de la Reine, 57 rue Nve Vivienne, *Sotheby's, Geneva, 17th-19th November 1992, n°47.*





Fig. a: *Jacques Nicolas, Miniature representing Louis-Philippe, detail of a music box in bronze and malachite, 1825, Musée Condé, Chantilly, inv. OA 1743.*



Fig. b: *Baron Gerard, Details portrait of King Louis Philippe taking an oath on the Charter, 1833, oil on canvas, National Museum of the Palaces of Versailles and Trianon, inv. MV 5210.*

Napoléon III, et il livra également le comte de Chambord, fils posthume du duc de Berry et de Marie-Caroline de Bourbon-Sicile, comme en témoigne une boîte de récompense portant son monogramme couronné et la date de 18 septembre 1847, passée en vente en novembre 1983[13]. Ainsi, notre boîte semble dater de la fin de l'atelier de Gabriel-Raoul Morel et du début du règne de Louis-Philippe, bien que le portrait monté sur le couvercle représente le roi légèrement plus jeune que son âge d'alors[14]. Ici, le visage de Louis-Philippe est plus proche d'une miniature de 1825, par Jacques Nicolas, qui orne une boîte à musique des collections du musée Condé à Chantilly[15] (Fig. a), que de celui du tableau peint par le baron Gérard en 1833 du musée de Versailles[16], où l'on voit le roi la main posée sur la Charte de 1830 (Fig. b). Ceci n'est pas surprenant, car notre miniature est signée par Madeleine-Pauline du Cruet (1781-1865), qui avait épousé le 20 messidor an VIII (8 juillet 1800), Jean-Baptiste-Jacques Augustin (1759-1832)[17], son maître dans l'art de la peinture, et qui laissa des œuvres se confondant souvent avec celles de son mari, dont elle adopta le style, l'esthétique et les procédés techniques[18].

FOSSIN (1786-1848), JOAILLIER BIJOUTIER DU ROI, FUTURE MAISON CHAUMET

Notre boîte porte l'inscription «*FOSSIN* Joaillier Bijoutier *DU ROI* à Paris». Jean-Baptiste Fossin (1786-1848), était l'ancien chef d'atelier de François-Regnault Nitot (1779-1853), lui-même fils et successeur du célèbre Marie-Étienne Nitot (1750-1809), le joaillier attitré de Napoléon Ier, et dont Fossin reprit l'affaire en 1815. Aidé par son fils Jules (1808-1869), Jean-Baptiste Fossin parvint à séduire les élites de l'époque et de retrouver la faveur de la famille de Louis-Philippe pour laquelle il travailla jusqu'à la révolution de 1848. Après cette date il ouvrit avec son associé Jean-Valentin Morel (1794-1860) une boutique à Londres, puis ce dernier et Fossin fils revinrent en France sous le Second Empire, pour continuer leur commerce de joaillerie, à l'origine de l'actuelle maison Chaumet.

[13] Cité par Sylvaine Humair, ibid., p. 42.
[14] Louis-Philippe était né en 1773 : à son accession au trône, en 1830, il avait donc 57 ans.
[15] Inv. OA 1743.
[16] Inv. MV 5210.
[17] Evelyne Schlumberger, *Le maître officiel Isabey avait un rival d'une technique ultraraffinée : Augustin*, Connaissance des Arts, novembre 1957, p. 103-110.
[18] Augustin, nommé en 1819, *peintre en miniature et en émail de la chambre et du cabinet du roi*, puis en 1824 *premier peintre en miniature*, laissa, entre autres portraits de souverains, celui de Louis-Philippe, duc d'Orléans, daté de 1815, conservé par le musée Condé de Chantilly, inv. OA 1709.

From 1833 to 1849, Alexandre- Raoul lived at No. 7 of Rue Neuve des Bons Enfants. He was the official purveyor to King Louis-Philippe[12] and Napoleon III; he also supplied the Count of Chambord, posthumous son of the Duke of Berry and Marie Caroline of Bourbon-Sicily, as revealed by a reward box bearing his crowned monogram and dated 18th September 1847, appeared on the auction market on November 1983[13].
Our box seems to date from the end of Gabriel-Raoul Morel's workshop and the early years of the reign of Louis Philippe, although the portrait mounted on the lid of our box represents the king at a slightly younger age[14]. Indeed, on our gold box the King's face is more similar to the 1825 miniature by Jacques Nicolas, which adorns a musical box in the collections of the Condé Musuem in Chantilly[15] (Fig. a), than to the painting by Baron Gérard realized in 1833 and conserved at Versailles[16] (Fig. b). This is not surprising as our miniature is signed by Madeleine Pauline du Cruet (1781-1865), who married on 8th July 1800 Jean-Baptiste-Jacques Augustin (1759-1832)[17] her master in the art of painting. Her works often coincide with that of her husband, whom she mirrored in style, aesthetics and technical processes[18].

FOSSIN (1786-1848), APPOINTED GOLDSMITH TO THE KING AND CHAUMET

Our box carries the inscription "FOSSIN Joaillier Bijoutier DU ROI à Paris". Jean-Baptiste Fossin (1786-1848), was the former head of François-Regnault Nitot's workshop (1779-1853), himself the son and successor of the famous Marie-Etienne Nitot (1750-1809), the official Jeweller of Napoleon I, and for whom Fossin took over the business in 1815. Thanks to his son Jules (1808-1869), Jean-Baptiste Fossin managed to entice the elite of the time and to gain the favour of Louis-Philippe's family for whom he worked until the 1848 revolution. Following the Revolutionary turmoil he opened a shop in London with his partner Jean-Valentin Morel (1794-1860). During the Second Empire Morel and Fossin fils returned to France to continue their jewellery trade, dropping the foundations for the establishment of the current Maison Chaumet.

[13] *Quoted by Sylvaine Humair, ibid., p. 42.*
[14] *Louis-Philippe was born in 1773 : when he acceded to the throne in 1830, he was aged 57.*
[15] *Inv. OA 1743.*
[16] *Inv. MV 5210.*
[17] *Evelyne Schlumberger,* Le maître officiel Isabey avait un rival d'une technique ultraraffinée : Augustin, *Connaissance des Arts, November 1957, p. 103-110.*
[18] *Augustin, appointed in 1819,* peintre en miniature et en émail de la chambre et du cabinet du roi, *then in 1824* premier peintre en miniature, *he left, among the portraits he realized of the sovereigns, that of Louis Philippe, duke of Orleans, dated 1815 and conserved at the Condé Museum in Chantilly, OA 1709.*



124

BROCHE, TRAVAIL FRANÇAIS DE LA FIN DU XIX^{e} SIÈCLE

En or jaune stylisée d'une couronne de comte sertie de rubis, d'émeraudes, de neuf perles fines soulignées chacune de deux diamants taillés en rose, l'épingle adaptable
L. : 4,7 cm
Poids brut : 8,4 gr.
18 k (750)

Symbole du pouvoir spirituel en référence à la sainte Couronne d'épines, tel qu'il fut conçu par Viollet-le-Duc pour le reliquaire de Notre Dame de Paris et que l'on voit sur un dessin du musée d'Orsay[1] (Fig. a), la couronne constitue également un objet à connotation héraldique, symbole du pouvoir temporel, comme dans le cas de notre insigne.

[1] Inv. RF 3992.
[2] Vente, M^{es} Alain Castor - Laurent Hara, le 9 décembre 2013, n° 69 ; Hôtel des ventes de Compiègne, M^{e} Domnique Loizillon, le 1er juin 2013, n°25.

A FRENCH YELLOW GOLD, RUBIES, EMERALDS, DIAMONDS AND NINE PEARLS BROOCH, LATE 19th CENTURY

Set with a count's crown, the pin adjustable
W. : 1 ¾ in.
Gross weight : 8,4 gr.
18 k (750)

Usually a symbol for religious power with reference to the Holy Thorns' Crown, as it is the case for the reliquary conceived by Viollet-le-Duc for Notre Dame in Paris and observed on a drawing kept at the Musée d'Orsay[1] (Fig. a), the crown equally constitutes a symbol with an heraldic connotation, representing the temporal power, as it is the case for the exemplary that we present.

[1] Inv. RF 3992.
[2] Sale, M^{es} Alain Castor - Laurent Hara, 9th December 2013, n° 69 ; Hôtel des ventes of Compiègne, M^{e} Domnique Loizillon, 1st June 2013, n°25.

伯爵皇冠形嵌珍珠寶石金胸針，法國，十九世紀末

皇冠頂點飾九顆珍珠及玫瑰型鑽石，底部嵌有紅寶石與祖母綠；別針可調節。
長: 4,7 公分；1 ¾ 英寸
總重量: 8,4 克
18 k (750)

HK$ 12 000 – 18 000
US$ 1 500 – 2 300



Fig. a: *Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Detail of the reliquary of the Saint thorns' crown, 1859, pen and ink on paper and watercolor, Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 3992.*



125

MONTRE DE GOUSSET SAVONNETTE FIN DU XIX^e – DÉBUT DU XX^e SIÈCLE

En alliage d'or jaune, à remontoir, à décor guilloché dit *grain d'orge*, le couvercle émaillé des armoiries impériales russes, le cadran à chiffres romains pour les heures, arabes pour les minutes, les aiguilles en or, la trotteuse des secondes en acier bleui à 6 heures, le mécanisme suisse à cylindre non signé, le double fond gravé en russe : *Pavel Bouré, Le fournisseur de la cour de sa Majesté* et numéroté « *27433* », poinçons suisse sur le boîtier
D. : 4,9 cm
Poids brut : 93 gr.
14k (585)

Poinçon :
- Écureuil, dans un rectangle, pour l'or 2^e titre SUISSE à 583 millièmes (14 carats) – 1880-1933.

BUHRÉ, FOURNISSEUR OFFICIEL DE LA COUR IMPÉRIALE
Paul Pavlovitch Buhré (1842-1892) est le fils de Paul Carlovitch Buhré qui fonda l'entreprise en 1875 à Saint Pétersbourg. À cette époque, il avait acheté une grande fabrique qui reçut en 1899, après son décès, le titre de «fournisseur officiel de la Cour Impériale». Il lui arrivait d'acheter en Suisse des mécanismes comme c'est le cas ici.

Parmi les exemplaires comparables passées en vente publique ces dernières années, citons :
- Hôtel des ventes de Monte-Carlo, le 24 juillet 2014, lot 132.
- Sotheby's New York, le 16-17 avril 2007, lot 1.

A LATE 19^th – EARLY 20^th CENTURY GOLD HUNTER POCKET WATCH

In yellow gold, with a winder, decorated with a guilloché background also called barley grain*, the enameled lid depicting the Imperial Russian coat of arms, Roman numerals, Arabic minute division, gold hands, blued steel for the second hand on the upper part, cylinder Swiss mechanism unsigned, the inner cover engraved:* Pavel Bouré, the supplier to his Majesty's Courts *and numbered* 27433*, Swiss hallmarks on the case*
D.: 2 in.
Gross weight: 61,19 gr.
14k (585)

Hallmark:
- Squirrel rectangular-shaped hallmark: used for 14 carats gold between 1880 and 1933.

BUHRÉ, SUPPLIER OF THE COURT OF HIS IMPERIAL MAJESTY
Paul Pavlovitch Buhré (1842-1892) son of Paul Carlovitch Buhré, created the company in 1875 in Saint Petersbourg. At this time, he had purchased a large fabric, which received in 1899 after his death, the title of "Supplier of the Court of His Imperial Majesty". From time to time, he would buy Swiss made mechanisms, and especially complication-timepieces.

Among the comparable examples which have appeared on the auction market in recent years:
- Anonymous sale in Monte-Carlo, 24^th July 2014, lot 132.
- Sotheby's New York, 16^th-17^th April 2007, lot 1.

GOUSSET SAVONNETTE金懷錶，十九世紀末—二十世紀初

表蓋刻有俄羅斯貴族家族徽章，時間為羅馬數字與阿拉伯數字，盒體刻有 "Pavel Bouré, Le fournisseur de la cour de sa Majesté" 與編號 "27433"，瑞士印戳
直徑: 4,9 公分；2 英寸
總重量: 93 克
14 k (585)

HK$ 40 000 – 60 000
US$ 5 000 – 8 000





126

FLACON EN PORCELAINE, LA PORCELAINE ALLEMAGNE, DANS LE STYLE DE MEISSEN XIX^e SIÈCLE

En porcelaine dure, représentant un gentilhomme tenant un carlin, la tête du chien formant bouchon, la base en bronze doré encadrant un miroir au revers
H. : 26 cm

Le musée des Arts décoratifs de Paris possède une importante collection de flacons à parfum datant du XVIII^e siècle, réalisés en porcelaines issues de différentes manufactures anglaises et allemandes, qui avait été constituée de 1920 à 1936 par Fernand Javal, président du Conseil d'administration de la parfumerie Houbigant. Parmi ces flacons, à l'instar du nôtre, plusieurs d'une taille similaire, sont exécutés en porcelaine dure : un, datant des années 1760, attribué à la manufacture de Ludwigsburg[1], d'autres issus des ateliers de Kloster-Veilsdorf vers 1770[2], et plusieurs fabriqués par la manufacture de Meissen vers 1770[3].

[1] Inv. 58101.
[2] Inv. 58106 ; 58107.
[3] Inv. 58105 ; 58109 ; 58110 ; 58111.

A HARD-PASTE PORCELAIN FLASK, THE PORCELAIN GERMAN, IN THE STYLE OF MEISSEN, 19th CENTURY

Depicting a gentleman holding a pug, the dog's head forming stopper, on a gilt-bronze circular base revealing a mirror underneath
H.: 10 ¼ in.

The Decorative Arts Museum in Paris owns an important collection of 18th century German or British porcelain perfume flasks. This collection was built between 1920 and 1936 by Fernand Javal, CEO of the perfume company Houbigant. Among these, many of a size similar to that of our exemplary, are made of hard-paste porcelain; one of them dating back to the 1760s, attributed to the Ludwigsburg[1] manufactory, others realized by the Kloster-Veilsdorf ateliers around 1770[2], some of them finally produced by the Meissen manufactory around 1770[3].

[1] *Inv. 58101.*
[2] *Inv. 58106; 58107.*
[3] *Inv. 58105; 58109; 58110; 58111.*

歐洲粉彩人物小瓷瓶，德國，梅森風格，十九世紀

瓶體為一位紳士懷抱哈巴狗，犬的頭部為瓶塞，底座為銅鎏金并鑲有鏡子
高: 26公分；10 ¼ 英寸

HK$ 8 000 – 10 000
US$ 1 000 – 1 200

127

FLACON À SEL EN CRISTAL ET ARGENT, PAR L'ESCALIER DE CRISTAL, TRAVAIL FRANCAIS, VERS 1870

En forme d'amphore, la monture repercée de rinceaux, enroulements, entrelacs, panaches, ceinture feuillagée et mufles de lion, le couvercle conique émaillé noir sommé d'un bouton, le corps gravé « MV », pose sur un petit piédouche, dans son écrin de la Maison *Escalier de Cristal* Lahoche et Pannier, timbre MV ; très petits chocs sur le piedouche
H. : 9,4 cm ; Poids brut : 61,19 gr.

Poinçon :
- Garantie (menus ouvrages), tête de sanglier, depuis 1838.

A FRENCH CRYSTAL AND SILVER-MOUNTED SALT-CELLAR, BY ESCALIER DE CRISTAL, CIRCA 1870

Amphora-shaped, the silver-mount representing a lion's head, the black-enameled conical-shaped cover surmounted by a button, the body engraved "MV", on a small plinth, within its Escalier de Cristal *Lahoche and Pannier case, MV stamp ; tiny shocks to the plinth*
H.: 3 ¾ in.
Gross weight: 61,19 gr.

Hallmark:
- Restricted warranty mark since 1838: head of wild boar.

水晶包銀鹽瓶，法國“水晶梯廊”公司製作，約1870 年

雙耳尖底壺形瓶體，置於銀底座上，瓶身底部包有鏤空雕銀卷草紋，一對獅首裝點雙耳，瓶蓋鑲有黑琺瑯紐扣；瓶蓋張合處刻有“MV”字樣，配有外盒。
高: 9,4 公分；3 ¾ 英寸
總重量: 61,19 克

HK$ 8 000 – 12 000
US$ 1 000 – 1 500

Notre flacon à sel fait partie de ces objets de vertu d'un raffinement inouï, proposés à sa clientèle par L'Escalier de Cristal[1], institution du luxe parisien, digne héritière des marchands merciers de l'Ancien Régime, tant dans son mode de fonctionnement que dans le choix des objets de luxe qu'elle vendait ou créait, laquelle continua cette tradition tout au long du XIX[e] siècle. Fondée en 1804[2] par Marie-Jeanne-Rosalie Charpentier, veuve Desarnaud (1775-1842), descendante d'une famille d'orfèvres originaire de Châlons-sur-Marne, la maison était établie à l'enseigne L'Escalier de Cristal, au 162-163, Galerie de Valois, au Palais Royal, et obtint en 1819 le titre de fournisseur breveté du roi, du duc de Berry et du Garde Meuble de la couronne. Cette même année, elle fut médaillée d'or à l'Exposition des produits de l'industrie française, pour un lavabo en cristal réalisé pour la princesse d'Etrurie et pour une table de toilette exécutée entièrement en cristal et en bronze doré[3]. Vers 1830, la maison fut reprise par Boin, puis, en 1840, par Pierre-Isidore Lahoche (1805-1882), qui s'associa en 1852 avec son gendre Émile-Auguste Pannier (1828-1892), devenu le seul responsable du commerce après 1864. En 1872, Pannier décida une nouvelle installation plus importante et déménagea la boutique d'abord au 6, rue Scribe, puis l'agrandit avec de nouveaux locaux rue Auber, n°1, à partir de 1873, telle qu'on la voit sur une gravure ancienne (Fig. a).

Dirigée depuis 1885 par les fils d'Émile-Auguste, Georges (1853-1944) et Henry Pannier (1858-1935), la boutique continua son activité jusqu'en 1923, date de sa fermeture définitive. Depuis la première distinction obtenue en 1819, L'Escalier de Cristal avait remporté de nombreuses médailles aux expositions nationales et internationales et aux Expositions Universelles, en 1851, 1853, 1855, 1862, 1867, 1878, 1900. Réalisé vers 1870 et conservant encore l'empreinte du style néo-Renaissance que Pannier affectionnait depuis les années 1850, notre flacon à sels se remarque par l'originalité de sa forme et du répertoire décoratif de sa monture en argent, dont la complexité et la richesse du travail de ciselure lui rendent un caractère exceptionnellement rare parmi les récipients de ce type vendus par la maison L'Escalier de Cristal[4].

[1] Sur ce magasin de luxe, voir notamment : Philippe Thiébaut, « Contribution à une histoire du mobilier japonisant : les créations de l'Escalier de Cristal », Revue de l'art, no 89, 1989, p. 76-83 et Céline Lefranc, « À l'Escalier de cristal », Connaissance des arts, mai 2006, no 638, p. 94-98.
[2] D'après l'en-tête de factures anciennes.
[3] Qui serait celle de la duchesse de Berry, aujourd'hui au musée du Louvre, inv. OA 11229-11230.
[4] Voir par exemple, un flacon à sels des années 1880, également accompagné par son étui, vente à Paris, Me Giafferi, 26 mai 2014, n°156.

Our salt-cellar belongs to a restrained group of objects characterized by the outmost refinement, offered by Escalier de Cristal[1] *to its elegant clientele. A truly Parisian institution,* Escalier de Cristal *is a worthy successor to 18th century* marchands merciers, *for both its functioning method and for the selection of the objects it created directly or sold to its clients. Founded in 1804[2] by Jeanne-Rosalie Charpentier, Desarnaud's widow (1775-1842), descendant from a goldsmiths' dynasty coming from Chalons-sur-Marne, it established under the name* Escalier de Cristal *and opened a shop at the 162-163, Galerie de Valois at the Palais Royal. In 1819 it was appointed official purveyor to the King, to the Duke of Berry and the Royal* Garde Meuble. *That very same year it obtained a gold medal at the French Industry Exposition where it distinguished itself for the creation of a crystal washbasin for the princess of Etruria and a small crystal and gilt bronze toilet table[3]. Around 1830 the enterprise was part-exchanged by Boin, then in 1840 by Pierre-Isidore Lahoche (1805-1882) ; in 1852 Laloche got into partnership with his brother-in-law Émile-Auguste Pannier (1828-1892), who would be responsible for the enterprise starting from 1864. In 1872 Pannier decided to open a bigger boutique establishing at first at number 6, Rue du Scribe, then extending it further in 1873 with some new premises at number 1, Rue Auber, as visible on an old engraving (Fig. a).*

Starting in 1885, Escalier de Cristal *was headed by Émile-Auguste's son, Georges (1853-1944) and by Henry Pannier (1858-1935); it shut down for good in 1923.* Escalier de Cristal *took part to several national and international expositions and Universal Expositions gaining numerous medals in 1851, 1853, 1855, 1862, 1867, 1878, 1900. Still influenced by the Renaissance Revival style Pannier was extremely fond of and that we can find on a number of creations conceived starting from the 1850s, this salt-cellar had been realized around 1870. It sticks out for the originality of its shape and for the decorative repertory of its silver mounts whose complexity and sumptuousness of chiseling make it exceptionally rare among the cellars of this type sold by* Escalier de Cristal.

[1] See : Philippe Thiébaut, "Contribution à une histoire du mobilier japonisant : les créations de l'Escalier de Cristal", Revue de l'art, number 89, 1989, p. 76-83 and Céline Lefranc, "À l'Escalier de cristal", Connaissance des arts, May 2006, no 638, p. 94-98.
[2] After some old invoices' heading.
[3] Supposedly that of the Duchess of Berry, today at the Louvre, inv. OA 11229-11230.
[4] See for example a salt cellar dating back to the 1880s, equally fitted with its own case, sale in Paris, Me Giafferi, 26 May 2014, n°156.



Fig. a: *External view of the* Escalier de Cristal*'s shop in Paris.*



128

PENDULE D'ÉPOQUE EMPIRE

En bronze ciselé et doré, le cadran émaillé blanc souligé par un cor de chasse, surmonté d'un putto, supporté par une jeune femme jouant de la harpe, reposant sur une base aux pans coupés ornée d'une frise à décor de putti dans un paysage arboré
H. : 42,5 cm
l. : 24,5 cm

Bibliographie comparative :
P. Kjellberg, *Encyclopédie de la Pendule Française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Éditions de l'Amateur, p. 388, fig. C.

AN EMPIRE ORMOLU MANTEL-CLOCK

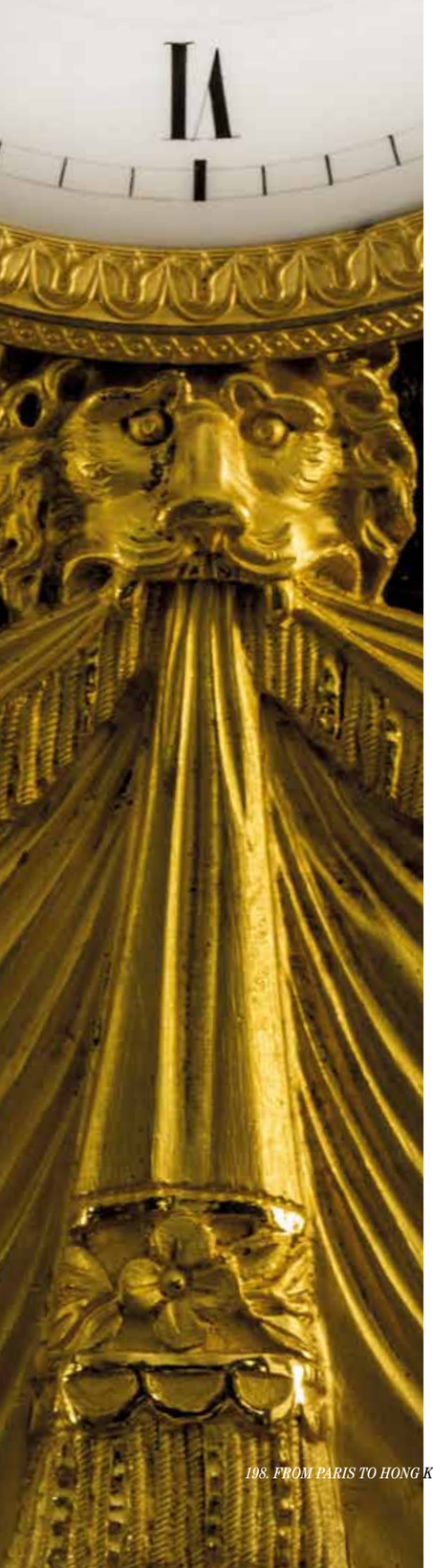
The white enamel dial surmounted by a butterfly-winged putto, supported by a reed horn, flanked by a young harp player, the base decorated with a frieze depicting putti within a tree-filled landscape
H.: 16 ¾ in.
W.: 9 ½ in.

Comparative literature:
P. Kjellberg, Encyclopédie de la Pendule Française du Moyen Âge au XX^e siècle, *Editions de l'Amateur, p. 388, fig. C.*

銅鎏金壁爐台鐘，法國，十九世紀初

鐘體為一位歐洲女性彈奏豎琴，頂部鑲有白色錶盤及小天使，底座雕飾丘比特及歐洲風景
高：42,5 公分；16 ¾ 英寸
寬：24,5 公分；9 ½ 英寸

HK$ 30 000 – 40 000
US$ 3 500 – 5 000



129

PENDULE D'ÉPOQUE RESTAURATION

En bronze ciselé et doré, le cadran émaillé blanc signé *A Paris* inscrit dans un boîtier rectangulaire orné au centre d'une draperie et flanqué de montants surmontés de têtes d'Égyptienne, commémorant la naissance du duc de Bordeaux, la duchesse de Berry représentée allaitant son jeune fils devant sa sœur Louise agenouillée, reposant sur un socle à pieds fuselés
H. : 38 cm
l. : 30 cm

Bibliographie comparative :
P. Kjellberg, *Encyclopédie de la Pendule Française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Éditions de l'Amateur, p. 429, fig. F.
G. Wannenes, *Les plus belles pendules françaises de Louis XV à l'Empire*, Edizioni Polistampa, p. 309.

Cette pendule tire son inspiration de l'un des épisodes les plus attendrissant et emblématiques de l'histoire de la famille royale de France au XIX^e siècle ; la duchesse de Berry, belle-fille du roi Charles X, allaitant son enfant, le duc de Bordeaux, né après l'assassinat de son père dans la nuit du 13 au 14 février 1820, par le bonapartiste Louis-Pierre Louvel. La duchesse, enceinte au moment du drame, accoucha sept mois et demi plus tard d'un fils, le duc de Bordeaux, surnommé dès lors *l'enfant du miracle*.
Le Duc de Bordeaux est le dernier descendant légitime de Louis XV et Marie Leszczynska. Sa mort sans enfants en 1883 marque l'extinction de la branche Artois de la maison de Bourbon et le début d'une querelle, qui se perpétue aujourd'hui encore, entre les maisons de Bourbon-Anjou et Bourbon-Orléans pour la légitimité à la Couronne de France.

A RESTAURATION ORMOLU MANTEL-CLOCK COMMEMORATING THE BIRTH OF THE DUKE OF BORDEAUX

The white enamel dial signed A Paris *contained within a rectangular case with arched corners, mounted with tasselled drapery, flanked by tapered supports surmounted by Egyptian heads, the bow-fronted lower part with a group depicting the duchess of Berry breast-feeding the Duke of Bordeaux, Princess Louise kneeling down in front of her, on tapered feet*
H.: 15 in.
W.: 11 ¾ in.

Comparative literature:
P. Kjellberg, Encyclopédie de la Pendule Française du Moyen Âge au XX^e siècle, *Editions de l'Amateur, p. 429, fig. F.*
G. Wannenes, Les plus belles pendules françaises de Louis XV à l'Empire, *Edizioni Polistampa, p. 309.*

This mantel-clock draws its inspiration from one of the most touching and emblematic moments of the French Royal family history' of the 19th century; the Duchess of Berry, King Charles X's daughter-in-law, breast feeding her child, born right after his father's death, murdered the night of February 13th to 14th 1820, by Napoleon's supporter Louis-Pierre Louvel. The Duchess, pregnant at the time, gave birth seven and a half months later to a baby boy, the duke of Bordeaux, nicknamed the miracle baby. *The duke of Bordeaux was the last masculine legitimate heir to King Louis XV and Queen Marie Leszczynska. His childless death in 1883 marks the extinction of the Artois' branch of the Bourbon royal family and the beginning of a dispute, which continues today, between the Bourbon Anjou and the Orleans branches for the legitimacy to the French Crown.*

銅鎏金壁爐台鐘，法國，十九世紀上半葉

鐘體雕有旗幟，兩側裝飾埃及人身像，中央鑲嵌白色錶盤寫有 « A Paris »**，鐘體雕塑了波爾多公爵誕生的場景，公爵夫人百麗懷抱其子，其妹妹露易絲屈膝在前**
高: 38 **公分；**15 **英寸**
寬: 30 **公分；**11 ¾ **英寸**

HK$ 30 000 – 40 000
US$ 3 500 – 5 000



130

PENDULE « À LA BIBLIOTHÈQUE » D'ÉPOQUE RESTAURATION

En bronze ciselé et doré, le cadran émaillé blanc signé « H. LARESCHE / *Palais Royal* », représentant deux enfants lisant devant une bibliothèque, reposant sur une base oblongue ornée d'une guirlande de rosaces, terminée par des pieds toupies
H. : 43 cm, l. : 28,5 cm

Provenance :
Vente à Lille, le 20 octobre 2002, lot 78.

Bibliographie comparative :
P. Kjellberg, *Encyclopédie de la Pendule Française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Éditions de l'Amateur, p. 430, fig. B.
M.F. Dupuy-Baylet, *Pendules du Mobilier National 1800-1870*, Éditions Faton, p. 80.
Tardy, *La Pendule Française du Louis XVI à nos jours*, vol II, p. 358 fig. 1.

Le thème de l'Étude est récurrent dès la fin du XVIII^e siècle et illustre de nombreuses pendules de cette période. Cette iconographie se développe au XIX^e siècle alors que l'accent est mis sur le développement de la connaissance, indispensable facteur de progrès social et économique. La couronne au sommet souligne ici le triomphe par le savoir.

A RESTAURATION ORMOLU FIGURAL STRIKING MANTEL-CLOCK "À LA BIBLIOTHÈQUE"

The white enamel dial signed "H. LARESCHE / Palais Royal*", within a rectangular library-shaped case, surmounted by laurel's garlands finials and flanked to each side by a reading child, on an oval base decorated with garlands, raised on lobed bun feet*
H.: 17 in., W.: 11 ¼ in.

Provenance:
Sale in Lille, 20th October 2002, lot 78.

Comparative literature:
P. Kjellberg, Encyclopédie de la Pendule Française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Editions de l'Amateur, p. 430, fig. B.*
M.F. Dupuy-Baylet, Pendules du Mobilier National 1800-1870*, Editions Faton, p. 80.*
Tardy, La Pendule Française du Louis XVI à nos jours*, vol II, p. 358 fig. 1.*

This mantel-clock testifies of the interest brought during the 19th century for the development of knowledge, essential to achieve both social and economic progress. The theme of the "Study" *can be found in a number of mantel clocks dating back to the late 18th century. In this piece, personal enrichment and achievement through knowledge is symbolized by the freeze decorating its base ; knowledge's triumph is symbolized by the book surrounded by garlands which decorates the upper part of the mantel clock.*

銅鎏金壁爐台鐘，法國，十九世紀上半葉

鐘體程書架狀，鑲嵌白色錶盤并寫有
"H. LARESCHE / Palais Royal"，**書架兩旁依坐兩讀書童，底座程橢圓形飾有花環**
高: 43**公分**；17 **英寸**
寬: 28,5**公分**；11 ¼ **英寸**

來源:
法國里爾拍賣，2002**年**10**月**20**日**，**拍品**78**號**。

HK$ 18 000 – 25 000
US$ 2 500 – 3 500





131

PENDULE D'ÉPOQUE LOUIS-PHILIPPE REPRÉSENTANT NAPOLÉON 1er À CHEVAL

En bronze ciselé, patiné et doré, le cadran signé « *Cde Barthelemy* / A GRENOBLE » ceint d'une guirlande de laurier, inscrit dans un rocher surmonté d'une figure représentant Napoléon sur un cheval, reposant sur un socle orné au centre d'un bas-relief représentant un aigle aux ailes déployées inscrit dans une guirlande de laurier ceinte d'un noeud de ruban
H. : 49,5 cm
l. : 31 cm

Barthelemy, maître à Grenoble en 1838.

A LOUIS-PHILIPPE GILT AND PATINATED BRONZE MANTEL-CLOCK DEPICTING NAPOLEON I RIDING A HORSE

The white enamel dial signed " Cde Barthelemy / *A GRENOBLE" surronded by a laurel's garland, contained within a boulder, depicting Napoleon riding a horse, the basis representing an eagle with unfolded wings within a laurel's and ribbon decorated garland*
H.: 19 ½ in.
W.: 12 ¼ in.

Barthelemy, master in Grenoble in 1838.

銅鎏金拿破崙一世騎像壁爐台鐘，路易-飛利浦時期，法國，十九世紀上半葉

白色錶盤寫有" Cde Barthelemy / A GRENOBLE"，**鑲嵌于岩石造型鐘體，上部雕塑拿破崙騎像，底座中央裝點雄鷹與月桂花環**
高: 49,5**公分；** 19 ½ **英寸**
寬: 31**公分；** 12 ¼ **英寸**

HK$ 5 000 – 8 000
US$ 700 – 1 000



132

MICROMOSAÏQUE, MONTÉE EN OR, TRAVAIL ITALIEN DU XIX^e SIÈCLE

De forme rectangulaire, représentant le Temple de Sibylle et Vesta à Tivoli, le pont de Saint Martin et les cascades surplombant la rivière Aniene, la monture en or 9 k (375)
Dimensions : 3,5 x 6 cm.

Située à 40 km à l'est de Rome, la ville de Tivoli a été un lieu de villégiature privilégié par l'aristocratie romaine depuis l'antiquité. Son attraction majeure est la *Villa Adriana*, patrimoine Mondial de l'Unesco, la majestueuse résidence bâtie pour l'empereur Adrien au II^e siècle après Jésus Christ.
Cette micromosaïque représente certains des lieux les plus emblématiques de la ville dont le temple circulaire de Sybille, une église (l'ancien temple de Veste) et le pont de Saint Martin en arrière-plan.

A GOLD MOUNTED ITALIAN MICROMOSAIC PLAQUE, 19th CENTURY

Rectangular-shaped, depicting a view of Tivoli, featuring the Temples of Sibyl and Vesta, the St. Martino bridge and the waterfalls of the Aniene River, within a gold frame 9 k (375)
Dimensions: 1 ¼ x 2 ¼ in.

This familiar view of the Italian town of Tivoli, a hill town located about 25 miles east of Rome, shows the circular Temple of Sibyl and behind it a church (formerly the Temple of Vesta), the St. Martino bridge in the foreground. Tivoli has been an attractive holiday retreat for the Roman aristocracy since ancient times; its major site is the Unesco World Heritage protected Villa Adriana*, Emperor Adrian's majestic summer villa which was built in during the 2nd century A.D.*

微觀馬賽克鑲嵌畫，意大利，十九世紀

描繪了 '希比爾與維斯塔神廟' 與 '聖馬丁橋' 以及'阿涅內河'，外框為9 K(375)**金**
尺寸: 3,5 x 6 **公分**；1 ¼ x 2 ¼ **英寸**

此景象為意大利小城蒂沃利，距離意大利首都羅馬僅40**公里。圓形希比爾神廟與教堂(原為維斯塔神廟)以及聖馬丁橋遙相呼應。此城曾為羅馬貴族們的後花園，二世紀阿德里安帝王居住過的 '阿德里亞娜' 小城被譽為世界文化遺產。**

HK$ 14 000 – 18 000
US$ 1 800 – 2 200

133

PAIRE DE COMPIGNÉ, TRAVAIL FRANÇAIS DE LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE

En étain doré, argenté et peint polychrome, animées de ports, châteaux et pêcheurs, dans des cadres en bois sculpté et doré à décor de feuilles d'eau et perles
Dimensions : 18,5 x 22,5 cm

Provenance :
Vente à Paris, Hôtel Drouot, le 28 mars 1969, lot 88 (Voir illustrations ci-dessous).
Collection particulière, France, où acquis par le propriétaire actuel.

COMPIGNÉ, TABLETIER PRIVILÉGIÉ DE LOUIS XV
Compigné s'installe à Paris, à l'enseigne du *Roi David*, rue Greneta et attire une clientèle nombreuse par ses boîtes, jeux de tric-trac, de dames et d'échecs, ses tabatières et poignées de canne. Venu d'Italie, il se spécialisa dans la production de tableaux précieux dont la technique reste encore mystérieuse. Une feuille d'étain estampée et appliquée sur une feuille d'écaille ou de carton est ensuite décorée à l'or, l'argent et aux vernis colorés. Ce savoir-faire, permettant de fixer toutes ces matières sur l'étain, semble ensuite avoir été perdu.
En 1773, Compigné présente au Roi deux vues du château de Saint-Hubert. Ses thèmes d'inspiration sont, en effet, les vues de châteaux, mais aussi de nombreux paysages, scènes de genres, scènes éxotiques et pastorales.
Il représenta fréquemment le château de Choisy, résidence royale depuis son achat par Louis XV en 1739.

A PAIR OF GILT, SILVERED AND POLYCHROME-DECORATED PEWTER FRENCH COMPIGNÉ, SECOND HALF OF THE 18^th CENTURY

Depicting fishing boats moored at shore and coastal villages beyond, each in a rectangular giltwood frame
Dimensions: 7 ¼ x 8 ¾ in.

Provenance:
Sale in Paris, Hôtel Drouot, 28^th March 1969, lot 88 (see the illustrations below).
French private collection, from witch acquired by the present owner.

COMPIGNÉ, TABLETIER PRIVILEGIÉ OF LOUIS XV
Of Italian origin, Compigné was based rue Greneta in Paris at the Roi David*, and attracted a fashionable clientèle by his precious works of art which include caskets, games pieces, snuff boxes and walking sticks' handles. The technique allowing the realization of these jewel-like pictures by Compigné,* tabletier privilegié *of Louis XV, is still unknown.*
An engraved pewter leaf is applied on a tortoiseshell or cardboard ground which is later decorated with gold, silver and various colored varnishes. Yet, the method allowing to fix all these materials on pewter seems to have been lost.
In 1773, Compigné presented the King Louis XV with views of his favorite hunting lodge of Saint-Hubert. Compigné's favorite themes include castles, notably the château de Choisy, which had been purchased by the King in 1739, but also town views, exotic landscaped and pastoral scenes.

錫胎鎏金銀彩色畫一對，康比捏，法國，十八世紀後半葉

畫面描繪繁榮海港景象與城堡；配有鎏金木框
尺寸: 18,5 x 22,5 **公分**；7 ¼ x 8 ¾ **英寸**

來源:
巴黎德魯拍賣行，1969**年**3**月**28**日**，88**號拍品（請參照下圖）。**
法國私人舊藏，而後現藏家購得。

HK$ 100 000 – 150 000
US$ 12 000 – 18 000




OBJETS d'ART et d'AMEUBLEMENT
Principalement des XVIII^e et XIX^e siècles
CÉRAMIQUE
PORCELAINES et FAIENCES ANCIENNES
ASSIETTES D'ÉPOQUE RÉVOLUTIONNAIRE
OBJETS DE VITRINE - OBJETS VARIÉS
MÉDAILLON ET PLAQUES EN ÉTAIN POLYCHROME PAR COMPIGNÉ
BRONZES - PENDULES - LUSTRES
SIÈGES ET MEUBLES
dont certains estampillés
TAPISSERIES ANCIENNES
TAPIS D'AUBUSSON ET D'ORIENT
dont la vente aux enchères publiques aura lieu :
HOTEL DROUOT - SALLE N° 1
LE VENDREDI 28 MARS, A 14 H 15
Commissaires-Priseurs
M^e Étienne ADER
M^e Jean-Louis PICARD — M^e Antoine ADER
12, rue Favart - 742-68-25
assisté de :
MM. Jean et Jacques LACOSTE
30, rue des Saints-Pères - 548-81-36
EXPOSITION PUBLIQUE : Le Jeudi 27 Mars 1969, de 14 h. à 18 heures


18. **Deux plaques** rectangulaires en étain polychromé et doré à sujet de ports avec habitations et château.
Travail de Compigne. XVIII^e siècle. Encadrement en bois sculpté et doré à perles et feuilles d'eau. Haut., 0 m 12; Larg. 0 m 18
(Voir la reproduction planche III)

N° 88


N° 88



Elegant lifestyle

Vintage Motorcar

優雅生活

經典汽車

Lot 200

Detail of lot 200

200

1961 MERCEDES-BENZ 300 SL ROADSTER, HARD-TOP

Carte grise allemande
Châssis n° 198.042-10-002973
Moteur n° 198.980-10-003034

- Icône de l'histoire automobile
- Dans la même famille depuis 48 ans
- Matching numbers
- Rare version à freins à disque d'origine
- Équipé de son hard top d'origine
- État exceptionnel

1961 MERCEDES-BENZ 300 SL ROADSTER, HARD-TOP

German title
Chassis n° 198.042-10-002973
Engine n° 198.980-10-003034

- *Iconic model*
- *In the same family for 48 years*
- *Matching numbers*
- *Rare factory disc brakes version*
- *Original hardtop*
- *Exceptional condition*

1961年款梅賽德斯 – 奔馳 300 SL 硬頂敞篷跑車

德國行駛證
底盤參數: N°198.042-10-002973
引擎參數: N°198.980-10-003034

- **汽車製造史上最經典的一款運動車型**
- **同一家族珍藏48年**
- **發動機原裝匹配參數**
- **原裝盤式制動系統**
- **原裝硬頂**
- **品相極佳**

HK$ 10 000 000 – 15 000 000
US$ 1 300 000 – 1 800 000





Lorsqu'elle est dévoilée au Salon de New York, le 6 février 1954, la Mercedes 300 SL fait l'effet d'une bombe : non seulement elle présente des performances exceptionnelles pour l'époque, mais en plus ses ailes « papillon » fascinent le public et la presse. Coup de pub du constructeur de Stuttgart ? Pas seulement : c'est le châssis multitubulaire, dont les flancs sont assez hauts, qui a imposé cette configuration. Car la 300 SL est née directement de la compétition.
En effet, pour Mercedes, la course automobile est une raison d'être, une tradition indissociable de sa culture et de son histoire et qui prend son origine dès le début du XX^{e} siècle. La victoire fantastique de Christian Lautenschlager au Grand Prix de France 1914 ouvre la voie à une fabuleuse moisson de victoires ; le gros six-cylindres 7 litres à compresseur des SS et SSK fait merveille dans les longues courses de côte alpines et sur les épreuves routières comme les Mille Miglia que remporte Rudolf Caracciola en 1931. Mais c'est avec les fameuses « Flèches d'argent » que la technique Mercedes va trouver son apogée. La formule « 750 kg » ouvre la porte à des bolides surpuissants, dont les moteurs à compresseurs dépassent 600 ch et dont la vitesse de pointe atteint 320 km/h. Mercedes utilise des métaux légers comme le magnésium et applique à la conception des moteurs des techniques de pointe : par exemple, la W154 de 1938 est équipée d'un V12 à quatre arbres à cames en tête, quatre soupapes par cylindres et deux compresseurs. Ainsi, Mercedes va rafler trois titres en 1935, 1937 et 1938 devant Auto Union, la marque dont les voitures sont conçues par Ferdinand Porsche.
La Seconde Guerre mondiale donne un coup d'arrêt brutal à ce développement, mais Mercedes ne tarde pas à reconstruire son activité sportive une fois le conflit terminé. Les hommes de la compétition sont de retour, dont Rudolf Ulhenhaut, brillant ingénieur et pilote d'essai, et Alfred Neubauer, un des meilleurs patrons d'écurie de cette époque. Au début des années 1950, Fritz Nallinger, directeur de l'entreprise, lance le projet d'une voiture de compétition dérivée de la Mercedes 300 de tourisme, présentée au Salon de Francfort 1951. L'équipe course se met au travail et décide de créer spécialement pour cette machine un châssis en treillis tubulaire, très rigide et qui ne pèse que 50 kg. Les techniciens modifient le moteur six-cylindres 3 litres pour en extraire quelque 150 ch dans un premier temps et lui donnent une position très inclinée, de façon à conserver un capot bas. La forme sobre, profilée et enveloppante est signée Karl Kiffert : c'est la première 300 SL, une voiture purement destinée à la course et dont il est fabriqué moins de 10 exemplaires. Dès sa première sortie, elle impressionne la concurrence en décrochant la deuxième place aux Mille Miglia, en mai 1952, entre les mains de Kling et Klenk. Le succès se poursuit en juin aux 24 Heures du Mans, avec la victoire (H. Lang/F. Ries) et la deuxième place, et à la redoutable Carrera Panamericana, au mois de novembre, avec la victoire de Kling et Klenk.

Ces résultats impressionnants donnent bien entendu des idées à ceux qui côtoient la marque et l'un des premiers à réagir est Max Hoffman, aux États-Unis ; basé sur la Côte Est et importateur des marques européennes les plus prestigieuses, il est très écouté par les constructeurs qui apprécient sa connaissance d'un marché très important pour eux. « Vous devriez produire une version tourisme de la 300 SL, » dit-il à Mercedes. « Je suis prêt à en commander 1 000 exemplaires. » Impressionnés, les Allemands mettent alors au point la version route de la 300 SL, modèle déjà célèbre grâce à ses

The Mercedes 300 SL caused a real stir when it was unveiled at the New York Motor Show on 6 February 1954: not only did it offer exceptional performance for the period, but the "gullwing" doors were a hit with the public and the press. A publicity stunt by the manufacturer from Stuttgart ? Not really : the relatively high sides of the multi-tubular chassis required this configuration and the 300 SL was entirely shaped by the race track.
Indeed racing, since the early 20th century, was an essential and inseparable part of Mercedes' culture and history. Christian Lautenschlager's amazing win in the 1914 French Grand Prix paved the way for a remarkable run of victories ; the large 7-litre six-cylinder supercharged engines of the SS and SSK were extremely effective in the long alpine hillclimbs and road rallies such as the Mille Miglia won by Rudolf Caracciola in 1931. However, it was with the famous "Silver Arrows" that Mercedes' technical expertise reached its peak. The "750 kg" formula opened the door to highly powerful machines with supercharged engines producing over 600 bhp with a top speed of 320 km/h. Mercedes used lightweight materials such as magnesium and applied the most up-to-date technology to the design of the engines: for example, the 1938 W154 had a V12 engine with four overhead cams, four valves per cylinder and two compressors. This led Mercedes to claim three titles in 1935, 1937 and 1938, ahead of Auto Union, whose cars were designed by Ferdinand Porsche.
The Second World War brought this development to an abrupt halt, although Mercedes was quick to restart racing activity when the war ended. The characters involved in competition returned, including Rudolf Ulhenhaut, the outstanding engineer and test driver, along with Alfred Neubauer, one of the best team bosses at that time. At the start of the 1950s, the director of the company, Fritz Nallinger, initiated a project for a racecar derived from the Mercedes 300 touring car first seen at the 1951 Frankfurt Motor Show. The competition department set about creating a special trellis-style tubular chassis that was rigid and weighed just 50 kg. The engineers developed the 3-litre six-cylinder engine to extract a further 150 bhp, installing it at a steep angle in order to retain the low bonnet. The simple, streamlined and enveloping form was the work of Karl Kiffert: this was the first 300 SL, a pure race car, of which less that 10 examples were built. From its first outing, the car made its mark on the competition, winning second place in the Mille Miglia in May 1952 in the hands of Kling and Klenk. The success continued in June in the Le Mans 24 Hours, with a victory (H. Lang/F.Ries) and second place, and in the formidable Carrera Panamericana, in November, with the victory of Kling and Klenk.

These impressive results naturally gave ideas to those involved with the marque and one of the first to react was Max Hoffman, in the United States ; an importer of the most prestigious European marques based on the East coast, he was taken seriously by the manufacturers who valued his knowledge of a very important market. "You need to produce a touring version of the 300 SL," he told Mercedes. "I am ready to order 1,000 examples." Inspired by this, the Germans decided to develop a road-going version of the 300 SL, a model already renowned for its successes.
This car used the design of the competition version, with its tubular chassis, its direct injection engine (a first) and dry sump, which then produced 215 bhp. The form was moderated and enhanced with a level of





multiples succès. Cette voiture reprend la conception de la version course, avec son châssis tubulaire, son moteur à injection directe (une première) et son carter sec, qui développe désormais 215 ch. La forme est assagie et enrichie des équipements indispensables à un usage confortable, avec une finition de haut niveau. La voiture est prête pour le Salon de New York, au début de l'année 1954, où elle est exposée à coté du nouveau et plus modeste cabriolet 190 SL. D'emblée, elle subjugue le public, par ses performances autant que par sa forme, née des impératifs de la course. À cette époque, les voitures capables d'atteindre 240 km/h en pointe en toute sécurité se comptent sur les doigts d'une main. Ce qui fera dire au magazine « Auto Sport » : « La ligne de la 300 SL est fabuleuse et ses performances presque incroyables », exemple parmi tant d'autres des propos dithyrambiques qui accompagnent la nouvelle Mercedes. De plus, elle est extrêmement bien fabriquée, ce qui la rend hors de prix : elle coûte deux fois et demi le prix d'une Jaguar XK 140. Pourtant, les commandes affluent et les stars se l'arrachent. Les noms des acheteurs sont un véritable « Who's who » des célébrités de l'époque : Pablo Picasso, le Shah d'Iran, le prince Ali Khan, Clark Gable, Tony Curtis, le roi Hussein de Jordanie... sans parler de fervents amateurs d'automobiles comme Luigi Chinetti ou Briggs Cunnigham.

