

Paris
Mardi 7 novembre 2023



Arts Décoratifs du XX^e
MASTERS
XXth Decorative Art

MILLON₁₉₂₈



LES ARTS DÉCORATIFS DU XX^E SIÈCLE

Mardi 7 novembre 2023
Paris
Salle VV, Quartier Drouot
14 h 30

Exposition publique
Lundi 6 novembre de 11h à 18h

MASTERS

Intégralité des lots sur
www.millon.com

Les Arts Décoratifs du XX^e

LE DÉPARTEMENT



**Directeur
du département**
Antonio CASCIELLO
T +33 (0)7 78 88 67 30
casciello@millon.com



**Clerc spécialisé
Art Déco Design**
Alexis JACQUEMARD
T +33 (0)1 87 03 04 66
ajacquemard@millon.com



**Clerc spécialisé
Art Nouveau**
Florian DOUCERON
T +33 (0)1 87 03 04 67
anad@millon.com



Alexandre MILLON
Commissaire-priseur
Président Groupe MILLON

Les Experts



Art Nouveau
Claude-Annie MARZET
Expert C.E.A.
Tél. : 06 12 31 12 84



Art DÉCO
Patrick FOURTIN
patrick.fourtin@gmail.com

Informations générales de la vente
casciello@millon.com

Nos bureaux permanents d'estimation

MARSEILLE · LYON · BORDEAUX · STRASBOURG · LILLE · NANTES · RENNES · DEAUVILLE
BARCELONE · MILAN · SPA · WATERLOO · LAUSANNE

LES COMMISSAIRES-PRISEURS

Enora ALIX
Isabelle BOUDOT de LA MOTTE
Delphine CHEUVREUX-MISSOFFE
Cécile DUPUIS
George GAUTHIER

Mayeul de LA HAMAYDE
Guillaume LATOUR
Quentin MADON
Nathalie MANGEOT
Alexandre MILLON

Juliette MOREL
Paul-Marie MUSNIER
Cécile SIMON-L'ÉPÉE
Lucas TAVEL
Paul-Antoine VERGEAU

COMMUNICATION VISUELLE - MÉDIAS - PRESSE

Patricia LEVY
Relation Presse
plevy@millon.com

François LATCHER
Pôle Communication
communication@millon.com

Sebastien SANS, pôle Graphisme
Louise SERVEL, pôle Réalisation - Vidéo
Yann GIRAULT, pôle Photographie
Nicolas BOURREL, Webmaster

STANDARD GÉNÉRAL Thalie PEREZ + 33 (0)1 47 26 95 34 standard@millon.com

Sommaire

MASTERS

F.E. ROUSSEAU (1827-1891)	p. 5
E.GALLE (1846-1904)	p. 13
V.ZSOLNAY (1828-1900)	p. 41
A.LEONARD (1841-1923)	p. 51
F.E.DECORCHEONT (1880-1971)	p. 57
A.A.RATEAU (1882-1938)	p. 67
J.DUNAND (1877-1942)	p. 77
P.CHAREAU (1883-1950)	p. 85
P.DUPRE-LAFON (1900-1971)	p. 103
J.LE CHEVALLIER (1896-1987)	p. 109
G.L.GUYOT (1885-1973)	p. 115
MULLER FRERES & CHAPELLE	p. 123
R.LALIQUE (1860-1945)	p. 129
A.ARBUS (1903-1969), G.POILLERAT (1902-1988) & V.ANDOUSOV (1895-1975)	p. 139
J.PROUVE (1901-1984)	p. 149
L.VAUTRIN (1913-1997)	p. 155
G.JOUE (1910-1964)	p. 163
D.GATARD (1908-1992)	p. 175
S.MOUILLE (1922-1988)	p. 181
R.FRANCKEN (1924-2006)	p. 187
D.GIACOMETTI (1902-1985)	p. 193
N. DU PASQUIER (Née en 1957)	p. 201
Conditions de vente	p. 214
Ordre d'achat	p. 216

New customer/Nouveau client ?
Enregistrez-vous :

bids@millon.com

Already a customer / Déjà client ?

anad@millon.com

Rapports de condition / Ordre d'achat
Visites privées sur rendez-vous
(à l'étude ou en visio)

anad@millon.com

Condition report, absentee bids,
telephone line request



Nos Maisons

BRUXELLES · PARIS · NICE



François-Eugène ROUSSEAU

(1827-1891)

«Comme verrier, il a été un initiateur, puisant dans son goût naturel, dans son sentiment personnel et original de l'art, des idées de formes et de colorations que nul avant lui n'avait songé à appliquer, et qui l'ont amené à exécuter des œuvres portant remarquablement l'empreinte du génie français»¹

François-Eugène Rousseau naît à Paris le 17 mars 1827 et reprend en 1855 la direction du commerce de porcelaine et de faïence de son père. Rapidement, le jeune homme manifeste sa volonté de rompre avec les habitudes industrielles de l'entreprise familiale en cherchant à valoriser une production plus originale et artistique. Artiste avant d'être commerçant, l'amour du beau d'Eugène Rousseau guidait également une grande générosité. C'est en ce sens qu'il s'associa dès 1862 aux premiers fondateurs de l'Union centrale des Arts décoratifs, acceptant de bonne grâce les risques pécuniaires de l'Exposition de 1863 afin de soutenir les efforts patriotiques de cette société. Ambitionnant de proposer une production inspirée et novatrice, Rousseau s'intéressa aux recherches des céramistes de son temps et sera, dès 1866, un des premiers à s'inspirer de l'art japonais en faisant dessiner par le graveur Félix Bracquemond un - désormais célèbre - service de faïence reprennent les figures animales des ukiyo-e d'Hokusai. Présenté à l'Exposition Universelle de 1867 à Paris, le «service Rousseau» rencontre un vif succès.

Suite à cette première réussite, Rousseau choisit de tourner sa verve créatrice vers une autre matière, le verre. Et en effet, l'artiste et entrepreneur trouvera dans le verre un domaine unique d'expérimentation et de création. Ignorant la chimie mais doté d'intuitions exigeant des découvertes, Rousseau confie aux frères Appert (à Clichy) le soin de fabriquer les pièces de verre dont il imagine les formes et les décors. Pour la réalisation de ces décors, justement, il collabore avec les verriers Alphonse-Georges Reyen et Eugène Michel pour réaliser les profondes gravures de ses pièces. De cette collaboration seront notamment issus deux remarquables vases aux décors en profond reliefs imitant la pierre dure et évoquant les paysages japonais, «Mont Fuji» et «Cascade Japonaise», qui seront présentés à l'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs de 1884. À cette même occasion, Eugène Rousseau sera le premier à exposer du verre craquelé rempli de différentes couleurs, inspiré par une technique vénitienne du XVIe siècle.

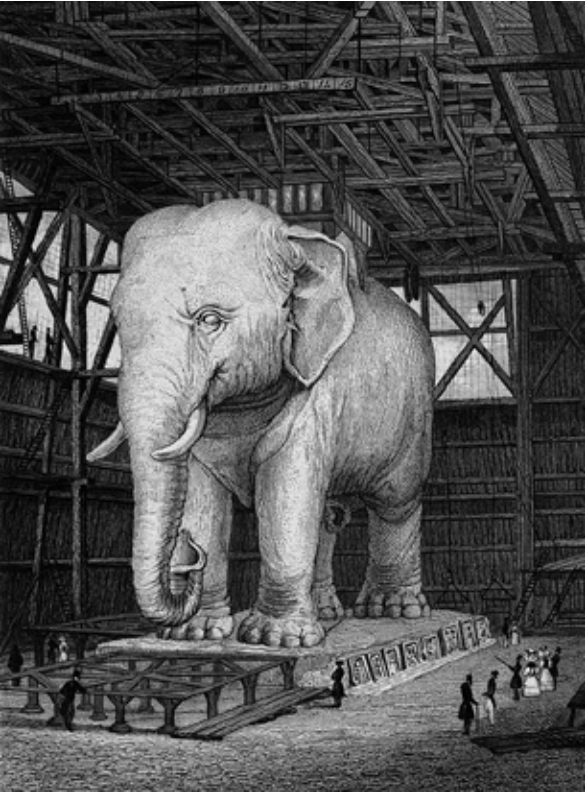
Par suite, Rousseau n'aura de cesse de continuer ses recherches. Il

sera notamment l'un des premiers artistes français à expérimenter le verre double couche, obtenant des décors inattendus et novateurs par la superposition de pâtes diversement nuancées, par des craquelages ou encore par l'insertion de feuilles de métal entre deux couches de verre, au moment de la fusion. Remarquées, les réalisations et engagements artistiques de l'artiste et entrepreneur lui valent de recevoir la Croix de Chevalier de la Légion d'Honneur en 1885. La même année, il vend son entreprise à Ernest-Baptiste Léveillé, qui fût son assistant et qui continuera à exécuter les dessins de son professeur et ami jusqu'en 1890 sous le nom de «Maison Rousseau et Léveillé réunies» (les œuvres étant alors signées «E. Léveillé et E. Rousseau»).

Eugène Rousseau meurt en 1890 après une vie de création dédiées à la promotion d'un art novateur et d'une émulation patriotique entre les artistes. Il est aujourd'hui considéré comme le grand réformateur de la verrerie française. On peut par exemple lire à son propos² : «quant à la verrerie, on peut sans erreur attribuer à Eugène Rousseau le mérite d'avoir secoué la torpeur de cet art, assoupi depuis l'année 1670. De lui en date la renaissance.»

FD

1 extrait de la nécrologie de l'artiste par Victor Champier in *Revue des Arts Décoratifs*, Tome XI, 1890-1981, page 86
2 in *Céramique et Verrerie - Revue mensuelle technique, artistique, économique*, numéro 811, 25 janvier 1930 page 506..



©DR

«M. Rousseau-Leveillé s'est attaché également à perfectionner les formes et la matière des cristaux de luxe. Quelques-unes de ces pièces aux profils élégants et aux riches montures d'or et d'argent, sont de véritables œuvres d'art qui méritent d'être signalées.»¹

Lorsqu'il expose à l'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs de 1884, Eugène Rousseau est au faite de son Art. La critique ne s'y trompe pas, qui souligne la maîtrise éclatante du verrier, tandis que les institutions nationales s'empressent d'acquérir ses chefs-d'œuvre de verre. Le Musée des Arts Décoratifs notamment se voit offrir par Rousseau un «Vase éléphant, verre doublé, fond en or et émaux», de forme similaire au notre mais de coloration variante (toujours présent dans ses collections sous la référence d'inventaire 636).

D'une incroyable richesse technique, notre vase figure lui aussi un éléphant portant sur son dos une tour et un somptueux harnachement, émaillé aux émaux durs dans une évocation abstraite de l'Orient. Quant à l'iconographie même de l'éléphant à la tour, on la retrouve depuis l'Antiquité ... et jusque dans un projet de Napoléon de faire construire sur la Place de la Bastille une fontaine monumentale en forme d'éléphant ! Partiellement concrétisée par la réalisation en 1814 d'une maquette en bois et plâtre de l'éléphant, ce symbole de la puissance de l'Empire ne survivra pas à la chute de ce dernier. Laissée à l'abandon, la maquette fût finalement détruite en 1846, non sans que Victor Hugo ne l'immortalise dans *Les Misérables* où il sert de refuge à Gavroche et sera ainsi décrit² : «C'était un éléphant de quarante pieds de haut, construit en charpente et en maçonnerie, portant sur son dos sa tour qui ressemblait à une maison (...) le large front du colosse, sa trompe, ses défenses, sa tour, sa croupe énorme et ses quatre pieds pareils à des colonnes faisaient la nuit, sur le ciel étoilé, une silhouette surprenante et terrible. (...) C'était on ne sait quel fantôme puissant, visible et debout à côté du spectre invisible de la Bastille (...) Les édiles (...) l'avaient oublié depuis 1814».

S'il fût contemporain à la fois de Victor Hugo et de la destruction finale de la maquette de «l'Eléphant de la Bastille», rien ne permet de certifier qu'Eugène Rousseau connaissait cette histoire. Nous nous plaisons à y croire toutefois, tant ce vase incarne lui aussi une certaine démesure artistique. Car cette emphase est aussi ce qui fait les jalons historiques de l'art. Eugène Rousseau n'en manqua pas durant sa carrière, et particulièrement en 1884 où un critique³ écrivit à son propos : «Du jour où M. Rousseau s'est adonné au verre, il a été verrier personnel (...) Il possède, au degré suprême, le sens du précieux dans les vitrifications ; la forme qu'il choisit, japonaise ou non, est toujours celle qui mettra le mieux en valeur sa matière magique. Tout devient gemme entre ses mains.»

FD

1 in *Revue des Arts Décoratifs*, Tome V, Ve année - 1884-1885, page 172.
2 dans le Livre 6, chapitre 2.
3 L. de Fourcaud dans son *Rapport Général sur l'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs*, 1884.



©DR



FRANÇOIS-EUGÈNE ROUSSEAU, LOT 1



MASTERS • MILLON

1

François-Eugène ROUSSEAU (1827-1891)
Rare vase en verre soufflé et teinté figurant un éléphant harnaché d'une tour à décor richement émaillé aux émaux durs polychromes de motifs orientaux.
Base ajourée en bronze doré de frise à la grecque terminée par des pieds imitant le bois.
HT : 38 cm, H : 28 cm (hors socle)

*An "Elephant with a tower" tinted blown glass vase designed by François-Eugène Rousseau in 1884, with a rich polychromatic and gold enamelled oriental decor.
Gilded bronze base with a grecque frieze decoration and legs mimicking wood.
H : 14,96 inch, H without the base : 11,02 inch*

Provenance
Collection particulière.

Muséographie
Un exemplaire similaire est conservé dans les collections du musée des Arts Décoratifs de Paris.

30 000/40 000 €





Émile GALLE

(1846 - 1904)

«*Artiste en tout ce qui lui tombe sous la main, en bois, en verre, en terre cuite ; mais surtout artiste en chimères, toujours prêt à les emprisonner dans le premier objet sur lequel il les saisit*»¹

Émile Gallé né à Nancy le 4 mai 1846, au sein d’une famille protestante. Son père Charles Gallé tient un commerce de faïence et de verrerie et sa préceptrice lui apprend à lire dans le livre *Les Fleurs animées*. Ensuite, durant ses études au lycée, le jeune homme développera des convictions humanistes et un amour profond pour la littérature et les herbiers qu’il récolte autour de Nancy, dans les Vosges, l’Alsace ou les Alpes. Il dessine aussi dès son plus jeune âge des animaux, des fleurs et des plantes, notamment pour servir de décors aux productions de son père. En 1865, il part pour l’Allemagne étudier la sculpture et le dessin tout en approfondissant ses connaissances sur la faune et la flore. Cette période le voit également réfléchir au devenir de l’affaire familiale, que sa position de fils unique le destine à reprendre. C’est en ce sens qu’il se fait embaucher en 1866 chez *Burgun, Schwerer & Cie*, à Meisenthal, où il étudie assidûment les techniques et la chimie du verre. Gallé retourne ensuite à l’entreprise familiale, devenant l’associé de son père qu’il représente à l’*Exposition Universelle* de 1867 à Paris où il obtient une mention honorable pour la verrerie.

Gallé a 24 ans quand éclate la guerre de 1870 qui aboutit après la défaite française à l’annexion par la Prusse des provinces d’Alsace et de Lorraine suite au *Traité de Francfort* du 10 mai 1871. Une blessure pour la France et pour le jeune artiste qui est séparé de ses amis de Meisenthal, désormais dans la zone d’occupation allemande. Gallé voyage alors, d’abord à Londres puis à Paris, visitant les musées où il admire notamment les émaux des verreries islamiques et les travaux de Philippe-Joseph Brocard et du japoniste Eugène Rousseau. De retour en France, il monte son propre atelier de verrerie et continue de s’investir dans l’affaire familiale dont il prend la direction en 1877. Là, Émile Gallé développe en premier lieu l’activité verrière suivant une logique simple et rationnelle : s’assurer une production commerciale assez rentable pour pouvoir en parallèle innover, rechercher, et créer des pièces uniques et artistiques. Ces premières pièces personnelles sont présentées en 1878 à l’*Exposition de l’Union Centrale* de Paris, dévoilant notamment la patriotique² Croix de Lorraine et le Chardon Nancéien parmi leurs motifs décoratifs.

Par la suite, Gallé n’aura de cesse de développer son établissement, qu’il dote de nouveaux fours en 1884, d’ateliers modernes et bien aérés et de bureaux d’étude pour les nouveaux modèles avec pour les inspirer des parterres de fleurs qu’il plante



©DR

lui-même. Le maître nancéien, en effet, étudiera la Nature toute sa vie³, tant en scientifique qu’en artiste, suivant un intérêt passionné qui est aux fondements de son art et lui inspirera sa devise qu’il fait sculpter la porte de son atelier de Nancy : «*Ma racine est au fond des bois*»⁴. En 1885, Emile Gallé étend ses activités à l’ébénisterie, ce qui lui vaut de la part de son ami Roger Marx le surnom «*homo triplex*» car il travaille désormais la terre, le verre et le bois. Il installe dans son établissement un atelier dédié pour y développer marqueterie et sculpture sur bois, avec toujours cette recherche qui est celle de l’*Art Nouveau* : allier le beau à un marché relatif afin d’embellir tous les aspects de la vie quotidienne. Son premier ensemble mobilier est présenté à l’*Exposition Universelle* de 1889 à Paris, une réussite couronnée par une médaille d’or ainsi que le Grand Prix (pour ses verreries).

