Marc-Arthur
KOHN Paris
PARIS-DROUOT RICHELIEU
VENDREDI 4 MAI 2012
à 14 h

Détail du lot n°15

Pages 48-53

PORTRAIT PRÉSUMÉ DE SCIPION LOUIS JOSEPH DE LA GARDE (? – 1765), MARQUIS DE CHAMBONAS, MARÉCHAL DE FRANCE, EN COSTUME DE CHASSEUR À L'ANTIQUE, 1724

Par Jean-Marc NATTIER (1685-1766)

Marc-Arthur KOHN Paris

Marc-Arthur KOHN

DIPLÔMÉ DE L'ÉCOLE DU LOUVRE

EXPOSITIONS

1. ESPACE SVV. MARC-ARTHUR KOHN

du 14 avril au 30 avril 2012

de 10 h à 13 h et de 14 h à 19 h

Tél. : +33 (0)1 44 18 73 00

2. DROUOT RICHELIEU SALLE 1

Mercredi 2 et jeudi 3 mai 2012 de 11 h à 18 h

Vendredi 4 mai de 11 h à 12 h

Tél. : +33 (0)1 48 00 20 01

Renseignements et demandes de catalogues :
À l'espace SVV Marc-Arthur Kohn
Tél. : + 33 (0)1 44 18 73 00 - Fax : + 33 (0)1 44 18 73 09
Email : auction@kohn.fr ou sur le lieu de la vente

Catalogue consultable sur
www.kohn.fr - www.gazette-drouot.com et www.kohn.auction.fr

Mode de paiement :
Carte Visa, Espèces jusqu'à 3000 € ou virement bancaire

Maison de ventes aux enchères publiques
Marc-Arthur Kohn s.a.r.l.
Société de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques
n° d'agrément : 2002-418
24, avenue Matignon - 75008 Paris
Tél. : +33 (0)1 44 18 73 00 – Fax : +33 (0)1 44 18 73 09
Marc-Arthur Kohn Commissaire-Priseur Judiciaire
Siret : 301 196 481 00 57 – APE 741 A
Gérant de Marc-Arthur Kohn sarl au capital de 50 000 euros
Siège social : 24, avenue Matignon - 75008 Paris
RCS Paris B 443 552 849
Siret 443 552 849 000 20 - n° d'agrément 2002-418

VENTE

VENDREDI 4 MAI 2012 À 14 H

À DROUOT RICHELIEU - SALLE 1

9, rue Drouot - 75009 Paris

Tél. : + 33 (0)1 48 00 20 01

VENTE DE PRESTIGE

TABLEAUX ANCIENS

OBJETS D'ART ET TRÈS BEL AMEUBLEMENT XVII^{e} – XVIII^{e} ET XIX^{e} SIÈCLES

ESPACE SVV MARC-ARTHUR KOHN

24, avenue Matignon - 75008 Paris

Tél. : +33 (0)1 44 18 73 00 - Fax : + 33 (0)1 44 18 73 09

e-mail : auction@kohn.fr

www.kohn.fr

MARC-ARTHUR KOHN – Maison de ventes aux enchères

Marc-Arthur KOHN s.a.r.l. est une société de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques régie par la loi du 10 juillet 2000. Société de ventes volontaires aux enchères publiques, agrément n°2002-418

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

Marc-Arthur Kohn Sarl est une société de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques communément appelée SVV, régie par la loi n° 200-642 du 10 juillet 2000.
Elle agit comme mandataire du vendeur. Le Commissaire-priseur n'est pas partie au contrat de vente qui unit exclusivement le vendeur et l'adjudicataire.

GÉNÉRALITÉS

Les présentes conditions générales de vente, la vente et tout ce qui s'y rapporte sont régies par le droit français. Les vendeurs, les acheteurs ainsi que les mandataires de ceux-ci acceptent que toute action judiciaire relève de la compétence exclusive des tribunaux du ressort de Paris (France). Les dispositions des présentes conditions générales sont indépendantes les unes des autres. La vente est faite au comptant et les prix s'expriment en euros (€).

GARANTIES

Le vendeur garantit à la SVV Marc-Arthur KOHN et à l'acheteur qu'il est le propriétaire non contesté, ou qu'il est dûment mandaté par le propriétaire non contesté, des biens mis en vente, lesquels ne subissent aucune réclamation, contestation ou saisie, ni aucune réserve ou nantissement et qu'il peut transférer la propriété des dits biens valablement. Les indications figurant au catalogue sont établies par la SVV Marc-Arthur Kohn et l'Expert, qui l'assiste le cas échéant, avec toute la diligence requise par une SVV de meubles aux enchères publiques, sous réserve des notifications, déclarations, rectifications, annoncées au moment de la présentation de l'objet et portées au procès-verbal de la vente. Ces informations, y compris les indications de dimension figurant dans le catalogue sont fournies pour faciliter l'inspection de l'acquéreur potentiel et restent soumises à son appréciation personnelle. L'absence d'indication d'une restauration d'usage, d'accidents, retouches ou de tout autre incident dans le catalogue, sur des rapports de condition ou des étiquettes, ou encore lors d'annonce verbale n'implique nullement qu'un bien soit exempt de défauts. L'état de marche des pendules et l'état des mécanismes ne sont pas garantis. Les révisions et réglages sont à la charge de l'acquéreur. Aucune réclamation ne sera admise une fois l'adjudication prononcée, une exposition préalable ayant permis aux acquéreurs l'examen des œuvres présentées. Pour les objets figurant dans le catalogue de vente, un rapport de condition sur l'état de conservation des lots pourra être communiqué sur demande. Les informations y figurant sont fournies gracieusement et à titre indicatif uniquement. Les photographies des lots ont pu être grossis ou réduits et ne sont donc plus à l'échelle. Elles n'ont donc pas de valeur contractuelle. Les pierres gemmes et perles en général peuvent avoir fait l'objet de pratiques générales d'embellissement (huilage pour les émeraudes, traitement thermique pour les saphirs et les rubis, blanchissement pour les perles). Ces améliorations sont considérées comme traditionnelles et sont admises par le commerce international des pierres gemmes et des perles. Aucune garantie n'est faite sur l'état de marche des montres. Certaines maisons horlogères ne possédant plus les pièces d'origine pour la restauration des montres et pendules anciennes, aucune garantie n'est donnée à l'acquéreur sur la restauration des montres et pendules vendus en l'état. Celles-ci ne sauraient engager en aucune manière la responsabilité de la SVV Marc-Arthur Kohn. En cas de contestations notamment sur l'authenticité ou l'origine des objets vendus, la SVV Marc-Arthur Kohn est tenue par une obligation de moyens. Sa responsabilité éventuelle ne peut-être engagée qu'à la condition expresse qu'une faute personnelle et prouvée soit démontrée à son encontre.

RAPPEL DE DÉFINITONS

Attribué à : signifie que l'œuvre a été exécutée pendant la période de production de l'artiste mentionné et que des présomptions désignent celui-ci comme l'auteur vraisemblable ou possible sans certitude. Entourage de : le tableau est l'œuvre d'un artiste contemporain du peintre mentionné qui s'est montré très influencé par l'œuvre du Maître. Atelier de : sorti de l'atelier de l'artiste, mais réalisé par des élèves sous sa direction.
Dans le goût de : l'œuvre n'est plus d'époque.
Suiveur de : l'œuvre a été exécutée jusqu'à cinquante années après la mort de l'artiste mentionné qui a influencé l'auteur.

ESTIMATIONS ET PRIX DE RÉSERVE

Le prix de vente estimé figure à côté de chaque lot dans le catalogue, il ne comprend ni les frais à la charge de l'acheteur, ni la TVA. Le prix de réserve est le prix minimum confidentiel arrêté avec le vendeur au-dessous duquel le bien ne sera pas vendu. Le prix de réserve ne peut être supérieur à l'estimation basse figurant dans le catalogue ou annoncée publiquement par le commissaire-priseur habilité et consignée au procès-verbal. Dans le cas où un bien ne comporterait pas de prix de réserve, la responsabilité de la SVV Marc-Arthur Kohn ne serait pas engagée vis-à-vis du vendeur en cas de vente du bien concerné à un prix inférieur à l'estimation basse publiée dans le catalogue de vente.

ORDRES D'ACHAT ET ENCHÈRES PAR TÉLÉPHONE

Les ordres d'achat se font par écrit à l'aide du formulaire prévu à cet effet en fin de catalogue. Ce formulaire doit être adressé à la SVV Marc-Arthur Kohn au plus tard deux jours ouvrés avant la vente, accompagné d'un RIB bancaire précisant les coordonnées de l'établissement bancaire et d'une copie de pièce d'identité de l'enchérisseur. Pour les achats importants, il pourra être demandé une lettre accréditive de la Banque. Dans le cas de plusieurs ordres d'achat identiques, le premier arrivé aura la préférence. Les enchères par téléphone sont admises pour les clients qui ne peuvent se déplacer. À cet effet, le client retournera à la SVV Marc-Arthur Kohn le formulaire susvisé. Dans les deux cas, il s'agit d'un service gracieux rendu au client. La SVV Marc-Arthur Kohn, et ses représentants ne porteront aucune responsabilité en cas d'erreur ou omission dans l'exécution des ordres reçus, comme en cas de non exécution de ceux-ci.

ENCHÈRES

Pour une bonne organisation des ventes, les enchérisseurs sont invités à se faire connaître auprès de la SVV Marc-Arthur Kohn avant la vente, afin de permettre l'enregistrement de leurs données personnelles. Les acquéreurs potentiels devront justifier de leur identité et de leurs références bancaires. Les enchères suivent l'ordre des numéros au catalogue. La SVV Marc-Arthur Kohn est libre de fixer l'ordre de progression des enchères et les enchérisseurs sont tenus de s'y conformer. Le plus offrant et dernier enchérisseur sera l'adjudicataire. En cas de contestation au moment des adjudications, c'est-à-dire s'il est établi que deux ou plusieurs enchérisseurs ont simultanément porté une enchère équivalente, soit à haute voix, soit par signe, et réclament en même temps cet objet après le prononcé du mot « adjugé », le dit objet sera immédiatement remis en vente au prix proposé par les enchérisseurs et tous les amateurs présents pourront concourir à cette deuxième mise en adjudication. Toute personne qui enchérit durant la vente est réputée le faire à titre personnel et agir en son nom propre.Elle en assume la pleine responsabilité, à moins d'avoir préalablement fait enregistrer par la SVV Marc-Arthur Kohn un mandat régulier précisant que l'enchère est réalisé au profit d'un tiers identifié. Dans l'hypothèse où un prix de réserve aurait été stipulé par le vendeur, la SVV Marc-Arthur KOHN se réserve le droit de porter des enchères pour le compte du vendeur jusqu'à ce que le prix de réserve soit atteint.

CONVERSION DE DEVISES

La vente a lieu en euros. Un panneau convertisseur de devises est mis en place lors de certaines ventes à la disposition des enchérisseurs. Les informations y figurant sont fournies à titre indicatif seulement. Des erreurs peuvent survenir dans l'utilisation de ce système et la SVV Marc-Arthur Kohn ne pourra en aucun cas être tenu responsable pour des erreurs de conversion de devises. Seules les informations fournies par le commissaire-priseur habilité en euros font foi.

FRAIS À LA CHARGE DE L'ACHETEUR

Les acquéreurs paieront en sus des enchères, les frais suivants, frais dégressifs par tranche et par lot :
Jusqu'à 500 000 € : 25 % TTC (soit 20, 90 % HT + TVA).
Au-delà de 500 000 € : 18 % TTC (soit 15,05 % HT + TVA).
Pour les lots en importation temporaire d'un pays tiers à l'Union Européenne, indiqués par un astérisque*, il convient d'ajouter aux commissions et taxes indiquées ci-dessus, la TVA à l'import de 7 % du prix d'adjudication. En ce qui concerne les bijoux et pierres non montées, il convient d'ajouter aux commissions et taxes indiquées ci-dessus, la TVA à l'import de 19,6 % du prix d'adjudication. Ces frais additionnels peuvent faire l'objet d'un remboursement à l'acheteur sur présentation des justificatifs d'exportation hors CEE. Pour plus d'informations et précision veuillez contacter le 0033-144187300.

PAIEMENT

Le paiement doit être effectué immédiatement après la vente. Dans l'hypothèse où l'adjudicataire ne se sera pas fait enregistrer avant la vente, il devra justifier précisément de son identité ainsi que de ses références bancaires. L'adjudicataire pourra s'acquitter par les moyens suivants :
– par virement bancaire en €, BANQUE BRED, PARIS OPERA Centre des Affaires : 49, avenue de l'Opéra, 75002 Paris.
Compte : 00510752997 06 Code banque : 10107 Code guichet : 00175
Code BIC : BREDFRPP - IBAN : FR76 1010 7001 7500 5107 5299 706
– par carte bancaire VISA ou MasterCard ou American Express (AMEX) sur présentation d'un justificatif d'identité. L'identité du porteur de la carte devra être celle de l'acheteur,
– en espèces en € :
jusqu'à 3 000 € (adjudication + frais de vente) pour les ressortissants français
jusqu'à 15 000 € (adjudication + frais de vente) pour les ressortissants étrangers sur présentation de leur pièce d'identité.
– par chèque bancaire certifié en € avec présentation obligatoire de deux pièces d'identité en cours de validité.
Les chèques tirés sur une banque étrangère non encaissables en France ne sont pas acceptés. Les chèques et virements bancaires seront libellés en euros à l'ordre de Marc-Arthur Kohn Sarl. L'acheteur ne devient propriétaire du bien adjugé qu'à compter du règlement intégral et effectif à la SVV Marc-Arthur Kohn du prix, des commissions et des frais afférents. Dès l'adjudication prononcée, les objets adjugés sont placés sous l'entière responsabilité de l'acquéreur.
Il lui appartiendra de faire assurer les lots dès l'adjudication.

DÉFAUT DE PAIEMENT

Conformément à l'article 14 de la loi n° 2000-642 du 10 juillet 2000, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien est remis en demeure restée infructueuse, le bien est remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant ; si le vendeur ne formule pas cette demande dans un délais d'un mois à compter de l'adjudication, la vente est résolue de plein droit, sans préjudice de dommages et intérêts dus par l'adjudicataire défaillant.
La SVV Marc-Arthur Kohn se réserve le droit de réclamer à l'adjudicataire défaillant :
– des intérêts au taux légal,
– le remboursement des coûts supplémentaires engagés par sa défaillance,
– le paiement du prix d'adjudication ou :
– la différence entre ce prix et le prix d'adjudication en cas de revente s'il est inférieur, ainsi que les coûts générés par les nouvelles enchères,
– la différence entre ce prix et le prix d'adjudication sur folle enchère s'il est inférieur, ainsi que les coûts générés par les nouvelles enchères.
La SVV Marc-Arthur Kohn se réserve également le droit de procéder à toute compensation avec les sommes dues par l'adjudicataire défaillant. La SVV Marc-Arthur Kohn se réserve la possibilité d'exclure de ses ventes futures tout adjudicataire qui n'aurait pas respecté les présentes conditions générales de vente et d'achat de la SVV Marc-Arthur Kohn.

DROIT DE PRÉEMPTION DE L'ÉTAT FRANÇAIS

L'Etat français dispose d'un droit de préemption sur certaines œuvres d'art mises en vente publique. L'exercice de ce droit au cours de la vente est confirmé dans un délai de quinze jours à compter de la vente. Dans ce cas, l'Etat se substitue au dernier enchérisseur.

EXPORTATION ET IMPORTATION

L'exportation de tout bien de France, et l'importation dans un autre pays, peuvent être sujettes à autorisations (certificats d'exportation, autorisations douanières). Il est de la responsabilité de l'acheteur de vérifier les autorisations requises.
Pour toute information complémentaire, il conviendra de contacter le 0033(0)1 44 18 73 00.

ENLÈVEMENTS DES ACHATS

Aucun lot ne sera délivré à l'acquéreur avant acquittement de l'intégralité des sommes dues. En cas de paiement par chèque ou par virement, la délivrance des objets pourra être différée jusqu'à l'encaissement. Les frais de dépôt sont, en ce cas, à la charge de l'adjudicataire. Le dépôt n'entraîne pas la responsabilité de la SVV Marc-Arthur Kohn de quelques manières que ce soit. Il appartient à l'acquéreur de vérifier la conformité de son achat lors de sa remise. Tout bien en admission temporaire en provenance d'un pays tiers à l'Union Européenne devra être dédouané à Paris. La SVV Marc Arthur Kohn est à votre disposition pour signaler les lots qui seront soumis à cette obligation.

ENLÈVEMENT DES OBJETS NON VENDUS

Les lots non vendus doivent être retirés dans les meilleurs délais par le vendeur, au plus tard dans les 15 jours suivant la vente publique. A défaut, les frais de dépôt des objets invendus seront supportés par le vendeur, au tarif habituel en pareille matière. La SVV Marc-Arthur Kohn ne sera tenue d'aucune garantie à l'égard du vendeur concernant ce dépôt.

TERMS OF SALE AND BIDS

The sale will be conducted in Euros (€).
Purchasers pay in addition to the hammer price, a buyer's premium from 0 to € 500 000: 25% (20,90 % + VAT).
For amounts superior to € 500 000: 18% (10,05% + VAT).
Lots from outside the EEC: (indentified by an*). In addition to the commissions and taxes indicated above, an additional import VAT will be charged (5,5% of the hammer price, 19,6% for jewelry).
For any member of the EEC, non assembled stones are liable to VAT 19,6%.
The auctioneer is bound by the indications in the catalogue, modified only by eventual announcements made at the time of the sale noted into the legal records thereof. Prospective bidders should inspect the property before bidding to determine its condition, size, and wether or not it has been repaired, restored or repainted. Exhibitions prior to the sale at Marc-Arthur Kohn or on the sale point permits buyers to establish the condition of the works offered for sale, and therefore no claims will be accepted after the fall of the hammer.

BIDS

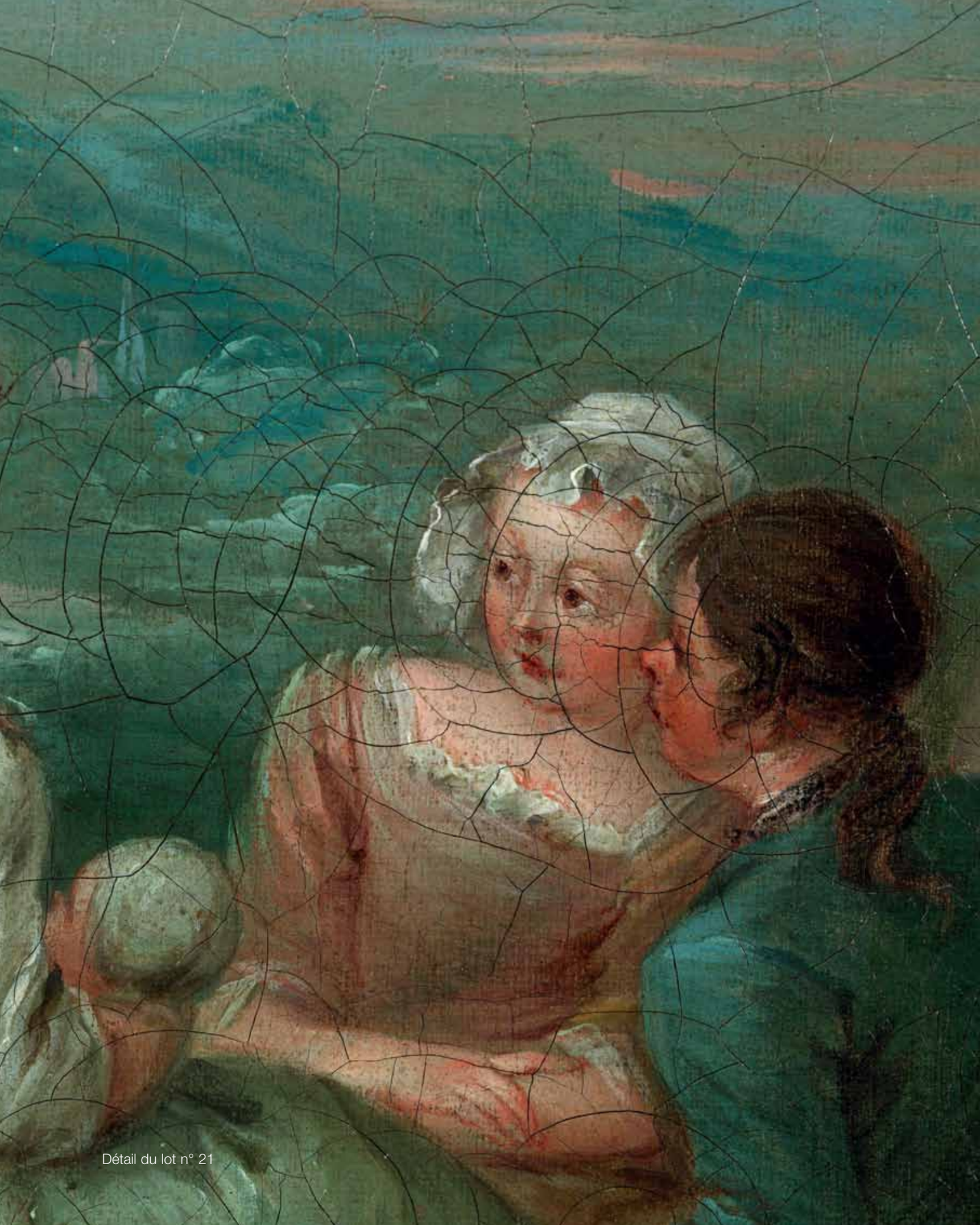
Biddings will be in accordance with the lot numbers listed in the catalogue or as announced by the auctioneer, and will be in increments determined by the auctioneer. The highest and last bidder will be the purchaser. Should the auctioneer recognize two simultaneous bids on an object, the lot will be put up for sale again and all those present in the sale room may participate in this second opportunity to bid.

ABSENTEE BIDS AND TELEPHONE BIDS

If you wish to make a bid in writing or a telephone bid, we have to receive no later than two days before the sale your instructions accompanied by your bank references. In the event of identical bids, the earliest will take precedence. Telephone bids are a free service designed for clients unable to be present at an auction. Marc-Arthur Kohn cannot be held responsible for any problems due to technical difficulties.

COLLECTION OF PURCHASES

If payment is made by cheque or by wire transfer, lots cannot be withdrawn until the payment has been cleared. From the moment the hammer falls, sold items will become the exclusive responsibility of the buyer. The buyer will be solely responsible for the insurance. Marc-Arthur Kohn assumes no liability for any damage to items. Buyers at Marc-Arthur Kohn are requested to confirm with Marc-Arthur Kohn before withdrawing their purchases. Kohn has several storage warehouses. An export licence can take four or six weeks to process, although this time may be significantly reduced depending upon how promptly the buyer supplies the necessary information to Marc-Arthur KOHN.
Law and jurisdiction :
These Conditions of purchase are governed by french law exclusively.
Any dispute shall be submitted to the exclusive jurisdiction of the Courts of Paris.



Détail du lot n° 21

1

SAINT GEORGES TERRASSANT LE DRAGON

Allemagne du Sud, première moitié du XVI^e siècle

MATÉRIAUX

Mélèze polychromé, argenté et doré

H. 131 cm, L. 55,2 cm, P. 28,4 cm

€ 50 000 – 65 000

Lance d'époque postérieure

Fig. 1 : Saint Georges, tilleul polychrome, Tyrol du Sud, vers 1490, Mulhouse, Musée des Beaux-arts

Cette œuvre monumentale en bois sculpté en ronde-bosse représente Saint Georges terrassant le dragon. Elle témoigne précisément des grands canons de l'esthétisme allemand, notamment du Sud, au regard du sujet représenté mais également de l'emploi abondant de la couleur et de la dorure.

Saint Georges se tient debout, revêtu d'une puissante armure conforme à l'équipement militaire du XVI^e siècle. Ce lourd harnachement composé de jambières, chausses, épaulières, plastron et autres gantelets marqués par de nombreux rivets tranche avec la longue silhouette fine et élancée du jeune homme. Son aspect juvénile apparaît sur son visage imberbe aux traits souples, presque angéliques. Comme le veut la grande tradition de la sculpture allemande du XVI^e siècle, la pâleur de sa carnation est rehaussée de pommettes rouges et encadrée par une abondante chevelure orangée et bouclée. Il incline légèrement la tête vers le bas pour contempler avec calme et sérénité le dragon minuscule qu'il tient entre ses pieds et qu'il transperce de sa lance. Malgré sa longue queue qui s'enroule avec panache, sa taille et sa forme le rapproche d'un basilic. Ces différences de proportions entre le saint et l'animal permettent à l'artiste de souligner toute la puissance du personnage, sa force divine et sa supériorité devant le Mal incarné par ce dragon.

La valeur guerrière du saint personnage est montrée grâce à cette armure d'or et d'argent qui le recouvre. Le grand soin que les artistes allemands attachaient à leurs représentations réalistes et riches en polychromie apparaît notamment dans deux figures de Saint Georges datant des années 1490 conservées au Musée des Beaux-arts de Mulhouse (Fig. 1) et au Staatlichen Museen de Berlin (Fig. 2). Elles témoignent d'une grande connaissance de l'équipement militaire de l'époque. Cependant, leur aspect anguleux, aux lamelles métalliques saillantes sont assagis dans

Fig. 2 : Saint Georges, tilleul polychrome, Tyrol du Sud, vers 1490, Berlin, Staatlichen Museen

notre œuvre et prennent une forme plus souple propre au style du XVIe siècle. La position de Saint Georges est quant à elle parfaitement identique, légèrement déhanchée, la tête vers le bas, tenant haut la lance pour l'enfoncer, sans véritablement forcer, dans la gueule du dragon placé entre ses pieds.

Apprécié dès le XIe siècle lorsque le Saint Empereur Henri II lui consacra une église à Bemberg, Saint Georges avait les faveurs des grands sculpteurs du Sud de l'Allemagne comme Hans Klocker aux XVe et XVIe siècles. Selon les récits apocryphes, Georges était Officier dans la légion romaine. Un jour, il traversa une ville terrorisée par un dragon que les habitants devaient rassasier en sacrifiant des êtres humains. Lors de l'arrivée du militaire, une princesse allait être offerte à cet animal, symbole de paganisme chrétien. Il enfourcha un cheval et le transperça de sa lance. Cet acte de bravoure devint pour les fidèles un symbole de conversion. À l'origine, le dragon était considéré comme une personnification de la mer ; c'est pourquoi le saint l'exécute souvent près d'une source d'eau (mer, fleuve, marais) et qui explique le petit tertre de couleur bleue sur lequel repose notre œuvre.