Pourtant, la Mercedes 300 SL « Papillon » n'a pas que des qualités et, au fil des mois, les utilisateurs commencent à se plaindre de son caractère très « radical » : il règne dans l'habitacle une chaleur parfois insupportable, d'autant plus que les vitres ne s'abaissent pas, et l'accès à bord n'est pas de la plus grande facilité pour une dame élégante portant une robe longue. Le même Max Hoffman, dont la première idée a largement fait ses preuves, revient à la charge : « Nous avons besoin d'une version roadster, décapotable, pour notre clientèle qui habite les régions où le beau temps domine, » indique-t-il aux dirigeants de la firme allemande. Si ceux-ci ont jusque-là hésité à proposer un tel modèle, c'est qu'il représente un nouveau défi technique : les portes doivent descendre plus bas que celles de la version « Papillon », ce qui impose une modification du châssis. Les ingénieurs de Mercedes se penchent à nouveau sur la planche à dessin et parviennent à réduire la hauteur latérale de la structure, tout en conservant sa rigidité. Les modifications de style sont confiées à Friedrich Geiger, qui équipe la voiture d'un pare-brise panoramique et d'une capote qui s'escamote complètement à l'arrière. Présenté au Salon de Genève, en mars 1957, ce nouveau modèle remplace le coupé « Papillon » dont la production s'arrête en début d'année. En fait, le roadster représente l'aboutissement de la carrière de la 300 SL, le compromis idéal entre un pedigree sportif et le raffinement que peut attendre la clientèle de voitures de ce prix. Elle atteint 240 km/h et peut parfaitement entreprendre un voyages longue distance sans fatigue, dans une ambiance opulente, ou se rendre à l'opéra accompagné d'une compagne en robe du soir. Fabriquée avec beaucoup de soin, son comportement présente une grande sécurité grâce notamment à sa suspension arrière modifiée et, à partir de 1961, à ses nouveaux freins à disque. D'ailleurs, le roadster va connaître une carrière plus longue que celle du coupé et ne disparaîtra du catalogue qu'en 1961. Il ne sera jamais remplacé : la 230 SL qui lui succèdera n'offre évidemment pas la même lignée sportive. Le roadster Mercedes 300 SL représente donc un des modèles les plus emblématiques et les plus prestigieux de la marque à l'étoile, un jalon dans l'histoire de la doyenne des constructeurs automobiles, un croisement entre les deux caractéristiques symbolisant cette marque : le sport et le luxe.

equipment necessary for comfortable use, finished to exacting standards. The car was completed in time for the New York Motor Show at the start of 1954, where it was displayed alongside the new and more modest 190 SL cabriolet. The public was enamoured with the car from day one, for its performance as well as its form, born out of the requirements of racing. At that time, the number of cars capable of achieving a top speed of 240 km/h in total security could be counted on one hand. The magazine "Autosport" said : "The styling of the 300 SL is fabulous and its performance almost unbelievable", one of many rave reviews of the new Mercedes. Moreover, the car was extremely well built, and therefore expensive : it cost two and a half times that of a Jaguar XK140. Orders flowed in and celebrities rushed to sign up. The list of purchasers read like a "Who's Who" of the stars of the day: Pablo Picasso, the Shah of Iran, Prince Ali Khan, Clark Gable, Tony Curtis, King Hussein of Jordan... not to mention passionate automobile enthusiasts such as Luigi Chinetti and Briggs Cunningham.

However, the Mercedes 300 SL "Gullwing" was not without its flaws and as the months went by, drivers started to complain about its very "radical" character: the heat in the cockpit could become unbearable, made worse by the fact that the windows couldn't be lowered. Also, access for a well-dressed lady in a long dress was far from easy. The same Max Hoffman, whose initial suggestion had proved its worth, intervened once again : "We need a convertible roadster version for our clients who live in areas where the weather is good," he declared to those in charge of the German firm. There had been some hesitation about offering such a model, which presented a new technical challenge: the doors would need to descend lower than those on the "Gullwing" version, requiring a modification to the chassis.

The engineers at Mercedes went back to the drawing board and succeeded in reducing the height of the structure at the sides without compromising the rigidity. Alterations to the design were carried out by Friedrich Geiger who gave the car a panoramic windscreen and a hood that retracted completely at the rear. Presented at the Geneva Motor Show in March 1957, this new model replaced the "Gullwing" coupé, which ceased production at the start of that year. The roadster was the culmination of the 300 SL's career, representing the ideal compromise between a sporting thoroughbred and a level of refinement expected by the clientèle of cars of this price. It was capable of 240 km/h and as perfectly suited to covering long-distances tirelessly in opulent surroundings, as escorting a passenger in evening dress to the opera. Built meticulously, the handling provided a high level of safety due to the modified rear suspension and, from 1961, new disc brakes. The roadster enjoyed a longer career than the coupé and remained in the catalogue until 1961. It was never replaced : the 230 SL that followed did not offer the same sporty styling. Thus, the Mercedes 300 SL roadster represents one of the marque's most emblematic and prestigious models, a milestone in the history of the doyenne of car manufacturers, unifying the two characteristics that symbolise the brand: sport and luxury.

The 300 SL roadster we are presenting was sold new in Germany on 11 December 1961 to Mr Josef Binder, of Scheidegg. It was one of the last examples built, benefiting from the ultimate technical developments, including disc brakes. The first, extremely meticulous owner, had the car serviced every 3,000 km, before parting with it in March 1965. It sold to the architect's office of Horst Sautter, from Stuttgart, for the sum of 18 000 DM. The odometer recorded 61 000 km and the car was described in the

Le roadster 300 SL que nous présentons a été vendu neuf en Allemagne le 11 décembre 1961 à M. Josef Binder, de Scheidegg. Il s'agit d'un des derniers exemplaires produits, qui bénéficie donc des ultimes évolutions techniques et notamment des freins à disque.
Extrêmement soigneux, le premier propriétaire va faire entretenir sa voiture tous les 3 000 km, avant de s'en séparer en mars 1965. Elle est alors cédée au bureau d'architecte de Horst Sautter, de Stuttgart, pour la somme de 18 000 DM, le compteur affichant 61 000 km et la voiture étant décrite dans l'annonce de vente comme superbe. Depuis cette date et jusqu'en 2013, ce roadster 300 SL va rester dans la même famille Sautter, ce qui est véritablement exceptionnel. Les différents documents qui l'accompagnent permettent d'en retracer l'historique d'entretien, parfaitement suivi. Le carnet d'entretien fait état d'opérations régulières jusqu'à 1969, la voiture ayant alors couvert plus de 110 000 km.
On note quelques épisodes particuliers : ainsi, en juillet 1966, la voiture connaît un accrochage sur le côté gauche, ce qui entraîne la réparation de la porte et de l'aile. M. Sautter ayant pu se faire rembourser par l'assurance du montant des travaux, il est donc probable qu'il n'était pas responsable de cet accident.
Au mois de septembre de la même année, la voiture bénéficie d'une révision approfondie pour un montant total de 7 600 DM. Au fil des ans, les différents éléments mécaniques de la voiture reçoivent les soins nécessaires pour en préserver l'état : moteur, boîte de vitesses, embrayage, freins, etc. Le dossier est extrêmement complet et permet de suivre tous les évènements de l'histoire de la voiture, petits et grands. Par exemple, une clé de rechange est demandée en 1975 et, en 1977, M. Sautter écrit à Daimler-Benz pour un choix de pneumatiques. Trois ans plus tard, la sellerie est refaite, le cuir passant de rouge à brun foncé.
En 1982, la voiture subit à nouveau un léger accident, immédiatement réparé. Six ans plus tard, en 1988, le moteur bénéficie d'une révision par les établissements Hoeckle, à Stuttgart et, l'année suivante, alors que le compteur indique 140 000 km environ, différents travaux sont effectués sur ce roadster qui reçoit une peinture neuve, pour un total de facture de 20 000 DM. Des problèmes moteur apparaissent en 1992, ce qui débouche sur une restauration dans les établissements Kienle pour un montant de 36 000 DM. L'historique d'entretien reste régulier jusqu'en 1994. À cette date, il est vraisemblable que M. Sautter n'ait plus utilisé la voiture qu'occasionnellement. Sur la période 2001-2007, le dossier comporte quelques factures au nom de W. Sautter, autre membre de la famille et, en 2012, la voiture est immatriculée au nom de la fille de M. Horst Sautter, Diana, qui la garde jusqu'en 2013. Aujourd'hui, l'on peut déduire de cet historique particulièrement suivi et complet que le kilométrage apparaissant au compteur, 57 000 km, correspond à un total de 157 000 km d'origine. Ayant bénéficié d'une révision récente, cette voiture exceptionnelle est accompagnée notamment de son manuel d'utilisateur, de la « Datenkarte » d'origine, du manuel de pièces de rechanges, du résumé des principales interventions, d'un volumineux dossier de factures, de correspondances et de documentation diverse. De plus, ce roadster est équipé d'un hard-top, qui a été acheté par la suite.

En soi, le roadster Mercedes 300 SL est une des voitures de sport les plus emblématiques de l'histoire de l'automobile, par son origine sportive doublée d'un raffinement hors du commun. Quand en plus il s'agit d'une voiture qui est restée dans la même famille pendant 48 ans et qui a connu un entretien extrêmement suivi et méticuleux, alors on est en présence d'une pièce véritablement exceptionnelle, dont l'intérêt ne saurait échapper aux investisseurs sérieux.

sales advertisement as superb. From that date through until 2013, this 300 SL roadster remained in the hands of the Sautter family, an exceptional feature. The various documents with the car show the full and continuous service history. The service book records regular maintenance through to 1969 when the car had covered over 110 000 km. There are a few episodes worth noting : in July 1966, the car was involved in a collision on the left side, resulting in a repair to the door and wing. Mr Sautter was reimbursed for the cost of the work by the insurance company, suggesting that he was not responsible for the accident.
In September of the same year, the car benefitted from an extensive service costing 7 600 DM. Over the years, various mechanical elements of the car received the necessary work required to maintain its condition, including to the engine, gearbox, clutch and brakes. The file is comprehensive, detailing every event, both large and small, in the car's history. For example, a spare key was requested in 1975 and, in 1977, Mr Sautter wrote to Daimler-Benz asking for a choice of tyres. Three years later, the upholstery was re-done, the leather changing from red to dark brown.
In 1982, the car suffered another slight accident and was repaired immediately. Six years later, in 1988, the engine was serviced by Hoeckle in Stuttgart, and the year after, when the odometer stood at approximately 140 000 km, various work was carried out and the roadster was re-painted, for a total bill of 20 000 DM. Problems with the engine led to its restoration in the Kienle workshop costing 36 000 DM.
The service history remained regular until 1994. By then, it is probable that Mr Sautter only used the car occasionally. Between 2001 – 2007, the file includes some bills addressed to W. Sautter, another member of the family and, in 2012, the car was registered in the name of Horst Sautter's daughter, Diana, who kept it until 2013.
The full and continuous history of the car leads us to deduce that the mileage showing today of 57 000 km corresponds to a total of 157 000 from new. Having been recently serviced, this exceptional car comes with its owner's manual, the original "Datenkarte", the spare parts manual, the summary of major work, a comprehensive file of invoices, correspondence and documentation. In addition, the roadster comes with a hardtop, bought subsequently.

The Mercedes 300 SL roadster is one of the most iconic sports cars in the history of the automobile, a car combining its origin in competition with an exceptional level of sophistication. When this comes in the form of a car that has been maintained regularly and meticulously in the hands of the same family for 48 years, it is clear that we are in the presence of a truly exceptional example, and one that won't fail to attract the attention of serious investors.



1954年2月6日，梅賽德斯 – 奔馳 300 SL跑車亮相紐約汽車展，並掀起了前所未有的轟動：不僅因車展期間所展示的非凡性能，更藉其獨樹一幟的“鷗翼”式車門於公眾和新聞界風靡一時。這只是斯圖加特團隊的新噱頭嗎？當然，事實並非如此：一方面，此車型因檔邊相對較高，其管狀結構底盤需要這種配置；而300SL的設計本身完全基於對汽車賽道的考量——自二十世紀伊始，頂級汽車賽事已經是梅賽德斯文化和歷史中一個重要且不可分割的部分。克里斯坦•勞恩夏格(Christian Lautenschlager) 在1914年法國大獎賽 (Grand Prix de France) 駕駛300 SL 的傳奇勝利使之一戰成名，自此開啟了300 SL一段輝煌的賽役生涯。梅賽德斯 – 奔馳SS和SSK機械增壓跑車的7大升6缸增壓發動機可有效對抗長途爬坡耐力賽和拉力賽。例如，1931年，魯道夫•加拉斯奧納 (Rudolf Caracciola)便駕駛梅賽德斯 – 奔馳SSK橫掃“一千英里耐力賽”(Mille Miglia)，創造了梅賽德斯 – 奔馳S系列賽車的 “銀箭”傳奇，標誌著平治登峰造極的專業技術。隨著 “750級”方程式賽事的發展，性能強勁的機械配置——輸出功率逾600匹馬力的增壓式引擎及320km/h 的最高時速——是為必須。梅賽德斯 – 奔馳為此研製了應用最先進技術設計並由輕質材料（如鎂）製造的引擎：如1938年面市的W 154即搭載全新的V12引擎，不僅採用了經典的四汽門技術，並配置了四個頂置凸輪軸和兩個壓縮機。梅賽德斯 – 奔馳在1935年、1937年和1938年的黎波里國際汽車大獎賽中多次折桂，其戰績遙遙領先於由斐迪南•保時捷領銜設計的汽車聯盟 (Auto Union)，備受國際車壇矚目。

第二次世界大戰迫止了此類革新，但戰爭結束後，梅賽德斯 – 奔馳便很快強勢回歸。傳奇車手們紛紛再續徵程，其中包括天才機械師及賽車手魯道夫•烏倫豪特(Rudolf Uhlenhaut)，以及阿爾弗雷德•紐鮑爾 (Alfred Neubauer)，即當代最好的賽事總監之一。上世紀中期，首席設計師弗里茨•納凌格(Fritz Nallinger) 提出以法蘭克福國際汽車展首秀的梅賽德斯 – 奔馳 300 豪華房車為藍本，設計一款新型賽車。 賽車部門於是著手打造一個獨一無二的網格式管狀底盤—— 剛性承壓，但淨重僅50公斤。工程師們進一步研製出一台3升6缸引擎以達到提升150匹馬力輸出功率的效果，並從刁鑽角度將其置入前部設計，以保持發動機罩的整體平滑且低斜面。該車精簡的外型與封閉式流線型車體由卡爾• 基弗特 (Karl Kiffert) 操刀設計——第一款300SL——具極致性能的純粹運動賽車誕生了。該系列僅限量生產不到十輛。梅賽德斯 – 奔馳300SL首戰即令人刮目相看：1952年5月，由卡爾•克林 (Karl Kling) 與漢斯• 柯林克 (Hans Klenk) 搭檔駕駛並一舉斬獲 “一千英里耐力賽” (Mille Miglia) 的亞軍。其輝煌戰績在同年六月的勒芒 (Le Mans) 24小時耐力賽上再添碩果：梅賽德斯 – 奔馳300SL車隊包攬了全場冠亞軍 (H. Lang /F. Ries) ；傳奇搭檔卡爾•克林 (Karl Kling) 與漢斯•柯林克 (Hans Klenk) 於11月舉行的墨西哥泛美越野賽 (Carrera Panamericana) 中亦表現卓著。

這些驕人佳績自然啟發平治品牌運營的新想法：第一個提出研發計畫的是美國人馬克斯•霍夫曼 (Maximilian Hoffman)，他是美國東海岸最負盛名的歐洲品牌經銷商—— 其意見引起了製造團隊的重視。“你需要生產300 SL的旅行版本”，他向平治提出有關產量的建議，並許諾 “我已經準備好訂購1000筆訂單”。緣其鼓舞，梅賽德斯– 奔馳團隊決定以300 SL賽車為原型，開發一款獨特的民用車型 。

這款車沿用了賽車版的設計，配置網格式管狀底盤和幹式油底殼系統，亦作為世界上最早採用燃油直噴發動機的量產車廣受稱道。這樣的設計使它相比使用化油器的賽車提升了215匹馬力。其一系列配置均經過嚴格的標準以優化整合車型結構，創造極致舒適的座駕體驗。1954年，梅賽德斯 – 奔馳率新型300 SL空降紐約國際汽車展，與新款的溫和係190SL轎車同台展出。一經亮相，300 SL “鷗翼”便俘獲了大批汽車愛好者的心：它的優異性能及獨一無二的修長型態，儼如是完美汽車的寫照。當時，能夠實現240km h 最高時速並保證卓越安全性的座駕寥寥無幾 。新型300 SL好評如潮，歐洲著名賽車雜誌《Autosport》即讚揚道， “梅賽德斯 – 奔馳300 SL造型精妙絕倫，其性能幾乎令人難以置信”。此款車型由平治團隊精心打造，製造工藝考究——其耗時約為製造一款捷豹XK140的2.5 倍—— 亦因此造價昂貴。新款300 SL深獲各國名流富豪喜愛， 訂單源源不斷，預訂名單亦排起了長龍。訂購名單儼然一本群星璀璨的 《名人錄》：藝術家帕勃羅•畢加索 (Pablo Piccaso)、伊朗國王 (Shah of Iran)、王子阿里•汗 (Prince Ali Khan)、克拉克•蓋博 (Clark Gable)、托尼•柯蒂斯 (Tony Curtis)、約旦國王侯賽因 (King Hussein of Jordan).....以及熱情洋溢的汽車愛好者們，如路易吉•希奈特 (Luigi Chinetti) 和布里格斯•坎寧安 Briggs Cunningham 。

然而，梅賽德斯 – 奔馳300 SL“鷗翼”並非完美無瑕。數月之後，車主們開始抱怨它“激進”的性格：駕駛艙內可能變得過熱而無法忍受；無法降低的座位高度更惡化了這一局面；此外，邀請一位身著高貴晚禮服的女士入座頗為不易 。於是，馬克斯•霍夫曼 (Maximilian Hoffman) 為平治再獻良策 “我們需要為居住環境氣候良好的客戶們提供一個敞篷跑車車型”。然而，將此模型付諸實踐提出了新的技術挑戰：“鷗翼”版本的車門將必須被放低，這同時意味著汽車底盤構造勢必面臨改良。平治的頂級工程師團隊重新繪製了設計圖紙，並最終成功地研制出既減少檔邊高度而又不損害剛性架構的方案。轉型生產的汽車外形由弗里德里希•蓋革 Friedrich Geiger 創制，他不僅設計了大尺寸全景式擋風邊窗，並將發動機罩完全收至車尾。1957年3月在日內瓦國際汽車展上，這款改良車型正式取代了“鷗翼”雙座轎式跑車，“鷗翼”遂至此停產。該跑車是300 SL系列車型職業生涯的巔峰之作，演繹著完美的運動血統和與此級別車型相稱的極致精製——臻於理想平衡。這是一款能夠以240km/h的時速長途行駛數小時，並兼顧乘客雍容座駕體驗的完美作品 —— 當屬攜身著華麗晚禮服的女士前往歌劇院的不二之選 。其建置一絲不苟，改造後的後懸架系統將制動性能推至極致，並從1961年始，全面採用碟式制動器，進一步改善了尊貴的安全體驗。較諸“鷗翼”轎跑車，梅賽德斯 – 奔馳300 SL跑車的職業生涯較久，並在銷售圖錄中留存至1961年。這是一款真正無可替代的超級跑車：隨後面市的230SL失去了獨特的運動造型。因此，梅賽德斯– 奔馳300 SL跑車是代表平治品牌象徵和最高聲望的車型，亦是標誌著世界頂級水準的汽車製造商梅賽德斯 – 奔馳的里程碑式傑作。梅賽德斯– 奔馳300 SL 跑車完美詮釋著運動與奢華這兩個平治品牌特性。

是次展示的梅賽德斯 – 奔馳300 SL 於1961年11月11日售予夏戴克郡 (Scheidegg)的約瑟夫•賓德先生 (Mr. Josef Binder) 。 作為最後一批量產中的佼佼者，其建置受益於全面的技術改進，包括配置了新型碟式制動系統。

該車的首位車主約瑟夫•賓德先生 (Mr. Josef Binder) 是一位極細致周到的擁有者，在1965年3月轉手此車前，他保持著每3000公里的保養習慣 。之後，這輛傳奇的梅賽德斯 – 奔馳300 SL被以18 000馬克的價格轉賣予斯圖加特的赫斯特•索泰 (Horst Sautter) 建築師辦公室。是時，該車的里程表行車記錄為6.1萬公里，並被銷售廣告稱道「品相極佳」。極為珍罕的是，自1965年購入至2013年，這輛梅賽德斯 – 奔馳300 SL無間斷地保存在索泰家族中，隨車的各種證明文件亦呈現著完整而連續的保養歷史。其



中，使用手冊詳細記載了至1969年行車里程達11萬公里時的所有定期維護記錄。 有些插曲值得一提：1966年7月，該車左側車身遭遇碰撞，車門和車翼經過維修。索泰先生的所有維修費用後由保險公司報銷，這表明他並不擔負事故責任。同年9月，該車進行了一項價值7 600 馬克的全面保養。多年來，汽車的各種機械部件均享受著妥善的保養，包括發動機 、變速箱、離合器和制動煞車。隨車文件全面、詳細地描述了這輛梅賽德斯 - 奔馳300 SL歷史上大大小小的每一個事件 。例如，1975年家族曾索要一套備用鑰匙；在1977年，索泰先生寫信給戴姆勒-奔馳 (Daimler Benz) 諮詢輪胎的選擇 。三年後，該車的內飾全面翻新，皮革亦從紅色轉換為深褐色。1982年，汽車再遭輕微事故，但被立即修復。六年後，即1988年，其引擎在斯圖加特由Hoeckle保養；一年後，在行車里程達約14萬公里時，該跑車在Kienle工作室保養並被粉刷一新，據文件顯示，各項服務資費總額達36 000馬克。跑車的定期保養紀錄一直延續至1994年，屆時，索泰先生很可能只是偶爾用車。2001 至 2007年，證明文件另包括了一些署名W.索泰 一該家族的另一成員 一 的賬單。2012年，這輛梅賽德斯 - 奔馳300 SL被註冊於霍斯特.索泰的女兒戴安娜名下，並由她保管至2013年。這輛經久不衰的傳奇跑車目前顯示57 000公里里程，其全面而持續的歷史紀錄促使我們推斷其傳奇生涯中共約15.7萬公里的行車紀錄。

這輛梅賽德斯 - 奔馳300 SL已於近期保養一新，並將於拍賣會上備有與車主手冊、汽車數據卡及全面的票據和通信及證明文件。此外，車主隨後配備的平治經典硬頂亦隨車展拍。

梅賽德斯 - 奔馳300 SL跑車是汽車製造史上最經典的一款運動車型，一輛秉承賽車競技血統，以及精緻造功的超級跑車。這件頂級級造物在同一家族中被私人精心珍藏48年，首次亮相國際拍賣市場，是名副其實的珍罕之作，不容亞洲的頂級藏家錯過。





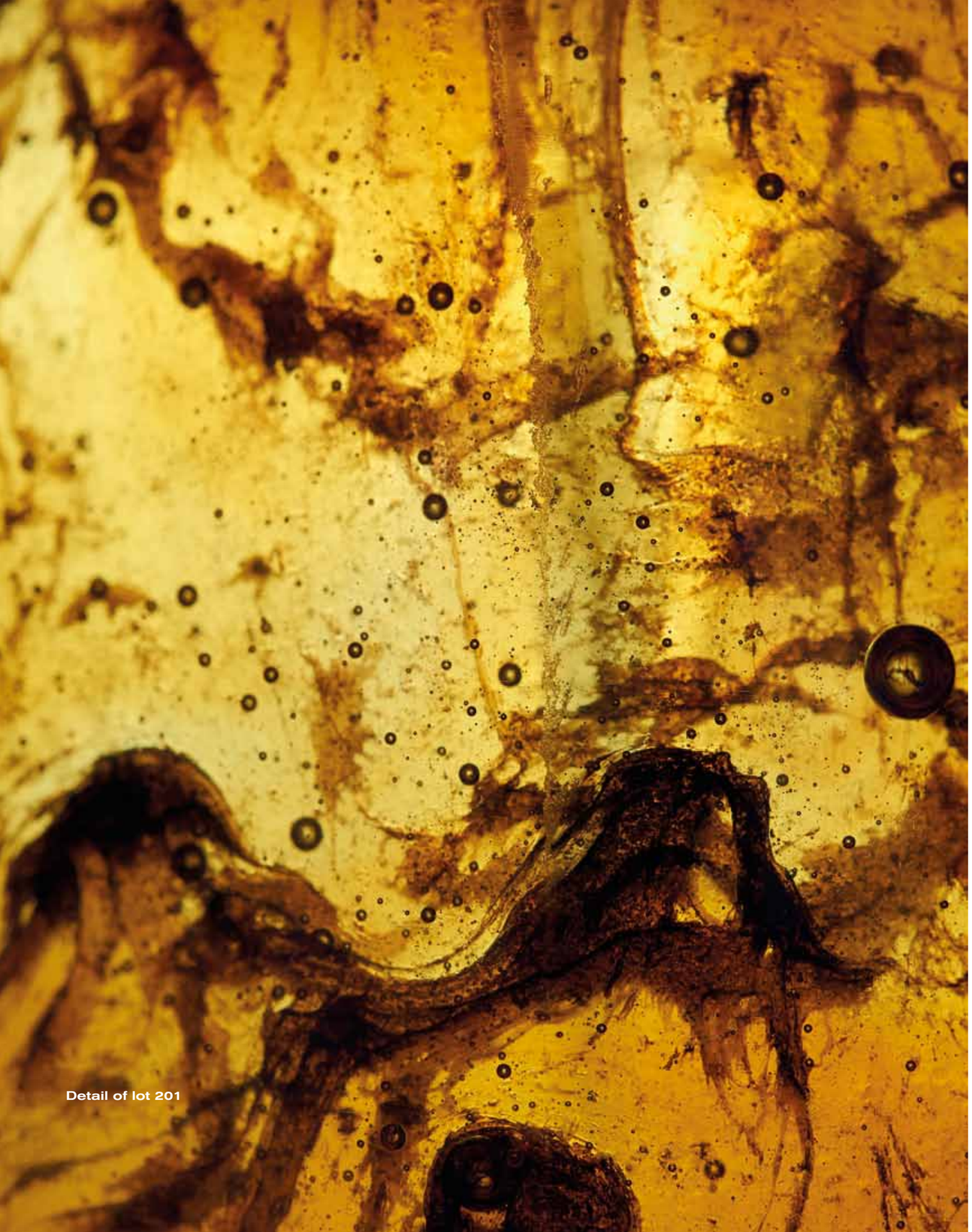
Elegant lifestyle

Art Déco - Design - Hermès Vintage

優雅生活

裝飾藝術 - 設計家居 - 經典愛馬仕

Lots 201 – 221



Detail of lot 201

François-Émile DÉCORCHEMONT
弗朗索瓦-埃米爾・德孔西蒙

François-Émile Décorchemont (1880-1971) est sans doute le plus grand artiste de la pâte de verre en France au XX[e] siècle. Après avoir suivi les cours de l'École nationale des Arts Décoratifs de Paris, il expose ses premiers essais en pâte de verre en 1903.

Ses œuvres sont le fruit de longues recherches et de nombreuses expérimentations. De ce travail lent et minutieux, naissent des pièces splendides mais rares. Chaque modèle est réalisé en un très petit nombre d'exemplaires, chacun restant unique par les couleurs qui le caractérisent.

Les premières œuvres sont des pâtes de verre fines, opaques et mates soulignées de décors empruntés au vocabulaire de la faune et de la flore. Peu à peu, François-Émile Décorchemont précise sa technique et développe les ressources. La matière s'épaissie et gagne en transparence. Les décors naturalistes de la période Art Nouveau sont abandonnés au profit d'ornements géométriques. Finalement, peu avant 1930, le décor tend à disparaître. Toute l'attention de l'artiste se porte désormais sur la pureté de la forme (moulée) et la maîtrise extrême des nuances de couleurs de la pâte de verre, obtenues à partir d'un mélange de verre brut et d'oxydes métalliques.

Ses œuvres les plus épurées, comme notre vase couleur ambre, sont ainsi, à l'inverse de leur simplicité apparente, de véritables prouesses techniques. Leur sobre beauté vient de la qualité de la matière, de l'équilibre parfait des proportions, des colorations changeantes traçant de larges marbrures et de mystérieuses nuées.

Le Musée des Arts décoratifs de Paris conserve une importante collection d'œuvres de l'artiste. Quelques exemplaires sont encore conservés dans de prestigieux musées tels que le Musée d'Orsay ou le Metropolitan Museum.

François Décorchemont was possibly the greatest artist of pâte-de-verre *(cast glass) in France during the twentieth century. After having studied at the National School of Decorative Arts in Paris, he exhibited his first attempts in* pâte-de-verre *in 1903.*

His works are the result of extensive research and many experiments. From his slow, painstaking work a few rare but splendid pieces are born. Each model was made in a very small number of copies, each with unique color tones.

The first works were created in thin pâte-de-verre*, both opaque and matte, highlighted with decorations inspired by the visual vocabulary of fauna and flora. Gradually Décorchemont's technique became more individual as he continued to explore different resources. The material thickened and became more transparent. Naturalist decorations from the Art Nouveau period were abandoned in favor of geometric ornaments. Finally, shortly before 1930, the decor began to disappear. The artist's attention now focused on the purity of the cast form and extreme control of shades of colors in the* pâte-de-verre*, obtained from a mixture of raw glass and metal oxides.*

His most refined works, such as our amber-colored vase, are truly remarkable technical achievements, in contrast to their apparent simplicity. Their simple beauty comes from the quality of the material, a perfect balance of proportions, shifting colors, traces of wide marbling, and mysterious cloudy areas.

The Museum of Decorative Arts in Paris has an important collection of works by the artist. Some copies are still kept in prestigious museums such as the Orsay Museum and the Metropolitan Museum.

弗朗索瓦·德孔西蒙(1880-1971)是法國二十世紀脫蠟鑄造技術最偉大的藝術家。他在巴黎國立裝飾藝術學校畢業後，於1903年展出了第一批脫蠟鑄造技術的實驗作品。

他的作品基於深入研究與重複試驗。這種緩慢而細緻的工作，是稀有并奪目的。每個樣式有很少的複製品，并以其色彩的變換成為獨一無二。

德孔西蒙早期作品多為薄的玻璃製品，不透明與磨砂的性質仿佛動物與植物的油脂。他逐漸精細其技術并開發其資源，材料變厚并更加透明。新藝術運動時期的自然主義裝飾被摒棄，取而代之的則為幾何裝飾。最終，在稍早於1930年的時候，裝飾趨於消失。藝術家致力於表現其造型(澆鑄)與玻璃顏色的微妙變化，從而創作出原始玻璃與金屬氧化物的混合物。

其最精緻的作品，如這支琥珀色花瓶，造型雖簡單，但技術則非常精湛。作品樸素的美來自於材料的考究，比例的平衡，變換的色彩，流動的肌理。

巴黎裝飾藝術博物館收藏著德孔西蒙的一批重要作品。另有一些作品也被世界著名博物館收藏，如法國奧塞博物館與美國大都會博物館。

201
François-Émile DÉCORCHEMONT
1880 – 1971

VASE – Circa 1927
Corps hexagonal sur petit talon et anses latérales en volutes, en pâte de verre ambrée nuancée, souligné d'une frise de chevrons.
Signé du cachet et numéroté.
H. : 12 cm
D. : 9,8 cm

Historique :
Modèle crée en 1927 et diffusé jusqu'en 1928. Réalisé en 16 exemplaires, chacun restant unique par ses nuances de couleurs.

Bibliographie :
Véronique Ayroles, *François Décorchemont. Maître de la pâte de verre*, Éditions Norma, Paris, 2006, modèle reproduit et référencé sous le n°338.

A FRANÇOIS DÉCORCHEMONT PÂTE-DE-VERRE VASE – CIRCA 1927
Amber moulded glass; hexagonal shape with chevron pattern and scrolled handles stamped and numbered historic: model created in 1927 and aired until 1928.
Only 16 vases of this model were produced, each with unique color tones
H.: 4 ¼ in.
D.: 3 ¾ in.

Created in 1927 and sold until 1928, 16 examples of this model exist, all in a different and unique colour.

Literature:
Véronique Ayroles, François Décorchemont. Maître de la pâte de verre, *Éditions Norma, Paris, 2006, illustrated, n°338.*

弗朗索瓦–埃米爾•德柯西蒙

彩色玻璃碗
約1925**年**
印戳并編號。

高: 6,5 **公分**； 2 ½ **英寸**
直徑: 8,5 **公分**；3 ¼ **英寸**

加斯頓·瑞士

HK$ 9 000 – 13 000
US$ 1 200 – 1 800

202
François-Émile DÉCORCHEMONT
1880 – 1971

COUPE – Circa 1925
Corps conique sur petit talon en pâte de verre moulée dans les tons blanc, bleu violacé, rose et brun foncé à décor de vagues stylisées.
Signée du cachet et numérotée.
H. : 6,5 cm
D. : 8,5 cm

A FRANÇOIS DÉCORCHEMONT PÂTE-DE-VERRE BOWL OF FLARED FORM – CIRCA 1925
Blue, white, pale pink and dark brown moulded glass ornamented with stylized waves pattern stamped and numbered
H.: 2 ½ in.
D.: 3 ¼ in.

弗朗索瓦–埃米爾•德柯西蒙

琥珀色玻璃雙耳瓶
約1927**年**
印戳并編號。

高: 12 **公分**；4 ¼ **英寸**
直徑: 9,8 **公分**；3 ¾ **英寸**

外觀設計于1927年，發行至1928年，共製作16件。因燒製紋路與顏色的不同，每件均為獨一無二的作品。

HK$ 15 000 – 25 000
US$ 2 000 – 3 000


201

202



Detail of lot 204

Gaston SUISSE
加斯頓・瑞士

Le sujet de prédilection de l'artiste laqueur Gaston Suisse (1896-1988) restera, durant sa longue carrière, le monde animal.

Au cours de nombreuses heures, l'artiste réalise des études sur le terrain : au Jardin des Plantes ou lors de ses nombreux voyages à l'étranger. Passionné par l'art d'Extrême Orient, il apprend le métier de laqueur très jeune et profite également de la riche documentation de son père sur l'art japonais et l'art chinois.

Il donne ses premiers essais en laque autour de 1913. Les années suivantes, il va explorer sans relâche les possibilités offertes par la laque, les poudres de métaux ou la feuille d'or. Son art se caractérise par la grande finesse et la précision du dessin ainsi que par l'originalité de ses recherches techniques et la richesse des effets chromatiques.

Durant les années trente, il est un des artistes les plus en vue, recevant des commandes de panneaux en laque mais aussi de décors monumentaux dans le cadre de commandes officielles. Ses panneaux comptent aujourd'hui parmi les plus beaux exemples de l'art décoratif français des années trente. Les écureuils de Malaisie s'imposant parmi les sujets les plus appréciés des collectionneurs.

Lacquer artist Gaston Suisse's favorite subject was always the animal world throughout in his long career.

The artist spent countless hours doing studies form the field at the Botanical Gardens or during his many trips abroad. Fascinated by the art of the Far East, he learned the lacquer craft very early in life, and also took full advantage of his father's wealth of documentation on Japanese and Chinese art.

He made his first attempts at lacquer around 1913. During the following years, he tirelessly explored the possibilities offered by lacquer, metal powders, and gold leaf. His art is characterized by great finesse and accuracy of drawing, by the originality of his technical research, and rich color effects.

During the thirties, he was one of the most prominent artists, receiving orders for lacquer panels but also for monumental decorations from official sources. His panels are now among the finest examples of French decorative arts from the Thirties. Malaysian squirrels were among the most popular subjects for collectors.

漆藝藝術家加斯頓•瑞士(1896-1988)，在他漫長的職業生涯中鐘情于動物世界。大多數時間，他在植物園或旅行途中對素材進行實地研究并獲取靈感。加斯頓•瑞士年輕時對遠東藝術癡迷，便開始學習漆器工藝，并大量閱讀其父所藏的日本藝術與中國藝術的豐富書籍。他在1913年間進行了第一次漆器創作，隨後的幾年，不知疲倦地探索金屬粉末與金箔的運用方法。其藝術特點為精細的畫面、獨特的技法、豐富的色彩。在三十年代，他是最炙手可熱的藝術家之一，總有源源不斷的漆板訂單與官方的裝飾定制。他的漆板畫被譽為三十年代法國裝飾藝術最優秀的作品之一。其中馬來西亞松鼠主題為時下最受收藏家青睞的藝術創作。

203
Gaston SUISSE
1896 – 1988

ÉCUREUILS DE MALAISIE – Circa 1930
Panneau en laque noire à décor gravé
représentant des écureuils réhaussés
à la poudre d'aluminium et des feuillages
réhaussés à la feuille d'or.
Signé en bas à gauche.
Encadrement d'origine en laque arrachée.
Panneau seul : 44 x 68,5 cm
Cadre : 61,5 x 86 cm

Bibliographie :
Catalogue de l'exposition Gaston Suisse,
Édition du Musée de Vernon, 15 janvier 2000 –
15 mars 2000, reproduit p. 49 sous le numéro 66.

Gaston SUISSE
1896 – 1988

ÉCUREUILS DE MALAISIE – Circa 1930
A black lacquered wood panel with engraved decoration representing malaysian squirrels in boughs brightened with aluminium powder and gold leaf. Signed lower left. Original lacquered wood frame
Panel: 17 ¼ x 27 in.
Frame: 24 ¼ x 33 ¾ in.

Literature :
Catalogue of the exhibition Gaston Suisse,
Édition du Musée de Vernon, 15th January 2000 –
15th March 2000, illustrated p. 49, n° 66.

加斯頓•瑞士

馬來西亞松鼠
約1930年
黑底金漆，畫面左下角落款；原配外框

漆板: 44 x 68,5 **公分**；17 ¼ x 27 **英寸**
漆板含外框: 61,5 x 86 **公分**；24 ¼ x 33 ¾ **英寸**

HK$ 90 000 – 130 000
US$ 12 000 – 17 000



204
Gaston SUISSE
1896 – 1988

ASTRILDS DANS LES FLEURS DE VANILLE
Circa 1935
Panneau en laque vert céladon à décor gravé en laque polychrome et fleurs de vanille en laque de Coromandel.
Signé en bas à gauche.
Encadrement d'origine en laque arrachée.
Panneau seul : 43,5 x 67,5 cm
Cadre : 61 x 85 cm

Gaston SUISSE
1896 – 1988

ASTRILDS DANS LES FLEURS DE VANILLE
Circa 1935
A celadon green lacquered wood panel with engraved decoration representing astrilds birds and vanilla flowers in polychrome lacquer and coromandel lacquer. Signed lower left. Original lacquered wood frame
Panel: 17 ¼ x 26 ½ in.
Frame: 24 x 33 ½ in.

加斯頓•瑞士

香草花叢梅花雀
約1935年
綠底雕彩漆；畫面左下角落款；原配外框

漆板: 43,5 x 67,5 **公分**；17 ¼ x 26 ½ **英寸**
漆板含外框: 61 x 85 **公分**；24 x 33 ½ **英寸**

HK$ 70 000 – 90 000
US$ 9 000 – 12 000





Detail of lot 205

Jean PUIFORCAT
讓·普弗卡特



Jean Puiforcat boutique, Paris, 1937.

Copyright

Jean Puiforcat (1897-1945) entre dans l'entreprise d'orfèvrerie familiale en 1918. Sous son impulsion, les créations de la célèbre maison parisienne vont évoluer vers un style plus moderne abandonnant les ornements superflus au profit de formes géométriques épurées.

Son œuvre est particulièrement remarquée lors de l'Exposition Internationale des Arts décoratifs à Paris en 1925 où la ménagère modèle « Monaco » est présentée pour la première fois. On admire alors la sobriété du dessin, la logique et la belle technique de l'orfèvre.

Chaque pièce en argent massif est ainsi réalisée durant de longues et minutieuses heures de travail. Remarquées dès les années vingt parce qu'elles rajeunissaient la tradition de l'orfèvrerie, les créations de Jean Puiforcat sont encore aujourd'hui les plus recherchées par les collectionneurs du monde entier. La ménagère « Monaco » est le symbole du savoir-faire français porté à un haut degré de perfection mais aussi un exemple emblématique du style « Art Déco ».

Jean Puiforcat entered the family metalwork business in 1918. Under his leadership, creations from the famous Parisian house evolved into a more modern style, abandoning superfluous ornaments in favor of sleek geometric shapes.

His work was particularly noticed at the International Exhibition of Decorative Arts in Paris in 1925 where the "Monaco" cutlery set was presented for the first time. We can admire the sobriety of the design, the logic and beautiful technique of the silversmith.

Each solid silver piece is the result of long and meticulous hours of work. Soon noticed during the twenties because they rejuvenated silversmith traditions, Jean Puiforcat's creations are still the most sought after by collectors worldwide. The "Monaco" cutlery pattern is a symbol of French expertise brought to a high degree of perfection, but also a prime example of "Art Déco" style.

讓·普弗卡特(1897-1945)**於**1918**年進入金銀製品家族企業。在他的引領下品牌的設計風格趨於現代幾何風，并逐漸摒棄多餘的裝飾。他的作品在**1925**年巴黎國際裝飾藝術展大放異彩，此《摩納哥》整套餐具也第一次亮相。我們欣賞其樸素的繪畫、精良的金銀製作工藝。每個純銀器都需要長期以及細緻的工作，在上世紀二十年代，他的設計使金銀器這傳統行業重新煥發活力。今天，讓·普弗卡特的創作依然受世界各地收藏家的追捧。《摩納哥》餐具不僅代表法國手工業的高度，也是"裝飾藝術"風格的典型。

205

Jean PUIFORCAT
1897 – 1945

MÉNAGÈRE « MONACO »
Modèle créé en 1925
notre modèle réalisé circa 1935, en argent massif, chiffré en défonce ou gravé (couteaux) sur chaque couvert « SC », se composant de 247 pièces :
- trente grands couteaux
- trente grandes fourchettes
- quinze cuillers à potage
- quinze couteaux à poisson
- quinze fourchettes à poisson
- deux couverts de service à poisson
- quinze fourchettes à dessert
- quinze cuillers à dessert
- quinze cuillers à glace
- quinze petites fourchettes
- trente couteaux à fromage
- vingt-quatre cuillers à moka
- une pince à sucre
- deux grandes cuillers de service
- quatre petites cuillers de service
- quatre fourchettes de service
- trois couteaux de service à fromage
- deux pelles à tarte
- une cuiller saupoudreuse
- deux couteaux à beurre
- deux petites louches
- cinq couverts de service (une grande louche, deux petites louches, une grande fourchette, une grande cuiller).

Dans leurs écrins d'origine gainés de cuir et signés Puiforcat.
Poinçon d'argent Minerve et poinçon du maître-orfèvre sur chaque pièce.
Poids brut total : 17,122 kg.

Provenance :
Offert en 1935 en cadeau de mariage aux parents de l'actuel propriétaire.

Historique :
Modèle créé pour l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels moderne de 1925 à Paris et présenté à cette occasion.

Bibliographie :
Françoise de Bonneville, *Jean Puiforcat*, Éditions du Regard, Paris, 1986, modèle référencé et reproduit p. 250.
Yvonne Brunhammer, *Cinquantenaire de l'Exposition de 1925*, Musée des Arts décoratifs, Paris, 1976, modèle référencé et reproduit p. 101.

A 247- PIECE "MONACO" SILVER FLATWARE SERVICE, BY JEAN PUIFORCAT, DESIGNED
In 1925 for the international exhibition of decorative arts in paris, this service executed circa 1935, comprising:
- thirty dinner knives
- thirty dinner forks
- fifteen soup spoons
- fifteen fish knives
- fifteen fish forks
- two fish serving pieces
- fifteen dessert forks
- fifteen dessert spoons
- fifteen ice-cream spoons
- fifteen small forks
- thirty cheese knives
- twenty-four coffe spoons
- one sugar tongs
- two large serving spoons
- four small serving spoons
- four serving forks
- three cheese serving knives
- two cake servers
- one sugar sprinkler spoon
- two butter knives
- two small laddles
- five serving pieces (one large laddle, two sauce laddles, one serving fork, one serving spoon) all stamped with the maker's mark, handles pierced or incised (knives) with monogram "SC", silver french mark; in fitted drawers.
17,122 kg

Provenance:
Acquired in 1935 then by descent to the present owner.

Exhibited in 1925 at the International Exposition of Modern Industrial and Decorative Arts.

Literature:
Françoise de Bonneville, Jean Puiforcat, *Éditions du Regard, Paris, 1986, illustrated p. 250.*
Yvonne Brunhammer, Cinquantenaire de l'Exposition de 1925, *Musée des Arts décoratifs, Paris, 1976, illustrated p. 101.*

讓•普弗卡特

"摩納哥" 餐具一套
此式樣出品於1925年

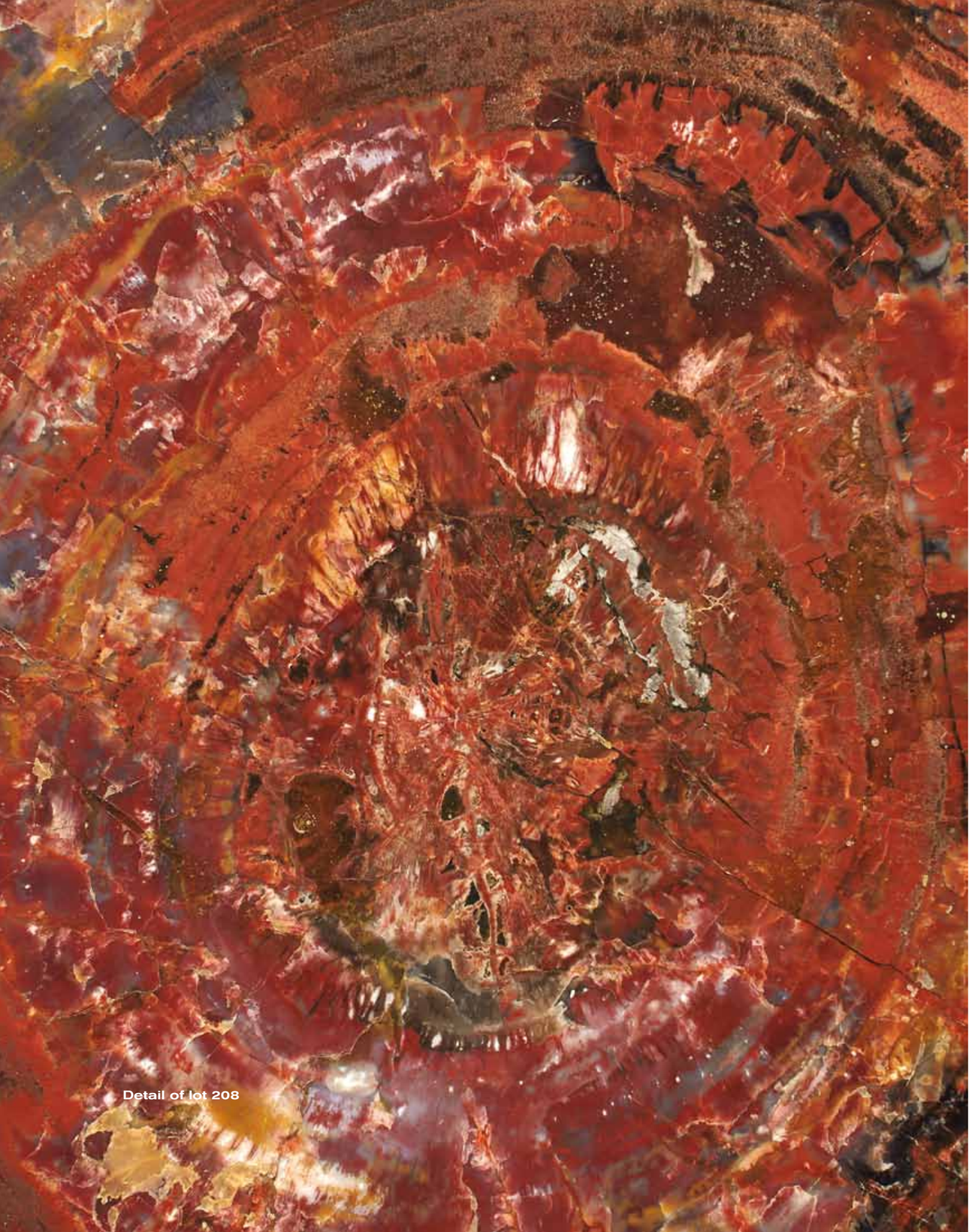
此套餐具為1935年版，純銀製作，每件餐具有"SC"鋼印，共二百四十七件餐具：
十五套刀叉
十五支湯匙
十五套食魚刀叉
兩件食魚餐具
十五套甜點勺與叉
十五支冰淇淋勺
十五把小叉子
三十把奶酪刀
二十四支咖啡勺
一個糖夾
兩把大勺
四支小勺
四把叉子
三把大奶酪刀
兩把糕點鏟子
一把撒粉勺
兩把黃油刀
兩把湯勺
五個餐具(一把大湯勺、兩把小湯勺、一把大叉子、一把大勺子)
外盒為皮質，簽有 Puiforcat
總重量: 17 kg 122

來源：
現藏家父母的結婚禮物，1935年

為1925年巴黎現代工業裝飾藝術國際博覽會爾設計并展出。

HK$ 350 000 – 500 000
US$ 50 000 – 70 000





Detail of lot 208

Ado CHALE
阿・土查萊

Ado Chale (né en 1928) est l'auteur d'une œuvre très personnelle, précieuse, sensuelle et teintée d'onirisme. Fils d'ébéniste, artiste autodidacte, il se forme d'abord à la technique de la forge avant de créer des bijoux et des meubles sculptures.

Il crée ses premières tables dans les années soixante. Passionné de minéralogie, Ado Chale parcourt le monde à la recherche de pierres semi-précieuses et de bois pétrifiés qui lui serviront à réaliser des plateaux de tables. Dans l'atelier, la mise au point de son mobilier est un lent processus où le temps n'est pas compté. Les pierres sont finement incrustées dans une résine époxy. Les bois fossilisés, tel que notre plateau en séquoia qu'il a ramené lui-même d'Arizona, sont minutieusement poncés et polis au diamant.

Ado Chale réalise également à cette époque les premiers plateaux en bronze dont la célèbre table « Goutte d'eau », que nous présentons dans cette vente, dite aussi table « Soleil Maya » en référence à l'art précolombien particulièrement apprécié par l'artiste.