Ce succès sera un moteur puissant et les années 1890 de Gallé sont d’une fertilité qui va crescendo. Soutenu par de riches mécènes qui lui passent parfois de somptueuses commandes, Émile Gallé est également un entrepreneur à la tête d’une industrie d’art qui emploiera à son apogée près de 300 personnes. Afin de ne plus dépendre de Meisenthal pour la production de ses verreries, il ouvre sa propre cristallerie à Nancy, dont la mise à feu a lieu le 29 mai 1894. Cela lui permet de poursuivre ses recherches techniques et esthétiques sur le travail du verre, créant de nouveaux procédés de fabrication parmi lesquels deux brevets déposés en 1898 pour «*un genre de décoration et patine sur cristal*» et «*un genre de marqueterie de verres et cristaux*».

Engagé dans le renouvellement des arts décoratifs, Émile Gallé diffuse dans ses dépôt-vente⁵ des pièces de série de qualité, l’industrialisation lui permettant de produire à moindre coût des objets destinés à une plus large clientèle. L’idée de Gallé - et de l’*Art Nouveau* - est que pour être «utile» l’Art doit pénétrer le quotidien afin d’éduquer toutes les couches sociales à la beauté : «*j’ai voulu rendre l’art accessible, de façon à préparer un nombre moins restreint d’esprits à goûter les œuvres plus enveloppées. J’ai propagé le sentiment de la nature, celui de la grâce des fleurs, de la beauté des insectes. Je puis me présenter devant vous comme un vulgarisateur de l’art*»⁶.

Le maître nancéien conçoit également son rôle d’artiste en lien avec le monde, le beau encourageant une exigence morale qu’il incarne par ses nombreuses prises de position et engagements politiques. Une démarche qu’il défend en avril 1898⁷ en déclarant : «*Aujourd’hui, il faut jeter les fleurs sous les pieds des barbares ! (...) Qu’importe la peine, qu’importe l’écrasement des pétales par milliers, si un de ces cœurs durs s’apitoie assez, un instant, à propos d’une rose jetée à terre, pour se baisser malgré la fatigue et le dégoût des choses tombées*». Il invente pour ce faire les meubles et le verre «parlant», qu’il couvre d’allégories mais aussi de citations afin de toucher également les couches de la population que la seule symbolique n’atteindrait pas. Gallé réalise ainsi plusieurs verreries en faveur du Capitaine Dreyfus⁸, présentera à l’*Exposition Universelle* de 1889 une table «*Le Rhin*» qui revendique le retour à la France de l’Alsace-Lorraine et à celle de 1900 son extraordinaire «*Amphore du roi Salomon*» qui fait blêmir la presse antisémite. L’artiste use également de cette approche sur des pièces artistiques et symboliques comme ses vases «*de Tristesse*» (qui transcendent la peine causée par le décès de sa mère en 1881) ou son remarquable vase «*Pasteur*» de 1893.

Fort d’une décennie de recherches et d’innovations, l’Art de Gallé culmine lors de l’*Exposition Universelle* de 1900. Il y expose un nouvel ensemble mobilier, au répertoire essentiellement végétal, d’une plus grande finesse d’exécution et aux silhouettes plus «légères» que celui de 1889. L’artiste ne concourt alors plus en céramique, mettant l’accent sur le verre en présentant même un four au milieu de son stand pour éduquer les visiteurs sur la fabrication des pièces. Il repart de l’*Exposition* avec deux grands prix et une médaille d’or ... mais également des craintes quant au «*danger qu’il y aurait pour nos ateliers lorrains à rester sans liens, en présence du relèvement universel des industries d’art*»⁹. C’est en ce sens qu’il créé¹⁰ l’*Alliance Provinciale des industries d’Art* le 13 février 1901, dont il devient le premier Président. Également dénommée *École de Nancy*, l’*Alliance* s’apparente à un syndicat des industries d’art et des artistes décorateurs qui vise à protéger

et accroître leur production en mutualisant certaines initiatives.

Émile Gallé meurt le 23 septembre 1904 des suites d’une maladie apparue lors de l’*Exposition Universelle* de 1900. Symbolique, visuelle et visionnaire, son œuvre et sa vie participent des jalons de l’histoire des Arts Décoratifs en ce qu’ils portent cette conviction : «*voir, c’est savoir ; regarder, c’est comprendre*»¹¹. Sa veuve Henriette Gallé et son gendre Paul Perdrizet reprennent l’activité de la verrerie qui devient la société anonyme des Établissements Gallé. Ils produisent jusqu’en 1914 des verreries multicouche reprises de dessins et modèles existant, puis de 1918 jusqu’à l’arrêt définitif en 1936 une production standardisée à grande échelle, avec création de nouveaux modèles et de la technique du verre soufflé-moulé¹².

FD

- 1 Melchior de Vogüé in *Revue des deux mondes*, 3e période, tome 95, 1889, page 209.
- 2 Il convient ici de souligner que Gallé s’est toujours nourri de culture germanique (il a rencontré Liszt à Weimar et apprécie Wagner) et que son patriotisme refuse la xénophobie, qu’il combattra toute sa vie.
- 3 il fonde notamment en 1877 la *Société Centrale d’Horticulture* de Nancy, correspond avec de nombreux botanistes et publie divers articles scientifiques sur la variabilité des végétaux.
- 4 selon Henriette Gallé in *E. Gallé : Écrits pour l’art*, Editions Jeanne Laffitte, 1998, la citation complète serait : «*Nos racines sont au fond des bois, parmi les mousses, autour des sources*» et s’inspirerait du scientifique allemand Jacob Moleschott qui écrivit : «*C’est par les plantes que nous tenons à la terre : elles sont nos racines*».
- 5 Marcelin Daigueperce à Paris dès 1879 (puis son fils Albert en 1896), Francfort en 1894 et Londres en 1901
- 6 Gallé dans une lettre de 1889 citée par François Le Tacon dans sa communication à l’*Académie Stanislas* du 19 mars 1999.
- 7 dans le numéro XVII de la *Revue des Arts Décoratifs*
- 8 tel le vase «*Hommes Noirs*» présenté à l’*Exposition Universelle* de 1900 ou le calice «*Le Figueur*» portant ces vers de Victor Hugo «*Car tous les hommes sont les fils d’un même père, ils sont la même larme qui coule du même œil*».
- 9 Gallé cité par François Le Tacon (op.cit.)
- 10 avec Eugène Vallin, Antonin Daum, Louis Majorelle et Victor Prouvé
- 11 Bertrand Tillier : «*Émile Gallé et l’affaire Dreyfus : vers une mutation des arts décoratifs*», in *Annales de l’Est* – 2005 – numéro spécial, page 106.
- 12 comme pour le «*Vase aux éléphants*» présenté à l’*Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* de 1925

«BOUCLIER PERSAN», 1878

«Ce n'est jamais en vain qu'un débutant remonte le cours des siècles et les premiers travaux d'Emile Gallé devaient naturellement porter la trace de l'érudition acquise dans le commerce des civilisations et des âges lointains. Quelle profusion d'exemples emmagasinés au plus profond du souvenir ! Durant sa vaste enquête, Emile Galle a tout observé, tout discerné avec la lucidité d'un voyant qui sait dégager les caractéristiques propres à chaque style. L'Égypte, l'Inde, la Perse paraissent l'avoir plus longuement retenu que la solennelle antiquité grécolatine.»¹

Lors de sa participation l'Exposition de l'Union Centrale des Arts Décoratifs de 1884, Emile Gallé adresse au jury une notice² où figure un paragraphe intitulé «Émaux opaques associés aux couleurs à reflets avec adaptation au style persan». Homme de son temps, l'artiste n'aura pas échappé à la passion orientaliste d'une Europe nostalgique et avide de nouveauté. En effet, Gallé puisera dans l'Orient des moyens inédits d'interpréter la nature et des sujets neufs pour ses décors. On peut également considérer qu'il y a un caractère d'évidence dans cette rencontre entre le créateur des «verreries parlantes» et un Art où, souvent, le verbe est roi.

Cependant, là où ses contemporains seront d'une fidélité aux originaux qui crée la confusion entre pièces contemporaines et anciennes (Brocard ou Deck notamment), Gallé va innover en imaginant des décors abstraitement orientaux. C'est ainsi que son motif du cavalier n'imité pas ceux des miniaturistes et bronziers perses mais en sont évocateurs de par la forme de leur couvre-chef et la stylisation de leurs tuniques. Occupé à différentes activités, notamment le tir à l'arc, le cavalier est décliné par Gallé sur plusieurs verreries produits à la même période³. Dans le même sens, Emile Gallé extrait de l'écriture arabe son sens premier (transmettre un propos intelligible) pour en faire un ornement à part entière. C'est le cas ici avec le médaillon central portant une manière de calligraphie islamique mais dont la visée n'est qu'esthétique. Enfin, la forme même de cette verrerie dénote de l'aspect fantasmagorique de l'Orient pour Gallé qui réalise ici l'idée curieuse entre toutes d'un «bouclier» en verre.

Anachronique et fantasque, tout dans ce «Bouclier Persan» témoigne de l'originalité dans «l'Orientalisme» de Gallé, qui y trouve un terreau fertile pour ses expérimentations techniques et formelles autour des émaux opaques en relief. Participant d'une iconographie rare chez l'artiste, notre pièce l'est également en témoignant d'une période décorative très courte chez l'artiste. En effet, dès 1889, le maître verrier exprime la lassitude qui entoure les arts de l'Islam dans sa notice au jury de l'Exposition Universelle⁴ : «L'éclat des émaux d'Orient a quelque peu blasé les regards ; les recettes en ont été données ; leur élaboration a perdu pour le public et pour les chercheurs l'attrait du mystère.»

FD

¹ Roger Marx : «Emile Gallé : Psychologie de l'artiste et synthèse de l'œuvre» in *Art et décoration*, Tome XXX, 1911 (juillet-décembre), page 238

² reproduite in E. Gallé : *Écrits pour l'Art*, Editions Jeanne Laffitte, 1998, pages 293 à 317.

³ comme le «Vase au cavalier Persan», la «Lampe de Mosquée» ou le «Coffret au Chevalier Persan» (tous trois conservés au Musée de l'Ecole de Nancy, respectivement sous les n° d'inventaire 334, 386 et 303)

⁴ in E. Gallé : *Écrits pour l'Art*, Editions Jeanne Laffitte, 1998, page 327.



©DR





2

Emile GALLE (1846 - 1904)

«Bouclier Persan»

1878

Rare cristallerie en verre ambré à décor aux émaux durs polychrome dont les quatre bossuettes et la répartition du décor à motifs de cavaliers et de frises de végétaux stylisés imitent les boucliers «dhal» Indo-Persan.

Signé «E.Gallé Nancy» et «D.C 1878» à l'or dans la frise de cavaliers.

H : 10,5 cm, D : 41 cm

(éclats)

A "Persian shield" amber tinted glass cup made by Emile Gallé in 1878 with a polychromatic enamelled decor of horsemen and vegetal friezes alternate with four round elements to mimik the "dhal" indo-persian shields.

H : 4,13 inch, D : 16,14 inch

(chips)

Provenance

Collection particulière.

20 000/25 000 €



«HERBES ET PAPILLONS» - CIRCA 1879 «BAGUIER» - CIRCA 1885

«Puis l'envie l'aiguillonne d'emprisonner dans le cristal le fuyant, l'insaisissable : la vapeur des nuages, le suintement des nuées, l'écho assourdi des reflets, les fumées ondoyantes, les clartés lunaires.»¹

Conçu par Emile Gallé en 1878, le verre «clair de lune» est présenté la même année lors de l'Exposition Universelle avec le vase «La Carpe» (qui sera acheté par le Musée des Arts Décoratifs).

Souvent copiée mais jamais égale, sa délicate teinte saphir légèrement opalescente est obtenue par l'ajout à la pâte de verre d'une petite quantité d'oxyde de cobalt. Le dosage en est délicat car son excès colore excessivement le verre qui perd alors sa transparence et empêche qu'on puisse y appliquer les décors aux émaux durs qu'affectionne le maître nancéien.

Innovation *sui generis* de Gallé, le verre «clair de lune» nimbe les décors qu'il accueille d'une ambiance poétique et évocatrice tout à fait unique. Suggérant la clarté de l'astre nocturne, la matière devient un univers de sensations et d'émotions que n'aurait pas renié Anton Tchekhov qui écrivit un jour² : «Ne me dites pas que la lune brille, montrez-moi plutôt le reflet de la lumière sur un éclat de verre.»

Cette magie évocatrice est de celle que maîtrisa Emile Gallé par le seul pouvoir d'une teinte emprisonnée dans le verre. Son «clair de lune» nous enjoint à la pieuse mélancolie stridulée par les insectes nocturnes parmi les herbes peintes sur un vase ou sur les branches d'un arbre devenu baguier.

FD

¹ Roger Marx : «Emile Gallé : Psychologie de l'artiste et synthèse de l'œuvre» in *Art et décoration*, Tome XXX, 1911 (juillet-décembre), page 243.

² dans une lettre à son frère aîné Alexander en date du 10 mai 1886.



Emile GALLE (1846-1904)

Baguier en verre opalescent dit «clair de lune», le fût torsadé imitant un arbre aux branches nues, leurs extrémités frottées à l'or.

La base forme coupe tripode et présente un décor émaillé aux émaux durs polychrome d'insectes de fantaisie (trucsal).

Signé «E.Gallé Nancy» à l'émail rouge, sous la base.

H : 31 cm

A "moonlightglass" ring holder made by Emile Gallé, shaped as a tree with bare branches rubbed with gold and a base serving as a tray with a polychromatic enamelled decor of fantastic insects.

Signed "E Gallé à Nancy" with red enamel, under the base.

H : 12,20 inch

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

- Alastair Duncan et Georges de Barthia : «Glass by Gallé», Thames and Hudson, 1984, modèle approchant reproduit page 36.

- Ray and Lee Grover : "Carved & Decorated European Art Glass", Tuttle Publishing, 2012, modèle reproduit sous le numéro 264.

8 000/10 000 €



ÉMILE GALLE, LOTS 2 À 7



MASTERS • MILLON

4

Emile GALLÉ (1846 - 1904)
«Herbes et papillons»

Circa 1879

Vase à corps sphérique torsadé, large col tubulaire et base bulbeuse en verre légèrement opalescent dit «clair de lune», à décor aux émaux durs polychromes et dorés de papillons en vol et de motifs floraux.

Signé «E Gallé à Nancy» à l'émail, sous la base.

H : 28.5 cm

A "Butterflies and grasses" opalescent "moonlightglass" vase made by Emile Gallé from around 1879, with a twisted body and an enamelled decor of flying butterflies among stylized flowers and grasses patterns.

Signed "E Gallé à Nancy" under the base.

H : 11.22 inch

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

«Emile Gallé et le verre. La Collection du Musée de l'Ecole de Nancy», Somogy éditions d'Art, Paris, 2004, modèle reproduit et référencé page 97 sous le numéro 116.

Muséographie

Un exemplaire similaire à notre modèle figure dans les collections du Musée de l'Ecole de Nancy sous la référence d'inventaire SAA1

12 000/15 000 €



« MANTE ET SCARABÉE », CIRCA 1889

«J'ai propagé le sentiment de la nature, celui de la grâce des fleurs, de la beauté des insectes.»¹

En 1889, Emile Gallé se surnomme lui-même «l'Amant des frissonnantes libellules»². Sans doute la paronomase qu'eût constitué le titre «l'Amant de la mante» empêcha l'artiste de le revendiquer, lui qui pourtant fit souvent figurer cet insecte sur ses verreries. C'est le cas sur notre vase où l'artiste a interprété une mante, dans son hiératisme caractéristique, «cachée» parmi des végétaux. Cette manière évoque l'art japonais, lui aussi féru du grand insecte diurne.

Plus rare dans l'iconographie du maître nancéen, un scarabée occupe le flanc opposé. On peut retrouver l'insecte dans une forme approchante sur un autre vase de l'artiste, «Nymphéa blancs», qu'il réalise également en 1889. Avec ses antennes se terminant en fleurs de lotus, le coléoptère est d'une stylisation très égyptomaniaque. La signature de ce vase confirme cette inspiration, les initiales du verrier figurant sur la panse d'un scarabée stylisé portant entre ses antennes un disque que nous analyserons comme le soleil du Dieu égyptien Khépri.

Anachroniquement partagé entre inspiration japonisante et égyptomanie, ce décor «Mante et Scarabée» personnifie toute la richesse d'inspiration de Gallé autant que son état d'esprit en 1889.