Son culte important en Allemagne tient à son aspect militaire. Il devint le patron des Chevaliers de l'Ordre Teutonique et figura parmi les Quatorze Intercesseurs. Au XVe siècle, on lui consacra même une pièce selon la tradition du théâtre des Mystères, le *Drachenstisch* ou *Jeu du Dragon*. A partir du XVIe siècle, son culte, qui personnifiait l'idéal chevaleresque, était une occasion parfaite pour représenter une superbe armure comme c'est le cas dans notre œuvre. Puis, progressivement, elle perdra sa raison d'être notamment avec l'arrivée de l'artillerie qui va supplanter les combats singuliers à la lance et l'épée.

2

VIERGE À L'ENFANT

Italie, XVI^e siècle

MATÉRIAU

Terre cuite et polychromie

H. 50,1 cm, L. 33,4 cm, P. 8,9 cm

€ 35 000 – 50 000

Nous remercions Monsieur Giancarlo Gentilini, Professeur à l'Université de Pérouse pour sa participation à la rédaction de cette notice

Fig. 1 : D'après Donatello, Madone de Vérone, XV^e siècle, Paris, Musée du Louvre, inv. RF 589

Fig. 2 : Giovanni de Fonduli, Madone, terre-cuite, 1460-1470, Padoue, église paroissiale di Santa Giustina

Ce bas-relief en terre cuite rehaussée de polychromie représentant la Vierge à l'Enfant est caractéristique de la grande production italienne du XVI^e siècle.

La Vierge nimbée, montrée à mi-corps, est vêtue d'une longue robe rouge aux fins drapés, le col bordé d'or. Cette couleur fait écho au bleu de son manteau qui se développe sur la partie gauche. Cette chromie aux tons profonds, symbole de la virginité de Marie, tranche harmonieusement avec le rose pâle des carnations. Son visage aux souples modelés est encadré par une abondante chevelure retenue sur le front par une tresse recouverte par un léger voile. De ses mains puissantes, elle retient debout sur ses genoux l'Enfant Jésus qui approche son visage et l'enlace. L'artiste a véritablement voulu insister sur la tendresse et l'amour qui unissent ces deux êtres divins notamment à travers le regard que Jésus adresse à sa Mère et les trois doigts de ce dernier qui apparaissent sous le voile et qui pressent délicatement son cou. L'ensemble de la composition se détache sur un fond bleu céleste, restituant la dimension divine et intemporelle aux deux personnages.

D'après Monsieur Gentilini, ce bas-relief serait l'œuvre d'un artiste actif à Padoue dans la seconde moitié du XV^e siècle et suiveur de Donatello. On trouve en effet des modes de compositions semblables dans plusieurs modèles du maître comme la Madone en marbre du Musée du Bargello et *la Madone dite « de Vérone »* conservée au Musée du Louvre (Fig. 1). On observe également d'intéressantes affinités stylistiques avec quelques terres cuites attribuées à Giovanni de Fonduli (1420 – 1497) vers 1460-1470 comme *la Madone de Santa Giustina* (Fig. 2) et celles de San Nicolo à Padoue au niveau des traits menus du visage, le front haut, la singulière articulation de la main et le drapé léger étiré comme une toile d'araignée. La volumétrie plus corpulente et massive de l'Enfant rappellent des modèles de Bellano.

3

LA DÉPLORATION DEVANT LE CORPS DU CHRIST

Empire Ottoman, XVII^{e} siècle

MATÉRIAUX
Coton et fils de soie
H. 46,5 cm, L. 58 cm
€ 3 000 – 4 000
Petits accidents et usures

Cette fine broderie de forme rectangulaire en fils de soie d'une grande fraîcheur de polychromie représente la Déploration du Christ, après que le Fils de Dieu fut descendu de la Croix et déposé par Nicodème et Joseph d'Arimatie. Cette scène ne fut jamais inscrite dans les Evangiles et n'apparaît dans l'iconographie chrétienne qu'à partir du XII^{e} siècle. La scène relatée s'intercale entre deux moments forts du cycle de la Passion, la Crucifixion et la Mise au Tombeau.

Jésus est allongé sur une large pierre, les yeux clos, signe de sa Mort. Pour conserver son aspect serein que traduit son visage, le brodeur n'a pas souhaité représenter les stigmates de son supplice sur ses mains, ses pieds et son côté. Cette dramaturgie se manifeste cependant dans les personnages qui l'entourent qui, eux, par leurs gestes et leurs attitudes, témoignent de la tragédie qui vient de se produire.

La Vierge Marie, agenouillée devant la dépouille de son Fils, serre tendrement sa tête contre sa poitrine. Au bas de son vêtement est brodée une fleur épanouie, symbole marial par excellence et signe avant-coureur de la Résurrection du Christ. Au centre, Saint Jean est effondré de chagrin, sa joue posée sur sa main et les yeux perdus dans la contemplation de Jésus. À sa droite se tient un autre saint personnage, probablement Saint Pierre, qui s'apprête à rabattre le linceul sur le corps du Christ. À l'arrière-plan, deux groupes de femmes se pressent les unes contre les autres et tentent de se consoler. Une femme, probablement Marie-Madeleine, située à gauche se détache et tend les bras vers le ciel, en signe de surprise et d'effroi.

Au fond, deux montagnes apparaissent et sont accostées d'un soleil, d'une lune et d'étoiles rayonnants, symboles d'éternité.

La Croix, monumentale, est placée au centre de la composition, rappelant par là même l'importance du Martyr du Christ pour la religion chrétienne. Elle est bordée par la Lance et l'Eponge, deux instruments de la Passion et de deux anges. Sur le fond cramoisi se détache une longue inscription rédigée en alphabet grec.

Cette scène de lamentation est encadrée par une bordure agrémentée de croix grecques alternant avec des fleurs stylisées. Les angles sont ponctués de quatre médaillons représentant les Quatre Evangélistes tétramorphes : l'Aigle de Saint Jean, l'Ange de Saint Mathieu, le Taureau de Saint Luc et le Lion de Saint Marc.

Les visages des personnages, petits, aux traits soulignés avec simplicité ainsi que leurs vêtements serrés près du corps traduisent incontestablement une influence de l'art byzantin. De plus, le recours à l'alphabet grec et la présence des croix sur la bordure renforcent une attribution à une région du Sud-Est de l'Europe, peut être la Grèce qui était alors sous le joug de l'Empire Ottoman.

4

VERRE AUX ARMES DE LA FAMILLE SFORZA PROBABLEMENT COMMANDÉ PAR LUDOVIC LE MORE

Murano, fin du XV^e siècle

MATÉRIAUX

Verre et émaux polychromes
Pied en argent du XIX^e siècle probablement italien (poinçon non identifié)
Dim. du verre seul : H. 14 cm, Diam. 12, 3 cm
Dim. totale : 28,2 cm

€ 28 000 – 40 000

Pied d'époque postérieure

Fig. 1 : Verre aux armes de la famille Sforza avec émail, probablement commandé par Ludovic le More pour un service de table, Murano, fin du XVI^e siècle (piètement postérieur), Milan, Castello Sforzasco

Ce grand verre de forme conique est décoré d'émaux peints polychromes aux armes de la famille Sforza, Ducs de Milan. Il est tout à fait similaire à celui conservé au Castello Sforzesco de Milan qui appartenait probablement à un service de table commandé par Ludovic le More (1452 – 1508) à la fin du XV^e siècle (Fig. 1).

Sur deux faces, il présente un écu aux bords chantournés montrant un aigle et un serpent noir en écartelé se détachant respectivement sur un fond jaune et blanc. Chacune de ces armoiries, ponctuée d'une couronne ouverte, est encadrée et surmontée d'un cordage entrelacé et de branchages. Ces armoiries manifestent la filiation de cette branche milanaise avec les Visconti en y associant l'Empire. Le col est souligné d'une double frise de perles blanches entourant des pastillons rouges et blancs inclus dans des alvéoles imitant des écailles.

Ce verre repose sur un piètement bagué en argent du XIX^e siècle (poinçon non identifié) décoré de perles et de feuilles d'acanthe dans la grande tradition de l'ornementation de la Renaissance. Il repose sur trois pieds en applique de style rocaille. L'œuvre conservée au Castello Sforzesco possède également un pied postérieur.

Vers le milieu du XV^e siècle, les verriers de Murano décident d'abandonner les productions d'usage courant pour se tourner vers la création d'objets de grand luxe. Qualité et élégance deviennent les seuls objectifs des verriers de l'île pour satisfaire une clientèle noble dans toute l'Europe. C'est à cette date qu'Angelo Barovier (vers 1405 – vers 1460) met au point le *cristallo* donnant au verre, débarrassé de toutes scories, une pureté et une transparence jusque là inégalées. À ce titre, il se

Fig. 2 : Gourde de pèlerin en verre aux armes des Sforza et Bentiviglio en émail, fin du XV^e siècle, Bologne, Museo Civico

fait inviter à la Cour de Francesco Sforza, Duc de Milan en 1455 où il rencontre le célèbre architecte milanais Antonio Averlino dit le Filarete. Preuve du grand intérêt que portaient les oligarques de Milan pour cette verrerie, l'architecte projeta de créer une cité idéale, la Sforzinda, où les murs et le trône de ce palais devaient être recouverts de verre.

C'est dans la seconde moitié du XV^e siècle que la verrerie s'agrémente d'émaux polychromes fusibles. Sous l'effet des commandes prestigieuses de la noblesse italienne et européenne, les verriers vont utiliser les armoiries de leurs commanditaires comme décor principal de leurs gourdes, verres et gobelets. Citons par exemple cette « gourde de pèlerin » conservée au Museo Civico de Bologne (Fig. 2) où l'on observe ce même emploi de pastilles de couleurs sur l'ensemble de la pièce décorée au centre de l'aigle de Sforza associé aux armes de la Famille d'Ippolita Bentiviglio avec laquelle Alexandre Sforza se maria en 1492.

Au regard du verre conservé au Palais Sforzesco, on retrouve dans notre œuvre toute la qualité du célèbre vetro cristallo d'une incroyable légèreté, tant dans la richesse de la polychromie de l'émail que dans la pureté du matériau.

Ludovic Sforza, dit le More, est le quatrième fils du grand condottiere Francesco Sforza et gouverna Milan à partir de 1480. Avec son épouse Isabelle d'Este, il tenta de faire de la Cour milanaise un des plus attractifs centres culturels pétris des idées de la Renaissance en s'entourant de Bramante ou de Leonard de Vinci. Chassé de son duché en 1499 par Louis XII, il est emmené en France où il décède en 1508.

L'engouement suscité par ce type de verrerie fut tel que les oligarques de la ville de Venise incluaient lors des visites protocolaires un passage sur l'île de Murano.

À ce titre, Béatrice d'Este, épouse de Ludovico Sforza, déclare à son époux en 1493 avoir vu Place Saint Marc *« une telle abondance de verre que c'en était une merveille »*.

En parfait état, cet objet est un très rare témoignage de l'art du verre à Venise de la fin du XV^e siècle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Collectif, *Grandi Collezioni di Arte Decorative nel Castello Sforzesco*, éd. Banco Popular di Milano, 1976

Attila Dorigatto, *Le verre de Murano*, éd. Citadelles et Mazenod, 2003

5

ÈVE A LA POMME

Attribué à Antonio RIZZO (Vérone ?, avant 1440, Foligno ?, après 1499)
Actif à Venise à partir de 1457
Venise, fin du XV^e siècle

MATÉRIAUX
Bronze, socle en porphyre d'époque postérieure
H. 36,5 cm, L. 11,5 cm, P. 10,5 cm
€ 35 000 – 45 000

Cette sculpture en bronze représente Eve, la Première Femme de la Bible, tenant dans sa main droite la Pomme, symbole du Péché Originel.

Le modèle de cette œuvre peut être attribué à Antonio Rizzo qui fut l'un des premiers artistes à apporter les innovations stylistiques et esthétiques de la Renaissance dans la cité de Venise.

Eve, nue, se tient debout sur un petit socle circulaire mouluré, la jambe gauche reposant délicatement sur la pointe des pieds. Sa longue et fine silhouette, légèrement déhanchée, est recouverte d'une légère étoffe aux plis secs jetée sur son épaule. De sa main gauche, elle retient un pan de ce tissu sur sa cuisse, dévoilant sa nudité. Son visage rond adopte des traits souples et réguliers soulignés par une fine bouche esquissant un sourire. Elle regarde avec intensité la pomme qu'elle tient dans la main. L'arrière de cette œuvre a fait l'objet d'une très grande attention de la part du sculpteur au regard de la longue chevelure retombant sur ses épaules et cette superbe natte en spirale au sommet du crâne qui semble imiter une couronne. La finesse des modelés de son dos et de sa chute de reins accentue tout l'érotisme et la sensualité qui

se dégagent de cette jeune femme. À travers son sourire, sa nudité, sa pose légère et cette pomme, l'artiste a voulu montrer comment Ève est devenue, depuis les premiers temps chrétiens, la Femme Tentatrice, symbole du Péché et de la désobéissance divine.

L'ensemble de la composition repose sur un socle de section carrée en porphyre mouluré d'époque postérieure.

La très belle qualité plastique de cette sculpture, associée à une superbe fonte, témoigne de la grande tradition vénitienne pour la réalisation de « petits bronzes » qui se développa dans la Cité des Doges au XV^{e} siècle et qui supplanta peu à peu Padoue, l'autre grande ville italienne des fondeurs.

Les apports de la Renaissance furent longs à pénétrer les esprits des artistes vénitiens qui demeurèrent, jusqu'au milieu du XV^{e} siècle, très marqués par le style gothique et l'école lombarde.

Les premiers initiateurs de la Renaissance à Venise furent les ateliers des Lombardo qui, durant toute la seconde moitié du XV^{e} siècle, développèrent une nouvelle esthétique un peu austère et réalisèrent les premiers nus en bronze (Fig. 1).

Fig 1 : Attribué à Tullio Lombardo (vers 1455 – 1532), Vénus Prudentia, bronze, Venise, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, inv. 48.171

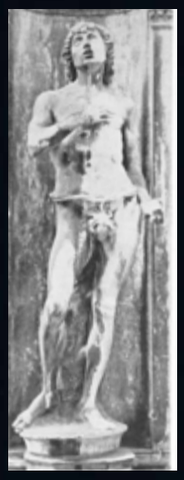


Fig. 2 : Antonio Rizzo, Adam, marbre, Venise, entre 1465 et 1485, Venise, Palais Ducal (vue de face)

Fig. 3 : Antonio Rizzo, Adam, marbre, Venise, entre 1465 et 1485, Venise, Palais Ducal (vue de profil)

Fig. 4 : Antonio Rizzo, Eve, marbre, Venise, entre 1465 et 1485, Venise, Palais Ducal (vue de profil)

Fig. 5 : Antonio Rizzo, Eve, marbre, Venise, entre 1465 et 1485, Venise, Palais Ducal (vue de face)

En cette fin du XV^{e} siècle, les artistes de la Sérénissime vont pouvoir orienter leurs choix entre deux styles; l'un strictement padouan, l'autre classique inspiré des artistes florentins comme Donatello ou Andrea Sansovino. Rizzo semble avoir fait le choix de se tourner vers l'art des bronziers de Florence, aux modelés fluides et d'une grande souplesse, véritables précurseurs des canons de la Renaissance.

Antonio Rizzo fut l'un des créateurs les plus féconds et admirés de la Venise de la fin du XV^{e} siècle. Redécouvert tardivement, il était alors souvent confondu avec son maître Antonio Bregno (1400 -1458) ou encore avec le bronzier presque homonyme Andrea Riccio (vers 1470 - 1532). Les éléments de sa biographie demeurent flous et les dates de ses travaux peuvent varier selon les sources. Il semblerait cependant qu'il était actif dans cette ville dès 1457 aux côtés de son maître au service des Doges. A la fois architecte et sculpteur, il réalisa à la demande des oligarques le monument funéraire du Doge Foscari ou encore celui de Vittore Capello puis de Nicolas Tron aux Frari. Chacune de ses œuvres dénonce le nouvel élan artistique que souhaitait apporter Rizzo à l'architecture de la ville, toujours emprunté malgré tout au gothique nordique. Entre 1470 et 1485, les sources diffèrent, Rizzo réalisa son chef-d'œuvre : les statues couronnant les niches de l'Arc Foscari au Palais Ducal. Il sculpta alors les figures de Saint Marc, de la Charité, de la Prudence, des Allégories mais surtout Adam (Fig. 2 et 3) et Eve (Fig. 4 et 5), seul personnage signé de sa main. Ces sculptures en marbre, conservées au Palais des Doges et remplacées actuellement in situ par des copies en bronzes, sont novatrices dans son Œuvre et montrent ce soin permanent qu'il met à renouveler son art en s'inspirant notamment des maîtres toscans ; Adam ressemble très fortement au Saint Sébastien de Mantegna.

La sculpture signée par Rizzo est tout à fait comparable à notre bronze. Malgré quelques variantes, on retrouve cette pose en léger équilibre sur la pointe des pieds, cette longue silhouette à l'abdomen finement modelé, la pomme, cette petite poitrine et ce même visage ovale, marqué subtilement de ce petit sourire. On retrouve dans le marbre la même sensualité que dans le bronze. Sur l'Arc Foscari, Eve n'adresse pas un regard à Adam qui lui fait face et qui vient de croquer le Fruit Défendu comme le montre son cri. À l'instar de notre œuvre, Eve semble complètement étrangère au devenir de son geste, esquissant un rictus attestant de son destin de tentatrice.

L'immense talent de Rizzo fut récompensé en 1483 lorsqu'il fut nommé *Protomagister*, c'est-à-dire architecte en chef chargé de la réfection d'une partie du Palais Ducal détruit par un incendie. Il y réalisa notamment l'Escalier des Géants au sommet duquel le nouveau doge jurera fidélité aux lois de l'État et recevra la Zoia. Cependant, Rizzo ne put voir achever cet escalier car il dû fuir la Sérénissime après avoir été accusé de détournement de fonds en 1498 ou 1499, date probable de son décès. C'est notamment à ce moment que, pour effacer la mémoire de cet affront, ses œuvres furent attribuées à d'autres artistes.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Leone PLANISCIG, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, éd. Kunstverlag Anton Schroll, Vienne, 1921

6

MARS OU HERCULE

D'après un modèle de Jean de BOLOGNE, dit GIAMBOLOGNA (Douai, 1529 – Florence, 1608)
Fonte pleine attribuée à Gianfrancesco SUSINI (vers 1585 - Florence, 1653)

Florence, première moitié du XVII^{e} siècle

MATÉRIAU

Bronze à patine brun nuancé
H. 38,7 cm, L. 15,2 cm, P. 17,6 cm
€ 40 000 – 60 000

Ce bronze en ronde-bosse, d'une excellente qualité de fonte pleine, de ciselure et de patine représentant Mars ou Hercule a été réalisé à partir d'un modèle créé par Jean de Bologne vers 1570, l'un des sculpteurs florentins les plus ingénieux de la seconde moitié du XVI^{e} et du début du XVII^{e} siècle. Le modèle présente à l'intérieur le trou visible du fil de fer qui servit à maintenir la cire. La présence d'une tête coupée contribue également à la grande rareté de cette réalisation.

Le personnage masculin se tient debout, fermement campé sur des jambes puissantes, les pieds posés au sol. Son corps entièrement nu laisse apparaître une musculature impressionnante visible au niveau de son torse, de ses bras ou de son cou. La position adoptée, tout en contorsion et en opposition dans la grande tradition maniériste, fait saillir encore un peu plus ses muscles et accroît la tension extrême de son anatomie. Toute l'énergie est palpable dans le visage de cet homme au regard déterminé, encadré d'une barbe et d'une chevelure dynamisées par des boucles d'une ciselure remarquable. Il semble regarder au loin, d'un air de défi suite à l'acte qu'il vient d'accomplir. Ce personnage d'une virilité outrancière vient de trancher avec un cimeterre la tête d'un individu qu'il tient à bout de bras. Ses longs doigts passent dans la chevelure du supplicié traité avec le plus grand réalisme. L'arrière du personnage est également d'une beauté plastique remarquable au regard par exemple de cette longue et sinueuse épine dorsale qui conduit le regard du spectateur à son cou robuste.

Le modèle de cette œuvre est incontestablement dû au sculpteur officiel de la Cour du Grand Duc de Toscane Ferdinand Ier de Médicis, Jean de Bologne, comme le prouve celui conservé dans une collection privée de Boston signé de sa main « I.B . » (Fig. 1).

Profondément marqué par la mythologie, l'Antiquité et l'Œuvre de Michel-Ange, Giambologna sut avec génie allier le naturalisme flamand de ses origines et le maniérisme florentin pour créer des sculptures tout à fait originales qui lui valurent la reconnaissance et l'admiration des plus grands dignitaires de l'Europe comme Marie de Médicis ou Philippe III d'Espagne. Louis XIV possédait une telle sculpture, héritée probablement de Mazarin et aujourd'hui conservée au Musée du Louvre (Fig. 2).

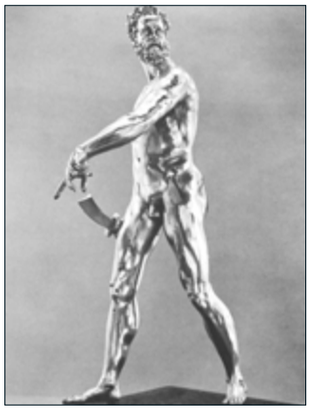


Fig. 1 : Jean de Bologne, Mars, bronze, signé IB, Boston, collection privée

Fig. 2 : D'après Jean de Bologne, Mars, bronze, fonte attribuée à Antonio Susini, Paris, Musée du Louvre, inv. OA 5439 A

Fig. 3 : Benvenuto Cellini, Persé, bronze, inauguré en 1554, Florence, Loggia dei Lanzi

Quant à la superbe qualité de fonte de notre œuvre ainsi que sa ciselure, on peut l'attribuer à l'atelier des Susini, probablement celui de Gianfrancesco, qui furent ses plus proches collaborateurs et dont la parfaite maîtrise technique de cette matière assura à Jean de Bologne une promotion incomparable de son Œuvre.

Cependant, les sources et la critique sont bien en peine d'identifier avec certitude le personnage imaginé par Jean de Bologne. Si la pose de cet homme est à rapprocher de certains dessins de Léonard de Vinci ou de Pollaiolo, la critique hésite parfois à y reconnaître une figure de Mars, d'Hercule ou plus simplement d'un gladiateur. Plusieurs exemples montrent cet homme, le bras tendu en avant et les doigts se crispant comme s'ils tenaient quelque chose. C'est le grand spécialiste du bronze de la Renaissance Wilhem von Bode qui, le premier, suggéra que le modèle original de Jean de Bologne pouvait tenir une tête coupée. Notre bronze vient attester cette hypothèse et démentir le fait que certains voyaient dans cette décapitation un attribut ajouté postérieurement. En effet, lorsque l'on regarde attentivement cette œuvre, il est indubitable que cette tête coupée fut pensée et fondue en même temps que le reste de la composition. Charles Avery montre que les statuettes qui ne possédaient pas cette tête adoptaient cependant une forme des doigts adaptée pour saisir un crâne humain par la chevelure comme c'est le cas ici. A ce titre, notre personnage renvoit au chef d'œuvre du florentin Benvenuto Cellini (1500 - 1571), Persée, qui agrippe la tête de Méduse de la même manière, décapitée avec une épée similaire (Fig. 3). La présence ou non de cette tête coupée peut ainsi faire varier les interprétations ; allant de Mars, le dieu mythologique de la Guerre, Hercule, Persée, un gladiateur jusqu'au bourreau de Saint Jean Baptiste.

Au-delà de ces différentes hypothèses, ce sujet a su séduire et fasciner les contemporains de Bologne et des Susini. La première mention faisant référence à ce modèle signé de Giambologna est attestée dès 1587 lors de sa présentation à l'Electeur de Saxe Christian I^{er} et inventoriée par la Kunstkammer de Dresde. Pour certains auteurs, il s'agirait de celui conservé au Staatlichen Museen de Berlin (Fig. 4) ou plus probablement celui de Leverkusen (Fig. 5). L'un des plus grands amateurs d'art européen du début du XVII^{e} siècle, Rodolphe II de Prague, possédait également un modèle de notre œuvre.

L'immense succès de ce bronze donna lieu à de nombreuses variantes ; ainsi, au gré des volontés de la clientèle éclairée, ce personnage aux modelés athlétiques fut présenté par exemple

Fig. 4 : Jean de Bologne, Mars, bronze, Berlin, Staatliche Museen

Fig. 5 : Jean de Bologne, Mars, bronze, Levrekusen, Bayer AG

Fig. 6 : D'après un modèle de Jean de Bologne, Mars, bronze, fonte de la fin du XVI^e siècle, Toulouse, Fondation Bemberg

un pied décollé du sol pour accentuer le dynamisme de la scène. Cette variante dénonce une des versions les plus anciennes comme celle de la Fondation Bemberg (Fig. 6) ou attribuée à Antonio Susini au Musée du Louvre (Fig. 2). L'épée peut également arborer une courbe plus ou moins prononcée.