Les créations d'Ado Chale, à la fois précieuses et novatrices, séduisent dès les années soixante et soixante-dix une clientèle prestigieuse. Ces « meubles bijoux » intègrent les plus grandes collections d'Europe dont les collections présidentielles et royales. Aujourd'hui encore, il est un des artistes les plus recherché par les collectionneurs du monde entier. Nous sommes heureux de présenter dans cette vente trois pièces historiques de l'artiste commandées dans les années soixante-dix.

Ado Chale has authored a highly personal body of work, precious, sensual and tinged with a dreamlike atmosphere. The son of a cabinetmaker and self-taught artist, he first trained in the technique of the forge before creating jewelry and furniture-sculpture.

He created his first tables in the sixties. A mineralogy enthusiast, Ado Chale traveled the world in search of semi-precious stones and fossilized woods to use as tabletops. Developing furniture in his workshop involved a slow process where time was never of the essence. The stones were carefully incrusted in an epoxy resin, and the fossilized woods, such as our tray in sequoia that he himself brought from Arizona, are carefully sanded and diamond-polished.

During this same period, Ado Chale created his first bronze table top, including the famous "Water Drop" table on auction today, otherwise known as the "Mayan Sun" table in reference to the Pre-Columbian art the artist particularly appreciated.

Ado Chale's creations, both precious and innovative, appealed to a prestigious clientele during the sixties and seventies. His "furniture-jewels" became part of the collections in Europe, including presidential and royal collections. Today, he is one of the most sought after artists for collectors worldwide. We are pleased to present three historical pieces by the artist in this auction, all commissioned in the seventies.

阿·土查萊（生於1928年）創作的作品極為個人化、珍貴、感性及夢幻。作為高級細木工的兒子，他卻自學成才，在創作珠寶與雕塑家具之前，他首先在鐵匠工坊學習了鍛造技術。

他在六十年代創作了第一批桌子。癡迷於礦物學的阿·土查萊周遊世界尋找用於桌面的半寶石與木化石。在他的工作室，作品的最終實現為一個緩慢的過程，半寶石被精細地嵌在樹脂內。如此款杉木化石茶几，由藝術家親自從亞利桑那州選材，經過精心打磨與鑽石拋光。在同一時期，阿·土查萊開始製作青銅桌面，例如此款著名茶几“水滴”，也稱為“瑪雅的太陽”，其前哥倫布藝術素材深深地吸引著藝術家。

阿·土查萊珍貴與革新的創作，自六七十年代起便吸引著重要藏家。這些“珠寶家具”成為歐洲的主流收藏，即為總統與王室收藏。今天他仍然是全世界最受追捧後的藝術家之一。我們很榮幸向大家呈現藝術家在六十年代最具代表性的三件作品。

206
Ado CHALE
Né en 1928

TABLE BASSE « GOUTTE D'EAU »
Circa 1970
Épais plateau rectangulaire à angles arrondis en fonte de bronze à décor rayonnant en relief.
Double piètement tripode de section carrée en acier noirci.
Signé sur le bord du plateau.
H. : 35 cm
Plateau : 147 x 73,5 cm

Ado CHALE
Born in 1928

"GOUTTE D'EAU" OCCASIONAL TABLE
Circa 1970
Rectangular with rounded corners cast bronze top with radiating decoration in relief; two enamelled steel platforms; engraved designer's mark "Chale" to the table edge
H.: 13 ¾ in.
Table top: 58 x 29 in.

阿•土查萊

茶几 "水滴"
約1970年
銅桌面刻有水波紋，底部兩邊分別裝飾三足，藝術家簽名。

高: 35 **公分**； 13 ¾ **英寸**
桌面: 147 x 73,5 **公分**； 58 x 28 **英寸**

HK$ 180 000 – 220 000
US$ 25 000 – 30 000


Hallmarks



207
Ado CHALE
Né en 1928

COUPE – Circa 1970
de forme ovoïde en fonte de bronze.
Signée.
H. : 5 cm
D. : 15,8 cm

Ado CHALE
Born in 1928

BOWL – Circa 1970
Cast bronze; engraved designer's mark "Chale"
H.: 2 in.
D.: 6 ¼ in.

阿•土查萊

銅碗
約1970年

高: 5 公分；2英寸
直徑: 15,8 公分；6 ¼ 英寸

HK$ 9 000 – 13 000
US$ 1 200 – 1 800



208
Ado CHALE
Né en 1928

GUÉRIDON – Circa 1970
Épais plateau de forme libre en bois pétrifié.
Piètement tripode de section carrée
en acier noirci.
H. : 46 cm
D. : 67 cm

Ado CHALE
Born in 1928

OCCASIONAL TABLE – Circa 1970
Petrified wood top and enamelled
steel platforms on castors
H.: 18 in.
D.: 26 ½ in.

阿•土查萊

三足茶几
約1970年
桌面為木化石，三足為黑色鋼材。

高: 46 公分；18 英寸
直徑: 67 公分；26 ½ 英寸

HK$ 90 000 – 130 000
US$ 12 000 – 18 000



Ensemble de Gogottes provenant d'une collection particulière française – Lots 209 - 211
Set of Gogottes from a French private collection – 法國私人珍藏固結砂岩雕塑

La gogotte est une concrétion gréseuse qui allie fortuitement quartz et calcium. Sa forme onirique, qui paraît empruntée à l'art contemporain, est due en réalité à l'érosion naturelle du sol au fil des millénaires. Œuvre minéralogique, chaque gogotte revêt une forme unique, quasi mystique, qui ouvre l'imaginaire individuel à des interprétations infinies.

Réputé pour sa pureté et sa finesse depuis le XVII[e] siècle, le sable de Fontainebleau donne à la gogotte son aspect porcelainé.

Des gogottes sont conservées dans des musées d'histoire naturelle du monde entier. Le National Museum of Natural History de Washington en possède un exemplaire particulièrement exubérant.

A gogotte is a sandstone concretion fortuitously composed of quartz and calcium. Its dreamlike form, which could be a contemporary sculpture, is actually due to the natural erosion of the ground through thousands of years. A mineralogical work of art indeed, each gogotte has a unique and otherworldly shape, which open each imagination to infinite interpretations.

Fontainebleau's sand is famous for its flawlessness and delicacy since the 17th century, and gives to the gogotte its porcelain appearance.

Gogotte concretions can be found in natural history museums around the world. A particularly well-preserved example is exhibited at the National Museum of Natural History in Washington.

由細小的石英顆粒與碳酸鈣（砂岩）結合而成。深埋地下經過幾千年的自然侵蝕，它那夢幻的形態可與一件當代藝術雕塑媲美。每件皆獨一無二，奇妙超然的造型隨個人浮想聯翩。

自十七世紀便開始以其純潔與精美而著名，法國楓丹白露沙子造就了它瓷器般的質感。

全球各大自然歷史博物館均藏有固結砂岩。美國華盛頓國家自然歷史博物館藏有一件絕美的雕塑。



209
GOGOTTE, SCULPTURE NATURELLE « CHEVAL MARIN »
Oligocene, (datant de 30 millions d'années), Probablement Fontainebleau, France

Concrétion gréseuse naturellement façonnée de multiples excroissances, suggérant la forme d'un cheval marin
H. : 61 cm

A NATURAL SCULPTED SANDSTONE GOGOTTE REPRESENTING A SEA HORSE, OLIGOCENE (THIRTY MILLION YEARS OLD) PROBABLY FONTAINEBLEAU, FRANCE FORMED OF ROUNDED BULGES AND LUMPS OF VARYING SIZE.
H.: 24 in.

固結砂岩自然雕塑

海馬
漸新世（三千萬年前）
應出自法國楓丹白露

高: 61 公分；24 英寸

HK$ 50 000 – 70 000
US$ 6 000 – 9 000



210
GOGOTTE, SCULPTURE NATURELLE
« CYCLOPE »
Oligocene, (datant de 30 millions d'années),
Probablement Fontainebleau, France

Concrétion gréseuse suggérant la forme
d'un cyclope.
H. : 40 cm

A NATURAL SCULPTED SANDSTONE GOGOTTE
REPRESENTING A CYCLOPE'S EYE, OLIGOCENE
(THIRTY MILLION YEARS OLD)
PROBALY FONTAINEBLEAU, FRANCE
H.: 15 ¾ in.

固結砂岩自然雕塑

獨眼怪
漸新世（三千萬年前）
應出自法國楓丹白露

高: 40 **公分**；15 ¾ **英寸**

HK$ 18 000 – 25 000
US$ 2 500 – 3 500



Ensemble de Gogottes provenant d'une collection particulière française – Lots 209 - 211
Set of Gogottes from a French private collection – 法國私人珍藏固結砂岩雕塑

211
GOGOTTE, SCULPTURE NATURELLE
« LION BOUDDHIQUE »
Oligocene, (datant de 30 millions d'années),
Probablement Fontainebleau, France

Concrétion gréseuse suggérant la forme d'un lion bouddhique
H. : 54 cm

A NATURAL SCULPTED SANDSTONE GOGOTTE,
OLIGOCENE (THIRTY MILLION YEARS OLD),
PROBALY FONTAINEBLEAU, FRANCE,
REPRESENTING A BOUDDHIST LION
H.: 21 ¼ in.

固結砂岩自然雕塑

佛獅
漸新世（三千萬年前）
應出自法國楓丹白露

高: 54 **公分**；21 ¼ **英寸**

HK$ 50 000 – 70 000
US$ 6 000 – 9 000



Elizabeth GAROUSTE & Mattia BONETTI
伊丽莎白·嘉洛斯特與玛蒂亚·博奈蒂

Le duo Garouste et Bonetti, formé par les designers Elisabeth Garouste et Mattia Bonetti, est certainement le plus emblématique de la création française de ces dernières décennies. Leur rencontre, dans le Paris des années 1980, a débuté par la mythique discothèque du Palace dont ils ont aménagé le club privé, Le Privilège. Déjà, leur style singulier, volontiers baroque et que certains verront « barbare », fait mouche dans ce lieu où se presse le Tout-Paris des arts et de la mode.

Figure de proue d'un design original, les plus grands créateurs font appel à eux et les commandes les plus prestigieuses affluent. C'est ainsi qu'ils imagineront les salons de la maison de couture Christian Lacroix, rue du faubourg Saint-Honoré ou encore le dessin de flacons de parfum pour Nina Ricci ou la résidence d'été de la famille Picasso.

Leurs pièces, présentes dans les plus grandes collections publiques et privées, sont aujourd'hui rares et recherchées. Rares, car leur fabrication fait appel aux techniques artisanales les plus raffinées et aux matières les plus sophistiquées. Recherchées, car elles sont le témoin d'un goût dont le creuset fût Paris et qui, en quelques années a conquis par son charme unique, les amateurs avertis du monde entier.

The duo Garouste and Bonetti, constituted by Elisabeth Garouste and Mattia Bonetti, forms one of the most emblematic examples of the French creative scene of these recent years. They met in Paris during the 1980s ; their first project consisted in the decoration of the Privilege, the disco Palace's private club. Their singular style, baroque or, as someone defined it, "barbarian", hit the bull's eye and everybody in Paris in the arty and fashion milieu rushed there and tried to squeeze in.

Figurehead of an original design, they started to be called on by the most important designers and very prestigious orders started to flow in. Garouste and Bonetti was the inventive mind behind the showroom of the "couture fashion house" Christian Lacroix on the Faubourg Saint-Honoré, as well as the design of Nina Ricci's perfume bottles or the Picasso family summer holiday retreat mansion.

Their pieces, belonging to some of the most important public and private collections, are nowadays very rare and highly sought after. The reason being that their fabrication requires refined handmade techniques and sophisticated materials; they are the concrete testimony of a taste whose melting pot was Paris and that had been capable of seducing in few years thanks to its unique charms well-informed collectors worldwide.

伊丽莎白·嘉洛斯特與玛蒂亚·博奈蒂是法國設計界過去十年里最具代表性的二人組合。他們於1980年代相遇在巴黎，首次合作設計了一家神私人會所夜總會。獨特的巴洛克設計風格使他們擁有了“新野蠻人”的美譽，全巴黎的藝術與時尚人士都想踏足于此地。

獨創的設計風格使他們與設計大師合作并開始承接重要項目。隨後更是為著名服裝品牌克里斯汀·拉克魯瓦的巴黎總店進行設計，以及蓮娜·丽姿香水瓶與毕加索家族的度假屋。

他們的設計作品被世界眾多大藏家與機構所收藏，如今已非常珍貴稀有，即來自製作工藝的精良與材料的運用，以及一個時代審美的見證與其擁有的眾多仰慕者。

212
Elizabeth GAROUSTE
& Mattia BONETTI
Nés en 1949 & 1953

LAMPE DITE « MASQUE » – Circa 1995
Bronze à patine brune
Édition Galerie Avant-Scène
Estampille de l'artiste et de l'éditeur,
numérotée
47 x 26 x 26 cm

Elizabeth GAROUSTE
& Mattia BONETTI
Born in 1949 & 1953

"MASQUE" LAMP – CIRCA 1995
Brown patinated bronze
Edited by Avant-Scene gallery
Stamped by the artist and the editor, numbered
18 ½ x 10 ¼ x 10 ¼ in.

伊丽莎白•嘉洛斯特與玛蒂亚•博奈蒂

銅 "面具" 燈
約1995年製
Avant -Scène**畫廊製作**
藝術家與製造商標記，編號
47 x 26 x 26 **公分；** 18 ½ x 10 ¼ x 10 ¼ **英寸**

HK$ 13 000 – 22 000
US$ 1 800 – 2 800



213
Elizabeth GAROUSTE
& Mattia BONETTI
Nés en 1949 & 1953

PAIRE DE GUÉRIDONS DITS « COMTESSE »
Circa 1990
Bronze à patine brune
Édition Galerie Avant-Scène
Estampille de l'artiste et de l'éditeur
60 x 40 cm

Elizabeth GAROUSTE
& Mattia BONETTI
Born in 1949 & 1953

PAIR OF BROWN BRONZE PATINATED "COMTESSE" PEDESTAL TABLES – Circa 1990
Edited by Avant-Scene gallery
Stamped by the artist and the editor
23 3/4 x 15 3/4 in.

伊丽莎白•嘉洛斯特與玛蒂亚•博奈蒂

“伯爵夫人” 銅小圓桌一對
約1990年
Avant -Scène畫廊製作
藝術家與製造商標記
60 x 40**公分**；23 3/4 x 15 3/4 **英寸**

HK$ 18 000 – 25 000
US$ 2 500 – 3 500





214

Elizabeth GAROUSTE
& Mattia BONETTI
Nés en 1949 & 1953

MÉRIDIENNE DITE « KOALA » – Circa 1995
Piètement en bronze doré, structure en bois
tapissé de soie ivoire
Édition Galerie Avant-Scène
Estampille de l'artiste et de l'éditeur
110 x 160 x 60 cm

Elizabeth GAROUSTE
& Mattia BONETTI
Born in 1949 & 1953

A BRONZE BASE, WOOD AND IVORY SILK
"KOALA" DAY BED – Circa 1995
Edited by avant-scene gallery
Stamped by the artist and the editor
43 1/4 x 62 3/4 x 23 3/4 in.

伊丽莎白•嘉洛斯特與玛蒂亚•博奈蒂

"考拉" 軟墊長椅
約1995年製
足部為銅鎏金，椅身為象牙色綢緞
Avant -Scène**畫廊製作**
藝術家與製造商標記
110 x 160 x 60 **公分**；43 1/4 x 62 3/4 x 23 3/4 **英寸**

HK$ 35 000 – 50 000
US$ 4 500 – 7 000



215

Elizabeth GAROUSTE
et Mattia BONETTI
Nés en 1949 et 1953

PAIRE DE GUÉRIDONS DITS « COMTESSE »
Circa 1990
Bronze à patine noire
Édition Galerie Avant-Scène
Estampille de l'artiste et de l'éditeur
60 x 40 cm

Elizabeth GAROUSTE
& Mattia BONETTI
Born in 1949 & 1953

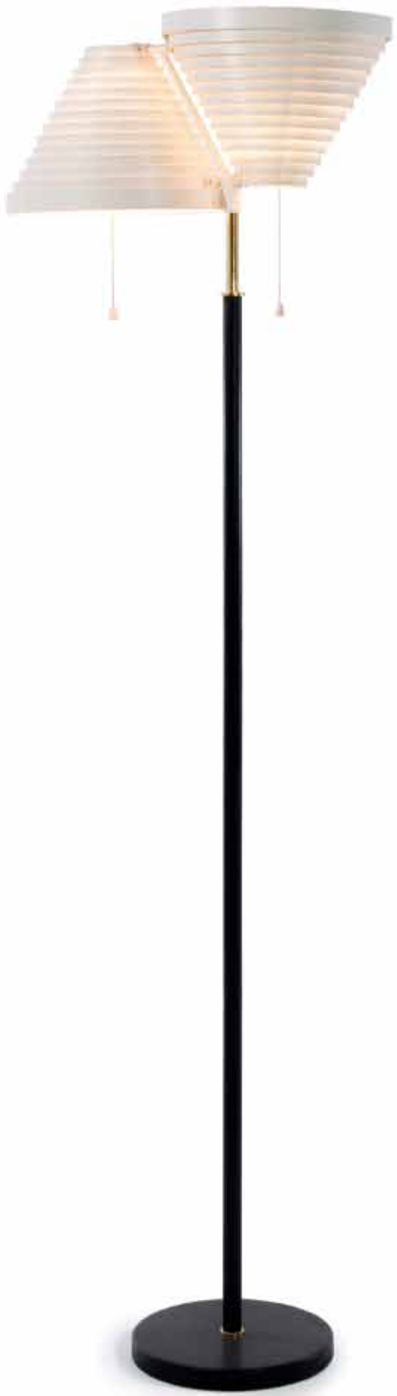
PAIR OF BLACK BRONZE PATINATED
"COMTESSE" PEDESTAL TABLES
Circa 1990
Edited by Avant-Scene gallery
Stamped by the artist and the editor
23 3/4 x 15 3/4 in.

伊丽莎白•嘉洛斯特與玛蒂亚•博奈蒂

"伯爵夫人" 銅小圓桌一對
約1990年製
Avant -Scène**畫廊製作**
藝術家與製造商印記
60 x 40 **公分**；23 3/4 x 15 3/4 **英寸**

HK$ 18 000 – 25 000
US$ 2 500 – 3 500





216
Alvar AALTO
1898 – 1976

LAMPADAIRE MOD. A810 – Création 1950
Socle en fonte, fût en laiton gainé de cuir,
réfecteur en lamelles d'acier laqué
Édition Valaisinpaja Oy
Étiquette de l'éditeur
164,50 x 46 x 27,90 cm

Bibliographie :
P. Tuukkanen, Alvar Aalto Designer, Éditions Alvar Aalto Foundation, 2002. Exemplaire similaire reproduit p. 107
C. & P. Fiell, 1000 Lights, Vol. 1: 1879 to 1959, Éditions Taschen, Cologne, 2005, Exemplaire similaire reproduit p. 499
T. Kellein, Alvar & Aino Aalto. Design collection bischofberger, catalogue de l'exposition, Éditions Kunsthalle Bielefeld, Zurich, 2005, Exemplaire similaire reproduit p. 187

Alvar AALTO
1898 – 1976

LAMPADAIRE MOD. A810 – Création 1950
Lacquered steel, cast steel and leather A810 floor lamp by Alvar Aalto – designed in 1950
64 ¾ x 18 ¼ x 10 ¾ in.

Literature:
P. Tuukkanen, Alvar Aalto Designer, *Éditions Alvar Aalto Foundation, 2002. Similar exemplary illustrated p. 107*
C. & P. Fiell, 1000 Lights, Vol. 1: 1879 to 1959, *Éditions Taschen, Cologne, 2005, Similar exemplary illustrated p. 499*
T. Kellein, Alvar & Aino Aalto. Design collection bischofberger, catalogue of the exhibition, *Éditions Kunsthalle Bielefeld, Zurich, 2005, Similar exemplary illustrated p. 187*

阿爾瓦•阿爾托

落地燈A810
1950年
漆鋼與皮革
Valaisinpaja Oy**製作**
製造商標籤
164,50 x 46 x 27,90 **公分；** 64 ¾ x 18 ¼ x 10 ¾ **英寸**

HK$ 60 000 – 80 000
US$ 8 000 – 10 000

217
Philip ARCTANDER
1916 – 1994

PAIRE DE FAUTEUILS DITS « CLAMS »
Création 1944
Pietement, structure et accoudoirs en bouleau massif, revêtement en peau de mouton et boutons en cuir
Edition Vik & Blindheim
Retapissé par Mobel Stil, Jönköping
76 x 70 x 80 cm

Bibliographie :
Form Magazine, numéro 1-10, Stockholm, 1947
Exemplaire similaire reproduit p. 152

15 000 – 20 000 €

Philip ARCTANDER
1916 – 1994

PAIRE DE FAUTEUILS DITS « CLAMS »
Birch and sheepskin "clam" armchairs, attributed to Philip Arctander designed in 1944
29 ¾ x 27 ½ x 31 ½ in.

Literature:
Form Magazine, *number 1-10, Stockholm, 1947*
Similar exemplary illustrated p. 152

飛利浦•阿克坦德爾

‘蛤蜊’扶手椅一對
1944年
樺木、羊毛、皮質釦子
Vik & Blindheim**製作**
Mobel Stil**重新製作羊毛套，**Jönköping
76 x 70 x 8 **公分；** 29 ¾ x 27 ½ x 31 ½ **英寸**

HK$ 130 000 – 180 000
US$ 17 000 – 25 000



218
HERMES

SAC « BIRKIN » 35 CM
En crocodile porosus (crocodylus porosus) noir, garniture en métal plaqué or, tirette, clochette, clefs, cadenas gainé, doublure en chèvre rouge comprenant une poche à fermeture sur glissière, une poche plaquée, double poignée, commande spéciale, année 2008

Lot soumis à des restrictions d'exportations/importations par la Convention CITES.
Ce lot sera délivré uniquement à Hong Kong.

HERMES

« BIRKIN » 35 CM
A black porosus crocodile 35 cm "Birkin" bag; gilt metal hardware, key fob & sheathed padlock, a red goatskin lining, double handle, special order, year 2008

Item subject to CITES import/export restrictions. This lot can be collected from our Hong Kong saleroom or shipped to addresses within Hong Kong only.

愛馬仕灣鱷35公分柏金包，2008年
亮面黑色，附鍍金配件

根據現行進出口CITES公約，此拍品只可流通至香港境內。

HK$ 250 000 – 300 000
US$ 35 000 – 40 000



219
HERMES

SAC “KELLY” 32 CM
En crocodile porosus (crocodylus porosus) noir, garniture en métal plaqué or, doublure en chèvre comprenant une poche à fermeture sur glissière, une double poche à soufflet, poignée

Lot soumis à des restrictions d’exportations/ importations par la Convention CITES. Ce lot sera délivré uniquement à Hong Kong.

HERMES

“KELLY” 32 CM
A black porosus crocodile 32 cm “Kelly” bag, gilt metal hardware, handle

Item subject to CITES import/export restrictions. This lot can be collected from our Hong Kong saleroom or shipped to addresses within Hong Kong only.

愛馬仕灣鱷32公分凱莉包
亮面黑色，附鍍金配件

根據現行進出口CITES公約，此拍品只可流通至香港境內。

HK$ 180 000 – 220 000
US$ 25 000 – 30 000



220
HERMES

SAC “KELLY” 32 CM
En Alligator (alligator mississippiensis) Havane, garniture en métal plaqué or, tirette, clochette, clefs, cadenas gainé, doublure en chèvre comprenant une poche à fermeture sur glissière, une double poche à soufflet, poignée, année1993

Lot soumis à des restrictions d’exportations/ importations par la Convention CITES. Ce lot sera délivré uniquement à Hong Kong.

HERMES

SAC “KELLY” 32 CM
A Havane Alligator 32 cm “Kelly” bag, gilt metal hardware, key fob & sheathed padlock, handle, year 1993

Item subject to CITES import/export restrictions. This lot can be collected from our Hong Kong saleroom or shipped to addresses within Hong Kong only.

愛馬仕短吻鱷32公分凱莉包，1993年
亮面淺栗色，附鍍金配件

根據現行進出口CITES公約，此拍品只可流通至香港境內。

HK$ 180 000 – 220 000
US$ 25 000 – 30 000





221
HERMES

SAC "BIRKIN" 40 CM
En crocodile porosus (crocodylus porosus) bleu Jean, garniture en métal plaqué or, doublure en chèvre comprenant une poche à fermeture sur glissière, une poche plaquée, double poignée, année 2001

Lot soumis à des restrictions d'exportations/ importations par la Convention CITES.
Ce lot sera délivré uniquement à Hong Kong.

HERMES

"BIRKIN" 40 CM
A blue jean porosus crocodile 40 cm "Birkin" bag, gilt metal hardware, double handle, year 2001

Item subject to CITES import/export restrictions. This lot can be collected from our Hong Kong saleroom or shipped to addresses within Hong Kong only.

愛馬仕灣鱷40公分柏金包，2001年
亮面牛仔藍，附鍍金配件

根據現行進出口CITES公約，此拍品只可流通至香港境內。

HK$ 250 000 – 300 000
US$ 35 000 – 40 000



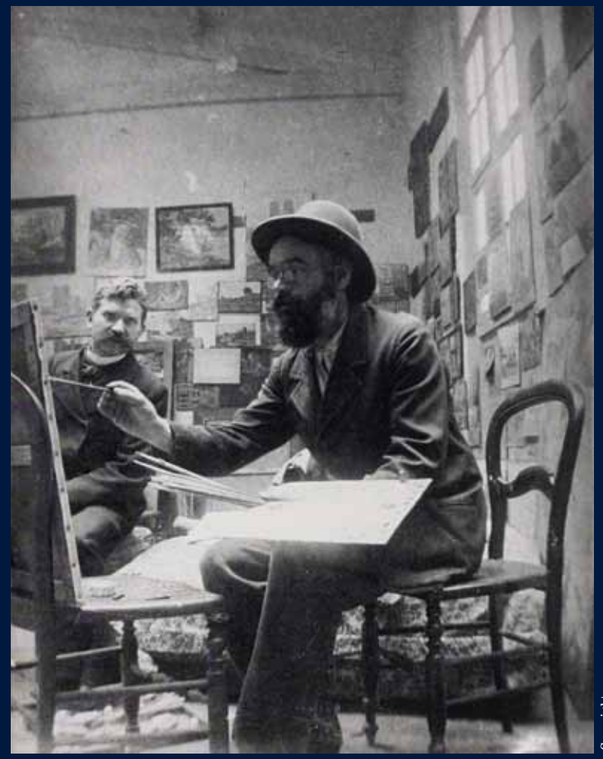


Tableaux
Impressionnistes & Modernes

Impressionist & Modern art

印象派與近代藝術

Lots 300 – 311



Maximilien Luce, vers 1895.

Copyright

Maximilien LUCE
馬克西米連·呂斯

Notre-Dame
1899

巴黎聖母院
1899

Au tournant du siècle, Maximilien Luce, l'un des adeptes de l'écriture néo-impressionniste, use une dernière fois de la touche divisée dans une dizaine de toiles consacrées à la cathédrale Notre-Dame de Paris, vue depuis le quai Saint-Michel. Cette série, exceptionnelle par son sujet, son cadrage et sa technique, établit des liens artistiques étroits entre Maximilien Luce, Paul Signac, Camille Pissarro et Claude Monet.

Luce a pratiqué la touche divisée durant une dizaine d'années, entre 1887 et 1897, selon Philippe Cazeau, auteur de la monographie *Maximilien Luce*. Initié à l'écriture picturale néo-impressionniste par Paul Signac, dont il avait fait la connaissance au Salon des Artistes Indépendants de 1887, et qui le forme aux subtilités de la division des tons, Luce peint, au cours de ces années, des paysages à Herblay et des vues citadines à Londres et à Paris dans une écriture néo-impressionniste pure. Il s'en était quelque peu éloigné à cause de la discipline qu'impose une telle technique, tout en ne l'abandonnant pas encore : pour la série des Notre-Dame notamment, il pensa que la touche divisée rendrait mieux les reflets de la façade de pierre, la luminosité des vitraux, la transparence de la Seine, l'aspect velouté d'un ciel nuageux ou encore la luisance des toits d'ardoise. Peut-être fut-il aussi influencé par le succès remporté par l'exposition consacrée à Signac, en mars 1899, chez Durand-Ruel. Les onze tableaux exposés furent très remarqués et la presse enthousiaste salua leur auteur comme un maître de l'école néo-impressionniste.

At the turn of the 20th century, Maximilien Luce, an adept of the neo-Impressionist style, used the divided tone technique for the last time in a series of canvases on the Cathedral of Notre Dame in Paris as seen from the Quai Saint Michel. The series, exceptional for its subject, framing, and technique, demonstrates the close artistic ties between Maximilien Luce, Paul Signac, Camille Pissaro, and Claude Monet.

Luce practiced the divided tone technique for about ten years, from 1887 to 1897 according to Philippe Cazeau, author of the monograph Maximilien Luce. Initiated into the neo-Impressionist style by Paul Signac, whom he met at the 1887 Salon des Artistes Indépendants and who trained him in the subtleties of color division, during these years Luce painted landscapes at Herblay and city views of London and Paris in a pure neo- Impressionist style. He distanced himself from the technique because of the discipline it imposed, but did not yet abandon it altogether. For the Notre-Dame series in particular, he thought that the divided tone technique would be ideal to render the reflections on the stone façade, the luminosity of the stained glass, the transparency of the Seine, and the velvety texture of the cloudy sky or the reflections on the slate roofs. Perhaps he was influenced by the success of Signac's exhibit in March 1899 at Durand-Ruel's gallery. The eleven paintings exhibited garnered considerable attention and an enthusiastic press saluted their author as a master of the neo-Impressionist school.

在世紀之交，馬克西米連·呂斯這位新印象派信徒，最後一次在巴黎聖母院系列油畫中使用了點彩技法。因其主題、構圖與技法等因素，此系列畫將馬克西米連·呂斯與保羅·西涅克、卡米爾·畢沙羅及克勞德·莫奈的作品緊密地鏈接在一起。

根據馬克西米連·呂斯傳記作者菲利普·卡佐證實，1887年與1897年之間，呂斯著重使用點彩技法。1887年在“自由藝術家沙龍”上他結識保羅·西涅克，從此接觸新印象派藝術并在保羅·西涅克的影響下對顏色的微妙變化有了新的理解。在此時期他以純粹的新印象派表現手法繪製了法國小城市赫布雷的景色以及倫敦與巴黎的城市美景。他也曾因點彩技法的單一性而疏遠此技法，但未完全放棄，尤其在“巴黎聖母院系列”畫中，他認為只有點彩技法才能充分表現石壁的反光、彩色玻璃的亮度、塞納河的透徹、柔軟雲彩的天空及深灰色屋頂的光澤。也許1899年3月西涅克在杜蘭德·魯埃爾畫廊舉辦的展覽影響了呂斯。十一幅作品的展出引起了極大轟動，在媒體的積極報導下，西涅克成為了當之無愧的新印象派大師。



Fig. a: *Claude Monet,* La cathédrale de Rouen, le portail (temps gris), *1892-1894, oil on canevas, 100 x 65 cm, signed lower left. Paris, Musée d'Orsay.*

On ne peut passer sous silence l'influence de Claude Monet avec sa série des *Cathédrales* peintes à Rouen en 1893-1894 (Fig. a). Camille Pissarro, dans une lettre à son fils Lucien, le 21 octobre 1894, écrit : « Autre potin : tout Paris s'entretient du prix que demande Monet pour ses Cathédrales, toute une série, mon cher, que Durand [Ruel] voulait se payer ; mais Monet en demande 15.000 francs de chaque. De là, la brouille, potins. Les amateurs trouvent que Monet a tort. Aussi on désire les voir avant que l'Amérique ne nous les emporte… ».

Luce vit les *Cathédrales* de Monet en mai 1895 chez Durand-Ruel[1]. Dans son *Journal*, le 21 mai 1895, Paul Signac rapporte ses réactions devant les *Cathédrales de Rouen* : « Luce, au contraire, n'est pas enthousiasmé. Il trouve que c'est plus curieux que beau et que ces toiles manquent d'arrangement. Ces morceaux de cathédrales sans ciel, sans terrain, ne donnent pas la proportion du monument et les qualités de peintre ne lui semblent pas assez fortes pour passer sur l'absence de composition… »[2]

Ces propos nous font comprendre que Luce a fait le contraire de Monet : il a peint la cathédrale pour elle-même. Le monument entier reste le sujet majeur et fut traité le plus souvent dans un format vertical, la Seine au premier plan. De sa fenêtre, il admire le joyau d'architecture et le parvis grandiose, il aime

It is impossible to ignore the influence of Claude Monet with his series of Cathédrales *painted in Rouen in 1893-1894 (Fig. a). Camille Pissarro, in a letter to his son Lucien on 21th October 1894, writes: "More gossip – all Paris is talking about the price Monet is asking for his Cathédrales, the entire series, my dear, that Durand [Ruel] wants to buy. But Monet is asking for 15,000 francs each. Quarrels, rumors. Collectors think Monet is wrong. Also we want to see them before America carries them away."*

Luce saw Monet's Cathédrales *in May 1895 at Durand- Ruel[1]. In his Journal, 21th May 1895, Paul Signac reports his reactions to* Cathédrales de Rouen*: "Luce, on the other hand, is not enthusiastic. He thinks they are more curious than beautiful and that these canvases lack composition. These pieces of cathedrals with no sky, no land, do not give a feeling for the size of the monument and the qualities of the painter to not seem strong enough to overcome the lack of composition."[2]*

These words help us understand why Luce has taken the opposite approach to Monet. He paints the cathedral for itself. The monument remains the major subject and is usually painted in a vertical format, with the Seine in the foreground. From his window, he could admire this architectural jewel and its grandiose forecourt. He enjoys the animated

我們更不能忽視莫奈在法國魯昂(1893至1894年)創作的“大教堂系列”(圖a)的影響。畢沙羅在給他兒子盧西恩的信中寫道(1894年10月21日)：“另一個消息，整個巴黎都在談論莫奈對其大教堂系列的要價，杜蘭德·魯埃爾欲收購整個系列，但莫奈要求每幅畫15,000法郎。從此，便有了不和與閒話，收藏家們認為莫奈錯了。同時，我們也希望在美國收購它們之前看到這些作品…” 。

呂斯于1895年5月在杜蘭德·魯埃爾[1]家裡看到了莫奈的“大教堂系列”。1895年5月21日保羅·西涅克他在日記中記述了呂斯看到“魯昂大教堂系列”時的反應：“呂斯并沒有興奮。他認為比起它們的美麗，畫面缺乏構圖感更加使他好奇。這些作品中的教堂，沒有天空，沒有土地，沒有表現出歷史建築的宏偉，而藝術家的技藝似乎沒有高超到足以克服構圖的不足。”[2]

這些記錄使我們明白，呂斯為何與莫奈反向而行，即他繪畫教堂本身。歷史遺蹟仍然為主體，畫面常為垂直構圖，塞納河為第一景。從他的窗口，他欣賞建築的瑰麗與廣場的宏偉，他喜歡河邊與小橋的喧鬧，以及塞納河上的泊船。在他的作品中，展現了生活場景，時而忙碌、時而漫不經心的路人。我們看到書商的攤位，車水馬龍的的城市氣氛。教堂的永恆屹立主宰了人類生活的瞬息即逝與忙忙碌碌。與此同時，畢沙羅在位於里沃利街他的公寓

[1] *Tableaux de Claude Monet,* Paris, Durand-Ruel, 10 – 31 mai 1895.
[2] Citation prise dans l'article de Béatrice de Verneilh, « Maximilien Luce et Notre-Dame-de-Paris », *L'œil*, 1983, p. 31.

[1] Tableaux de Claude Monet, *Paris, Durand-Ruel, 10th – 31st May 1895.*
[2] *Quote from an article by Béatrice de Verneilh, Maximilien Luce et Notre-Dame-de-Paris,* L'œil, *1983, p. 31.*

[1] **《克勞德·莫奈的繪畫》，巴黎，杜蘭德·魯埃爾，**1895年5月10 – 31日
[2] **引用**Béatrice de Verneilh**的文章“馬克西米連·呂斯與巴黎聖母院”，**L'œil，**1983年，第31頁**



Fig. b: *Camille Pissarro,* Le Jardin des Tuileries*, 1899, oil on canevas, 73 x 92 cm, signed and dated lower left. New York, The Metropolitan Museum of Arts.*

l'animation sur le quai et sur le Petit-Pont, il est amusé par les péniches sur la Seine. De son œuvre, l'artiste fait alors la représentation d'un lieu de vie avec ses passants, pressés ou nonchalants. On reconnaît les étals des bouquinistes, une carriole tirée par des bœufs, une calèche et ses chevaux, un omnibus… toute l'atmosphère d'une grande ville. C'est l'éternité de la cathédrale qui domine la vie humaine éphémère et affairée. Au même moment, Camille Pissarro, peint ses vues plongeantes sur le Louvre et les jardins des Tuileries depuis son appartement de la rue de Rivoli (Fig. b). Ensemble, les deux artistes célèbrent la ville, ses monuments, son tumulte, ses couleurs et son animation perpétuelle. Comme, en d'autres temps et autres lieux, le vénitien Canaletto.

Chacun connaît l'engagement anarchiste et anticlérical de Luce. Pourtant peindre Notre-Dame lui apporta certainement beaucoup de joies, comme il l'écrit dans sa lettre à Henri-Edmond Cross en 1899, notamment celle d'accorder une dernière fois la touche néo-impressionniste à la représentation de la ville, sujet qu'il porte au firmament. On ne regarde pas Notre-Dame. On l'admire. Aujourd'hui toujours. Avec sa série, et plus spécialement, notre tableau, Luce a écrit une page de l'histoire de Paris.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Quai and the Petit-Pont, he is amused by the péniches on the Seine. In his work, the artist represents a living scene with passersby, hurrying or strolling along. We can recognize the booksellers' stands, a cart drawn by oxen, a carriage by horses, an omnibus… the atmosphere of a large, busy city. The eternity of the cathedral dominates ephemeral, bustling human activity. At the same time, Camille Pissaro painted his bird's eye views of the Louvre and the Tuileries from his apartment on the rue de Rivoli (Fig. b). Together, both artists celebrate the city, its monuments, its uproar, colors, and perpetual movement. As, in another time and place, the Venetian painter Canaletto.

We are all familiar with the anarchist and anticlerical position of Luce. Nevertheless, painting Notre Dame certainly gave him a great deal of joy, as he writes in his letter to Henri-Edmond Cross in 1899, especially the pleasure of using the neo-Impressionist touch one last time in representing the city, a subject he considers of infinite importance. One does not just look at Notre Dame, one is struck with admiration, and this is still true today – today and always. With his series, and more specifically in our painting, Luce has written a page of the history of Paris.

Marie-Caroline Sainsaulieu

里勾勒著盧浮宮和杜樂麗花園的鳥瞰風景(圖b)。兩位藝術家讚美著這座城市，它的古跡，它的紛繁，它的色彩和它永恆的生命。在不同的時代與不同的地點，如意大利威尼斯風景畫家卡納萊托。

我們都熟悉呂斯的無政府主義與反教權主義態度。然而，畫巴黎聖母院的經歷給了他很大的喜悅，如他在1899年寫給亨利 - 愛德蒙·克羅斯的信，尤其是最後一次運用點菜技法描繪城市的快感，一個他認為具有無限重要性的主題。今天我們依然不僅在看巴黎聖母院而是在讚賞。呂斯與他的系列畫寫下了巴黎歷史的一頁。

瑪麗 - 卡洛琳·聖索利厄

Ouvrages consultés :
Janine Bailly-Herzberg, *Camille Pissarro, Lettres à son fils Lucien*, Éditions Albin Michel, Paris, 1950.
Béatrice de Verneilh, *Maximilien Luce et Notre-Dame-de-Paris*, mars 1983, pp. 24-31.
Le néo-impressionnisme de Seurat à Paul Klee, *L'Œil*, Hors-série, 2005.
Maximilien Luce Néo-Impressionniste, Rétrospective, musée des impressionnismes Giverny, 28 juillet – 31 octobre 2010.

Works consulted:
Janine Bailly-Herzberg, Camille Pissarro, Lettres à son fils Lucien, *Editions Albin Michel, Paris, 1950*
Béatrice de Verneilh, Maximilien Luce et Notre-Dame de-Paris*, March 1983, pp. 24-31.*
Le néo-impressionnisme de Seurat à Paul Klee *in* L'Œil, *Special Edition, 2005.*
Maximilien Luce Néo-Impressionniste, Rétrospective, *Musée des Impressionnismes, Giverny, 28th July – 31st October 2010.*

參考文獻：
Janine Bailly-Herzberg,**《卡米爾·畢沙羅，致其子盧西恩的信》，**Albin Michel**出版，巴黎，**1950**年**
Béatrice de Verneilh, **《馬克西米連·呂斯與巴黎聖母院》，**1983**年3月，**24-31**頁**
《新印象主義從修拉到保羅·克利》，L'oeil，**號外，**2005**年**
《新印象派畫家馬克西米連·呂斯回顧展》，印象派美術館，法國吉維尼，2010**年6月28日-10月31日**

300

Maximilien LUCE
1858 – 1941

NOTRE DAME – 1899
Huile sur toile
Signée et datée en bas à droite « Luce 99 »
60 x 73 cm

Provenance :
Ancienne collection Jean Bouin Luce.
À l'actuel propriétaire par descendance.

Exposition :
Paris, Galerie H.Odermatt et Ph. Cazeau, *Maximilien Luce, époque néo impressionniste 1887-1903*, novembre 1987 – janvier 1988, n°44, reproduit
Paris, Grand-Palais, Salon des Artistes Indépendants, *Les Artistes témoins de Paris*, avril – mai 1988, n°22

Bibliographie :
P. Cazeau, *M. Luce*, Paris, 1982, reproduit p. 122
B. de Verneilh, *Maximilien Luce et Notre-Dame-de-Paris*, in *L'Œil*, n°332, mars 1983, reproduit p. 31
J. Bouin-Luce, D. Bazetoux, *Maximilien Luce, Catalogue de l'œuvre peint*, volume II, Paris, 1986, n°142, reproduit p. 41

Maximilien LUCE
1858 – 1941

NOTRE DAME – 1899
Oil on canvas; signed and dated lower right
23 5/8 x 28 3/4 in.

Provenance :
Former Jean Bouin Luce Collection.
Thence by successive sales.

Exhibited :
Paris, Galerie H.Odermatt et Ph. Cazeau, Maximilien Luce, époque néo impressionniste 1887 - 1903*, November 1987 – January 1988, n°44, illustrated*
Paris, Grand-Palais, Salon des Artistes Indépendants, Les Artistes témoins de Paris*, April – May 1988, n°22*

Literature :
P. Cazeau, M. Luce*, Paris, 1982, illustrated p. 122*
B. de Verneilh, Maximilien Luce et Notre-Dame-de-Paris, in L'Œil*, n°332, March 1983, illustrated p. 31*
J. Bouin-Luce, D. Bazetoux, Maximilien Luce, Catalogue de l'œuvre peint*, volume II, Paris, 1986, n°142, illustrated p. 41*

馬克西米里安•盧斯

巴黎聖母院
1899年作
油畫畫布

款識:
«Luce 99» (作品右下角)

60 x 73 公分；23 5/8 x 28 3/4 英寸

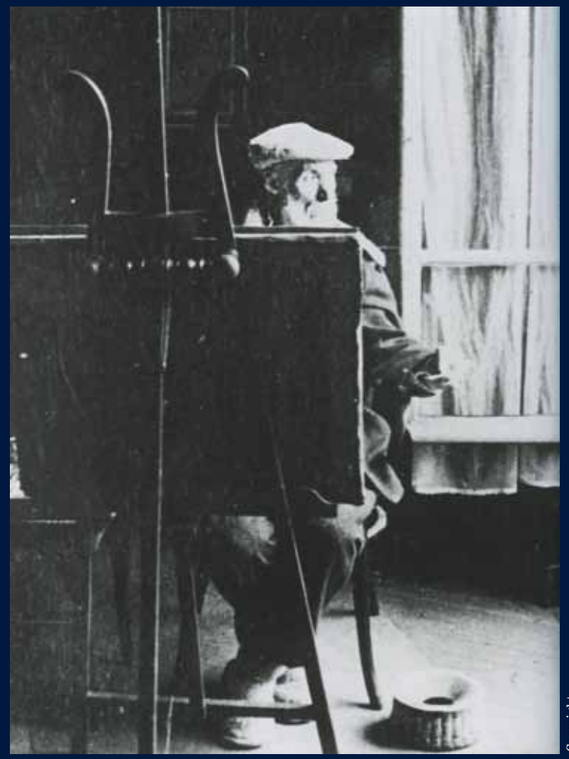
來源:
布安-盧斯舊藏；家族傳承至現藏家

展覽:
H.奧德馬特與Ph.卡索畫廊，《馬克西米里安-盧斯，新表現主義時代1887-1903》，巴黎，1987年11月-1988年1月，44號
獨立藝術家博覽會，《見證巴黎的藝術家們》，巴黎大皇宮，1988年4月-5月，22號

出版:
P. 卡索，《M. 盧斯》，巴黎，1982年，122頁
B. 德-维涅尔，《馬克西米里安-盧斯與巴黎聖母院》，L'Œil，332號，1983年3月，第31頁
J. 布安-盧斯 與 D. Bazetoux，《Maximilien Luce，catalogue de l'œuvre peint》，第二冊，JBL出版社，巴黎，1986年，2685號，41頁

HK$ 1 500 000 – 2 500 000
US$ 200 000 – 300 000





Pierre-Auguste Renoir in his studio at 73 rue de Caulaincourt, Paris, 1901.

Copyright

Pierre-Auguste RENOIR
皮耶爾 - 奧古斯特·雷諾阿

Portrait du neveu de Renoir (Edmond Renoir Jr.)
1888

雷諾阿侄子肖像(少年愛德蒙·雷諾阿)
1888

Tous les peintres impressionnistes, à l'exception de Sisley, ont peint des portraits pour témoigner de leurs amitiés, ou de leur conviction, le plus souvent pour des raisons pécuniaires. Renoir n'échappe pas à cette règle et exécute dès le début de sa carrière nombre portraits de commande. Il s'abstiendra en général de faire poser sa famille jusqu'à ce qu'il ait lui-même des enfants et des neveux.

Afin d'illustrer ce qui deviendra chez Renoir une passion, citons ce portrait de groupe, exécuté en douze ans (1856-1868), avec la collaboration de plusieurs peintres, représentant quarante-trois élèves de l'atelier Gleyre[1] dont Renoir était l'élève. Doué pour cet exercice, Renoir confia plus tard que sa sœur lui avait conseillé de faire du portrait pour vivre de sa peinture. « C'est exactement ce que je faisais, racontait-il, le seul ennui est que mes modèles étaient mes amis et que les portraits étaient à l'œil ». Parmi les plus beaux portraits des années 1860 figurent ceux d'Alfred Sisley, son ami et camarade d'étude, et celui de William Sisley, le père d'Alfred, exposé au Salon de 1865 où l'artiste rend à la perfection le caractère trempé de l'homme d'affaires, habile et sévère.

All the Impressionist painters, with the exception of Sisley, painted portraits to bear witness their friendships and their convictions, but most often for financial gain. Renoir is no exception to this rule, and from the very beginning of his career painted many commissioned portraits. He generally refrained from asking his family to pose until he himself had children and nephews.

To illustrate what became a passion for Renoir, let us look at this group portrait, executed over twelve years (1856-1868) with the collaboration of several painters. It represents the forty-three students of Gleyre's[1] studio where Renoir studied. Gifted in this exercise, Renoir later confided that his sister had advised him to paint portraits for a living. "This is exactly what I was doing," he tells us, "the only trouble is that my models were my friends and that the portraits were done free of charge." Among the most remarkable from the 1860s is a portrait of Alfred Sisley, his friend and fellow student, and one of William Sisley's father Alfred, exhibited at the Salon of 1865 where the artist has perfectly rendered the hardened personality of the shrewd, stern businessman.

幾乎所有的印象派畫家，除了希思黎，都曾創作肖像畫，或為友誼，或信仰，但主要出於經濟原因。雷諾阿也不例外，他的職業生涯開始於繪製委託的肖像畫。他一般不涉及家人，直到有了自己的子女與侄子。

雷諾阿對肖像畫十分癡迷，經過十二年間（1856至1868年）與多位藝術家聯合創作，繪製了格萊爾[1]畫室四十三名學生的肖像畫，雷諾阿當時也是此畫室的學生。雷諾阿後來透露，他的姐姐勸他以肖像繪畫為生。“這正是我在做的事情，唯一的不便是模特均為我的朋友，而且畫像都是免費的。”。在1860年代的優秀作品中，有一張他的朋友既同學阿爾弗雷德·西斯萊的肖像，與其父威廉·西斯萊在1856年的藝術沙龍中展覽了此作品。

301

Pierre-Auguste RENOIR
1841 – 1919

PORTRAIT DU NEVEU DE RENOIR (EDMOND RENOIR Jr.) – 1888
Huile sur toile
Signée en bas à gauche « Renoir »
41 x 32 cm

Provenance :
Edmond Renoir, Paris.
Paul Rosenberg and Co., New York.
Sam Salz. Inc., New York.
Acquis auprès de cette dernière par René Gaffé (lettre de Sam Salz à René Gaffé en date du 9 juin 1939).
Vente New York, Christie's, *Collection René Gaffé*, 6 novembre 2001, lot n° 24.
Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire.

Exposition :
Paris, Galerie Bernheim-Jeune, Renoir, portraitiste, juin-juillet 1938, n° 23 (date erronée)

Bibliographie :
R. Gaffé, *Introduction à la peinture française*, Bruxelles, 1954, reproduit p. 103 (dimensions et date erronées)
R. Gaffé, *À la verticale : Réflexion d'un collectionneur*, Bruxelles, reproduit p. 17 (titré *L'enfant blond*, date erronée)
F. Daulte, *Auguste Renoir Catalogue Raisonné de l'œuvre peint I Figures 1860-1890*, Éditions Durand-Ruel, Lausanne, 1971, n° 532, reproduit en noir et blanc (non paginé)
G.-P. et M. Dauberville, *Renoir Catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles 1882-1894*, Éditions Bernheim-Jeune, Paris, 2009, n° 1271, reproduit en noir et blanc p. 364

Cette œuvre sera incluse dans le Catalogue Raisonné des œuvres de Pierre-Auguste Renoir actuellement en préparation sous l'égide du Wildenstein Institute.