En effet, le maître verrier exprime alors dans sa notice au jury de l'Exposition Universelle une certaine lassitude quant à l'inspiration orientale en écrivant : «l'éclat des émaux d'Orient a quelque peu blasé les regards ; les recettes en ont été données ; leur élaboration a perdu pour le public et pour les chercheurs l'attrait du mystère». Mais à cet ennui iconographique, l'artiste oppose la perspective de poursuivre une autre inspiration : «les gammes mineures de l'Extrême-Orient, plus enveloppées, déroutent l'analyse ; elles captivent encore à l'improviste notre lassitude de blasés.»³

A l'aune de ces mots de Gallé, «Mante et Scarabée» semble incarner la transition qu'il fait en 1889 entre inspiration Orientale et extrême-Orientale. «L'ouvrier du bonheur» – ainsi qu'il se surnomme dans sa signature sous ce vase – cherchera en effet toute sa vie des moyens inédits de décoration.

Là est la mission d'artiste qu'il s'est donné : «Et ainsi la vie au vingtième siècle ne devra plus manquer de joie, d'art, ni de beauté»⁴

FD

¹ Emile Gallé dans sa notice au jury de l'Exposition Universelle de 1889, reproduit in E. Gallé : *Ecrits pour l'Art*, Editions Jeanne Laffitte, 1998, page 349.

² en signature du vase soliflore à la libellule que lui commande le Musée des Arts Décoratifs (inventaire n° 5673)

³ in E. Gallé : *Ecrits pour l'Art*, op.cit. page 327.

⁴ conclusion de l'artiste en fin de son article «Le Décor Symboliste» reproduit in E. Gallé : *Ecrits pour l'Art*, op.cit. page 228.





5

Emile GALLÉ (1846 - 1904)

«Mante et Scarabée»

circa 1889

Vase en verre légèrement teinté ambre à corps ovoïde et col resserré à deux anses latérales appliquées à chaud.

Décor émaillé polychrome d'un scarabée les ailes déployées et d'une mante parmi des végétaux stylisés.

Les deux anses présentent une frise émaillée de scarabés.

Signé sous la base à la pointe «E.Gallé Nancy», et à l'or «E#G» dans un scarabé stylisé accompagné de la phrase «Je suis l'ouvrier du bonheur».

H : 23 cm

A "Mantis and Beetle" amber tinted glass vase, with two hot applied lateral coves, made by Emile Gallé from around 1889.

Rich polychromatic enamelled decor of a beetle and a mantis among stylized plants.

Signed under the base "E.Gallé Nancy", and with gold "E#G" within a stylized beetle plus the sentence "Je suis l'ouvrier du bonheur" ("I am the workman of bliss").

H : 9,05 inch

Provenance

Collection particulière.

20 000/25 000 €



MARQUETERIE AUX COLCHIQUES OU «VEILLEUSES D’AUTOMNE»

«Les vibrations de mes verres, c’est, d’abord, l’invocation
d’Emile Hinzelin aux colchiques de nos prés, l’Automne :
Veilleuses !... Que veillez-vous ?»¹

Le présent vase fait partie des «Veilleuses », une petite série de vases à décor de colchiques en marqueterie de verre. Créés en 1897 par Emile Gallé, ils seront commercialisés en 1898 en différentes déclinaisons de formes et de tailles.

Ce décor émerveilla son époque, et notamment le poète lorrain Emile Hinzelin qui à la mort de Gallé se remémorait² : *«un des chefs-d’œuvre de Gallé, se rattachant à la Lorraine et à l’Automne ! On devine que nous songeons au vase des Veilleuses :
Fraîches lumières merveilleuses,
Cierges à l’éclat velouté,
Ce que vous veillez, ô veilleuses,
C’est la dépouille de l’été.»*

Fleur vernaculaire de sa Lorraine chérie, le colchique est utilisé par Gallé dès 1891 pour un premier vase intitulé «Les veilleuse d’automne»³, qui fût présenté au Salon du Champ de Mars en 1892. Le nom de veilleuse attachée au colchique proviendrait de la forme de la fleur, dont la tige étroite, les feuilles lancéolées et la fleur en forme de calice évoquerait une petite lampe de chevet.

Par ailleurs et comme souvent chez Emile Gallé, le choix du motif floral se double de symbolisme ainsi qu’il l’explique dans une lettre à Robert de Montesquiou⁴ : *«Et la veilleuse d’automne, combien n’a-t-elle pas par cette couleur, et forme exquise, une tendre signification d’attente fidèle, de réapparition dans les meilleurs jours de fin de tout ; c’est la résurrection d’une âme nue, en calice qui surgit de terre sans aucune feuille».*

Fleurissant en automne au moment où la plupart des autres fleurs se flétrissent et se raréfient, les colchiques sont parfois surnommés «tue-chien» en raison de leur toxicité. Ce caractère de beauté-fatale leur vaudra d’ailleurs un poème de Guillaume Apollinaire⁵ dont voici les derniers vers de la première strophe :

«Le colchique couleur de cerne et de lilas
Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur-là
Violâtre comme leur cerne et comme cet automne
Et ma vie pour tes yeux lentement s’empoisonne».

FD

1 Emile Gallé dans une lettre à Victor Champier en date du 29 avril 1898 cité in *Revue des Arts Décoratifs*, tome XVIII, 1898
2 in *La Lorraine artiste et littéraire*, mai 1905, page 19 à 20.
3 Conservé dans les Collections du Musée d’Orsay sous la référence d’inventaire OAO 303
4 datée du 20 août 1892
5 «Colchique» in *Alcools : poèmes : 1898-1913*

L’œuvre de Émile Gallé est riche de symboles et d’émotions. Émotion qu’il transmet dans ses « Écrits pour l’Art » lorsqu’il décrit avec passion et rigueur ,«les fleurs drôles, fleurs drôlesses, fleurs du Soir , de la plus humble à la plus sulfureuse, de la reine des prés aux flamboyantes carnivores»

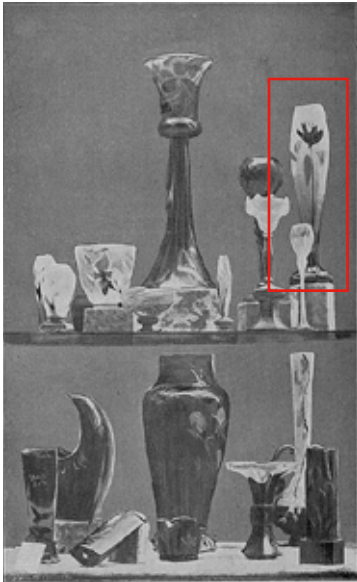
Ici, que ce soit par la complexité de la matière du verre coloré, imbriqué en plaquettes affleurantes pour former les corolles des fleurs épanouies et de leurs étamines, ou les hampes frêles s’élevant pour les soutenir, ou bien encore du bulbe aux racines enchevêtrées, reprises à la roue pour en souligner les contours, chaque élément chez Gallé allie la réalité botanique à l’éblouissante beauté artistique.

Notre vase, de par ses dimensions et sa forme, ses couleurs violetes, ambres et roses, à la fois délicates et contrastées, son bulbe, enrichi de feuilles d’or éclatées en intercalaire et de coulées de sève appliquées en relief, exprime avec force la magie du verre transcendée par l’exécution virtuose du Maître de Nancy.

Son imaginaire mystique propre à sublimer la Faune, le Végétal et le Floral le distingue d’entre tous par sa géniale singularité.

Claude-Annie Marzet





6
-
Emile GALLE (1846 - 1904)
«Marqueterie aux colchiques» ou «Veilleuse d’Automne»
1897

Rare vase en verre multicouche à décor de trois fleurs épanouies et une en bouton, en marqueterie de plaquettes affleurantes finement ciselées au touret, de couleurs violet-mauve et jaune-ambéré sur un fond blanc-gris, rose et violet présentant des feuilles d’or éclatées en intercalaire.
Signature «Gallé» gravée sur la panse, en partie médiane.
H : 45 cm

A rare multilayer glass “Crocus marketry vase” made by Emile Gallé around 1897, with a decor of three blooming flowers and one bud inlaid with flush plates finely chiseled in purple-mauve and yellow-amber colors on a white-grey, pink and purple background with interlayer shattered gold leaves.
Signed “Gallé” in the middle part.
H : 17,72 inch

Provenance
Collection particulière.

Bibliographie
- modèle reproduit in La Lorraine, numéro 23, décembre 1901, page 389.
- Ray and Lee Grover : “Carved & Decorated EUropean Art Glass”, Charles E. Tuttle Company Publishers, 1970, modèle reproduit page 191 sous le numéro 328
- Janine Bloch-Dermant : «L’Art du verre en France 1860-1914», Edita-Denoël, 1974, modèle reproduit page 62.
- Philippe Garner, «Gallé», Flammarion, Paris, 1977, modèle reproduit page 17.
- Alastair Duncan et Georges de Bartha : «Glass by Gallé», Thames and Hudson, 1984, modèle variant reproduit page 96 sous le numéro 136.
- Tim Newark, “The Art of Emile Gallé”, The Apple Press, Londres, 1989, modèle reproduit page 33.
- «Glass of Art Nouveau», Kitazawa Museum of Art, Mitsumura Suiko Shoin, Japon, 1994, modèles variants reproduits page 135 sous les numéros 154 et 155.
- Alastair Duncan: «The Paris Salons 1895 - 1914. Volume IV : Ceramics & Glass», Antique Collector’s Club, 1998, modèle variant reproduit page 204.
- «Emile Gallé et le verre. La Collection du Musée de l’Ecole de Nancy», Somogy éditions d’Art, Paris, 2004, modèle reproduitet référencé page 137 sous le numéro 222.

Muséographie
- Un exemplaire à décor légèrement variant figure dans les Collections du Musée Fin de Siècle (Bruxelles) sous le numéro d’inventaire GC 003.
- Un exemplaire similaire figure dans les Collections du Musée de l’Ecole de Nancy sous le numéro d’inventaire JC 11.

30 000/40 000 €



VASE «NEIGES DE PENTECÔTE», 1900

«Voici, posé sur un socle de bronze décoré d’une renonculacée de nos prairies, un cornet « Neige de Pentecôte » en cristal marqueté et ciselé sur inclusions et patines. Encloses dans l’épaisseur des parois diaphanes, deux fleurs de la narcisses des poètes s’épanouissent, penchées sous les caresses du zéphir qui fait pleuvoir une blanche neige de pétales dont un arbre voisin a bien voulu se dessaisir pour le plaisir de nos yeux. Exquise évocation d’une époque bien-aimée qui apporte à l’âme humaine la joie du renouveau et lui fait songer aux tristesses passées.»¹

Sur ce vase «Neiges de Pentecôte», créé pour l’Exposition Universelle de 1900, Émile Gallé fait figurer un vers du poète symboliste belge Maurice Maeterlinck : «Il y avait dans le regard des êtres une fraternité et des espérances mystérieuses.» Ces mots sont tirés du recueil *Le Trésor des humbles* de 1896, où Maeterlinck révèle toutes ses qualités de philosophe ésotérique et mystique. L’auteur belge y traite notamment du sujet de l’âme, qu’il considère comme essentielle à l’Homme qui pourtant la refuse et la refoule le plus souvent. Selon Maeterlinck il faudrait (en substance) voir avec son âme et accepter comment ces pensées presque belles que vous ne dites pas et que vous nourrissez en ce moment vous éclairent comme un vase transparent.»²

Une telle approche ne peut qu’avoir touché Émile Gallé qui, pour promouvoir un art au service de causes politiques et morales, inventa le verre «parlant»³ afin de toucher aussi les couches de la population que la seule symbolique de ses œuvres n’atteindrait pas. Le maître nancéien défend cette démarche en avril 1898, dans le numéro XVII de la *Revue des Arts Décoratifs* où il déclare : «Aujourd’hui, il faut jeter les fleurs sous les pieds des barbares ! (...) Qu’importe la peine, qu’importe l’écrasement des pétales par milliers, si un de ces cœurs durs s’apitoie assez, un instant, à propos d’une rose jetée à terre, pour se baisser malgré la fatigue et le dégoût des choses tombées». Ce faisant, il affirme l’engagement socio-politique dans l’art comme une absolue nécessité, les vertus éducatives du beau lui apparaissant seules capables de dépasser certaines indécisions humaines.

Idéologique et intellectuelle, l’émancipation des objets d’art de Gallé est également technique avec l’apparition de la «marqueterie de verre», méthode de décoration qui prend le relais du verre multicouche gravé et fait l’objet d’un brevet d’invention le 12 Août 1898. Née d’une parfaite coordination entre la conception intellectuelle puis le travail à chaud et à froid du verre, cette technique d’une rare sophistication donne à Emile Gallé la possibilité de réaliser pleinement son inspiration naturaliste et symboliste en développant les possibilités chromatiques du verre d’une façon jusqu’alors inédite. Schématiquement, la marqueterie de verre revient à insérer à chaud dans la masse vitreuse - alors à l’état pâteux - d’autres éléments de verres colorés, préalablement préparés, gravés et/ou doublés de feuilles métalliques ou patinés.⁴ Cette technique complexe et périlleuse (le coefficient de dilatation différent de chaque morceau entraînant de fortes tensions et un risque corollaire de fêlures) offrira paradoxalement à Gallé son mode d’expression le plus libre et ses plus grands chefs d’œuvre tirent de la marqueterie leur force poétique et leur beauté novatrice.

Dans ce vase «Neiges de Pentecôte», c’est précisément cette technique qui préside à la poésie diaphane du décor où les pétales finement nervurés et les tiges délicatement curvilignes semblent comme prises dans la glace.

Enfin et quant au choix des mots gravés à sa surface, il faut sans doute y lire un témoignage de l’admiration de Gallé pour Maeterlinck⁵. Pour le verrier en effet : «Les maîtres du verbe, les poètes, sont aussi les maîtres du décor. Ils ont le génie de l’image, ils créent le symbole»⁶ tandis que plusieurs indices concordent pour montrer que les deux hommes s’estimaient mutuellement. On citera notamment cette lettre⁷ de remerciement de Maeterlinck à Émile Gallé, datée de janvier 1900, où l’écrivain belge remercie son «Cher Maître et cher Ami» pour lui avoir offert un vase qu’il décrit comme «quelque chose de surnaturel et d’humain, qui vit d’une vie tiède, contenue, réfléchie et consciente (...) comme un état nouveau de la matière, ce n’est plus le cristal ou la pierre précieuse qui poussent des cris inarticulés, c’est la réponse lente, grave et apaisée de toutes les clartés précises et solides de la terre aux clartés plus fluides du soleil et du ciel, et l’on dirait que c’est la première fois, grâce à vos mains, que la lumière parle...»

Exceptionnelle de maîtrise technique et de raffinement tant esthétique qu’intellectuel, cette marqueterie parlante «Neiges de Pentecôte» participe d’une vision totale de l’Art comme porteur de sens par-delà la vocation initiale de l’objet. Textuelle autant que visuelle, c’est une œuvre qui doit autant être lue que regardée suivant la conviction qu’avait Emile Gallé que «voir, c’est savoir ; regarder, c’est comprendre»⁸ autant que cette interrogation de Maurice Maeterlinck⁹ : «Savons-nous ce que serait une humanité qui ne connaîtrait pas la fleur ?»

FD

1 Em. Nicolas in *La Lorraine Artistique*, 19^e année, n°2, 15 janvier 1901, modèle reproduit page 25.
2 Maurice Maeterlinck in *Le Trésor des humbles*, 1896.
3 C’est-à-dire portant des vers ou des citations, le plus souvent gravés.
4 plutôt que de réaliser un décor par la gravure à travers des couches de matière refroidies.
5 plus d’une dizaine de meubles et verreries de Gallé sont ornés de vers de Maeterlinck, notamment (tel que mentionné dans le *Catalogue illustré de la Société Nationale des Beaux-Arts* de 1898 aux éditions Bernard & Cie sous le numéro 316) «un vase en cristal broché sur un thème du Trésor des humbles : Anémone nemorosa».
6 in Bertrand Tillier in «Émile Gallé et l’affaire Dreyfus : vers une mutation des arts décoratifs», *Annales de l’Est*, 2005.
7 conservée dans le fonds Françoise-Thérèse Charpentier.
8 Bertrand Tillier : «Émile Gallé et l’affaire Dreyfus : vers une mutation des arts décoratifs», in *Annales de l’Est – 2005 – numéro spécial*, page 106
9 In *Le Double Jardin*, 1904, Eugène Fasquelle éditeur, page 205.



©DR



Emile GALLE (1846 - 1904)
«Neiges de Pentecôte»

1900
Rare vase «parlant» à corps tubulaire et col trilobé pincé à décor en marqueterie de verre de deux fleurs de narcisse des poètes sur plaquettes affleurantes, finement ciselées au touret.
Monture en bronze doré à décor de renoncules (attribuée à Bapst & Falize).
Inscrit à la roue du vers «Il y avait dans le regard des êtres une fraternité et des espérances mystérieuses. Maeterlinck» et marqué «Exp 1900» indiquant sa présentation à l’Exposition Universelle de 1900.
H : 27 cm
(un petit manque en partie basse sur une des tiges et col rodé)

Historique : de par la répartition des éléments de son décor et en l’état de nos connaissance nous supposons que ce vase est celui-là même exposé par Gallé à l’Exposition Universelle de 1900, ceint alors dans ce qui n’était qu’un cerclage d’exposition et non son socle actuel et définitif, sans-doute réalisé potérieurement.