La qualité et la puissance de cette figure masculine fut si retentissante qu'elle se perpétua jusqu'au XVIII^e siècle. Ainsi, des artistes comme Massimiliano Soldani (1656 - 1740) employèrent ce modèle (Fig. 7). Preuve de l'impact considérable de cette œuvre dans toute l'Europe, il fut utilisé et réinterprété également par des artistes des Alpes du Nord comme cet Hercule et l'Hydre du XVII^e siècle conservé dans les collections des Princes du Liechtenstein (Fig. 8).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Charles Avery et Anthony Radcliffe, *Giambologna, sculptor to the Medici*, catalogue d'exposition itinérante 1978 – 1979, éd. Arts Council of Great Britain, 1978

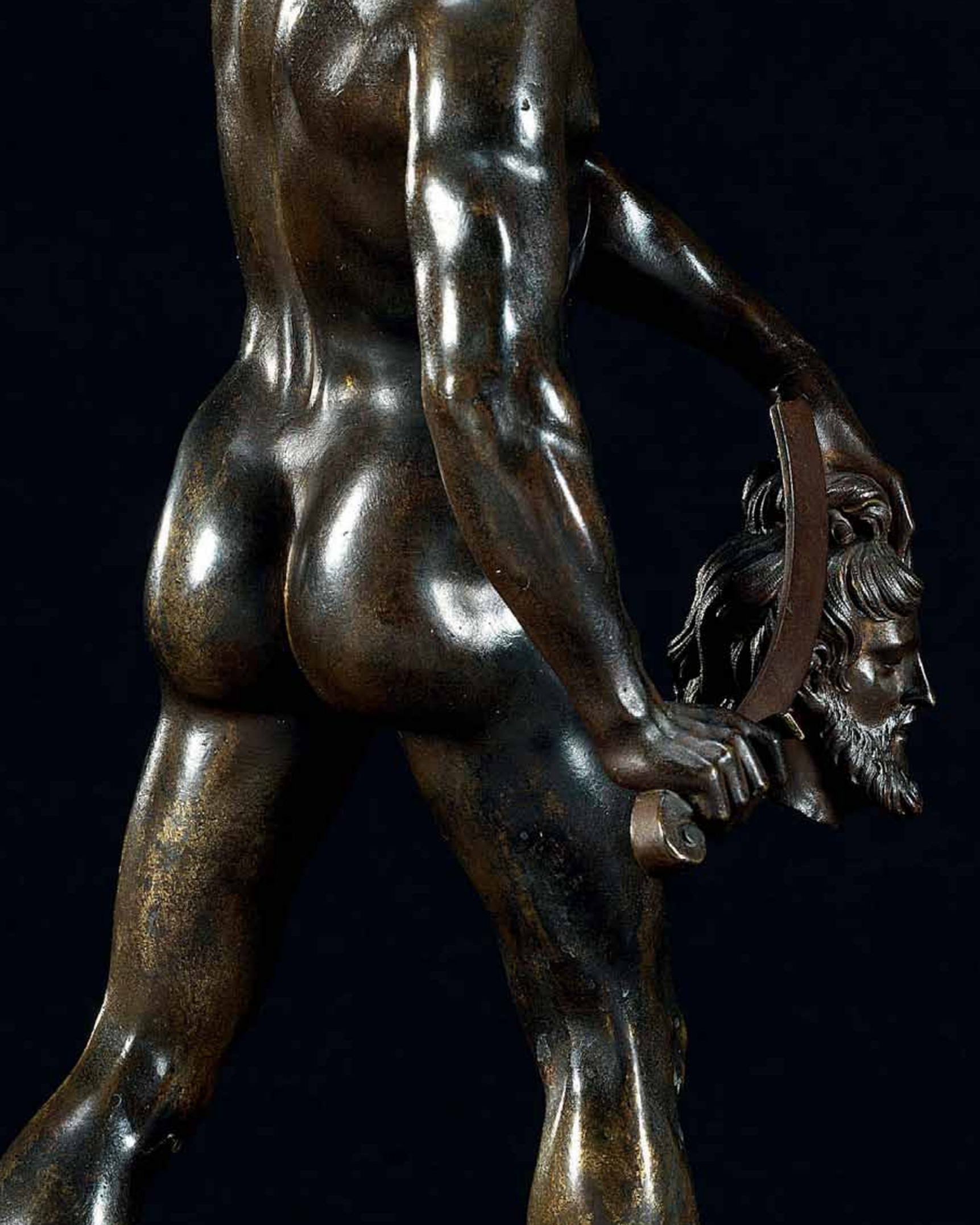
Charles Avery et Michael Hall, *Giambologna – La sculpture du Maître et de ses successeurs – Collection de Michael Hall,* éd. Somogy, Paris, 1999

Collectif, *Les Bronzes de la Couronne*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre du 12 avril au 12 juillet 1999, éd. RMN, Paris, 1999

Philippe Cros, *Bronzes de la Renaissance italienne,* éd. Somogy, Paris, 1996

Fig. 7 : Massimiliano Soldani, Bourreau avec tête de Saint Jean-Baptiste, bronze, début du XVIII^e siècle, Dublin, National Gallery of Ireland

Fig. 8 : Atelier des Alpes du Nord, Hercule et l'Hydre, bronze, XVIII^e siècle, Vaduz, collection des Princes du Lichtenstein



7

LION ATTAQUANT UN CHEVAL

D'après un modèle de Jean de BOLOGNE, dit GIAMBOLOGNA (Douai, 1529 – Florence, 1608)
Fonte attribuée à Antonio SUSINI (vers 1580 – Florence, 1624) ou Gianfrancesco SUSINI (vers 1585 – Florence, 1653)

Florence, première moitié du XVII^{e} siècle

MATÉRIAUX
Bronze à patine brun nuancé
H. 22,5 cm, L. 27 cm environ
€ 60 000 – 75 000

Vue sous la base

Fig. 1 : Gijsbreet Van Veen (1562 - 1628), portrait de Jean Bologne, gravure, Londres, Collection Avery

La superbe qualité de fonte de ce bronze à patine brun nuancé représentant un lion attaquant un cheval est attribué à l'atelier des Susini (Antonio ou Gianfrancesco), les deux plus éminents Maîtres-bronziers florentins du XVII^{e} siècle. La paternité de ce modèle revient à Jean de Bologne qui devint sculpteur de la Cour du Grand Duc de Toscane en 1561 (Fig. 1).

Le cheval, couché sur le flanc, se fait mordre férocement par un lion qui l'a attaqué par surprise. La violence de la morsure apparaît au niveau de la tension de la peau de l'équidé qui se plisse sous la pression de la mâchoire. Ce sentiment est encore accentué par les deux pattes griffues plantées fermement dans la chair. Le cheval se tord de douleur face à la virulence de la charge. Il replie sa longue encolure en direction du lion et semble pousser un long hennissement signifiant sa fin prochaine. Ses jambes s'animent énergiquement et tentent de se défaire, sans grand espoir, de l'emprise du « roi des animaux ».

La grande finesse de la fonte et de la ciselure apparaît au regard du soin apporté aux détails, comme l'épaisse crinière du lion, sa queue longue et sinueuse, la puissante musculature du cheval ou encore la dentition de ce dernier.

Cette scène, qui semble être prise sur le vif, reprend les canons de l'esthétique maniériste dont s'étaient rendus maîtres les Susini et Jean de Bologne. Ce style si particulier apparaît au niveau de la longueur exagérée des membres

notamment de l'encolure distendue sous l'effet de la souffrance, de la position improbable tenue par le lion qui choisit d'attaquer par le flanc en sautant sur le dos de l'étalon et de ses gestes rageurs. Sa patte antérieure droite repose d'ailleurs juste en équilibre sur un petit tertre rocheux, ajoutant à la vivacité de l'attaque.

On peut observer deux trous à l'arrière de cette œuvre qui sont probablement les traces laissées par un ancien socle.

L'ensemble de la composition repose sur un socle de marbre noir à doucine.

Deux sources datant du XVII^{e} siècle permettent de rapprocher la conception de ce modèle à Jean de Bologne : l'inventaire des bronzes de la collection du Conseiller Impérial à Augsbourg Markus Zeh et celui de Baldinucci reproduisant des modèles de cet artiste. Il se serait inspiré d'un groupe de marbre antique découvert à Rome pour réaliser ce sujet si original. Les grands amateurs des Cours d'Europe recherchaient généralement des œuvres aux sujets mythologiques ; mais, de plus en plus, ils vont se tourner vers les bronzes animaliers au charme inégalable sous forme de « petits bronzes » qui étaient devenus la grande spécialité de Bologne et des Susini. On sait avec certitude qu'Antonio Susini fondit ce modèle car deux versions conservées au Detroit Institute of Art (Fig. 2) et au Palazzo Corsini de Rome (Fig. 3) portent la signature de cet artiste. La prestigieuse Robert H. Smith Collection possède également une œuvre tout à fait similaire à la nôtre attribuée à Antonio Susini (Fig. 4).

Ce dernier fut l'un des meilleurs collaborateurs de Bologne et célébré de son vivant comme l'un des plus fameux bronziers florentins du XVII^{e} siècle. Avec son neveu, il se fit une spécialité de la fonte des modèles de son maître et, à ce titre, devint le véritable promoteur de l'Œuvre de Bologne. Les Susini étaient admirés de leurs contemporains pour leur parfaite maîtrise technique de la fonte, l'attention qu'ils portaient à chaque détail, leur qualité d'interprétation des sujets antiques et des représentations animalières.

Les plus prestigieuses institutions muséales possèdent des bronzes reprenant ce thème du combat animal qui fut décliné par les artistes en plusieurs versions où le cheval pouvait adopter différentes positions (Fig. 5) ou être remplacé par un taureau (Fig. 6).

Le neveu d'Antonio Susini, Gianfrancesco (vers 1585 - Florence, 1653), perpétua avec bonheur l'atelier de son oncle en respectant tout le savoir-faire et l'imagination fertile de celui-ci. Témoignage de ce formidable attrait pour ces représentations de lion en chasse, le grand bronzier français Barthélémy Prieur (1536 - 1611) œuvra dans cet esprit maniériste et réalisa notamment un lion attaquant un daim presque à la même époque. On y observe la même férocité du carnivore, les griffes délibérément accentuées, en train de dévorer cet animal totalement à la merci du robuste félin (Fig. 7).

Cette œuvre compte parmi les sujets en bronze les plus emblématiques de la production florentine du XVII^{e} siècle, au regard de son iconographie percutante et de la perfection de son exécution.

Fig. 2 : Antonio Susini, lion attaquant un cheval, bronze, Florence, vers 1590, signé, Detroit, Institute of Arts, inv. 25.20

Fig. 3 : Antonio Susini, lion attaquant un cheval, bronze, Florence, vers 1590, signé, Rome, Palazzo Corsini

Fig. 4 : Antonio Susini, lion attaquant un cheval, bronze, Florence, fin du XVI^e^-début du XVII^e^ siècle, The Robert H. Smith Collection

Fig. 5 : Antonio Susini, lion attaquant un cheval, vers 1600, Vienne, Kunst Historiches Museum, inv. KK 6018

Fig. 6 : Antonio Susini, Lion attaquant un taureau, bronze, signé, début du XVII^e^ siècle, Paris, Musée du Louvre, inv. OA 6062

Fig. 7 : Barthélémy Prieur, lion dévorant un daim, bronze, fin du XVI^e^-début du XVII^e^ siècle, The Robert H. Smith Collection

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Charles Avery et Anthony Radcliffe, *Giambologna, sculptor to the Medici*, catalogue d'exposition itinérante 1978 – 1979, éd. Arts Council of Great Britain, 1978

Charles Avery et Michael Hall, *Giambologna – La sculpture du Maître et de ses successeurs – Collection de Michael Hall*, éd. Somogy, Paris, 1999

Anthony Radcliffe et Nicholas Penny, *Art of the Renaissance (1500 – 1650) – The Robert H. Smith Collection*, éd. Philip Wilson

Philippe Cros, *Bronzes de la Renaissance – Fondation Bemberg*, éd. Somogy, Paris, 1996

8

CHRIST

Espagne, début du XVII[e] siècle

MATÉRIAU

Ivoire

H. 42 cm, L. 36,5 cm, P. 8,4 cm

€ 8 000 – 15 000

Détail

Ce grand Christ en ivoire sculpté exprime parfaitement le savoir-faire des ivoiriers inspirés par le maniérisme espagnol du XVII[e] siècle.

La tête de Jésus repose sur son épaule droite, signe de sa Mort. Il adopte un visage apaisé, les yeux clos, encadré par une barbe et une chevelure aux larges boucles épaisses typiques des réalisations ibériques. On retrouve ce grand réalisme au niveau de ses bras parcourus de veines, accentuant toute la tension visible de son corps. On remarquera la très rare position de son épaule gauche, décollée de la Croix, permettant au sculpteur d'affirmer les modelés de sa poitrine. Il est vêtu d'un superbe perizonium aux souples drapés, bordé de franges, elles aussi très rares dans ce type de représentation. L'attention portée à ce vêtement est visible également au niveau de la cordelette qui le retient sur les hanches du Christ et nouée sur le côté. Ses longues jambes fines sont légèrement fléchies au niveau des genoux, créant un nouveau point de rupture visuel.

Le déhanchement général de ce corps est très probablement dû à la forme courbe de la défense d'éléphant dans laquelle fut taillé ce sujet.

Notre œuvre est tout à fait comparable au Christ de la Crucifixion du maître-autel de l'église paroissiale d'Elvillar en Espagne de la fin du XVI[e] siècle (fig. 1). On y observe les mêmes yeux fermés marqués par de lourdes paupières finement incisées encadrant un nez aux narines prononcées. Ce grand réalisme est également visible au niveau des oreilles parfaitement dessinées et laissées volontairement bien apparentes. On retrouve enfin ces épaisses boucles longues, finement sculptées, qui parcourent sa barbe et sa chevelure.

Ce Christ, aux dimensions importantes, issu probablement d'un très grand atelier espagnol, se distingue de la vaste production de cette période au regard de sa très grande qualité d'exécution et de l'expressivité qui s'en dégage.

Fig. 1 : Christ en Croix, bois sculpté, fin du XVI[e] siècle, Espagne, Elvillar, église paroissiale (détail)

9

COUPE COUVERTE

Allemagne, XVII^{e} siècle

MATÉRIAU
Ivoire
H. 29,5 cm, Diam. 12,8 cm
€ 25 000 – 30 000

Cette coupe en ivoire tourné est représentatif de la parfaite maîtrise de cette technique par les ivoiriers allemands du XVII^{e} siècle qui avaient acquis une réputation internationale dans ce domaine.

Elle s'agrémente sur la panse d'une frise de godrons d'une remarquable régularité. Le piètement est constitué d'une suite de moulures formant des anneaux et des bagues de différentes tailles agencées avec la plus grande élégance. Le couvercle reprend les motifs de godrons surmontant de fines moulures. Il est coiffé d'une sphère parfaitement ronde ponctuée d'une toupie, détails stylistiques confirmant l'attribution de cet objet à un atelier allemand du XVII^{e} siècle. Cet objet est assis sur une large base circulaire moulurée.

Dès le début du XVII^{e} siècle, les grands souverains allemands puis de toute l'Europe vont se passionner pour ce type de production, réclamant patience, dextérité et savoir scientifique. L'art du tour participait d'ailleurs à l'éducation des princes afin d'allier intellect et travaux manuels. Par exemple, on sait que le Prince Electeur Auguste de Saxe, dès la fin du XVI^{e} siècle, se plaisait à tourner des objets en ivoire et y initia son fils. Témoignage du prestige que revêtaient ces objets, plusieurs noms d'artistes de cet art pourtant mécanique nous sont parvenus tels Georg Wecker, Jacob Zeller ou encore Georg Friedel pour ne citer que les plus fameux. Ces personnes travaillèrent pour les Cours les plus éclairées d'Europe notamment celle de Dresde, de Florence ou encore pour l'Empereur de Habsbourg, la famille Wittelsbach et celle des Wettin.

Ces ateliers allemands développèrent une Œuvre aux formes et aux lignes pures, souvent inspirées de l'orfèvrerie, d'une parfaite maîtrise technique notamment au regard des « tours de force » qu'ils réalisèrent. Ces créations pouvaient avoir une destination aussi bien profane que religieuse mais toujours d'un effet décoratif surprenant. La sphère, considérée comme la forme parfaite, se retrouve dans bons nombres d'objets notamment sur des hanaps, des colonnes ou des vases d'ornements qui traduisent l'attrait de ces artistes pour la géométrie.

10

PAIRE DE CONSOLES D'APPLIQUE

Epoque Louis XIV, vers 1700

MATÉRIAU
Bois doré
H. 33 cm, L. 26 cm, P. 17 cm
€ 20 000 - 25 000

Fig. 1 : Jean Bérain, planche, extrait « Ornemens de peinture …. »

Fig. 2 : Jean Bérain, planche, extrait « Ornemens de peinture …. » (détail)

Cette élégante paire de consoles d'applique en bois sculpté et doré se compose de trois moulures saillantes en forme de « S » de section quadrangulaire ornées de feuilles d'acanthe. Elles se réunissent en leur partie inférieure par un motif de campane agrémenté d'un masque en haut relief et supportent en leur sommet un plateau de forme incurvée souligné d'une frise de feuilles d'acanthe de laquelle tombent des houppes en forme de clochettes terminées par un petit gland.

Ce modèle reprend les éléments du répertoire stylistique de la fin du XVII^{e} siècle. Ainsi masques, feuilles d'acanthe, enroulements puisent leur source dans les répertoires des ornemanistes contemporains, tel que Jean I Bérain (1640-1711) (fig. 1), Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi. C'est à lui qu'on attribue la paternité de la campane, au dessin si caractéristique en forme de cloche renversée issu des draperies garnissant les dais (fig. 2).

Ces petites consoles d'une grande qualité ornementale, témoignent de la technicité de son créateur qui a su combiner les différents éléments décoratifs pour créer une œuvre harmonieuse.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Collectif, *L'Œuvre de Bérain, Ornemaniste du Roy, Ornemens de peinture et de sculpture qui sont dans la galerie d'Apollon au Chasteau du Louvre et dans le grand Appartement du Roy au Palais des Tuilleries, dessinez et gravez par les Srs. Berain, Chauveau et Le Moine*, réédition éd. Vial, Paris, 2011

11

PORTRAIT DE LOUIS XIV

D'après un modèle de Pierre PUGET (Marseille, 1620 - 1694)

France, début du XVIII^{e} siècle

MATÉRIAU
Marbre
H. 19,1 cm, L. 13,7 cm, P. 3 cm
€ 5 000 – 10 000

Ce médaillon en marbre sculpté en bas relief représente le Roi de France Louis XIV (1643 -1715), en buste et de profil à la manière des empereurs romains. Il est figuré en pleine force de l'âge comme en témoignent ses joues rondes et son menton replet. Une grande attention a été portée à son regard dirigé vers le lointain, fixe et déterminé. Il est coiffé d'une longue chevelure aux boucles virevoltantes qui lui retombent sur les épaules. Une superbe cravate bordée de dentelles et ornée de rinceaux est nouée autour de son cou. Une feuille d'acanthe agrémente l'épaulette de son armure.

L'artiste a représenté ici un homme glorieux, conscient de sa domination et des prestigieuses victoires militaires de son pays sur toute l'Europe.

Notre effigie de Louis XIV semble s'inspirer directement d'un médaillon signé par le grand sculpteur du Midi, Pierre Puget (1620-1694), conservé aujourd'hui au Musée des Beaux-arts de Marseille. En observant les deux œuvres, on constate de très grandes similitudes notamment au niveau du port de tête, de la longue chevelure, du décor de la cravate nouée et de l'épaulette. On retrouve même cette longue mèche bouclée qui descend sur sa poitrine. Deux répliques de ce médaillon sont présentes dans les collection du Musée Granet d'Aix-en-Provence et considérées comme un travail de l'atelier du sculpteur.

Pour la critique, les raisons qui ont motivé Puget à réaliser un tel portrait restent indéterminées. L'hypothèse est que ce médaillon soit une œuvre révélant l'intention de l'artiste de plaire au monarque lui-même et de satisfaire ses ambitions d'artiste officiel, au moment où il était amené à réfléchir sur la figure du Roi pour des projets à Marseille et Versailles. Il est possible que Puget ait vu son modèle personnellement et que son marbre soit postérieur à sa rencontre avec le souverain en 1688.

Ce type de représentation, tout comme les portraits équestres, participaient très largement à la diffusion et la propagande de l'image royale que le souverain sut maîtriser à la perfection. Ces médaillons pouvaient garnir aussi bien les espaces publics que privés avec des commanditaires diversifiés. Compte tenu de sa dimension réduite, ce portrait devait probablement appartenir à un propriétaire privé qui souhaitait ainsi montrer son allégeance à la royauté.

Pierre Puget, Louis XIV, médaillon en marbre, signé P. PUGET. SCP, Marseille, Musée des Beaux-arts, Inv. S. 1

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

François Souchal, *French Sculptors of the XVIIth and XVIIIth*, vol. III, éd. Cassirer, Londres

François Souchal, *À propos des portraits de Louis XIV sculptés par Puget*, éd. Provence Historique, 1972, fasc. 88, p. 31-42

Collectif, *Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte*, catalogue d'exposition, Marseille, Centre de la vieille Charité, du 28 octobre 1994 au 30 janvier 1995, éd. RMN, 1994

12

COMMODE

Travail grenoblois, première moitié du XVIII^{e} siècle

MATÉRIAUX

Bâti de sapin, placage de citronnier, loupe d'orme, sycomore teinté, filets d'ébène, palissandre et bronzes dorés

H. 83,5 cm, L. 132,5 cm, P. 65,5 cm

€ 12 000 – 15 000

Détail du plateau

Cette très belle commode de forme rectangulaire légèrement galbée en façade témoigne de l'immense qualité des ébénistes de la région de Grenoble et de leur parfaite maîtrise de la marqueterie en recourant à des essences de bois indigènes aux teintes fraîches et chatoyantes.

Elle ouvre à quatre tiroirs sur trois rangs à traverses de soutien apparentes qui reçoivent un très élégant décor marqueté géométrisant se vrillant au centre pour former un ovale. De très élégantes poignées de tirage en bronze ciselé et redoré composées de bustes de personnages chinois épousent la forme de ces motifs. Le centre de la façade est rythmé par trois entrées de serrures en bronze doré prenant la forme d'un large cartouche feuillagé à coquille se détachant d'un encadrement vertical. Trois baguettes de bronzes dorés soulignent chacun de ces tiroirs. En partie basse, un cul-de-lampe ou tablier en accolade s'agrémente d'une coquille feuillagée.

Les panneaux latéraux sont marquetés sobrement d'un grand losange encadré de bois sombre.

La marqueterie du plateau démontre toute la virtuosité de l'ébéniste qui a su faire jouer avec harmonie la fluidité des formes et la polychromie des bois. Le centre est orné d'une étoile à multiples branches traitées à la manière d'une rose des vents et cernée par un double cartouche sinueux rappelant une arabesque et ponctué de pastilles. Le pourtour du plateau est bordé de filets de bois foncé marqué aux angles par un cœur stylisé terminé par une petite fleurette. Chacune de ces formes est réalisée avec des essences de couleurs différentes que l'artiste a su faire ondoyer pour créer un effet décoratif surprenant.

Les montants antérieurs arrondis sont soulignés d'une triple cannelure incrustée de bronzes dorés. L'amortissement est orné de feuilles lancéolées terminées par des enroulements. Les pieds postérieurs sont droits.

Cette commode traduit le grand art de l'ébénisterie qui s'est développé dans la région de Grenoble notamment sous l'impulsion de la géniale dynastie des Hache qui débuta avec Noël (1630 - 1675) et qui se poursuivit jusqu'à la fin du XVIII^{e} siècle. Ces derniers ont su avec subtilité faire fusionner les techniques de la marqueterie hollandaise et allemande en l'adaptant aux décors français et en utilisant des bois indigènes. L'artiste qui réalisa ce meuble a sans aucun doute été influencé par le travail des Hache au regard de la qualité et de la richesse du décor mêlant savamment formes géométriques et sinueuses. Tout comme l'Œuvre de ces derniers, cette commode démontre la vitalité de la production régionale en France qui rivalise de qualité et d'élégance avec les grands meubles de l'ébénisterie parisienne.

Sur le plateau de cette commode, les angles sont ponctués d'un curieux motif que la critique interprète comme un cœur stylisé prenant la forme d'un écoinçon. Cette ornementation se retrouve sur de nombreux meubles et miroirs parisiens ou provinciaux dont la pointe est toujours tournée vers l'extérieur. Il ne faut pas y voir la signature de quelque ébéniste mais plutôt le rapprocher de la croix huguenote sur laquelle on retrouve ce cœur qui symbolisait pour les croyants l'Amour de Dieu. Ainsi, ces ouvrages pourraient être vus comme une création protestante, le cœur marquant l'union, sa pointe le combat et le fait qu'il soit dissimulé au milieu d'autres motifs, la clandestinité. Ce type de décor s'observe dès le début du XVIII^{e} siècle dans les productions allemandes ou hollandaises, régions de l'Europe très favorables à la Réforme.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bernard Deloche, Jean-Yves Mornand, *L'ébénisterie provinciale en France au XVIII^{e} siècle et Abraham Nicolas Couleur*, éd. Faton, Dijon, 2011

Pierre et Françoise Rouge, *Le Génie des Hache*, éd. Faton, Dijon, 2005

13

PENDULE DE PARQUET

Pays-Bas, La Haye, milieu du XVIII[e] siècle
Cadran signé **HP Karbentus**, Hage

MATÉRIAUX
Bâti de chêne, loupe de frêne, laiton et gouache
H. 270 cm, L. 58 cm, P. 26 cm
€ 8 000 – 10 000

Détail

Cette pendule de parquet est caractéristique de la grande production horlogère des Pays-Bas du milieu du XVIII[e] siècle au regard de la qualité de l'ébénisterie et de l'ingéniosité du mécanisme.

La gaine en placage de loupe de frêne ouvre en façade par un vantail cintré aux extrémités et souligné d'un filet de bois clair formant une fleur naturelle en partie basse. Au centre, la lunette du balancier s'agrémente d'un élégant motif en bronze ciselé et doré de style rocaille où un oiseau aux ailes déployées repose sur un branchage surmonté d'une feuille d'acanthe. Il est entouré de rinceaux et de corbeilles de fruits. Le corps repose sur un large piètement mouluré à doucine.

Cette sobriété des formes et du décor propre au style hollandais se poursuit au niveau de la lanterne où se logent le cadran et le mécanisme. Elle se compose de deux montants à demi-colonnes supportant un fronton cintré. Celui-ci est orné d'un très fin décor ajouré de rinceaux où deux cervidés encadrent un superbe cartouche à enroulements. Au-dessus, un dôme également traité en ajours fait office de socle à Atlas portant le Monde sur ses épaules en bois doré et polychromé. Deux figures féminines dénudées, en équilibre sur une sphère bleue, regardent ce personnage mythologique et esquissent un mouvement. Les côtés de la lanterne sont également pourvus d'un décor ajouré de feuillages stylisés d'une grande souplesse.

Le cadran annulaire à deux aiguilles en laiton doré indique les heures en chiffres romains et les minutes en chiffres arabes. Ces indications sont séparées par une très belle fleur épanouie gravée surmontée d'une arcature. Un cadran en laiton argenté centré d'une étoile indique les secondes.

Un petit guichet laisse apparaître la date. Les angles sont ponctués de quatre écoinçons finement ciselés de volutes et d'acanthes. La partie cintrée gravée de rinceaux montre les phases de la lune peintes à la gouache qui prend ici un visage humain au milieu d'un ciel étoilé.

Le grand savoir-faire des horlogers hollandais de cette époque apparaît au regard du mouvement et de toute son ingénierie, entraîné par des poids, qui permet une sonnerie sur deux timbres.

À partir de 1715, le cadran de ce type de pendule de parquet qui fit la gloire des horlogers hollandais, va abandonner la forme carrée pour se cintrer en partie supérieure, donnant encore plus de souplesse et d'élégance à ce tour de force mécanique.

14

MIROIR À PARCLOSES AUX AIGLES

Paris, époque Régence

MATÉRIAUX
Bois doré et glace
H. 175 cm, L. 92 cm
€ 25 000 – 30 000
Reprises à la dorure

Ce miroir à parcloses en bois sculpté et doré est bordé d'un double encadrement de rinceaux. Quatre écoinçons se détachent du fond de glace, chacun agrémenté de visages féminins d'où s'échappent d'élégantes volutes feuillagées. Il est surmonté d'un fronton largement chantourné centré d'une palmette finement sculptée, entourée de petites fleurettes et d'enroulements. Deux superbes aigles aux ailes déployées ornent les épaulements. Une frise de rinceaux ponctuée de boutons de fleurs épouse la forme sinueuse de ce fronton, laissant en réserve des parties de miroir.