Un avis d'inclusion du Wildenstein Institute sera remis à l'acquéreur.

Pierre-Auguste RENOIR
1841 – 1919

PORTRAIT D'EDMOND RENOIR, Jr. – 1888
Oil on canvas; signed 'Renoir.' lower left
16 ⅛ x 12 ⅝ in.

Provenance :
Edmond Renoir, Paris.
Paul Rosenberg and Co., New York.
Sam Salz. Inc., New York.
Acquired from the above by René Gaffé (letter from Sam Salz to René Gaffé, June 9,1939).
Sale New York, Christie's, Collection René Gaffé, *November 6, 2001, lot n° 24.*
Acquired at the above sale by the present owner.

Exhibited:
Paris, Galerie Bernheim-Jeune, Renoir, portraitiste, June-July 1938, n° 23 (wrong date)

Literature :
RR. Gaffé, Introduction à la peinture française, *Bruxelles, 1954, illustrated p. 103 (wrong dimensions, wrong date)*
R. Gaffé, À la verticale: Réflexion d'un collectionneur, *Bruxelles, illustrated p. 17 (titled* L'enfant blond, *wrong date)*
F. Daulte, Auguste Renoir Catalogue Raisonné de l'œuvre peint I Figures 1860-1890, *Editions Durand-Ruel, Lausanne, 1971, n° 532, illustrated in black and white*
G.-P. et M. Dauberville, Renoir Catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles 1882-1894, *Éditions Bernheim-Jeune,Paris, 2009, n° 1271, illustrated in black and white p. 364*

This work will be included in the forthcoming catalogue raisonné being prepared by the Wildenstein Institute.

An inclusion notice from the Wildenstein Institute will be provided to the purchaser.

皮耶爾 - 奧古斯特•雷諾阿

少年艾德蒙•雷諾阿肖像
1888年作
油畫畫布

款識:
Renoir（作品左下角）

41 x 32 公分；16 ⅛ x 12 ⅝英寸

來源：
艾德蒙·雷諾阿，巴黎
Paul Rosenberg and Co.，**紐約**
Sam Salz. Inc.，**紐約**
René Gaffé**購于**Sam Salz. Inc.（**根據**Sam Salz **寫給**René Gaffé**的信件**，1939年6月9日）
佳士得紐約，René Gaffé**收藏拍賣**，2001年11月6日，**拍品**24**號**
現藏家購于上述拍賣

展覽：
巴黎，Bernheim-Jeune**畫廊**，“**雷諾阿，肖像畫家**”，1938年6-7**月**，**第**23**號**（**日期錯誤**）

出版：
R. Gaffé，《**法國繪畫介紹**》，**布魯塞爾**，1954年，**第**103**頁**（**尺寸與日期錯誤**）
F. Daulte，《Auguste Renoir Catalogue Raisonné de l'oeuvre peint I Figures 1860-1890》，Durand-Ruel**出版**，**洛桑**，1971年，**第**532**號**，**黑白印刷**（**無頁碼**）
G.-P. **與** M. Dauberville，《**雷諾阿作品目錄**，**油畫、蠟筆、素描與水彩**，1882-1894》，Bernheim-Jeune**出版**，2009年，**第**1271**號**，**黑白印刷**，**第**364**頁**

此作品將收錄於威爾斯坦學會正在編纂的《皮耶爾-奧古斯特·雷諾阿作品編年集》。

此作品附有威爾斯坦學會的意見證明。

HK$ 8 000 000 – 12 000 000
US$ 1 000 000 – 1 500 000





Fig. a: *Pierre-Auguste Renoir,* Madame Henriot*, 1876, oil on canvas, 65,8 x 49,5 cm, National Gallery of Art, Washington.*

De l'étudiant qu'il était, Renoir devient un jeune peintre prometteur et reçoit ses premières commandes. Les portraits d'enfants lui permettent également de montrer ses talents d'observateur. ***Mademoiselle Romaine Lacaux***, magnifique portrait exécuté en 1864, jamais exposé du vivant de Renoir – comme le tableau mis aux enchères aujourd'hui – , montre avec brio les variations des couleurs et de la touche. Elle conduira l'artiste à créer des portraits de toute beauté comme l'atteste encore le ***Portrait du neveu de Renoir, Edmond Renoir***. « Dans l'œuvre de Renoir, écrivait Georges Rivière, peintre de figures, il faut donner une place à part au portraitiste. Aucun autre n'a aussi profondément scruté l'âme de son modèle et en a exprimé l'essence en quelques traits concis. »[2]

Au cours des années 1870 et 1880, Renoir exécute un grand nombre de portraits dont la plupart ornent les cimaises des plus grands musées : citons ***Madame Clémentine Stora en costume algérien***, 1870, qui appartient au Fine Arts Museum of San Francisco, ***Claude Monet*** (dit ***Le liseur***), 1873-1874, ainsi que ***Madame Henriot***, 1876, à la National Gallery of Art, Washington, ***Mademoiselle Legrand***, 1875, Philadelphia Museum of Art. L'artiste s'intéresse aussi bien aux personnes d'âge mûr qu'aux enfants, mêmes bébés, les siens, ceux de sa famille proche et de ses amis.

[1] ***Quarante-trois portraits de peintres de l'atelier Gleyre***, v. 1856 -1868, œuvre collective à laquelle Renoir a participé, 117 x 145 cm. Paris, Musée du Petit Palais.
[2] Citation prise dans Colin B. Bailey, ***Les portraits de Renoir***, Gallimard, Paris, 1997, p. 1. Georges Rivière, historien d'art, a publié de nombreux ouvrages sur Renoir.

From the student he once was Renoir grew to become a promising young painter and received his first commissions. Children's portraits revealed his observational talents. Mademoiselle Romaine Lacaux*, a beautiful portrait executed in 1864, never exhibited during Renoir's lifetime - like the painting auctioned today - brilliantly conveys variations of color and stroke. It led the artist to create superb portraits as attested by* Portrait du neveu de Renoir, Edmond Renoir. *"In Renoir's work," writes Georges Rivière, "a painter of the figure, we must give a special place to his portraits. No one else has so deeply scrutinized the soul of his model and expressed its essence in a few concise lines."*[2]

During the 1870s and 1880s, Renoir executed many portraits, most of which decorate the walls of the world's most important museums, such as Madame Clémentine Stora en costume algérien*, 1870, in the collection of the Fine Arts Museum of San Francisco,* Claude Monet *(dit* Le liseur*), 1873-1874, and* Madame Henriotand*, 1876, both at the National Gallery of Art, Washington, and* Mademoiselle Legrand*, 1875, at the Philadelphia Museum of Art. The artist is interested both in older people and children, even babies – his own, and those of his close relations and friends.*

[1] Quarante-trois portraits de peintres de l'atelier Gleyre, *v. 1856 -1868, a collective work in which Renoir participated, 117 x 145 cm. Paris, Musée du Petit Palais.*
[2] *Quote from Colin B. Bailey,* Les portraits de Renoir, *Gallimard, Paris, 1997, p. 1. Georges Rivière, art historian, published many books on Renoir.*

雷諾阿從學生的身份轉為青年畫家，并開始接收肖像訂單。繪製兒童肖像展現了他的敏銳觀察力。1864年**創作的《羅曼·拉柯小姐》表現了雷諾阿前所未有的情感。如同這裡介紹的此幅畫作，多變的顏色與筆觸。《羅曼·拉柯小姐》使雷諾阿開始創作唯美的肖像，如《雷諾阿侄子肖像，少年愛德蒙·雷諾阿》，當時大約六歲，文靜的小男孩維持著他的姿勢。目光凝視，眼睛半閉，一張夢幻般的臉上抿著的小嘴。乳白色的細嫩皮膚、嘴唇與臉頰的粉紅色在雷諾阿的筆下栩栩如生。小男孩留著當時非常流行的金色長髮，紅藍綠等筆觸的添加表現了印象派的特點。如同那個時代其它兒童肖像畫[4]，這幅畫以中間色為主色調，襯托了頭髮與藍色衣服的豐富色彩。**

雷諾阿創作的所有家庭肖像畫，都透著其家族的幸福，且在藝術市場中非常少見。

Marie-Caroline Sainsaulieu

[1] **《四十三幅格萊爾畫室畫家肖像》，**V，1856 -1868**年，雷諾阿參與繪製的聯合作品，** 117 x 145 cm**，巴黎，小皇宮博物館。**
[2] **摘自柯林·**B.**貝，《雷諾阿肖像畫》，**Gallimard**，巴黎，**1997**年，** **第**1**頁。** **喬治·瑞萊，藝術史家，撰寫數本關於雷諾阿的著作。**



Fig. b: *Pierre-Auguste Renoir,* Portrait de Mademoiselle Legrand*, 1875, oil on canvas, 81,3 x 59,7 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.*



Fig. c: *Pierre-Auguste Renoir,* Portrait de Paul Haviland*, oil on canvas, 57,5 x 43,2 cm, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.*

Edmond Renoir Jr., fils du frère cadet du peintre, Edmond Renoir[3], est présenté de trois quart. L'enfant est âgé ici de six ans environ.
La première impression se perçoit dans la sagesse du petit garçon qui prend la pose qu'on lui a donné et qui ne bouge plus. Le regard fixe, les yeux mi-clos, et la moue de la petite bouche gourmande sont figés dans une attitude rêveuse. Les traits du petit garçon sont mis en valeur par le teint laiteux que Renoir sait si bien rendre, notamment celle des carnations enfantines. La couleur rose, juste effleurée sur les joues et sur la bouche, souligne encore délicatement la transparence du teint. Renoir a peint la longue chevelure de l'enfant, comme cela se faisait à cette époque pour les petits garçons – dans une couleur blonde, mariant des reflets roux au blond norvégien, des bleus et des verts, dans une belle alliance impressionniste. Comme pour d'autres portraits d'enfants de cette époque[4], l'artiste estompe un décor dans une tonalité neutre, permettant à la richesse chromatique de la chevelure et de la tunique bleue de mieux s'exprimer.

Comme tous les portraits de la famille de l'artiste, très rares dans le marché de l'art, celui-ci évoque les joies et les bonheurs de la famille Renoir.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrage consulté :
Colin B. Bailey, ***Les Portraits de Renoir***, Gallimard, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 1997.

[3] Edmond Renoir (1849-1944), fut directeur de la revue *La Vie Moderne*.
[4] ***Enfant en robe blanche (Lucie Berard)*** 1883, et ***Paul Haviland*** (1884).

Edmond Renoir Jr.*, son of the painter's younger brother, Edmond Renoir*[3]*, is shown in a three-quarter view. Here the child is about six years old. The first impression we have is of the little boy who obediently strikes the pose and remains still. The fixed gaze, eyes half closed, and the small eager mouth are stilled in a dreamy expression. The little boy's features are highlighted by the milky complexion Renoir creates so magnificently, especially for children's skin tones. The pink color lightly brushed on the cheeks and mouth, delicately highlights his transparent complexion. Renoir painted the child's long hair, fashionable for little boys at that time*[4]*, with a blond color that combines red highlights with a Norwegian blond color and blues and greens in a beautiful impressionist combination. As with his other children's portraits during the same period, the artist blurs the decor in a neutral tone, enhancing the chromatic richness of the hair and blue tunic.*

Like all family portraits by the artist, rarely found in the art market, the painting evokes the joys and pleasures of the Renoir family.

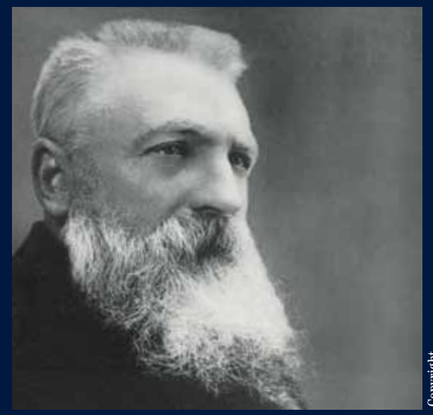
Marie-Caroline Sainsaulieu

Work consulted:
Colin B. Bailey, Les Portraits de Renoir*, Gallimard, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 1997.*

[3] *Edmond Renoir (1849-1944) directed the magazine* La Vie Moderne.
[4] Enfant en robe blanche (Lucie Berard) *1883, and* Paul Haviland *(1884).*

參考文獻 ：
柯林·B.**貝，《雷諾阿肖像畫》，**Gallimard**，加拿大美術館，渥太華，**1997**年。**

[3] **愛德蒙·雷諾阿**(1849-1944)**，《摩登生活》刊物負責人。**
[4] **《穿白裙子的小孩（露西·貝拉爾）》**1883**年；與《保羅·哈維蘭》**1884**年。**



Auguste Rodin, circa 1900.

Copyright



Camille Claudel by César, 1881.

Copyright

Camille CLAUDEL & Auguste RODIN
卡米耶·克洛岱爾與奧古斯特·罗丹

Lorsqu'en 1884, Camille Claudel, âgée de vingt ans, vient frapper à la porte de l'atelier d'Auguste Rodin, elle sait qu'elle se rend chez le plus grand sculpteur de son époque. Pour elle, il est le seul à rechercher la perfection dans l'exercice de son art, il est l'unique sculpteur, par son opiniâtreté, à servir à chaque instant le chef-d'œuvre.

Camille Claudel s'était inscrite en 1881 à l'Académie Colarossi où le sculpteur Alfred Boucher[1] la conseilla à ses débuts. Appelé en Italie, Boucher céda sa place à Rodin qui immédiatement perçut l'incomparable tempérament d'artiste de la jeune fille.

Rodin, qui avait reconnu en Camille la trempe d'une artiste exceptionnelle, ne l'a jamais considérée comme une élève, mais comme une collaboratrice. Il lui communique son savoir et son expérience, la consulte aussi, et délibère avec elle avant de prendre certaines décisions. Rodin n'a cessé d'admirer son génie. « Le bonheur d'être toujours compris, disait-il, de voir son attente dépassée, a été une des grandes joies de ma vie artistique.[2] »

Entre 1884 et 1896, Camille sera le modèle et l'assistante de Rodin. Au cours des années 1884 et 1885, le maître et la jeune fille travaillent en symbiose, partageant atelier et modèles. Les travaux personnels de Camille montrent l'influence de Rodin. Bientôt jalouse et agacée par la vie mondaine à laquelle Rodin participe volontiers, Camille prend quelques distances et, dès 1886, leurs relations se détériorent. Un contrat, signé en fin d'année, assurait à Camille d'être la seule élève de Rodin et de convoler en justes noces à l'issue d'un voyage

[1] Alfred Boucher (1850 – 1934). Sculpteur qui fut deux fois second prix de Rome et séjourna en Italie. Il fonda en 1902 la Ruche pour aider les jeunes artistes.
[2] Mathias Morhardt, « Mlle Camille Claudel », in Reine-Marie Paris, Camille Claudel re-trouvée, Catalogue raisonné, Aittouarès, Paris, 2000, p. 59.

When in 1884 Camille Claudel knocked on the door of Auguste Rodin's studio at age twenty, she knew she was in the presence of the greatest sculptor of her time. For her, he was the only sculptor seeking perfection in the exercise of his art, the only sculptor who tenaciously put himself in service to the masterpiece, every moment of every day.

Camille Claudel had enrolled at the Academy Colarossi in 1881, where the sculptor Alfred Boucher[1] gave her the benefit of his advice initially. Boucher gave way to Rodin who immediately perceived the incomparable temperament of the young woman.

Rodin, who recognized in Camille the temperament of an exceptional artist, never considered her a student but rather a colleague. He communicated his knowledge and know-how to her, but consulted her as well, deliberating with her before making certain decisions. Rodin never ceased to admire her genius. "The happiness of always being understood, he was to say, "to see one's expectations surpassed, was one of the great joys of my artistic existence.[2]"

Between 1884 and 1896, Camille was both model and assistant to Rodin. During the years 1884 and 1885, the master and the young woman worked in symbiosis, sharing studio and models. Camille's personal work shows Rodin's influence. Soon becoming jealous and annoyed by the society life Rodin enjoyed, Camille became more distant and in 1886 their relationship deteriorated. A contract signed at the end of the year ensured that Camille would be Rodin's only student and that they would be

[1] Alfred Boucher (1850 – 1934). A sculptor who was twice awarded the second Prix de Rome and lived in Italy. In 1902 he founded La Ruche to help young artists.
[2] Mathias Morhardt, "Mlle Camille Claudel", in Reine-Marie Paris, Camille Claudel re-trouvée, Catalogue raisonné, Aittouarès, Paris, 2000, p. 59.

1884年，當年僅24歲的卡米耶·克洛岱爾敲開奧古斯特·羅丹的工作室門時， 她清楚地知道自己進入了本世紀最偉大雕塑家的世界。對於她來說，只有羅丹在真正地鑽研藝術，他是唯一的雕塑家，他的堅韌不拔造就了每一件珍品。

1881年卡米耶聽從雕塑家阿爾佛雷德·布歇[1]的建議，進入著名雕塑學校克拉羅斯藝術學院。羅丹很快便注意到了這位年輕女藝術家獨特的藝術潛質。

羅丹一直以來把卡米耶當作不可多得的藝術天才及同僚，而不僅僅是學生。他經常與卡米耶交流知識和藝術經驗，甚至請教一二或商討決策。羅丹從未停止對她天資的讚美。"幸福永遠可以被理解，他說道，當現實高過期望值，那是我藝術生涯中最幸福的時刻。[2]"

1884至1896年，卡米耶為羅丹擔當模特及助理。 1884到1885年兩人開始共同創作並分享工作室與模特。卡米耶的作品具有明顯的羅丹痕跡。逐漸，世俗生活的嫉妒與憎恨蔓延，卡米耶逐漸疏遠羅丹，直至1886年兩人關係徹底惡化。年末兩人簽署了協議，卡米耶成為他唯一的學生，並承諾婚姻及意大利或智利的蜜月旅行。卡米耶也承諾羅丹每月相見四次，但終未果。

[1] 阿爾弗雷德·布歇(1850-1934)，著名雕塑家，曾兩次獲得"羅馬大獎"的第二名并曾居住在意大利。1920年他創建了"la Ruche"基金以資助年輕藝術家。
[2] 馬蒂耶斯·莫哈德，《卡米耶·克洛岱爾小姐》，漢納-瑪麗·巴黎思，Camille Claudel re-trouvée，作品目錄，Aittouares，巴黎，2000年，第59頁。



© Musée Jean de La Fontaine, Château-Thierry

Page of Art Décoratif *n° 193, july 1913.*

en Italie ou au Chili. De son côté, Camille promettait de le recevoir quatre fois par mois. Le voyage n'aura pas lieu, les noces non plus.

Au cours des années suivantes, les échanges amoureux et stylistiques se poursuivent dans un climat parfois houleux. Au salon de 1888, Camille reçoit une mention honorable pour ***Sakountala***, l'une de ses œuvres les plus abouties : modelé d'un grand raffinement, beauté surnaturelle des corps. Dans cette sculpture, la jeune artiste exprimait la supplique et le pardon : l'homme, à genoux, implore, et prend le corps de la femme qui s'abandonne. En 1889, Rodin sculpte *L'Éternelle idole* (Fig. a) : l'homme, à genoux, se prosterne devant Ève, bannie, qui se dresse en arrière.
Alors que Rodin avait déjà exécuté plusieurs portraits de Camille, celle-ci, pour la première fois, sculpte le buste de son amant (Fig. b), faisant apparaître sa puissance dominatrice, son front volontaire et sa barbe démesurée. Camille en fait un dieu, car elle est encore amoureuse.
Les tourments annoncés prennent corps en 1892 avec l'apparition de la part de certains critiques d'art à l'encontre de Camille, de propos sévères évoquant sa dette envers Rodin, lequel s'installe avec Rose Beuret[3] à Bellevue. Cherchant à conquérir son indépendance artistique, Camille s'oriente dans de nouvelles directions.
Elle dessine des « croquis d'après nature », sculpte des pièces de plus petites dimensions, inspirées du quotidien, dont *Les Causeuses* qu'elle expose au Salon de 1895. À partir de cette date, le mot « génie » est accolé à son nom. Le premier

married after a trip to Italy or Chile. Camille promised to receive him four times a month. The trip never happened, nor did the marriage.

During the following years, amorous and stylistic exchanges proceeded in a sometimes turbulent ambiance. At the 1888 Salon, Camille received an honorable mention for Sakountala, *one of her most accomplished works with highly developed modeling and supernatural beauty of the bodies. In this sculpture, the young artist is expressing supplication and pardon. The man, on his knees, implores the woman and gathers the body of the woman who abandons herself to him. In 1889, Rodin sculpted* L'Éternelle idole *(Fig. a): the man, kneeling, prostrates himself before Eve, banished, who holds herself upright, leaning back.*
Although Rodin had already executed many portraits of Camille, it was the first time she sculpted a bust of her lover (Fig. b), conveying his dominating force, his willful forehead and disproportionate beard. Camille makes him into a god, as she is still in love.
The prefigured torment took an all too concrete form in 1892 when certain art critics wrote severe articles about Camille's debt to Rodin, who moved to live with Rose Beuret[3] in Bellevue. Attempting to become artistically independent, Camille moved in new directions. She drew "sketches from nature", sculpted smaller pieces inspired by daily life, such as Les Causeuses *exhibited in the 1895 Salon. From this time on, the word "genius" was adjoined to her name. The first to give her the epithet was Octave*

在之後的幾年裡兩人的愛情充滿了戲劇性。1888年卡米耶的《沙恭達羅》因其高雅而超自然美的體態獲得了巴黎沙龍榮譽獎。此作品表達了請求與寬恕，男人屈膝並溫情地擁抱正要離他而去的女人。1889年羅丹創作了《永恆的偶像》(圖a)，同樣是下跪的男人，及身體後傾的女人。羅丹曾多次雕塑卡米耶的頭像，但她卻第一次創作羅丹的胸像(圖b)，充分錶現了他強烈的支配欲、倔強的面孔、厚重的鬍鬚，其實卡米耶塑造了神的形象，因為她仍深愛著羅丹。

1892年，一些藝術評論家們開始針對卡米耶，用嚴厲的言語提及她對於羅丹的債務，此時羅丹已與羅斯·伯雷[3]一同居住在Bellevue城市。在尋找藝術獨立的過程中，卡米耶改變了創作方向。她在自然與日常生活中尋找靈感，創造小型雕塑，例如1895年在巴黎沙龍展出的作品《竊竊私語》。從此，她的名字便與天資聯繫在了一起。兩位著名的藝術評論家奧克塔夫·米爾博與查爾斯·莫里斯開始關注她並寫了很多評論文章。

[3] Rodin rencontre Rose Beuret en 1864. Elle lui donnera un fils et partagera son existence jusqu'à la fin de sa vie. Rodin l'épousera le 29 janvier 1917. Elle décède le 16 février et Auguste Rodin, le 17 novembre.

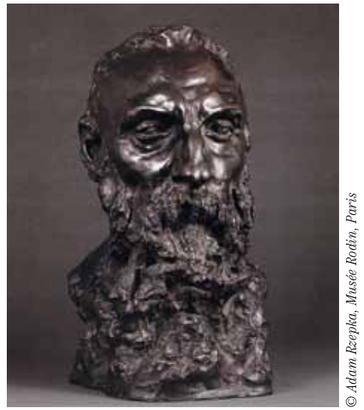
[3] Rodin met Rose Beuret en 1864. She gave him a son and shared his life until she died. Rodin married her on 29th January 1917. She died on 16th February and August Rodin on 17th November.

[3] 1864年羅丹與羅斯·伯雷相遇，後者為羅丹生下了一個兒子，且一生伴隨羅丹。1917年1月29日羅丹迎娶羅斯·伯雷，但她於2月16日不幸過世，羅丹也隨後於11月17日離世。



© Jean de Calan, Musée Rodin, Paris

Fig. a: *Auguste Rodin,* L'Éternelle idole, *before 1891, bronze, Paris, Musée Rodin.*



© Adam Rzepka, Musée Rodin, Paris

Fig. b: *Camille Claudel,* Auguste Rodin, *1892, Paris, Musée Rodin.*

à le lui donner fut Octave Mirbeau, suivi de Charles Morice, deux grands critiques d'art.
Ils réitèreront leurs propos les années suivantes, tandis que Rodin, par l'entremise d'un ami, essaye d'aider celle qu'il n'a jamais cessé d'aimer et de respecter : dans une lettre écrite au printemps 1895, il demande à Gabriel Mourey[4] : « depuis plus de deux ans de votre amitié pour moi, faites quelque chose pour cette femme de génie (le mot est pas de trop (sic)) que j'aime tant »[5]. L'année suivante, Camille lui interdit sa porte : elle veut être reconnue et appréciée pour ses talents personnels.

Au Salon des Artistes Français de 1903, elle expose *L'Âge mur* et en 1905, pour la première fois, plusieurs œuvres – onze bronzes et deux marbres – dans la galerie parisienne d'Eugène Blot. À la même époque, sa paranoïa envers Rodin prend une forme de plus en plus sévère : « Je serai poursuivie toute ma vie de la vengeance de ce monstre » écrit-elle à Henry Lerolle[6].
La dernière œuvre originale sera dédiée à son frère Paul dont elle modèle le buste en 1905.
La folie s'empare d'elle. En 1913, elle sera internée à l'hôpital psychiatrique de Ville-Évrard, puis, en août 1914, transférée à l'Asile public d'aliénés de Montdevergues dans le Vaucluse. Auguste Rodin décède 17 novembre 1917 à Meudon, Camille Claudel, seule, recluse, abandonnée, le 19 octobre 1943 à Montdeverges.

Marie-Caroline Sainsaulieu

[4] Gabriel Mourey (1865 – 1943) : Historien et critique d'art.
[5] Citation prise dans le catalogue d'exposition Claudel et Rodin, La rencontre de deux destins, op.cit., p. 332.
[6] Henri Lerolle, dit Henry Lerolle (1848 – 1929), peintre et collectionneur français.

Mirbeau, followed by Charles Morice, both major art critics of their day. They repeated their praise during the following years, while Rodin, through a friend, attempted to help the woman he had never ceased to love and respect. In a letter written in the spring of 1895, he asked Gabriel Mourey[4]: "for the sake of over two years of friendship for me, please do something for this woman of genius (the word is not too strong (sic)) that I love so much."[5]. The following year, Camille forbade him to cross her threshold. She wanted to be recognized and appreciated for her own talent.

At the 1903 Salon des Artistes Français, she exhibited L'Âge mur. *In 1905, she exhibited several works for the first time – eleven bronzes and two marbles – in the Parisian gallery of Eugène Blot. During that same period, her paranoia about Rodin took a more severe form. "I will be pursued all my life by the vengeance of this monster," she wrote to Henry Lerolle[6]. Her last original work was dedicated to her brother Paul, whose bust she modeled in 1905. In 1913, she was interned at the psychiatric hospital of Ville-Évrard, then in August 1914 she was transferred to the Montdevergues public asylum in the Vaucluse region. August Rodin died on 17th November 1917 in Meudon. Camille Claudel, alone, a recluse, abandoned by all, died on 19th October 1943 at Montdevergues.*

Marie-Caroline Sainsaulieu

[4] Gabriel Mourey (1865 – 1943): historian and art critic.
[5] Quote from the catalogue of the exhibit "Claudel et Rodin, la rencontre de deux destins", op.cit., p. 332.
[6] Henri Lerolle, known as Henry Lerolle (1848 – 1929), French painter and collector.

羅丹也在默默地幫助這位他曾經深愛與尊敬的女人，1895年羅丹在給好友蓋布里埃爾·穆雷[4]的信中寫道：“看在我們相識有兩年多的份上，請幫助這位我深愛的天才女人(這個詞並不過分)”[5]。但隨後，卡米耶拒絕了他的幫助，她希望靠自己的才能被世人認可。

卡米耶在1903年法國藝術家沙龍中展出了青銅組雕《成熟年代》，由巴黎Eugène Blot畫廊代理，這是她第一次展出這麼多作品，十一件青銅及兩件大理石雕塑。她對羅丹的恨愈演愈烈，在給亨利·勒羅勒[6]的信中寫到：“我將用我的一生來報復這個魔鬼。”。1905年，她創作了人生最後一件作品，弟弟的半身像。自1913年起她的精神狀況每況愈下，最終住進精神病院。1917年11月17日，羅丹離世，卡米耶獨自一人被世人遺忘，終於1943年10月19日離世。

瑪麗 - 卡洛琳·聖索利厄

[4] 蓋布里埃爾·穆雷(1865-1943)：史學家與藝術評論家。
[5] 摘自《克洛岱爾與羅丹，兩個命運的相遇》展覽圖錄，op.cit.，第332頁。
[6] 亨利·勒羅勒(1848-1929)，法國畫家與收藏家。

302

Auguste RODIN
1840 – 1917

ÉTERNEL PRINTEMPS, SECOND ÉTAT,
4ème RÉDUCTION DITE AUSSI 'N°2'
1884 – 1898
Bronze à patine brune
Signé « Rodin », cachet du fondeur
« F. Barbedienne, Fondeur »
Conçue en 1884, cette réduction en 1898,
cette épreuve fondue entre 1900 et 1905
H. : 24,8 cm

Provenance :
Daniel Vincent, Paris et Le Quesnoy.
À l'actuel propriétaire par cessions successives.

Bibliographie :
I. Jianou, C. Goldscheider, *Rodin*, Arted, Paris, 1967, reproduit pl. 56, 57 (un exemplaire similaire)
J.L. Tancock, *The sculpture of Auguste Rodin*, David R. Godine Pub., Philadelphie, 1976, n° 32b, reproduit p. 243 (un exemplaire similaire)
A. Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze Catalogue des œuvres conservées au Musée Rodin Tome 1*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2007, reproduit en noir et blanc p. 334 (un exemplaire similaire)

Cette œuvre sera incluse dans le *Catalogue critique de l'œuvre sculpté d'Auguste Rodin*, actuellement en préparation par la Galerie Brame & Lorenceau sous la direction de Jérome Le Blay, sous le numéro d'archive 2013-4277B.

Auguste RODIN
1840 – 1917

ÉTERNEL PRINTEMPS, SECOND ÉTAT,
4ème RÉDUCTION DITE AUSSI 'N°2'
1884 – 1898
Bronze with brown patina; signed and stamped with the foundry mark
Conceived in 1884, this reduction in 1898, and cast between 1900 and 1905
h.: 9 ¾ in.

Provenance :
Daniel Vincent, Paris and Le Quesnoy.
Thence by successive sales.

Literature :
I. Jianou, C. Goldscheider, Rodin, *Arted, Paris, 1967, illustrated pl. 56, 57 (similar cast)*
J.L. Tancock, The sculpture of Auguste Rodin, *David R. Godine Pub., Philadelphie, 1976, n° 32b, illustrated p. 243 (similar cast)*
A. Le Normand-Romain, Rodin et le bronze Catalogue des œuvres conservées au Musée Rodin Tome 1, *Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2007, illustrated in black and white p. 334 (similar cast)*

This work will be included in the Catalogue critique de l'oeuvre sculpté d'Auguste Rodin, being prepared by the Galerie Brame & Lorenceau and conducted by Jérome Le Blay, under the archive number 2013-4277B.

奧古斯特•羅丹

永恆之春，第二版，第四件縮小版即‘N°2’
1884 – 1898年
鑄銅

款識:
'Rodin' **與** 'F. Barbedienne, Fondeur' **鑄造商標記**

雕塑原型完成于1884**年，第二版即縮小版開始於**1898**年，此雕塑在**1900-1905**年之間鑄造完成**

高: 24,8 **公分；** 9 ¾ **英寸**

來源:
丹尼爾·文森特，曾居住在巴黎與勒凱努瓦
現藏家得于繼承轉讓

目前由Brame & Lorenceau**畫廊籌備，熱羅姆·布洛伊負責，此作品將收錄于《奧古斯特·羅丹雕塑作品評論圖錄》，檔案號為**2013-4277B**。**

HK$ 2 200 000 – 3 000 000
US$ 280 000 – 380 000





© Jérome Manoukian, Musée Rodin, Paris

Fig. a: *Auguste Rodin,* Torse d'Adèle*, bronze, circa 1878, Paris, Musée Rodin.*



© Musée Rodin, Paris

Fig. b: *Auguste Rodin,* Éternel Printemps*, plaster, 1886, Paris, Musée Rodin.*

Si l'*Éternel Printemps* fut dès sa conception dans les années 1880 une des sculptures les plus populaires d'Auguste Rodin, elle n'en reste pas moins tout à fait originale dans sa production. Très rarement, il se dégage une telle joie de vivre des œuvres de l'artiste et il faut sans doute y voir l'effet de la passion naissante du Maître pour Camille Claudel, élève, collaboratrice et muse avec qui il entame une relation fusionnelle en 1884, probablement l'année de la réalisation de la sculpture.

Des indices, notamment la frontalité du groupe, laissent penser qu'il fut initalement pensé pour être intégré à la célèbre *Porte de l'Enfer* et il n'est pas illégitme de supposer que Rodin décida de rendre leur liberté aux deux jeunes amants car il fut convaincu que leur allégresse débordante aurait sans doute été incongrue dans l'univers tragique de l'œuvre monumentale.

Pour réaliserle corps de l'amante, dont la cambrure révèle la féminité des formes, Rodin a utilisé le motif du *Torse d'Adèle* (Fig. a), du nom d'Adèle Abruzzesi, un des modèles favori du sculpteur qui lui inspira ses figures les plus sensuelles. Ce Torse se retrouve également dans la dernière version de 1889 de la *Porte de l'Enfer* puis à nouveau dans la *Chute d'un Ange* mais c'est sans nul doute dans *L'Éternel Printemps* qu'il s'intègre le plus harmonieusement à l'élégante composition savamment construite en X.

En 1886, le groupe acquit officiellement une existence autonome quand Rodin offrit à Robert-Louis Stevenson une première version du plâtre (Fig. b) pour le remercier de l'avoir défendu avec ardeur quand le sculpteur fut accusé par le Times d'être le « Zola de la sculpture, trop réaliste et brutal ». Comblé, l'auteur de *l'Ile au Trésor,* obtint également une dédicace de son ami sur cette œuvre qu'il conserva comme un talisman jusqu'à sa mort. Au moment où l'écrivain anglais en prit possession, la composition était intitulée *Le Printemps* et ce n'est qu'en 1900, qu'elle porta pour la première fois son nom définitif lors d'une exposition. Auparavant, les amants avaient aussi été identifiés comme *Amour et Psyché,* et, d'après l'anecdote rapporté par Judith Cladel, Rodin avait même envisagé en 1885 le titre fort peu poétique d'*On n'est pas de bois* avant d'admettre qu'il convenait fort peu à l'élégance du gracieux duo.

Face au grand succès du motif, Rodin décida d'en tirer des marbres puis des bronzes. Pour ce faire, la composition fut légèrement modifiée afin de s'adapter aux contraintes techniques, la base fut élargie pour que le pied droit de la figure masculine ne soit plus suspendu dans le vide et une gerbe végétale vient soutenir son bras gauche. C'est donc cette seconde version qui fut fondue à partir de 1898 par l'atelier Leblanc-Barbedienne en 4 tailles différentes. L'épreuve mise en vente, un exemplaire de la 4ème réduction, a été réalisée entre 1900 et 1905, elle fut offerte à une importante figure de la IIIe République, Daniel Vincent alors Ministre de l'Education.

L'Éternel Printemps est devenu une figure iconique car elle constitue la plus belle démonstration que « personne n'a su mieux que Rodin faire parler les corps » comme l'a écrit Antoinette Le Normand-Romain. Qu'il soit spectateur, amateur ou collectionneur, nul ne peut rester insensible à cette déclaration d'amour du génie qui met toute sa virtuosité au service d'une ode à la grâce et la joie de vivre.

Although L'Éternel Printemps *was one of the most popular sculptures by Auguste Rodin from its creation in the 1880s, it remains quite unique in Rodin's production. Such joy in life is very rarely seen in the artist's works, and here it is no doubt the effect of the Master's growing passion for Camille Claudel, his student and collaborator and the muse with whom he began a symbiotic relationship in 1884, probably the year the sculpture was completed.*

Certain clues, including the frontal composition of the pair, suggest that it was initially to be integrated in the famous Porte de l'Enfer *(Gates of Hell), but it is can legitimately be supposed that Rodin decided to give these two young lovers their freedom, convinced that their overflowing joy might be inconsistent with the tragic world of his monumental work.*

To create the body of the woman lover, whose arched back reveals her feminine form, Rodin used the motif of Torse d'Adèle *(Fig. a), named for Adele Abruzzesi, one of the sculptor's favorite models who inspired his most sensual figures. This torso is also found in the last version of the 1889* Porte de l'Enfer *and then again in* Chute d'un Ange *but it is undoubtedly in* L'Éternel Printemps *that it integrates seamlessly with an elegant composition cleverly constructed in an "X".*

In 1886, the group officially acquired an independent existence when Rodin offered Robert Louis Stevenson an initial version in plaster (Fig. b) to thank him for having zealously defended Rodin when the sculptor was accused by the Times as being "the Zola of sculpture, too realistic and brutal." Delighted, the author of Treasure Island *asked his friend to dedicate the work, which he preserved as a talisman until his death. At the time the English writer was given the work, the composition was titled* Le Printemps, *and it was only in 1900 that the piece was first called by its final name during an exhibit. Previously, the lovers had been identified as Cupid and Psyche, and, according to the anecdote reported by Judith Cladel, in 1885 Rodin had even considered the somewhat unpoetic title* On n'est pas de bois *(We are not made of wood) before admitting it was quite inappropriate to the elegance of this graceful pair.*

Given the great success of the piece, Rodin decided to make a number of marbles and bronzes of the sculpture as well. To do this, the composition was slightly amended to adapt to technical constraints. The base was expanded so that the right foot of the male figure is no longer suspended in the air and a sheaf of plants supports his left arm. Thus the second version was cast in 1898 by the Leblanc-Barbedienne workshop in 4 different sizes. The cast on auction today, a copy of the fourth reduction, was created between 1900 and 1905 and was offered to an important figure of the Third Republic, Daniel Vincent; then Minister of Education.

L'Éternel Printemps *has become an iconic figure –it is the most remarkable demonstration that "nobody knew better than Rodin how to make bodies speak," as Antoinette Le Normand-Romain writes. Whether viewer, amateur, or collector, none can remain indifferent to this declaration of love from a genius whose virtuosity is entirely at the service of his ode to grace and joy of life.*

如果《永恆之春》是奧古斯特·羅丹的1880年代最著名的作品，那他的成功不僅停留在技術層面，更在於其概念的體現。在他的作品中，此類幸福主題極為罕見，羅丹對於卡米耶最初的激情毫無保留地表現在此作品中，1884年他與學生、同僚以及女神卡米耶展開一段不同尋常的關係，這件作品極有可能誕生於這一年。

此作品正面與《地獄之門》有相似之處。我們大膽推理，或許羅丹認為一對情侶的自由幸福與這種巨著的悲慘世界格格不入。

為了展現戀人身體之美，羅丹借鑒了《阿黛爾軀幹》(圖a)，題目來源於他的御用模特阿黛爾·阿布如澤西。這軀幹也出現在1889年的《地獄之門》的最後一個版本中，之後又在《天使的墮落》中出現，但毫無疑問《永恆之春》為最優雅、最和諧、最完美的"X"形組合。

1886年，羅丹正式完成此組雕塑第一個版本的石膏像（圖b），並贈予羅伯特·路易斯·史蒂文森以感謝他對自己的支持，《時代》雜誌曾指出羅丹的作品"太過於寫實與粗暴"。史蒂文森對此作品十分珍視，並承諾保留到他生命的最後一刻。對於作品的名字，最早一位英國作家在展覽上見到這件作品時，為它起名《春天》，直至1900年它才有現在的名字《永恆之春》。之前也有熱愛這件作品的人為之命名《丘比特與賽琪》。1885年，羅丹也曾為之命名《我們不是木頭》，但由於題目毫無詩意而沒有被採用。

面對造型的巨大成功，羅丹決定先塑造大理石而後進行鑄銅。要做到這一點，構圖需稍作修改，以適應技術的限制，底座被擴大，使男雕像右腳不再懸空，一團植物支撐其左臂。正是這第二個修改版本於1898年在Leblanc-Barbedienne工作室被製作為四個不同尺寸的鑄銅雕塑。此件雕塑即為第四件縮小版，製作於1900至1905年之間，並贈予前教育部長丹尼爾·文森特。

《永恆之春》已經成為一個標誌性的符號，它充分展現了羅丹那無人能及的形體塑造能力。無論是觀看者還是收藏家，無人可以抗拒其讓人敬仰的藝術天資。

303

Camille CLAUDEL
1864 – 1943

L'IMPLORANTE (Petit modèle) ou L'IMPLORATION ou LA SUPPLIANTE – 1899
Bronze à patine brune
Signé et numéroté sur la terrasse « C. Claudel 39 »
Cachet du fondeur sur la terrasse
« EUG. BLOT PARIS »
Conçue en 1899, cette épreuve fondue en 1905
H. : 28,3 cm

En 1900, Eugène Blot achète les droits d'édition limités à 100 exemplaires pour ce petit modèle, seules 59 épreuves seront tirées. Les fontes ont débuté en 1905 et en décembre de la même année, Eugène Blot expose le grand et petit modèle dans sa Galerie du boulevard de la Madeleine à Paris.

Provenance :
Vente Saint-Germain-en-Laye , Me Marielle Digard, *Florilèges d'hiver*, 14 décembre 1997, lot 80.
Collection Monsieur Robert Chambourcy, France
Vente Paris, Hôtel Drouot, Me Blanchet, 23 Juin 2006, lot 105.
Collection particulière.

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par Madame Danielle Ghanassia.

Camille CLAUDEL
1864 – 1943

L'IMPLORANTE (small size) ou L'IMPLORATION ou LA SUPPLIANTE – 1899
Bronze with brown patina; signed, numbered and stamped with the foundry mark on the base
Conceived in 1899, this example cast in 1905
H. : 11 ⅛ in.

In 1900, Eugène Blot bought the edition rights limited to 100 copies, 59 copies were cast. The cast started in 1905, and the same year, Eugene Blot exhibited the small and the big cast at his gallery, boulevard de la Madeleine in Paris, in December.

Provenance :
Sale Saint-Germain-en-Laye , Me MarielleDigard, Florilèges d'hiver, *December 14, 1997, lot 80.*
Robert Chambourcy collection, France
Sale Paris, Hôtel Drouot, Me Blanchet, June 23, 2006, lot 105.
Private collection.

The authenticity of this work has been confirmed by Mrs. Danièle Ghanassia.

卡米尔•克洛岱爾

《哀求的》(縮小版) 或《哀求》或《哀求者》

1899年
鑄銅
底座簽名并編號 'C. Claudel 39'
底座鑄造匠印戳 'EUG. BLOT PARIS'

雕塑原型完成于1899年，**此雕塑於**1905**年鑄造完成**

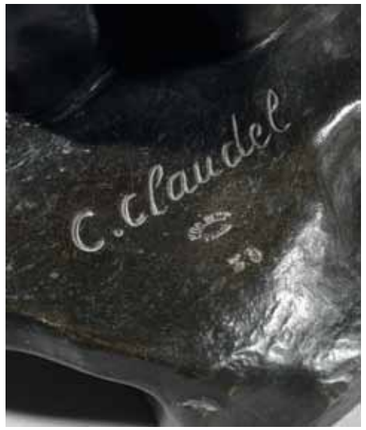
高: 28,3 **公分**；11 ⅛**英寸**

1900**年，鄂简·布洛購買了一百件縮小版複製權，但只製作了五十九件。鑄造始於**1905**年，同年**12**月鄂简·布洛在他瑪德蓮大道的畫廊里展出了原版與縮小版。**

來源：
Saint-Germain-en-Laye**拍賣，** Me Marielle Digard Florilèges d'hiver，1997**年**12**月**14**日，拍品**80**號。**
羅伯特·尚布爾西收藏拍賣，法國巴黎，德魯奧拍賣大廈，Me Blanchet，2006**年**6**月**23**日，拍品**105**號。**
私人收藏。

此作品經Danielle Ghanassia**女士鑒定。**

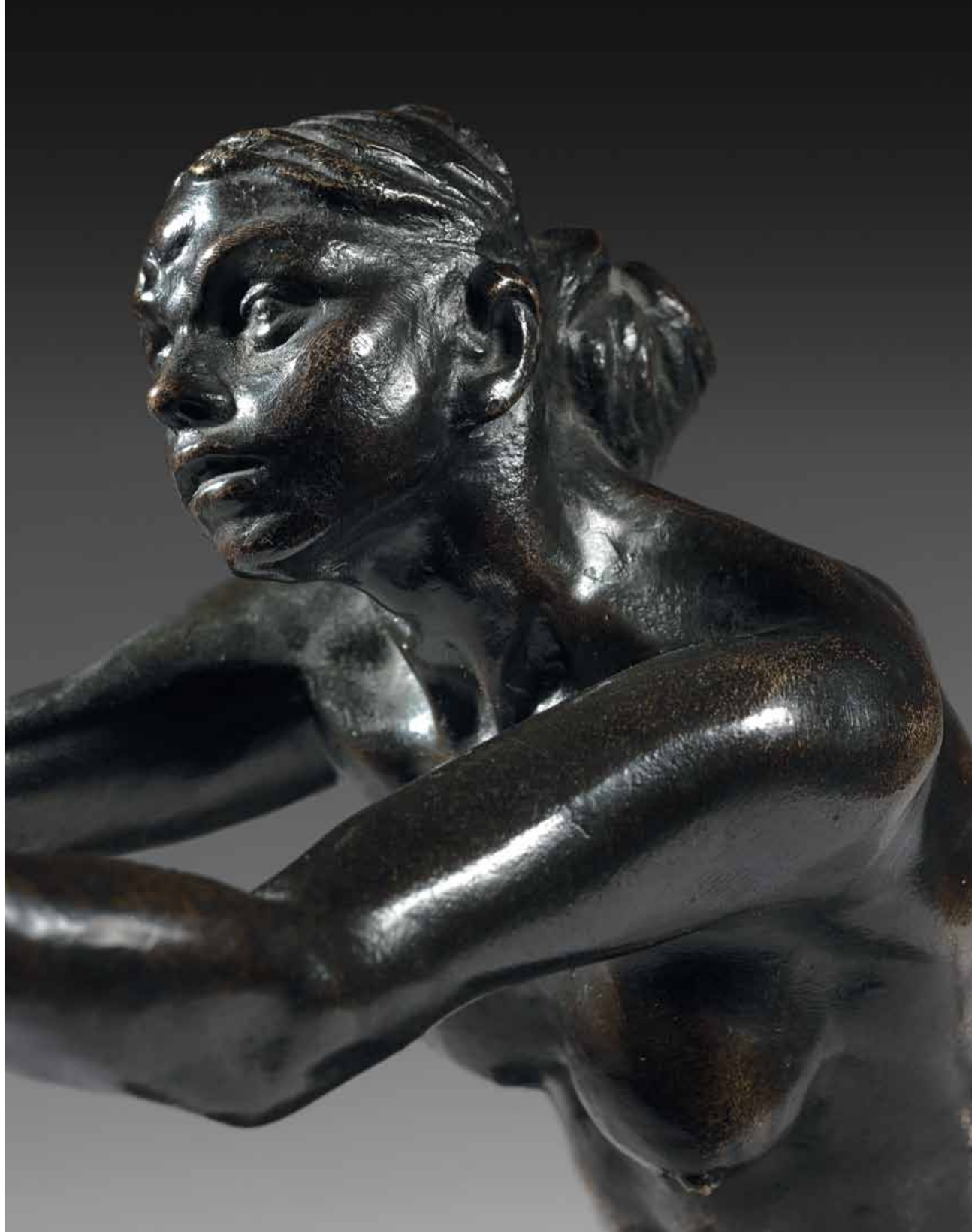
HK$ 1 300 000 – 1 800 000
US$ 180 000 – 220 000





Bibliographie / *Comparative literature* :

Paris, Galerie Eugène Blot, *Camille Claudel,* 1905 (un exemplaire similaire).
Paris, Galerie Eugène Blot, *Camille Claudel*, 1908 (un exemplaire similaire).
Paris, Maison de France, *Salon des Femmes artistes modernes*, 1934 (un exemplaire similaire).
Paris, Bibliothèque Nationale, *Le Cinquantenaire du symbolisme*, 1936 (un exemplaire similaire)
H. Asselin, La vie artistique: *Camille Claudel sculpteur, 1864-1943*, in *Extinfor, Pages de France*, n° 8239, 1951, p. 3.
Paris, Musée Rodin, *Camille Claudel*, 1951, n° 26, reproduit p. 15 (un exemplaire similaire)
A.Delbée, *Une Femme*, Paris, 1982, reproduit (un exemplaire similaire).
B.Poirot-Delpech, *Camille Claudel*, sculpteur brisé, in Le Monde, 2 juillet 1982, reproduit p. 19 (un exemplaire similaire).
A. Rivière, *L'Interdite. Camille Claudel 1864-1943*, Paris, 1983, n° 23, reproduit p. 76 (un exemplaire similaire).
Paris, Musée Rodin, Poitiers, Musée Sainte-Croix, *Camille Claudel 1864-1943*, février-septembre 1984, n° 20b, reproduit pp. 56-57 (un exemplaire similaire).
Rome, Académie de France, Villa Médicis, *Debussy e il simbolismo*, avril – juin 1984 (un exemplaire similaire).
R.-M. Paris, *Camille Claudel*, Gallimard, Paris, 1984, pp. 362-363, reproduit (un exemplaire similaire).
Berne, Kunstmuseum, *Camille Claudel-Auguste Rodin. Dialogues d'artiste-résonances*, mars – mai 1985, n° 51, reproduit (un exemplaire similaire).
Cannes, Salon de la Malmaison, Grands Maîtres de la sculpture, 1986, p. 117 (un exemplaire similaire).
Athènes, Institut français, *Camille Claudel*, février 1987 (un exemplaire similaire).
Japon, exposition itinérante, *Camille Claudel*, août 1987 – mars 1988 (un exemplaire similaire).
Washington, National Museum of Women in the Arts, *Camille Claudel*, 1988, n° 27, p. 60, reproduit p. 23 (un exemplaire similaire).
Paris, Galerie H. Odermatt-Ph. Cazeau, *Camille Claudel 1864-1943*, décembre 1988 – janvier 1989, n° 3, reproduit (un exemplaire similaire).
Marseille, Hospice de la Vieille Charité, « Images d'à côté », Camille Claudel, Artaud, les irréguliers de l'art, décembre 1988 – janvier 1989 (un exemplaire similaire).
Trevise, Villa Domenica, *Camille Claudel*, juin – juillet 1989 (un exemplaire similaire).
Tourcoing, Musée des Beaux-Arts, *Camille Claudel « Mon Frère »*, juin – octobre 1990, reproduit p. 46K (un exemplaire similaire).
R.-M. Paris, A. de La Chapelle, *L'œuvre de Camille Claudel catalogue raisonné*, Arhis-Biro, Paris, 1990, n°43 p. 166.
Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Camille Claudel*, novembre 1990 - février 1991, n° 69, reproduit p. 107 (un exemplaire similaire).
Paris, Musée Rodin, *Camille Claudel*, mars — juin 1991, n° 73 pp. 109, 158, reproduit (un exemplaire similaire).
Morlaix, Musée des Jacobins, *Camille Claudel*, juillet-novembre 1993, n°40, reproduit p. 52 (un exemplaire similaire).
Hong Kong-Taipei-Seoul, *Camille Claudel*, 1993, n°1, pp. 30-31, reproduit (un exemplaire similaire).
G. Bouté, Camille Claudel. *Le Miroir et la nuit*, Paris, 1995, reproduit pp. 146, 148, 151, 152 (un exemplaire similaire).
F. Duret-Robert, *L'Affaire Claudel*, in *Connaissance des Arts*, n° 523, 1995, reproduit p. 115 (un exemplaire similaire).
Luxembourg, Cercle Municipal, *Camille Claudel*, novembre-décembre 1995, n°36, reproduit (un exemplaire similaire).
Aulnay-sous-Bois, *Camille Claudel*, janvier – février 1996 (un exemplaire similaire).
A. Rivière, B. Gaudichon, D. Ghanassia, *Camille Claudel. Catalogue raisonné*, Paris, 1996, n°43.6b, reproduit pp. 116-117 (un exemplaire similaire).
Mexico, Museo del Palacio de Bellas Artes, *Camille Claudel*, mai-juillet 1997, p. 98, reproduit p. 99 (un exemplaire similaire).
São Paolo, Pinacoteca do Estado, *Camille Claudel*, septembre-décembre 1997, n°33, pp. 148-150, reproduit p. 151 (un exemplaire similaire).
R.-M. Paris, *Camille Claudel re-trouvée Catalogue raisonné*, Éditions Aittouarès, Paris, 2000, n° 41 pp. 340-343, reproduit en couleurs p. 341 (un exemplaire similaire).
A. Rivière, B. Gaudichon, D. Ghanassia, *Camille Claudel - Catalogue raisonné*, Adam Biro, Paris, 2001, n° 44.9 pp. 141-144, reproduit en couleurs p. 143 (un exemplaire similaire).
Madrid, Fundacion Mapfre, Paris, Musée Rodin, *Camille Claudel 1864-1943*, novembre 2007 – juillet 2008, n°69 et 69B, reproduits en noir et blanc pp. 276, 277 (exemplaires similaires).
Roubaix, La Piscine, Camille Claudel. *Au Miroir d'un Art Nouveau*, novembre 2014 – février 2015, n°61, reproduit en couleurs p. 212 (un exemplaire similaire).