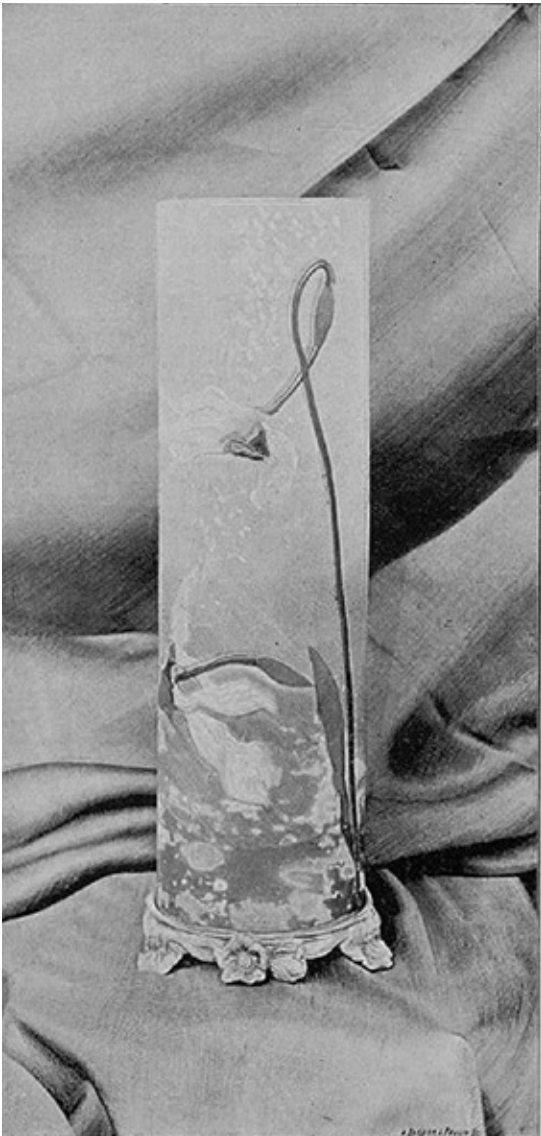
A “Pentecost Snows” vase designed by Emile for the Universal Exhibition of Paris in 1900 with a glass marquetry decor of two Narcissus flowers. Gilded bronze base with a decor of buttercup (attributed to Bapst & Falize). It bears a line from the Belgian writer Maurice Maeterlinck : «Il y avait dans le regard des êtres une fraternité et des espérances mystérieuses» and is marked «Exp 1900».
H : 10,63 inch
(a small lack on the low part on a stem, partially restored with wheel. Rim grinded)

History : regarding the distribution of its decoration and on the basis of current knowledge, we suppose this vase is the one exhibited by Gallé at the Universal Exhibition of 1900 (its frame then being an exhibition layout and not the current and final base it presents now)

Provenance
Collection particulière.

Bibliographie
- Alastair Duncan: «The Paris Salons 1895 - 1914. Vol.IV - Ceramics and glass», Antique Collector’s Club, modèle à base variante reproduit page 214.
- Alastair Duncan et Georges de Bartha : «Glass by Gallé», Thames and Hudson, 1984, modèle variant reproduit page 96 sous le numéro 136.
- Alastair Duncan et Georges de Bartha : «Glass by Gallé», Thames and Hudson, 1984, modèle à monture variante reproduit page 127 sous le numéro 198.
- La Lorraine Artiste, Littéraire & industrielle, n°8, novembre 1900, modèle à monture variante reproduit page 114.
- Revue des Arts Décoratifs, tome XX, 1900, modèle à monture variante reproduit page 371.
- La Lorraine Artistique, 19e année, n°2, 15 janvier 1901, modèle à base variante reproduit page 25.
- La Revue de l’Art Ancien et Moderne, 10 janvier 1902, modèle à monture variante reproduit page 175 et sur un dessin page 184.

20 000/30 000 €



©DR





Tadé SIKORSKI
(1852-1940)
pour
Vilmos ZSOLNAY
(1828 - 1900)

«Créer, c’est ainsi donner une forme à son destin.»¹

Fils d’un entrepreneur et marchand en céramique, Vilmos Zsolnay se destine d’abord à la carrière de peintre, voie jugée trop précaire par ses parents, qui l’envoient étudier le commerce à Vienne. Une fois diplômé, il travaille comme apprenti dans la boutique de son père, qu’il reprend en 1853. Dix ans plus tard, il devient directeur commercial de la Manufacture de céramique familiale de Pecs, qu’il dynamisera au point d’en faire la plus importante fabrique de l’Empire Austro-Hongrois et d’Europe.

Pour ce faire, Vilmos Zsolnay transforme la boutique de la firme en un magasin dans le goût de l’époque : moderne, sur plusieurs étages, et où seront exposés et vendus les nouveaux matériaux céramiques qu’il développe². Stratégiquement, il prend soin de se ménager deux clientèles distinctes, l’une de goût plus classique et l’autre plus audacieuse et ouverte aux innovations esthétiques. Pour cette dernière, Zsolnay s’ouvre aux tendances en vogue dans la seconde moitié du XIXe européen (le Japonisme, l’Orientalisme …) mais aussi aux expérimentations technico-chimiques dans la lignée de Louis Comfort Tiffany (pour ses effets d’irisation et sa liberté formelle). Un autre pragmatisme de Vilmos Zsolnay est d’avoir su ménager pour sa clientèle bourgeoise des prix raisonnables, qui assurent la diffusion de ses productions en Europe.

Cette approche lui vaut d’obtenir une prime reconnaissance internationale en 1873 à l’*Exposition Universelle de Vienne* pour ses céramiques de style néo-Renaissance. Suivra en 1878 une médaille d’or à l’*Exposition Universelle* de Paris pour son invention du décor à l’éosine³, un vernis de grande qualité qui habille les céramiques de la manufacture d’un lustre métallique irisé parfaitement unique. Ce succès lui assure des distributeurs dans plusieurs capitales Européennes, pour lesquelles Zsolnay choisit de développer sur ses céramiques les lignes inspirées par la Nature et les figures symbolistes, participant ainsi des précurseurs de ce qui deviendra le *Sezessionsstil* Viennois puis l’*Art Nouveau* Européen. L’entrepreneur partage d’ailleurs avec futurs les théoriciens et artistes de l’*Art Nouveau* une vision sociale et élévatrice de l’Art. En ce sens, Vilmos Zsolnay encourage ses employés à se former et va jusqu’à mettre en place un programme d’apprentissage à destination des employés de la Manufacture, qui se déroule pendant des heures de travail restant payées.

Forte de cette direction unique, la Manufacture Zsolnay est dans les années 1890 le plus importante de la monarchie austro-hongroise. Elle compte parmi ses clients l’empereur François-Joseph, des membres de différentes familles nobles et des artistes et connaisseurs venus de toute l’Europe.



Vilmos Zsolnay meurt avec son siècle, en 1900. Son fils Miklos reprend la Manufacture et poursuit l’héritage de son père.

1 Albert Camus in *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1942, page 156
2 Notamment le pyrogranite résistant au gel qui sera utilisé pour la décoration d’extérieur de nombreux bâtiments publics comme privés, parmi lesquels l’*Országház* (le Parlement hongrois).
3 en hommage à la divinité de l’Aurore Eos qui conférerait aux céramiques sa lueur, on doit son invention au chimiste Vinsce Wartha

FD

TADÉ SIKORSKI (1852-1940) POUR VILMOS ZSOLNAY (1828 - 1900) «CARPE ET NÉNUPHARS», CIRCA 1884-1889

«Et quand je disais que le Japonisme était en train de révolutionner l’optique des peuples occidentaux …»¹

Avec la *Convention de Kanagawa* de 1854, le Japon met fin à la stricte régulation de ses contacts et échanges commerciaux avec le reste du monde². Auparavant apanage de quelques rares collectionneurs, les estampes, motifs et objets d’art japonais arrivent alors en nombre dans une Europe avide de nouveauté et la manière japonaise ainsi que leur rapport révérencieux à l’art et à l’artisanat, subjuguent les artistes. Cette nouvelle source d’inspiration trouve son nom sous la plume du collectionneur Philippe Burty dans une série d’articles publiés en 1872 pour la revue *Renaissance littéraire et artistique* : le *Japonisme*. Célébrant la Nature en une synthèse où l’esthétique prime sur le détail ou la véracité, le *Japonisme* est un facteur déterminant dans le développement du style *Art Nouveau* et son ornementation de lignes souples et de représentations de la flore et de la faune. L’*Art Nouveau* empruntera également aux nippons l’approche synthétique des arts et l’abolissement de la distinction entre arts « majeurs » et « mineurs ».

S’étendant rapidement à toute l’Europe, le *Japonisme* atteindra la Hongrie et la Manufacture de Vilmos Zsolnay, chez qui on trouve des formes et décors inspirés par le Japon dès le début des années 1880. A titre d’exemple on pourra citer la populaire série «*Lotus*» imaginée par Júlia Zsolnay, dont les fleurs, les feuilles et les tiges en haut relief se fondent avec les formes des supports et montrent une esthétique proche des céramiques de Satsuma. Devenu chef décorateur de la Manufacture, Tádé Sikorski (par ailleurs époux de Júlia Zsolnay) produira lui aussi à partir de mi-1880 des créations incorporant stylisation et vocabulaire décoratif inspirés par le Japon.

Notre œuvre «*Carpe et nénuphars*» participe précisément des créations de Sikorski qui s’inscrivent dans cette mode esthétique et thématique. Autant sculpture que vase, ce poisson bondissant hors des flots s’impose en effet en une brillante réinterprétation d’un thème récurrent dans l’art nippon. Dérivé d’une légende chinoise sur la capacité de la carpe à nager contre une puissante chute d’eau, le poisson est devenu pour les japonais un emblème de persévérance et de puissance. C’est ainsi qu’on retrouve le poisson d’eau douce dans de nombreuses estampes ou représentation en bronze, très souvent dans cette même pose dynamique l’amenant au-dessus de flots stylisés tandis que sa queue est repliée dans un puissant mouvement de nage (et sert de base lorsque le sujet est un vase ou une sculpture).

Immortalisée dans cette pose typique de l’art asiatique, la carpe de Tádé Sikorski toute d’éosine vêtue témoigne de cette production de la Manufacture Zsolnay qui s’adapta avec habilité à la mode de son temps. Sous ses reflets dichroïques, elle peut également être vue comme une émanation du Shintoïsme, religion endémique du Japon qui vénère les esprits de la Nature. Evoquant un monde où spirituel et sensible sont confondus, cette œuvre rare incarne enfin le mysticisme nouveau qui infuse les Arts Décoratifs européens au tournant du siècle.

1 Edmond de Goncourt, *Journal*, 19 avril 1884.
2 avant cette date seule la Hollande était autorisée à commercer avec les nippons, pour le seul port de Nagasaki.

FD



©DR

8

Tadé SIKORSKI (1852-1940) pour Vilmos ZSOLNAY (1828 - 1900)
«Carpe et nénuphars»

circa 1884-1889

Importante vase sculpture en faïence moulé figurant une carpe la gueule ouverte dans les flots.

Belle nuance d'émail à glaçure éosine à reflets dichroïques.

Signé du cachet aux cinq églises et numéroté 1139 et 36.

36 x 36 x 18 cm

A rare "Carp and water lilies" eosin glaze earthenware vase-sculpture designed by Tadé Sikorski for Vilmos Zsolnay around 1884-1889. Signed with the five churches stamp under the base and n° 1139 and 36. 14,17 x 14,17 x 7,09 inch

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

- Eva Hárs : «Zsolnay : Ceramic Factory Pécs», 1997, modèle à couverte variante reproduit page 67.

12 000/15 000 €



Face A



Face B

VASE, CIRCA 1901

Un hommage à l’opéra Rusalka d’Antonín Dvořák ?

Les contes ont une forme d’universalisme qui les voit traverser les frontières et les arts. A l’instar des cours d’eaux, ils disparaissent parfois et avancent cachés pour réapparaître en de nouveaux endroits inattendu ... comme sur un vase de la Manufacture Zsolnay ? C’est en tout cas ce que nous inspire cette superbe pièce. En effet, dans les années 1900, la production de la Manufacture Zsolnay s’acclimate du mysticisme mâtiné de sensibilité à la Nature qui infuse tous les arts européen ... dont l’opéra et notamment *Rusalka* que présente triomphalement Antonín Dvořák au Théâtre National de Prague le 31 mars 1901.

Inspiré de Mélusine, d’Ondine et surtout de *Den lille havfrue (La petite sirène)* de Hans Christian Andersen, *Rusalka* convoque également le folklore de Bohême et la mythologie slave des esprits des eaux appelés Roussalki. Ces forces naturelles puissantes et mystérieuses, l’opéra de Dvořák les convoque pour gloser à travers elle sur les artifices de la civilisation. C’est ainsi notamment qu’il fait dire à la sorcière Ježibaba¹ : «*Les hommes restent des hommes, étrangers aux éléments, et depuis longtemps arrachés aux racines de la Terre*».

Les témoignages concordent pour dire que Dvořák adorait la Nature, celui de son fils notamment qui écrira² : «*il avait besoin de rejoindre cette force authentique, cette majesté, pour s’unifier à elle, et cette nature muette et mystérieuse lui répondait avec une immense ardeur*». Cette ardeur c’est aussi celle de la Manufacture Zsolnay, dont les céramiques irisées ressuscitent l’iconographie panthéiste tandis que le Xxe siècle s’ouvre sur l’industrialisation des arts décoratifs et la perte du sentiment du sacré.

Alors, face à ce vase où deux naïades se confondent avec l’ondée, il nous est permis d’imaginer un hommage à Antonín Dvořák pour évoquer avec lui un monde où spirituel et sensible sont confondus, où «*le principe divin est encore plus ou moins mêlé à la nature, de telle sorte que l’homme vit au milieu d’un monde rempli de dieux*»³.

FD

1 En page 50 du livret original de Jaroslav Kvapil, acte III

2 Otakar Dvořák, copie tapuscrite de Bohumil Škorpil, 1963, *Musée Antonín Dvořák (Prague)*, Part I, page 9.

3 Hegel, *Esthétique*, Le Livre de Poche, collection Classiques de la philosophie, Paris, 1997, page 493.



©DR





9

**Lajos MACK (1876-1963) pour la Manufacture
Vilmos ZSOLNAY (1828 - 1900)**

Circa 1901

Important vase de forme balustre en faïence
émaillée à reflet dichroïques irisé bleus nuancé.
Décor en haut relief de deux femmes nues à la
longue chevelure formant anses.

Signé en creux sous la base «Zsolnay Pecs» et
numéroté.

54,5 x 20 x 20 cm

(ancienne restaurations)

*A tall blue eosine-glazed vase designed by Lajos
Mack for the Zsolnay Factory from around 1901,
featuring two naked women whom long hairs form
coves.*

*Signed "Zsolnay Pecs" under the pecs aside of a
number.*

21,46 x 7,87 x 7,87 inch

(ancient restaurations)

Provenance

Collection particulière.

8 000/10 000 €





Agathon LÉONARD

(1841 - 1923)

«M. Agathon Léonard fait correspondre sans difficulté le caractère et le sentiment, ces deux pôles antagonistes de la statuaire.»¹

Léonard Agathon Van Weydeveldt naît en 1941, de parents belges installés à Lille.
Après des études à l'Académie des Beaux-Arts de sa ville natale, puis à l'École des Beaux-Arts de Paris, le jeune homme gagne sa vie en travaillant comme praticien entre 1861 et 1869 (pour Carpeaux et Delaplanche notamment). Il se concentre ensuite sur sa propre pratique et présente au public une première sculpture – «L'Enfant et Bacchus» – en 1869. Le jeune artiste fait alors le choix du pseudonyme Agathon Léonard, plus «facile d'emploi» que son patronyme belge et qui évoque celui du génial créateur de la Renaissance italienne.
En mai 1887, Agathon Léonard obtient la naturalisation française, ce qui lui permet de rejoindre la Société des Artistes Français. Puis, à l'Exposition Universelle de Paris de 1889, il expose trois œuvres, reçoit une médaille d'argent, et voit un de ses modèles (le plâtre d'«Hébé») acheté par l'Etat.

Au printemps 1896, Léonard quitte la Société des Artistes Français pour rejoindre la Société Nationale des Beaux-Arts. L'année suivante, il présente au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts «dix maquettes représentant le Jeu des écharpes», des sculptures en terre cuite destinées à la décoration d'un «foyer de danse». Ébloui par l'harmonie et le dynamisme des modèles, Alexandre Sandier – nouveau Directeur depuis un an de la Manufacture Nationale de Sèvres – prend contact avec Léonard et lui demande de modifier ses figures pour les adapter à un surtout de table.

En rupture profonde avec la tradition héritée du XVIIIe siècle, toujours en vogue dans la production de Sèvres, ce surtout baptisé «Jeu de l'écharpe» introduit une nouvelle esthétique, celle des courbes fluides et de l'arabesques. C'est en sens que l'ensemble est vu aujourd'hui comme étant emblématique de l'Art Nouveau. Le modèle fait par ailleurs le triomphe critique et commercial d'Agathon Léonard à l'Exposition Universelle de 1900, où il reçoit une médaille d'or. Le succès est tel que six des modèles du «Jeu de l'écharpe» sont édités en bronze par Susse l'année suivante, ravissant les visiteurs du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1901. Trois autres danseuses suivront en 1902, avant que l'Etat ne lui achète le buste «Sortie des Vêpres» en 1905 et qu'il ne reçoive en 1906 le Grand Prix des Arts Décoratifs à l'Exposition Internationale de Milan.