Cette œuvre montre comment les Marchands-merciers de ce premier tiers du XVIII^{e} siècle ont su influencer et recréer des formes de glace très originales. Ce miroir à parcloses a été pensé comme un agrandissement des glaces traditionnelles, sans pour autant atteindre les proportions importantes d'un trumeau. Pour ce faire, les Marchands-merciers vont inciter les artistes à ajourer les bordures et les interpréter comme des pilastres. Toujours dans l'optique d'augmenter la surface réfléchissante, les sculpteurs sur bois firent le choix d'ajouter un fronton ouvragé. Cette nouvelle forme va constituer un support original de créations pour les artistes qui vont alors pouvoir y inscrire tout le nouveau répertoire ornemental créé sous la Régence. C'est ainsi que notre miroir va se peupler d'éléments inspirés par la nature comme ces volatiles, ces rinceaux feuillagés et ces fleurettes. Ce décor exubérant, augmenté par la richesse de la dorure, demeure cependant parfaitement maîtrisé notamment par le respect d'une stricte symétrie. Les décennies suivantes, sous l'influence du style Louis XV, verront alors se développer un véritable foisonnement décoratif incontrôlé dans la grande tradition de la rocaille.

Un miroir similaire au nôtre était conservé dans la prestigieuse collection Georges Bac (fig. 1), notamment au niveau du fronton à palmette généreuse entourée de végétation et des deux aigles très naturalistes posés sur les épaulements.

Fig. 1 : Miroir à parcloses, bois doré, Paris, époque Régence, Collection Georges Bac

15

PORTRAIT PRÉSUMÉ DE SCIPION LOUIS JOSEPH DE LA GARDE (? – 1765), MARQUIS DE CHAMBONAS, MARÉCHAL DE FRANCE, EN COSTUME DE CHASSEUR À L'ANTIQUE, 1724

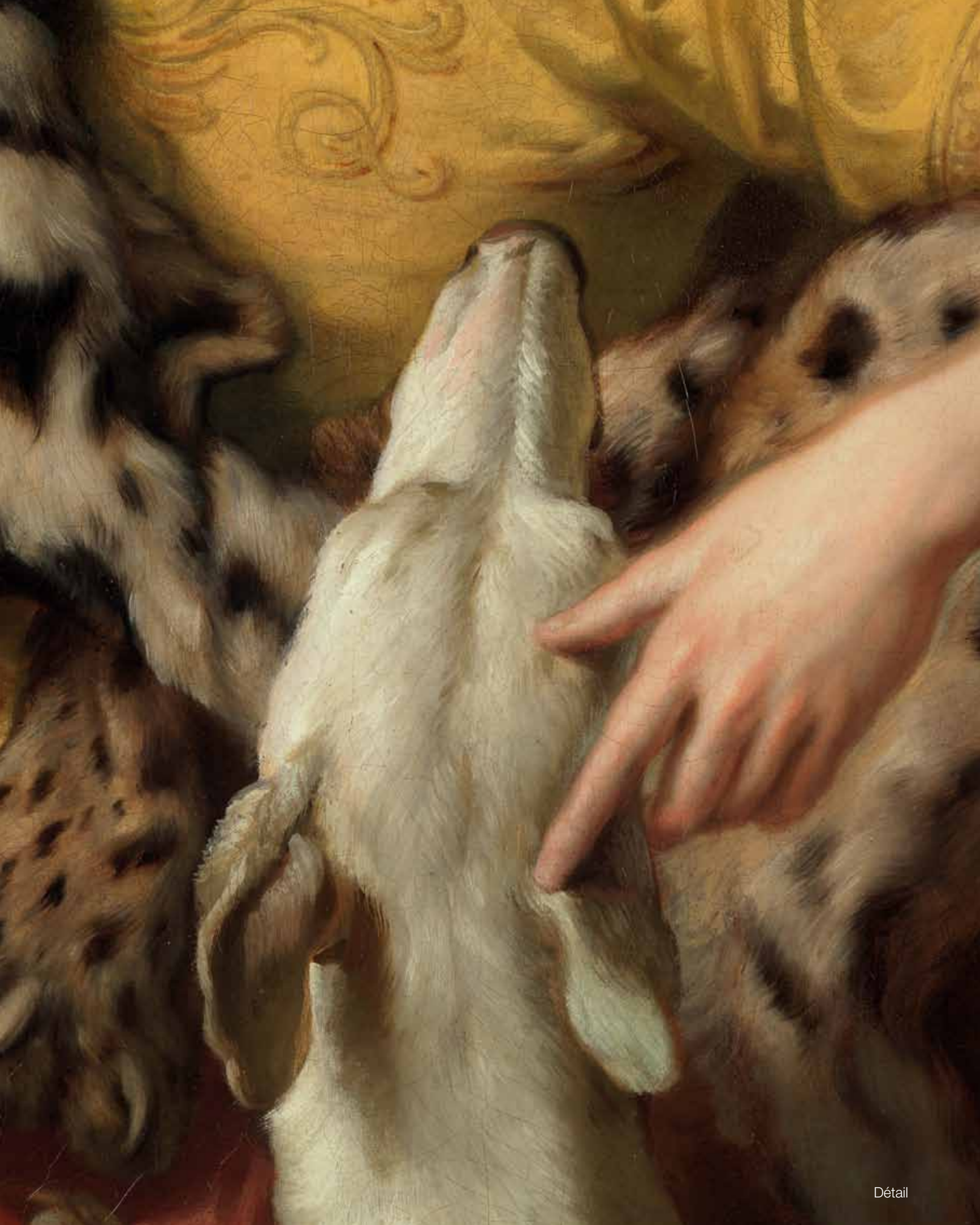
Par Jean-Marc NATTIER (1685-1766)

MATÉRIAUX
Huile sur toile
Signé « Nattier le jeune » et daté
H. 144,7 cm, L. 111,7 cm
Cadre en chêne redoré, fin de l'époque Louis XIV
H. 172 cm, L. 138 cm
€ 200 000 – 300 000

Ce tableau est inclus dans le catalogue raisonné du peintre par Monsieur Xavier Salmon alors Conservateur au château de Versailles (publié à l'occasion de l'exposition *Nattier* présentée au château de Versailles Octobre 1999 - Janvier 2000), reproduit à la page 74 et commenté en marge « œuvre en rapport »

PROVENANCE
Ancienne collection du château de Chambonas (le tableau se trouvait alors dans la montée d'escalier du château jusqu'en 1973)
Vente Paris Hôtel Drouot, Mes Audap, Godeau et Solanet, 7 novembre 1973
Vente Sotheby's Parke Bennett, Monaco, Sporting d'Hiver, 26 juin 1983, lot n° 475
Ancienne collection Georges de Lastic (selon la communication de Monsieur Eric Turquin)
Ancienne collection Dino Fabri
Collection privée, Paris

Ce tableau a fait l'objet d'une restauration en février 2006 avec un rapport de traitement par Monsieur Bertrand Bedel de Buzareingues



Détail

Fig. 1: Jean-Marc Nattier, Portrait d'un homme en Bacchus, Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, inv. SN380

Fig. 2: Jean-Marc Nattier, Portrait du Duc de Chaulnes représenté en Hercule, Paris, Musée du Louvre, inv. RF 2165

Fig. 3 : Vue du château de Chambonas, Ariège

Ce portrait semble représenter Scipion Louis Joseph de la Garde, marquis de Chambonas, âgé de 18 ans environ, assis sur un tertre et habillé d'un costume de théâtre symbolisant un chasseur vêtu à l'antique couvert d'une peau de panthère tenant dans sa main droite une lance et caressant de sa main gauche la tête d'un sloughi, ou lévrier africain dont le museau pointe vers son cœur.

En arrière plan, un paysage au lac sur fond de montagne ouvre la perspective sur la gauche de la composition tandis que sur la gauche, une frondaison d'arbres sert de toile de fond au personnage.

Un repentir de la flèche de la lance est visible, plus basse dans un premier dessin et un repentir probable sur le dos du chien.

Célèbre portraitiste sous Louis XV, Jean-Marc Nattier fut surtout apprécié pour avoir peint les femmes de la famille royale ainsi que celles de la haute aristocratie.

Ses débuts, moins connus, sont surtout caractérisés par des sujets d'histoire ainsi que par des portraits d'hommes peints en chasseur ou dans leur costume officiel. Sa célébrité se développera après la réalisation des portraits du Tsar Pierre le Grand et de la Tsarine Catherine 1ère en 1717 lors de leur passage à Paris.

Il a laissé dans l'histoire de l'art l'invention du bleu Nattier et aussi le goût du travestissement de ses personnages représentés avec des costumes empruntés au répertoire mythologique (Diane chasseresse, Aurore, Hebé, Vestale).

Jean-Marc Nattier a signé *« Nattier le jeune »* pour le distinguer de son frère aîné Jean-Baptiste qui signait *« Nattier l'aîné »* plus particulièrement spécialisé dans les peintures de scènes d'histoire et qui mit fin à ses jours en 1726 à la prison de la Bastille après son arrestation.

Jean-Marc Nattier fut reçu à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture le 29 octobre 1718 et nommé professeur à l'Académie royale le 27 mai 1752.

Comme le note Monsieur Salmon dans son catalogue publié à l'occasion de l'exposition consacrée à Jean-Marc Nattier au château de Versailles en 1999, le recours au déguisement à l'antique dans cette peinture est la première connue dans l'Œuvre de Nattier. Il existe au John and Mable Ringling Museum of Art de Sarasota, un homme en Bacchus similaire d'une facture plus tardive et enlevée (fig. 1). De même, figure dans la collection du Musée du Louvre, le portrait du Duc de Chaulnes représenté

en Hercule, acquis 60.000 Francs or en 1905 par le baron de Schlichting et légué au Louvre en 1914 (fig. 2).

Le recours au travestissement olympien se retrouve dans un portrait représentant le Duc de Bretagne réalisé par Nicolas de Largillière et qui est conservé dans les collections du J.P. Getty Museum de Los Angeles.

Cette œuvre importante illustre de façon souvent méconnue la plus belle période de production du peintre. Il a 39 ans et, s'il est au début de sa célébrité, il n'est pas encore submergé de commandes comme il le sera à partir des années 1730. Sa facture se caractérise ici par une touche très soignée composée de fines couches picturales successives nécessitant un temps d'exécution important compte tenu des délais de séchage entre chacune. Nattier déploie à travers cette œuvre tout son talent de metteur en scène : paysage dans le fond, frondaison empruntée à gauche au répertoire de François Boucher et à droite à celui de Nicolas de Largillière, rendu exceptionnel de la peau de panthère ainsi que du pelage du sloughi. L'allure androgyne du personnage s'explique par sa jeunesse.

La qualité et le soin de l'œuvre indiquent que le portrait représente une personne importante au goût avant-gardiste.

L'attribution du personnage à Louis Joseph de la Garde, Marquis de Chambonas s'explique par le fait que le tableau fut conservé au château de Chambonas (fig. 3) jusqu'en 1973. Il fut vendu avec son mobilier en 1809 par Adolf de Chambonas, ruiné par la Révolution, à Guillaume de Chanaleilles issu d'une ancienne famille de l'Ardèche mais de petite noblesse ce qui élimine la recherche d'un ascendant éventuel dans cette famille pour l'attribution du personnage de ce tableau.

L'examen de la généalogie de la famille de Chambonas révèle non seulement l'existence d'une très ancienne famille originaire d'Auvergne et du Gévaudan mais aussi une ascension sociale très importante à partir de la fin du XVIIe siècle jusqu'à l'abolition de la Monarchie en 1792. Le fils de Scipion Louis Joseph, Victor-Scipion sera le dernier ministre des Affaires étrangères de Louis XVI. Les Chambonas étaient très liés au Duc et à la Duchesse du Maine : Henri Joseph de La Garde comte de Chambonas (1655 - 31 août 1729, héritier de Louis François II de la Garde de Chambonas, décédé sans postérité en 1710 et premier Marquis de Chambonas) était le premier gentilhomme de la Chambre du Duc du Maine, bâtard légitimé de Louis XIV avec Madame de Montespan désigné sur le testament du Roi comme son successeur sur le trône dans l'hypothèse du prédécès de Louis XV.

Son épouse Marie Charlotte de Fontanges (1670-1728) était la Première Dame d'honneur de la Duchesse du Maine.

Un seul enfant est issu du couple, Scipion Louis Joseph né après le mariage de ses parents en 1705 sans que l'on connaisse précisément sa date de naissance. Il se maria le 22 mars 1722 avec Claire Marie, Princesse de Ligne. Le mariage fut payé sur la cassette de la Duchesse du Maine (information communiquée par la conservation du Musée d'Ile de France à Sceaux). Ce portrait pourrait faire allusion au récent convolage de Scipion par les symboles de la virilité (la lance) et de la fidélité (le chien pointant son museau vers son cœur).

La famille de Chambonas résidant habituellement à la Cour de Sceaux, bénéficiait par conséquent de l'environnement des hommes de lettres, de sciences et de théâtre qui entouraient la Duchesse

Détail

du Maine dont la cour brillante faisait éclipse à celle de Versailles. Le recours à Jean-Marc Nattier s'explique très probablement non seulement par la volonté de Scipion de Chambonas de marquer son haut rang compte tenu des liens d'amitié de ses parents avec le Duc et la Duchesse du Maine, de son alliance avec la famille de Ligne par son mariage en 1722, mais aussi par son goût de la modernité car Jean-Marc Nattier faisait figure à cette époque d'un peintre destiné à un avenir très prometteur. Il fit l'essentiel de sa carrière dans l'armée et Louis XV le fit Maréchal de France en 1746.

La consultation des inventaires du mobilier du château de Chambonas effectués en 1729 et 1845, permet de retrouver la trace du portrait du marquis de Chambonas sans avoir toutefois la mention du nom du peintre. On notera également que l'on retrouve des portraits du Duc du Maine dans les inventaires de la famille de Chambonas dont un exemplaire figurait à côté du tableau de Nattier dans l'escalier du château de Chambonas jusqu'à sa vente en 1973 et toujours conservé dans la famille de Marcieu.

Ce portrait fut longtemps reconnu à tort à Jean-Baptiste Le Gobien, Seigneur de Saint-Jouan. Lors de sa présentation en vente en 1983, des contestations quant à l'identité du personnage furent émises et son retrait fut décidé. C'est Xavier Salmon lors de l'exposition consacrée au peintre au Château de Versailles qui émit l'hypothèse selon laquelle il s'agirait de Scipion Louis Joseph de la Garde. Identification qui à ce jour n'a jamais été contestée.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Xavier Salmon, *Jean-Marc Nattier*, exposition au Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon du 26 octobre 1999 au 30 janvier 2000, éd. R.M.N., Paris, 1999

16

CONSOLE AU PHÉNIX

Paris, vers 1730

MATÉRIAUX

Bois doré et marbre gris des Ardennes

H. 84 cm, L. 143 cm, P. 51 cm

€ 40 000 – 50 000

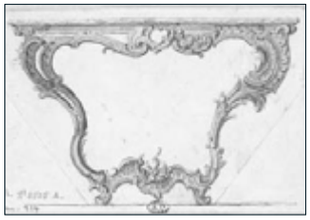


Fig. 1 : Console, Nicolas Pineau, Plume et encre noire, XVIII^e siècle, Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. 4505A

Fig. 2 : Console en bois naturel, vers 1730, collection privée

Reposant sur deux pieds à double cambrure, cette console en bois doré présente une large ceinture ajourée centrée d'un cartouche asymétrique encadré d'agrafes, enroulements et feuillages déchiquetés courant sur toute la longueur et se prolongeant de manière harmonieuse avec le piétement. Celui-ci est fortement cintré en double S dont les échancrures sont marquées par des feuillages, et les butées par des coquilles déchiquetées en partie haute. Il s'achève par des bases en volutes rentrantes. Une entretoise reliant les deux pieds et assurant ainsi la stabilité du meuble, s'agrémente d'une large coquille ajourée dans laquelle s'étend un phénix. Un plateau chantourné à gorge en marbre gris des Ardennes coiffe l'ensemble.

Destinées à être fixées contre les boiseries, les « pieds de tables en consoles » comme elles étaient définies alors, permettent aux menuisiers, avec leurs formes cambrées plus accusées que celles des tables, de s'exprimer dans un domaine propice à l'exaltation des formes fantaisistes, mouvementées et rocailles qui s'épanouissent sous la Régence, sous l'impulsion des ornemanistes comme Nicolas Pineau (1684-1754), qui par la publication de ses études et dessins (fig. 1) permit à de nombreux artistes de se constituer un répertoire ornemental aussi varié qu'original.

Iconographiquement, notre console est une parfaite illustration de ce que les artistes dans les années 1720-1730 ont pu réaliser avec un répertoire ornemental diversifié allié à un usage réfléchi des ajours et un savant mélange de courbes et de contre-courbes qui confèrent au meuble une légèreté tout à fait caractéristique des réalisations de cette période (fig. 2).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Pierre Kjellberg, *Le Meuble Français et Européen du Moyen-âge à nos jours*, éd. de l'Amateur, Paris, 2002, p. 136

17

BUREAU PLAT

Par François REIZELL (? – 1788)
Reçu Maître en 1764
Paris, époque Louis XV, vers 1765

MATÉRIAUX
Bâti de chêne et de bois tendre, placage de bois violet, bronzes dorés et cuir maroquin
Estampillé **F. REIZELL**
H. 75,5 cm, L. 126,5 cm, P. 74 cm
€ 70 000 – 80 000

Ce bureau plat de forme chantournée entièrement plaqué de bois violet présente trois tiroirs de façade répétés au revers de manière feinte. Le plateau recouvert de cuir brun bordé d'une frise au petit fer, présente un galbe délicat. Il est ceint d'une puissante bordure moulurée de bronzes, rythmée d'agrafes rocaille aux angles. La ceinture montre une découpe inférieure fortement mouvementée, singularisée par un fort retrait des tiroirs centraux, flanqués chacun d'agrafes ajourées de bronze en forme de « C » soulignés de feuilles d'acanthe.

Chaque tiroir est doté d'une serrure individuelle rehaussée d'un petit cartouche rocaille et asymétrique. Il repose sur quatre pieds en console soulignés de chutes ciselées de volutes d'acanthe et de festons ; l'ensemble est relié à des sabots feuillagés d'acanthe au moyen de filets de bronze marquant l'arête principale de chaque pied.

Le caractère masculin de ce meuble affirmé par le placage d'une grande sobriété est contrebalancé par la légèreté et l'élégance de ses bronzes. L'harmonie de sa ligne se dégage de l'équilibre des proportions qu'a su créer l'ébéniste entre les dimensions du plateau et le galbe des pieds.

D'origine allemande, François Antoine Reizell s'établit à Paris où il est reçu Maître ébéniste le 29 février 1764. Installé rue Traversière, près du Faubourg Saint-Antoine, il déménage en 1770 pour la rue des Saints-Pères puis Rue du Petit-Lion-Saint-Germain. Artisan de talent, il travailla principalement pour le Prince de Condé à qui il livra pour Chantilly et Vilgénis des meubles aux marqueteries florales raffinées de style Louis XV et aux motifs géométriques de grande qualité sous Louis XVI.

Maitrisant à la perfection le travail de la marqueterie et du placage, il apposa des bronzes d'une grande finesse de ciselure, sans excès, uniquement destinés à une mise en valeur du meuble (fig. 1).

Le choix de faire appel à du bois violet coupé en fil et en bout atteste de la grande compétence de Reizell en la matière, où seul le jeu des coupes permet de nuancer les parties du meuble sobrement souligné de bronzes.

Les archives le mentionnent aux côtés d'autres ébénistes d'origine allemande avec qui il collabora, notamment Joseph Baumhauer dit Joseph (mort en 1772) ou Jean Chrysostome Stumpff (1731-1806). Des meubles estampillés François Reizell sont notamment conservés à Paris, au Musée du Louvre (fig. 2), au Musée Carnavalet, et au Musée des Arts Décoratifs, ainsi qu'à Versailles au Musée Lambinet (Commode, inv. 90.6.2).

Fig. 1 : Bureau de dame, attribué à F. Reizell, Paris, Vente Drouot, Marc-Arthur Kohn SVV, 27 novembre 2009, lot 40

Fig. 2 : Secrétaire en armoire, estampillé F. Reizell, Paris, vers 1750-1765, Paris, Musée du Louvre, inv. OA8203

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Pierre Kjellberg, *Le mobilier Français du XVIII^e siècle, Dictionnaire des Ebénistes et des Menuisiers*, éd. de l'Amateur, Paris 2002

Marc-André Paulin, *Reizell, Ebéniste du Prince de Condé*, L'Estampille, l'Objet d'art, n° 453, 2010, pp. 38 à 49

18

FAUTEUIL DE BUREAU À CINQ PIEDS

France, époque Louis XV

MATÉRIAUX
Hêtre patiné, canne et cuir
H. 83,5 cm, L. 63 cm, P. 66 cm
€ 13 000 – 15 000

Fig. 1 : Fauteuil en cabriolet canné, vers 1760, Collection privée

Fig. 2 : fauteuil de cabinet canné, milieu XVIII^e siècle, Paris, Musée des Arts Décoratifs

Ce rare fauteuil de cabinet en cabriolet en hêtre sculpté, mouluré et canné présente un dossier bas légèrement cintré à montants arrondis dans lesquels s'attachent les accotoirs à manchettes terminés en volute. Ces derniers reposent sur des supports en coup de fouet s'embrevant à l'aplomb des pieds antérieurs sur des dés de raccordement de forme ronde. L'assise large et fortement bombée à l'avant s'agrémente d'une galette de cuir protégeant le fond de canne. La ceinture en double accolade est ornée d'une sobre nervure moulurée se prolongeant sur les pieds cambrés involutés à leur base conférant ainsi une continuité et une harmonie à l'ensemble du siège.

La grande originalité de ce fauteuil réside dans la présence de cinq pieds lui assurant une sustentation parfaite. Il s'agit ici d'une solution spécifique au problème d'instabilité que les menuisiers rencontraient avec ce type de sièges qui, prisonniers des nouvelles modes, s'élargissaient de manière conséquente, mais qui devaient toujours pouvoir répondre à leur usage initial, à savoir s'insérer entre les deux caissons d'une table de travail.

Cela est très visible sur un siège en cabriolet des années 1760 (fig. 1) dont l'assise très large et bombée est portée par quatre pieds. Ce qui lui confère un sentiment de vulnérabilité et de fragilité.

Un modèle comparable au nôtre daté du milieu du XVIII^e siècle est conservé dans les collections du Musée des Arts Décoratifs de Paris avec cependant une légère différence au niveau de l'assise qui présente une forme bombée plus adoucie (fig. 2).

Vue de profil

Vue de dos

19

PAIRE D'APPLIQUES

France, époque Louis XV

MATÉRIAU
Bronzes dorés
H. 47 cm, L. 33,5 cm
€ 20 000 – 25 000

Paire d'appliques en bronze ciselé et doré à deux bras de lumière émergeant d'enroulements feuillagés dissymétriques de part et d'autre du fût central. Celui-ci est composé de deux feuilles d'acanthe agrémentées de baies opposées qui s'unissent au centre pour faire apparaître dans un jeu de courbes et de contre-courbes les deux lumières dont les bobèches et les binets reprennent ce même motif de feuillage.

Ce modèle s'apparente de manière classique au style rocaille du règne de Louis XV où frondaisons et plaisirs des mouvements convexes et bombés s'unissent pour créer des œuvres d'une grande fraîcheur, harmonieuses et dynamiques.

Le Metropolitan Museum of Art de New York présente un modèle à trois lumières de caractéristiques stylistiques similaires à notre exemplaire (fig. 1). Daté entre 1745 et 1749, les bras de lumière de cette paire d'appliques semblent émerger du fût central par le jeu complexe des feuillages involutés, à l'identique de notre paire.

Fig. 1 : Paire d'appliques à trois lumières, Bronzes dorés, 1745-1749, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1971-206.30-31

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Hans Ottomeyer, Peter Pröschel, *Vergoldete Bronzen, Die Bronzenarbeiten des Spätbarock und Klassizismus*, vol. I, éd. Klinkhardt & Biermann, Munich, 1986

20

MIROIR

France, époque Louis XV

MATÉRIAUX

Bois doré et glace

H. 158 cm, L. 121 cm

€ 28 000 – 30 000

Ce magnifique miroir en bois doré présentant une découpe très échancrée est caractéristique du style rocaille apparu en France dans la première moitié du XVIII^{e} siècle.

En partie haute, le fronton est orné de riches volutes à rinceaux et feuilles d'acanthe s'élevant vers le centre en deux vagues qui s'affrontent. Cette forme rare en accolade interrompue en fort relief est rythmée d'une coquille centrale et est encadrée à chaque extrémité d'épaulements en forme d'ailes déployées surmontées de bouquets floraux.

Richement ornés de frises de godrons, de faisceaux et d'oves, les montants sont ponctués en leur centre d'une large grenade au feuillage déchiqueté. Le contraste entre les textures du fond brillant ou amati renforce les reflets chatoyants de la dorure.

La partie basse présente aux extrémités des enroulements de rinceaux et d'ailes fortement échancrés et en son centre, une large coquille découpée.

Les traverses hautes et basses sont dessinées selon une ligne sinueuse qui contraste violemment avec l'aspect rectiligne des montants verticaux permettant au miroir de s'intégrer dans un décor de boiseries ordonnancées.

Amorcé sous la Régence, le style Louis XV marque l'avènement de la courbe, de la volute et des formes dissymétriques. Le cadre perd son côté architectural pour gagner en fantaisie et en originalité, dominé par les enroulés extravagants et les volutes aériennes. Plus encore que le meuble, le cadre rocaille témoigne d'une exubérance et d'une folie ornementale que l'on ne retrouvera jamais par la suite.

Notre miroir est un précieux témoignage de l'art des menuisiers du XVIII^{e} siècle qui, face à cette contrainte formelle d'insertion dans un encadrement strict d'une boiserie, ont su exprimer toute leur extravagance décorative avec des formes poussées à l'extrême.