Our examplary.

L'Implorante naît de l'enthousiasme d'un amateur, le capitaine Tixier, qui voyant au Salon de la Nationale en 1899 le groupe sculpté intitulé *L'Âge mur* de Camille Claudel, eut l'idée d'en détacher la jeune fille agenouillée à droite (Fig. a). Camille Claudel accepta.

L'Âge mur, dont certains historiens d'art disent que c'est l'œuvre la plus autobiographique de l'artiste, fut conçu au cours des années marquées par la séparation définitive d'avec Rodin. Paul Claudel, écrivait : «*L'Âge mur ! cette forme capitalisée du destin* ! Ma sœur Camille, implorante, humiliée à genoux, cette superbe, cette orgueilleuse, c'est ainsi qu'elle s'est représentée […] Tout est fini ! C'est ça pour toujours quelle nous a laissé à regarder ! […] C'est tout à la fois l'âme, le génie, la raison, la beauté, la vie, le nom lui-même ». Voilà comment Paul Claudel analyse la seconde version de *L'Âge mur* dans laquelle « l'homme vaincu se laisse conduire « par la vieille femme, alors que dans la première « il résiste » encore. »[1]

C'est à partir du plâtre détaché de la seconde version de *L'Âge mur* qu'Eugène Blot fit le tirage de L'Implorante qu'il nomma L'Imploration.

Dans son *Histoire d'une collection de tableaux modernes*, Eugène Blot, introduit en 1900 par Gustave Geffroy dans l'atelier de la jeune artiste, raconte qu'il acheta « pour les reproduire à tirage limités et numérotés, deux admirables œuvres : *La Fortune […]* et la figure à genoux, *L'Imploration*, partie d'un groupe de trois personnages. »

Eugène Blot fit trois tirages de dimensions différentes : 10 épreuves dans la taille originale (67 cm), 59 épreuves sur 100 initialement prévus dans la taille réduite (28,4 cm), et un seul exemplaire dans une taille intermédiaire, (32 cm)[2]. L'exemplaire mis aux enchères aujourd'hui est une taille réduite (28,4 cm) numéroté 39.

En décembre 1905, Eugène Blot organisa dans sa galerie du boulevard de la Madeleine la première exposition consacrée à Camille Claudel. L'artiste y présente 12 œuvres, dont L'Imploration dans deux dimensions, la taille originale et la taille réduite. Les critiques sont élogieuses. On s'étonne que la jeune artiste ne soit pas encore décorée et que l'Institut la méprise. C'est Louis Vauxcelles, critique d'art, qui eut les mots les plus justes écrivant que depuis dix ans Camille Claudel s'impose par « la continuité de son effort, par sa science, sa volonté, sa haute intellectualité. »[3]

En 1908, dans sa nouvelle galerie 2, rue Richepanse, Eugène Blot exposa les trois dimensions de l'œuvre et leur donna le titre d'Implorante. Ce titre, communément repris aujourd'hui, annonçait l'analyse de Paul Claudel faite un peu plus tard : *Ma sœur Camille implorante …*

Marie-Caroline Sainsaulieu

[1] Citation prise in catalogue de l'exposition *Camille Claudel*, Paris, musée Rodin, 15 avril – 20 juillet 2008, p. 28.
[2] Un seul exemplaire de cette dernière taille est répertoriée par Anne-Marie Paris
[3] Reine-Marie Paris, *Camille Claudel re-trouvée, Catalogue raisonné*, Nouvelle édition revue et complétée, Éditions Aittouarès, Paris, 2000, p. 344.

L'Implorante *was the result of the enthusiasm of an amateur, Captain Tixier, who upon seeing* L'Âge mur, *a sculpted group by Camille Claudel exhibited at the Salon de la Nationale in 1899, thought of detaching the kneeling girl to the right (Fig. a) from the whole. Camille Claudel agreed.*

L'Âge mur, *which art historians say is the most autobiographical work by the artist, was conceived during the years marked by her final separation from Rodin. Paul Claudel wrote: "*L'Âge mur! *the accumulated form of destiny! My sister Camille, imploring, humiliated, on her knees, this beautiful and proud woman, this is how she has represented herself […] It's all over! This is what she has left us to see forever! […] It is the soul, the spirit, reason, beauty, life, its very name, all at once." This is how Paul Claudel has analyzed the second version of* L'Âge mur *in which «the defeated man allows himself to be led away» by an old woman, while in the first "he continues to resist."*[1]

Eugene Blot made his cast of L'implorante from the plaster detached from the second version of L'Âge mur, *naming it* L'Imploration.

In his Histoire d'une collection de tableaux modernes, *Eugene Blot, introduced by Gustave Geffroy in 1900 to the young artist in her studio, says he bought «two wonderful works:* La Fortune […] *and a kneeling figure,* L'Imploration, *part of a group of three figures, to reproduce in limited, numbered editions."*

Eugene Blot made three casts of different sizes: 10 casts in the original size (67 cm), 59 casts out of the originally planned 100 in a smaller size (28.4 cm), and a single copy in an intermediate size (32 cm)[2]. The copy auctioned today is small (28.4 cm), number 39.

In December 1905, Eugène Blot organized the first exhibition devoted to Camille Claudel in his gallery Boulevard de la Madeleine. The artist presented 12 works, including L'Imploration *in two sizes, the original and reduced size. Critics gave her high praise. They found it surprising that the young artist had not yet been decorated and that the Institute treated her with contempt. It was Louis Vauxcelles, art critic, who wrote the most relevant words, saying that for over a decade Camille Claudel had imposed her presence through "her continuous efforts, her science, her will, her high intellectuality."*[3]

In 1908, Eugene Blot exhibited all three versions of the work in his new gallery located 2, rue Richepanse, under the title Implorante. This title, commonly used today, anticipated Paul Claudel's analysis from a somewhat later period: Ma sœur Camille implorante …

Marie-Caroline Sainsaulieu

[1] Quote from the catalogue for the exhibit Camille Claudel, *Paris, Rodin Museum, 15th April – 20th July 2008, p. 28.*
[2] A single copy of the intermediate size has been listed by Anne-Marie Paris
[3] Reine-Marie Paris, Camille Claudel re-trouvée, Catalogue raisonné, *edition, revised and completed,, Editions Aittouarès, Paris, 2000, p. 344.*

Ouvrages consultés :
Reine-Marie Paris, ***Camille Claudel re-trouvée, Catalogue raisonné***, Nouvelle édition revue et complétée, Éditions Aittouarès, Paris, 2000.
Camille Claudel, Madrid, Fundación Mapfre, 7 novembre 2007 – 13 janvier 2008, Paris, musée Rodin, 15 avril – 20 juillet 2008.

Works consulted:
Reine-Marie Paris, Camille Claudel re-trouvée, Catalogue raisonné, *new edition, revised and completed, Editions Aittouarès, Paris, 2000.*
Camille Claudel, *Madrid, Fundación Mapfre, 7th November 2007 – 13th January 2008, Paris, Rodin Museum, 15th April – 20th July 2008.*

《哀求的》誕生於一個藝術愛好者的激情。蒂克西尔於1899年在法國國家沙龍看到了雕塑《成熟年代》，并建議卡米耶·克勞岱爾將右半部跪著的女孩（圖a）單獨分離，後者接受了此建議。

《成熟年代》被藝術史專家認為是她離開情人羅丹後最能體現作者內心寫照的作品。弟弟保羅寫到：“成熟年代，這是命運呈現。我親愛的姐姐，她驕傲著，哀求著，掙扎著，但最終還是分離。我們也因此總想多看這件雕塑一眼，它融合了靈魂、天資、美貌及人生”。然而對另一版本的《成熟年代》保羅評價道：“此雕塑中的男人已完全屈服於老女人，而第一版，他還在堅持自我。”[1]

鄂簡.布洛根據此石膏的第二版製作了《成熟年代》並取名為《哀求》。
他還收藏大量近代畫作，1900年通過古斯塔夫·吉弗魯瓦介紹發現了這位年輕女藝術家，**“為了製作有編號的限量版複製品，我購買了’命運’以及’哀求’這個三組人物中的一個。”。**

鄂簡.布洛對其作品進行了三個不同規格的複製。 十件原尺寸(67 公分)，一百件中五十九件為縮小版(28,4公分)，另有一件為中間尺寸(32 公分)[2]。此次拍賣的這件為縮小版(28,4公分)之39號。

[1] **卡米耶·克勞岱爾展覽圖錄引文，巴黎，羅丹美術館，**2008年4月15日-7月20日，**第28頁**
[2] **此尺寸為漢納-瑪麗·巴黎思編目**
[3] **漢納-瑪麗·巴黎思，《重新發現的卡米耶•克勞岱爾作品編年集》，最新版與補充版，**Éditions Aittouarès**出版社，巴黎，**2000**年，第344頁**

參考文獻:
漢納-瑪麗·巴黎思，《重新發現的卡米耶•克勞岱爾作品編年集》，最新版與補充版，Éditions Aittouarès**出版社，巴黎，**2000年
卡米耶·克勞岱爾，馬德里，Mapfre**基金，**2007年11月7日-2008年1月13日，**巴黎，羅丹美術館，**2008年4月15日-7月20日



© *Asahi Shimbun*

Fig. a: *Camille Claudel,* L'Âge mur, *2nd version, small model, bronze, private collection.*

1905年鄂簡.布洛在其位於巴黎市中心瑪德蓮大道的畫廊舉辦了卡米耶的個人展覽。共12件作品被展出，包括原始尺寸與縮小版的兩件《哀求》。評論家們讚歎不已，為這位年輕女藝術家的淳樸與藝術機構對其作品的蔑視表示驚訝。藝術評論家威利·艾森舒茲給予了高度評價：“她的努力來自於她的才能、意志以及高智慧。”[3]

1908年，在鄂簡·布洛的新畫廊，再次展出三個不同尺寸的作品，並取名《哀求的》。這一名字因被卡米耶的弟弟保羅使用，爾被世人熟知，他寫到：“我的姐姐，哀求的卡米耶…”。

瑪麗 - 卡洛琳·聖索利厄



Copyright

Marc Chagall in his studio at Saint-Paul de Vence.

Marc CHAGALL
馬克·夏加爾

Le retour en France, en 1948, après la fin de la seconde guerre mondiale – Marc Chagall avait quitté la France en 1941 pour les États-Unis – inaugure dans la vie et l'œuvre de l'artiste une nouvelle étape. En 1947, Jean Cassou[1] avait organisé une grande rétrospective qui s'avèra un très grand succès, confirmé par de nombreuses expositions, notamment en Europe.

Si la figure hybride est courante dans l'Histoire de l'Art, elle est très répandue dans l'œuvre de Chagall, et plus particulièrement dans ses autoportraits. Quelques animaux favoris émergent dans le vocabulaire chagallien, tels l'âne, le bouc, ou le coq, dans lesquels l'artiste se reconnaît le plus souvent. En 1925, Chagall peint *Homme-coq au-dessus de Vitebsk*, en 1947, il exécute *Le Coq*, autoportrait du peintre tout à fait explicite[2]. Il en est de même dans notre tableau, *Le coq – Peintre sur les toits*.
En apesanteur dans le ciel, paré d'une crête rouge, la palette à la main, le coq peintre fait face à l'œuvre en gestation. Au premier plan, en bas, les toits de Vitebsk.

Ces hybridations ont une signification symbolique. Le coq annonce par son chant le lever du jour, il est aussi symbole du renouveau. Mâle, il est aussi celui de la procréation. D'après Elisabeth Pacoud-Rème[3], le sens de l'image de l'artiste en coq recouvrirait, d'une part, sa volonté d'abolir la culpabilité d'avoir quitté son pays natal, et d'autre part, d'être celui qui, par la force de son art, fait passer un message : il vole, il chante pour remercier le Créateur des bonheurs d'ici-bas. Le coq est heureux.
Dans l'œuvre de Chagall, la spiritualité se marie à la poésie, aux rêves… et la palette finit de nous ensorceler.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrage consulté :
Chagall entre guerre et paix, Musée du Luxembourg (Sénat), Paris, 21 février – 21 juillet 2013.

[1] Jean Cassou (1897-1986), écrivain, critique d'art, fut conservateur en chef du musée national d'art moderne.
[2] Centre Georges Pompidou, musée national d'art moderne, dépôt au musée des Beaux-Arts de Lyon).
[3] Elisabeth Pacoud-Rème, Chargée des collections au musée national, Nice.

The return to France in 1948 at the end of World War II - Marc Chagall had left France in 1941 for the United States - inaugurates a new stage in the life and work of the artist. In 1947, Jean Cassou[1] organized a major retrospective which proved a great success, a success confirmed by numerous exhibits, especially in Europe.

The hybrid, a common theme in art history, is widespread in Chagall's work, especially in his self-portraits. Certain animal favorites emerge in the Chagallian vocabulary, including the donkey, goat, or cock, with which the artist most often identifies. In 1925, Chagall painted Homme-coq au-dessus de Vitebsk, *and in 1947 he executed* Le Coq, *an explicit self-portrait of the painter[2]. Our painting,* Le coq – Peintre sur les toits, *is another example. Weightless in the sky, adorned with a red crest, palette in hand, the cock-painter faces a work in gestation. In the foreground below we see the roofs of Vitebsk.*

These hybrids have symbolic meaning. The rooster announces the dawn with his crowing, and is thus a symbol of renewal. Male, he also symbolizes procreation. According Elisabeth Pacoud-Rème[3], for the artist, the meaning of the image of the rooster is a sign of his desire to abolish the guilt of having left his homeland, but also secondly to be the one who, by force of his art, carries a message: he flies and crows to thank the Creator for the joys of this world. The rooster is happy. In Chagall's work, spirituality marries poetry, dreams ... and his palette ultimately bewitches us.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Work consulted:
Chagall entre guerre et paix, *Musée du Luxembourg (French Senate), Paris, 21st February – 21st July 2013.*

[1] Jean Cassou (1897-1986), writer and art critic, was chief curator of the Musée national d'art moderne.
[2] Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, currently at the Musée des Beaux-Arts of Lyon).
[3] Elisabeth Pacoud-Rème, responsible for the collections at the National Museum in Nice.

二戰結束後，夏加爾於1948年返回法國。1941年他曾離開法國赴美展開新的生活與工作。1947年，讓·卡蘇[1]舉辦的夏加爾大型回顧展取得了巨大的成功，之後歐洲多國也相繼舉辦他的展覽。

如果混合的形象在藝術史中常見，那麼，它更普遍存在於夏加爾的作品中，尤其在他的自畫像中。在夏加爾的藝術語言里，驢、山羊或者公雞的形象常常是藝術家的寫照。 1925年，夏加爾創作了《維帖布斯克上空的雞首人像》，1947年創作了《公雞》即他的自畫像[2]。如同這幅作品《站在屋頂的公雞畫家》，畫面中失重的公雞頭頂紅冠，手持調色板，正在醞釀一幅作品，右下角為維帖布斯克的屋頂。

這些組合具有象徵意義。公雞打鳴宣佈黎明，也是復興的象徵。男性亦象徵繁殖。據伊麗莎白·帕庫德-雷默[3]，公雞為藝術家本人，除了表達離開家鄉罪惡感，也通過他的藝術力量，傳遞一個信息：他在飛翔，他唱歌感謝世間幸福的創造者。夏加爾的作品，他的精神被詩意化，在夢想中……調色板使我們著迷。

Marie-Caroline Sainsaulieu

參考文獻：
《戰爭與和平中的夏加爾》，盧森堡博物館(Sénat)，巴黎，2013年2月21日–7月21日。

[1] 讓·卡蘇(1897-1986)，作家與藝術評論家，原法國現代美術館研究員。
[2] 法國蓬皮杜藝術中心，法國現代藝術博物館，目前藏於里昂美術館。
[3] 伊麗莎白·帕庫德–雷默，法國尼斯國立博物館負責人。

304

Marc CHAGALL
1887 – 1985

LE COQ - PEINTRE SUR LES TOITS – 1949
Gouache et encre sur papier contrecollé sur toile
Signé en bas à gauche « Chagall » et sur la tête du coq « Marc »
37 x 31,5 cm

Provenance :
Vente New York, Sotheby's, 4 mai 2005, lot 224.
Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire.

Exposition :
Osaka, Takashimaya Art Gallery ; Tokyo, Takashimaya Art Gallery et autres, *Marc Chagall*, 2012, n° 9, reproduit en couleurs

L'authenticité de cette œuvre a été confirmée par le Comité Marc Chagall.

Marc CHAGALL
1887 – 1985

LE COQ - PEINTRE SUR LES TOITS – 1949
Gouache and ink on paper laid down on canvas; signed lower left, signed again on the comb
14 5/8 x 12 3/8 in.

Provenance:
Sale New York , Sotheby's, May 4, 2005, lot 224.
Acquired at the above sale by the present owner.

Exhibited:
Osaka, Takashimaya Art Gallery ; Tokyo, Takashimaya Art Gallery and others, Marc Chagall, *2012, n° 9, illustrated in color*

The authenticity of this work has been confirmed by the Comité Marc Chagall.

馬克•夏加爾

站在屋頂的公雞畫家
1949年作
紙上水粉與墨貼于畫布

款識:
Chagall（作品左下角），Marc（公雞頭部）

37 x 31,5 公分；14 5/8 x 12 3/8英寸

來源:
紐約蘇富比，2015年5月4日，拍品224號
現藏家購于此拍賣

展覽:
大阪高島屋藝術畫廊
東京高島屋藝術畫廊與其它，《馬克·夏加爾》，2012年，第9號

此作品經馬克·夏加爾委員會鑒定

HK$ 3 000 000 – 5 000 000
US$ 400 000 – 600 000



305
Marc CHAGALL
1887 – 1985

LA PARADE AU VILLAGE – 1964
Huile sur toile
Signée en bas à droite « Marc Chagall »,
contresignée au dos « chagall marc »
et sur le châssis « chagall »
46,5 x 55,5 cm

Provenance :
Galerie Maeght, Paris.
Findlay Galleries Inc., Chicago.
Vente New York, Sotheby's, 13 novembre 1990, lot 64.
À l'actuel propriétaire par cessions successives.

Exposition :
Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, *Hommage à Marc Chagall - Œuvres 1947-1967*, août-septembre 1967, n° 67 reproduit p. 32

Marc CHAGALL
1887 – 1985

LA PARADE AU VILLAGE – 1964
Oil on canvas; signed lower right, signed again on the reverse and the stretcher
18 ¼ x 21 ⅞ in.

Provenance:
Galerie Maeght, Paris.
Findlay Galleries Inc., Chicago.
Sale New York, Sotheby's, November 13, 1990, lot 64.
Thence by successive sales.

Exhibited:
Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, Hommage à Marc Chagall - Œuvres 1947-1967, *August-September 1967, n° 67 illustrated p. 32*

馬克•夏加爾

村莊的檢閱
1964年作
油畫畫布

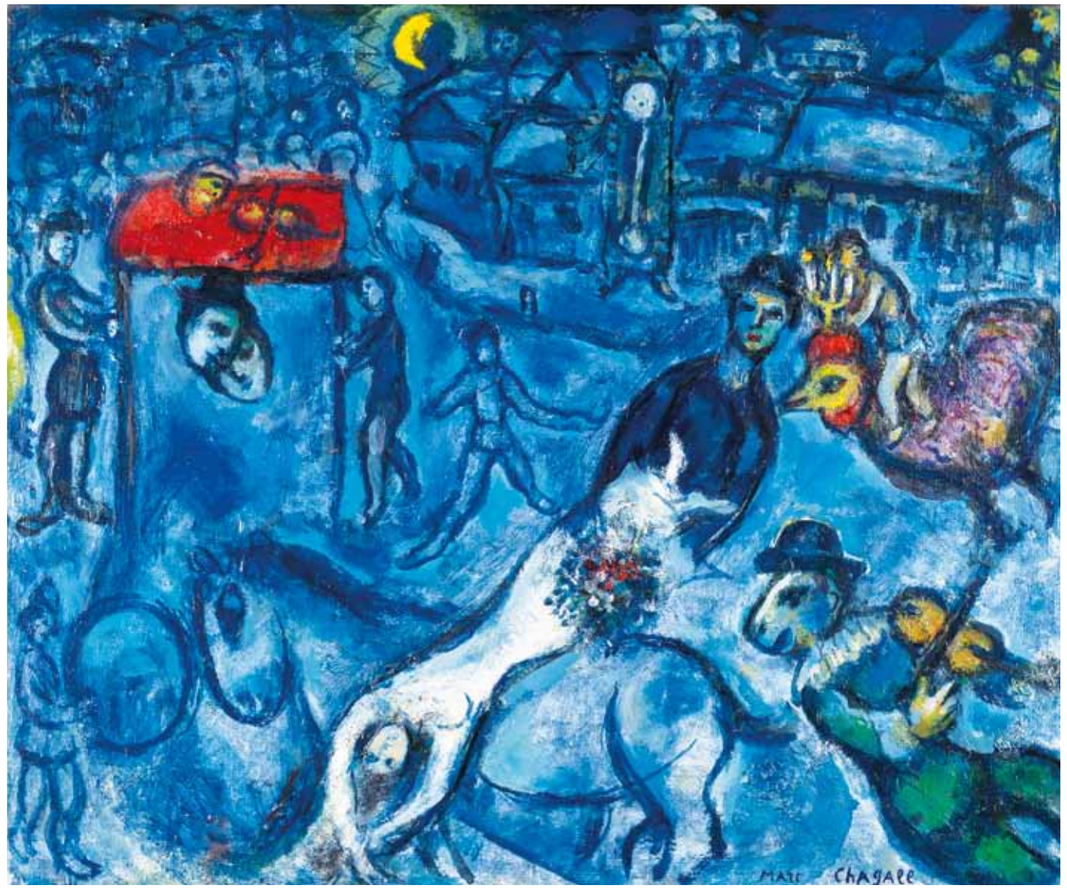
款識:
Marc Chagall（作品右下角）
chagall marc（作品背面）與 chagall（作品背面內框）

46,5 x 55,5 公分；18 ¼ x 21 ⅞英寸

來源:
Maeght畫廊，巴黎
Findlay Galleries Inc.，芝加哥
紐約蘇富比，1990年11月13日，拍品64號
現藏家得于遺產轉讓

展覽:
法國圣堡羅，Maeght基金，《向馬克·夏加爾致敬-1947-1967年作品》，1967年8-9月，
圖錄第32頁，第67號

HK$ 13 000 000 – 18 000 000
US$ 1 600 000 – 1 800 000



Exécutée en 1964, c'est-à-dire dans la dernière partie de la vie de Chagall, ***La Parade au village*** rassemble quelques-uns des sujets favoris de l'artiste. Cette œuvre, aux accents chromatiques nourris de couleur bleue, n'est pas un testament, mais au contraire, un hymne à la vie et aux bonheurs vécus.

Le cirque, en effet, très présent dans le travail de Chagall, domine : parade, il y a, avec au premier plan le cheval et renversée sur la croupe de l'animal sa danseuse, une danseuse vêtue de blanc, un bouquet de fleurs posé sur le bas ventre - hommage à Bella en robe de mariée – parade, encore, avec le violoniste à la tête de cheval, parade, enfin, avec la présence d'un jongleur et d'un clown à la grosse caisse. Ces personnages, apparus dans l'art de Chagall dès les premières années, sont ici toujours « ruisselants de vie »[1].

Les motifs du cirque s'associent ici à d'autres motifs peints dès avant 1930 : les petites maisons de Vitebsk, le bonheur amoureux représenté ici par la tête d'un homme contre celle d'une femme, la pendule dans la rue, le chandelier, référence à la religion juive. Ces motifs nourrissent abondamment son œuvre pour des tableaux majeurs, tels ***Au-dessus de Vitebsk***, 1915-1920, (New York, The Museum of Modern Art), ***Les amoureux en vert***, 1916-1917 (Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée national Marc Chagall, Nice), ***La Pendule à l'aile bleue***, 1949, collection particulière …

Cette ***Parade au village*** peut être « lue » et vue comme un récit autobiographique dont le vocabulaire de formes et couleurs définit le discours chagallien. Cette nouvelle écriture picturale peut exprimer à la fois la tristesse, voire le drame, mais bien plus encore les joies humaines. Portée par un chromatisme flamboyant, avec pour vecteur la couleur bleue tant aimée, génératrice de beaux contrastes avec le rouge et le vert, ***La Parade au village*** illustre le dynamisme créateur de Chagall.

Marie-Caroline Sainsaulieu

[1] Franz Meyer, *Marc Chagall*, Flammarion, Paris, 1961, p. 422.

Executed in 1964, that is to say, during Chagall's final years, La Parade au village *brings together some of the artist's favorite subjects. This work, with color accents predominantly in blue, is not so much a testament, but rather a celebration of his life and the happiness he experienced.*

The circus theme has always been very present in Chagall's work. A parade - we see a horse is in the foreground with a dancer leaning back on the animal's rump, dressed in white. A bouquet of flowers is placed on her lower abdomen – a tribute to Bella in her wedding dress. A parade again, with a violinist with a horse's head, and finally, a parade with the presence of a juggler and a clown with a bass drum. These characters, which emerged in the early years of Chagall's painting, are still "saturated with life"[1].

The circus motifs come together here with other motifs painted prior to 1930: the small houses of Vitebsk, lovers' happiness represented here by the head of a man next to that of a woman, the clock in the street, a candelabrum, referring to the Jewish religion. These motifs constantly nourished his work in major paintings such Au-dessus de Vitebsk, *1915-1920, (New York, The Museum of Modern Art),* Les amoureux en vert, *1916-1917 (Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, now held by the Musée National Marc Chagall in Nice),* La Pendule à l'aile bleue, *1949, currently in a private collection, and so many others.*

This Parade au village *can be "read" and seen as an autobiographical narrative whose vocabulary of shapes and colors defines Chagall's language. This new pictorial approach can express both sadness and tragedy, and even more, human joys. Driven by a flamboyant color scheme, with his beloved color blue as the main refrain that generates beautiful contrasts with red and green,* La Parade au village *incarnates Chagall's immense creative energy.*

Marie-Caroline Sainsaulieu

[1] *Franz Meyer,* Marc Chagall, *Flammarion, Paris, 1961, p. 422.*

完成于1964年，《村莊的檢閱》代表了夏加爾後半生喜愛的主題。此幅作品運用了大量的藍色，此非遺囑，而為生命與幸福的讚歌。

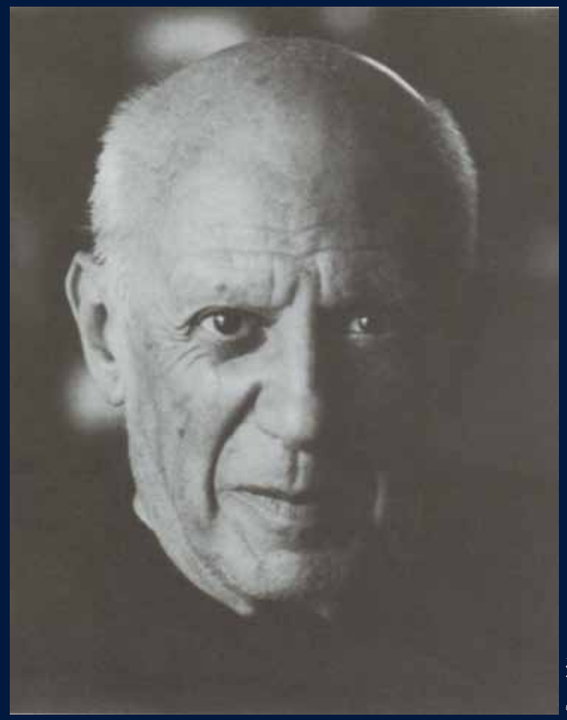
“馬戲團”為夏加爾偏愛的主題。一位身著白衣的女人舞動在馬背上，一束鮮花位於她的腿部，這是身著婚紗的貝拉；馬首人身的小提琴家，還有一位魔術師與小丑。這些人物貫穿夏加爾的眾多作品，如今代表 “生活的流動”[1]。

“馬戲團”與其它圖案的組合出現於1930年之前：維帖布斯克的小房子、一對幸福戀人、大街上的時鐘與吊燈，皆為猶太區的象征。這些元素豐富了他的畫作，如1915-1920年的《維帖布斯克上空》（紐約現代藝術博物館）、1916-1917年的《綠色戀人》（巴黎蓬皮杜藝術中心、法國現代藝術博物館、租借到法國尼斯夏加爾博物館），1949年《藍翼時鐘》，私人收藏.....

《村莊的檢閱》以其藝術語言與代表性的色彩，可被視為一部夏加爾自傳體。這種新的繪畫語言表達了悲傷與悲劇，但更多是人類的幸福。華麗的彩色，藍色主色調下紅色與綠色的對比，《村莊的檢閱》代表了夏加爾的創作活力。

Marie-Caroline Sainsaulieu

[1] **佛朗茨·邁耶，《馬克·夏加爾》，**Flammarion，**巴黎，**1961**年，第**422**頁**



Photograph of Pablo Picasso by Edward Quinn.

Copyright

Pablo PICASSO
巴勃羅·畢加索

Buste de femme
1967

女人半身像
1967

Jacqueline Roque, que Picasso avait rencontré en 1954, et qu'il épousa le 2 mars 1961, devint alors sa muse et sa protectrice jusqu'à son dernier souffle. En juin 1961, les nouveaux époux s'installèrent à la sortie de Mougins, dans une élégante maison, située dans le décor idyllique d'une colline en terrasses. « C'était un ancien mas que Benjamin Guiness avait transformé en villa luxueuse avant la guerre. Elle portait le nom d'une chapelle de pèlerinage voisine, Notre-Dame-de-Vie, ce qui la recommandait certainement aux yeux de quelqu'un qui ne redoutait rien tant que la mort ». Picasso allait bientôt fêter ses quatre-vingts ans et y passa les douze dernières années de sa vie, travaillant à ce qui devait être en fait une nouvelle page de son œuvre, s'inspirant des grands génies qui l'avaient précédé pour créer des séries autour d'Edouard Manet (*Le déjeuner sur l'herbe*), de Delacroix (*Les Femmes d'Alger*), d'Ingres (*Le Bain turc*)…

*Picasso met Jacqueline Roque, in 1954 and married her on 2nd March 1961. She became his muse and his protector until his last breathe. In June 1961, the newlyweds moved to the outskirts of Mougins in an elegant house in an idyllic setting of terraced hillside. "It was an old farmhouse that Benjamin Guiness had transformed into a luxurious villa before the war. It bore the name of a nearby pilgrimage chapel, Notre-Dame-de-Vie, which certainly recommended itself to the eye of someone who feared nothing so much as death. Picasso would soon celebrate his eightieth birthday and spent the last twelve years of his life working on what was to be, once again, a new page in his work, inspired by the great geniuses who preceded him to create series around Edouard Manet (*Le déjeuner sur l'herbe*), Delacroix (*Les Femmes d'Alger*), and Ingres (*Le Bain Turc*), among others.*

杰奎琳·羅克與畢加索相識於1954年。1961年3月2日兩人結婚，之後她成為畢加索的繆斯與保護者，直到他生命的最後一刻。在1961年6月，這對新婚夫婦搬到穆然(法國南方小鎮)的一處優雅的住宅，位於田園風光的山丘。“這是一個古老的農舍，由本傑明·吉尼斯在第二次世界大戰前改造成了豪華別墅。它引用了臨近教堂的名字 ‘Notre-Dame-de-Vie’，這被別人視為害怕死亡。”。迎來耄耋之年的畢加索， 度過了他最後的十二年， 這一段時期的創作成為了他藝術生涯的另一篇章，靈感來自於偉大的天才畫家們，使他的創作圍繞愛德華·馬奈（《在草地上的午餐》），德拉克洛瓦（《阿爾及爾的婦女》），安格爾（《土耳其浴女》）……

306

Pablo PICASSO
1881 – 1973

BUSTE DE FEMME – 1967
Huile sur toile
Datée et numérotée au dos « 2.4.67. II »
65 x 54 cm

Provenance :
Famille de l'artiste.
Vente Londres, Sotheby's, 29 mars 1988, lot 53.
Vente Londres, Christie's, 29 novembre 1995, lot 242.
Acquis lors de cette vente par l'actuel propriétaire.

Bibliographie :
C. Zervos, *Pablo Picasso vol. 25 Œuvres de 1965 à 1967*, Éditions « Cahiers d'art », Paris, 1972, n° 321 reproduit en noir et blanc p. 139
The Picasso Project, *Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture, The Sixties II, 1964-1967,* Alain Wofsy, Fine Arts, San Francisco, 2002, n°67-145, reproduit en noir et blanc, p. 315

Pablo PICASSO
1881 – 1973

BUSTE DE FEMME – 1967
Oil on canvas; dated and numbered on the reverse
25 5/8 x 21 1/4 in.

Provenance:
Estate of the artist.
Sale London, Sotheby's, March 29, 1988, lot 53.
Vente Londres, Christie's, November 29, 1995, lot 242.
Acquired at the above sale by the present owner.

Literature:
C. Zervos, Pablo Picasso vol. 25 Œuvres de 1965 à 1967, *Éditions "Cahiers d'art", Paris, 1972, n° 321 illustrated in black and white p. 139.*
The Picasso Project, Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture, The Sixties II, 1964-1967, *Alain Wofsy, Fine Arts, San Francisco, 2002, n°67-145, illustrated in black and white p. 315.*

巴勃羅•畢加索

女人半身像
1967年作
油畫畫布

款識:
2.4.67. II（作品背部）
65 x 54 公分，25 5/8 x 21 1/4英寸

來源:
藝術家家族收藏
倫敦蘇富比，1988年3月29日，拍品53號
倫敦佳士得，1995年11月29日，拍品242號
現藏家購于此拍賣

出版:
C. Zervos,**《巴勃羅·畢加索二十五卷，1965-1967年作品》，**Cahiers d'art**出版，巴黎，1972年，第139頁，黑白圖第321號 。**
畢加索項目，巴勃羅·畢加索油畫、水彩、素描與雕塑，六十年代第二卷，1964-1967**，阿蘭·沃夫斯，純藝術，三藩市，**2002**年，**n°67-145**，第315頁黑白圖 。**

HK$ 20 000 000 – 25 000 000
US$ 2 500 000 – 3 200 000





© Succession Picasso 2015

Fig. a: *Pablo Picasso,* Femme à l'oreiller (Jacqueline), *10th july 1969, oil on canevas, 195 x 130 cm, 315. Musée Picasso, Paris.*

Intitulé ***Buste de femme***, le tableau mis aujourd'hui aux enchères, exécuté en 1967, rappelle par quelques signes picturaux les traits de Jacqueline, mais aussi ceux des ***Mousquetaires***, sujet apparu au printemps 1966 dans l'œuvre de Picasso, et inspiré des gentilshommes du Siècle d'Or espagnol peint par Velasquez.

Depuis ses premières œuvres, celles de la fin du dix-neuvième siècle, jusqu'aux ultimes datée 1973, le génie de Picasso reste constant. Ainsi, le ***Buste de femme***, daté 1967, a-t-il un intérêt artistique aussi important que les œuvres exécutées en Espagne, avant l' arrivée du peintre en France, ou que celles des périodes bleue, rose ou cubiste.

Comme tous les grands peintres, tels Titien, Rembrandt, Cézanne …, Picasso tend vers la fin de sa vie à la simplification, – caractéristique naturelle d'un style tardif – et parfaitement illustrée dans ce ***Buste de femme***. À partir de 1964, Picasso condense les signes picturaux de son langage en une écriture abrégée. Dans notre tableau, les traits du visage illustrent cette tendance : deux courbes noires sur le front pour les sourcils, et, en-dessous, les yeux, décalés l'un par rapport à l'autre, l'un en amande au centre du visage, l'autre suggéré par une pupille. Le nez, très allongé – à l'image de celui de Jacqueline – est représenté par un V majuscule au creux duquel se nichent les deux points noirs des narines, tandis qu'en-dessous, deux traits horizontaux représentent la bouche, celle de Jacqueline. Parfois, Picasso la dessine ainsi, comme dans la ***Femme à l'oreiller (Jacqueline)*** exécutée le 10 juillet 1969 (Fig. a). La chevelure, en boucles régulières autour du visage[1], s'apparente, en revanche aux boucles des ***Mousquetaires*** (Fig. b), dont, au printemps 1967, Picasso travaillait toujours à la série. Au cours des dernières années de sa vie, Picasso exécute un grand nombre de scènes sexuelles ou à connotation sexuelle. Ici, rien de tel, mais juste un clin d'œil à la fusion homme-femme qui l'obsède.
Sur notre tableau, et comme très souvent dans l'œuvre du Maître, profil et face se saluent.

Le tableau ***Buste de femme*** est daté du 2 avril 1967 par le peintre. Picasso n'expliquait-il pas dès le lundi 6 décembre 1943 à Brassaï : « Pourquoi croyez-vous que je date tout ce que je fais ? C'est qu'il ne suffit pas de connaître les œuvres d'un artiste. Il faut aussi savoir quand il les faisait, pourquoi, comment, dans quelles circonstances. Sans doute existera-t-il un jour une science, que l'on appellera peut-être la « science de l'homme », qui cherchera à pénétrer plus avant l'homme à travers l'homme créateur … Je pense souvent à cette science et je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible… Voici pourquoi je date tout ce que je fais… »[2]

Ce discours fait l'objet de recherches constantes des historiens spécialistes de Picasso. Entre le ***Buste de femme*** (1967) et la ***Femme à l'oreiller*** (1969), deux années se sont écoulées. Malgré cela, un fil les relie : le visage de Jacqueline reconnaissable dans les deux œuvres grâce au langage picassien pour les sourcils, l'emplacement des yeux et la forme des lèvres. Pour la ***Femme à l'oreiller***, œuvre plus importante, l'artiste a exprimé dans le regard de sa jeune épouse une inquiétude. Celle du temps qui passe trop vite, mais, dans le ***Buste de femme***, Picasso va à l'essentiel, dans un geste codifié, sa signature.

Marie-Caroline Sainsaulieu

Ouvrages consultés :

Picasso et le portrait, sous la direction de William Rubin, Réunion des Musées nationaux, Flammarion, Paris, 1996.
Le dernier Picasso, 1953 – 1973, Centre Georges Pompidou, 17 février – 16 mai 1988.

Entitled Buste de femme, *the painting at auction today, executed in 1967, recalls the face of Jacqueline in a few characteristic pictorial signs, but also those of the* Mousquetaires *(Musketeers), a subject that appeared during the spring of 1966 appeared in Picasso's work, inspired by the gentlemen painted by Velasquez during the Spanish Golden Age.*

From his very first works during the late nineteenth century to his final paintings from 1973, Picasso's genius remains constant. Thus, Buste de femme, *dated 1967, is as important artistically speaking as works executed in Spain before the painter arrived in France or the Blue, Pink and Cubist periods.*

Like all great painters such as Titian, Rembrandt, and Cézanne, Picasso tends towards simplification the end of his life – a natural feature of a late style – and perfectly illustrated in Buste de femme. *Starting in 1964, Picasso condensed signs from his visual language into abbreviated forms. In our picture, the facial features illustrate this trend: two black curves on the forehead for the eyebrows, and, below, the eyes, shifted out of alignment, one in the center of an almond-shaped face, the other suggested by a pupil. The nose, very long like Jacqueline's, is represented by a capital V in which nestle the two black dots of the nostrils, while below, two horizontal lines represent Jacqueline's mouth. Sometimes Picasso draws her in this way, as in* Femme à l'oreiller (Jacqueline) *executed 10th July 1969 (Fig. a). The hair, in regular loops around the face[1], is similar, in contrast to the curls of the Musketeers (Fig. b), a series that Picasso was still working on in the spring of 1967. During the last years of his life, Picasso also executed many scenes with sexual content or overtones. Here there is nothing of the sort, just a nod to his obsession with the fusion between man and woman.*
In our painting, as often in the Master's work, profile and frontal views greet each other.

The painting Buste de femme *is dated 2nd April 1967 by the painter. Picasso explained on Monday, December 6, 1943 to Brassaï: "Why do you think I date everything I do? Because it is not enough to know the works of an artist. You should also know when he did them, why, how, under what circumstances. No doubt there will be a science someday, perhaps called the "science of man", which will seek to penetrate further into mankind through creative man... I often think of this science and I want to leave as complete a documentation as possible to posterity ... This is why I date everything I do…"[2]*

This discourse is an ongoing topic of research among historians specializing in Picasso. Between Buste de femme *(1967) and* Femme à l'oreiller *(1969), two years have passed. Despite this, a common thread connects them: the face of Jacqueline can be recognized in both works thanks to Picasso's vocabulary in conveying eyebrows, eye location and the shape of the lips. For* Femme à l'oreiller, *a larger work, the artist expressed concern in the eyes of his young wife, a concern for time that passes too quickly. But in* Buste de femme, *Picasso goes to straight to the essential with his a codified gesture, his signature language.*

Marie-Caroline Sainsaulieu

Works consulted:

Picasso et le portrait, *directed by William Rubin, Réunion des Musées nationaux, Flammarion, Paris, 1996.*
Le dernier Picasso, 1953 - 1973, *Centre Georges Pompidou, 17th February - 16 May 1988.*

[1] Picasso a utilisé les mêmes boucles pour la queue de cheval de Jacqueline dans ***Femme assise (Jacqueline)***, 14 septembre 1971, collection particulière, reproduit dans ***Picasso et le portrait***, Flammarion, 1988, p. 481.
[2] P. 484, Brassaï, ***Conversations***, p. 123.

[1] Picasso used the same loops for Jacqueline's poney tail in Femme assise (Jacqueline), *14 septembre 1971, private collection, illustrated in* Picasso et le portrait, *Flammarion, 1988, p. 481.*
[2] P. 484, Brassaï, Conversations, *p. 123.*

此幅《女人半身像》完成于1976年，使我們聯想到杰奎琳以及《三個火槍手》，此風格出現於約1966年春，借鑒委拉斯凱茲所繪製的西班牙黃金世紀的貴族們。

從他十九世紀末的第一批作品至最終日期為1973年的最後一幅作品，畢加索的天資從未衰落。因此，《女人半身像》的重要性如同他在西班牙時期的作品，或藍色，粉紅色或立體主義時期。

如同其他偉大的畫家，提香、倫勃朗、塞尚. . . . . ，晚年畢加索的自然畫風完美地呈現於《女人半身像》。從1964年，畢加索的藝術語言愈加簡捷。在此幅作品中，人物面部的輪廓說明此趨勢：額頭前的兩條眉毛黑線，錯位的眼睛，拉長的鼻子呈字母‘V’以及被黑線分開成嘴。有時畢加索以另一種方式描繪杰奎琳，如1969年7月10日的《背靠枕頭的女人（杰奎琳）》（圖a）。捲曲的頭髮整齊地環繞面部[1]，與1967年《火槍手》的捲髮形成對比（圖b）。畢加索在晚年時期創作了大量的情色或性暗示的作品。在這裡展現了他對男女融合的癡迷。如同此畫作，又如同其他大師的作品，輪廓與面部相交。

《女人半身像》所標註的日期為1967年4月2日。畢加索於1943年12月6日星期一向布拉塞解釋道：“為什麼你認為我在畫作上標明年代？因為如果要理解一幅藝術作品，應該知道藝術家何時、為何、怎樣以及在什麼情況下創作此作品。毫無疑問，將來的某一天會出現“科學人”，通過“創造性的人”滲透到人類的前身. . . . . 我常在想象這個科學，我想盡可能留給後人一個完整的檔案. . . . . 這就是為什麼我在所有的作品上都標明年代的原因. . . . . ”[2]

[1] 畢加索使用了《女人坐像（杰奎琳）》捲髮繪製了馬尾，1971年9月14日，私人收藏，出版在《畢加索與肖像畫》，Flammarion，1988年，第481頁。
[2] P. 484，布拉塞，《Conversations》，第123頁。



© Succession Picasso 2015

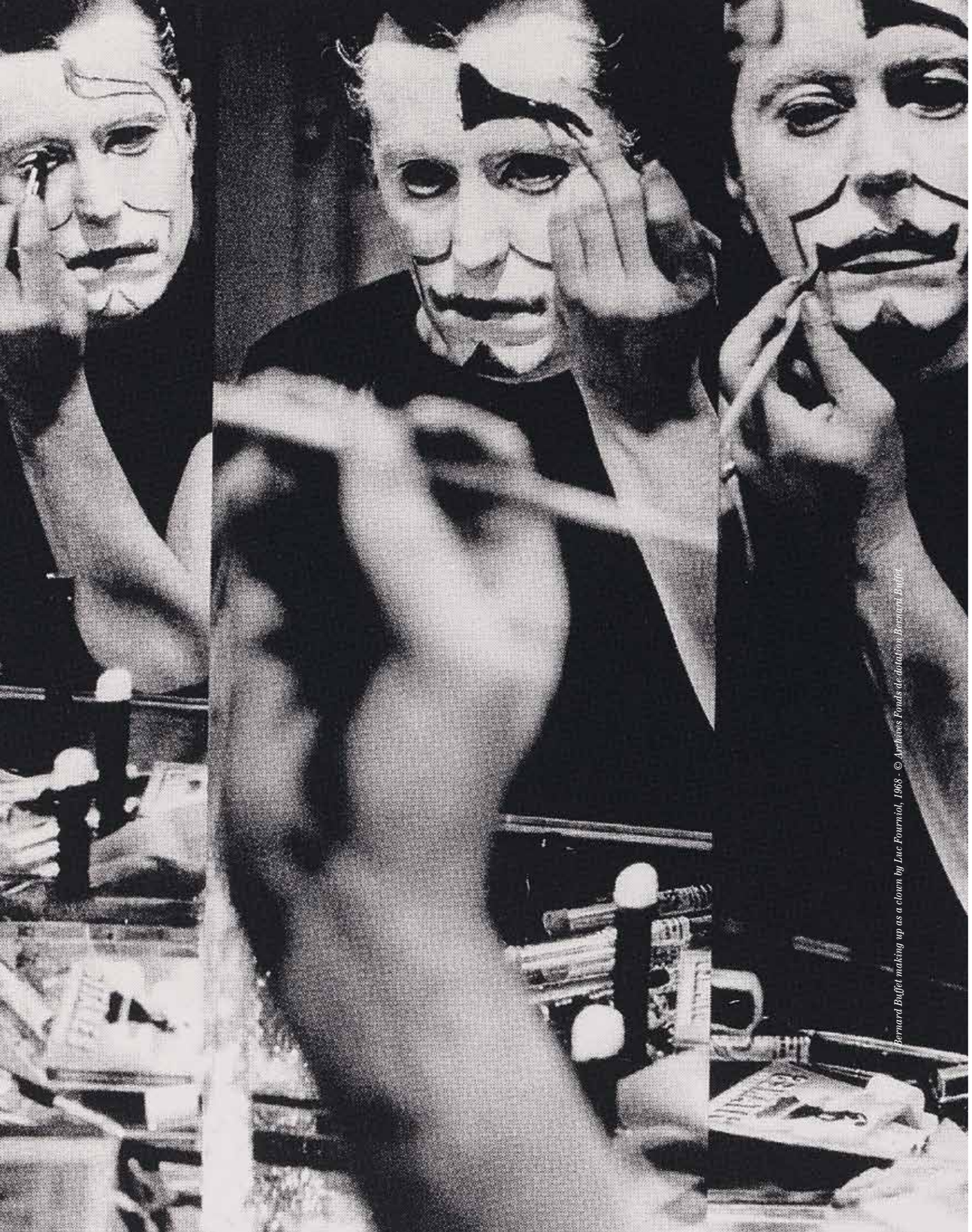
Fig. b: *Pablo Picasso, Mousquetaire,* Mougins, *28th March 1967,oil on plywood, 101 x 81,5 cm, Ludwig Collection, Budapest.*

這段對話是史學家研究畢加索的一個永恆話題。《女人半身像》（1967年）與《Femme à L' oreiller》（1969年）之間時隔兩年。但仍有一線牽連：由於畢加索獨特的藝術符號，即眉毛、眼睛的構圖與嘴唇的造型，使我們可以在兩幅作品中辨認出杰奎琳的面孔。在《背靠枕頭的女人（杰奎琳）》這幅更重要的作品中，藝術家表現了他年輕的妻子那憂鬱的目光。

Marie-Caroline Sainsaulieu

參考文獻：

《畢加索與肖像畫》，由威廉·魯賓負責編撰，國家博物館聯合會，Flammarion，**巴黎，**1996年。
《最後的畢加索，1953 – 1973**》，蓬皮杜藝術中心，**1988年2月 17日–5月16日



Bernard Buffet making up as a clown by Luc Pourriol, 1968 - © Archives Fonds de dotation Bernard Buffet

Bernard BUFFET
貝爾納·布菲

Génie précoce, plus jeune membre de l'Académie des Beaux-Arts, unanimement reconnu mais toujours controversé, Bernard Buffet fut sans doute le dernier grand artiste figuratif du XX^{eme} siècle. Farouchement indépendant, il ne succomba jamais aux injonctions des critiques et des institutions qui ne voyaient le salut de la peinture que dans l'abstraction. Sans relache, il explora fébrilement le champ des possibles de la représentation.