L'artiste continuera à exposer, créer et recevoir des prix jusqu'à sa mort en 1923.

Presque exclusivement féminine, sa statuaire décline des inspirations antiques et moyenâgeuse autour de thèmes moraux et allégoriques qui séduisirent la bourgeoisie de son temps. D'une humilité et d'une constance stylistique et thématique qui confinaient à l'obstination, Agathon Léonard aura réussi par quelques idées et œuvres originales à se rendre célèbre de son vivant dans un contexte d'intense concurrence industrielle et commerciale.
Un critique² l'écrivait alors que l'artiste sculptait depuis déjà près de 30 ans : «M. Agathon Léonard - à qui l'apprendrons-nous ? - est artiste dans l'âme et jusqu'au bout des doigts.» Faisant figure de jalon dans l'histoire de la sculpture française, Agathon Léonard est de ceux qui l'auront rapproché de l'orfèvrerie, la réintroduisant ce faisant dans la vie contemporaine.

1 Eugène Plouchart in Le Grand Écho du Nord de la France, du 1er juin 1899.
2 Marc Legrand in L'Art Méridional : beaux-arts - littérature numéro 103 du 1er juillet 1898, page 120



©DR

«Qu'elles étaient ravissantes, ces jeunes femmes dansantes, dans leur grâce décente et si parfaitement exempte d'afféterie ! Jamais sculpteur n'a dit mieux ce que disent celles-ci (...) Ces jeunes femmes vous les avez reconnues, sous leur robe archaïque et malgré les sandales : ce sont des Françaises, des Parisiennes.»¹

Eminemment novatrices, les danseuses imaginées par Agathon Léonard en 1897 pour son surtout «Jeu de l'écharpe» seront déclinées en biscuit par la Manufacture de Sèvres en 1900 puis en bronze par Susse en 1901-1902. Leur succès sera tel qu'elles deviendront emblématiques de l'œuvre du sculpteur et de l'esthétique Art Nouveau. Par leurs poses vivantes et habitées, elles incarnent en effet une véritable rupture avec l'Académisme qui dirige alors à la sculpture française autour de cette idée² que : «la modération du mouvement et la sobriété du geste sont les premières lois de la statuaire». Une vue de l'esprit contre laquelle Léonard et son «Jeu de l'écharpe» s'inscrivent en faux de la plus élégante des manières.

Et en effet, absorbée dans la chorégraphie secrète qu'elle rythme de son instrument, notre «Danseuse tambourin à droite» semble mobile. La chute gracieuse des ses cheveux ondulés attachés en chignon sur la nuque, le tombé délicat de l'écharpe sur ses épaules, la volte qui semble habiter la longue robe double depuis les bras levés jusqu'au pied gauche dont le talon est décollé du sol ... tout dans cette sculpture dit le mouvement et cette «poésie générale de l'action des êtres vivants»³ qu'est la danse.

Véritable succès commercial et critique, le «Jeu de l'écharpe» et ses Danseuses fût l'œuvre majeure d'Agathon Léonard et connût une grande postérité semée de nombreuses danseuses aux écharpes flottantes. Les retentissements de cette œuvre majeure de l'Art Nouveau dépassèrent même le domaine de la sculpture, avec par exemple la robe «Delphos»⁴ imaginée en 1909 par Mariano Fortuny, dont le plissé et le bas en corolle rappellent à l'envie la vêtue des Danseuses de Léonard.

1 extrait de l'article «A travers la sculpture» in L'Art Décoratif, mars 1901, page 250
2 théorisée par Charles Blanc dans sa «Grammaire historique des arts du dessin» régulièrement publiée dans La Gazette des Beaux-Arts entre 1860-1866.
3 Paul Valéry, Philosophie de la danse (1936) Nrf, Gallimard, 1956.
4 dont un exemplaire figure dans les Collections du Musée de la Mode de la Ville de Paris sous le n° d'inventaire GAL1969.39.1



©DR



10

Agathon LÉONARD (Léonard Agathon Van Weydeveldt, dit) (Lilles 1841 - 1923 Paris)
«Danseuse tambourin à droite»

circa 1901-1902

Sculpture en bronze à patine dorée.

Fonte d'édition ancienne par Susse Frères.

Signée «A. Leonard sculp», et cachet de fondeur
 «Susse frères éditeurs Paris» dans les plis de la robe.

H : 57 cm

A "Dancer with tambourine on the right" gilded bronze sculpture by Agathon Leonard. Ancient lost wax edition cast by Susse Frères from around 1901-1902. Signed "A. Leonard sculp" and caster's stamp "Susse frères éditeurs Paris" on the dress. H : 22,44 inch

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

Ingelore Böstge : «Agathon Léonard : Le Geste Art nouveau», Catalogue de l'exposition à Roubaix, La piscine, Somogy éditions, 2003, modèle référencé et reproduit page 65 sous le numéro 41.

20 000/30 000 €





François-Émile DECORCHEMONT

(1880 - 1971)

«Il était rarement satisfait de ce qu’il venait d’achever en songeant qu’il aurait pu faire autre chose de meilleur. Pourtant lorsqu’il revoyait, après plusieurs années, une verrerie ou un vitrail qui lui plaisaient, il éprouvait une joie profonde sans manifestation extérieure, mais qui transformait l’expression de ses yeux.»¹

François-Émile Décorchemont naît à Conches (Eure) en 1880, où il grandit avant de venir étudier à l’École des Arts Décoratifs de Paris. S’il peint également et exposera d’abord ses peintures dès 1898, le jeune homme s’oriente au sortir de ses études vers la céramique. Déçu par ses premières expériences avec le médium il se tourne vers la pâte de verre en 1902. Décorchemont est autodidacte et le revendiquera : «je n’ai jamais appris le métier de verrier : je n’ai jamais été élève, ni employé, ni artisan dans aucune verrerie (...) Les essais furent souvent décevants, mais j’apparis ainsi, en recommençant maintes fois, toutes les possibilités du verre, de sa coloration dans la masse.»²

L’artiste expose ses premières œuvres en pâte de verre au Salon des Artistes Français de 1903, et encore l’année suivante où son style s’est déjà affiné ainsi que sa palette de couleurs. Le Musée de Limoges lui achète quatre pièces et, en 1905, c’est le Musée des Arts Décoratifs qui lui achète une coupe. Décorchemont développe la même année une pâte de verre entièrement translucide qui lui permet une large gamme de couleurs au service de motifs naturalistes. Pour cette production, il installe à Conches un four à tirage vertical comme en usent certains céramistes ce qui lui vaut d’être parfois surnommé le «Potier de verre»³. Il s’installe alors définitivement dans sa ville d’origine et débute une production régulière, qu’il recense et numérote de manière systématique à partir de 1907. Le choix du verrier sera toujours une édition en petite série. Il débute la même année une relation commerciale avec la maison Rouard, qui deviendra son principal diffuseur sur Paris.

En 1908, Décorchemont oriente ses recherches vers la fonte à cire perdue, qu’il adapte à sa pâte de cristal. D’essais en essais il en tire en 1912 ses premiers «vases épais nouvelle matière», qu’il présente au Salon des Artistes Décorateurs. La critique est unanime et loue notamment leur «leur diffuse, cette douceur éclairante répandue en elles, si bien qu’elles semblent composées avec des clartés mourantes qui ne meurent jamais»⁴. Le Musée des Arts Décoratifs lui achète une pièce de cette nouvelle manière, le Musée d’Orsay également. François-Émile Décorchemont se consacrera désormais à cette matière et

abandonne la pâte fine. Il vend la quasi-totalité des modèles qu’il expose en 1913 aux Salons, dans les galeries du paquebot France et chez Louis Majorelle rue de Provence, qui crée des meubles spécialement pour accueillir ses verreries. La Guerre de 1914 met un frein à la production et aux expérimentations du verrier, qui les maintient cependant durant ses rares permissions et parvient à exposer quelquefois jusqu’à l’Armistice de 1918.

Dans l’effervescence de l’après-guerre, François-Émile Décorchemont se marie en 1919 et reprend avec bonheur une intense activité artistique, moulant des dizaines de pièces dont il répertorie avec précision le résultat. Il continue à exposer et vendre régulièrement (son chiffre chez Rouard dépasse même en 1921 celui de Lalique), tandis que son vocabulaire décoratif évolue vers plus de stylisation et que ses motifs migrent progressivement du corps de ses pièces aux anses.

L’artiste triomphe à l’Exposition internationale de Paris de 1925 où il expose chez Rouard, à l’Hôtel du Collectionneur de Ruhlmann et à l’Ambassade Française présenté par la Société des artistes décorateurs. Il reçoit un grand prix et est invité par la suite à participer à d’importantes expositions et manifestation comme celle du Musée Galliera sur «Les rénovateurs de l’art appliqué de 1890 à 1910». Les œuvres du verrier se font à partir de 1927 plus géométriques, adoptant pans coupés et lignes brisés tandis que l’ornementation tend à disparaître. La crise économique de 1929 ralentit considérablement les productions, ventes et recherches de Décorchemont. On ne sait trop si cette période fût pour lui l’occasion d’un bouleversement spirituel, toujours est-il qu’il oriente ses recherches et sa production vers le vitrail à partir de 1932. Il réalise en 1934 ceux de l’Eglise Sainte-Odile de Paris, dont un fragment est présenté l’année suivante au Salon d’automne.

Durant la 2nde GM et après-elle, François-Émile Décorchemont s’efface de la scène artistique pour se consacrer au programme iconographique des églises de sa région natale tout en maintenant une production restreinte de pièces de forme. Il réalise plus d’une centaine de vitraux entre 1952 et 1967 avant de s’éteindre en 1971, à l’âge de 91 ans. L’artiste aura créé toute sa vie, suivant un chemin éminemment personnel que résume à merveille René Chavance⁵ : «C’est en interrogeant sans se laisser la matière, en observant au cours d’expériences répétées ses réactions au feu, en dominant ce feu lui-même qu’il est parvenu à se rendre maître d’un art dont il lui fallait forger les moyens d’expression à mesure qu’il cherchait à s’exprimer.»

FD

1 Extrait d’un texte de la seconde épouse de l’artiste (Marie-Antoinette Décorchemont) in Une famille d’artistes François Décorchemont, éditions Nouvelles de l’Eure, Evreux, 1971.
2 propos rapporté par Véronique Ayroles : «François Décorchemont, Maître de la pâte de verre», Norma Editions, page 312.
3 suivant la formule de J-L Olivié, Conservateur en Chef du Musée des Arts Décoratifs de Paris dans sa préface pour l’ouvrage de Véronique Ayroles (op. cit).
4 Henri Lavedan, mars 1912
5 dans le second article monographique qu’il consacre à l’artiste dans Art et Décoration en 1926



©DR

«GRANDE COUPE RAISINS ET TRIANGLES» «VASE FRISE ET NERVURES» OU «VASE PERSAN»

«Céramiste ? Verrier ? Peu importe ! M. Décorchemont est un artiste qui, d'un procédé qui est sien, d'une matière qu'il a créée, a su tirer des effets dont le raffinement et la plénitude nous réjouissent.»¹

Créées à deux ans d'intervalles, ces deux pièces témoignent de l'orientation que prend Décorchemont au début des Années 1920 vers des formes plus «robustes» et franches et des motifs décoratifs plus stylisés. Sa matière même évolue alors, affichant une gamme de couleurs plus restreinte et nuancée qui lui confère une apparence quasi minérale où persiste toutefois la transparence du verre.

Imaginée en 1920 et réalisée en cinq exemplaires, la «Grande coupe raisins et triangles» participe à plein de cette nouvelle manière de l'artiste en associant motifs naturalistes stylisés et modules géométriques. Elle entérine également le passage de Décorchemont vers une manière de «bas-relief» qui joue des effets de transparence et de polissage de la pâte de verre. On ne sait si les mots qui suivent² visent précisément cette coupe mais ils s'y appliquent parfaitement : «Les coupes en pâte de verre irisée de M. Décorchemont ne masquent jamais une matière à laquelle l'artiste sait conserver le caractère de transparence qui lui est propre. Même les empâtements que forment certains mascarons décoratifs gardent la translucidité qui contribue aux effets. M. Décorchemont appartient à cette saine école qui soumet le décor aux exigences de la matière».

Créé en 1922, en 9 exemplaires, le «Vase frise et nervures» ou «Vase Persan» poursuit cette évolution vers moins de naturalisme et plus de synthèse formelle. «Traités en léger relief ou en creux, ses motifs obéissent à un rythme répétitif et couvrant qui enveloppe la pièce d'un réseau de gravures continues, guide le regard et l'engage à pénétrer dans la profondeur des parois.»³ Cette évolution vers des motifs plus allusifs appliqués en continu sur une surface pourra évoquer les ornements d'André Mare, tandis que la relation entre forme du support et décor pourra faire penser à certaines poteries de grand feu d'Émile Lenoble.

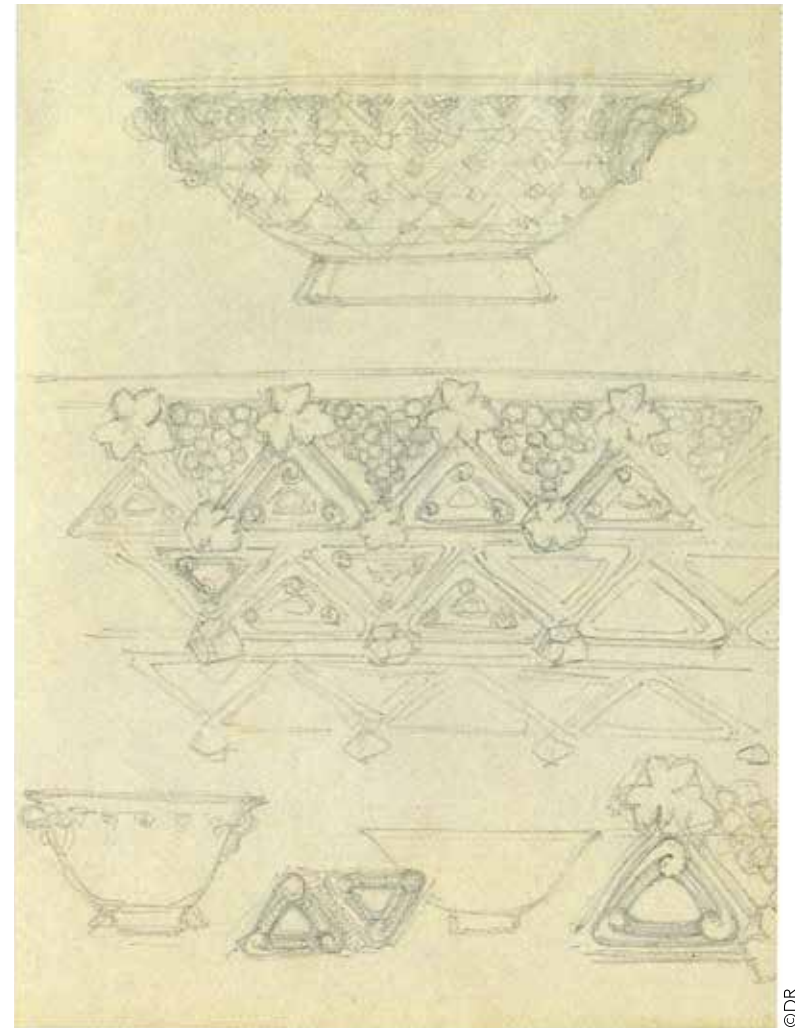
Porteuses d'une nouvelle compréhension formelle et ornementale, ces deux œuvres semblent anticiper les canons du style qui triomphera lors de l'*Exposition internationale* de 1925 : épure, technicité, géométrisation et prééminence de la matière. Partagées entre l'effervescence créative des *Années Folles* et la vision éminemment personnelle de leur auteur elles incarnent son idéal créatif : «je m'attache surtout à purifier la matière, à en simplifier les formes. Tout travail est une progression vers le mieux. C'est le mirage attrayant, jamais atteint qui

FD

¹ René Chavance dans son article «Les pâtes de verre de Décorchemont» in *Art et Décoration*, 1926.

² de Guillaume Janneau in *Art et Décoration*, 1920, juillet-décembre, page 152.

³ in Véronique Ayroles : *François Décorchemont, Maître de la pâte de verre*, Norma Editions, page 115.



©DK



©DR



11

François-Émile DECORCHEMONT (1880 - 1971)

«Grande coupe raisins et triangles»

modèle créé en 1920 et diffusé jusqu'en 1921, réalisé en 5 exemplaires.

Grande coupe sur pied en pâte de verre moulée-pressée à cire perdue à décors d'une frise alternant grappes de raisins, feuilles de vigne et triangles, dans des nuances de couleurs bleu-vert et vert-d'eau.

Signé du cachet «Decorchemont» et numéroté 665.

H : 12,5 cm, DL : 25 cm

A "Grande coupe raisins et triangles" designed by François-Émile Decorchemont in 1920 and released until 1921, produced in 5 copies.

A tall lost-wax molded-pressed glass cup, with blue and green colors and a decor of ivy and triangle friezes.

Signed with the "Decorchemont" stamp and n° 665.