21

LE REPOS AU CAMPEMENT

Jean-Baptiste PATER (Valenciennes, 29 décembre 1695 - Paris, 25 juillet 1736)

Détail

MATÉRIAU
Huile sur toile
Étiquette de collection sur le châssis et monogramme TC non identifié
61 x 75 cm
Cadre en bois sculpté et doré d'époque Louis XV (reprises à la dorure)
€ 150 000 – 200 000

PROVENANCE
Ancienne collection Jean Cailleux, en 1966 (Fig. 1)
Vente Sotheby's Monaco, février 1981, n°66
Collection particulière, Neuilly
Collection particulière, Paris

EXPOSITION
« Plaisirs de la campagne ». Galerie Charpentier, Paris 1954, n°37

La scène principale, les soldats se reposant au campement en charmante compagnie, occupe l'axe central de la composition. Le sujet du tableau est une conversation galante entre deux jeunes femmes et un soldat. Un halo de lumière tombe directement sur la robe des élégantes, orientant ainsi directement l'œil. Autour d'eux, deux soldats observent la scène : l'un debout se retourne, le regard empli de regrets, l'autre accoudé à un tronc d'arbre vu de dos. Sur les côtés, deux groupes s'affairent en ignorant totalement la scène principale : à gauche des soldats déchargent le foin d'une charrette ; à droite, deux femmes conversant entre elles portent du linge. Le fond de la composition en sfumato, s'ouvre sur une vue en contrebas de village.

La tenue des soldats ainsi que la couleur générale renvoient aux réalisations du Nord de la France. Jean-Baptiste Pater, originaire de Valenciennes, fut baigné du spectacle des troupes militaires suite aux guerres sous Louis XIV et à l'installation de places fortes dans le Nord de la France après 1667. Fils du sculpteur Antoine Pater (1670-1747), il montra dès son plus jeune âge des dispositions artistiques. D'abord élève de son père, il devint à Paris, alors qu'il s'y installa pour ses études, élève d'Antoine Watteau (1684-1721). De caractère fort difficile, ce dernier se sépara très vite de son élève pour le rappeler quelques années plus tard en 1721 lorsqu'il sentit son état de santé se dégrader afin de lui faire acquérir les bases et en faire son héritier artistique.

Il fut reçu à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture le 31 décembre 1728 comme « peintre des fêtes galantes » ou « peintre des sujets modernes ». Travailleur acharné, il eut la réputation de ne jamais s'éloigner de sa tâche, ne prendre aucune distraction. Ce surmenage eut des conséquences tragiques ; sa santé se dégrada rapidement et il mourut à 40 ans. Un des ses contemporains dit de lui *« il vécut pauvrement afin de pouvoir mourir riche »*. Comme Watteau, il resta en marge de la peinture officielle, fournissant marchands et amateurs privés. Grand narrateur des mœurs de son époque, il puise ses sujets dans le théâtre italien ou dans les œuvres de La Fontaine, de Molière et de Scarron ; parfait metteur en scène, il a su exprimer dans un cadre approprié le cérémoniel et les rites des fêtes galantes.

Ses scènes villageoises et militaires offrent un cadre plus personnel : le gai et l'anecdotique rappellent les scènes familières des peintres des Pays-Bas. Les passages de troupes et les batailles dans le Hainaut rattaché depuis peu à la France, ont marqué Watteau et Pater, tous deux originaires du Nord. Mais si Watteau traduit avec gravité la vie quotidienne des troupes, Pater les traite à la manière des scènes galantes.

Son dessin est d'un rendu délicat, les expressions de ses personnages, leur physionomie restent proches de la réalité, les coloris aguichant et le rendu de la lumière subtil et doux. On le loua beaucoup d'être resté fidèle aux leçons de son maître. Il eut toujours pour lui une reconnaissance parfaite et lui rendit justice de son mérite à toutes occasions se présentant à lui.

Ses œuvres sont présentes dans les collections nationales, notamment au Musée du Louvre où est conservée *« la fête champêtre, réjouissance de soldats »*, une composition plus fournie en personnages et en animations, mais qui reprend le même schéma de présentation : la scène principale sur laquelle tombe la lumière, des personnages autour à leurs activités et un arrière fond de paysage évanescent.

On y retrouve le même rendu notamment pour la tente du campement, pour le tracé léger et aérien des branches d'arbres, la bonhomie des acteurs. Ce sont ces caractéristiques techniques qui permettent de confirmer avec certitude les œuvres exécutées par le Maître car Pater a peu signé durant sa courte carrière.

Une gravure d'après Watteau titrée *« détachement faisant halte »* d'un tableau disparu, pourrait avoir inspiré Pater pour cette composition (Fig. 2).

Une œuvre de format 25 x 31 cm, titrée *« le repos au campement »* faisait partie de la collection David-Weill (Fig. 3), référencée dans le catalogue par Gabriel Henriot, Paris 1926, tome II, n°389.

Une autre, appartenant à l'ancienne collection Michel Levy, titrée *« Le bivouac »*, semble être le pendant de l'œuvre que nous présentons.

Lors du rapport technique réalisé en 2006 par Mr Bedel de Buzareingues, l'examen a révélé une couche de préparation blanche, caractéristique des œuvres peintes à cette époque par Watteau et Pater.

BIBLIOGRAPHIE

Florence Ingersoll-Smouse, *Pater*, éd. les Beaux-Arts, Paris, 1928

Détail

CAILLEUX

Fig. 1 : Facture établie par Jean Cailleux en 1966

Fig. 2 : Gravure d'après Watteau par C. Cochin, le détachement faisant halte dont s'est inspiré J.B. Pater pour le repos au campement

Fig. 3 : Le repos au campement, esquisse sur bois du tableau (25 cm x 31 cm), ancienne collection David-Weill

22

PAIRE DE FAUTEUILS

Par Jean Nicolas BLANCHARD (vers 1730-?)
Reçu Maître le 12 juin 1771
Paris, époque Transition Louis XV - Louis XVI

MATÉRIAUX
Hêtre relaqué
Estampillé **N. BLANCHARD**
H. 95 cm, L. 67 cm, P. 57 cm
€ 50 000 – 60 000

Paire de fauteuils en hêtre mouluré et laqué crème à dossier en médaillon orné au sommet d'une discrète guirlande de fleurs. Les accotoirs à large manchette à support en cavet flexueux présentent une nervure saillante s'achevant en volute. L'assise large est bordée d'une fine ceinture agrémentée d'une composition florale et repose sur un piètement à galbe curviforme orné d'agrafes feuillagées.

Il s'agit d'un exemple intéressant de l'évolution stylistique vers la sobriété « grecque » avec des formes qui se redressent, des motifs moins nombreux, plus modérés et d'une exubérance retenue. Le style à la grecque se répand à Paris avec l'impérative soudaineté d'une mode au lendemain de l'agencement du Cabinet de Lalive de Jully en 1758. La rocaille se démode, le goût s'oriente vers une recherche des formes strictes, épurées, issues des canons esthétiques de l'Antiquité. Au confluent de deux styles, ces fauteuils conservent le galbe et les courbes chères au rocaille tout en s'ouvrant vers une nouvelle recherche de la minimisation des décors. Un modèle similaire estampillé de Blanchard est conservé dans les collections du Musée Lambinet à Versailles.

Jean Nicolas Blanchard est issu d'une famille de menuisiers en sièges. Son père, Nicolas (Maître en 1738) estampillait *« Blanchard »* et conçut des sièges de style Louis XV aux décors rocaille fortement sculptés. Son frère ainé, Sylvain Nicolas (1725-1770) s'établit à l'enseigne du « Chat Blanc », rue de Cléry et réalisa des sièges Louis XV classiques. À sa mort en 1770, Jean Nicolas reprend l'atelier fraternel et devient Fournisseur de la Cour. Il livra ainsi du mobilier pour le Comte d'Artois à Saint-Germain-en-Laye ou pour Mesdames, filles de Louis XV à Bellevue. Ses œuvres sont réputées pour être d'une grande sobriété et d'une grande qualité d'exécution (Fig. 1).

Fig. 1 : Fauteuil, estampillé Blanchard, vers 1775, Versailles, Musée Lambinet

23

TABLE À ÉCRIRE

Par Jean-François OEBEN (1721-1763)
Nommé Ébéniste du Roi en 1755
Paris, vers 1765-1770

MATÉRIAUX
Bâti de chêne et de sapin, placage de bois de rose et d'amarante, filets de citronnier et bronzes dorés
Estampillé **J.F. OEBEN** et marque **JME**
H. 70,5 cm, L . 67,5 cm, P. 40 cm
€ 80 000 – 100 000

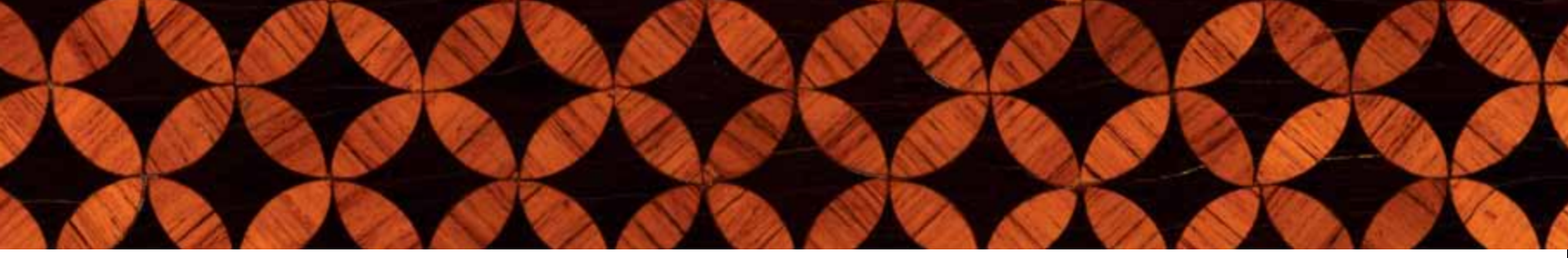
Fig. 1 : Table de salon, fin Louis XV, estampillée J.F.Oeben, Paris, vente Ader, Picard, Tajan, 8 avril 1980

Fig. 2 : Table à écrire, vers 1760, estampillée R.V.L.C., Versailles, Musée du Château de Versailles et de Trianon, inv. Vmb 886

De forme rectangulaire à bords en légères accolades, cette table volante ouvre par un tiroir latéral et repose sur un fin piètement à cambrure estompée. Elle s'orne sur le plateau ainsi que sur le pourtour de la ceinture d'une élégante marqueterie géométrique de cercles entrelacés en bois de rose et amarante. Les montants des pieds sont également soulignés d'un segment de bois de rose sur fond d'amarante, créant ainsi une harmonie de tonalités sur l'ensemble du meuble. Les bronzes ciselés, utilisés avec économie, se réduisent à une lingotière encadrant le plateau et des petits sabots feuillagés.

L'allure élégante et chaleureuse de ce meuble à écrire est signée Jean-François Oeben, l'un des éminents ébénistes parisiens du milieu du XVIII^{e} siècle.

Originaire d'Allemagne, il fit son apprentissage dans son pays natal avant de devenir compagnon et s'installer à Paris en qualité d'apprenti chez Charles-Joseph Boulle (1688-1754) Ebéniste du Roi. À la mort de ce dernier, Oeben s'installe dans un atelier aux Gobelins et reçoit lui aussi le titre d'Ebéniste du Roi. Sa réputation croissante lui attire de nombreuses commandes et la protection des puissants, notamment celle de Madame de Pompadour. En 1759, il obtient un certificat de Fournisseur des Maisons Royales qui doit lui permettre d'acquérir la maîtrise sans frais en vertu du privilège accordé aux ouvriers de la Couronne. Malgré sa grande réputation, Oeben meurt ruiné, en raison d'une gestion hasardeuse et des retards de paiement de ses ouvrages par ses clients ; le Garde-meuble Royal en premier lieu. Sa veuve conserve l'atelier et en confiera la direction à Jean-Henri Riesener qu'elle épousera en 1767.



Son plus grand titre de gloire professionnelle fut sans conteste le bureau cylindre de Louis XV à Versailles qu'il met en chantier en 1760 et qu'il n'achèvera pas à sa mort. Bâti, mécanismes à secrets, moulages en plâtre des bronzes sont de sa main. Riesener, qui a apposé son estampille, n'a mené le projet qu'à son terme.

La qualité de ses marqueteries d'une technique impeccable en fit l'un des maîtres incontestés en la matière. Fleurs, feuillages en corbeilles ou en tiges en bois précieux réalisés dans des tons clairs et chatoyants se détachent d'un fond soutenu appartenant à la fin de l'art rocaille. Les motifs géométriques, cubes, quatre-feuilles, quadrillages, pastillons entrelacés (fig. 1) et cubes sans fond répondant aux nouvelles exigences du style Transition se déploient avec harmonie sur des formes rectilignes. Le Musée du Château de Versailles conserve une table réalisée vers 1760 par Roger Vandercruse, dit Lacroix (R.V.L.C.), de forme et d'ornementation proche de la table que nous présentons (fig. 2), nouvelle preuve de l'interaction et de l'intime collaboration qui existait entre les différents ébénistes parisiens.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Rosemarie Stratmann-Döhler, *Jean-François Oeben*, éd. de l'Amateur, Paris, 2002

24
PAIRE DE VASES « AUX TÊTES DE BÉLIERS »

Paris, époque Louis XVI

MATÉRIAUX

Granit, marbre vert-de-mer et bronzes dorés

H. 22,5 cm, L. 32 cm

€ 20 000 – 25 000

PROVENANCE

Ancienne collection de la Marquise de Ganay, née Ridgway

Cette élégante paire de vases en granit rose veiné de noir à panse ovale est rythmée par plusieurs moulures donnant naissance à un col à triple gorges. Chacun d'entre eux reposent sur un large piédouche lui aussi finement mouluré. Une base de section carrée en marbre vert-de-mer en assure la stabilité.

La beauté du granit est rehaussée par deux têtes de béliers en bronze doré, caractéristiques de l'époque Louis XVI. Ces deux motifs animaliers, finement ciselés n'ont pas été réalisés au hasard car leurs cornes viennent parfaitement s'intégrer et épouser la forme des moulures. Le col est également souligné d'une frise en bronze doré à motifs d'entrelacs géométrisés, rappelant des postes.

Cette très belle paire de vases illustre parfaitement le goût alors très en vogue sous Louis XVI de « monter » des objets, c'est-à-dire de les agrémenter d'une ornementation de bronzes pour magnifier la qualité de leur matière originelle. Dans cette œuvre, l'artiste a voulu mettre en valeur le granit, ses couleurs et ses veines en ajoutant une monture d'une grande qualité de ciselure, sobre et élégante. Celle-ci rappelle le grand goût pour le néo-classicisme et cette passion pour l'Antiquité qui marquèrent profondément le règne de Louis XVI. Contrairement au style Louis XV et à la rocaille, il ne s'agit plus ici de protéger de fragiles matériaux par une monture plus robuste mais de mettre en valeur la pierre, le marbre ou comme ici le granit en l'agrémentant d'un décor. Sous l'effet des Marchands-merciers, les personnages fortunés du Royaume vont rechercher activement ce type d'objet en ayant recours aux meilleurs sculpteurs et bronziers de leur temps. Aux côtés du granit, les marbres, le porphyre, la serpentine et autres minéraux polychromes vont trouver la faveur de ces grands dignitaires.

25
PAIRE DE CHENETS « AUX AMOURS »

France, époque Louis XVI

MATÉRIAU
Bronzes dorés
H. 43 cm, L. 36,5 cm
€ 25 000 – 30 000
Reprises à la dorure

Cette paire de chenets en bronze ciselé et doré présente deux chérubins se faisant face, assis sur une traverse ornée d'une guirlande feuillagée. Chaque chenet est surmonté d'un pot-à-feu décoré d'une frise de grecques et d'oves, de palmettes et d'une guirlande feuillagée courant sur le pourtour de la panse. Ils reposent sur une base de section carrée agrémentée de pilastres cannelés et rudentés encadrant deux profils de personnages féminin et masculin à l'antique. Ce motif de cannelure est repris à l'identique à l'extrémité de la traverse. Des pastillons scandent la base de chaque pilastre soutenu par des pieds ronds.

Les chenets accueillent des figures d'enfants ailés assis se faisant face. L'un, les mains posées sur un casque ouvragé symbolise Mars, dieu de la Guerre. Il regarde avec insolence l'autre enfant, accoudé sur une enclume, un marteau dans la main et prenant un air incrédule. Il s'agit ici de la représentation de Vulcain, dieu de la Forge.

Fig. 1 : Jean-Joseph de Saint-Germain, Paire de chenets aux enfants, Paris vers 1765-1770, Collection privée

Fig. 2 : Jean-Joseph de Saint-Germain, Pendule en bronze doré, Munich, Bayerische Schlösserverwaltung

Cette allégorie est une référence à un épisode de la mythologie grecque, selon lequel, Vulcain, dieu des Volcans, des Métaux et des Forgerons, époux de Vénus, déesse de l'Amour aurait surpris celle-ci dans les bras de Mars. Pour se venger des deux amants, Vulcain tissa un filet métallique invisible et les y enferma pendant leur sommeil. À leur réveil, tous les dieux de l'Olympe purent rire des deux galants pris au piège.

Malgré cette vengeance, Vulcain demeura longtemps sujet de railleries de la part des autres dieux.

Il s'agit ici d'une interprétation légère, où Mars et Vulcain s'affrontent par le jeu des regards. L'arrogance de Mars fait face à la déconvenue du mari trompé et ce, dans le plein esprit des réalisations qui adoptèrent le style dit « à la grecque ». Ainsi, le répertoire iconographique composé d'éléments architecturaux et de motifs antiques (pilastres, pot-à feu, frises de grecques) allié à

un thème puisé dans la mythologie grecque en font un parfait exemple des créations françaises des années 1780.

Cette paire de chenets peut être rapprochée d'un modèle exécuté par Jean-Joseph de Saint-Germain (1719-1791) à Paris, vers 1765 et conservé dans une collection privée (fig. 1).

Une pendule en bronze doré du même artiste et conservée au Bayerische Schlösserverwaltung de Munich présente des chérubins comparables à ceux de notre paire de chenets (fig. 2).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Hans Ottomeyer et Peter Pröschel, *Vergoldete Bronzen*, vol.I, éd. Klinkhardt & Bierman, Munich, 1986

26

TABLE À MÉCANISME

Par Léonard BOUDIN (1735-1807)
Reçu Maître le 4 mars 1761
Paris, vers 1775

MATÉRIAUX
Bâti de chêne et de sapin,
placage de bois de rose,
satiné, sycomore teinté,
filets de bois clair et bronzes dorés

Estampillé **BOUDIN**
H. 74 cm, L. 62 cm, P. 43,4 cm
€ 45 000 – 50 000

Fig. 1 : Secrétaire, attribué à Léonard Boudin, Paris, 1765-1775, Cleveland, Museum of Art, inv. 1942-593a

Fig. 2 : Table à gradin "aux ustensiles à la chinoise", estampillé C. Topino, Paris, vers 1775, Vente Marc-Arthur Kohn SVV, 13 avril 2012, lot 72

Montée sur quatre hauts pieds fuselés en gaine, cette exceptionnelle table de forme rectiligne présente un astucieux mécanisme en son plateau qui coulisse pour permettre une plus grande ouverture du tiroir en ceinture découvrant trois compartiments dont deux à volet mobile faisant apparaître des casiers. Au centre, le volet basculant devient pupitre tandis qu'un second ouvre sur le casier.

Ce meuble présente une marqueterie à toutes faces de grande qualité. Le plateau est orné d'une composition centrale faite d'objets à la chinoise, vases fleuris, porte-pinceaux ou boites, encadrée d'une large frise de quatre-feuilles dans un quadrillage losangé souligné d'une baguette de bronze doré. Ce décor n'est pas sans rappeler les créations de Charles Topino (1742-1803) qui s'était fait une spécialité des compositions dites « aux ustensiles chinois », dont la source est à chercher auprès des panneaux de paravents chinois importés dès la fin du XVII^{e} siècle et qui furent une grande source d'inspiration pour de nombreux ébénistes.

Les volets découvrant les petits compartiments reprennent le même motif de vases fleuris et de quadrillage à quatre-feuilles.

Une frise de postes à boutons de fleurs court sur le pourtour de la ceinture rythmée aux angles de butées à rosace en bronze. Une baguette de bronze souligne la partie inférieure de la ceinture. Les pieds fuselés terminés par des sabots feuillagés, s'agrémentent sur ses quatre sections d'une très élégante chute de culots en dégradé surmontés de pastillons.

Cette table, d'une très haute qualité d'exécution, est probablement une commande particulière portant la marque de Léonard Boudin, peut être en qualité de Marchand-mercier.

Après avoir fourni au début de sa carrière des ébénistes comme Pierre IV Migeon en meubles marquetés ou vernis à l'imitation de la Chine, Léonard Boudin, par la qualité de ses réalisations s'émancipe de ses confrères et ouvre en 1772 son propre magasin dans le quartier du Palais Royal. Il fait alors appel à des artisans comme Charles Topino (Maître en 1773), Pierre Denizot (Maître en 1760) ou Maurice-Bernard Evalde (Maître en 1765). Cette seconde activité de Marchand-mercier prend le pas sur celle d'ébéniste et en 1791, il n'est plus mentionné dans l'Almanach du Commerce, qu'en qualité de marchand.

L'estampille de Léonard Boudin est à considérer comme une marque commerciale. S'il n'est pas le créateur du meuble, les exigences de Boudin en matière de sous-traitance comptent

tout autant que ses qualités d'artisan. Il peut être possible d'attribuer certains meubles à des ébénistes qui ont œuvré pour Léonard Boudin, ceux-ci révélant la personnalité stylistique de leur auteur. Ainsi, paysages et architectures en marqueterie rappellent les œuvres d'André-Louis Gilbert (Maître en 1774), certaines formes, comme le petit secrétaire à abattant conservé au Cleveland Museum of Art (fig. 1) font penser à Roger Vandercruse, dit Lacroix (Maître en 1755), les marqueteries d'objets chinois renvoient indéniablement à Charles Topino (fig. 2). Ce dernier est d'ailleurs mentionné à de nombreuses reprises dans les livres-commandes de Boudin entre 1772 et 1775.

Malgré des origines parfois imprécises, les meubles portant l'estampille de Léonard Boudin reflètent le « Goût Boudin », variés mais toujours de très haute technicité et d'exécution irréprochable.

27

SECRÉTAIRE À ABATTANT

Par Roger VANDERCRUSE, dit LACROIX (1728-1799)
Reçu Maître en 1755
Paris, époque Louis XV, vers 1760-1765

MATÉRIAUX
Bâti de chêne, placage de bois de rose, d'amarante et de sycomore, marqueterie de bois de bout, filets de buis, bronzes dorés, marbre brèche d'Alep et cuir

Estampillé **R.V.L.C.** et marque **JME**
H. 143 cm, L. 96,5 cm, P. 40 cm
€ 70 000 – 80 000

De forme rectiligne à doucine, le secrétaire en armoire présente dans sa partie supérieure un volet abattant masquant le serre-papiers et deux vantaux en partie basse découvrant un coffre. Un tiroir en retrait, caractéristique des réalisations des années 1750-1760 surmonte l'abattant. Des chutes de consoles et de feuilles d'acanthe en bronze doré soulignent la doucine et forment le lien entre le tiroir et les montants biseautés. Ces derniers se prolongent par des petits pieds galbés terminés en sabots feuillagés. Le tablier, de forme chantournée, est orné en son centre d'un cul-de-lampe à volutes symétriques.

Ouvert, l'abattant découvre à son revers un maroquin vert doré au petit fer, quatre petits tiroirs encadrant une niche centrale, deux grands tiroirs de longueur et trois grands casiers au jeu élégant de placages contrastés. Un plateau en marbre brèche d'Alep coiffe l'ensemble.

Le secrétaire est plaqué de bois de rose souligné de filets d'amarante dessinant des encadrements géométriques à motifs de grecques aux angles. Des branches fleuries réunies en bouquet en marqueterie de bois de bout ornent chacun des trois compartiments du meuble.

À l'image de ses confrères Jean-Henri Riesener (1734-1806) ou Jean-François Leleu (1729-1807), Roger Vandercruse subit l'influence à ses débuts de Jean-François Oeben (1721-1763), le plus prestigieux de ses beaux-frères. Il en va ainsi des placages de satiné en feuilles, des marqueteries de motifs géométriques imbriqués évoquant la vannerie visibles notamment sur des

commodes. Il va cependant rapidement s'émanciper et exprimer sa manière personnelle au travers de la variété de meubles et de décor qu'il fournit à une riche clientèle privée par l'intermédiaire de Simon-Philippe Poirier, Marchand-mercier fort renommé dans la capitale à qui il livra nombre de petits meubles et tables légères, mais également à la Cour grâce à Gilles Joubert, Fournisseur privilégié du Roi depuis 1751.

Le secrétaire que nous présentons s'inscrit dans la lignée des premiers meubles que l'ébéniste réalisa dans le style Louis XV, aux formes galbées et marqueteries florales.

L'impression de corpulence architecturale est contrebalancée par la légèreté du décor marqueté et l'ornementation de bronzes dorés. Ces caractéristiques se retrouvent dans un secrétaire à rideaux conservé au Musée du Petit Palais à Paris qui d'aspect massif par sa forme est allégé par la qualité et la préciosité de ses décors (fig. 1).

Fig. 1 : Secrétaire à rideaux, estampillé R.V.L.C., Paris, vers 1760, Paris, Musée du Petit Palais, inv. ODUT01608

Fig. 1 : Pendule « à la Douleur », modèle de François Vion, bronzes dorés et marbre, vers 1780, Paris, Musée Nissim de Camondo, inv. CAM 671

28
PENDULE
« VÉNUS NOURRISSANT UNE COLOMBE »

Paris, époque Louis XVI

MATÉRIAUX

Bronzes dorés et marbre

Cadran signé **BAFFERT** à Paris (cité en 1773)

H. 43 cm, L. 31 cm, P. 12 cm

€ 11 000 – 13 000

Cette pendule en bronze ciselé et doré représentant Vénus nourrissant une colombe est caractéristique des pendules dites « à sujet », très appréciées sous Louis XVI pour la légèreté des thèmes abordés et la grande qualité des matériaux employés.

Vénus se tient debout, drapée dans un magnifique vêtement souple et fluide, soulignant sa longue silhouette. Elle regarde avec tendresse l'Amour qui lui fait face, une main posée sur sa poitrine, l'autre tendue vers la colombe pour la nourrir. Ce volatile lui est présenté par un putto, agenouillé sur un petit tertre rocheux recouvert d'un long tissu dévoilant une urne à godrons. Derrière eux se dresse un très beau branchage fleuri, rétablissant l'équilibre entre la monumentalité de Vénus et la petitesse de Cupidon. Ces deux personnages enserrent un cadran en émail blanc indiquant les heures en chiffres romains et les minutes en chiffres arabes. La frivolité de la scène principale s'interrompt au niveau du socle mouluré où l'on retrouve toute la rigueur et le vocabulaire ornemental néoclassique. Les angles sont marqués par de puissants pilastres à cannelures encadrant un trophée de l'Amour fait de feuillages, nœud, carquois et colombe se détachant sur un fond rouge. Cette base en bronze doré est doublée par un second socle de marbre noir à décrochements. Il s'agrémente en façade d'un très élégant décor d'entrelacs géométriques ponctués de fleurettes. Cette pendule repose sur quatre pieds boules aplaties.