L'artiste ne peint que ce qu'il voit mais il peint tout ce qu'il voit, n'esquive aucun sujet, n'érige aucun tabou car « pour [lui], le trait dissèque le réel » comme l'écrit Lydia Harambourg. Dernier grand représentant du réalisme en peinture, héritier de Gustave Courbet, Buffet n'a négligé aucun genre, s'est confronté à tous les formats. L'œuvre protéiforme embrasse tout les registres. L'artiste réinvente le réel, le passe par le filtre de son imaginaire torturé ; s'il se confronte en permanence au monde qui l'entoure, il ne peut être un témoin silencieux et dévoile sans pudeur ses émotions par un langage pictural immédiatement reconnaissable. Le trait épais et vif comme un coup de griffe sculpte les contours d'une composition parfaitement équilibrée où la planéité domine.

Bernard Buffet peint et nous parle : quand le spectateur découvre la *Place sous la Neige*, il n'admire pas seulement la construction virtuose que nous offre le génial peintre architecte, il ressent aussi instinctivement le vertige de la solitude ; de même, dans *Le Cri*, le maquillage révèle plus qu'il ne cache la tragédie humaine dans un rire qui se mue en cri qu'il nous semble entendre distinctement. *Le Paysage de Le Quesnoy* convoque les souvenirs de l'artiste et les nôtres pour nous plonger dans la nostalgie d'un passé évanoui. Dans les splendides *Iris* le peintre nous rappelle à la manière d'un grand maître flamand le caractère fugace de la beauté de ces fleurs coupées.

Admiré, rejeté, défendu avec ardeur ou violemment attaqué, Buffet, peintre des passions qui nous dévorent ne peut s'accommoder de demi-mesure ni laisser indifférent et, face à cette œuvre essentielle, Pierre Cabanne proclame avec force : « Jeunes peintres, que vous le vouliez ou non, voilà un de vos maîtres. (…)Ce voyeur implacable (…) se comporte avec la peinture comme un chirurgien avec son patient.(…) Cet enfant gâté est peut-être notre Goya ».

An early-blooming genius, youngest member of the Académie des Beaux-Arts, unanimously recognized but still controversial, Bernard Buffet was probably the last major figurative artist of the 20th century. Fiercely independent, he never succumbed to the injunctions of critics and institutions that saw the salvation of painting in abstraction. He feverishly explored the range of possibilities in representation.

The artist only paints what he sees, but he paints everything he sees, does not avoid any subject, not erect any taboo because "for [him], line dissects the real" as Lydia Harambourg writes. Last great representative of realism in painting, an heir of Gustave Courbet, Buffet has overlooked no genre, and tried out all possible formats. His protean work embraces every register. The artist reinvents reality, passing it through the filter of his tortured imagination. Constantly confronting the world around him, he can only be a silent witness, revealing his emotions shamelessly through an immediately recognizable pictorial language. The thick, bright line like the mark of a claw sculpts the contours of an always perfectly balanced composition where flatness prevails.

Bernard Buffet paints and speaks to us. When the viewer discovers Place sous la Neige, *he admires not only a virtuoso construction offered by the brilliant painter-architect, he also instinctively feels the vertigo of solitude. Similarly, in* Le Cri, *makeup reveals more than it hides of human tragedy in a laugh that becomes a cry that we can distinctly hear.* Paysage de Le Quesnoy *summons the artist's memories and our own to delve into nostalgia for a vanished past. In* Iris, *splendid painter reminds us of the fleeting nature of beauty these cut flowers not unlike a great Flemish master*.*

Admired, rejected, ardently defended or violently attacked, Buffet, painter of the passions that devour us, will not accommodate any half measures nor remain indifferent and, faced with this essential work, Pierre Cabanne boldly proclaims: "Young painters, like it or not, here is one of your masters. (…) This relentless voyeur (…) behaves with painting as a surgeon with his patient. (…) This spoiled child is perhaps our Goya."

綻放的天資，巴黎高等美院最年輕的一員，被人熟知爾又備受爭議的藝術天才，二十世紀具象派大師。他一生堅持自我，從未屈服于輿論及學術界把他簡單地歸為抽象派。布菲內心的強烈慾望與猛獸般的激情推動著他不斷地在創作的道路上探險。

布菲將所有可見的事物都體現在了畫布上，在選題上沒有任何避諱，評論家麗迪雅·哈朗布爾寫道：對於他來說‘每一個線條皆為對現實的剖析’。

作為藝術史上最後一位偉大的現實主義畫家，庫爾貝的繼承者，布菲不為自己設限，在各種形式的畫布上進行任何主題的自由創造。他的作品往往是根據自己的想象而對現實的再創造。不斷思考自己與周圍世界的聯繫，不由自主地將他的情緒、思緒與再認識呈現在作品中。

貝爾納·布菲用他的畫作與我們交流。面對《雪中廣場》这幅作品，触动我们的不單是天才的繪畫技能更，也是作者內心與生俱來的孤獨感。同樣在《吶喊》中，小丑臉上厚重的妝容顯示了掩藏在笑容背後的人類的悲劇以及那清晰可見的無聲的吶喊。《勒凱努瓦的風景》中他的回憶把觀者帶入了莫名的鄉愁。《鳶尾花》中被修剪花卉的美麗使我們聯想到這個佛拉芒繪畫大師。

被推崇、被拋棄，無論任何處境，在此幅作品前，布菲以他的方式掃去觀者的任何不足與隨性，藝術評論家皮埃爾·卡巴那說過：“年輕的藝術家們，無論被承認與否，布菲都是藝術史上的大師。（.....）并無可替代（.....）繪畫與他就像外科醫生與患者的關係。（.....）這位被寵孩子或許是時代的戈雅”。

307
Bernard BUFFET
1928 – 1999

LE CRI – 1970
Huile sur toile
Signée et datée vers le bas à droite
« 70 Bernard Buffet »
130 x 89 cm

Provenance :
Ancienne collection Annabel et Bernard Buffet, Paris.
Don de l'artiste à l'actuel propriétaire.

Bernard BUFFET
1928 – 1999

LE CRI – 1970
Oil on canvas; signed and dated lower right
51 ⅛ x 35 in.

Provenance :
Annabel and Bernard Buffet, Paris.
Gift from the artist to the present owner.

貝爾納•布菲

吶喊
1970年作
油畫畫布

款識:
70 Bernard Buffet (**作品右下部**)

130 x 89 **公分**；51 ⅛ x 35 **英寸**

來源:
安娜貝爾與貝爾納·布菲舊藏，巴黎藝術家贈予現藏家

HK$ 1 300 000 – 1 800 000
US$ 170 000 – 230 000

« Qui pouvait mieux que Buffet, si sensible aux rencontres fulgurantes du sublime et du grotesque, figer l'aberration dans la désinvolture, et la componction dans la déconfiture, ces facettes composites qui masquent la face des clowns ? Les yeux pâles de déception sous un accent aigu, le nez rouge de colère et d'ivresse, la bouche bâillonnée par son silence d'or et le menton perplexe, son clown, sous ses cheveux de noyé, émerge de songes sidérés par leur nuit privée d'étoiles et nous juge malgré lui, mais à cause de tous.
Les spectacles du cirque sont une invitation anonyme à comprendre que, selon le mot de Shakespeare, « le monde entier est un théâtre et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs ». »

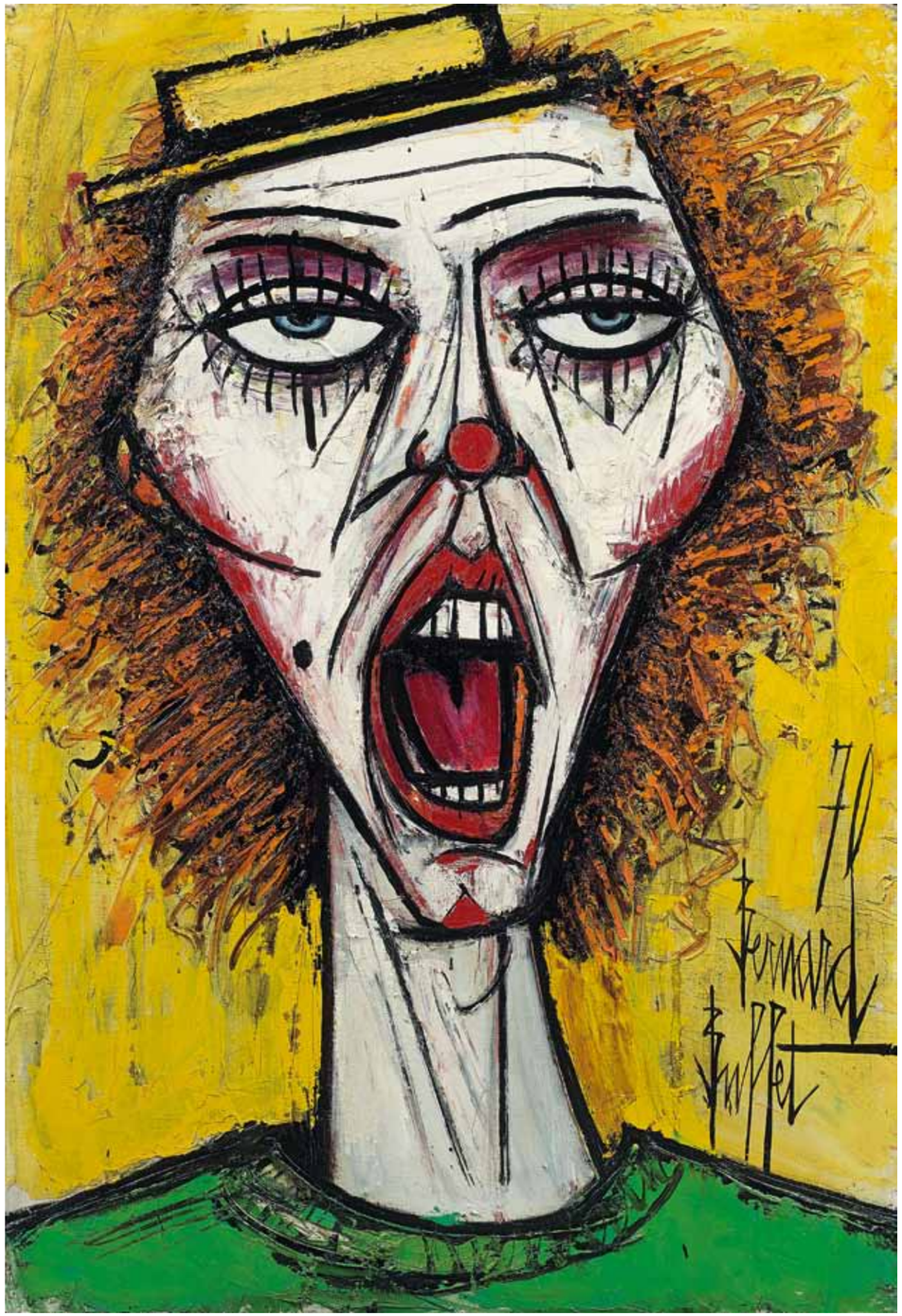
Yann Le Pichon in *Bernard Buffet* *
1943-1961, Maurice Garnier, Paris, 1986, p. 320

"Who better than Buffet, so sensitive to lightning encounters of the sublime and the grotesque, to immobilize an aberration in casualness, compunction in collapse, these composite facets that mask the faces of clowns? With pale disappointed eyes under an acute accent, a nose red with anger and intoxication, mouth gagged by a golden silence and perplexed chin, his clown, under his drowned man's hair, emerges from dreams stunned by their starless night, judging us in spite of himself, and because of us all.
Circus performances are an anonymous invitation to understand that, in Shakespeare's words, "All the world's a stage and all men and women merely players"."

Yann Le Pichon in Bernard Buffet *
1943-1961, Maurice Garnier, Paris, 1986, p. 320

“無人可以比布菲更優秀，他如此地敏感，把離奇凝結於從容、怪誕與卓越的碰撞、挫敗的悔恨，這些組合遮蓋了小丑的面龐。他的小丑審視著我們：失望的眼神、憤怒或酒精中毒般的通紅鼻子、沉默緊閉的雙唇與困惑的下巴、溺水般的頭髮，夢中驚醒的無星夜晚。
馬戲表演是匿名的邀請，莎士比亞的曾說‘整個世界是一個舞台，所有男人與女人皆為演員’。”

摘自揚·勒比雄的《貝爾納·布菲》*，
1943-1961年，Maurice Garnier，巴黎，
1986年，第320頁



308
Bernard BUFFET
1928 – 1999

IRIS – 1961
Huile sur toile
Signée et datée à gauche
« Bernard Buffet 61 »
65 x 46 cm

Provenance :
Galerie David et Garnier, Paris.
Collection particulière, France.

Bernard BUFFET
1928 – 1999

IRIS – 1961
Oil on canvas; signed and dated on the left
25 ½ x 18 ⅛ in.

Provenance :
Galerie David et Garnier, Paris.
Private collection, France.

貝爾納•布菲

鳶尾花
1961年作
油畫畫布

款識:
Bernard Buffet 61 (作品右部)

65 x 46 公分；25 ½ x 18 ¼英寸

來源:
David與Garnier畫廊，巴黎
法國私人珍藏

HK$ 400 000 – 600 000
US$ 50 000 – 80 000



309
Bernard BUFFET
1928 – 1999

PAYSAGE DU QUESNOY – 1975
Huile sur toile
Signée en haut à droite « Bernard Buffet »,
datée en haut à gauche « 1975 »
89 x 130 cm

Provenance :
Ancienne collection Annabel et Bernard Buffet, Paris.
Don de l'artiste à l'actuel propriétaire.

Bernard BUFFET
1928 – 1999

PAYSAGE DU QUESNOY – 1975
Oil on canvas; signed upper right, dated upper left
35 x 51 1/8 in.

Provenance :
Annabel and Bernard Buffet, Paris.
Gift from the artist to the present owner.

貝爾納•布菲

勒凱努瓦風景
1975年作
油畫畫布

款識:
Bernard Buffet (作品右上角),
1975 (作品左上角)

89 x 130 公分；35 x 51 1/8 英寸

來源:
安娜貝爾與貝爾納·布菲舊藏，巴黎
藝術家贈予現藏家

HK$ 600 000 – 800 000
US$ 80 000 – 100 000



310
Bernard BUFFET
1928 – 1999

LA PLACE SOUS LA NEIGE – 1976
Huile sur toile
Signée en haut à droite « Bernard Buffet »,
datée en haut à gauche « 1976 »
89 x 130 cm

Provenance :
Ancienne collection Annabel et Bernard Buffet, Paris.
Don de l'artiste à l'actuel propriétaire.

Bernard BUFFET
1928 – 1999

LA PLACE SOUS LA NEIGE – 1976
Oil on canvas; signed upper right,
dated upper left
35 x 51 1/8 in.

Provenance :
Annabel and Bernard Buffet, Paris.
Gift from the artist to the present owner.

貝爾納•布菲

雪中廣場
1976年作
油畫畫布

款識:
Bernard Buffet (作品右上角)，1976 (作品左上角)

89 x 130 公分；35 x 51 1/8 英寸

來源:
安娜貝爾與貝爾納·布菲舊藏，巴黎
藝術家贈予現藏家

HK$ 600 000 – 800 000
US$ 80 000 – 100 000



311
André BRASILIER
Né en 1929

LE BOIS BLEU – 2015
Huile sur toile
Signée en bas à droite « André Brasilier », contresignée, datée, titrée et annotée au dos sur le châssis « Le bois bleu - André Brasilier 40P 2015 »
73 x 100 cm

Provenance :
Atelier de l'artiste.

André BRASILIER
Né en 1929

LE BOIS BLEU – 2015
Oil on canvas; signed lower right; signed again, dated, titled and inscribed on the reverse
28 ¾ x 39 ⅜ in.

Provenance :
Acquired directly from the artist.

安德烈•布拉吉利

藍色木頭
2015年作
油畫畫布

款識:
André Brasilier (**作品右下角**)，
Le bois bleu - André Brasilier 40P 2015
(**作品背面**)

73 x 100 **公分**；28 ¾ x 39 ⅜ **英寸**

來源:
藝術家工作室

HK$ 300 000 – 400 000
US$ 40 000 – 50 000





Detail of lot 316

Post-War & Contemporain

Post-War and Contemporary art

戰後與當代藝術

Lots 312 – 323

T'ANG Haywen
曾海文

Né à Xiamen dans la province du Fujian en Chine en 1927, T'ang Haywen est une figure centrale dans l'histoire de l'Art Contemporain chinois. Il explora et développa une pratique artistique unique qui en fit un artiste singulier et rare. Jean-Paul Desroches, ancien conservateur en chef au Musée Guimet de Paris, décrit le processus créatif de T'ang Haywen comme « un jaillissement du fond de son être qui s'incarne en des transpositions poétiques égalant celles des plus grands créateurs du XX^{ème} siècle ».

T'ang apprend la calligraphie avec son grand-père. En 1937, au moment de l'invasion japonaise, la famille du jeune homme quitte la Chine et s'installe à Cholon, quartier chinois de Saigon au Vietnam. Puis l'artiste part pour la France et s'installe à Paris en 1948 afin d'étudier la médecine. Il fréquente alors l'atelier de la rue Notre-Dame des Champs et se forme à la peinture occidentale. Comme la plupart de ses compatriotes tels que Chu Teh-chun et Zao Wou-ki, T'ang trouve dans la vie artistique parisienne la possibilité d'exprimer toutes les subtilités de la peinture traditionnelle chinoise tout en modernisant sa pratique. L'artiste peint d'abord des œuvres figuratives, des portraits et quelques paysages en utilisant les techniques de l'huile ou de l'acrylique. Puis il passe progressivement à l'encre et produit de nombreux lavis en diptyques et triptyques dans lesquels il retrouve les rythmes, alternant pleins et vides sur le support, si spécifiques aux œuvres de l'artiste, en une danse qui révèle et prolonge celle des souffles cosmiques. Ses encres seront prédominantes dans son œuvre même s'il utilise la couleur dans des aquarelles, gouaches et acryliques. En 1955, il expose pour la première fois son travail à la Galerie Voyelles à Paris.

Dès les années 70, l'artiste démontre sa virtuosité et son intimité avec le pinceau et la fluidité de l'encre, en créant des compositions puissantes. Son œuvre est admirée pour la fusion qu'elle réalise entre les principes esthétiques et spirituels chinois et une forme d'expressionisme abstrait d'origine occidentale. Pourtant T'ang, comme de nombreux autres peintres chinois, rejette le terme d'abstraction pour qualifier sa peinture et déclare en 1972 :

Born in 1927 in Xiamen in the Fujian Province of China, T'ang Haywen is a central figure in the history of Chinese contemporary art. He explored and developed a unique artistic practice that made him a rare and unique artist. Jean-Paul Desroches, former chief curator at the Guimet Museum in Paris, describes T'ang Haywen's creative process as "an outpouring from the depths of his being which is embodied in poetic transpositions matching those of the greatest designers of the 20th century ".

Tang learned calligraphy with his grandfather. In 1937, during the Japanese invasion, the young man's family left China and moved to Cholon, Saigon's Chinatown in Vietnam. Then the artist left for France and settled in Paris in 1948 to study medicine. He attended the studio Rue Notre-Dame des Champs and was trained in Western painting. Like most of his compatriots, such as Chu Teh-Chun and Zao Wou-ki, T'ang found in Parisian artistic life an opportunity to express the subtleties of traditional Chinese painting while modernizing its practice. The artist first painted figurative works, portraits and some landscapes using the techniques of oil and acrylic. But he gradually moved to ink and produced many ink compositions in diptychs and triptychs where he reconnects with the rhythms, the alternating positive and negative space on the surface that is typical of the artist's works in a dance that reveals and extends the rhythm of the cosmic winds. His works in ink predominate in his oeuvre, although he does use color in watercolors, gouache and acrylic. In 1955 he exhibited his work for the first time at the Galerie Voyelles in Paris.

Since the 70s, the artist has repeatedly demonstrated his virtuosity and intimate relation with the brush and fluidity of ink, creating powerful compositions. His work is admired for the fusion it has made between the Chinese aesthetic and spiritual principles and a form of abstract expressionism of Western origin. Yet T'ang, like many other Chinese painters, rejects the term abstraction to describe his painting and declared in 1972: "Our deepest sensitivities, related to the unconscious, can

1927年生於福建省廈門市，曾海文是中國當代藝術史上的重要人物。對藝術的新見解與實踐使他在中國畫壇中獨樹一幟，正如法國吉美博物館館長戴浩石先生的讚美：他內心深處的湧現的力量轉化為詩意般的情感，猶如那些二十世紀最偉大的藝術家們。

曾幼年跟隨祖父學習書法。1937年，由於抗日戰爭的爆發，舉家遷往越南胡志明市，隨後於1948年獨自赴法攻讀醫學。自幼對繪畫的熱愛，使來到巴黎這個藝術殿堂的唐海文，開始嘗試歐洲繪畫。與朱德群、趙無極等留法畫家一樣，曾海文開始融入巴黎的藝術生活并摸索中國傳統畫意境與西方現代技法的結合。早期的創作多為油畫與丙烯人物肖像及風景畫，隨後逐漸摸索水墨與渲染的技巧，並在雙聯畫與三聯畫中實現了虛實留白的節奏。在其眾多作品中，無論水彩、水粉或丙烯，儘管會有彩色元素，但水墨畫仍占主導地位。1955年，曾海文在巴黎Voyelles畫廊首次展出其作品。

70年代初，曾海文以墨的特性即虛實變化以及強烈的畫面感證明了其精湛的技藝。其画作恰如其分地融合了中國審美精神與西方抽象绘画手法。然而如同其他眾多中國畫家，1972 曾海文反駁了“抽象術語”：“我們內心深處的感知與無意識有著必然的聯繫，只有有形才能使其得到發展。也就是說，對於作品而言，永恆爾深刻的情感經驗，來自於我們所經歷的現實世界。”

作為道教信徒，曾海文被大自然中一切具有生命力的事物所吸引。他認為無形並非抽象，與有形之間有某種必然的聯繫。無形的力量駕馭藝術家的創作形式(書法中的運筆)。我們看到的並非無形本身但可以通過其載體感知。觀者不需要領會其看到的畫面，即放棄以往的經驗與尋找具體形象的慣性……觀眾所領會的喜悅就是曾海文所定義的“陶醉”。

« Notre sensibilité profonde, liée à l'inconscient, ne peut se développer et grandir que nourrie par le tangible, c'est-à-dire, en ce qui concerne la peinture, par le rappel dans notre mémoire consciente d'expériences sensibles profondes et durables vécues par nous dans le monde réel ».

En tant qu'adepte de la philosophie du Tao, T'ang est attiré par les forces vives qui donnent vie au monde naturel. Pour lui l'invisible n'est pas abstrait : il est force génératrice du visible. Les courants invisibles qui modèlent les formes de la création dirigent le geste de l'artiste (la souplesse du geste longuement exercé dans la calligraphie) qui se laisse habiter par eux pour qu'ils agissent à travers lui. Il n'est pas l'origine mais le médiateur du mouvement. Sa volonté ne vise pas la réalisation d'un projet, conçu au préalable. L'exécution devance toute intention, et révèle à l'artiste lui-même ce qui devait être exprimé. Le spectateur, à son tour, n'est plus invité à saisir (voire identifier) ce qu'il voit, mais à se dessaisir de ses habitudes, de son besoin de s'asseoir sur une construction concertée… Il doit se laisser prendre, porter. Alors le spectateur est empli de cette jubilation que T'ang lui-même qualifiait « d'ivresse ».

Dans les deux compositions présentées ici, l'artiste révèle la richesse des nuances que l'encre concède : parfois fortes et tumultueuses avec une encre noire écrasée sur le papier et parfois éthérées comme de légers ronds dispersés sur toute la feuille. T'ang sait utiliser la vitalité de ce médium, comme quand l'encre semble s'être dispersée librement sur le papier en créant une composition vivante.

En 1981, T'ang Haywen devient citoyen français, puis décède prématurément en 1991 à Paris. Depuis, trois rétrospectives ont eu lieu au Musée Océanographique de Monaco en 1996, au Musée National du Palais à Taipei en 1997 et au Musée National des Arts Asiatiques Guimet à Paris en 2002, qui ont apporté à son œuvre le début d'une reconnaissance. Bien qu'il n'ait jamais été intéressé par la réussite matérielle et ai choisi de rester à l'écart des mouvements et du milieu de l'art, T'ang est néanmoins l'inventeur d'un nouveau langage et d'un nouvel espace pictural.

only develop and grow when fueled by the tangible, that is to say, regarding painting, by recalling to conscious memory of the deep and lasting sensible experiences we experience in the real world."

An advocate of the philosophy of the Tao, Tang is attracted by the forces that give life to the natural world. For him the Invisible is not abstract: it is the generative force of the visible. The invisible currents that shape forms of creation direct the artist's movements (a flexibility acquired through repetitive exercises in calligraphy). The artist allows himself to be inhabited by these currents to enable them to act through him. He is not the cause but a mediator of the movement. His will is not aimed at carrying out a project designed beforehand. Execution runs ahead of any intention, and reveals to the artist himself what had to be expressed. The viewer, in turn, is no longer prompted to enter (or identify) what he sees, but must relinquish his habits, his need to depend on some purposeful construction ... He must be allow himself to be caught, to be carried away. Thus the viewer is filled with the same jubilation that T'ang himself described as being "drunk".

In both compositions on auction here, the artist reveals the wealth of nuances that ink can allow – sometimes strong and tumultuous with crushed black ink on paper, sometimes ethereal as light circles scattered throughout the paper. T'ang knows how to use the vitality of his medium, as when the ink appears to have dispersed itself freely on the paper to create a lively composition.

In 1981, T'ang Haywen became a French citizen, and died prematurely in 1991 in Paris. Since then, three retrospectives have been held, one at the Oceanographic Museum of Monaco in 1996, another at the at the National Palace Museum in Taipei in 1997, and finally at the and the Musée National des Arts Asiatiques Guimet in Paris in 2002, which brought to his work the beginnings of more widespread recognition. Although he was never interested in material success and chose to remain far from various movements and the art world, T'ang was nevertheless the inventor of a new language and pictorial space.

此處這兩幅作品，作者巧妙地運用了墨韵浓淡之間的微妙變化，時而洶湧濃重、時而輕盈，曾海文擅長運用這些媒介的生命力。

1981年曾海文成為了法國公民，於1991年病逝于巴黎。此後，世界各大博物館為其舉辦了回顧展：1996年摩納哥海洋博物館、1997年台北故宮以及2002年法國巴黎吉美博物館。曾海文的一生致力於藝術的創作爾遠離人間世故，他創造了新的藝術語言與繪畫空間。

312

T'ANG Haywen
1927 – 1991

UNTITLED – Circa 1985
Encre de Chine sur papier (diptyque)
Annoté au dos « N°121 »
69,50 x 99,50 cm

Provenance :
Collection particulière, Est de la France.

Cette œuvre sera incluse dans le Catalogue Raisonné de l'Oeuvre de l'artiste, actuellement en préparation par les Archives T'ang Haywen et Monsieur Philippe Koutouzis, sous le n° LDI-AR-45.

T'ANG Haywen
1927 – 1991

UNTITLED – Circa 1985
India ink on paper (diptych); inscribed on the reverse "N°121"
27 3/8 x 39 1/8 in.

Provenance:
Private collection, East of France.

This work will be included in the forthcoming Catalogue Raisonné of the artist, being prepared by T'ang Haywen Archives and Mr Philippe Koutouzis under n°LDI-AR-45.

曾海文

無題
約1985年作
紙本水墨（雙連畫）

落款:
N°121 **(作品背面)**

69,50 x 99,50 **公分；** 27 3/8 x 39 1/8 **英寸**

來源：
私人收藏，法國南部。

此作品將收錄於曾海文文獻庫及古獨奇先生正在編纂的《曾海文作品編年集》(LDI-AR-45)**。**

HK$ 90 000 – 100 000
US$ 12 000 – 14 000





ZAO Wou-ki, Untitled, *1999*

©Artipublic

313

T'ANG Haywen
1927 – 1991

UNTITLED – Circa 1985
Encre de Chine sur papier (diptyque)
Signé en bas à droite en chinois et en Pinyin
« T'ang Haywen »
70 x 99 cm

Provenance :
Collection particulière, Est de la France.

Cette œuvre sera incluse dans le Catalogue Raisonné de l'Oeuvre de l'artiste, actuellement en préparation par les Archives T'ang Haywen et Monsieur Philippe Koutouzis, sous le n° LDI-AR-46.

T'ANG Haywen
1927 – 1991

UNTITLED – Circa 1985
India ink on paper (diptych);
signed in chinese and pinyin
lower right
27 ½ x 39 in.

Provenance :
Private collection, East of France.

This work will be included in the forthcoming Catalogue Raisonné of the artist, being prepared by T'ang Haywen Archives and Mr Philippe Koutouzis under n°LDI-AR-46.

曾海文

無題
約1985年作
紙本水墨（雙連畫）

落款:
T'ang海文 (作品右下角)

70 x 99 **公分**；27 ½ x 39 **英寸**

來源：
私人收藏，法國南部。

HK$ 120 000 – 180 000
US$ 15 000 – 25 000





CHU Teh-Chun, Variations*, 1987.*

Copyright

WANG Yan Cheng
王衍成

Uuntitled 15
2007

無題15
2007



CHU Teh-Chun, Signes Impératifs, *1991.*

Copyright



ZAO Wou-Ki, 26.01.60, *1960.*

Copyright

Wang Yan Cheng est un peintre chinois très présent sur la scène artistique contemporaine. Né en 1960 dans la province du Guangdong, sa famille part s'installer dans la province de Shandong où il étudiera à l'École des Arts. Il suit un enseignement sur l'art occidental dispensé par des professeurs chinois qui ont voyagé en Europe. En 1985, il est diplômé de l'Académie des Beaux-Arts et occupe l'année suivante un poste d'assistant.

C'est en 1989 qu'il décide de partir en France. Rapidement, il est repéré par les critiques d'art au Salon d'Automne de 1996. Il est invité alors à exposer à la Fondation Prince-Albert II de Monaco et gagne le premier prix. Il rencontre Zao Wou-Ki et Chu Teh-Chun, deux maîtres de l'Art Contemporain chinois venus vivre en France. Ces rencontres sont déterminantes pour le jeune artiste. En pleine réflexion plastique, il puise dans l'abstraction de Zao Wou-Ki et le lyrisme de Chu Teh-Chun pour construire sa touche personnelle. Ses recherches fusionnent avec son héritage chinois et l'esprit du milieu occidental dans lequel il vit.

Dans *Sans Titre 15*, il fait contraster les couleurs chaude et froide pour faire jaillir la lumière. Son pinceau plonge dans la matière pour façonner des reliefs à la surface de la toile tels des montagnes émergeant de la plaine. La peinture à l'huile de couleur noire est utilisée à la manière de l'encre de Chine. La touche est vaporeuse et donne l'impression que du brouillard envahit l'espace. À la limite de l'abstraction et de la figuration, la composition laisse imaginer un paysage. Elle rappelle les représentations traditionnelles de paysages chinois additionnées d'une facture contemporaine occidentale. Le travail de Wang Yan Cheng est avant tout une expérience physique et visuelle à vivre. Il parvient à créer un espace dans lequel le spectateur s'immerge et l'invite à découvrir un lieu de réconfort et de bien-être où règne l'osmose entre l'homme et la nature.

Wang Yan Cheng is a Chinese painter who is very active on the contemporary art scene. Born in 1960 in Guangdong Province, his family moved in Shandong Province where he studied at the School of Arts. He followed courses on Western art taught by Chinese teachers who have traveled to Europe. In 1985 he graduated from the Academy of Fine Arts and occupied a position as assistant the following year.

In 1989 he decided to leave for France. There, he was soon spotted by art critics at the Salon d'Automne in 1996. He was invited to exhibit at the Prince Albert II of Monaco Foundation and won first prize. He met Zao Wou-Ki and Chu Teh-Chun, two masters of Chinese contemporary art who also had come to live in France. These meetings were crucial for the young artist. Through deep esthetic reflection, he drew from Zao Wou-Ki's abstraction and Chu Teh-Chun's lyricism to create his personal style. His experiments merged his Chinese heritage and spirit of the western environment in which he lives.

In Sans Titre 15, *he contrasts warm and cold colors to bring out the light. His brush dips into the material to shape reliefs on the surface of the canvas like mountains rising from the plain. Black oil paint is used as if it were ink. His touch is hazy and gives the impression that fog has invaded the space. At the border between abstraction and figuration, the composition suggests a landscape. It recalls the traditional representations of Chinese landscapes with an added contemporary Western touch. Wang Yan Cheng's work is primarily a physical and visual experience to be inhabited. He manages to create a space in which viewers can immerses themselves, inviting them to discover a place of ease and well-being where there is harmony between man and nature.*

著名藝術家。1960年生於廣東省，隨全家移居山東，并就讀于山東省藝術學院。在校期間，他的油畫導師為一位留洋歸來的藝術家。1985年毕业后，他留校擔任助教。

1989年，王衍成決定赴法深造。1996年被法國秋季藝術沙龍的藝術評論家們發現并受邀參加在摩納哥阿爾伯特二世基金會舉辦的畫展，一舉獲得一等獎。之後結識趙無極與朱德群這兩位中國當代畫壇巨匠，對這位年輕畫家產生了決定性的影響。他吸取了趙無極的抽象技法與朱德群的抒情意境，進而形成了自己獨特的筆觸。王衍成致力於探尋中國傳統繪畫之魂與西方文化的融合。

在這幅油畫《無題15》中，多重冷暖色的碰撞與虛實變換的筆觸，使讀者浮想聯翩。其油畫用筆吸取了水墨的神韻，猶如一幅中國傳統山水畫以當代的方式表現出來。多年來王衍成的創作是對其視覺體驗的不斷探尋的過程。他致力為觀者打造一個空間并感受人類與自然相互的影響。

314

WANG Yan Cheng
Né en 1960

UNTITLED 15 – 2007
Huile sur toile
Signée en chinois et en Pinyin et datée
en bas à droite « Wang Yan Cheng, 2007 »
150 x 180 cm

Provenance :
Galerie Patrice Trigano, Paris.
Acquis directement auprès de cette dernière
par l'actuel propriétaire.

WANG Yan Cheng
Né en 1960

UNTITLED 15 – 2007
Oil on canvas; signed in chinese
and pinyin and dated "wang yan cheng, 2007"
lower right
59 x 70 7/8 in.

Provenance:
Galerie Patrice Trigano, Paris.
Acquired from the above by the present owner.

王衍成

無題15
2007年作
油畫畫布

款識:
Wang YanCheng，王衍成，2007 (作品右下角)

150 x 180 公分；59 x 70 7/8 英寸

來源:
Patrice Trigano畫廊，巴黎。
現藏家直接購于此畫廊。

HK$ 600 000 – 800 000
US$ 80 000 – 100 000



ZONG Biao
鐘飚

Wormhole to the past
2011

沿蟲洞回到過去
2011



Renée Magritte, Golconde, *1953, The Menil Collection, Houston.*

© Charly Herscovici, ADAGP, Paris, 2015

Né à Chongqing, en Chine, en 1968, Zhong Biao étudie à l'Académie des Beaux-Arts de Zheijiang, dans la province de Hangzhou, d'où il sort diplômé en 1987. Il est aujourd'hui professeur d'art à l'Académie des Beaux-Arts du Sichuan.

Zhong Biao exposa son travail à la Biennale de Shanghai en 2006, ainsi que lors d'expositions importantes à l'Académie des Beaux-Arts du Sichuan en 1995, au Art Scene Warehouse de Shanghai en 2005, et à la Galerie Wendi Norris de San Francisco en 2011.

Cet artiste est connu pour ses tableaux aux symboles culturels et aux figures humaines qui semblent défier le temps et l'espace.
Il travaille essentiellemnt à l'acrylique sur des toiles brutes, mais peut aussi utiliser l'huile, mélangeant formes réalistes avec objets surréalistes dans des mouvements flous. Sa palette se compose essentiellement de gris anthracite, de noir, de blanc et de doré, mais il peut également souligner certains éléments avec des tons de rouge vibrants.

Zhong Biao trouve son inspiration dans la transformation rapide de la Chine, dans l'évolution de l'isolationisme à un état moderne urbanisé. Le pays s'est développé économiquement, culturellement et politiquement, et ces thèmes se retrouvent dans toute son œuvre. Zhong Biao décrit son travail, reconnaissable entre tous : « Plus que tout, mon art est un art qui recherche l'ordre.
Je cherche l'ordre intrinsèque à l'époque d'aujourd'hui, prenant la coïncidence comme une théorie de méthodologie qui expliquerait ses liens quotidiens avec ce qui est omniprésent ».

Wormhole to the past est une œuvre typique de son travail : un paysage urbain moderne chinois avec des grattes-ciel et des immeubles industriels sont représentés dans le fond, et des éléments vagues défient la gravité et semblent floter en plein ciel. Ce que veut montrer l'artiste n'est pas le sens des symboles, mais la signification changeante des images à travers des mises en scène étranges.

Zhong Biao est considéré comme l'un des artistes contemporain chinois les plus influents dans le monde.

Born in Chongqing, China in 1968, Zhong Biao studied at the Zhejiang Fine Arts Academy, in Hangzhou province, and graduated in 1987.
He is now an art professor at the Sichuan Fine Art Academy.

Zhong Biao showed his work at the Shanghai Biennale in 2006 as well as in various important exhibitions such as at the Sichuan Fine Art Academy in 1995, at the Art Scene Warehouse in Shanghai in 2005, and at the Wendi Norris Gallery in San Francisco in 2011.

He is well-known for his paintings depicting cultural symbols and human figures that seem to defy time and space. He works primarily with acrylic on raw canvas, but can also use oil, blending realistic figures with surrealistic objects and abstract gestures. His main colour palette consists of charcoal gray, black, white, and gold, but he has also been known to emphasize his pieces with vibrant shades of red.

Zhong Biao is inspired by the rapidly changing China, by the evolution from isolationism to urbanized modern state. The country has grown economically, culturally, and politically, and these themes can be found in his work.
Zhong Biao describes his highly recognizable work: "More than anything, my art is an art which searches for order. I search for the order that belongs to the era of today, taking coincidence as a theory of methodology that can explain its everyday connection with the omnipresent".

Wormhole to the past *is a typical representation of his work : the background of the painting features a modern Chinese cityscape with skyscrapers and industrial buildings, and shadowy elements defy gravity and seem to be floating in mi-dair. What he wants is not to show the meaning of symbols themselves, but to reveal the changing meanings of the images through setting up peculiar scenes.*

Zhong Biao is considered to be one of the most influential contemporary Chinese artists in the world.

1968年生于重庆，1987年毕业于浙江美術學院，现任教于四川美術學院。

1995年其作品展于四川美術學院，2005年在上海藝術景畫廊展覽，隨後于2006年參加上海雙年展，及2011年美國三藩市Wendi Norris畫廊的邀請展。

其作品的文化符號與人物造型對抗時間與空間。他主要采用丙烯顏料，偶尔也使用油畫顏料，將現實形式與超現實物體融于朦朧的畫面。他的調色盤為深灰、黑白與金色，但偶爾也會使用鮮艷的紅色點綴一二。

中國社會的快速轉型給了他極大的靈感。在他的作品中，我們可以看到中國經濟、文化及政治的發展。鐘飚總結到:“我的藝術特別關注時代的秩序，把偶然作為方法論，從而闡釋其日常關聯與普遍存在。”

這幅作品《沿蟲洞回到過去》是他的代表作：摩天大樓高聳的中國現代城市與工業建築作為畫面的背景，天空中浮動著翻滾的熱浪。在這裡藝術家並非要強調符號的意義，而是通過怪異的構圖展現畫面的變換意義。

鐘彪被視為最具影響力的中國當代藝術家之一。

315

ZHONG Biao
Né en 1968

WORMHOLE TO THE PAST – 2011
Acrylique sur toile
Signée, datée et titrée en chinois et en Pinyin
au dos « Wormhole to the Past, Zhong Biao, 2011 »
200 x 150 cm

ZHONG Biao
Né en 1968

WORMHOLE TO THE PAST – 2011
Acrylic on canvas; lower right, signed, dated and titled in chinese and pinyin on the reverse
78 ¾ x 59 in.

鐘彪

沿蟲洞回到過去
2011年作
丙烯畫布

款識:
Wormhole to the Past，**沿蟲洞回到過去，鐘彪**，Zhong Biao，2011 (**作品背面**)

200 x 150 **公分**；78 ¾ x 59 **英寸**

HK$ 200 000 – 300 000
US$ 25 000 – 40 000



YAN Pei-Ming
嚴培明

Timonier
2000

舵手
2000



YAN Pei Ming's exhibition, Louvre Museum, Paris, 2009.

© Musée du Louvre, Paris



Andy WARHOL, Mao Tsé-Tong *1973.*

© Fondation de l'Hermitage, Lausanne

Né en 1960 à Shanghai dans une famille ouvrière, Yan Pei-Ming grandit dans l'ambiance de la fin de la Révolution Culturelle. En 1980, il arrive en France et s'installe à Dijon. Il étudie de 1981 à 1986 à l'Ecole des Beaux-Arts de Dijon puis, entre 1988 et 1989, à l'Institut des Hautes Etudes en Arts Plastiques de Paris, dirigé par Pontus Hulten. De 1993 à 1994, il est pensionnaire à la Villa Médicis, Académie de France à Rome, et en 1995, il participe à la Biennale de Venise.

Un tableau de Yan Pei-Ming se reconnaît aisément par ses grandes dimensions, ses propriétés bichromiques (noir et blanc ou rouge et blanc), sa facture épaisse, large et tourmentée, la gravité de son sujet (religieux, politique ou autobiographique) et la vitalité et l'énergie qui s'en dégagent. Le portrait de Mao Zedong, décliné depuis 1976 souvent en très grand format, constitue l'un des ensembles les plus célèbres de l'artiste chinois. Il en fait une représentation vibrante et pénétrante, violente à certains égards, qui rompt avec l'imagerie idéalisée de l'ex-leader communiste. Ici, les traits se dissolvent dans la matière et dévoilent la personnalité tout à la fois crainte et révérée par le peuple chinois, devenue pour le peintre emblème du père spirituel et du pays déserté. Peint exclusivement dans une palette bi-chromatique, l'artiste choisit ici un rouge brillant et fort, symbolisant le drapeau de l'Empire du Milieu, le petit livre rouge de Mao, le mariage et dans l'esprit collectif des chinois : bonheur et chance. Mais ne signifie-t-il pas aussi alerte, danger, violence et mort ?

Grand amateur de Goya, auquel il a souvent rendu hommage, Ming tend enfin à s'inscrire dans la tradition historique et artistique de la peinture occidentale classique. Toutefois, sa technique peut également s'apparenter à la calligraphie chinoise, où de larges pinceaux sont utilisés pour éviter toutes « impulsions conscientes » et permettre une forme d'expression plus libre. Cette spontanéité est apparente dans le travail de Ming : ses tableaux ont presqu'une qualité « automatique », comme si ses gestes révélaient ses sentiments viscéraux et inconscients envers ses sujets durant le temps de la création. En effet, l'œuvre présentée ici est saisissante, livrée sans détour ni artifice, démontrant toute la puissance évocatrice et émotionnelle de la peinture.

Aujourd'hui reconnu au niveau international, c'est dans son atelier établi en périphérie de Dijon qu'il peint, à la brosse et au rouleau, ses immenses portraits qui font de lui assurément l'un des plus grands peintres contemporains.

Born in 1960 to a working class family in Shanghai, Yan Pei-Ming grew up in the atmosphere of the final stages of the Cultural Revolution. In 1980, he arrived in France and settled in Dijon. He studied from 1981 to 1986 at the Ecole des Beaux-Arts in Dijon and then between 1988 and 1989 at the Institut des Hautes Etudes en Arts Plastiques in Paris led by Pontus Hulten. From 1993 to 1994 he was a resident at the Villa Medici, Académie de France in Rome, and in 1995 he participated in the Venice Biennale.

A painting by Yan Pei-Ming is easily recognized by its large size, its bi-chromatic properties (black and white or red and white), its thick painting style with broad, turbulent brushstrokes, the seriousness of his subject (religious, political and autobiographical), and the vitality and energy that emanate from the work. His portrait of Mao Zedong, often executed in large formats since 1976, is one of the most famous of the Chinese artist, a vibrant and penetrating representation, even violent in some respects, that breaks with idealized imagery of the former communist leader. Here, the lines dissolve into the material and expose a personality that was both feared and revered by the Chinese people that became for the painter an emblem of his spiritual father and the country he left behind. Painted exclusively in a bi-chromatic palette, here the artist chooses a bright, strong red, symbolizing the flag of the Middle Kingdom, Mao's little red book, marriage and the collective spirit of the Chinese – happiness and luck. But does it not also mean a warning, danger, violence and death?

A great lover of Goya, to whom he has often paid tribute, ultimately Ming tends to make himself a part of the historical and artistic tradition of classical Western painting. However, his technique can also be likened to Chinese calligraphy, where broad brushes are used to avoid any "conscious impulses" and allow a freer form of expression. This spontaneity is apparent in Ming's work. His paintings have an almost "automatic" feeing, as if his actions revealed visceral and unconscious feelings towards his subjects during the time of creation. Indeed, the work presented here is breathtaking, delivered without any detour or artifice, showing all the evocative and emotional power of painting.

Now recognized internationally, he continues to paint the huge portraits using brushes and rollers in his studio on the outskirts of Dijon that have made him undoubtedly one of our greatest contemporary painters.

1960年生於上海的一個工人家庭，成長於文化大革命末期。1980年赴法，1981至1986年就讀于第戎美術學院，1988至1989年間進入巴黎造型艺术高级研究院学习，隨後於1993至1994年在羅馬法蘭西學院進修。1995年受邀參加威尼斯雙年展。

嚴培明的作品有其固有的藝術符號，巨幅黑白或紅白、大膽爾厚重的筆觸、沉重的主題(宗教、政治及肖像)、生命與能量的散發。毛澤東肖像的創作始於1976年，尺寸常為巨幅，是嚴培明的代表性系列作品。畫面生動爾深刻，甚至於過分強烈，在某種程度上打破了偉大領導人在其人民心目中的形象。模糊爾漸漸消失的線條揭示了另國民尊敬又生畏的品格，對於藝術家來說這即是精神領袖也是他離棄的國家。一向專注于黑白肖像的嚴培明，在這幅作品中運用了象征中國國旗、毛澤東語錄及喜結連理等在中國寓意幸福的鮮紅色。但它是否也有警覺、危險、暴力與死亡的意義？

嚴培明對西班牙近現代現實主義畫家哥雅的崇敬使他開始融入西方經典繪畫的藝術性與歷史性。然而他的技法也吸收了書法的神韻，大膽的筆觸避免了“意識的驅動”，給予了表達形式的自由。這種自發性在其作品中展現，即“無意識”。他的創作過程即展現內心深處的感受與無意識。就像這幅作品，毫無矯揉造作，卻有強烈的能量與情感。

作為當代藝術的領軍人物，在位於第戎郊區的工作室里，嚴培明繼續著他的巨幅創作。

316

YAN Pei-Ming
Né en 1960

TIMONIER – 2000
Huile sur toile
Signée en chinois et en Pinyin, datée et titrée au dos « Timonnier, 24.11.2000, Yan Pei-Ming »
100 x 200 cm

Provenance :
Acquis directement auprès de l'artiste par l'actuel propriétaire.

Exposition :
Mulhouse, Musée des Beaux-Arts/Villa Steinbach, "Yan Pei-Ming, Benner, Boucher, Bouguereau", juin-septembre 2002

YAN Pei-Ming
Né en 1960

TIMONIER – 2000
Oil on canvas; signed in chinese and pinyin, dated and titled on the reverse
39 3/8 x 78 3/4 in.

Provenance:
Acquired directly by the present owner from the artist.