H : 4,92 inch, D : 9,84 inch

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

- Véronique Ayroles : «François Decorchemont, Maître de la pâte de verre», Norma Editions, Catalogue des œuvres, modèle reproduit et référencé pages 108 sur une photographie d'époque et d'un croquis préparatoire.

10 000/15 000 €





12

François-Émile DECORCHEMONT (1880 - 1971)
«Vase frise et nervures» ou «Vase Persan»

modèle créé en 1922 et diffusé jusqu'en 1923,
réalisé en 9 exemplaires.

Vase de forme ovoïde à col évasé en pâte de verre moulée-pressée à cire
perdue à décors de motifs floraux et de cucurbitacées stylisées dans des
nuances de couleurs bleues, blanches et ocre.

Signé du cachet «Decorchemont» et numéroté 386.

H : 25,5 cm, DL : 15 cm

*A "Vase frise et nervures" or "Vase Persan" designed by François-Émile
Decorchemont in 1922 and released until 1923, produced in 9 copies.
Eggshaped lost-wax molded-pressed glass vase, with blue, white and
ocher-brown colors and a decor of stylized flowers and cucurbit patterns
Signed with the "Decorchemont" stamp and n° 386.
H : 10,04 inch, D : 5,90 inch*

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

- Véronique Ayroles : «François Decorchemont, Maître de la pâte de verre»,
Norma Editions, Catalogue des œuvres, modèle reproduit et référencé
pages 109 et 255.

20 000/30 000 €





Armand-Albert RATEAU

(1882 - 1938)

«Rarement le luxe aura autant été mis au service d’une évasion hors de la matérialité»¹

Albert Armand Rateau naît à Paris en 1882 et entre à l’âge de douze ans à l’École Boulle pour y étudier la sculpture sur bois. Au sortir de cette formation, en 1898, le jeune homme choisit de ne pas suivre la voie logique, qui aurait été de rejoindre un atelier de meuble des Faubourgs. Il se veut artiste et s’installe donc à Montmartre où il dessine sans relâche, travaillant pour sa subsistance auprès des joailliers Cartier et Fouquets ou du décorateur et céramiste Georges Hoentschel. La collaboration avec ce dernier durera six ans, durant lesquels Rateau participera notamment à l’*Exposition internationale* de 1900 où il aide à la décoration intérieure du *Pavillon de l’Union des Arts Décoratifs*. Après d’autres aménagements qui montrent une compréhension vibrante de la sculpture décorative et de la notion d’art total propre à l’*Art Nouveau*, il quitte Hoentschel en 1904.

Sa réputation étant déjà bien assise à Paris, Rateau prend l’année suivante la direction des ateliers de la Maison *Alavoine*, une des plus importantes entreprises de décoration de la capitale. Il n’a alors que 23 ans mais sa progression est déjà exceptionnelle et on raconte qu’il devait se vieillir pour effacer sa jeunesse aux yeux de ses subordonnés et artisans. Albert Rateau restera jusqu’en 1914 chez *Alavoine*, dirigeant de nombreux aménagements d’hôtels particuliers ou encore celui du magasin parisien de *Tiffany*. Il fait cette même année 1914 un voyage en Campanie où il explore musées et sites archéologiques. C’est là qu’il fait la rencontre d’une vie avec l’ornementation exubérante du mobilier Antique en bronze exposé au musée de Naples et les fresques de Pompéi qui font des intérieurs domestiques des mondes fantasmagoriques.

Engagé volontaire en janvier 1915, Albert Rateau n’est démobilisé qu’en 1919, année charnière qui le voit refuser les propositions de réembauche d’Alavoine pour ouvrir sa propre entreprise de décoration à Paris. Un risque à la hauteur de son talent, qui lui attache rapidement deux mécènes et clientes qui soutiendront son activité par plusieurs commandes ambitieuses : Florence Blumenthal et la géniale créatrice de mode Jeanne Lanvin. Pour elles, Rateau déploiera des trésors d’inventivité ornementale comme autant de réponses à l’épure du Modernisme qui se fait jour chez ses confrères décorateurs. En 1920, il déco et meuble une partie de l’hôtel particulier des Blumenthal (à Manhattan), imaginant pour eux ses premiers meubles de bronze. Viendra ensuite son *opus magnus* : la décoration et l’ameublement des appartements privés de Jeanne Lanvin². Pour la couturière, Rateau imagine et crée des espaces uniques rythmés de murs en relief de stuc, de pierre et de bois dorés, de sols à motifs et d’un foisonnement d’éléments figuratifs en bronze patiné invoquant la faune et la flore.



©DR

Cette prime collaboration avec la couturière débouchera sur d’autres³, ainsi que sur une association entre Rateau et elle sous le label *Lanvin Décoration*⁴. Achievé en 1922, l’aménagement de l’hôtel particulier de Jeanne Lanvin permet à Rateau d’acheter les ateliers qu’il louait jusqu’alors. La reprise économique des *Années Folles* et ses fortunes nouvelles autorise tous les fastes et le décorateur se voit confier par de riches commanditaires de nombreux aménagements intérieurs. Cette intense activité de «créer des modèles, des décors, des meubles, des objets pour une sélection, pour une élite de clients»⁵ durera jusqu’à la Crise économique mondiale du début des *Années 30*. En 1933, peinant à redresser son volume d’activité, Albert Armand Rateau sort de sa logique de commandes et participe à son premier salon : celui des *Arts Ménagers*. Il réalisera encore après cette date quelques aménagement et décorations pour de riches commanditaires, quelques entreprises ainsi que pour le *Ministère du Commerce* (1936) ou le *Pavillon du Comité français des Expositions* pour l’*Exposition internationale de Paris* en 1937.

Victime d’une hémorragie cérébrale, Albert Rateau s’éteint le 20 février 1938, à l’âge de 56 ans. Ses collaborateurs termineront d’honorer les aménagements et projets en cours. Comme un triste clin d’œil à Pompéi que le décorateur avait tant aimé, ses ateliers seront ravagés par un incendie en 1952, qui détruira tout le mobilier qui y était entreposé. Reste de l’artiste l’héritage d’un style unique et personnel, en marge des autres grands décorateurs Art Déco et de l’obsession moderniste et fonctionnaliste de son temps. Envahies par leur décor, ses créations exubérantes sont autant de trésors de singularités et de raffinement, à l’attrait artistique intemporel.

FD

1 in Franck Olivier-Vial et François Rateau : *Armand Albert Rateau*, Les Editions de l’Amateur, 2000, page 35
2 dont la salle de bain, le boudoir et la chambre à coucher ont été reconstitués au Musée des Arts Décoratifs de Paris
3 notamment l’ameublement par Rateau des résidences secondaires de Jeanne Lanvin au Vésinet (1921) et à Deauville.
4 qui signera la décoration des magasins Lanvin Homme, Lanvin Sport et du Théâtre Daunou.
5 A.A Rateau in «Les enquêtes de la Revue de l’Art : Les Artistes Décorateurs et l’Industrie» pour La Revue de l’Art Ancien et Moderne, numéro 374, juillet 1936, page 164



©DR



©DR

MIROIR ET PLAQUE DE CHEMINÉE POUR
LA RÉSIDENCE SECONDAIRE DE JEANNE
LANVIN AU VÉSINET
CIRCA 1920-1922

«Imagination créatrice, goût des beaux matériaux, sens de la perfection technique, ils parlaient la même langue (...) À eux deux, ils imposèrent un univers décoratif exceptionnel, complètement indépendant de tout ce qui pouvait se réaliser ailleurs.»¹

Véritable manifeste du «style Rateau», l'aménagement réalisé pour l'appartement parisien de Jeanne Lanvin est révélateur de la connivence de pensée existant au début des Années 20 entre le décorateur et sa commanditaire. Une source de cette affinité est sans doute à chercher dans des trajets de vie semblablement marqués par la précocité, Lanvin travaillant dès 13 ans jusqu'à devenir l'impératrice de la mode parisienne là où Rateau devient directeur d'une grande entreprise de décoration à 23 ans seulement. Un autre fondement de leur relation artistique semble reposer dans des processus créatifs aux profondes similitudes. Ainsi, François Rateau explique² que son père : «recherchait une interprétation esthétique délicate dans laquelle les influences orientales, égyptiennes, grecques, romaines et baroques se mêlaient à son style moderne très personnel» tandis qu'un journaliste écrivit³ que : «Lanvin fait son miel de toutes belles choses, de l'harmonie antique et des colifichets du Second Empire, de la pureté des Primitifs et des magnificences vénitiennes, des coquetteries de la Pompadour et du charme vieillot de 1830, pour fondre en son creuset ces mille éléments divers et renouveler «le style».» A l'aune de ces citations croisées, on devine deux esprits pareillement héritiers des fastes du XIXe quand leur époque est celle des paquebots, de la production sérielle et des automobiles. On lit également en filigrane les contours d'une grammaire visuelle commune faite de citations classiques, antiques et baroques au service d'une sensibilité moderne.

Autant d'éléments que l'on retrouve dans les aménagements suivants imaginés par Albert Armand Rateau pour Jeanne Lanvin, et notamment celui de sa résidence secondaire au Vésinet (*Les vieilles Tuiles*), que nous présentons aujourd'hui.

Commençons par la plaque de cheminée. Orner un tel élément décoratif d'un motif de feu pourrait aisément constituer un truisme peu inspiré. Il n'en est rien chez Rateau qui imagine un motif de brasier dont les flammes sont stylisées comme autant de cœurs célébrant «le feu, cette vie glorieuse, ce bijou sauvage, cet oiseau d'enfer et de paradis.»⁴ Et puisqu'il n'y a pas de fumée sans feu (ou de feu sans fumée ?), le décorateur couronne ses flammes de volutes évoquant tant les fumerolles du foyer que de hiératiques chapiteaux ioniques abritant le feu de la déesse Hestia qui jamais ne doit s'éteindre. D'une grande délicatesse et emprunte de poésie malgré la robustesse de son matériau, cette plaque permettra de réaliser le vœu de Jean Cocteau⁵ : «Si le feu brûlait ma maison, qu'emmènerais-je ? J'aimerais emporter le feu...»

Le miroir, ensuite, séduit par un dessin ferme qui laisse néanmoins s'exprimer le maniérisme du décorateur dans ses détails sculptés. Subtilement intégrés à une structure dont ils ne contrarient ni l'équilibre ni les proportions, ces motifs sont révélateurs de la sensibilité unique de Rateau en matière d'ornementation. Servi par un moulage et une ciselure de grande



qualité, ce décor est par ailleurs organisé autour d'un «motif majeur, la marguerite – voulue par Jeanne Lanvin pour avoir toujours à l'esprit sa fille, dont c'était le prénom»⁶ et que la couturière souhaite présente dans son quotidien sur «chaque volume, chaque meuble, chaque objet (...) sous le blason de la fleur éponyme».⁷

Précieuses et rares, ces pièces d'une rare délicatesse imaginées par Albert Rateau pour Jeanne Lanvin sont comme les enfants nés de la rencontre de leurs deux imaginations.

FD

1 Eveline Schlumberger dans son étude de l'Hôtel particulier de la couturière décorée par Albert Armand Rateau : «Rue Barbet-de-Jouy avec Jeanne Lanvin» in *Connaissance des Arts*, numéro 138, août 1963, page 63.

2 in *Armand Albert Rateau*, Les Editions de l'Amateur, 2000.

3 dans le numéro spécial de la *Gazette du bon ton* dédiée à l'Exposition des Arts Décoratifs Industrielles et Modernes de 1925

4 Brigitte Fontaine in *Nouvelles de l'exil*, Flammarion, 2006.

5 in *Clair/Obscur*, 1954, Éditions du Rocher, page 54.

6 in Franck Olivier-Vial et François Rateau : *Armand Albert Rateau*, Les Editions de l'Amateur, 2000, page 35.

7 Ibid. page 109.

Armand-Albert RATEAU (1882 - 1938)

circa 1920-1922
Plaqué de cheminée en fonte de fer à décor ouvragé de flammes stylisées surmontées d'enroulements.
Inscriptions au dos : «Mme Melet, Les vieilles Tuiles, Bd de Belgique Le Vesinet».
40,5 x 54,5 x 3 cm

A cast iron fireback designed by Albert Armand Rateau for Jeanne Lanvin's Le Vésinet cottage property around 1920-1922, with a decor of stylized flames and coilings. Marked on the back «Mme Melet, Les vieilles Tuiles, Bd de Belgique Le Vesinet».
15,94 x 21,45 x 1,18 inch

Provenance

Collection particulière.
Résidence secondaire de Jeanne Lanvin au Vésinet.

Bibliographie

- Frank Olivier-Vial et François Rateau : «Armand Albert Rateau», Editions de l'Amateur, Paris, 1992, modèle reproduit pages 36-37 dans une vue de la chambre à coucher de l'appartement parisien de Jeanne Lanvin.
- Hélène Guéné : «Décoration et Haute Couture, Armand Albert Rateau pour Jeanne Lanvin, un autre Art déco», Editions Les Arts Décoratifs, Paris, 2006, modèle reproduit page 80.
- Évelyne Possémé : «Le Mobilier Français: 1910-1930, Les Années 25», Editions Charles Massin, Paris, 1999, modèle reproduit page 91.

Muséographie

Un exemplaire de cette plaque figure dans les collections du Musée des Arts Décoratifs de Paris sous le numéro d'inventaire 39917.

2 000/3 000 €





14

Armand-Albert RATEAU (1882 - 1938)

circa 1920-1922

Miroir de forme ovale à cadre en bois sculpté et rechargé de décor de guirlandes de perles et de deux bouquets de marguerites réunis par un motif de passementerie.

Signé «A.A. Rateau», numéroté au dos du cadre.

65 x 100 x 7 cm

(quelques usures)

A carved and white painted wood mirror designed by Albert Armand Rateau for Jeanne Lanvin's Le Vésinet cottage property around 1920-1922. Signed "A.A. Rateau", numbered on the back. 25,59 x 39,37 x 2,75 inch (usage scratches)

Provenance

Résidence secondaire de Jeanne Lanvin au Vésinet

«les vieilles tuiles»

Collection particulière.

20 000/30 000 €





Jean DUNAND

(1877 - 1942)

«Un homme dont la carrure dit la force, dont la main large est faite pour le travail, dont le front puissant annonce la volonté réfléchie, dont le regard calme accuse la patience et la ténacité (...) un merveilleux décorateur du bois et du métal, digne de ceux dont les œuvres ont survécu, à travers la succession des siècles et la ruine des civilisations.»¹

Jules-John Dunand (qui francisera plus tard son prénom en Jean) naît en Suisse en 1877 et entre à 14 ans à l’Ecole des Arts Industriels de Genève où il se spécialise dans le travail du métal. Après son diplôme, il se rend à Paris en 1897, s’établit comme ouvrier ciseleur et étudie en parallèle à l’Ecole Nationale des Arts Décoratifs dans l’atelier du sculpteur Jean Dampy avec qui il participe à divers travaux d’aménagement qui seront son point de bascule vers les arts décoratifs. Revenant en Suisse sur ses périodes de vacances, l’étudiant insatiable profite de ces séjours pour s’initier aux subtilités de la dinanderie auprès d’un artisan chaudronnier de Genève. Ce lien fort avec son pays natal le pousse à fonder en 1899² l’Association des Artistes Suisses à Paris, et à participer pour la Suisse à l’Exposition Universelle de 1900 où il reçoit une médaille d’or pour une sculpture. Installé en 1904 dans un atelier du 14e arrondissement, il expose pour la première fois des dinanderies au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts. Le succès remporté par cette production l’encourage à s’orienter définitivement vers les arts décoratifs à partir de 1905 afin notamment de s’affranchir «de la nécessité de quémander les commandes officielles ou d’accepter de [se] charger de boulots alimentaires»³.

Résolu à ne produire que des pièces uniques, Dunand choisit de renoncer aux procédés de tournage et d’estampage pour façonner ses pièces au marteau. Il les décore ensuite en repoussant et ciselant le métal, techniques auxquelles s’ajoutent des incrustations d’or ou d’argent, des patines, des laques ou des émaux, les techniques étant souvent associées sur une même pièce. Résolument artisanales et dégagées de toute influence d’école, les dinanderies de Dunand s’imposent comme profondément *sui generis* et la critique remarque sa technicité et son sens unique du décor. En 1906, Dunand figure dans la section des arts décoratifs à l’Exposition internationale de Milan en tant qu’artiste suisse et obtient une médaille d’or pour ses dinanderies. L’artiste découvre

la même année les bronzes chinois et japonais dont l’influence se traduit dans ses décors où l’ornementation végétale ou animale devient plus réaliste. A partir de 1909, afin de répondre à des commandes sans cesse plus nombreuses, Dunand commence à accueillir et former des assistants dans son atelier. En 1912, l’artiste prend un chemin déterminant en décidant d’approfondir sa pratique et sa connaissance de la laque auprès de Seizo Sugawara. Les précieuses leçons du maître laqueur japonais consignées dans un carnet, Dunand continue l’exploration des possibilités du médium avant que la Grande Guerre qui éclate en 1914 ne viennent suspendre l’activité de l’atelier.