Le thème de Vénus et l'Amour a sans doute été celui qui connut le plus de succès sous Louis XVI et a été décliné en de nombreuses versions. Ainsi, certaines pendules montrent ces deux personnages avec un oiseau mais avec une signification différente en fonction de l'attitude de ces derniers (tels que « La pleureuse d'oiseau » ou « Le retour de l'Amour »).

Deux grands fondeurs de l'époque Louis XVI, François Vion (reçu Maître fondeur en 1764) et René François Morlay (reçu Maître fondeur en 1779), se sont fait une spécialité de ce type de pendule. Le Musée Nissim de Camondo possède une œuvre de François Vion où l'on retrouve Vénus très attendrie par la colombe que lui présente un Amour (fig. 1). Le château de Versailles conserve une pendule de René François Morlay livrée pour la chambre de la Comtesse de Provence à Versailles où la figure de la déesse, la richesse de son vêtement et sa posture sont à rapprocher également de notre œuvre (fig. 2).

Malgré la légèreté du sujet, la qualité de ciselure et dorure des bronzes demeurent d'une grande finesse d'exécution et de précision, attestant du talent des maîtres-bronziers de cette fin du XVIII^{e} siècle.

Fig. 2 : Pendule livrée pour la chambre de la Comtesse de Provence, Paris, 1771, par René Morlay fondeur et Jean-Antoine Lépine horloger, bronzes dorés, Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon (dépôt du Mobilier National), inv. GML10898

29

GRANDE COMMODE « À LA GRECQUE »

Par Simon OEBEN (mort le 4 avril 1786)
Reçu Maître le 17 octobre 1769
Paris, époque Transition, vers 1770

MATÉRIAUX
Bâti de chêne, marqueterie de bois de rose et d'amarante, bronzes dorés et marbre rouge griotte
Estampillé **S. OEBEN**
H. 90 cm, L. 162 cm, P. 64,5 cm
€ 300 000 – 350 000

PROVENANCE
Ancienne collection Espirito Santo, vente Paris, 14 juin 1955

De forme rectangulaire à léger ressaut central, cette majestueuse commode ouvre par cinq tiroirs sur trois rangs à traverses de soutien dissimulées. En partie inférieure, les deux tiroirs de longueur sont ornés d'une marqueterie de cubes sans fond en bois de rose entourée de bordures d'amarante et de dessins géométriques reprenant les trois parties de la façade centrale en avancée et latérales en retrait. Six petites poignées de préhension circulaires en bronze doré scandent les deux tiroirs. Les côtés reprennent ce même motif de cubage. Le tablier sobrement chantourné est agrémenté d'un cul-de-lampe en bronze doré à motifs de fleurons, acanthes et nœuds de passementerie.

La ceinture est soulignée d'un filet de bronze doré à motif de rang de perles et dissimule sous une frise d'entrelacs en bronze finement ciselé et doré les trois tiroirs s'ouvrant par de petits anneaux. Les montants à pans coupés, ornés de chutes à tête de bélier et fleurons sont soulignés d'un filet d'amarante sur l'arête et sont prolongés par des pieds à forte cambrure terminés par des sabots en feuilles d'acanthe à volute. Un plateau à gorge en marbre rouge griotte coiffe l'ensemble.

Frère cadet de Jean-François Oeben (1721-1763), Simon est mentionné en 1754 comme compagnon dans l'atelier des Gobelins de son frère, devenu Ebéniste du Roi, succédant ainsi à Charles Joseph Boulle (1688-1754). Lorsque deux ans plus tard, Jean-François part pour l'Arsenal, Simon continue seul l'activité de l'atelier et reçoit le titre d'Ebéniste du Roi. Bien que fournisseur d'une riche clientèle comme le Duc de Choiseul ou Madame de Pompadour, il laissa à sa mort une situation financière si catastrophique que sa veuve, Marie-Marguerite Vandercruse, sœur de Roger Vandercruse Lacroix, doit rapidement cesser toute production.

Le Musée des Arts Décoratifs de Lyon conserve une commode comparable à celle que nous présentons tant dans sa forme que dans son décor marqueté de cubes. Elle porte la double estampille de Jean-François et Simon, preuve de leur proche collaboration et de l'interaction de leurs compétences (fig. 1).

En 1758, le diplomate Ange-Laurent de Lalive de Jully fit aménager une aile de son hôtel parisien pour y accueillir ses collections d'antiques dans un style gréco-romain. Ouvert au tout Paris, cela fit grand bruit dans les salons. La mode s'empare de ce nouveau répertoire. *« Tout est aujourd'hui à la grecque »* déclarent Grimm et Diderot en 1763. Le mobilier n'est pas en reste. Le rocaille disparaît au profit de formes planes et rectilignes. Certains meubles, comme le bureau à dessus brisé ou la coiffeuse en forme de cœur ne survivront pas et d'autres formes vont se développer comme les petites tables volantes ou les bonheurs-du-jour. Les secrétaires, bureaux plats et commodes conservés, vont adopter les nouvelles formes. Jean-François Oeben, Simon Oeben, Roger Vandercruse Lacroix ou Jean-Henri Riesener furent les grands représentants de ce qu'on appela alors le style « à la grecque ».

Le modèle de commode à ressaut que nous présentons eut la faveur de Simon Oeben (fig. 2). D'une grande sobriété dans son architecture, son ornementation n'en est pas moins élégante et raffinée par le jeu des marqueteries de cubes soulignés par des bronzes sobres et discrets.

Les rares ouvrages conservés de Simon Oeben témoignent d'un esprit d'invention et de rationalité, trop éclipsé par la juste renommée de son aîné.

Fig. 1 : Commode à ressaut, Paris, vers 1760, estampillé J.F. Oeben et S. Oeben, Lyon, Musée des Arts Décoratifs, inv. MAD1225

Fig. 2 : Commode à ressaut, Paris, époque Transition, estampillé S. Oeben, Christie's, vente Monaco, 13 décembre 2008, n°351

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Pierre Kjellberg, *Le Mobilier français au XVIII^e siècle. Dictionnaire des Ebénistes et des Menuisiers*, Ed. de l'Amateur, Paris, 1989, pp. 620 à 623

Alexandre Pradère, *Les Ebénistes français de Louis XIV à la Révolution*, Paris, Ed. du Chêne, 1989, p. 261 et pp. 265 à 268

Rosemary Stratmann, *Der Ebenist Simon Oeben*, Ed. Aachener Kunstblatter, 1972

30

TABLE À TOUTES FINS

Par Roger VANDERCRUSE, dit LA CROIX (1727-1799)
Reçu Maître le 6 février 1755
Paris, vers 1780

MATÉRIAUX
Bâti de sapin, placage de bois de rose, sycomore teinté, filets de citronnier et de bois teinté vert, maroquin rouge, bronzes dorés et marbre gris Sainte-Anne
Estampillé **R.V.L.C.** et marque **JME**
H. 74 cm, diam. 43,5 cm
€ 45 000 – 50 000

Cette élégante table de forme ronde repose sur trois pieds à légère cambrure et ouvre par un tiroir à tablette coulissante découvrant une écritoire tendue de maroquin rouge doré au petit fer.

La ceinture est ornée de trois réserves rectangulaires à motifs de losanges en sycomore teinté sur fond de bois de rose soulignées d'une frise de rangs de perles en bronze doré et scandées par des butées en léger ressaut. Le plateau est couvert d'un marbre gris Sainte-Anne et bordé d'une galerie en bronze ajouré en entrelacs. Entre les trois montants en gaine de section carrée se loge une tablette d'entrejambes en placage de bois de rose en frisage concentrique cernée d'une galerie reprenant le même motif que la supérieure. Le piètement tripode se libère en partie inférieure par une cambrure légère terminée par des petits sabots feuillagés en bronze.

Les autres ornementations de bronze doré se réduisent à six pastillons rythmant les butées du piétement et l'entrée de serrure feuillagée du tiroir.

Estampillée R.V.L.C., cette table dite « à toutes fins » compte tenu de son usage très étendu, reflète parfaitement le goût de cet ébéniste pour les petits meubles volants qu'il maîtrise à la perfection dans le style Transition, où les formes droites et élégantes, les décors raffinés et épurés prennent le pas sur les exubérances rocaille.

Fig. 1 : Table ovale, estampillée R. Lacroix, Paris, vers 1780, collection privée

Fig. 2 : Table à écrire, estampillée RVLC, Paris, vers 1775-1780, Paris, Musée du Louvre, inv. OA11298

D'origine flamande, Roger Vandercruse naît à Paris de père ébéniste au Faubourg Saint-Antoine. Il fut très lié à de nombreux et illustres artisans par le jeu des alliances familiales ou par les collaborations professionnelles avec Jean-François et Simon Oeben, Jean-Henri Riesener, Simon Guillaume, Pierre Migeon ou Martin Carlin. A la mort de son père en 1755, il reprend l'atelier familial et acquiert très vite une grande notoriété que justifie la haute qualité de ses œuvres et qu'atteste l'abondance de sa production.

Utilisant la transcription française de son nom, il choisit deux estampilles différentes, « R. Lacroix » et « R.V.L.C. », mais il n'est pas impossible de rencontrer les deux estampilles juxtaposées sur un même meuble.

Fournisseur par l'intermédiaire de son confrère Gilles Joubert des Demeures Royales, notamment de Madame Victoire et Madame Adélaïde, il répond parallèlement à de nombreuses commandes privées et collabore avec les Marchands-merciers Daguerre et Poirier. Ses premières œuvres respectent les critères du meuble Louis XV aux formes galbées et décors floraux chatoyants pour s'orienter vers un répertoire ornemental très varié de marqueteries géométriques adapté à des contours plus rectilignes.

Les petites tables d'une grande variété d'usage, à écrire, à café, chiffonnières ou travailleuses, très demandées par la clientèle privée, furent prétexte au déploiement d'une infinie variété de décors. La forme générale à plateau rectangulaire ou rond sur pieds à tablette d'entrejambe se revêt de placages jouant sur les tonalités de bois et les motifs géométriques (fig. 1) et parfois accueille des matériaux nouveaux comme la porcelaine de Sèvres (fig. 2). Les modèles de R.V.L.C. s'apparentent de très près aux modèles réalisés de manière contemporaine par Bernard Van Risen Burgh peut être pour répondre à des commandes des Marchands-merciers et faire face à la forte demande des aristocrates parisiens.

Notre table est l'exemple même de ces petits meubles destinés à une clientèle privée de plus en plus friande de qualité et de raffinement.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Clarisse Roinet, *Roger Vandercruse dit Lacroix*, éd. de l'amateur, Paris, 2000

31

BELLE PAIRE D'APPLIQUES À DEUX BRAS DE LUMIÈRE

France, époque Louis XVI

MATÉRIAU
Bronzes dorés
H. 70 cm, L. 47 cm, P. 29 cm
€ 65 000 – 70 000

Détail

Cette exceptionnelle paire d'appliques à deux bras de lumière en bronze ciselé et doré reprend tout le répertoire ornemental du style Louis XVI, fait d'élégance, de sobriété et de raffinement.

Le fût ajouré est ponctué en son centre d'un bouquet de fleurs traitées au naturel. Il est sommé d'un superbe nœud de ruban finement ciselé qui se développe vers le bas en une double draperie pour rejoindre une large feuille d'acanthe. L'amortissement se compose de grappes de feuilles lancéolées.

Les deux bras de lumière s'échappent du centre du fût en imitant un rinceau feuillagé sinueux agrémenté de fleurettes dont les tiges accentuent avec élégance les courbes ; rompant ainsi avec la verticalité du fût. Chacun d'entre eux se termine par un bassin en forme de corole soutenant un binet finement cannelé.

Cette rare paire d'appliques se démarque de la production classique de l'époque Louis XVI au regard de ses dimensions monumentales mais également dans l'exécution parfaite et l'harmonie qui existe entre les différents motifs ornementaux.

Véritables chefs-d'œuvre de ciselure et de dorure, elles sont l'œuvre d'un très grand bronzier du dernier tiers du XVIII^{e} siècle, qui puisa son inspiration dans son imagination mais aussi dans les nombreux recueils d'ornemanistes qui circulaient à l'époque.

Fig. 1 : Commode à montants en placards, Paris, vers 1785, estampillé Joseph Stöckel, Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. 36127

Fig. 2 : Encoignure d'une paire, Paris, époque Louis XVI, estampillé Joseph Stöckel, ancienne collection Galerie Perrin

32

MEUBLE À EN-CAS

Par Joseph STÖCKEL (1743-1802)
Reçu Maître le 2 août 1775
Paris, époque Louis XVI

MATÉRIAUX
Bâti de chêne, acajou, placage d'acajou, bronzes dorés et marbre

Estampillé **I. STÖCKEL**
H. 71 cm, L. 41,5 cm, P. 31 cm
€ 20 000 – 25 000

Ce petit meuble à toutes faces de section rectangulaire en acajou et placage d'acajou ouvre en façade par deux vantaux à rideaux superposés munis de boutons de préhension en bronze doré et découvrant deux casiers de rangement. Un plateau de marbre blanc s'encastre dans les deux panneaux latéraux ainsi que dans celui du fond, prolongés pour former une cuvette. Les montants cannelés reposent sur un piétement fuselé terminé en sabot toupie en bronze doré.

La destination de ces meubles, d'une grande sobriété d'exécution, semble être la conservation et la protection d'objets fragiles, voire d'aliments. Pouvant être placés dans une chambre près d'un lit ou d'un lit de repos, dans un salon à proximité des sièges, ils permettaient à leur propriétaire d'accéder aisément à tout moment de la journée ou de la nuit à des mets et boissons. Le plateau conçu avec un matériau de grande résistance confirme sa fonction d'accueil de verres, assiettes ou autres plats pouvant tacher le support.

Ce modèle, estampillé Joseph Stöckel, s'inscrit parfaitement dans le style de ses créations, puissantes, rigoureuses et cossues.

Originaire d'Allemagne, mentionné dès 1769 à Paris, rue de Charenton, il fournit les Marchands-merciers ainsi que le Comte de Provence, frère de Louis XVI.

Adepte des formes rectilignes, il fit un usage important des panneaux d'acajou auxquels il adjoignit de fins encadrements de bronzes dorés et enserrés dans de lourds montants à profondes cannelures, arrondis et saillants. Ses œuvres, dont certaines font partie des collections muséales (fig. 1), témoignent toutes du soin extrême et du souci de la perfection que Stöckel a apporté à la réalisation de ses meubles (fig. 2).

33

TABLE À ÉCRIRE

Par Roger VANDERCRUSE, dit LACROIX (1728-1799)
Reçu Maître en 1755
Paris, vers 1775-1780

MATÉRIAUX
Bâti de chêne, placage de bois de rose, satiné et sycomore, cuir et bronzes dorés
Estampillé **R.V.L.C.** et marque **JME**
H. 72,5 cm, L. 86,7 cm, P. 50,8 cm
€ 60 000 – 70 000

Fig. 1 : Table légère, estampillée R.V.L.C., Paris, vers 1775, Paris, ancienne collection Galerie Perrin

Fig. 2 : Secrétaire en armoire, estampillé R.V.L.C., Paris, vers 1775, Paris, ancienne collection Galerie Gismondi

De forme rectiligne, la table à écrire à trois tiroirs en façade, auxquels répondent trois faux tiroirs sur la face opposée, repose sur quatre pieds fuselés de section quadrangulaire. Le plateau est garni d'un maroquin doré au petit fer dans un encadrement de placage de sycomore. La ceinture est ornée d'une fine marqueterie de quatre-feuilles dans un quadrillage losangé à encadrements de bois de rose. Les butées d'angle sont revêtues de cannelures rudentées en bronze doré, motif repris entre les trois tiroirs dynamisant la façade. Les pieds sont ornés de pastillons de bronzes en leur sommet, de chutes de culots en dégradé sur les quatre faces et de sabots en gaine.

À la sobriété et la pureté de la forme générale du meuble (fig. 1) répond une très élégante et raffinée marqueterie géométrisante dont Roger Vandercruse dit Lacroix s'était fait une spécialité maîtrisant à la perfection le style Transition avec ses formes droites et élégantes, ses décors raffinés aussi bien sur des petits meubles que des plus imposants (fig. 2).

34

PORTRAIT DE VOLTAIRE

Par Jean-Baptiste NINI (Urbino, 1717 – Chaumont-sur-Loire, 1786)

MATÉRIAUX
Terre cuite et noyer
Signé sur la découpe du buste NINI f.
Inscription sur le pourtour « VOLTAIRE/NE/LE/XX/FEVRIER/MDCXCIV / J.B. NINI.F.1781 »
Diam. 14,1 cm
€ 1 500 – 2 500

Ce médaillon en terre cuite nous présente François-Marie Arouet, dit Voltaire (1694-1778) dans la pure tradition des médailles et de la numismatique.

Son visage vu de son profil droit apparaît couronné de lauriers à l'image des empereurs de l'Antiquité romaine. Le sculpteur n'a pas cherché à idéaliser son modèle aux rides marquées, au rictus figé et au crâne dégarni. C'est l'homme dans sa maturité qu'il met en avant, le philosophe dans la fleur de l'âge. Daté de 1781, ce bas-relief a été réalisé après la mort de l'écrivain. Il s'agit donc ici pour Jean-Baptiste Nini de rendre un hommage posthume à Voltaire.

De naissance italienne, Jean-Baptiste Nini s'installa définitivement en France en 1757 où il commença à sculpter les portraits en médaillon de terre cuite auxquels est définitivement liée sa célébrité. Il fréquenta les salons de la bourgeoisie et de la petite noblesse, où il a pu rencontrer et fixer de nombreux visages. Remarqué par Jacques-Donatien Leray de Chaumont, Intendant de l'Hôtel Royal des Invalides, il lui commanda son effigie en 1771 (fig. 1). Ce portrait est l'une des œuvres majeures de Nini par sa qualité et son originalité. Propriétaire du château de Chaumont-sur-Loire, il y avait installé une manufacture de cristaux et de céramique utilitaires. En 1772, il engage Nini en charge pour lui de diriger les manufactures. Parallèlement, celui-ci continuera à sculpter ses portraits en médaillon. Nini mourut à Chaumont-sur-Loire, qu'il n'avait plus quitté depuis 1772.

Héritier des innovations apportées par Edme Bouchardon ou Jean-Antoine Houdon dans l'art du portrait sculpté en médaillon de profil, Jean-Baptiste Nini s'inspire dans la mise en page de ses figures et la calligraphie des légendes, de l'art de la médaille de grand format issu de la numismatique et porte à un haut degré de raffinement le portrait en médaillon. Le choix des personnages est très varié s'expliquant par les relations privilégiées et le hasard des rencontres (fig. 2).

Ses œuvres exceptionnelles par leur finesse d'exécution, sont conservées dans de nombreuses collections publiques et privées tel que le Musée Nissim de Camondo à Paris, le Musée des Beaux-arts de Blois, le Musée du Louvre à Paris ou le Metropolitan Museum of Art de New York.

Admiré de ses contemporains, il a ouvert la voie aux « galeries » modernes de portraits, de Chinard à David d'Angers, qui mobilisent sensibilité et efficacité dans la visualisation de personnages représentés pour être reconnus et diffusés.

Fig.2 : J.B. Nini, portrait de Benjamin Franklin, terre cuite, Blérancourt, Musée Franco-américain du château de Blérancourt, inv. CFAa148

Fig. 1 : J.B. Nini, portrait de Monsieur Le Ray de Chaumont, terre cuite, Blois, Musée des Beaux-arts, inv. 861-199-25

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Anna Cerboni Baiardi, Barbara Sibille, *Giovan Battista Nini*, *Da Urbino alle rive della Loira. Paesaggi e volti europei*, *Portraits sculptés des Lumières au romantisme, autour de Jean-Baptiste Nini*, catalogue de l'exposition, Blois du 27 octobre 2001 au 27 janvier 2002, éd. Federico Motta, Milan, 2001

35

PENDULE SQUELETTE

Fin du XVIII[e] siècle

MATÉRIAUX

Bronzes dorés et émail polychrome

Cadran signé **BICHON** à Moulins, Marchand-horloger entre 1785 et 1806

H. 40 cm, L. 23 cm, P. 10,5 cm

€ 6 500 – 7 000

Vue de dos

Cette élégante pendule squelette en bronze ciselé et doré témoigne du nouvel engouement pour la science et le progrès technique qui déchaînent alors les passions à la fin du XVIII[e] siècle.

Le véritable sujet de cette pendule est son mouvement que l'on n'hésite plus à exhiber en le laissant visible au centre du cadran. Celui-ci s'agrémente d'un premier cercle d'émail blanc indiquant les heures en chiffres romains et les minutes en chiffres arabes. Il contraste harmonieusement avec son entourage d'émail bleu parsemé d'étoiles dorées. Deux aiguilles finement ouvragées laissent largement apparaître les rouages qui constituent le mouvement. Cette ossature mécanique repose sur une double arcade de bronzes ciselés et dorés à décor de moulures agrémentées de palmettes. Elles reposent sur une base cylindrique à décors bagués. Cette architecture est bordée en partie haute d'un branchage feuillagé traité au naturel. L'ensemble de la pendule est couronnée par une large coquille épanouie d'où émergent deux rinceaux épousant la forme du cadran. Cette pendule s'appuie sur un socle rectangulaire terminé par quatre pieds boules aplaties.

La richesse du bronze doré caractéristique des pendules à sujet de la décennie précédente est ici abandonnée au profit de la sobriété du décor mettant en valeur le mouvement. Les composants du mécanisme acquièrent une véritable valeur esthétique simplement soulignée par quelques bronzes finement ciselés et un décor émaillé. Les arches sont ici purement fonctionnelles et destinées à soutenir le cadran.

Ce type de pendule était alors très en vogue sous le Directoire et le Consulat où la rationalité, la sobriété et la rigueur scientifique se devaient de diriger les Arts et les consciences.

36

PORTRAIT DE MONSIEUR D'AIGREFEUILLE

Par Louis Philippe MOUCHY (Paris, 1734 - 1801)

Fin du XVIII^{e} siècle

MATÉRIAU
Marbre
Diam. 22 cm
€ 1 200 – 2 000

Fig. 1 : Portrait de Jacques-Joseph de Boussairolles, marbre, Château de la Mogère

Ce très élégant portrait en marbre sculpté en bas relief représente Charles Michel Jean-Louis Toussaint d'Aigrefeuille (1748-1818), personnage éminent de la haute société du XVIII^{e} siècle qui fit une carrière aussi brillante que fulgurante. Il entra dès l'âge de seize ans à la Cour des Comptes. Membre d'une importante famille de magistrats de Montpellier, il appartenait également à la Société Royale des Sciences de cette ville et à l'Académie des Arcades de Rome. En 1790, il devient Chevalier de l'Ordre de Malte.

Encore aujourd'hui trop méconnu, l'auteur de notre œuvre, Louis Philippe Mouchy, n'en demeure pas moins un des meilleurs sculpteurs de son temps. Il développa son art aux côtés de Jean-Baptiste Pigalle dont il épousa la nièce et avec lequel il collabora longtemps. Il fut reçu à l'Académie Royale en 1768 avec un *Berger Assis*, aujourd'hui conservé au Musée du Louvre et travailla dès lors pour le Roi et de grandes personnalités comme le Prince de Condé. Il participa notamment à la grande commande du Comte d'Angivilliers de la série de sculptures des *Hommes Illustres*. Pétri de l'esprit classique de Bouchardon, il sculpta notamment avec Boizot de nombreuses figures pour l'église de Saint Sulpice. Dans son Œuvre, les portraits abondent et sont aujourd'hui conservés dans les plus grands musées comme celui de Versailles où est conservé notamment un portrait de Voltaire.

Notre tondo a pu être identifié grâce à deux autres portraits de sa main ; celui de Laurent de Joubert et de Jacques-Joseph de Boussairolles (documenté et payé en 1783) (Fig. 1), tous deux originaires également de Montpellier. Il existait de nombreuses alliances au XVIII^{e} siècle entre les Aigrefeuille et Flaujergues, et entre Flaujergues et Boussairolles.

37

LUSTRE À SIX LUMIÈRES

Europe du Nord, vers 1800

MATÉRIAUX

Bronzes dorés et cristal

H. 90 cm, Diam. 46,5 cm

50 000 - 60 000 €

Ce lustre à six lumières présente un fût central orné de boules de cristal en chapelet et s'épanouissant en palmier à six branches en son sommet. Une corbeille hexagonale en bronze doré à motif de palmette ajourée soutient six bras de lumière agrémentés de larges pampilles en chute.

38

MEUBLE D'ENTRE-DEUX À RIDEAU « AUX POINTS DE HONGRIE »

Paris, époque Louis XVI

MATÉRIAUX

Bâti de chêne, placage d'acajou, amarante, de bois de rose, sycomore teinté, filets de buis, de citronnier et d'ébène, bronzes dorés, métal argenté, maroquin doré au petit fer, marbre brèche

H. 82 cm, L. 63, 5 cm, P. 30, 5 cm

€ 90 000 – 120 000

Cet élégant petit meuble d'entre-deux à hauteur d'appui de forme rectangulaire est plaqué d'un rare motif dit « aux points de Hongrie » que l'on peut rapprocher de l'œuvre de Jean-Michel Fontaine, reçu Maître-Ebéniste en 1767.

Il ouvre en ceinture par un tiroir orné d'une frise d'entrelacs en bronzes ciselés et dorés sur un fond de sycomore teinté. Ouvert, il démasque une tablette plaquée de losanges sur une face et agrémentée de maroquin doré au petit fer sur l'autre. Deux petits tiroirs sont disposés sous cette tablette dont l'un laisse apparaître un nécessaire à écrire en métal argenté.

En façade, ce meuble ouvre également par un vantail à rideau coulissant « à lattes mouvantes » plaquées de bois de rose et d'amarante en frisage imitant le « point de Hongrie ». Ce motif, à la fois sobre et de la plus grande élégance, est encadré par une baguette en bronze doré. En partie basse, un cartouche fait de gerbes de blés noués et de feuilles d'acanthe en bronze ciselé et doré forme le tablier.

Les panneaux latéraux se parent de ce même décor de fins chevrons soulignés en partie haute par une frise d'entrelacs. Les montants antérieurs à pans coupés sont également plaqués de ce motif, créant ainsi une véritable continuité géométrique du meilleur effet visuel et décoratif. Ils sont sommés de deux pastillons en bronze doré se détachant sur un fond de citronnier.

Les quatre pieds gaine se terminent par des sabots en bronze. Il est coiffé d'un marbre brèche ceint d'une galerie d'oves repercées en bronze doré.

Ce meuble d'entre-deux est caractéristique de la grande vogue néoclassique de l'époque Louis XVI où les ébénistes privilégiaient la pureté des formes et la sobriété du décor souvent géométrisant. À l'instar de notre meuble, les artistes cherchaient toujours à employer des matériaux de très belle qualité où se mélangeaient avec harmonie différentes essences de bois précieux. La rareté de celui-ci réside dans ce très ingénieux système de « lattes mouvantes » que l'on ne retrouve que dans les œuvres de très grande qualité et qui serait apparu pour la première fois dans le bureau du Roi Louis XV, chef-d'œuvre d'ébénisterie de Jean-François Oeben et Jean-Henri Riesener.