Exhibited:
Mulhouse, Fine Arts Museum/Villa Steinbach, "Yan Pei-Ming, Benner, Boucher, Bouguereau", June-September 2002

嚴培明

舵手
2000年作
油畫畫布

款識:
Timonier，24.11.2000，Yan Pei-Ming，**嚴培明**
(作品背面)

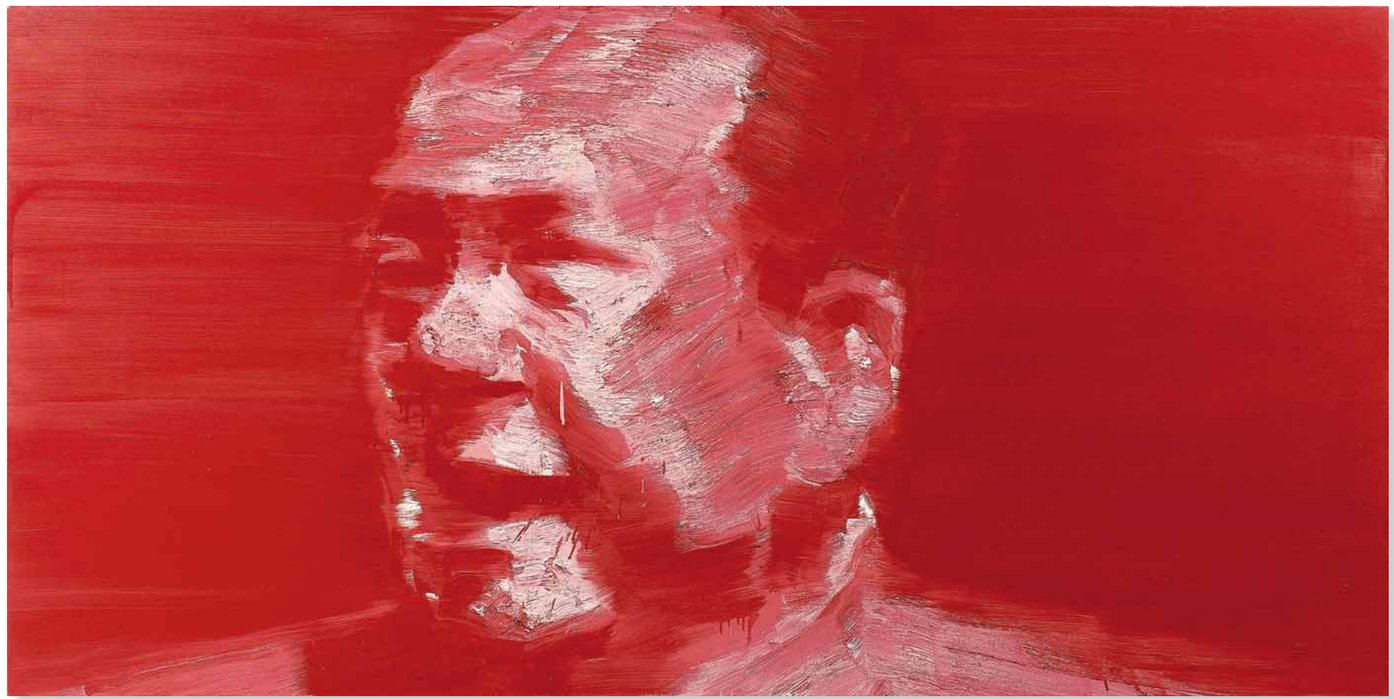
100 x 200 **公分**；39 3/8 x 78 3/4 **英寸**

來源:
現藏家直接購于藝術家

展覽 :

法國，米盧斯，Musée des Beaux-Arts/Villa Steinbach, "Yan Pei-Ming, Benner, Boucher, Bouguereau", 2002**年**6 - 9**月**

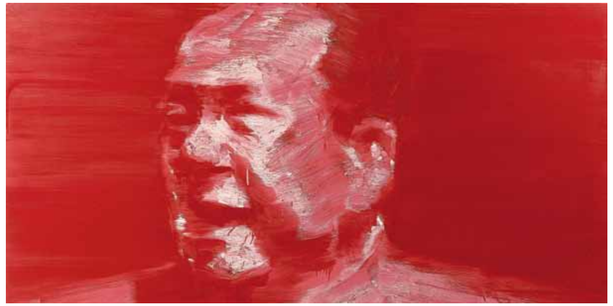
HK$ 2 000 000 – 3 000 000
US$ 260 000 – 400 000



YU Chen
余陳

Red babies series No.5
2011

紅孩兒系列NO.5
2011





ZHANG Xiaogang, Comrade with Red Scarf, *2005.*

Copyright



Auguste RENOIR, Coco Lisant, *1905.*

© Musée Renoir, Cagnes-sur-Mer

Née en 1963 à Anshun, dans la Province de Guizhou en Chine, Yu Chen sort diplomée de l'Insitut d'Art de Guizhou en 1981, puis continue ses études au Département de Gravure de l'Académie Centrale des Beaux-Arts de Pékin jusqu'en 1988. Elle y enseigne depuis dans le Département de Création Artistique.

Les œuvres de Yu Chen sont régulièrement exposées à la Schoeni Art Gallery de Hong Kong et sa fameuse série « The Chen Family » bénéficia d'une grande exposition au Musée de l'Art d'Aujourd'hui à Pékin en 2008.

L'œuvre présentée ici fait partie de la série des « Red Babies ». Son style s'inspire de la tradition réaliste chinoise du XX^{ème} siècle. Yu Chen s'attache à ne peindre que des portraits ; l'art du portrait ayant une place primordiale dans l'Histoire de l'Art. Elle se concentre essentiellement sur les bébés qu'elle représente avec affection, mais également avec détachement. Cette impression d'œuvre inachevée est amplifiée par l'utilisation de toiles brutes et l'application de couleurs en fines couches. Yu Chen tente de saisir l'esprit derrière l'image superficielle. On retrouve également souvent dans ses tableaux un ornement ou un objet qui attire l'œil.

Yu Chen est l'une des rares femmes peintres chinoises connues aujourd'hui. Elle traite des problèmes sociaux, culturels et politiques en critiquant notamment la place que la société chinoise accorde aux enfants.

Born in 1963 in Anshun, in Guizhou Province, in China, Yu Chen graduated from the Guizhou Art Institute in 1981, then studied in the Engraving Department of the Central Academy of Fine Arts, in Beijing until 1988, where she has been teaching in the Artistic Creation Department since.

Yu Chen's works are regularly exhibited at the Schoeni Art Gallery in Hong Kong and her famous series "The Chen Family" was exhibited in the Today Art Museum of Beijing in 2008.

The work presented here comes from the "Red Babies" series. Her style originated from the realistic tradition of 20th century Chinese art. She only paints portraits; the art of portraiture playing a major role in Art History. She focuses essentially on babies, which she depicts with affection but also with a distance. The unfinished aspect of her work is amplified by the use of coarse canvas surfaces and by the application of colours in thin layers. Yu Chen tries to grasp the spirit behind the superficial image. We can also often notice in her paintings an ornament or an object that attracts the eye.

Yu Chen is one of the few well-known Chinese female artists today. She deals with social, cultural and political issues, criticizing the role children are given in Chinese society.

1963年生於貴州省安順市，1981年畢業於貴州大學藝術學院，隨後在中央美术学院版畫專業繼續深造，1988年畢業後留校執教。

余陳長期與香港少勵畫廊合作。其著名系列作品《我們仨》於2008年在北京今日美術館展出。

此幅作品是《紅孩兒》系列畫作之一，作品受中國二十世紀寫實派的影響。余陳认为肖像画在藝術史中佔有重要地位，并對嬰兒肖像情有獨鍾。這幅作品的用筆非常細膩，顏色及其輕薄，使人感覺其並未完成。余陳不斷探尋形式背後的意義，在她的作品中我們不斷發覺一些吸引眼球的亮點。

作為當今中國畫壇的女藝術家，她十分關注社會、文化與政治問題，尤其關於中國社會的兒童問題。

317
YU Chen
Née en 1963

RED BABIES SERIES NO.5 – 2011
Technique mixte sur toile
Signée, datée et titrée en chinois au dos
110 x 110 cm

YU Chen
Née en 1963

RED BABIES SERIES NO.5 – 2011
Mixed media on canvas; signed, dated and titled in chinese on the reverse
43 3/8 x 43 3/8 in.

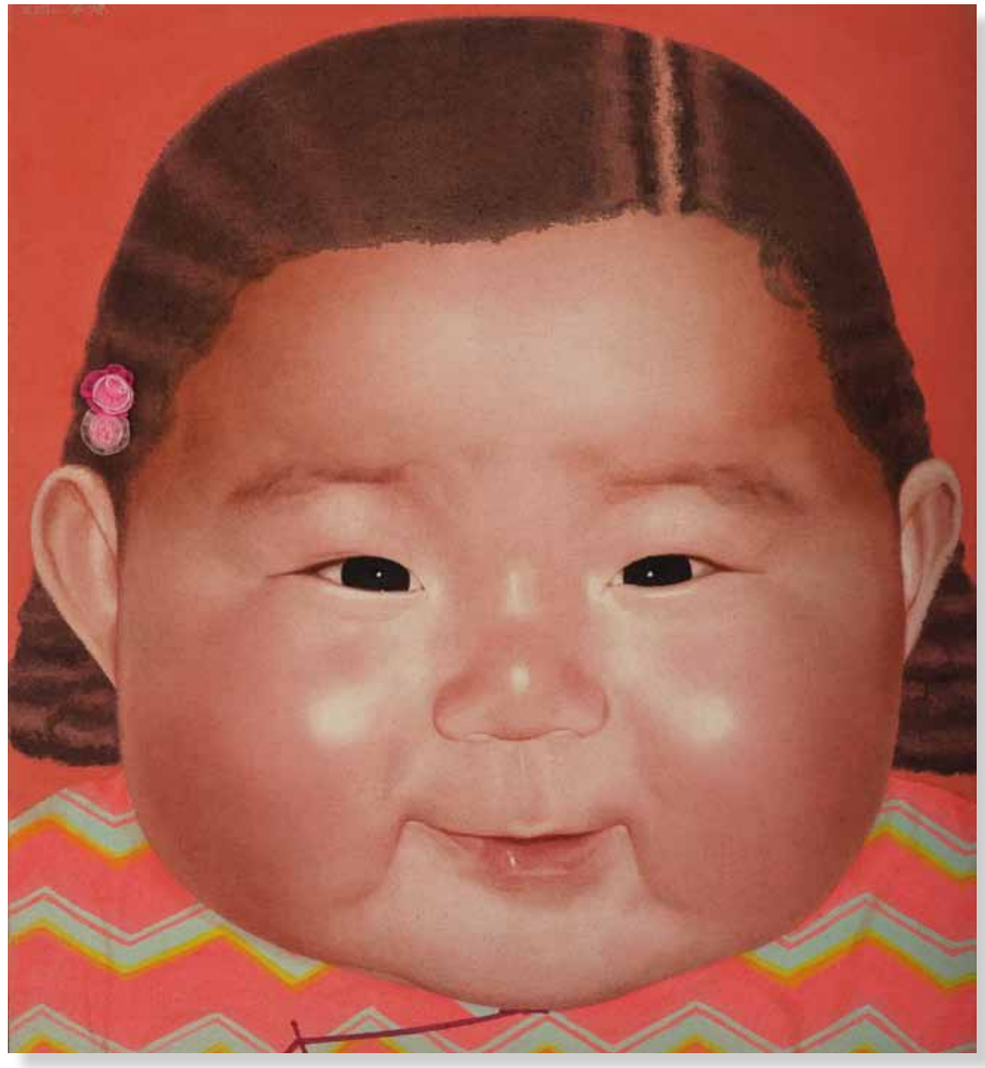
余陳

紅孩兒系列NO.5
2011年作
布面綜合材料

款識:
《紅孩兒》2011年第五號，余陳（作品背面）

110 x 110 公分；43 3/8 x 43 3/8 英寸

HK$ 100 000 – 150 000
US$ 13 000 – 20 000



WANG Keping
王克平



© Musée Zadkine, Paris

Ossip ZADKINE, Hermaphrodite Torso, 1925-31

« Je cherche les formes essentielles, celles que les forces créatives de la nature ont imprimées dans le bois »

WANG Keping

Né en 1949 à Pékin, en Chine, Wang Keping est enrôlé en 1966 par les Gardes Rouges pendant la Révolution Culturelle, puis il est déporté dans le nord-est de la Chine pour subir un programme draconien de « rééducation ». En 1978, il commence à sculpter en travaillant presque qu'exclusivement le bois.

Wang Keping fonde ensuite le premier groupe d'avant-garde artistique « Xing-Xing » (les étoiles) en 1979 à Pékin, avec Huang, Ma Desheng, Zhong Acheng, Li Yongcun (Bo Yun) et Qu Leilei. « Nous avons choisi le nom d'Etoiles car, à ce moment-là, nous étions les seules lumières dans une nuit sans fin, et également parce que les étoiles, vues de loin, peuvent sembler petites, mais peuvent être en fait d'énormes planètes », commente-il.

En opposition aux canons du Réalisme Socialiste, Wang Keping défend une approche intimiste de l'homme, et ses sculptures sont porteuses d'un message de sagesse, où se mêlent à la fois un érotisme subtil et un appel à la résistance de l'individu. Il doit lutter pour obtenir le droit d'exposer ses œuvres. Après plusieurs actions organisées par son groupe, le régime chinois lui permet d'exposer enfin légalement son travail en 1980 : c'est un immense succès public.

"I am looking for the main shapes, the ones that the creative forces of nature have imprinted on the wood".

WANG Keping

Born in Beijing, in China, Wang Keping was recruted in 1966 by the Red Guards during the Cultural Revolution, he was then deported to northeastern China to endure a drastic program of "re-education". In 1978, he began to sculpt, working almost exclusively in wood.

Then, Wang Keping created the first non-conformist artists' group called "Xing-Xing" (the Stars) in 1979 in Beijing, with Huang, Ma Desheng, Zhong Acheng, Li Yongcun (Bo Yun) and Qu Leilei. "We chose the name Stars because, at that time, we were the only lights shining in an endless night and also because, stars, seen from afar, seem so small, yet can prove to be huge planets", he said.

Opposing the ideals of Socialist Realism, he stands up for a personal approach of man, and his sculptures carry a message of wisdom, where a subtle eroticism is combined with a call for the resistance of the individual. He had to fight to get the right to exhibit his works. After a few actions organised by his group, the Chinese regime finally authorized his work to be exhibited in 1980 : it was a huge public success.

“我在寻找高度概括爾精煉的形態，它來自於自然的創造力賦予木頭的形態。”

王克平

1949年生於北京，1966年參加文化大革命，1978年開始木雕藝術創作。

王克平於1979年與黃銳、馬德升、鐘阿城、曲磊磊等藝術家創辦了中國第一個先鋒藝術組織“星星畫會”。他解釋道:“我們之所以選擇星星這個名字，因為當時我們是永無止境的黑夜中唯一的光纖，遠觀是渺小的星星，但它其實大如地球。”

對立於社會主義現實主義畫派的理想，王克平捍衛人類最私密的關係，他的雕塑作品承載著智慧，結合了微妙的情欲與個人主義的反抗。經過多次努力，1980年他的作品最終被官方允許展出，這是一次巨大的成功。

1984年，王克平離開了當時的政治氛圍，並移居法國，最終於1988年定居巴黎。與其他許多同胞不同，背井離鄉的感情并沒有體現在他的作品上。王克平繼續他的木雕創作，他拒絕束縛，通過迎娶材質與木瘤表現其“靈魂”。

En 1984, Wang Keping quitte ce climat politique, trop répressif à son goût, pour s'installer en France, puis à Paris en 1988, où il vit et travaille toujours. Contrairement à d'autres de ses compatriotes, cet exil ne marque pas de rupture dans son œuvre. Wang Keping poursuit son travail du bois, matériau qu'il refuse de contraindre et dont il dit révéler « l'âme » en épousant la structure faite de fibres et de nœuds.

Sa démarche est proche de celle du sculpteur français d'origine russe, Ossip Zadkine (1890-1967), qui sculptait aussi des figures humaines dans le bois. Toutefois entre les deux artistes, existe toute la différence entre l'Orient et l'Occident : Zadkine taille dans le bois auquel il cherche à imposer une forme extérieure, tandis que Wang Keping préfère respecter la forme initiale de son matériau et suivre ses courbes naturelles. Les deux sculptures présentées ici laissent deviner les formes stylisées de deux personnages. L'aspect massif, presque minéral, souligne l'expression brute de l'énergie vitale qui s'en dégage, empreinte d'un puissant magnétisme.

L'œuvre de Wang Keping est depuis longtemps connue et appréciée dans le monde entier, comme le montrent les nombreuses expositions qui lui sont consacrées, notamment au Musée Zadkine à Paris en 2010, à la 10 Chancery Lane Gallery de Hong Kong en 2012, et au Zürcher Studio de New York en 2013.

In 1984, Wang Keping left this political climate, too repressive for him, to settle in France, then in Paris in 1988, where he still lives and works. Unlike some of his fellow countrymen, the exile did not affect his work. Wang Keping keeps on working with wood, a material which he refuses to coerce and of which he wants to reveal "the soul" by following the structure made of fibres and knots.

His approach is close to the French sculptor, with Russian origins, Ossip Zadkine (1890-1967), who was also sculpting human figures in the wood. Nevertheless, the difference between the East and the West exists between those two artists : Zadkine carved the wood on which he wanted to impose an exterior shape, whereas Wang Keping prefers to respect the initial shape of its material and follow its natural curves. From the two sculptures presented here, we can guess the stylized forms of two figures. The massive aspect, almost mineral, underline the crude expression of the vital energy which is coming from them, imprinted with a powerful magnetism.

The work of Wang Keping has been well known for a long time and appreciated around the world, as some exhibitions show, such as at the Zadkine Museum in Paris in 2010, at the 10 Chancery Lane Gallery in Hong Kong in 2012, and at the Zürcher Studio in New York in 2013.

他的經歷與俄羅斯籍木雕藝術家奧西·撒丁(1890-1967)極為相似。然而，在這兩位藝術家之間，有著東西方之間的明顯區別：撒丁試圖把外部形式雕琢于木材，而王克平則保留材料原始形態，並追隨其自然曲線。

此次呈現的這兩件雕塑依然使我們遐想連篇。大塊面及生命力量的原始表達方式展現了其強大的吸引力。

王克平的作品一直被藝術界高度認可，并參與了諸多重要的展覽：2010年在巴黎撒丁博物館，2012年在香港10贊善裡畫廊，2013年紐約Zürcher Studio畫廊。

318
WANG Keping
Né en 1949

SOUS LA LUNE – 2005
Cerisier
Signé de l'initiale en chinois et en Pinyin
sous la base « K »
47,50 x 23 x 20 cm

WANG Keping
Born in 1949

SOUS LA LUNE – 2005
Cherry tree; signed with the initial
in chinese and pinyin under the base
18 3/4 x 9 x 7 7/8 in.

王克平

月光下
2005年作
櫻桃木

款識:
王，K (作品底部)

47,50 x 23 x 20 公分；18 3/4 x 9 x 7 7/8 英寸

HK$ 100 000 – 150 000
US$ 13 000 – 20 000



319

WANG Keping
Né en 1949

PREMIÈRE NUIT – 2002
Cèdre
Signé de l'initiale en chinois et en Pinyin sous la base « K »
37 x 46 x 20 cm

WANG Keping
Born in 1949

PREMIÈRE NUIT – 2002
Cedar; signed with the initial in chinese and pinyin under the base
14 ½ x 18 ⅛ x 7 ⅞ in.

王克平

初夜
2002年作
柏木

款識:
王，K (作品底部)

37 x 46 x 20 公分；14 ½ x 18 ⅛ x 7 ⅞ 英寸

HK$ 250 000 – 350 000
US$ 32 000 – 45 000



WANG Guangyi
王廣義

Cartier
2005

卡地亞
2005



Andy WARHOL, Green Coca-Cola Bottles*, 1962.*

© *Whitney Museum, New York*



WANG Guangyi, Coca Cola*, 2012.*

Copyright

Né en 1957 à Harbin, dans la province du Heilongjiang, dans le nord-est de la Chine, Wang Guangyi compte aujourd'hui parmi les artistes les plus importants de la scène artistique contemporaine. Il étudie à l'Académie des Beaux-Arts de Zhejiang à Hangzhou, dont il sort diplômé en 1984. Il s'impose rapidement comme participant actif à l'évolution sociale et politique de son pays. Ainsi, en 1980, il crée le mouvement « Political Pop Art » où il rend compte de sa vision sur la situation de la Chine. Il crée un style où il associe des images de la Révolution Culturelle chinoise et des marques emblématiques du luxe et de la consommation. Il se fait connaître avec la série *Great Criticism* qui incarne ce style. Il compose ses œuvres à partir d'affiches de propagande et de logos de firmes internationales tels que Coca-Cola ou Yves-Saint-Laurent. Il emprunte aussi abondamment au « Pop Art » américain d'Andy Warhol (1928-1987) comme les codes visuels de la publicité et les couleurs vives.

Born in 1957 in Harbin in northeast China's Heilongjiang Province, Wang Guangyi has become one of the most important artists on the contemporary art scene. He studied at the Zhejiang Academy of Fine Arts in Hangzhou, where he graduated in 1984. He quickly became an active participant in social change and politics of his country. In 1980, he created the "Political Pop Art" movement where he conveys his vision on the situation in China. He created a style where he combines images of the Chinese Cultural Revolution and iconic luxury and mass consumer brands. He became known with the Great Criticism *series that embodies this style. He composes his works from propaganda posters and logos of international firms such as Coca-Cola and Yves Saint Laurent. He also borrows heavily from American "Pop Art" by Andy Warhol (1928-1987), such as the visual codes of advertising and bright colors.*

1957年生於黑龍江省哈爾濱市，是中國當代藝術的領軍人物。1984年畢業於浙江美術學院，之後便投身于中国新艺术运动。1980年代他創建了 “政治波普”，并著眼於中國當前的形勢。他將中國文化大革命時期的形象與奢侈品或大眾消費品商標結合，創作出了著名的《大批判》系列作品。譬如當時的大字報與國際品牌可口可樂或伊夫·聖羅蘭等商標的組合。王廣義也借鑒了美國著名的波普藝術家安迪·沃霍爾的表現手法，即廣告般的畫面感與鮮艷的顏色。

L'œuvre *Cartier* de Wang Guangyi de 2005 illustre bien le « Political Pop Art ». Elle joint une image de propagande pour une campagne de vaccination au logo de l'entreprise du secteur du luxe, Cartier. L'action sociale pour le bon état de santé du peuple contraste avec la marque du secteur de l'abondance et de l'apparat. L'artiste délivre un message provocateur qui remet en question la situation sociale et politique actuelle de la Chine. Il met en avant le caractère ambigu de son pays tiraillé entre son système communiste et son ambition d'expansion commerciale. Depuis la fin du XX^{eme} siècle, la Chine se modernise afin de répondre à l'attente de la population. Elle s'ouvre au phénomène de mondialisation et accueille un nombre important de marques, de slogans et de publicités qui s'imposent telle une nouvelle dictature. À travers les œuvres de la série *Great Criticism*, Wang Guangyi atteste qu'à présent l'idéologie communiste doit cohabiter avec l'idéologie consumériste.

The Wang Guangyi's 2005 Cartier *exemplifies this "Political Pop Art". It combines a propaganda image for a vaccination campaign with a company logo from the luxury sector, Cartier. Social action for the good of the people's health contrasts with a brand representing of the sector of abundance and pageantry. The artist delivers a provocative message that challenges the current Chinese social and political situation. He highlights the ambivalent nature of a country torn between the communist system and its ambition to expand its business sector. Since the late 20th century, China has been modernizing to meet the expectations of its population. It has opened itself to globalization and hosts a large number of brands, slogans and advertisements that impose themselves almost as yet another dictatorship. Through the works of the* Great Criticism *series, Wang Guangyi certifies that communism must coexist with consumerist ideology.*

2005年創作的《卡地亞》呈現了其政治波普概念，畫作將當時中國的大字報與西方的著名商業品牌“卡地亞”的標識結合起來，人民健康的社會運動與炫耀富有的品牌形成鮮明反差，藝術家再一次質疑中國社會與政治的現狀。從20世紀末開始，全球化與世界品牌的進入，各種廣告標語等使中國不由自主地進入了另一個專政。通過《大批判》系列作品，王廣義證實了共產主義意識形態須與消費意識形態共存。

320
WANG Guangyi
Né en 1957

CARTIER – 2005
Huile sur toile
Signée en chinois et en Pinyin et datée au dos « 2005, Wang Guangyi »
120 x 150 cm

Provenance :
Collection particulière, New York.
Vente, Paris, Tajan, 28 mai 2007, lot 80.
Acquis au cours de cette vente par l'actuel propriétaire.
Collection particulière, Paris.

WANG Guangyi
Born in 1957

CARTIER – 2005
Oil on canvas; signed in chinese and pinyin and dated on the reverse
47 ¼ x 59 in.

Provenance :
Private collection, New York.
Auction, Paris, Tajan, 28 May 2007, lot 80.
Acquired by the present owner at the above sale.
Private collection, Paris .

王廣議

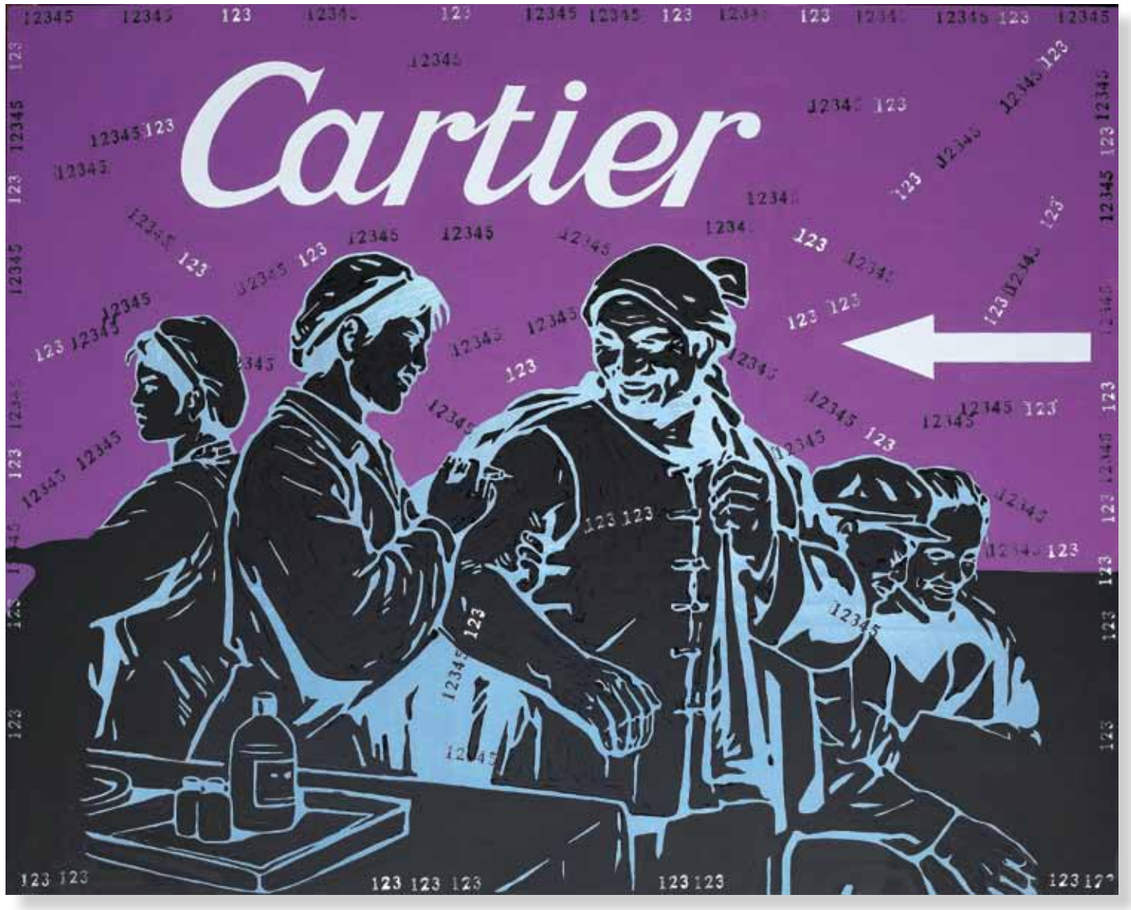
卡地亞
2005年作
油畫畫布

款識:
2005年，Wang Guang Yi，王廣義（作品背面左上角）

120 x 150 公分；47 ¼ x 59 英寸

來源:
私人收藏，紐約
Tajan拍賣行，巴黎，2007年5月28日，拍品80號
現收藏家購于此拍賣
巴黎私人收藏

HK$ 700 000 – 1 000 000
US$ 90 000 – 130 000



XUE Song
薛松

Reaching Beyond The Great Wall
2008

跨過長城
2008



© *Michael O'Donnell*

Robert RAUSCHENBERG, Estate, *1963.*

Né en 1965 dans la province de Anhui, en Chine, Xue Song sort diplômé du Département de Stage Art de l'Académie d'Art Dramatique de Shanghai. Ses expositions les plus importantes ont lieu à ShangART à Shanghai en 2002, à la Walsh Gallery de Chicago en 2003, à la Chinese Contemporary Art Gallery de Londres en 2005, au Dimensions Art Centre de Pékin en 2006, et au Musée Royal Ueno de Tokyo en 2010.

Xue Song est l'un des principaux représentants du Pop Art contemporain en Chine. Très inspiré par Robert Rauschenberg (1925-2008) et sa façon de travailler, il utilise des images composées de collages à partir de la désintégration et de la reconstruction de petits fragments de matériaux imprimés brûlés, fortifiées par des couleurs vibrantes. Chaque fragment de collage, soigneusement choisi à partir de journaux, magazines et livres, porte en soi un message qui contribue à l'interprétation du travail dans son ensemble. L'intérêt de Xue Song pour la cendre remonte aux années 1990 quand son atelier brûla entièrement. Dans ses œuvres, les bords des fragments de collages sont brûlés ce qui donne une histoire supplémentaire à ces petites pièces d'information, comme si elles avaient été trouvées détruites puis réassemblées dans un effort pour reconstruire la réalité. Xue Song utilise à la fois les images et le texte, occidental et chinois, sélectionnant les fragments suivant le sujet de l'œuvre. Habituellement, son œuvre consiste à tracer les contours d'une figure connue appartenant à un passé récent ou au présent : une figure politique, une image rendue célèbre par la presse, une icône culturellement chargée, un produit commercial… A travers ses tableaux, Xue Song présente divers contrastes et dialogues, aussi bien entre la Chine et sa modernisation drastique, qu'entre la Chine et les cultures étrangères, avec ou sans sarcasme, mais en transmettant toujours une profonde affection pour les traditions chinoises.

Dans *Reaching Beyond the Great Wall*, un homme de couleur jaune court à grandes enjambées, tentant de rattraper son retard, symbolisant la course effrénée de la Chine vers la modernisation et la globalisation, comme l'a parfaitement exprimé l'artiste : « Comment cette Chine en route pour la modernité, pour la maîtrise de l'économie de marché, peut-elle absorber, comprendre et digérer les particularismes des autres cultures ? Comment peut-elle aussi préserver sa propre culture ? C'est le problème et la question que j'essaie de toucher du doigt dans mes tableaux ».

Born in 1965, in Anhui province in China, Xue Song graduated from the Stage Art Department of the Shanghai Drama Academy. His major exhibitions took place at ShanghART in Shanghai in 2002, at the Walsh Gallery in Chicago in 2003, at the Chinese Contemporary Art Gallery in London in 2005, at the Dimensions Art Center in Beijing in 2006, and at the Ueno Royal Museum in Tokyo in 2010.

Xue Song is one of the leading representatives of contemporary Pop Art in China. Very much inspired by Robert Rauschebbnberg (1925-2008) and his practice, he uses images made of collages from the disintegration and reconstruction of small fragments of burnt printed materials, fortified by vibrant colours. Each fragment of collage, carefully chosen from newspapers, magazines and books, carries in itself a message which contributes to the interpretation of the work as a whole. Xue Song's interest in ash originated in 1990's when his studio burnt down completely. In his works, the burning of the edges of the collage fragments, adds an aura of history as though these pieces of information have been found destroyed then pieced together in an effort to reconstruct a reality. Xue Song uses both images and text, western and Chinese, selecting the fragments depending on the subject of his work. Usually his work consists of an outline of a recognisable figure from the recent past or present: a political figure, an image made famous through the press, a culturally charged icon, a commercial product... Through his paintings, Xue Song depicts various contrasts and dialogues, either between China and its drastic modernization, or between China and foreign cultures, with or without sarcasm, but always showing a profound affection for Chinese traditions.

In Reaching Beyond the Great Wall, *a yellow man is running with long strides, trying to make up for lost time, symbolizing China's frantic race towards modernization and globalization, as the artist very well expressed: "How China, heading for modernity, modern market economy, can absorb, understand and digest the characteristics of other cultures ? How can China also preserve its own culture? This is the problem and the question I try to point out in my paintings".*

1965年出生於中國安徽省，1988年畢業於上海戲劇學院舞台美術系。參與了眾多重要展覽，如2002年上海香閣納畫廊，2003年在芝加哥Walsh畫廊，2005年倫敦中國當代藝術畫廊，2006年北京帝門藝術中心，2010年東京上野森美術館等。

薛松是中國當代波普藝術的代表人物之一。受美國當代藝術家羅伯特.勞森伯格(1925-2008)的影響，薛松將不同的圖片解構并燒灼重置，拼貼在畫布上形成鮮明的色彩對比。每個碎片的主題都精挑細選，從報刊、雜誌與書籍中選取，其組合賦予畫面新的意義。此類工作方式的靈感來自於1990年底他工作室一場大火後的廢墟。作品中的碎片邊緣都有燒灼過的痕跡，賦予了更多的含義，猶如支離破碎的故事被重新組合在一起。在題材選擇上，他根據主題選取圖形或文字并涉及中西方的文化元素。一般來說，主體畫面多為政治人物、當代話題人物、文化偶像或商業產品。他的拼貼作品大多表現歷史，社會名人形象及商業標籤。他試圖在作品中形成對照與對話，如中國與其快速發展的現代化或外國文化之間的對話，表現方式或許帶有諷刺，但始終懷有對中國傳統文化的深厚眷戀。

在《跨過長城》這幅作品中，黃色人物大跨步向前，象征中國向現代化與全球化義無反顧地前進，薛松解釋到：“在中國現代化進程中，尤其在經濟層面，我們能否正確理解、吸收并消化外來文化，同時保存我們自身的文化。這也正是我試圖在作品中表達的內容。”

321
XUE Song
Né en 1965

REACHING BEYOND THE GREAT WALL
2008
Technique mixte sur toile
Signée en chinois et en Pinyin, datée
et titrée en chinois au dos « Xue Song, 2008 »
180 x 150 cm

XUE Song
Born in 1965

REACHING BEYOND THE GREAT WALL
2008
Mixed media on canvas; signed
in chinese and pinyin, dated and
titled in chinese on the reverse
70 7/8 x 59 in.

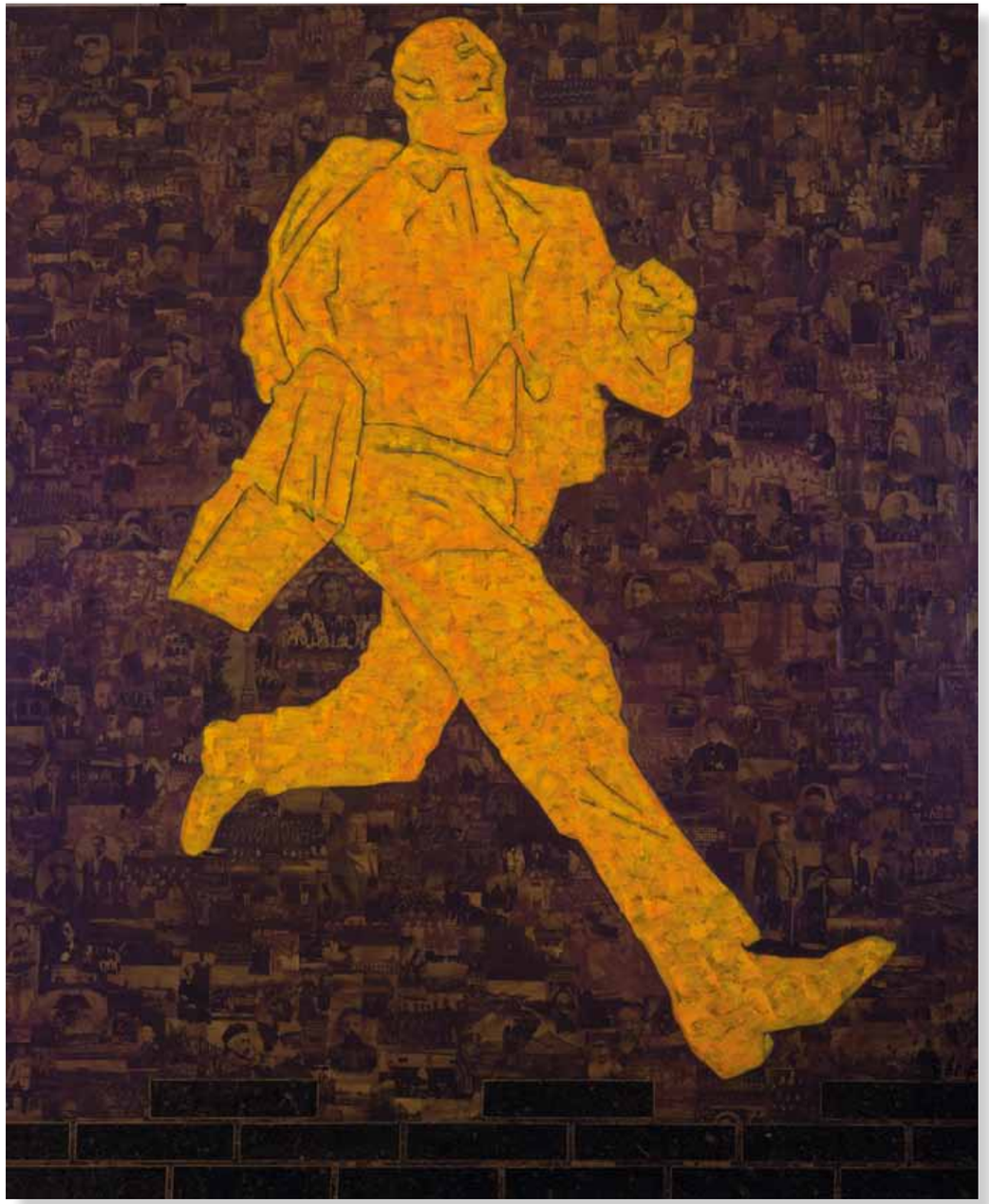
薛松

跨過長城
2008年作
畫布綜合材料

款識:
薛松，Xue Song，2008(作品背面)

180 x 150 公分；70 7/8 x 59 英寸

HK$ 200 000 – 300 000
US$ 25 000 – 40 000



322

ZHANG Hongtu
Né en 1943

SHITAO (FAN) - VAN GOGH – 2003
Huile sur toile
Signée, datée et titrée en chinois au centre vers la droite, contresignée, datée et titrée en Pinyin au dos « Zhang Hongtu, 2003, Shitao (Fan) - van Gogh »
89 x 152,50 cm

Provenance :
Acquis directement auprès de l'artiste.

ZHANG Hongtu
Born in 1943

SHITAO (FAN) - VAN GOGH – 2003
Oil on canvas; signed, dated and titled in chinese centre right, signed again, dated and titled in pinyin on the reverse
35 x 60 in.

Provenance:
Acquired directly by the present owner from the artist.

張宏圖

再製石濤山水扇面
2003年作
油畫畫布

款識:
宏圖，0三，再製印章（作品正面右上方）
Zhang Hongtu, 2003**(作品背面)**

89 x 152,50 **公分**；35 x 60 **英寸**

來源:
直接購于藝術家

HK$ 100 000 – 150 000
US$ 13 000 – 20 000




Vincent Van Gogh, Paysage montagnard derrière Arles, 1889.

Copyright

« J'utilise les styles des maîtres anciens occidentaux, Cézanne, Picasso, Monet, Van Gogh, en copiant des oeuvres d'art anciennes chinoises. J'aime beaucoup peindre ces tableaux et avoir un dialogue avec ces artistes que je respecte vraiment. Puis j'ai pensé que ces tableaux pouvaient avoir une rôle supplémentaire. J'ai toujours été grandement intéressé par les questions d'environnement, en particulier par la pollution de l'eau. Là où ces maîtres voyaient des eaux déchaînées, je vois des lits de rivières à sec. Là où ils peignaient de l'eau propre, maintenant je peins de l'eau polluée. Ce qui est amusant c'est que l'eau est toujours belle, elle peut être très sale, très polluée, mais elle est toujours belle. (…) C'est pourquoi je fais de leurs chefs d'œuvre des œuvres modernes ; je les remplis de la vraie beauté actuelle ».

ZHANG Hongtu

"I use the styles of the western old masters, Cézanne, Picasso, Monet, Van Gogh, to make reproductions of old Chinese master works. It is very enjoyable making those paintings, having a dialogue with these artists that I really respect. But I began to feel like there was something more the paintings could do. I've always been greatly interested in environmental issues and especially with water pollution. (…) Where those masters saw raging waters, I see dry riverbeds. Where they painted clean water, now I am painting the polluted water. The funny thing is that the water is still beautiful, it might be very dirty, very polluted, but it is still beautiful. That is why I am making their masterpieces modern; I am filling them with the true beauty of now".

ZHANG Hongtu

“我借鑒西方藝術大師如塞尚、畢加索、莫奈及梵高的表現手法，實現中國古代傳統繪畫的畫面。我尊敬這些藝術家，通過借鑒其繪畫來實現與他們的對話。其次我認為這些繪畫可以有更深層次的作用，我對環境問題非常感興趣，尤其關於水污染。如果這些大師們曾看到洶湧的海水，我看到的是乾涸的河床；當他們畫乾淨的水時，現在我畫的是被污染的水。有趣的是，水總是美好的，它可以被污染，但依然美麗。（ … ）這就是我以當代的表現手法來實現古代大師作品原因的，我以真正的美來填補當下”。

張宏圖

Marc QUINN
馬克·奎恩

Masai mura ice sheet
2009



Jan VAN HUYSUM, Still Life with Flowers and Fruits*, 1749.*

© *The State Museum, Amsterdam*



Paul CEZANNE, Fleurs dans un pot de gingembre et fruits, *1888-90.*

© *Alte Nationalgalerie, Berlin*

Né en 1964 à Londres, Marc Quinn étudie l'histoire de l'art à l'Université de Cambridge et débute sa carrière comme assistant de Barry Flanagan. C'est avec ce célèbre sculpteur qu'il apprend le moulage, la sculpture et réalise ses premières créations en 1983. Aux côtés des frères Chapman, Damien Hirst et d'autres artistes britanniques de la même génération, Marc Quinn forme les « YBA » ou « Young British Artists » au début des années 90, sorte de label et de collectif défendu par le collectionneur anglais Charles Saatchi qui présenta les œuvres de ces artistes lors d'une exposition qui fit scandale « Sensation », et par le marchand d'art Jay Jopling, créateur de la galerie londonienne White Cube. Il participe ensuite à divers expositions, entre autres à la Tate Liverpool en 1995, au Victoria & Albert Museum de Londres en 2001, à la Biennale de Venise en 2003, à la Fondation Beyeler à Bâle en 2009 et au Central Harbourfront à Hong Kong en mars 2015.

Marc Quinn est l'un des principaux représentants de l'art contemporain britannique et son œuvre traite pour l'essentiel de la métamorphose du corps dans le temps, de sa présence physique dans l'espace, de l'anxiété qu'il vit au sein de la culture et du dualisme qui définie la vie humaine (spirituelle et physique, cérébrale et sexuelle, en surface et en profondeur). Les œuvres de Marc Quinn font appel à des techniques différentes (sculpture, peinture, dessin ou photographie) et comptent certaines pièces éblouissantes, quoique controversées.

Born in London in 1964, Marc Quinn studied art history at the University of Cambridge and began his career as assistant to Barry Flanagan. He learned casting and sculpture with this famous sculptor and made his first creations in 1983. Alongside the Chapman brothers, Damien Hirst and other British artists of the same generation, Marc Quinn created the "YBA" or "Young British Artists" movement in the early 90s, as a kind of label and collective defended by the British collector Charles Saatchi who presented the works of these artists in an exhibit, "Sensation", which caused a scandal, and the dealer Jay Jopling art, founder of the London gallery White Cube. Marc Quinn participated in various exhibits, including the Tate Liverpool in 1995, the Victoria & Albert Museum in London in 2001, the Venice Biennale in 2003, the Fondation Beyeler in Basel in 2009, and the Central Harbourfront in Hong Kong March 2015.

Marc Quinn is one of the leading representatives of contemporary British art and much of his work deals with the metamorphosis of the body over time, its physical presence in space, anxiety it experiences in our culture, and the dualism that defines human life (spiritual and physical, sexual and cerebral, surface and depth). Works by Marc Quinn make use of different techniques (sculpture, painting, drawing or photography) and include many dazzling, albeit controversial, pieces.

1964年生於倫敦，畢業於劍橋大學藝術史專業。早期為雕塑家貝瑞·弗拉纳擔任私人助理，并學習了鑄模与雕塑，於1983年实现了最初的創作。90年代初期，聯合查普曼兄弟、達米恩·赫斯特以及當時英國的青年藝術家，組建了青年艺术家联盟，并在英国收藏家查爾斯·薩奇的支持下，舉辦了在當時引起極大轟動的展覽《感知》。此外也受到了英國白立方畫廊創始人傑·賈普林的極大幫助。此後，其作品便在世界各大展览中频繁露面：1995年英国利物浦泰特現代藝術博物館、2001年英國维多利亚與阿尔伯特博物馆、2003年威尼斯双年展、2009年瑞士巴塞尔貝耶勒基金会博物館，2015年3月香港中環海濱等。

馬克·奎恩是英國當代藝術的領軍人物。其作品主要探討生物體在時間中的變化與在空間中的呈現，以及其處身于文化與人類二元論中的焦慮(精神的、身體的與生理的)。他的作品表現形式極為豐富，涉及雕塑，繪畫及攝影等，有些作品共存著艷麗與爭議。

自2007年，馬克·奎恩開始涉及靜物繪畫，其細緻程度幾近于超現實主義，但最終效果極為當代。這幅作品中，蘭花(尤其是花瓣上的斑點)與水果飽滿爾鮮亮的顏色碰撞極富視覺衝擊力。他認為，這些花朵就像完美的小雕塑，擁有美麗而豐富的色彩及有趣的形狀。“蘭花”一詞在希臘語中意為像蘭花花瓣一樣突起的結節狀，有暗喻性器官之意。這幅作品的構圖及飽滿的紅色使畫面充滿了活力與動態感。爾作者也正是想通過這幅作品勾勒出顏色、生命及肉欲的慶典。

Dès 2007, Marc Quinn réalise des natures mortes, l'un des genres majeurs de l'histoire de l'art. Son rendu très méticuleux, presque hyperréaliste, en fait un tableau tout à fait contemporain. Ici l'artiste peint de façon charnelle le flamboiement et l'abondance de la nature. Les fleurs (essentiellement des orchidées tachetées) apparaissent aux côtés de fruits (fraise et tomate cerise), le tout dans une explosion de couleurs. Quinn pense que « les orchidées sont comme de parfaites petites sculptures : elles sont pleines de couleurs, de formes intéressantes et de beauté ». Le mot « orchidée » signifie en grec « testicule », en référence à la forme des tubercules de certaines orchidées, soulignant ainsi le caractère sexuel qui existe en tout être vivant. La composition ainsi que la couleur dominante rouge renvoie à une image dynamique et vibrante qui électrifie la surface du tableau. En accentuant la volupté de tous ces éléments, Quinn veux faire de cette œuvre « une célébration de la couleur, de la vie et de la sensualité ».

Par ailleurs, en peignant la beauté de la nature à travers ses fleurs et ses fruits, l'artiste les fige, empêchant ainsi leur décomposition et leur pourrissement naturels. En rassemblant des espèces qui ne pousseraient normalement pas ensemble, Quinn établit un lien entre la science et la consommation. A une époque où des sujets tels que la manipulation génétique, le clonage font débat, les fleurs de Quinn souligne la fusion entre l'animé et l'inanimé et pointe du doigt le rôle interventionniste de la science.

Since 2007, Marc Quinn has been creating still lifes, one of the major genres of art history. His very meticulous technique, almost hyper-realistic, makes it a very contemporary painting. Here the artist painted in a highly carnal way the blaze and the abundance of nature. Flowers (mainly spotted orchids) appear at the side of fruit (strawberries and cherry tomatoes), all in an explosion of color. Quinn thinks "orchids are like perfect little sculptures: they are full of colors, interesting shapes and beauty." The word "orchid" in Greek means "testicle" in reference to the shape of the tubers of certain orchids, emphasizing the sexual nature that is part of all living things. The composition and dominant red color creates a dynamic and vibrant image that electrifies the surface of the painting. By emphasizing the voluptuous feel of all these elements, Quinn seeks to make this work "a celebration of color, life and sensuality."

Furthermore, painting the beauty of nature through its flowers and fruits, the artist freezes them, preventing decomposition and natural decay. By bringing together species that would not normally grow together, Quinn establishes a link between science and the consumer. At a time when issues such as genetic manipulation and cloning remain controversial, Quinn's flowers underline the merger between the animate and inanimate and refer to the interventionist role of science.

除了用繪畫表現這些大自然的產物外，奎安還用急速凝固技術保存了鮮花盛開的瞬間。他把一些非同生的花瓣聚合在一起，建立了科學與消費之間的聯繫。在轉基因與克隆技術備受熱議時期，馬克·奎恩的花朵強調了生命與無生命的融合，并探討科學對大自然與生命的影響。

323

Marc QUINN
Né en 1964

MASAI MURA ICE SHEET – 2009
Huile sur toile
Signée, datée et titrée au dos
« Marc Quinn, Masai Mura Ice Sheet, 2009 »
169 x 255 cm

Provenance :
Acquis directement auprès de l'artiste
par l'actuel propriétaire.

Un certificat de Willstone Management
sera remis à l'acquéreur.

Marc QUINN
Born in 1964

MASAI MURA ICE SHEET – 2009
Oil on canvas; signed, dated
and titled on the reverse
66 ½ x 100 ⅜ in.

Provenance:
Acquired directly by the present owner
from the artist.

This work is accompanied by a certificate
issued by Willstone Management.