Bien que de nationalité Suisse, Dunand reste en France, s’engage comme conducteur d’ambulance pour La Croix-Rouge et imagine même en 1917 un nouveau casque de combat à visière pour les soldats français. La Guerre terminée, il retourne à sa pratique et à ses recherches artistiques, autour notamment du médium devenue une obsession à propos duquel son épouse écrit⁴ : «Jean rêve de laque». Au sein de l’atelier dédié, Dunand explique à ses collaborateurs comment superposer aux oxydations du métal des couches de laque qui viendront en accentuer les patines. Exposant au Salon de la Société des Artistes Décorateurs de 1919, il est profondément marqué par les œuvres laquées d’Eileen Gray et son emploi du médium sur du mobilier moderne. La même année, Dunand est nommé parmi les membres du jury de la Fondation Blumenthal et fera ainsi connaissance avec le marché américain et ses mécènes. Il expose alors à la Galerie Duwin (New York) une trentaine de pièces qui remportent un vif succès, tandis qu’en France il fait l’objet d’un article laudatif dans la revue Art et Décoration. Dunand y est qualifié de «ciseleur de sensations, marteleur d’harmonies»⁵, périphrases que confirme un succès critique et commercial à chaque exposition.

Dans le courant de l’année 1920, le dinandier poursuit ses «rêves de laque» dans l’idée de faire jouer au médium un rôle similaire à celui de la peinture ou d’en habiller intégralement des meubles. Sa première réalisation toute en laque est un panneau reprenant une composition d’Henri de Waroquier, qu’il présente au Salon des Artistes Décorateurs de 1921. Le succès rencontré le conforte dans son approche de la laque, qu’il appliquera désormais à la dinanderie, aux meubles, aux bijoux et jusqu’à des intérieurs de voitures de luxe. L’année 1923 voit les décors de Dunand devenir plus géométriques, confinant parfois au Cubisme avec des surfaces décorées de couleurs contrastées opposant le rouge vif à des noirs profonds, de l’argent, de l’or ou de la coquille d’œuf. Ses envois aux Salons sont de plus en plus appréciés et attendus, tandis que ses expositions sont pour les Galeries qui les reçoivent l’assurance d’un succès commercial et critique. La clientèle de l’artiste s’élargit à la nouvelle bourgeoisie d’après-guerre et, en 1924, Jean Dunand est à la tête d’un atelier employant une soixantaine de personnes. Il étend alors son activité à la production de bijoux en

métal aux délicats motifs géométriques réalisés en incrustations métalliques, de coquille d’œuf, ou bien sûr laqués, qui sont notamment destinés aux maisons de couture d’Elsa Schiaparelli ou de Jeanne Lanvin. S’y ajouteront de délicats accessoires (poudriers, boîtes, étuis et miroirs) ainsi que des tissus laqués de motifs géométriques pour la haute couture. Tous ces travaux concourent à l’ultime mise au point des œuvres qui seront présentées l’année suivante à l’Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes de 1925.

L’évènement consacre Dunand comme un maître du métal et de la laque avec laquelle il a décoré plusieurs dinanderies, des vases monumentaux et un bahut réalisé en collaboration avec Ruhlmann et Lambert-Rucki. Il expose également un luxueux fumoir aux meubles et panneaux muraux décorés de laque noire pour le pavillon Une Ambassade Française tandis que son amie la couturière Mme Agnès décore son stand du Pavillon de l’Élégance de plusieurs de ses vases, meubles et panneaux laqués, au-dessus desquels veille son portrait en laque, or et argent sur fond de coquille d’œuf. Ces portraits de laque participent d’une évolution du travail de l’artiste vers de plus en plus de figuration, tout à sa volonté d’en faire un médium proche de la peinture. D’un perfectionnement toujours plus avancé, les œuvres de laque que Dunand expose durant l’exposition particulière que lui consacre la Galerie la Renaissance en juin 1929 seront qualifiées⁶ «de véritables chefs-d’œuvre, aussi bien par la spiritualité qui les anime que par la fin de leur exécution».

Durant les Années 1930, Dunand réalise trois importantes commandes somptuaires : les décors pour l’Exposition Coloniale commandés par le gouvernement français et une part de la décoration intérieure des paquebots l’Atlantique et le Normandie, nouveaux géants des mers qui deviendront de véritables ambassadeurs de l’art du décor français moderne. Il présente en avant-première au Salon des Artistes Décorateurs de 1930 les panneaux de laque qui orneront la salle de lecture du Musée des Colonies inauguré lors de l’Exposition Coloniale de 1931 et qu’il offrira à l’État à l’issue de l’évènement. Puis, pour l’Atlantique, en 1931, Jean Dunand participe aux décors de la salle-à-manger des premières classes avec des panneaux en laque brune et fond argent représentant des animaux de la jungle parmi une végétation tropicale stylisée. Le paquebot est malheureusement victime d’un incendie en janvier 1933 qui détruit toutes les laques. Enfin, le décor réalisé pour le fumoir du Normandie en 1935 s’impose comme un chef d’œuvre de maîtrise et d’inspiration. Témoinant de l’incroyable virtuosité atteinte par Dunand dans l’art de la Laque il se compose de cinq panneaux monumentaux sur le thème «Jeux et Joies de l’Homme»⁷.

Pour ces chantiers, le maître a travaillé entre autres avec son fils Bernard, suiveur appliqué de son père à propos duquel un critique⁸ relèvera que «Bernard Dunand a hérité la perfection technique de son père». Il est heureux que l’art de Dunand ait été transmis durant cette décennie car la décoration du Normandie sera, a posteriori, le chant du cygne de l’artiste. En effet, après avoir présidé la section «laque» de l’Exposition

Internationale de Paris en 1939 et décoré le pavillon de la France à l’Exposition Internationale de New York, l’artiste perd son fils Jean-Louis en 1940. Anéanti de chagrin, Jean Dunand participera une dernière fois au au Salon des Tuileries en juin 1941 avant de s’éteindre le 7 juin 1942.

Sculpteur, dinandier, ébéniste, laqueur et peintre, à la fois artisan et technicien, Jean Dunand était également un homme de son temps qui puisa dans les Années Folles autant d’inspiration qu’il leur en donna. C’est en cela qu’il est aujourd’hui une véritable icône des Arts Décoratifs au sein desquels sa modestie, sa persévérance et son inventivité participe de cet indicible «par quoi les formes deviennent style»⁹.

FD

- 1 Gabriel Henriot in *Mobilier et Décoration*, décembre 1925, page 47
- 2 avec le peintre et graveur François-Louis Schmied et le sculpteur Carl Angst
- 3 Dunand lors d’un entretien avec Maximilien Gauthier in *La Renaissance politique, littéraire et artistique* en 1923.
- 4 dans l’entrée du 3 janvier 1919 de son carnet personnel cité in Amélie et Félix Marcilhac : *Jean Dunand*, Norma éditions, 2020, page 34.
- 5 Emile Sedeyn in *Art et Décoration*, décembre 1919, page 126
- 6 par le critique Roger Nalys in *L’Officiel de la mode*, numéro 96, 1929
- 7 exécutés d’après les dessins de Dupas il déclinent respectivement «La Pêche», «Les Sports», «La Conquête du cheval», «Les Vendanges» et «La Danse» sur mille-soixante-dix-huit panneaux de laque sculptés, peints et rehaussés de feuilles d’or.
- 8 Yves Sjöberg in *France-Illustration*, numéro 117, décembre 1927, page 654.
- 9 André Malraux in *Les Voix du silence*, 1951.



©DR

TABLE À THÉ, CIRCA 1923

«Ce qui est né de la collaboration savamment combinée du marteau et de l'enclume, c'est bien une forme vivante, que le chalumeau a maintes fois purifiée, et dans laquelle s'est incorporé un peu de l'âme du maître et de sa sereine harmonie.»¹

Extraite d'un article dédié à l'artiste, cette citation met en exergue combien la connaissance profonde qu'avait l'artiste du travail du métal, de ses techniques et de sa science lui permit de faire naître des œuvres à la puissance évocatrice rare. Le critique d'art qui rédigea cet article y écrira même que les œuvres de Jean Dunand *«parfaites par la technique et si nobles par l'inspiration ne craignent aucune comparaison avec les plus complètes créations du passé»²*.

Et en effet, cette table patinée à dessein par la volonté de l'artiste autant que par des années d'usage auprès de ses anciens propriétaires, pourrait apparaître comme un vestige de quelque mystérieuse civilisation.

Avec son décor de damier et les traces de vie qu'il arbore, on imaginerait volontiers le plateau supérieur comme exhumé des ruines de quelques thermes antiques. Contrastant avec sa structure en métal battu, le travail splendide et doux qu'il présente vient corriger la rigidité du métal en le dotant d'une sorte de frisson, de mouvement.

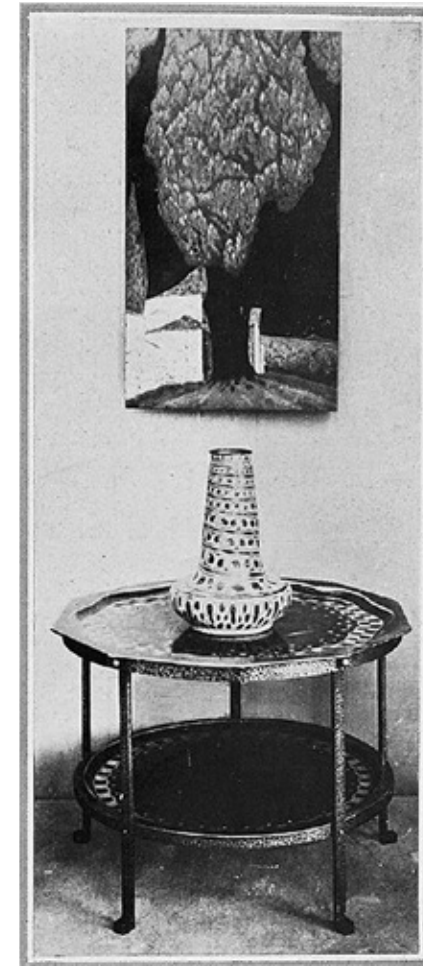
Là repose l'art du métal selon Jean Dunand, dans *«l'espèce de palpitation que communique la trace du marteau, cette chaleur douce et cet éclat qu'ont toujours les couleurs du bronze, de l'or et de l'argent et qui les apparentent si bien quand on les rapproche.»³*

FD

¹ Yvanhoë Rambosson in *L'Amour de l'Art* de janvier 1923, page 616

² Ibid. page 613

³ Jean Gallotti in *Art et Décoration*, janvier 1932, page 229



©DR



©DR

Jean DUNAND (1877 - 1942)

circa 1922
Table à thé à structure à cinq pieds en fer battu soutenant deux plateaux amovibles en dinanderie de cuivre à décor géométriques.
H : 46 cm, D : 65 cm
(oxydations)

A tea-table made by Jean Dunand from around 1922, with a five legged wrought iron structure framing two copperware plates with a geometrical decor.
H : 18,11 inch, D : 25,60 inch
(oxydizations)

Provenance
Collection particulière.

Bibliographie

- «La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe», Juin 1922, modèle similaire reproduit page 22
- Dominique et Marie-Cécile Forest : «La dinanderie Française 1900- 1950», éditions de l'Amateur, Paris, 1995, modèle à plateaux variant reproduit page 182.
- Félix Marilhac : «Jean Dunand, vie et œuvre », éditions de l'Amateur, Paris, 1991, modèle à plateaux variant reproduit page 251 sous le numéro 470.
- Amélie & Félix Marilhac, «Jean Dunand», Norma éditions, Paris, 2020, modèle à plateaux variant reproduit page 294 sous la référence 93.

15 000/20 000 €





Pierre CHAREAU

(1883 - 1950)

«C’est tout cela l’art décoratif, et bien d’autres choses encore. Ce que l’on dit de la richesse lui est tout à fait applicable : s’il ne suffit point seul à donner le bonheur, il y contribue du moins, et puissamment.»¹

Pierre Chareau naît à Bordeaux en 1883 et étudie à l’Ecole nationale des Beaux-Arts de Paris avant d’entrer en 1903 comme calqueur, chez *Waring and Gillow*, une firme anglaise d’ameublement établie à Paris. Héritière du mouvement britannique des *Arts & Crafts*, cette entreprise exaltera son goût pour le travail artisanal, la simplicité des lignes, la précision des proportions et l’économie d’ornements. Il y apprendra notamment beaucoup sur les méthodes de travail et de création de l’École de *Glasgow* ou des *Wiener Werkstätte* d’Hoffmann, qui influenceront plus tard sur sa pratique. Mobilisé dans l’artillerie en 1914, Chareau quitte *Waring and Gillow*, remplit ses devoirs militaires et s’installe à son compte en 1919 comme architecte et créateur de meubles.

Regroupant architectes, artistes et artisans, l’Atelier Pierre Chareau rencontre ses premiers clients par l’intermédiaire de l’épouse de Chareau : Louise Dyte (surnommée «Dollie»). C’est en effet elle qui présentera à son mari ses deux plus grands commanditaires et soutiens : Anna Bernheim et le docteur Jean Dalsace. Pierre Chareau réalisera l’aménagement de leur appartement du boulevard Saint Germain en 1919, et notamment «Le bureau et la chambre d’un jeune médecin» qui seront présentés au *Salon d’Automne* de la même année. Il décorera ensuite la maison de campagne des Bernheim en collaboration avec Jean Lurçat qui dessina les tapisserie des meubles dessinés par Chareau. Ces premières réalisations et l’entremise de «Dollie» amènent ensuite à Pierre Chareau plusieurs autres commandes de meubles et d’aménagements intérieurs.

À partir de 1922, sa collaboration avec le ferronnier Louis Dalbet, lui permet de poser les bases de son style mobilier : des meubles souvent mobiles et modulable, combinant le fer forgé brut et des matières raffinées. Le métal restera cependant pour Chareau le médium de nouvelles perspectives, parmi lesquelles ne figure pas la production industrielle. La fréquentation des peintres cubistes participe également des sources d’inspiration de son mobilier où il déploie lui aussi une simplicité volontaire des formes et une géométrie dépouillée. Ce style résolument moderne et au lyrisme rationaliste lui vaudra de meubler les décors de deux films du réalisateur Marcel l’Herbier : *l’Inhumaine* (1924) et *Le Vertige* (1926). Durant cette même période, il ouvre «La Boutique» au 3 rue du Cherche-Midi, où il organise des expositions de peinture (entre autres de Braque, Juan Gris, Masson, Max Ernst...)

Exposant régulièrement aux différents Salons, Pierre Chareau se fait remarquer de la critique et des amateurs. «Chacun des meubles que signe M. Pierre Chareau est la matérialisation d’une idée, elle-même née du souci de notre bien-être»² peut-on lire suite au *Salon des Artistes Décorateurs* de 1924. Par la suite, en 1925, il recevra la *Légion d’honneur* pour sa participation à l’*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris* où il conçoit un «Bureau-Bibliothèque à l’Ambassade de France». Aujourd’hui conservée au *Musée des Arts Décoratifs de Paris*, cet aménagement montre comment Chareau imagine des meubles «structurants», qui font partie intégrante de l’architecture des pièces. On y observe également une veine fonctionnaliste et minimaliste et un atavisme pour les jeux de matière et le dépouillement géométrique des formes qui sera au cœur de ses futures créations mobilières. Son aménagement pour le *Grand Hôtel de Tours* en 1927 en fait la démonstration avec ses diverses essences de bois côtoyant des luminaires d’albâtre et métal tandis que les colonnes intègrent des étagères et que les portes coulissent pour séparer au besoin les espaces.

Sensible aux questions de la Modernité, Pierre Chareau rejoint en 1929 l’*Union des Artistes Modernes* (UAM) pour y participer aux réflexions sur l’émancipation du décoratif vers la fonction, la structure et l’emploi des nouveaux matériaux et techniques afin de proposer un nouvel art de vivre plus adapté au monde contemporain Cette vision transversale de l’habitat moderne et du décor contemporain est transcendée dans le chantier de la «Maison de Verre» débuté en 1928 (toujours pour le Docteur Dalsace). Conçue comme un espace total, la maison se signale par une façade pavée de carreaux de verre, matériau réservé auparavant aux édifices industriels. Achèvement en 1931, elle est un véritable manifeste de la vision de Pierre Chareau avec ses portes coulissantes insonorisées, ses écrans métalliques réglables et ses meubles roulants, escamotables ou rétractables qui structurent l’espace et le rendent évolutif. De 1932 à 1938, Chareau poursuit ses recherches décoratives et fonctionnalistes, tout en multipliant les demandes auprès du Directeur Général des Beaux-Arts afin d’obtenir des commandes institutionnelles comme l’aménagement de la section architecture du pavillon de la France à l’*Exposition internationale de Bruxelles* de 1935. Il intervient dans l’aménagement du pavillon de l’UAM à l’*Exposition Universelle* de 1937 et agencera également le bureau de Jean Marx au *Ministère des Affaires Etrangères*. Les années suivantes, les Chareau se heurtent à une baisse des commandes de particuliers ou de sociétés de par les effets combinés de la récession économique et de la difficulté à élargir une clientèle qui reste in fine un cercle très restreint. Les difficultés financières s’accumulent et Pierre Chareau sera même contraint de vendre sa collection d’art (il possédait des œuvres de Picasso, Modigliani ou Mondrian) pour fuir l’Europe en Guerre et s’exiler à New York avec son épouse, en 1940. Là, et dans des conditions matérielles parfois précaires, Pierre Chareau participe à quelques conférences, organise des



©DR

expositions et intervient ponctuellement dans quelques aménagements intérieurs. L’une de ses dernières réalisations est la maison-atelier du peintre américain Robert Motherwell, en 1947 réalisée à partir d’éléments d’anciens hangars militaires. Faute de pouvoir le payer, le peintre cède à Chareau une portion de sa parcelle. Ce dernier y commence la construction d’une maison à son usage, mais décèdera à l’été 1950 sans l’avoir achevée.