L'autre singularité de cette œuvre est le recours à ce placage « aux points de Hongrie », très peu courant et d'un aspect décoratif surprenant par le raffinement qui s'en dégage.

On peut comparer ce meuble avec une commode conçue par Jean-Michel Fontaine, reçu Maître en 1767 (fig. 1). Cet ébéniste, assez méconnu au regard de sa faible production mais d'un immense talent, réalisa un superbe décor « aux points de Hongrie », comparable au nôtre dans ses qualités esthétiques et matérielles. Il utilisa également le même type de frise d'entrelacs en bronze doré pour souligner le tiroir supérieur.

Simple en apparence, ce meuble est en réalité une véritable prouesse d'ébénisterie qui devait probablement garnir une petite pièce d'un hôtel particulier ou d'un grand appartement parisien du dernier quart du XVIII^{e} siècle.

Fig. 1 : Commode en placage de bois de rose à l'imitation du « point de Hongrie », estampillé Jean-Michel Fontaine, époque Transition, vente Versailles, 13 Décembre 1959

Fig. 1 : Claude Galle, paire de candélabres, bronzes dorés et patinés, vers 1805, Paris, Mobilier National, inv. GML 1294/1&2

Fig. 2 : Claude Galle, paire de candélabres, bronzes dorés et patinés, vers 1809, Paris, Mobilier National, inv. GML10782/1&2

Fig. 3 : Gérard-Jean Galle, dessin de pendules pour l'Exposition Universelle de Paris en 1819

39

PENDULE « ATHÉNIENNE À LA FLEUR DE TOURNESOL »

D'après un modèle attribué à Claude GALLE (1759 - 1815)

Paris, vers 1810-1820

MATÉRIAU

Bronzes dorés

H. 93 cm, L. 32 cm, P. 26 cm

€ 60 000 – 70 000

Cette exceptionnelle pendule en bronze ciselé et doré démontre la ferveur qui existait dans ce premier tiers du XIX^{e} siècle pour le travail du bronze réalisé par les plus grands artistes de cette époque tel Claude Galle (1759-1815) ou encore Pierre-Philippe Thomire (1751-1843).

Une figure féminine, à la silhouette fine et élancée, se tient debout, légèrement déhanchée. Son corps est souligné par une longue toge qui épouse ses formes avec élégance, se développant en fins plissés dits « drapés mouillés ». Ce vêtement, traité quasiment en transparence, laisse apparaître une poitrine généreuse et de longues jambes légèrement décalées, accentuant les drapés. Une ceinture nouée lui entoure les hanches tandis qu'une étoffe repose sur son épaule avec le plus grand charme. Le soin du détail apparaît au niveau de son épaule gauche où la manche de son vêtement semble prête à céder sous la tension de ses muscles. Le visage de cette nymphe a été réalisé avec une grande expressivité, légèrement tourné vers le ciel. Son port de tête fier et noble est encadré par une chevelure magnifiquement ciselée, relevée à l'arrière en chignon. Son bras gauche replié supporte une tige de fleur de tournesol dont les pétales s'épanouissent sur une double rangée. L'arrière a également été traité avec un grand naturalisme notamment au regard de la courbure de la tige et de la superposition de pétales lancéolés. Le cœur de la fleur constitue le cadran finement guilloché en spirale indiquant les heures en chiffres romains. Dans un geste plein de grâce, la jeune femme retient délicatement la fleur de sa main droite, afin qu'elle reste bien droite et ne plie pas sous son propre poids.

Ses pieds nus reposent sur une base cylindrique agrémentée de guirlandes à motifs feuillagés retenues par des flambeaux à nœuds de rubans. Deux tores de feuilles de chêne soulignent les moulures et font la transition avec le socle octogonal.

Le spectaculaire modèle de cette pendule monumentale peut être attribué à l'un des meilleurs bronziers du début du XIX^{e} siècle, Claude Galle qui, aux côtés de Pierre Philippe Thomire et Armand Feuchère notamment a su développer et créer de nouvelles formes qui feront la gloire des arts décoratifs sous Napoléon I^{er}. Inspirés par les travaux des ornemanistes Percier et Fontaine, ils ont cherché sans cesse à se rapprocher de la pureté et de la rigueur de l'Antiquité. Claude Galle, reçu Maître en 1786, fut un des fournisseurs attitrés du Garde-meuble, d'abord sous Louis XVI puis sous le Consulat et l'Empire. Installé Quai de la Monnaie puis rue Vivienne, un des quartiers les plus à la mode ce début de XIX^{e} siècle, son immense talent lui permit de livrer de nombreuses pendules, chenets et candélabres pour garnir les Palais Nationaux et notamment le château de Fontainebleau. Comme ses contemporains, l'Antiquité est sa grande source d'inspiration. Son style peut se démarquer car, à cette rigueur et cette beauté froide réclamée par le néoclassicisme, il introduit souvent un élément de fantaisie. Ses femmes sont très souvent représentées vêtues d'un drapé mouillé et adoptent des poses familières toujours maîtrisées. Ainsi, on observe dans notre œuvre un léger déhanché, une jambe avancée ; d'autres modèles peuvent la montrer debout sur la pointe des pieds. La fleur, très naturaliste, participe aussi pleinement à ces effets de surprise voulus par l'artiste. Le mouvement est présent dans ses grandes œuvres tels candélabres ou pendules, animés par un souffle ou une émotion toujours parfaitement contrôlée. L'heure et les aiguilles sont complètement occultées pour laisser le regard du spectateur se perdre dans la dorure de la sculpture.

On observe ainsi le même délicat mouvement des bras dans une paire de

candélabres livrés par Galle en 1807 pour le salon de l'Impératrice à Fontainebleau (fig.1). La coiffure finement réalisée, à la mode antique et ce vêtement si fin apparaît dans un candélabre exécuté par cet artiste pour l'Hôtel de Marbeuf (fig. 2).

Son fils, Gérard-Jean, lui succéda en 1812 et reprit avec succès les modèles de son père comme en témoignent ses dessins de pendules allégoriques datés de 1819 (fig. 3). Les horlogers comme Lepaute ont su parfaitement tirer parti de ces grandes figures féminines pour les inclure dans leurs compositions et témoigner de la grandeur du style Empire (fig. 4).

Fig. 4 : Pendule, livrée par Lepaute au Palais de Fontainebleau, début du XIX^{e} siècle, Fontainebleau, Musée National du Château

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Marie-France Dupuy-Baylet, *L'heure, le Feu, la Lumière – Les bronzes du Mobilier National*, éd. Faton, Dijon, 2010

Jean-Pierre Samoyault, *Pendules et bronzes d'ameublement entrés sous le Premier Empire – catalogue des collections de mobilier du Musée National du Château de Fontainebleau*, éd. RMN, Paris, 1989

Vue de dos

40

SUITE DE HUIT FAUTEUILS EN CABRIOLET À DOSSIER MÉDAILLON

Par Claude SENÉ (1724 – 1792)
Reçu Maître en 1743
Paris, époque Louis XVI, vers 1775

MATÉRIAUX
Hêtre doré et velours vert
H. 92 cm, L. 58 cm, P. 54 cm
Estampillé **C. SENÉ** (sur cinq sièges)
€ 30 000 – 35 000
Reprises à la dorure et restaurations d'usage

Cette suite de huit fauteuils en hêtre doré présente un dossier médaillon en cabriolet orné de rubans tortillés courant sur le pourtour et fixé à l'assise par deux montants arrières légèrement sinueux finement sculptés d'un motif de feuillages. Les accotoirs à manchette s'embrèvent vers le centre du médaillon et surmontent des supports courbes sculptés de piastres naissant d'une large feuille d'acanthe. La ceinture moulurée et légèrement cintrée s'agrémente du même motif de rubans tortillés et est scandé de dés de raccordement centrés d'une fleurette surmontant les pieds cannelés rudentés.

L'influence des ornemanistes dans la création des sièges de l'époque Louis XVI tels que Lalonde est visible dans le décor, notamment au niveau de l'ornementation des supports d'accotoirs, où l'on retrouve le même motif feuillagé.

La réalisation de ce superbe témoignage de l'art de la menuiserie en siège est due à Claude I Séné. Installé à Paris rue de Cléry, il s'associa avec son beau-frère Jean Etienne Saint-Georges (Maître en 1747), autre grand créateur de sièges tout en continuant de produire individuellement. L'estampille de Claude I Séné est insculpée en assez gros caractère et le « N » est inversé. Cette particularité permet de distinguer son travail de celui de son fils, Claude II (ou Séné le Jeune) et de Jean-Baptiste-Claude Séné, son second fils, illustre artisan qui travailla pour la Couronne.

Les réalisations de Claude I Sené sont généralement de style Louis XV, aux formes amples et élégantes. Très peu de sièges Louis XVI lui sont attribués, ce qui confirme la rareté de notre suite qui, avec maîtrise, évolue du système curviforme au formalisme à la grecque. Pieds rectilignes s'associent avec succès aux dossiers ovales reliés par des accotoirs galbés et moulurés.

41

PAIRE DE VASES MÉDICIS

France, début du XIX^{e} siècle

MATÉRIAU
Granit noir
H. 51 cm, diam. 45 cm
€ 25 000 – 30 000

Cette importante paire de vases Médicis en granit noir moucheté de blanc est l'une des formes les plus appréciées sous le Premier Empire, renvoyant à la pureté et à la puissance des styles et des matériaux de l'Antiquité. La panse est soulignée en partie basse d'une délicate moulure à double gorge annonçant un renflement. Le col largement évasé est caractéristique de cette forme Médicis. Chacun de ces vases reposent sur un piédouche mouluré, assis sur un socle de granit de section carrée.

L'élégance de la forme, associée à la sobriété et la richesse du matériau font de ces vases un élément majeur de la décoration intérieure d'une grande demeure du début du XIX^{e} siècle dont le propriétaire fortuné devait être pétri d'antiquité et d'italianisme.

42

BUREAU À CYLINDRE

Par Jean-Jacques PAFRAT (?-1793)
Reçu Maître en 1785
Paris, époque Louis XVI, vers 1785

MATÉRIAUX
Acajou moucheté, bronzes dorés, marbre blanc veiné gris et cuir
H. 120 cm, L. 166 cm, P. 73 cm
L. totale avec les tablettes coulissantes : 246 cm
€ 60 000 – 70 000

Fig. 1 : Secrétaire à panse, estampillé Riesener, Paris vers 1785, Paris, Musée des Arts décoratifs, inv. GR822

Fig. 2 : Table à musique, estampillé M. Carlin et J.J. Pafrat, Paris, vers 1775-1785, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 1057-1882

Ce secrétaire de très grande dimension aux formes rectilignes et intégralement plaqué en acajou moucheté, présente une ceinture à caissons enfermant un large tiroir central souligné de deux écoinçons. Il est flanqué de quatre petits tiroirs latéraux sur deux colonnes. Chacun d'eux fermant à clef est rehaussé d'un encadrement sobrement composé de filets de perles. Ceux du caisson sont simulés et forment un coffre. Deux tablettes à coulisses, garnies de leurs maroquins à liserés dorés et de leurs boutons de tirages, sont dissimulées dans les petits côtés du meuble.

Le volet convexe en quart de cylindre est sobrement orné d'une frise d'encadrement en bronze doré, reprise sur les flancs de ce meuble. Il ouvre par deux poignées en bronze ciselé et doré, découvrant ainsi une large tablette coulissante occupant toute la largeur du bureau, garnie aussi d'un maroquin à liserés dorés, ainsi que quatre tiroirs, dont un formant écritoire, et trois cartonniers. Un gradin à trois layettes encadrées de filets de perles et rythmées de motifs en triglyphes surmonte le meuble. Il est couronné d'un plateau en marbre blanc veiné gris ceint d'une galerie ajourée.

Les montants du meuble arrondis, cannelés et rudentés sont prolongés par quatre pieds fuselés, également cannelés, ornés de bagues et de sabots en bronze doré à bandeaux amatis.

Ce modèle de bureau où les « lattes mouvantes » sont remplacées par un quart de cylindre a été imaginé par Jean-Henri Riesener pour en simplifier l'exécution. Le recours au placage d'acajou est caractéristique du mobilier de l'époque Louis XVI, lui donnant la sobriété et l'élégance réclamée par la rigueur néoclassique.

Un beau modèle de Riesener, comparable au nôtre est conservé dans les collections du Musée des Arts Décoratifs à Paris (fig. 1).

Etabli à Paris, rue de Charonne, Jean-Jacques Pafrat produisit essentiellement des meubles d'une très grande qualité d'exécution et de finition, marquant une nette préférence pour les lignes sobres et épurées et la beauté des bois de placage au détriment des ornements de bronzes qu'il utilisa avec modération. Il se plaçait ainsi en droite ligne avec le courant rationaliste en vogue à Paris dans les années 1785. *Le Journal des Luxus* résumait parfaitement cette tendance en déclarant, en 1787, que *« l'esprit d'un véritable mobilier, confortable et de bon goût, est dans la commodité, la simplicité et la pureté des lignes »*.

La carrière de notre ébéniste fut brutalement interrompue pendant la période révolutionnaire. Après avoir participé à la prise de la Bastille, il s'engagea dans les armées de la République, et fut blessé à la bataille de Linselles. Il décédera le 18 août 1793 dans un hôpital de Lille.

Une commode et un secrétaire Louis XVI en acajou estampillés I. Pafrat sont actuellement conservés dans les collections du château de Versailles. L'estampille de cet ébéniste apparaît également à côté de celle de Martin Carlin (vers 1730-1785) sur une petite table à musique et à écrire ornée de plaques de porcelaine de Sèvres, offerte par la Reine Marie-Antoinette à Eleonor Eden en 1786 lorsque celle-ci vint à Paris accompagnée de son époux, important négociant commercial. Elle est aujourd'hui conservée à Londres, dans les collections du Victoria and Albert Museum (inv. 1057-1882) (fig. 2).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Pierre Kjellberg, *Le mobilier Français du XVIII^e siècle, Dictionnaire des Ebénistes et des Menuisiers*, Editions de l'Amateur, Paris 2002

43

TABLE DE SALLE À MANGER

France, époque Louis XVI

MATÉRIAUX

Acajou, placage d'acajou, bronzes dorés et laiton

H. 76 cm, L. 143,5 cm, P. 50 cm (fermé) et 142,5 cm (ouvert)

€ 20 000 – 25 000

Cette table à double volet en acajou et placage d'acajou présente un plateau central rectangulaire flanqué de deux rabats qui, relevés, lui donnent une forme carrée. Elle repose sur huit pieds dont quatre positionnés en son centre se déployant aux extrémités des volets une fois ouverte. De forme circulaire et fuselée, ils se terminent en sabots de bronzes dorés à double filet montés sur roulettes.

Le grand intérêt de cette table est sa dimension originale. Les deux volets rabattus permettent soit d'en faire une console posée contre un mur soit de la ranger dans un espace réduit. Ouverte, ses larges volets en font une table de grande convivialité.

44

TABLE TRAVAILLEUSE

Par Jacques Laurent COSSON (1737 – 1812)
Reçu Maître le 4 septembre 1765
Paris, vers 1780-1790

MATÉRIAUX
Bâti de chêne, acajou et placage d'acajou, bronzes dorés et laiton
Estampillé **J.L. COSSON** et marque **JME**
H.72,5 cm, L. 59 cm, P. 30 cm
€ 22 000 – 25 000

Fig. 1 : Table chiffonnière en auge, estampillé J.H. Riesener, Paris, 1788, Paris, Musée Nissim de Camondo, inv. CAM 347

Fig. 2 : Table tricoteuse, estampillé R.V.L.C., Paris, vers 1785, Paris, Musée Carnavalet, inv. MB 464

Fig. 3 : Table vide-poche, Paris, vers 1785, Paris, Musée Jacquemart-André, inv. MJAP-M 1569

Cette petite table légère en acajou et placage d'acajou présente un plateau à cuvette de section hexagonale à bordure et décrochements soulignés d'une baguette en bronze doré. Sa ceinture ouvre par trois petits tiroirs sur le pourtour à l'aide de boutons poussoirs et repose sur deux pieds lyre ajourée réunis par une entretoise ellipsoïdale. La terminaison du piètement ornée d'un fin encadrement de section carrée en bronze se sépare en deux patins.

Maniable, mobile et léger, ce type de meuble servant d'appoint près d'un siège ou d'une table de salle à manger, fut très apprécié de la clientèle parisienne dans le troisième quart du XVIII^{e} siècle. Dans les inventaires d'époque, il y est fait mention de différentes tables, « table creuse », « table en auge », « table en crachoir », « table vide-poche » aux noms variés mais de conception identique. Nous pouvons citer par exemple, la « table chiffonnière en auge » signée Jean-Henri Riesener (fig. 1) et livrée à Marie Antoinette en 1788 destinée à recevoir les ouvrages des dames, la « table tricoteuse » de R.V.L.C. conservée au Musée Carnavalet (fig. 2) ou la « table vide-poche » non estampillée du Musée Jacquemart-André (fig. 3).

Les différents termes utilisés pour désigner un même type de meuble à plateau creux destiné à recevoir des objets sans risque de les perdre fait pencher la critique pour une conception née d'un Marchand-mercier faisant appel à plusieurs ébénistes. Le nom de Dominique Daguerre a été avancé mais sans certitude.

Toujours est-il que l'ébéniste concepteur de la table que nous présentons s'est inspiré des modèles vus chez ses confrères en adaptant la forme à un schéma plus géométrique.

Installé à l'enseigne du « Grand Monarque », rue de Charonne, Jacques Laurent Cosson travailla pour les Marchands-merciers ainsi que pour certains de ses confrères, comme Pierre Migeon ou Louis Moreau. L'œuvre que nous présentons est caractéristique de sa production dans la grande tradition néoclassique du style Louis XVI. Commodes, bureaux plats, secrétaires et petites tables sont plaqués d'acajou soulignés de baguettes d'encadrement en bronze doré. Il conçut également avec habileté des ouvrages aux placages d'essences de bois variés aux motifs géométrisant.

Notre table est la parfaite illustration de son Œuvre où mesure et élégance du matériau est au service de la pureté des formes.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Anne Forray-Carlier, *Le Mobilier du Musée Carnavalet*, éd. Faton, Dijon, 2000

Bill G.B. Pallot, Nicolas Sainte Fare Garnot, *Le Mobilier français du Musée Jacquemart-André,* éd. Faton, Dijon, 2006

Marie-Noël de Gary (sous la Direction), *Musée Nissim de Camondo, La demeure d'un collectionneur*, éd. Les Arts décoratifs, Paris, 2007

45

PAIRE DE FLAMBEAUX

Angleterre, époque Regency (1790-1830)

MATÉRIAUX

Fluorite (spath fluor), albâtre, marbre noir, marbre blanc, bronzes dorés et biscuit de Wedgwood

H. 33,5 cm

Base : H. 8 cm, L. 8,2 cm

€ 13 000 – 15 000

Chaque flambeau est posé sur un piédestal de section carrée formée d'un cube de fluorite orné en façade d'un médaillon ovale à fond bleu en biscuit de Wedgwood à l'imitation des camées antiques. Sur l'un, une Renommée inscrit le mot *Elis* sur un vase au pied duquel apparaît un aigle mort symbolisant l'ennemi déchu, sur l'autre une Minerve casquée et armée est juchée sur des nuées. Les bases carrées en marbre noir sont surmontées d'une doucine en albâtre.

Les fûts sont composés de colonnettes de marbre noir supportés par des cylindres en marbre blanc flanqué de bandeaux moulurés en bronze doré à motifs ondés. Au niveau supérieur, une bobèche en marbre blanc est ponctuée d'un binet évasé en bronze doré à décor de motifs ondés identiques à ceux de la base.

Ces flambeaux sont caractéristiques des productions anglaises à base de fluorite, appelée également spath fluor, exécutées au cours de la période Regency (1790-1830). Une base identique à celles de nos flambeaux, également ornée d'un médaillon en biscuit de Wedgwood à l'imitation d'un camée antique, et supportant un vase exécuté en spath fluor du Derbyshire, daté de la période Regency, est aujourd'hui répertoriée dans une collection privée (fig. 1).

L'Angleterre fut le pays producteur de fluorite le plus renommé en Europe de par la diversité des minéralisations et leurs couleurs, comptant pas moins de six grands centres d'exploitation dont deux furent particulièrement prisés des collectionneurs.

Le premier est celui du comté de Durham, dans le Nord-Est de l'Angleterre, qui a probablement fourni la fluorite de nos flambeaux. C'est au XVIII^{e} siècle que l'activité minière se développe après notamment les achats en 1692 des gisements de Weardale par Sir W. Blackett. Ceux-ci furent particulièrement appréciés pour leurs cubes de fluorite vert-olive partiellement semés de petits cristaux de quartz blanc et saupoudrés de cristaux brillants de sphalérite noire que l'on retrouve sur nos flambeaux.

Le deuxième grand centre d'exploitation se trouve dans le comté de Derbyshire, dans les Midlands-Est de l'Angleterre. Ce très ancien bassin minier d'exploitation du zinc et du plomb présentait une structure de dôme de plus de trente-cinq kilomètres avec des gisements possédant une gangue de fluorite rubanée connue sous le nom de Blue John, très utilisée dans le domaine des arts décoratifs.

Fig. 1 : Vase en spath fluor en provenance du Derbyshire, Angleterre, époque Regency, collection particulière

46

LUSTRE À HUIT BRAS DE LUMIÈRE

Allemagne, vers 1800

MATÉRIAUX
Bronzes dorés et cristal
H. 107 cm, Diam ; 71,5 cm
€ 100 000 – 110 000

Ce lustre conçu sur une structure en bronze ciselé et doré présente huit bras de lumière. De forme corbeille, le fût central est agrémenté de rangs de perles de cristal en chute qui s'épanouissent en palmier en son sommet. Doté de huit bras de lumière, ceux-ci encerclent la corbeille dans un jeu de pampilles et de perles de cristal en chapelet couvrant l'ensemble du luminaire.

47

LUSTRE À DOUZE BRAS DE LUMIÈRE

Allemagne, vers 1800

MATÉRIAUX
Bronzes dorés et cristal
H. 107 cm, Diam ; 71,5 cm
€ 100 000 – 110 000

Ordonnancé d'après le même schéma directeur que le précédent numéro, il s'en distingue par le nombre de bras qui se répartissent sur plusieurs niveaux et qui sont également richement habillés de pampilles suspendues et de chapelets de boules de cristal.

La qualité de la composition générale due à l'abondance des cristaux permettant une diffraction optimale de la lumière n'est pas sans rappeler les créations de la Manufacture Werner & Mieth, fondée à Berlin en 1792. Cette dernière, devenue Manufacture Royale en 1794, fournit les intérieurs des plus grandes familles princières et notamment le Palais de Charlottenburg. De renommée internationale, elle exporta ses créations dès les années 1810 à travers toute l'Europe.

48

SALON COMPRENANT UN CANAPÉ, DEUX FAUTEUILS ET TROIS CHAISES PROVENANT DU CHÂTEAU DE MEUDON

Par Alexandre MAIGRET, tapissier et ébéniste (actif de 1775 à 1826)

Et Charles MUNIER, Marchand-tapissier (actif de 1828 à 1863)

Paris, époque Empire, vers 1810-1811

MATÉRIAUX

Hêtre laqué et doré - Estampillé **MUNIER**
Marque au feu du Château de Meudon
Canapé : A l'encre, numéroté M151/M5680/M450/47967 – deux étiquettes manuscrites « cabinet à écrire » - H. 100 cm, L. 186 cm, P. 82 cm
Fauteuils : A l'encre, numéroté M451/47968/M3…/M… - H. 99 cm, L. 63 cm, P. 56 cm
Chaises : À l'encre, numéroté 47969/M3…/…452 – CH.MUNIER/TAPISSIER… MEUBLES/ RUE…/… (sur deux chaises) - H. 91,5 cm, L. 48,5 cm, P. 50 cm

€ 20 000 – 35 000

Reprises et manques

PROVENANCE

Mobilier livré en 1811 par Alexandre Maigret pour le Salon à écrire au château de Meudon
Vente Christie's Monaco, 19 juin 1999, lot 60

Ce salon comprenant deux fauteuils, trois chaises et un canapé en hêtre sculpté, mouluré, laqué vert d'eau et rechampi or à dossier droit « à la reine » est orné en son sommet d'une rosace centrale d'où se déploient de part et d'autre des postes terminés en fleurette. Les montants latéraux et inférieurs des dossiers des sièges individuels sont rythmés d'un double encadrement uniforme. Les accotoirs à large manchette s'attachent dans la partie haute des montants du dossier et s'ornent de palmettes. Les supports s'embrevant à l'aplomb des pieds antérieurs s'agrément de palmettes et feuillages de lotus à l'imitation des colonnes dites lotiformes égyptiennes supportés par une butée à fleur de lotus. La ceinture convexe en façade présente des palmettes émergeant d'une fleur de lotus centrée d'une rosace. Sur les cotés des rosaces rythment la surface, motif repris sur les dés de raccordement. Les pieds antérieurs de forme tronconique sont cannelés et coiffés de feuilles de palmier. Ils se terminent par des boules. Le piètement postérieur large et légèrement sabré assure la stabilité à l'ensemble.

Ce mobilier porte la marque au feu du Château de Meudon qui fut apposée sous la Restauration.

Le projet et devis de la dépense nécessaire pour l'ameublement du Palais de Meudon dressé en 1810 puis la Soumission de *Maigret, tapissier, rue Vivienne, n. 20 s'engageant à faire confectionner, fournir et livrer au Garde-meuble de la Couronne le 30 Janvier 1811 pour le Palais de Meudon* et le Mémoire de Maigret, Marchand-tapissier datant de 1810 mentionnent dans *le Cabinet à écrire, « un canapé de six pies en bois sculpté peins et rechampi en gris et couvert*

en damas vert, deux oreillers, deux fauteuils et quatre chaises couvertes comme le canapé ».

Les numéros d'inventaire sont postérieurs à la livraison de ce mobilier. Les recensements successifs attestent de sa présence jusqu'en 1873. Ainsi, celui en date de 1833 mentionne : *« 151 : un canapé bois peint en gris rechampi en blanc (…) couvert de damas vert (…) - 152 : deux fauteuils, bois et étoffe idem - 154 : quatre chaises, idem idem ».*

Et celui de 1855 : *« 450 : un canapé bois sculpté peint en blanc rechampi or, pieds ronds accotoirs consoles et manchettes, dossier épaisseur, carreau détaché, garni en crin, couvert en satin broché fond vert, couronnes de fleurs couleur d'or, bordure soie verte et jaune avec lézarde en soie long 1m85 – 250 - 451 : deux fauteuils, bois et étoffe idem - 190 - 452 : quatre chaises, idem idem – 280 ».*

Ces numéros correspondent à ceux inscrits à l'encre sur les sièges.