馬克•奎恩

MASAI MURA ICE SHEET
2009年作

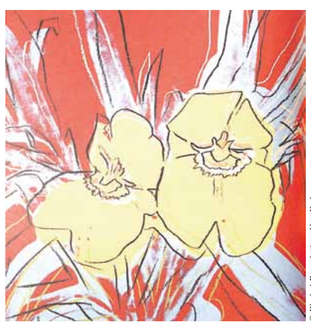
款識:
Marc Quinn，Masai Mura Ice Sheet 2009
(作品背面)

169 x 255 **公分**；66 ½ x 100 ⅜ **英寸**

來源:
現藏家直接購于藝術家

附有Willstone Management**的保證書。**

HK$ 1 000 000 – 1 500 000
US$ 130 000 – 200 000



© Warhol Foundation, New York

Andy WARHOL, Yellow orchid, *1979.*





Artcurial en quelques dates / *Artcurial's history* / Artcurial大記事

1975
• Création de la galerie d'art et d'éditions Artcurial appartenant au groupe l'Oréal, située au 9 avenue Matignon, Paris 8e.
• *Creation of the Artcurial gallery and editions, belonging to the l'Oréal group, located at number 9 Avenue Matignon, Paris 8th.*
• l'Oreal集團創立Artcurial出版社與畫廊，位於巴黎蒙田大道9號。

2001
• Nicolas Orlowski rachète Artcurial au groupe l'Oréal.
• Nicolas Orlowski takes over Artcurial from L'Oréal group.
• Nicolas Orlowski先生收購Artcurial.

2002
• Création d'Artcurial Maison de Ventes, spécialisée dans la vente d'œuvres d'art et d'objets de collection
• Installation dans l'Hôtel Particulier Marcel Dassault, 7 Rond-Point des Champs-Élysées, à l'angle de l'avenue Montaigne
• Le groupe Dassault fait son entrée au capital.
• *Establishment of Artcurial auction house specialized in the sale of works of art and collector's objects*
• *Installation of the auction house within the Hotel Marcel Dassault, located at number 7 Rond-Point des Champs Elysées, on the corner with the Avenue Montaigne*
• *The Dassault group becomes Artcurial main investor.*
•Artcurial拍賣公司正式成立，主營繪畫與藝術品拍賣
• 定址於馬塞爾·達索公館，香榭麗舍大街圓形廣場7號與蒙田大道交匯處
• 達索集團入股Artcurial拍卖公司。

2005
• Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan devient la première maison française de vente aux enchères.
• *Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan becomes the leading French auction house.*
• Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan成為法國第一大拍賣公司。

2007
• Création de la société de vente de chevaux Arqana par Artcurial et Son Altesse l'Aga Khan.
• *Horse trading company Arqana is established by Artcurial together with his Royal Highness the Aga Khan.*
• Artcurial與阿迦汗公主殿下共同創立Arqana馬匹貿易公司。

2009
• Artcurial devient partenaire du Prix Marcel Duchamp créé par l'ADIAF (Association pour la Diffusion Internationale de l'Art Français).
• *Artcurial becomes partner of the Marcel Duchamp Prize created by ADIAF (Association for the International Development of French Art).*
• Artcurial成為ADIAF（法国国际当代艺术传播協會）設立的馬賽爾·杜尚獎合作夥伴。

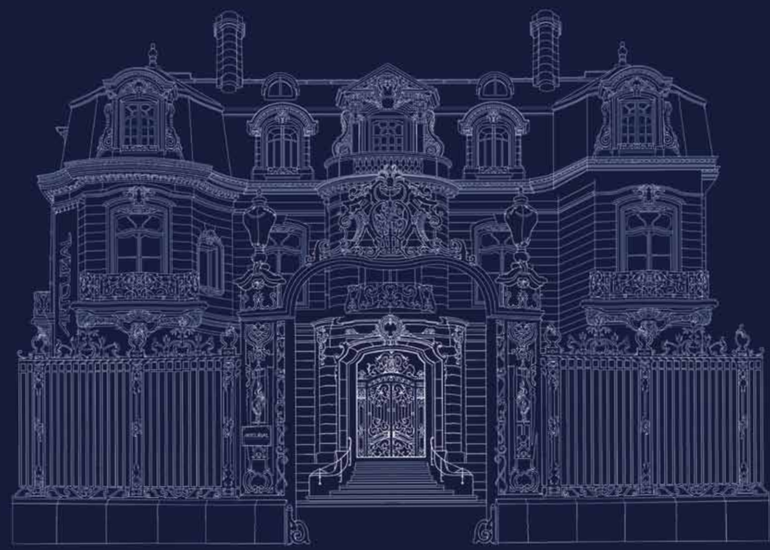
2011
• Artcurial organise la vente du Trianon Palace à Versailles
• Artcurial participe à la Biennale de Venise et expose l'artiste Laurent Grasso, lauréat du Prix Marcel Duchamp 2008, au Palazzo Nani Bernardo Lucheschi.
• *Artcurial organizes the sale of the Trianon Palace Hotel in Versailles*
• *Artcurial takes part to the Biennale in Venice and exposes the artit Laurent Grasso, 2008 Marcel Duchamp Prize laureate, at Palazzo Nani Bernardo Lucheschi.*
• Artcurial在凡尔赛特里亞儀宮舉辦拍賣
• Artcurial參加威尼斯雙年展，展出2008年杜尚獎得主洛朗·格拉索的作品。

2012
• Artcurial ouvre un bureau de représentation à Pékin.
• *Artcurial opens a representative office in Beijing.*
• Artcurial在北京成立辦事處。

2013
• Artcurial organise la vente du mobilier de l'Hôtel du Crillon.
• *Artcurial organizes the dispersion of the Hotel Crillon's furniture.*
• Artcurial承辦克里翁大酒店整體內飾的拍賣。

2014
• Artcurial est dans le top 15 des maisons de vente internationales avec une progression de 50% en trois ans.
• *Artcurial becomes one of top 15 worldwide auction houses with an increase of 50 % in three years.*
• Artcurial以三年50%的業績增長，成為世界15強拍賣行
• Artcurial成為巴黎圣日耳曼足球俱樂部合作夥伴。

2015
• Artcurial organise sa première vente à Hong Kong en collaboration avec la maison de vente Spink
• Artcurial est désormais présente à Paris, Monaco, Bruxelles, Milan, Vienne, Münich et Tel Aviv
• Succès international pour la vente Rétromobile 2015 et enregistre le record du monde pour une Ferrari 250GT SWB California Spider 1961 adjugée 16,3M€.
• *Artcurial organizes its first sale in Hong Kong in collaboration with Spink*
• *Artcurial is present in several European countries with offices in Paris, Monaco, Brussels, Milan, Vienna, Munich and Tel Aviv*
• *Worldwide success for the Retromobile sale in 2015 with a world record for a Ferrari 250GT SBW California Spider 1961 sold for 16,3 M€.*
• Artcurial與Spink拍賣公司合作，在香港舉辦首場拍賣會
• 如今Artcurial在歐洲各國設有辦事處：巴黎、摩納哥、布魯塞爾、米蘭、維也納、特拉維夫及慕尼黑
• Artcurial舉辦的2015年古董汽車專場拍賣會取得巨大成功，一部法拉利250GT SWB California Spider 1961以1630萬歐元的成交額創下國際拍賣記錄。



ARTCURIAL
BRIEST – POULAIN – F. TAJAN

7, ROND-POINT DES CHAMPS-ÉLYSÉES
75008 PARIS

T. +33 1 42 99 20 20
F. +33 1 42 99 20 21
E. CONTACT@ARTCURIAL.COM

www.artcurial.com

SAS au capital de 1 797 000 €
Agrément n° 2001-005

ASSOCIÉS

Francis Briest, **Co-Président**
Hervé Poulain
François Tajan, **Co-Président**

Fabien Naudan, **Vice-Président**

Directeur associé senior
Martin Guesnet

Directeurs associés
Stéphane Aubert
Emmanuel Berard
Olivier Berman
Isabelle Bresset
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert
Matthieu Lamoure

ARTCURIAL HOLDING SA

Président Directeur Général :
Nicolas Orlowski

Vice-Présidents :
Francis Briest, Hervé Poulain

Conseil d'Administration :
Francis Briest, Olivier Costa de Beauregard, Nicole Dassault, Laurent Dassault, Carole Fiquémont, Marie-Hélène Habert, Nicolas Orlowski, Pastor, Hervé Poulain

VENTES PRIVÉES

Contact : Anne de Turenne, **20 33**

CONSEILLER SCIENTIFIQUE ET CULTUREL

Serge Lemoine

ARTCURIAL
BRIEST - POULAIN - F.TAJAN

FRANCE

BORDEAUX

Marie Janoueix
Hôtel de Gurchy
83 Cours des Girondins
33500 Libourne
T. +33 (0)6 07 77 59 49
mjanoueix@artcurial.com

MONTPELLIER

Geneviève Salasc de Cambiaire
T. +33 (0)6 09 78 31 45
gsalasc@artcurial.com

ARTCURIAL TOULOUSE

VEDOVATO – RIVET
Commissaire-Priseur :
Jean-Louis Vedovato
8, rue Fermat – 31000 Toulouse
T. +33 (0)5 62 88 65 66
v.vedovato@artcurial-toulouse.com

ARTCURIAL LYON

MICHEL RAMBERT
Commissaire-Priseur :
Michel Rambert
2-4, rue Saint Firmin – 69008 Lyon
T. +33 (0)4 78 00 86 65
mrambert@artcurial-lyon.com

ARTCURIAL MARSEILLE

STAMMEGNA ET ASSOCIÉ
22, rue Edmond Rostand
13006 Marseille
Contact :
Clémence Enriquez, **20 18**

ARQANA ARTCURIAL DEAUVILLE

32, avenue Hocquart de Turtot
14800 Deauville
T. +33 (0)2 31 81 81 00
contact@artcurial-deauville.com

EUROPE

Directeur Europe :
Martin Guesnet, **20 31**

AUTRICHE

Caroline Messensee, directeur
Rudolfsplatz 3 – 1010 Wien
T. +43 699 172 42 672

BELGIQUE

Vinciane de Traux, directeur
5, Avenue Franklin Roosevelt
1050 Bruxelles
T. +32 (0)2 644 98 44

ITALIE

Gioia Sardagna Ferrari, directeur
Palazzo Crespi,
Corso Venezia, 22 – 20121 Milano
T. +39 (0)2 49 76 36 49

MONACO

Louise Gréther
Résidence Les Acanthes
6 avenue des Citronniers
98000 Monaco
T. +377 97 77 51 99

MONDE

CHINE

Jiayi Li, consultante
798 Art District, No 4 Jiuxianqiao Lu
Chaoyang District – Beijing 100015
T. +86 137 01 37 58 11
lijiayi7@gmail.com

ISRAËL

Philippe Cohen, représentant
T. +33 (0)1 77 50 96 97
T. +33 (0)6 12 56 51 36
T. +972 54 982 53 48
pcohen@artcurial.com

ADMINISTRATION ET GESTION

Secrétaire général :
Axelle Givaudan

Relations clients :
Anne de Turenne, **20 33**
Anne-Caroline Germaine, **20 61**

Assistante Vice-Président :
Alma Barthélemy, **20 48**

Marketing, Communication et Activités Culturelles :
Directeur : Carine Decroi, **16 52**
Florence Massonnet, Béatrice Epezy

Relations presse :
Jean-Baptiste Duquesne, **20 76**

Comptabilité et administration :
Directeur : Joséphine Dubois

Comptabilité des ventes :
Responsable : Marion Dauneau
Léonor Augier, Perrine Minot, Aline Courty, Charlotte Norton

Comptabilité générale :
Responsable : Virginie Boisseau
Marion Bégat, Sandra Margueritat, Mouna Sekour, Sandrine Abdelli

Gestion des ressources humaines :
Isabelle Chênais, **20 27**

Logistique et gestion des stocks :
Directeur : Éric Pourchot
Rony Avilon, Mehdi Bouchekout, Laurent Boudan, Denis Chevallier, Julien Goron, Lionel Lavergne, Joël Laviolette, Vincent Mauriol, Lal Sellahannadi

Transport et douane :
Marion Le Bec, **20 77**
shipping2@artcurial.com
Marine Viet, **16 57**
shipping@artcurial.com

ORDRES D'ACHAT, ENCHÈRES PAR TÉLÉPHONE

Direction :
Thomas Gisbert de Callac, **20 51**
Kristina Vrzests, Sixtine Boucher
Aurélie Pasquio
bids@artcurial.com

ABONNEMENTS CATALOGUES

Direction :
Géraldine de Mortemart, **20 43**
Isaure de Kervénoaël, **20 86**

COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS

Francis Briest, François Tajan, Hervé Poulain, Isabelle Boudot de La Motte, Isabelle Bresset, Stéphane Aubert, Arnaud Oliveux, Matthieu Fournier, Astrid Guillon

DÉPARTEMENTS D'ART

IMPRESSIONNISTE & MODERNE

Directeur Art Impressionniste & Moderne :
Bruno Jaubert
École de Paris, 1905 – 1939 :
Expert : Nadine Nieszawer
Spécialiste junior :
Stéphanie de Dumast
Recherche et certificat :
Jessica Cavalero
Historienne de l'art :
Marie-Caroline Sainsaulieu
Catalogueur :
Florent Wanecq
Administrateur :
Élodie Landais, **20 84**

POST-WAR & CONTEMPORAIN

Responsables :
Hugues Sébilleau
Karim Hoss
Recherche et certificat :
Jessica Cavalero
Catalogueur :
Sophie Cariguel
Administrateur :
Vanessa Favre, **16 13**

URBAN ART LIMITED EDITION

Spécialiste senior :
Arnaud Oliveux
Administrateur :
Karine Castagna, **20 28**

ORIENTALISME

Directeur :
Olivier Berman
Administrateur :
Audrey Sadoul, **20 20**

ESTAMPES, LIVRES ILLUSTRÉS ET MULTIPLES

Expert : Isabelle Milsztein
Administrateur :
Pierre-Alain Weydert, **16 54**

ART DÉCO

Spécialiste : Sabrina Dolla, **16 40**
Spécialiste junior :
Cécile Tajan, **20 80**
Experts :
Cabinet d'expertise Marcilhac

DESIGN

Directeur :
Emmanuel Berard
Administrateur :
Claire Gallois, **16 24**
Consultant design scandinave :
Aldric Speer
Administrateur :
Capucine Tamboise, **16 21**

PHOTOGRAPHIE

Experts :
Arnaud Adida
Christophe Lunn
Administrateur :
Capucine Tamboise, **16 21**

MOBILIER, OBJETS D'ART DU XVIII^E ET XIX^E S.

Directeur :
Isabelle Bresset
Céramiques, expert :
Cyrille Froissart
Orfèvrerie, experts :
S.A.S. Déchaut-Stetten, Marie de Noblet
Spécialiste junior :
Filippo Passadore
Administrateur :
Gabrielle Richardson, **20 68**

TABLEAUX ET DESSINS ANCIENS ET DU XIX^E S.

Directeur :
Matthieu Fournier
Dessins anciens, experts :
Bruno et Patrick de Bayser
Estampes anciennes, expert :
Antoine Cahen
Sculptures, expert :
Alexandre Lacroix
Tableaux anciens, experts :
Cabinet Turquin
Spécialiste junior :
Elisabeth Bastier
Administrateur-catalogueur :
Alix Fade, **20 07**

CURIOSITÉS, CÉRAMIQUES ET HAUTE ÉPOQUE

Expert : Robert Montagut
Contact :
Isabelle Boudot de La Motte, **20 12**

LIVRES ET MANUSCRITS

Spécialiste :
Guillaume Romaneix
Expert : Olivier Devers
Administrateur :
Lorena de Las Heras, **16 58**

ART TRIBAL

Direction :
Florence Latieule, **20 38**

ART D'ASIE

Directeur : Isabelle Bresset, **20 13**
Expert : Philippe Delalande
Administrateur-catalogueur :
Qinghua Yin, **20 32**

ARCHÉOLOGIE ET ARTS D'ORIENT

Spécialiste junior et administrateur :
Mathilde Neuve-Église, **20 75**

ARCHÉOLOGIE

Expert : Daniel Lebeurrier
Contact : Isabelle Bresset, **20 13**

SOUVENIRS HISTORIQUES ET ARMES ANCIENNES

Expert : Gaëtan Brunel
Administrateur :
Juliette Leroy, **20 16**

BIJOUX

Directeur : Julie Valade
Experts : S.A.S. Déchaut-Stetten
Administrateur :
Marianne Balse, **20 52**

MONTRES

Direction :
Marie Sanna-Legrand
Expert : Romain Réa
Administrateur :
Justine Lamarre, **20 39**

ARTCURIAL MOTORCARS AUTOMOBILES DE COLLECTION

Directeur :
Matthieu Lamoure
Spécialiste : Pierre Novikoff
Spécialistes junior : Antoine Mahé, Gautier Rossignol
Consultant : Frédéric Stoesser
Directeur des opérations et de l'administration :
Iris Hummel **20 56**
Administrateur :
Anne-Claire Mandine, **20 73**

AUTOMOBILIA AÉRONAUTIQUE, MARINE

Directeur :
Matthieu Lamoure
Direction :
Sophie Peyrache, **20 41**
Expert automobilia :
Estelle Prévot-Perry

BANDES DESSINÉES

Expert : Éric Leroy
Administrateur :
Saveria de Valence, **20 11**

VINS ET SPIRITUEUX

Experts :
Laurie Matheson
Luc Dabadie
Administrateur :
Marie Calzada, **20 24**
vins@artcurial.com

VINTAGE & COLLECTIONS

Spécialiste :
Eva-Yoko Gault
Administrateur :
Audrey Sadoul, **20 15**

VENTES GÉNÉRALISTES

Direction :
Isabelle Boudot de La Motte
Spécialiste junior mode vintage :
Élisabeth Telliez
Administrateurs :
Juliette Leroy, **20 16**
Thaïs Thirouin, **20 70**

INVENTAIRES

Directeur :
Stéphane Aubert
Consultant : Jean Chevallier
Clercs aux inventaires :
Astrid Guillon
Administrateur :
Clémence Enriquez, **20 18**

Tous les emails des collaborateurs d'Artcurial Briest-Poulain-F.Tajan, s'écrivent comme suit : initiale du prénom et nom @artcurial.com, par exemple : iboudotdelamotte@artcurial.com

Les numéros de téléphone des collaborateurs d'Artcurial se composent comme suit :
+33 1 42 99 xx xx

AFFILIÉ
À INTERNATIONAL
AUCTIONEERS

IAG International Auctioneers

TERMS AND CONDITIONS FOR BUYERS

These conditions set out the terms on which we (Spink China Limited of 4&5/F., Hua Fu Commercial Building, 111 Queen's Road West, Hong Kong) contract with you (Buyer) either as agent on behalf of the Seller or as principal if we are the Seller. You should read these conditions carefully.

1 – Definitions

The following definitions in this condition apply in these conditions.
Buyer's Premium means the charge payable by you as a percentage of the Hammer Price, at the rates set out in clause 5.1 below;
Certificate of Authenticity means a certificate issued by an Expert Committee confirming the authenticity of a Lot;
Expert Committee means a committee of experts to whom a Lot may be sent for an extension in accordance with clause 3.4.3;
Forgery means a Lot constituting an imitation originally conceived and executed as a whole with a fraudulent intention to deceive as to authorship, origin, age, period, culture or source where the correct description as to such matters is not reflected by the description in the catalogue and which at the date of the auction had a value materially less than it would have had if it had been in accordance with the description in the catalogue. Accordingly, no Lot shall be capable of being a Forgery by reason of any damage and/or restoration work of any kind (including re-enamelling);
Hammer Price means the amount of the highest bid accepted by the auctioneer in relation to a Lot;
Lot means any item deposited with us for sale at auction and, in particular, the item or items described against any lot number in any catalogue;
Reserve the amount below which we agree with the Seller that the Lot cannot be sold;
Seller means the owner of the Lot being sold by us;
Spink Group Spink China Limited, Spink and Son Ltd, and our associated companies
Artcurial this sale is held in association with Artcurial-Briest-Poulain-F.Tajan, 7 Rond-Point des Champs-Élysées, F-75008 Paris, France

2 – Spink China's role as agent

2.1 All sales undertaken by us either at auction or privately are undertaken either as agent on behalf of the Seller or from time to time, as principal if we are the owner of the Lot. Please note that even if we are acting as agent on behalf of the Seller rather than as principal, we may have a financial interest in the Lot.
2.2 The contract for the sale of the Lot will be between you and the Seller.

3 – Before the sale

3.1 Examination of goods
You are strongly advised to examine personally any goods in which you are interested, before the auction takes place. Condition reports are usually available on request. We provide no guarantee to you other than in relation to Forgeries, as set out in clause 5.10 of these Terms and Conditions.
3.2 Catalogue descriptions
3.2.1 Statements by us in the catalogue or condition report, or made orally or in writing elsewhere, regarding the authorship, origin, date, age, size, medium, attribution, genuineness, provenance, condition or estimated selling price of any Lot are merely statements of opinion, and are not to be relied on as statements of definitive fact. Catalogue and web illustrations are for guidance only, and should not be relied on either to determine the tone or colour of any item. No Lot shall be rejected on the grounds of inaccurate reproduction. No Lot illustrated in the catalogue and online shall be rejected on the grounds of cancellation, centring, margins, perforation or other characteristics apparent from the illustration. Catalogue illustrations are for guidance only, and should not be relied on either to determine the tone or colour of any item or to reveal imperfections. Estimates of the selling price should not be relied on as a statement that this price is either the price at which the Lot will sell or its value for any other purpose.
3.2.2 Many items are of an age or nature which precludes their being in perfect condition and some descriptions in the catalogue or given by way of condition report make reference to damage and/or restoration. We provide this information for guidance only and the absence of such a reference does not imply that an item is free from defects or restoration nor does a reference to particular defects imply the absence of any others.
3.2.3 Other than as set out in clause 5.8, and in the absence of fraud, neither the Seller nor we, nor any of our employees or agents, are responsible for the correctness of any statement as to the authorship, origin, date, age, attribution, genuineness or provenance of any Lot nor for any other errors of description or for any faults or defects in any Lot. Every person interested should exercise and rely on his own judgment as to such matters.
3.3 Your Responsibility
You are responsible for satisfying yourself as to the condition of the goods and the matters referred to in the catalogue description.
3.4 Extensions – Stamps only
3.4.1 If you wish to obtain an expert opinion or Certificate of Authenticity on any Lot (other than a mixed Lot or Lot containing undescribed stamps) you must notify us in writing not less than forty-eight hours before the time fixed for the commencement of the first session of the auction. If accepted by us, such request shall have the same effect as notice of an intention to question the genuineness or description of the Lot for the purposes of clause 5.9 of these Terms and Conditions and the provisions of clause 5.9 shall apply accordingly.
3.4.2 Notice of a request for an expert opinion or Certificate of Authenticity must give the reason why such opinion is required and specify the identity of your proposed expert which will be subject to agreement by us. We reserve the right, at our discretion, to refuse a request for an expert opinion or Certificate of Authenticity including (without limitation) where the proposed expert is not known to us.
3.4.3 If we accept a request for an expert opinion or Certificate of Authenticity we will submit the Lot to the Expert Committee. You acknowledge and accept that the length of time taken by an Expert Committee to reach an opinion will vary depending on the circumstances and in any event is beyond our control.
3.4.4 We will not accept a request for an extension on account of condition. Any Lot described in the catalogue as having faults or defects may not be returned even if an expert opinion or Certificate of Authenticity cites other faults or defects not included in the catalogue description, other than in the case of a Forgery.
3.4.5 Should Spink China Limited accept a request for an extension under the foregoing provisions of this paragraph, the fact may be stated by the Auctioneer from the rostrum prior to the sale of the Lot.
3.4.6 It should be noted that any stamp accompanied by a Certificate of Authenticity is sold on the basis of that Certificate only and not on the basis of any other description or warranty as to authenticity. No request for an extension will be accepted on such a stamp and the return of such a stamp will not be accepted.
3.4.7 If you receive any correspondence from the Expert Committee in relation to the Lot, including but not limited to a Certificate of Authenticity, you must provide us with copies of such correspondence no later than 7 days after you receive such correspondence.

4 – At the sale

4.1 Refusal of admission
Our sales usually take place on our own premises or premises over which we have control for the sale, and we have the right, exercisable at our complete discretion, to refuse admission to the premises or attendance at an auction.
4.2 Registration before bidding
You must complete and sign a registration form and provide identification before making a bid at auction. Please be aware that we usually require buyers to undergo a credit check.
If you have not bid successfully with Spink nor Artcurial in the past, or you are registering with us for the first time, we reserve the right to require a deposit of up to 50% of the amount you intend to spend. Such deposit will be deducted from your invoice should you be successful. If you are unsuccessful at auction, your deposit will be returned by the same means it was paid to Spink.
Some Lots may be designated, prior to the auction, as "Premium Lots", which means a deposit may be required before placing a bid on the item for sale. Information will be posted on our website in such an event.
4.3 Bidding as Principal
When making a bid (whether such bids are made in person or by way of telephone bids operated by Spink, commission or online or email bids), you will be deemed to be acting as principal and will be accepting personal liability, unless it has been agreed in writing, at the time of registration, that you are acting as agent on behalf of a third party buyer acceptable to us.
4.4 Commission Bids
If you give us instructions to bid on your behalf, by using the form provided in our catalogues or via our website, we shall use reasonable endeavors to do so, provided these instructions are received not later than 24 hours before the auction. If we receive commission bids on a particular Lot for identical amounts, and at auction these bids are the highest bids for the Lot, it will be sold to the person whose bid was received first. Commission bids are undertaken subject to other commitments at the time of the sale, and the conduct of the auction may be such that we are unable to bid as requested. Since this is undertaken as a free service to prospective buyers on the terms stated, we cannot accept liability for failure to make a commission bid. You should therefore always attend personally if you wish to be certain of bidding. All commission bids should be sent to 4&5/F, Hua Fu Commercial Building, 111 Queen's Road West, Hong Kong up till 24 hours prior to the sale.
4.5 On-line Bidding
We offer internet services as a convenience to our clients. We will not be responsible for errors or failures to execute bids placed on the internet, including, without limitation, errors or failures caused by (i) a loss of internet connection by either party for whatever reason; (ii) a breakdown or problems with the online bidding software and/or (iii) a breakdown or problems with your internet connection, computer or system. Execution of on-line internet bids on www.spink.com and Spink Live is a free service undertaken subject to other commitments at the time of the auction and we do not accept liability for failing to execute an online internet bid or for errors or omissions in connection with this activity. Buyers who acquire Lots on the-saleroom.com will have a fee of 3% on the hammer price added to their invoice for using this facility.
4.6 Telephone Bids
If you make arrangements with us not less than 24 hours before the sale, we shall use reasonable endeavors to contact you to enable you to participate in bidding by telephone, but in no circumstances will we be liable to either the Seller or you as a result of failure to do so.
4.7 Currency Converter
At some auctions, a currency converter will be operated, based on the one month forward rates of exchange quoted to us by Bank of China or any other appropriate rate determined by us, at opening on the date of the auction. Bidding will take place in a currency determined by us, which is usually Hong Kong dollars for auctions held in Hong Kong. The currency converter is not always reliable, and errors may occur beyond our control either in the accuracy of the Lot number displayed on the converter, or the foreign currency equivalent of Hong Kong dollar bids. We shall not be liable to you for any loss suffered as a result of you following the currency converter.
4.8 Video images
At some auctions there will be a video screen. Mistakes may occur in its operation, and we cannot be liable to you regarding either the correspondence of the image to the Lot being sold or the quality of the image as a reproduction of the original.
4.9 Bidding Increments
Bidding generally opens below the low estimate and advances in the following order although the auctioneer may vary the bidding increments during the course of the auction. The normal bidding increments are:
HK$1,000 to HK$2,000 by HK$100
HK$2,000 to HK$3,000 by HK$200
HK$3,000 to HK$5,000 by HK$200 or HK$300
HK$5,000 to HK$10,000 by HK$500
HK$10,000 to HK$20,000 by HK$1,000
HK$20,000 to HK$30,000 by HK$2,000
HK$30,000 to HK$50,000 by HK$2,000 or HK$3,000
HK$50,000 to HK$100,000 by HK$5,000
HK$100,000 to HK$ 200,000 by HK$10,000
HK$200,000 to HK$300,000 by HK$20,000
HK$300,000 to HK$500,000 by HK$20,000 or HK$30,000
HK$500,000 and up at Auctioneer's discretion
4.10 Bidding by the Spink Group
4.10.1 We reserve the right to bid on Lots on the Seller's behalf up to the amount of the Reserve (if any), which will never be above the low estimate printed in the auction catalogue.
4.10.2 The Spink Group reserves the right to bid on and purchase Lots as principal.
4.11 The Auctioneer's Discretion
The auctioneer has the right at his absolute discretion to refuse any bid to advance the bidding in such manner as he may decide to withdraw or divide any Lot, to combine any two or more Lots and, in the case of error or dispute, to put an item up for bidding again.
4.12 Successful Bid
Subject to the auctioneer's discretion, the striking of his hammer marks the acceptance of the highest bid, provided always that such bid is higher than the Reserve (where applicable), and the conclusion of a contract for sale between you and the Seller.
4.13 After Sale Arrangements
If you enter into any private sale agreements for any Lot with the Seller within 60 days of the auction, we, as exclusive agents of the Seller reserve the right to charge you the applicable Buyer's Premium in accordance with these Terms and Conditions, and the seller a commission in accordance with the terms of the seller's agreement.
4.14 Return of Lot
4.14.1 Once your bid has been accepted for a Lot then you are liable to pay for that Lot in accordance with these Terms and Conditions. If there are any problems with a Lot then you must notify us within 7 days of receipt of the Lot, specifying the nature of the problem. We may then request that the Lot is returned for inspection by Artcurial. Save as set out in clause 5.8, the cancellation of the sale of any Lot and the refund of the corresponding purchase price is entirely at our sole discretion. We will not normally exercise that discretion if the Lot is not received by us in the same condition that it was in at the auction date.
4.14.2 No Lot may be returned on account of condition if the condition was stated by a third party grading company (including, but not limited to PCGS, NGC, ANACS, ICG, PMG, WBG).

5 – After the auction

5.1 Buyer's Premium and other charges
In addition to the hammer price, the purchase price will include a premium at the following rates: 25 % of the first HK$ 500.000 of the hammer price of each Lot, plus 20% of the excess of the hammer price above HK$ 500.000 up to and including HK$ 10.000.000, plus 10% of any sum in excess of HK$ 10.000.000.
For any sale of motorcar, the premium will be of 16% up to HK$9.000.000 and 12% over HK$ 9.000.001.
If a motorcar is sold and intended to be driven in Hong Kong, in addition to the hammer price and buyer's premium, a vehicle importation tax is due on the sale.
The said tax is calculated on the total value (hammer price + buyer's premium).
Hammer price + buyer's premium are not inclusive of the importation tax of any country.
The rates are as follow:
-40% on the first HK$150.000
-75% on the next HK$150.000
-100% on the next HK$200.000
-115% on the remainder
5.2 Payment
5.2.1 You must provide us with your full name and permanent address and, if so requested, details of the bank from which any payments to us will be made. You must pay the full amount due on your invoice within seven days after the date of the sale. This applies even if you wish to export the Lot and an export license is (or may be) required.
5.2.2 You will not acquire title to the Lot until all amounts due to us have been paid in full. This includes instances where special arrangements were made for release of Lot prior to full settlement.
5.2.3 Payment should be made in Hong Kong Dollars by one of the following methods:
(i) Direct bank transfer to our account details of which are set out on the invoice. All bank charges shall be met by you. Please ensure that your client number is noted on the transfer.
(ii) By cheque or bank draft made payable to Spink China Limited. Please note that the processing charges for payments made by cheques or bank drafts drawn on a non-Hong Kong bank shall be met by you. Please ensure that the remittance slip printed at the bottom of the invoice is enclosed with your payment.
(iii) By Visa or Mastercard. A fee of 3% will be applied. By American Express, a fee of 4% will be applied. We are not responsible for any foreign exchange losses or charges that you may incur in connection with such card payments.
5.2.4 Payments should be made by the registered buyer and not by third parties, unless it has been agreed at the time of registration that you are acting as an agent on behalf of a third party.
5.3 Notification
We are not able to notify successful bidders by telephone. While Invoices are sent out by mail after the auction we do not accept responsibility for notifying you of the result of your bid. You are requested to contact us by telephone or in person as soon as possible after the auction to obtain details of the outcome of your bids to avoid incurring charges for late payment.
5.4 Collection, Packing and Handling of Purchases
5.4.1 Unless specifically agreed to the contrary, we shall retain Lots purchased until all amounts due to us, to the Spink Group or to Artcurial, have been paid in full. Buyers will be required to pay for their Lots when they wish to take possession of the same, which must be within 7 days of the date of the sale, unless prior arrangements have been made with Spink. Without prior agreement, Lots will not be released until cleared funds are received with regard to payments made by cheque.
5.4.2 Lots may be collected from 4&5/F, Hua Fu Commercial Building, 111 Queen's Road West, Hong Kong or from Helutrans, Room 1102, 11/F, Global Gateway (Hong Kong), 168 Yeung UK Road, Tsuen Wan, New Territories, Hong Kong.
In the event where a cheque or bank draft payable to Spink China Limited has been presented to us, unless we specifically agree to the contrary, no Lots shall be released before the cheque or bank draft has cleared where such funds have been credited into our bank account.
5.4.3 A purchased Lot shall be at your risk in all respects from the time of collection or the expiry of seven days from the date of sale, whichever is sooner, and neither Spink China Limited nor its employees nor agents shall thereafter be liable for any loss or damage of any kind, whether caused by negligence or otherwise, while any Lot is in or under their respective custody or control.
5.4.4 All transportation arrangements are the sole responsibility of the buyer. If required our shipping department may arrange shipment as your agent. Although we may suggest carriers if specifically requested, our suggestions are made on the basis of our general experience of such parties in the past and we are not responsible to any person to whom we have made a recommendation for the acts or omissions of the third parties concerned.
5.4.5 We shall use all reasonable endeavors to take care when handling and packing a purchased Lot but remind you that after seven days or from the time of collection, whichever is sooner, the Lot is entirely at your risk.
5.4.6 It is the responsibility of the Buyer to be aware of any Import Duties that may be incurred upon importation to the final destination. Spink will not accept return of any package in order to avoid these duties. The onus is also on the Buyer to be aware of any Customs import restrictions that prohibit the importation of certain collectibles. Spink will not accept return of the Lot(s) under these circumstances. Spink will not accept responsibility for Lot(s) seized or destroyed by Customs.
5.4.7 If the Buyer requires delivery of the Lot to an address other than the invoice address this will be carried out at the discretion of Spink.
5.5 Remedies for non-payment or failure to collect purchases
5.5.1 If you fail to make payment within seven days of your stipulated payment date set out in your invoice, we shall be entitled to exercise one or more of the following rights or remedies:

5.5.1.1 To charge interest at the rate of 2% per month compound interest, calculated on a daily basis, from the date the full amount is due;
5.5.1.2 To set off against any amounts which the Spink Group may owe you in any other transaction the outstanding amount remaining unpaid by you;
5.5.1.3 We may keep hold of all or some of your Lots or other property in the possession of the Spink Group until you have paid all the amounts you owe us or the Spink Group, even if the unpaid amounts do not relate to those Lots or other property. Following fourteen days' notice to you of the amount outstanding and remaining unpaid, the Spink Group shall have the right to arrange the sale of such Lots or other property. We shall apply the proceeds in discharge of the amount outstanding to us, and pay any balance to you;
5.5.1.4 Where several amounts are owed by you to the Spink Group in respect of different transactions, to apply any amount paid to discharge any amount owed in respect of any particular transaction, whether or not you so direct;
5.5.1.5 To reject at any future auction any bids made by you or on your behalf or obtain a deposit from you before accepting any bids.
5.5.2 If you fail to make payment within thirty-five days, we shall in addition be entitled:
5.5.2.1 To cancel the sale of the Lot or any other item sold to you at the same or any other auction;
5.5.2.2 To arrange a resale of the Lot, publicly or privately, and, if this results in a lower price being obtained, claim the balance from you together with all reasonable costs including a 20% seller's commission, expenses, damages, legal fees, commissions and premiums of whatever kind associated with both sales or otherwise, incurred in connection with your failure to make payment; or
5.5.2.3 When reselling the Lot, place a notice in our catalogue stating that you successfully purchased the Lot at auction but have subsequently failed to pay the Hammer Price of the Lot; or
5.5.2.4 Take any other appropriate action as we deem fit.

5.6 Failure to collect
Where purchases are not collected within seven days after the sale, whether or not payment has been made, you will be required to pay a storage charge plus any additional handling cost that may apply. You will not be entitled to collect the Lot until all outstanding charges are met, together with payment of all other amounts due to us.

5.7 Use of Default Information
If you fail to make payment for a Lot in accordance with these Terms and Conditions
5.7.1 We reserve the right to refuse you the right to make bids for any future auction irrespective of whether previous defaults have been settled; and
5.7.2 You consent to us disclosing details of such default to other auctioneers and live bidding platforms, which will include your name, address, nature of the default and the date of the default.
Auctioneers or live bidding platforms who receive details of the default may rely on such information when deciding whether to enter into a transaction with you in the future.

5.8 Export License
5.8.1 You should always check whether an export licence is required before exporting.
5.8.2 Unless otherwise agreed by us in writing, the fact that you wish to apply for an export license does not affect your obligation to make payment within seven days nor our right to charge interest on late payment.
5.8.3 We will not be obliged to rescind a sale nor to refund any interest or other expenses incurred by you where payment is made by you despite the fact that an export license is required.

5.9 Refund in the case of Forgery
5.9.1 A sale will be cancelled, and the amount paid refunded to you if a Lot (other than a miscellaneous item not described in the catalogue) sold by us proves to have been a Forgery. We shall not however be obliged to refund any amounts if either (a) the catalogue description or saleroom notice at the auction date corresponded to the generally accepted opinion of scholars or experts at that time, or fairly indicated that there was a conflict of opinions, or (b) it can be demonstrated that the Lot is a Forgery only by means of either a scientific process not generally accepted for use until after publication of the catalogue or a process which at the date of the auction was unreasonably expensive or impracticable or likely to have caused damage to the Lot. Furthermore, you should note that this refund can be obtained only if the following conditions are met:
5.9.1.1 You must notify us in writing, within seven days of the auction date, that in your view the Lot concerned is a forgery;
5.9.1.2 You must then return the item to us within fourteen days, in the same condition as at the auction date; and
5.9.1.3 As soon as possible following return of the Lot, you must produce evidence satisfactory to us that the Lot is a Forgery and that you are able to transfer good title to us, free from any third party claims.
5.9.1.4 You must provide to us all evidence obtained by you that a Lot is a Forgery no later than 7 days after you receive such evidence.
5.9.2 In no circumstances shall we be required to pay you any more than the amount paid by you for the Lot concerned and you shall have no claim for interest.
5.9.3 The benefit of this guarantee is not capable of being transferred, and is solely for the benefit of the person to whom the original invoice was made out by us in respect of the Lot when sold and who, since the sale, has remained the owner of the Lot without disposing of any interest in it to any third party.
5.9.4 We shall be entitled to rely on any scientific or other process to establish that the Lot is not a Forgery, whether or not such process was used or in use at the date of the auction.

6 – Liability

Nothing in these Terms and Conditions limits or excludes our liability for:
6.1 Death or personal injury resulting from negligence; or
6.2 Any damage or liability incurred by you as a result of our fraud or fraudulent misrepresentation.

7 – Use of your personal information

7.1 We will use the personal information you provide to us to:
7.1.1 Process the bids you make on Lots (whether successful or otherwise) and other auction related services we provide;
7.1.2 Process your payment relating to a successful purchase of a Lot;
7.1.3 Arrange for delivery of any Lot you purchase, which will include passing your details to shipping providers and, on overseas deliveries, to customs where they make enquiries regarding the Lot;
7.1.4 Inform you about similar products or services that we provide, but you may stop receiving these at any time by contacting us.
7.2 In accordance with clause 4.2, you agree that we may pass your information to credit reference agencies and that they may keep a record of any search that they do.
7.3 In accordance with clause 5.11, you agree that where you default on making payment for a Lot in accordance with these terms and conditions we may disclose details of such default to other auctioneers and live bidding platforms.
7.4 We are also working closely with third parties (including, for example, other auctioneers and live bidding platforms) and may receive information about you from them.

8 – Copyright

8.1 We shall have the right (on a non-exclusive basis) to photograph, video or otherwise produce an image of the Lot. All rights in such an image will belong to us, and we shall have the right to use it in whatever way we see fit.
8.2 The copyright in all images, illustrations and written material relating to a Lot is and shall remain at all times our property and we shall have the right to use it in whatever way we see fit. You shall not use or allow anyone else to use such images, illustrations or written material without our prior written consent.

9 – Notices

All notices given under these Terms and Conditions may be served personally, sent by 1st class post, or faxed to the address given to the sender by the other party. Any notice sent by post will be deemed to have been received on the second working day after posting or, if the addressee is overseas, on the fifth working day after posting. Any notice sent by fax or served personally will be deemed to be delivered on the first working day following dispatch.

10 – Additional provisions

10.1 Limitation of Liability
Subject to clause 6, we shall not be liable, whether in tort (including for negligence) or breach of statutory duty, contract, misrepresentation or otherwise for any:
10.1.1 Loss of profits, loss of business, depletion of goodwill and/or similar losses, loss of anticipated savings, loss of goods, loss of contract, loss of use, loss of corruption of data or information; or
10.1.2 Any special, indirect, consequential or pure economic loss, costs, damages, charges or expenses.

10.2 Severability
If any part of these Terms and Condition is found by any court to be invalid, illegal or unenforceable, that part may be discounted and the rest of the conditions shall continue to be valid and enforceable to the fullest extent permitted by law.

10.3 Force majeure
We shall have no liability to you if we are prevented from, or delayed in performing, our obligations under these Terms and Conditions or from carrying on our business by acts, events, omissions or accidents beyond our reasonable control, including (without limitation) strikes, lock-outs or other industrial disputes (whether involving our workforce or the workforce of any other party), failure of a utility service or transport network, act of God, war, riot, civil commotion, malicious damage, compliance with any law or governmental order, rule, regulation or direction, accident, breakdown of plant or machinery, fire, flood, storm or default of suppliers or subcontractors.

10.4 Waiver
10.4.1 A waiver of any right under these Terms and Conditions is only effective if it is in writing and it applies only to the circumstances for which it is given. No failure or delay by a party in exercising any right or remedy under these Terms and Conditions or by law shall constitute a waiver of that (or any other) right or remedy, nor preclude or restrict its further exercise. No single or partial exercise of such right or remedy shall preclude or restrict the further exercise of that (or any other) right or remedy.
10.4.2 Unless specifically provided otherwise, rights arising under these Terms and Conditions are cumulative and do not exclude rights provided by law.

10.5 Law and Jurisdiction
10.5.1 These Terms and Conditions and any dispute or claim arising out of or in connection with them or their subject matter, shall be governed by, and construed in accordance with Hong Kong laws.
10.5.2 The parties irrevocably agree that the courts of Hong Kong shall have non-exclusive jurisdiction to settle any dispute or claim that arises out of, or in connection with, Terms and Conditions or their subject matter.

Collection & storage

• Buyers should ensure they are familiar with the following information before organizing any collection.
• Items from this auction may be collected from Spink (4/F and 5/F, Hua Fu Commercial Building, 111 Queen's Road West, Sheung Wan, Honk Kong) until 7th October 2015, between 10am - 2pm.
After the above mention date, some of the items may be transferred to Helu-Trans.
Where they will incur storage charge 15 (fifteen) days after the date of the auction at the following rate:
Storage charge – HK$800 per lot per month.

拍品提取及儲存

• 買家提取貨品之前，應認真閱讀以下內容。
• 此次拍賣的所有拍品均可於2015年10月7日（10-12點）之前在Spink公司（4/F-5F，華富商業大廈，香港上環皇后大道西111號）領取。此日期后，部分拍品將會轉移到喜龍（香港）有限公司，爾由拍賣后第十五（15）天起，買家需支付未獲領取的拍品之儲存費。
儲存費計算方式如下：
儲存費：每件每月港幣800元。

• To Arrange Shipping or Collection please contact:

Sale Administrator/Shipping Administrator

Angie Ihlo Fung
+852 3952 3033
aihlofung@spink.com

Newton Tsang
+852 3952 3032
ntsang@spink.com

• 如欲安排付運或收取貨品，請聯絡：

行政助理/運輸助理

馮秀妍
+852 3952 3033
aihlofung@spink.com

曾建智
+852 3952 3032
ntsang@spink.com



STORAGE FACILITIES
Helu-Trans (HK) Pte Ltd
Unit 2, 11th Floor, Global Gateway Building
168 Yeung Uk Road
Tsuen Wan, Hong Kong
Contact: May Yeung
mayyeung@helutrans.com
+852 2619 0810

Office Hours:
Monday to Friday: 9am – 5pm
Saturday: 9am – 12pm

• Lots will be released to you or your authorized representative when full and final payment has been received by Spink, appropriate photographic identification has been made, and a release note has been provided by Spink (open Monday to Friday 9am - 6pm)

• Buyers are reminded that Spink accepts liability for Loss or Damage for a maximum of 7 (seven) calendar days after the date of the auction. Removal, interest, storage, insurance and handling charges will be levied on uncollected lots. Please refer to the Terms and Conditions printed in this catalogue (5.4.3).

儲存服務
喜龍（香港）有限公司
香港荃灣楊屋道168號國際訊通中心1102室
楊靜文
+852 2619 0810
mayyeung@helutrans.com

辦公時間：
星期一至星期五：9時–17時
星期六：9時–12時

• Spink收到全數結清之貨款、附有相片之身份證明文件，及Spink提供之領貨單，會將拍賣品交付予買家或買家所授權的代表。（辦公時間為星期一至五上午9時30分至下午6時）

• 買家應注意，Spink對拍賣品損失或損壞之責任期限最多至拍賣後七（7）天。未獲領取之拍賣品將被徵收搬運費、利息、儲存費、保險費及手續費。請參閱載於本圖錄之買家業務規則 (5.4.3)。

ARTCURIAL

in association with SPINK

NAME _____

ADDRESS _____

_____

_____

POSTCODE _____

YOU CAN ALSO BID IN REAL TIME ON SPINK LIVE.
JUST VISIT WWW.SPINK.COM, REGISTER AND LOG INTO THE SALE.

WRITTEN BIDS FORM
This form should be sent or faxed to the Spink auction office in advance of the sale. References for new clients should be supplied in good time to be taken up before the sale. Bids received later than one hour before the start of the sale may not be processed.

Sale Location: Spink
4/F and 5/F, Hua Fu Commercial Building,
111 Queen's Road West, Sheung Wan, Honk Kong

Angie Ihlo Fung
+852 3952 3033 - aihlofung@spink.com
Thomas Gisbert de Callac
+33 (0)1 42 99 20 51 - bids@artcurial.com
Doris Lo
+852 3952 3001 - dlo@spink.com

SALE TITLE	DATE	SALE N°
FROM PARIS TO HONG KONG	**5TH-6TH OCTOBER 2015**	**2888**

I request Spink, without legal obligations of any kind on its part, to bid on the following Lots up to the price given below. I understand that if my bid is successful the Purchase Price will be the sum of the final bid and Buyer's premium as a percentage of the final bid, also a fee for bidding on the-saleroom.com only and fee for paying by credit card. In addition to the hammer price, the purchase price will include a premium at the following rates: 25 % of the first HK$ 500.000 of the hammer price of each Lot, plus 20% of the excess of the hammer price above HK$ 500.000 up to and including HK$ 10.000.000, plus 10% of any sum in excess of HK$ 10.000.000. For any sale of motorcar, the premium will be of 16% up to HK$9.000.000 and 12% over HK$ 9.000.001. As or the car please refer to the terms and c of the printed catalogue. Some Lots may be designated, prior to the auction, as "Premium Lots", which means a deposit may be required before placing a bid on the item for sale. Information will be posted on our website in such an event. I understand Spink will pursue me for payment for any successful bid. In addition, I understand and consent that Spink may share my personal details relating to the default with other auction houses and live bidding platforms to protect themselves from such defaults.
All bids shall be treated as offers made on the Terms and Conditions for Buyers printed in the catalogue. I also understand that Spink provides the service of executing bids on behalf of clients for the convenience of clients and that Spink will not be held responsible for failing to execute bids. If identical commission bids are received for the same Lot, the commission bid received first by Spink will take precedence. Please note that you will not be notified if there are higher written bids received.

BIDDERS PLEASE NOTE OUR EXTENSION CLAUSES IN OUR TERMS AND CONDITIONS FOR BUYERS
PLEASE PRINT CLEARLY IN BLOCK LETTERS AND ENSURE THAT BIDS ARE IN HONG KONG DOLLARS

Lot number (in numerical order)	Price Bid HK$ (excluding Buyer's Premium)

Lot number (in numerical order)	Price Bid HK$ (excluding Buyer's Premium)

Lot number (in numerical order)	Price Bid HK$ (excluding Buyer's Premium)

BIDDING INCREMENTS

Bidding generally opens below the low estimate and advances in the following order although the auctioneer may vary the bidding increments during the course of the auction. The normal bidding increments are:

HK$10,000 to HK$20,000 by HK$1,000
HK$20,000 to HK$30,000 by HK$2,000
HK$30,000 to HK$50,000 by HK$2,000 or HK$3,000
HK$50,000 to HK$100,000 by HK$5,000
HK$100,000 to HK$ 200,000 by HK$10,000
HK$200,000 to HK$300,000 by HK$20,000
HK$300,000 to HK$500,000 by HK$20,000 or HK$30,000
HK$500,000 and up at Auctioneer's discretion

TEL. HOME _____ TEL. OFFICE _____

FAX _____ E-MAIL _____

SIGNATURE _____ VAT NUMBER _____

Please indicate the type of card: VISA ☐ VISA DEBIT ☐ MASTERCARD ☐ SWITCH ☐

PAYMENT MADE BY MASTERCARD OR VISA ARE SUBJECT TO A 3% FEE

CARD NO: ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐ START DATE: _____ ISSUE NO: _____ SECURITY CODE: ☐☐☐

SIGNATURE _____ EXPIRITY DATE _____ NAME (ON CREDIT CARD) _____

☐ Please charge all purchases to my card

☐ Do not charge my card. I will arrange to send payment. (Spink will only charge your card should you default on the payment terms agreed)

☐ Please hold my purchased lots for collection

REFERENCES REQUIRED FOR CLIENTS NOT YET KNOWN TO SPINK

TRADE REFERENCES _____

BANK REFERENCES _____