Alexandre Maigret (actif de 1780 à 1825) débuta sa carrière vers 1775-1780 et s'établit rue Vivienne où il tenait un magasin de meubles et d'ébénisterie en tous genres, glaces, bronzes et dorures. En qualité de fournisseur du Garde-meuble impérial dès 1805 et notamment Saint-Cloud, Versailles, Trianon, Fontainebleau, Meudon, Compiègne ou Rambouillet, il requit en 1812 le titre de Tapissier et Fabricant de meubles d'ébénisterie de S.M. l'Empereur et le Roi en se prévalant d'être depuis 30 ans le fournisseur de l'Administration des Postes et depuis 1805 celui de la Couronne. Il obtint gain de cause en 1813. Malheureusement, un an plus tard, le gouvernement suspend ses paiements obligeant Maigret à se mettre en cessation de paiement. Sous la Restauration, le Garde-Meuble ne fait plus appel à lui et il décide en 1824 de céder son fonds de commerce à son fils Alexandre-François. Suite à d'âpres négociations, il vendit au Roi divers meubles d'ébénisterie et des tapis de la Savonnerie aux armes de France et prit sa retraite en 1826.

En 1810, en tant que tapissier, il fournit tout le château de Meudon. Pour le Premier Salon, livré en septembre 1811 : *« deux canapés de 6 pieds en bois sculpté peint et rechampi, couverts de damas fond bleu de deux couleurs d'or avec bordure et crête, deux oreillers, huit fauteuils semblables, douze chaises semblables ».* (fig. 1 & 2). Le modèle est fortement comparable au nôtre, la différence résidant dans les supports d'accotoirs alors en cavet. De même, les *« deux canapés en bois sculpté et doré de 6 pieds, deux fauteuils et deux tabourets de pieds »* livrés pour le Petit Salon de S.M. l'Empereur au Palais de Saint-Cloud en août 1808 (fig. 3) sont d'un modèle très proche de celui que nous présentons.

Charles Munier, tapissier, miroitier et fabricant de meubles succéda à Moulin en 1828 et s'établit rue Meslay où il exposait des meubles de salon, boudoir et chambre à coucher. En 1840, il obtint le titre de Fournisseur du Mobilier de la Couronne. Il fut essentiellement tapissier et recouvrit de nombreux meubles du Garde-meuble sur lesquels il insculpait son estampille, comme c'est le cas pour les sièges que nous présentons.

Fig. 1 : Fauteuil d'une suite de huit, par A. Maigret, livré en 1811 pour le Premier Salon du château de Meudon, Versailles, Musée national du château de Versailles et de Trianon, inv. T76c

Fig. 2 : Chaise d'une suite de douze, par A. Maigret, livré en 1811 pour le Premier Salon du château de Meudon, Versailles, Musée national du château de Versailles et de Trianon

Fig. 3 : Canapé d'une paire, par A. Maigret, livré en 1808 pour le Petit Salon de S.M. l'Empereur au Palais de Saint-Cloud, Versailles, Musée national du château de Versailles et de Trianon

49

RÉGULATEUR DE PARQUET À QUANTIÈMES ET COMPENSATION

Paris, époque Empire

MATÉRIAUX

Acajou, placage d'acajou, bronzes dorés, émail, acier, laiton et verre

Mouvement signé **FAIZAN** à Paris, cité en 1806

Cadran par **DUBUISSON** (signé au dos du cadran), cité en 1795

H. 205 cm, L. 59 cm, P. 34 cm

€ 22 000 – 25 000

Fig. 1 : Régulateur, placage d'acajou, mouvement de Lepaute, Paris, époque Empire, livré pour le Grand Cabinet de l'Empereur, Grand Trianon, Versailles, château de Versailles et Trianon, inv. T137-T259c

Fig. 2 : Régulateur, placage d'acajou, mouvement de Robin, Paris, époque Louis XVI, Versailles, château de Versailles et Trianon, inv. T469c

Ce régulateur de parquet en acajou et placage d'acajou adopte une forme architecturée d'une grande sobriété, caractéristique de ce type de mobilier sous Napoléon I[er].

La boîte, droite et rectiligne est vitrée sur trois faces, laissant visible le mouvement du balancier. En façade, deux élégantes chutes de rinceaux en bronze ciselé et doré soulignent les montants. Il est surmonté d'un fronton mouluré à doucine agrémenté de denticules à la manière de ceux visibles sur les temples de l'Antiquité. Il est centré d'un trophée d'armes en bronze finement ciselé et doré fait de casques, de drapeaux et de glaives renvoyant aux grandes batailles et victoires napoléoniennes. Il repose sur un soubassement mouluré avec un léger ressaut agrémenté d'un motif de bronze doré où deux personnages ailés évoluent sur un rinceau à volutes.

Le cadran circulaire en émail est ceint d'un très fin décor de palmettes bordées d'étoiles. Six aiguilles en fer bleui indiquent les heures en chiffres romains, les minutes et les secondes en chiffres arabes, les jours de la semaine, la date et les mois.

Le balancier à gril et compensation thermique indique la température ambiante à l'aide d'une aiguille se déplaçant sur une règle graduée en bronze doré. Ce type de balancier, très perfectionné, fut inventé par Harrison en 1726. Il a été conçu afin de « compenser » les écarts de température qui déréglaient les balanciers ordinaires. Il se compose de plusieurs tiges rondes et parallèles, alternativement en acier et laiton et supportent une lourde lentille. Certaines sont fixées sur la traverse supérieure, d'autres en partie basse et certaines restent libres. Ceci leur permet de s'adapter aux dilatations thermiques en se neutralisant et maintenir une longueur constante du pendule, gage de précision. C'est ainsi que les horloges pourvues de ce balancier prennent le nom de « régulateur ».

Depuis la fin du XVIII[e] siècle, ce type de meuble se raréfie mais la qualité des mouvements demeure. Comme en témoigne notre régulateur, les boîtes adoptent des lignes et des formes très simples, au placage sobre et élégant. Seules quelques moulures et petits bronzes dorés en applique viennent rehausser la rigueur des formes. Fortement marqué par le néoclassicisme, il est le symbole de l'époque napoléonienne où le mobilier, et ici son mécanisme, devaient être précis, sobres et sans fioriture.

Le mouvement est l'œuvre de Faizant qui est cité à Paris, rue Saint Denis en 1806. M. Tardy, dans son *Dictionnaire des Horlogers* cite un régulateur de parquet à quantième et balancier compensé marqué *FAIZAN A PARIS* qui pourrait correspondre à celui que nous présentons.

L'émail du cadran fut quant à lui réalisé par Dubuisson. Il est cité comme émailleur en cadrans et boîtes de montres à Paris à partir de 1795 et prit l'habitude de signer sur le contre-émail comme l'atteste notre œuvre.

Preuve de la qualité et du grand goût reflété par ce régulateur, on retrouve plusieurs exemplaires analogues dans de grandes institutions muséales. Ainsi, on constate la même rigueur architecturale plaquée d'acajou, ces denticules et cette sobriété dans l'emploi de bronzes dorés au Château de Versailles (fig. 1 & 2) et à celui de Compiègne (fig. 3) livrés notamment pour l'Empereur. Ces trois régulateurs sont dotés d'un balancier à gril et sont l'œuvre de grands horlogers de l'époque comme Lepaute (fournisseur de l'Empereur), Bailly ou Robin.

Fig. 3 : Régulateur, placage d'acajou, mouvement de Bailly, Paris, époque Empire, salle à manger de l'Impératrice, Compiègne, château

50

VASE ÉTRUSQUE

Début du XIX^{e} siècle

MATÉRIAU
Marbre brèche d'Égypte
H. 70 cm, L. 41 cm
€ 30 000 – 35 000

Ce vase monumental en marbre brèche d'Égypte adopte la forme d'une amphore dite aussi « étrusque », témoignage du goût du début du XIX^{e} siècle pour tous les arts qui se rapprochaient de l'Antiquité grecque et romaine.

Sa large panse au parfait poli est décorée naturellement par les veines et les taches présentent dans le marbre. Son col ourlé est réuni à la panse par deux anses en appliques. Elles ont été finement moulurées sur leurs faces externes et les côtés donnant un certain aspect de légèreté à l'ensemble de la composition. Les appliques dessinent à leur naissance deux magnifiques queues de poisson soulignées de moulures. Ce vase repose sur un piédouche à gorges.

51

PENDULE « BÉLISAIRE FAISANT L'AUMÔNE »

D'après un modèle attribué à Claude GALLE (1759-1815)

Paris, époque Empire

MATÉRIAUX

Bronzes dorés et marbre

Cadran signé **REVEL**

H. 46 cm, L. 47 cm, P. 13 cm

€ 9 000 – 12 000

Cette pendule représentant Bélisaire faisant l'aumône témoigne de la capacité des artistes du tout début du XIX^e^ siècle à véhiculer un message politique par le biais de leurs œuvres.

À droite, le Général Bélisaire réalisé en bronze ciselé et doré est assis sur un tertre en marbre blanc. Il est vêtu d'une longue toge aux drapés parfaitement ciselés. Il est représenté en vieillard, aveugle, les bras tendus en avant, réclamant avec désespoir l'aumône que les généreux donateurs voudront bien déposer dans son casque ouvragé. Lui faisant face, son jeune guide se tient debout tenant un long bâton pour accompagner le Général. Ses traits d'une très belle expressivité rendent compte de la pénibilité des épreuves traversées ; attitude renforcée par sa tête posée sur son bras en appui sur le cadran. Derrière lui coule une longue étoffe. Au centre, un cadran en émail blanc indique les heures, les minutes et les quantièmes avec trois aiguilles. Il surmonte un bas-relief où Bélisaire, assis au milieu d'une rue à l'architecture antique, étend les mains pour recevoir les honneurs de la part de ces anciens soldats qui l'ont reconnu. Un trophée d'armes couronne le cadran où se mêlent avec solennité glaive, carquois, couronne de laurier et le bouclier frappé de la louve romaine. Le socle de marbre blanc est souligné d'un bas-relief en bronze ciselé et doré où, dans un riche intérieur antique, on assiste au décès de la femme de Bélisaire tandis que ce dernier, éploré, est retenu par un jeune garçon. Cette scène, en léger relief, est encadrée par deux motifs semi-circulaires à décor de feuillages rayonnants.

L'indication de l'heure n'est plus ici qu'un prétexte pour l'artiste bronzier qui, outre sa volonté de témoigner sa virtuosité dans la maîtrise de la fonte, de la ciselure et de la dorure, décide de transmettre une mise en garde contre la Monarchie. Ce sujet de Bélisaire faisant l'aumône, dont le modèle est attribué au grand bronzier de l'Empire, Claude Galle, trouve sa source dans un ouvrage de Jean-François Marmontel publié en 1767, véritable brûlot contre la politique de Louis XV et applaudi par les Philosophes des Lumières. Il y est raconté comment Bélisaire, fidèle Général de l'Empire Byzantin aux multiples conquêtes, fut désavoué ensuite par Justinien. Accusé injustement d'un complot, il fut réduit à la mendicité et on lui fit crever les yeux. Ce thème, qui se résume à l'inconstance de la Fortune et l'ingratitude de l'Empereur, fut très en vogue au début du XIX^e^ siècle pour dénoncer subtilement les abus du pouvoir notamment de Napoléon I^er^.

En choisissant ce thème venu de l'Antiquité, l'artiste a pu également employer le vocabulaire ornemental néoclassique pour illustrer son sujet et répondre également au goût de ses contemporains.

À la fois œuvre d'art et message politique, cette pendule au sujet atypique a sans nul doute appartenu à un grand amateur éclairé qui ne devait pas ignorer le sens d'une telle représentation. À ce titre, la légende de Bélisaire fut assimilée au Brigadier de Cuirassier, Dominique Millot, qui participa à de nombreuses campagnes du Premier Empire. Âgé, il devint aveugle et sa retraite de soldat fut supprimée sous la Restauration le conduisant à la misère. Ce personnage fut alors assimilé au grand général byzantin et fut surnommé « le Bélisaire de la Grande Armée ».

Le Museo de Relojes (Musée de l'Horlogerie) à Jerez de la Frontera (Espagne) possède un modèle tout à fait semblable à la pendule que nous présentons, notamment au regard de la très grande qualité de ciselure des bronzes et de l'ornementation du socle (fig.1).

Fig. 1 : Pendule « Bélisaire faisant l'aumône », modèle attribué à Claude Galle, Paris, vers 1810, Jerez de la Frontera, Museo de Relojes (Espagne)

52

COUPE DE STYLE ORIENTAL

Attribué à Louis-François-Eugène CORNU (1827- 1899)

Paris, époque Napoléon III

MATÉRIAUX

Marbre onyx d'Algérie, marbre, bronze doré et argenté, émaux polychromes

H. 32 cm, L. 23 cm, P. 16,5 cm

€ 5 000 – 6 000

Cette grande coupe de forme pansue en marbre onyx d'Algérie est attribuée à Louis-François-Eugène Cornu qui, avec Ferdinand Barbedienne ou Bernard-Alfred Meyer fut considéré comme l'un des meilleurs fabricants d'objets de luxe parisiens sous le Second Empire.

Le col du vase est surmonté d'un large bandeau de bronze doré orné d'un très fin décor orientalisant en émaux « champlevés » aux dominantes rouges, bleues et or. Des fleurs de lotus dans des encadrements « cachemire » alternent avec une suite de trois vases fleuris sous une arcature maure. Une multitude de rinceaux feuillagés se détachent du fond. Ce décor est souligné en partie basse par une frise de fleurettes se détachant sur un bleu profond.

Deux anses sinueuses en bronze ciselé et doré viennent en applique et reprennent ce répertoire végétal fait de volutes et d'agrafes.

Le piédouche argenté s'agrémente également d'un très élégant décor émaillé de fleurs pendantes libres ou encadrées dans un cartouche en forme de gouttes d'une grande fraicheur de polychromie. L'ensemble de la coupe repose sur une petite base circulaire en marbre.

La très grande qualité du décor alliée à l'emploi abondant du marbre onyx d'Algérie permet d'attribuer cette réalisation à Louis-François-Eugène Cornu, à la fois grand dessinateur, créateur et fabricant d'objets d'art décoratifs sous le règne de Napoléon III. A l'instar de certains des grands artistes qui lui sont contemporains, Cornu sut avec génie utiliser ce marbre onyx d'Algérie qui connut un immense succès dans les années 1860. Cet engouement pour ce matériau est dû au marbrier de Carrare, Delmonte, qui souhaitait redécouvrir les marbres transparents de l'Antiquité. C'est dans la province d'Oran qu'il découvrit ce matériau translucide, compromis entre l'albâtre et le marbre. Comme le montre notre coupe, ce matériau fragile adopte une teinte blanche, laissant passer la lumière et se parant de très belles veines allant du brun à l'orangé.

Cornu, après avoir travaillé à la Maison Tahan, devint, en 1858, Directeur de la Compagnie des Marbres onyx d'Algérie gérée par Pallu puis Viot. Celle-ci, installée à Paris, avait pour mission de retravailler cet onyx brut à l'aide de scies et de tours pour réaliser tous types d'objets d'art. Cet établissement comprenait également un atelier de bronzes pour concevoir les montures.

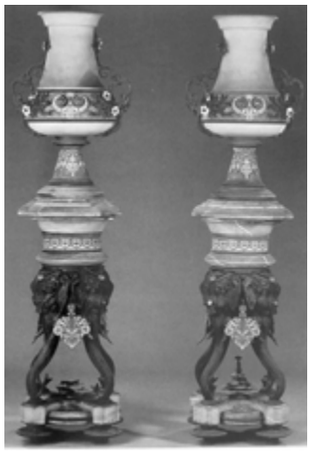


Fig. 1 : Paire de coupes de style orientalisant, signée Cornu et Viot, marbre onyx, bronze et émail, présentées lors de l'Exposition Universelle de Paris en 1867, Vente Sotheby's 1995

La grande vogue de ce matériau et de l'entreprise de Cornu furent célébrées dans les grandes expositions universelles françaises et étrangères jusqu'en 1878 et reçut plusieurs médailles en présentant des œuvres de grands artistes de l'époque comme Carrier-Belleuse.

Notre œuvre, dans sa forme et dans la qualité de l'exécution de ses émaux dans le style oriental est comparable à la paire de vases en onyx, émail et bronze faite par Cornu et Viot et présentée lors de l'Exposition Universelle de Paris en 1867 (Fig. 1).

L'Hôtel de Païva demeure un parfait exemple d'un décor intérieur de cette époque embellit par ce marbre onyx d'Algérie.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Collectif, *L'Art en France sous le Second Empire*, catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais, du 11 mai au 13 août 1979, éd. RMN, Paris, 1979

Jonathan MEYER, *Great Exhibitions – London, New York, Paris, Philadelphia , 1851 – 1900,* éd. Antique Collector's club, 2006

53

TABLE LEGÈRE

D'après un modèle de Jean-Henri RIESENER

France, époque Napoléon III

MATÉRIAUX

Bâti de chêne, acajou, placage d'acajou et bronzes dorés
H. 76 cm, L. 59,5 cm, P. 43,5 cm
€ 20 000 – 25 000

Fig. 1 : Table, estampillée J.H.Riesener, Paris, vers 1780-1781, Paris, Musée du Louvre, inv. OA 5233

De forme rectangulaire, cette table volante en acajou et placage d'acajou ouvre par un tiroir en ceinture. Le plateau est ceint d'une galerie ouverte sur la façade de bronzes dorés ajourés à motif de feuilles d'acanthe soulignée d'une frise de rais-de cœur et de denticules faisant le lien avec la ceinture. Les quatre côtés de cette dernière sont ornés d'un encadrement de bronzes en rais-de-cœur, les petits côtés sont centrés d'une figure casquée sur fond de feuilles d'acanthe, la façade est quant à elle dotée d'une riche entrée de serrure à deux putti s'affrontant évoluant sur des nuées. Les butées d'angle offrent une très gracieuse chute de fleurs et de guirlandes se prolongeant sur la frise de tores de laurier qui souligne la partie inférieure de la ceinture. Les pieds fuselés en gaine sont rythmés de viroles en bronze et terminés en sabots cannelés rudentés à roulette. Une tablette d'entrejambe concave ceinte d'une galerie croisillonnée lie le piètement.

Ce meuble est une réplique conforme d'une table exécutée par Jean-Henri Riesener (1734-1806) vers 1780-1781 commandée par Pierre-Elisabeth de Fontanieu, Intendant général des Meubles de la Couronne de 1768 à 1784. À l'origine celle-ci présentait un plateau et une ceinture plaqués de cristaux de couleur. Très fragile, cette mosaïque fut remplacée dans les dernières années du XVIII^{e} siècle par un placage d'acajou. L'entrejambe semble avoir été ajouté plus tard. Elle fut présentée à Marie Antoinette en 1781 par Fontanieu qui en fut conquise. Rachetée par l'Impératrice Eugénie, elle fut installée en 1867 au Petit Trianon et fait aujourd'hui partie des collections du Musée du Louvre (fig. 1).

La table que nous présentons reprend à l'identique les éléments modifiés depuis l'origine de sa création et semble donc avoir été réalisée après son entrée dans les collections impériales.

Malgré l'absence de signature, le créateur est vraisemblablement un artiste de haut renom compte tenu de la qualité exceptionnelle d'exécution du meuble.

54

L'ENLÈVEMENT DE DÉJANIRE PAR LE CENTAURE NESSUS

Limoges, début du XIX^e siècle

MATÉRIAUX
Cuivre, émaux polychromes
Cadre en bois doré du XVII^e siècle
29,2 x 27,3 cm
Avec cadre : 37 x 35 cm
€ 4 000 – 5 000

Cette plaque en émail peint représente l'Enlèvement de Déjanire par le centaure Nessus, un des plus célèbres sujets mythologiques tirés des *Métamorphoses* d'Ovide.

Le centaure, aisément reconnaissable avec son buste d'homme sur un corps de cheval, s'agenouille pour qu'une jeune femme dévêtue monte sur son dos. La flèche plantée dans son flanc ne semble pas arrêter son élan. La finesse d'exécution de l'émail se remarque sur les traits des visages des personnages, le modelé des corps et ce superbe voile rouge virevoltant qui dynamise l'ensemble de la scène. Ils se détachent sur un fond de paysage montagneux dont les tons sourds tranchent avec la verdure du sol où se déroule le rapt.

Ce sujet mythologique est inspiré de l'histoire d'Hercule qui, après avoir épousé Déjanire, la confia au centaure Nessus pour l'aider à franchir la rivière Evene. Amoureux de la princesse, Nessus tentera de l'enlever. Hercule tuera le centaure d'une flèche empoisonnée par le sang de l'Hydre de Lerne. Avec perfidie, Il persuada Déjanire de recueillir son sang et de s'en servir comme philtre d'amour si Hercule venait à la trahir. Convaincue de l'infidélité de son époux, elle imprégna une tunique de quelques gouttes du centaure et la fit porter à Hercule. Empoisonné, il devint fou de douleur et se jeta dans les flammes.

Cette plaque émaillée, d'une très grande fraîcheur de polychromie, a été réalisée à Limoges, ville où la tradition de cette technique se développa dès le Moyen-âge et connut un succès considérable dans toute l'Europe. Au XVI^e siècle, les émaux peints vont être mis au goût du jour notamment par le grand atelier de Léonard Limosin ou celui de Pierre Reymond. Ces derniers sont parvenus à une parfaite maîtrise de cette technique dont le procédé peut être modifié en fonction du résultat souhaité. Très souvent, une couleur est obtenue à partir d'une couche d'émail suivie d'une cuisson. À l'aide d'une aiguille, l'artiste peut obtenir les ombres et les contours souhaités en grattant finement la couche claire supérieure pour faire apparaître le fond plus sombre.

Cette œuvre est un très bel exemple de la continuité des ateliers d'émaillage de Limoges qui reprirent avec talent les grandes œuvres de la Renaissance en les réinterprétant avec toute l'exubérance du XIX^e siècle.

NOUS CONSULTER POUR NOS VENTES ESTIVALES ET AUTOMNALES EN PRÉPARATION

Pour inclure des œuvres dans ces vacations,
veuillez contacter la

SVV Marc-Arthur Kohn
Tél. : 0033 (1) 44 18 73 00
Email : auction@kohn.fr

Marc-Arthur KOHN Paris

Marc-Arthur KOHN Paris

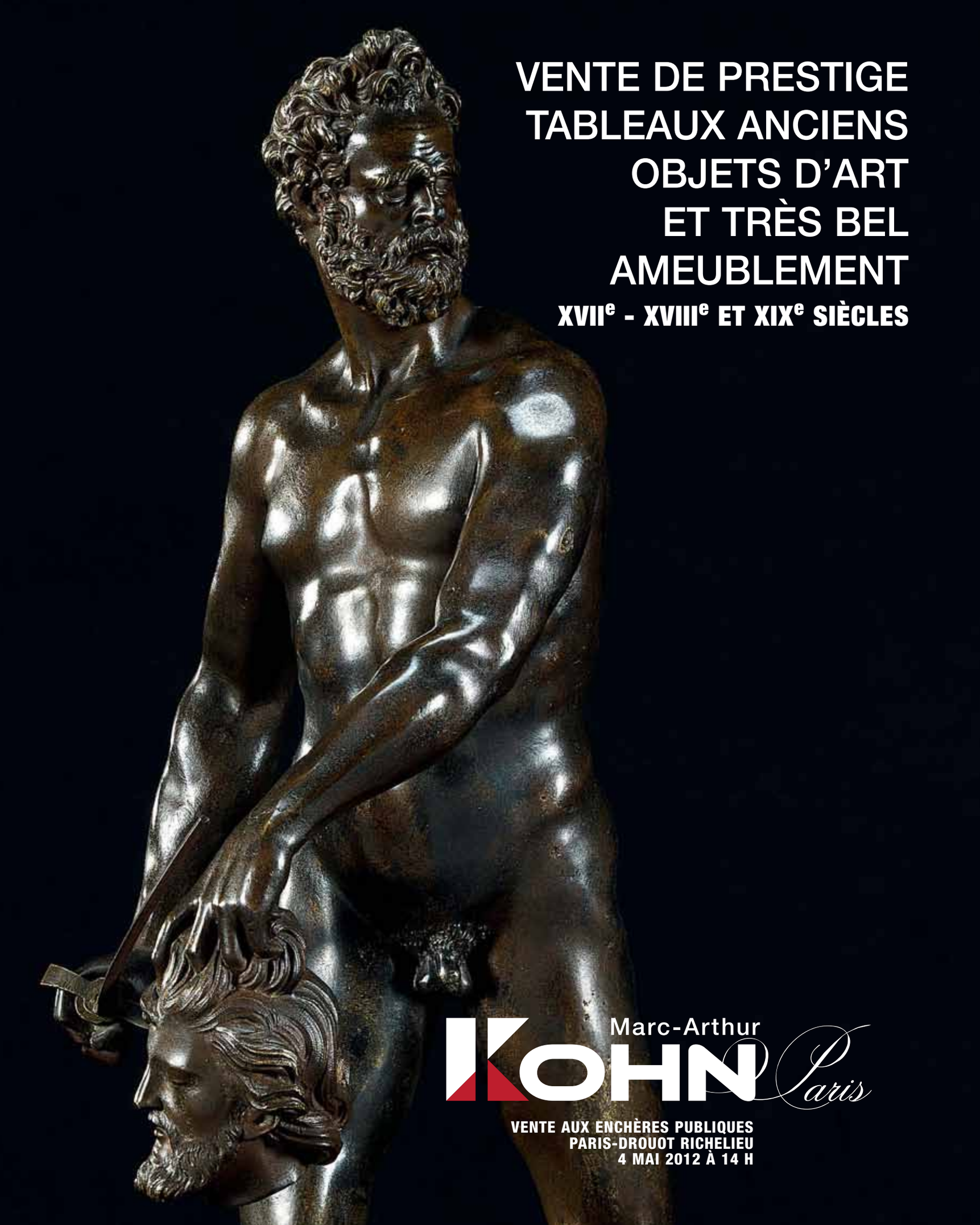
Détail du lot n°6

Pages 22-27

MARS OU HERCULE

D’après un modèle de Jean de BOLOGNE, dit GIAMBOLOGNA (1529 – 1608)

Réalisation ASTOPCS



VENTE DE PRESTIGE TABLEAUX ANCIENS OBJETS D'ART ET TRÈS BEL AMEUBLEMENT

XVII^e - XVIII^e ET XIX^e SIÈCLES

Marc-Arthur KOHN Paris

VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES
PARIS-DROUOT RICHELIEU
4 MAI 2012 À 14 H