S’étendant sur une période relativement courte, l’œuvre de Pierre Chareau reste d’une grande singularité et marque la transition entre l’Art Déco et le Modernisme. Véritable jalon dans l’histoire des arts décoratifs, Chareau reste une référence et une inspiration pour nombre d’architectes et designers lui ayant succédé. Une portée artistique que résuma Francis Jourdain³ : «Il n’est de tradition véritable que dans l’audace, voir la témérité. Chareau fut téméraire (...) Aussi, ne renia-t-il rien du passé : n’est-ce pas «en allant vers la mer que le fleuve reste fidèle à sa source» ?»

FD

1 Maximilien Gauthier in *L’Art et les Artistes*, n°45, mars 1924, page 286

2 *ibid.* page 283

3 Francis Jourdain dans sa préface pour le livre de René Herbst : «Un inventeur ... l’Architecte Pierre Chareau», Editions du Salon des Arts Ménagers, Paris, 1954.

LUSTRE «LT753», CIRCA 1926

«Le problème se complique encore s'il s'agit de l'éclairage artificiel et si l'on recherche — science que les physiciens n'ont pas encore mise au point — la meilleure adaptation des foyers lumineux électriques. Qu'il nous suffise d'indiquer que ce sont là autant de questions que Chareau se plaît à étudier avec une rare sagacité, avec infiniment de tact, et que les solutions, qu'il a maintes fois proposées, n'auront pas peu contribué à modifier l'aspect de la demeure moderne, comme nous la comprenons et la souhaitons, rendue parfaitement habitable sans qu'en soit exclue l'idée d'une esthétique et d'un style à notre convenance, et pour mieux dire, à notre image.»¹

Chez Pierre Chareau, l'éclairage n'est aucunement une préoccupation ponctuelle mais bien une attention permanente. Le designer/décorateur considère en effet que la luminosité participe des moyens permettant de réaliser l'équilibre intérieur auquel il aspire dans ses aménagements.

C'est ainsi que Chareau imaginera durant toute sa carrière d'innovantes solutions d'éclairage et autant de luminaires au minimalisme sculptural traduisant une nette attirance pour le Cubisme.

Cette attirance, on la retrouve dans ce lustre «LT753» dont les albâtres forment un pentagone qui semble flotter dans l'air lorsque la pénombre absorbe le noir de son fût d'acier.

Avec ce modèle, le designer démontre également la profondeur de son rationalisme esthétique et conceptuel. En effet, son cache-ampoule de pierre crée une forme nouvelle à partir d'éléments préexistant par la simple idée de les faire tenir dos à dos.

FD

¹ G. Rémon : «Nos artistes Décorateurs – Pierre Chareau» in *Mobilier et décoration : revue française des arts décoratifs appliqués*, 1925, page 58





16

-
Pierre CHAREAU (1883 - 1950)
«LT753»

circa 1926

Lustre en tôle d'acier pliée patinée noire, à fût réglable en hauteur, retenant à son extrémité deux albâtres accolés de section triangulaire formant cache-ampoule pentagonal non d'origine.

93 x 16.5 x 22 cm

(caches ampoules restaurés et fêles et non d'origine)

Nous adressons nos plus vifs remerciements à Mr Lamond pour les précieuses informations qu'il nous a livré au sujet de cette œuvre.

A black patinated steel and alabasters "LT753" ceiling lamp with an height-adjustable shaft (non original), designed by Pierre Chareau from around 1926.

(restored and cracks and alabasters non original)

36.6 x 6.4 x 8.6 inches

We extend our warmest thanks to Mr Lamond for the most valuable informations he gave us about this work.

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

- Marc Vellay et Kenneth Frampton : «Pierre Chareau, Architecte-Meublier, 1883-1950», Editions du Regard, 1984, modèle reproduit page 333.
- «Pierre Chareau architecte : un art interieur», Editions du Centre Pompidou, 1993, modèle à composition en albâtre variante reproduit page 186.
- Guillaume Jeaneau : «Le Luminaire», Charles Moreau éditions, 2003, modèle reproduit planche 17.

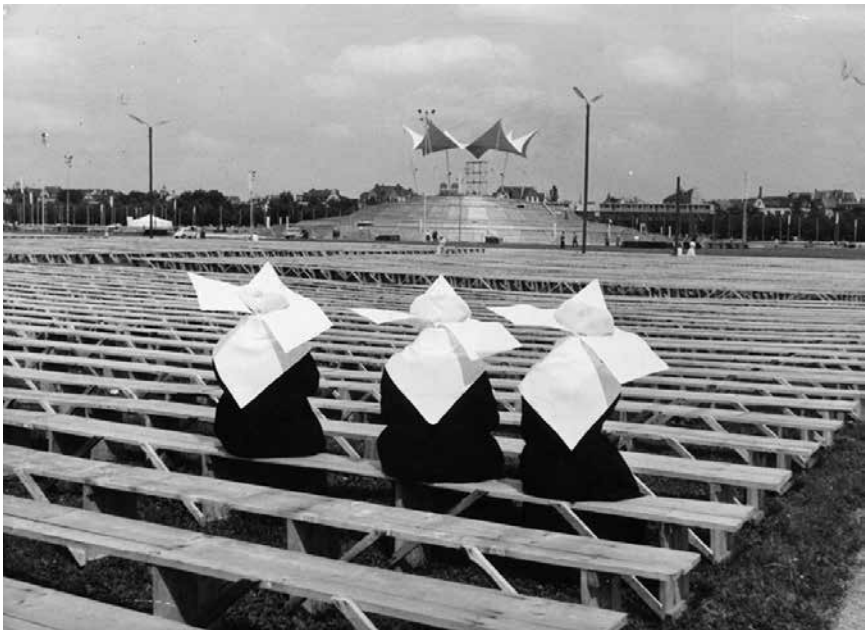
30 000/40 000 €



LAMPADAIRE ET LAMPE «RELIGIEUSE»

«Son essentielle préoccupation fut de voiler la vive intensité, fatigante, du foyer sans en atténuer cependant le pouvoir éclairant. L’albâtre, qui absorbe et divise les rayons pour en diffuser intégralement l’incandescence, a fourni ici la solution que le verre ne pouvait donner. M. Pierre Chareau a vraiment réussi à réduire en esclavage la lumière, qu’il braque, conduit, gouverne à son gré.»¹

En 1923, Pierre Chareau dessine et fait réaliser pour l’appartement de Jean et Annie Dalsace, boulevard Saint-Germain un extraordinaire lampadaire composé d’un corps en feuille de métal cintrée et pliée que couronne, en guise d’abat-jour, un arrangement sculptural de plaques d’albâtres diffusant la lumière.
Réalisé ensuite avec un corps de bois, cette création sobrement dénommée «SN31» sera surnommée «La Religieuse» de par la ressemblance de son réflecteur minéral avec les coiffes de certains ordres religieux.
Le modèle sera décliné en trois tailles : lampadaire, lampe de table et liseuse.



Rapidement emblématique de la manière de Chareau, ce lampadaire sera présenté dans sa version en métal au *Salon d’Automne* de 1924, avant d’apparaître la même année parmi les décors² du film *L’Inhumaine* de Marcel L’Herbier. Il figurera plus tard dans de nombreux aménagements de l’architecte tel les appartements de Daniel Dreyfus, Helena Rubinstein ou Chana Orloff, ainsi que dans le salon du *Grand Hôtel* de Tours aménagé en 1927.



Dans ce contexte d’avant-garde artistique, «La Religieuse» est ostensiblement un luminaire-sculpture, qui joue avec brio des contrastes. Contrastes formels d’abord, entre un piètement conique, tout en rondeur et sa coiffe d’éléments orthogonaux, tout en angles et dont les découpes légères et dynamiques évoquent le papier plié ou le drapé d’un tissu. Contraste de couleurs ensuite, entre le brun chaud et brillant du bois verni et la froide matité de l’albâtre blanche. Contraste de matières enfin entre une structure ligneuse et sa couronne minérale enchâssée dans de l’acier.

Pour autant, c’est bien l’harmonie qui règne dans ce design aérien et sculptural, caractéristique du vocabulaire formel de Chareau qui cherche toujours à satisfaire également une fonction. Ici c’est celle d’éclairer, mais de manière indirecte par la diffusion d’une lumière douce et chaleureuse. Et la solution c’est l’emploi de l’albâtre dont les propriétés permettent de jouer sur l’absorption, la diffusion et la réfraction de la lumière.

Dans le conte d’Antoine de Saint-Exupéry³, le Petit Prince croisant un allumeur de réverbère dira : «*Quand il allume son réverbère, c’est comme s’il faisait naître une étoile de plus, ou une fleur. Quand il éteint son réverbère ça endort la fleur ou l’étoile. C’est une occupation très jolie. C’est véritablement utile puisque c’est joli.*»
Une telle assertion préside également à l’observation de ce design de Chareau, dont la sculpturale présence répond tant au besoin matériel de l’éclairage d’une pièce qu’aux besoins spirituels de la vie moderne.
La «Religieuse» fait alors écho à la chanson éponyme de Georges Brassens⁴ :
«*Tous les cœurs se rallient à sa blanche cornette
Si le chrétien succombe à son charme insidieux
Le païen le plus sûr, l’athée le plus honnête
Se laisseraient aller parfois à croire en Dieu.*»

FD

1 Maximilien Gauthier in *L’Art et les Artistes*, n°45, mars 1924, page 286.
2 supervisés par Robert Mallet-Stevens qui les organise autour de plusieurs meubles et œuvres de l’avant-garde des Années 20 en un manifeste de l’esprit moderne préfigurant l’*Exposition Internationale* de 1925.
3 Maximilien Gauthier in *L’Art et les Artistes*, n°45, mars 1924, page 286
4 «*La Religieuse*», 1969.



Pierre CHAREAU (1883 - 1950)
Lampadaire SN31 dit «Religieuse »

Modèle crée en 1923
Lampadaire de forme conique en palissandre sculpté à réflecteur
composé de quatre lames en albâtre.
H : 182 cm
(rayures, manques et accidents aux albâtre)

Nous adressons nos plus vifs remerciements à Mr Lamond pour les
précieuses informations qu’il nous a livré au sujet de cette œuvre.

*A “SN31” (also said “Nun”) rosewood and alabaster floor lamp
designed by Pierre Chareau in 1923.
H : 71,65 inch
(scratches, wears, accidents on the alabaster and lacks of veneer)*

*We extend our warmest thanks to Mr Lamond for the most valuable
informations he gave us about this work.*

Provenance
- Vente collection Jean-Claude BRUGNOT 18 juin 1993.
- Collection particulière, France.

Bibliographie
- L'Amour de l'Art, Avril 1924, modèle reproduit pages 116 et 193.
- «Les Arts de la Maison», Automne-Hiver 1924, Planche couleur
II : «Ensemble de Pierre Chareau pour un bureau» figurant le
lampadaire au sein d’un intérieur.
- Brian Brace Taylor : «Pierre Chareau Designer and Architect»,
Taschen America LLC, 1998, modèle reproduit page 63.
- «Pierre Chareau: Modern Architecture and Design», catalogue de
l'exposition 4 novembre 2016 - 26 mars 2017, The Jewish Museum,
New York, 2016, modle reproduit page 139.

Expositions
- Xavier Lenormand et Aaron Lederfajn, «1930 Quand le meuble
devient sculpture», catalogue de l'exposition au Louvre des
Antiquaires, Paris, 6 mars au 6 juin 1981, n°147.
- Marc Lambrecht, «L'Art Déco en Europe», Palais des Beaux-Arts,
Bruxelles, 3 mars au 18 mai 1989, p 132 F 9.

250 000/300 000 €





-
Pierre CHAREAU (1883 - 1950)
«La Religieuse»
Modèle créé en 1923
Lampe conique en acajou sculpté à armature en métal
patiné orientable enserrant quatre albâtre à découpe stylisée
91 x 41 x 40 cm
(légères usures et un morceau cassé recollé sur une albatre)

Nous adressons nos plus vifs remerciements à Mr Lamond
pour les précieuses informations qu’il nous a livré au sujet de
cette œuvre.

*A “Nun” mahogany, patinated metal and alabaster lamp
designed by Pierre Chareau in 1923.
35.5 x 16.1 x 15.7 inch
(slight wears and one little accident to alabaster)*

*We extend our warmest thanks to Mr Lamond for the most
valuable informations he gave us about this work.*

Provenance
Collection particulière.

80 000/100 000 €





Paul DUPRÉ-LAFON

(1900 - 1971)

«Une décoration dont on peut dire que la simplicité le dispute à la somptuosité et au confort. Rien n’y est factice ; toute apparence de luxe est évitée ; tout faste vain et ostentatoire est banni ; il semble que dans cette extraordinaire opulence on ne puisse rien trouver de superflu ; les matériaux sont simples et nobles et leur ajustage est poussé au point maximum de perfection.»¹

Paul Dupré-Lafon naît à Marseille en juin 1900 au sein d’une famille d’industriels et de négociants. Après des études secondaires chez les Jésuites, il entre à l’École des Beaux-Arts de sa ville natale. Il y fait la connaissance de Georges Willameur avec qui il peint et expose dans différentes galeries phocéennes. Diplômé en 1923, Dupré-Lafon monte alors à Paris où il s’installe comme architecte et décorateur. Là, il retrouve Willameur par l’intermédiaire duquel il rencontre ses premiers clients parmi la bourgeoisie parisienne. Le style Art Déco qui triomphe alors est un environnement favorable à son langage formel autonome et créatif et il réalise à partir de 1925 ses premiers meubles.

Puis, en 1929, Dupré-Lafon reçoit sa première commande d’importance : la décoration d’un hôtel particulier de la Rue Rembrandt donnant sur le Parc Monceau. Témoin de cet aménagement qui porte déjà en lui tous les canons de la manière du décorateur, Michel Duffet le commentera ainsi² : «On chercherait en vain dans son œuvre afféteries ou surcharges. D’emblée Dupré-Lafon a compris l’essence profonde du luxe. Aucun décor sinon l’utile. Chacun de ses ouvrages demeure empreint d’une sérénité lucide qui force le respect.» Ce premier coup d’éclat lui vaut de débiter la même année une collaboration avec la maison *Hermès*, et ce faisant de se faire connaître du monde de la mode.

Suivront d’autres aménagements particuliers pour la réalisation desquels Dupré-Lafon déploiera un univers visuel rythmé par les contrastes entre formes et volumes mais aussi entre matériaux industriels et nobles. En avril 1935, son aménagement de la rue Rembrandt fait l’objet d’un article laudatif dans *Art et Décoration* et, en 1938, il réalise un second aménagement qui fera date : celui d’un hôtel particulier avenue Foch à Paris. Mobilisé en 1940 auprès du service cartographique des Armées, Paul Dupré-Lafon ne reprendra son activité qu’après l’Armistice de 1945.



L’après-guerre et son contexte économique contraignent Dupré-Lafon dans le choix de ses matières. Bois, verre ou laques cèdent la place au métal, à la pierre et au cuir (souvent de chez *Hermès*) sans jamais restreindre sa formidable créativité. Obligé à certaines concessions, le décorateur conservera cependant la clarté de ses lignes, rejetant avec fermeté les tendances organiques et coloristes des années 50.

En 1960, il écrit de nombreux ouvrages sur des villas, bureaux, boutiques et mobilier. Première édition de son bureau et ensemble avec un cuir *Hermès*.

À partir 1961 le décorateur réduit puis cesse son activité après son pénultième chantier en 1971 : la décoration d’une villa à Deauville. Victime d’une crise cardiaque, Paul Dupré-Lafon s’éteint en décembre de la même année.

Surnommé «le décorateur des millionnaires» par l’élite parisienne pour laquelle il travaillait, Paul Dupré-Lafon s’est rendu célèbre pour son utilisation de matériaux précieux et raffinés. Cette sensibilité particulière le conduit à travailler avec des ébénistes et des artisans de grande qualité afin de mettre à l’honneur ces matériaux qu’il marie parfaitement, démontrant une maîtrise exceptionnelle de son sujet. Ses meubles, peu nombreux et dénué de détail ornemental répondent à une utilité précise qui s’intègre dans des éléments statiques. Profondément marqué par le Cubisme, il incorpore des détails géométriques et fonctionnels dans ses réalisations.

Au grès d’une carrière contemporaine du *Bauhaus* puis du *Post-Modernisme*, Paul Dupré-Lafon brille par sa vision résolument indépendante et moderne où triomphent les qualités expressives de la matière. Célébré aujourd’hui comme un modèle de l’esthétique Art Déco, le décorateur n’aura pourtant jamais exposé au public, ses créations étant réservées à de somptuaires commandes particulières. Cependant, «semblent défier les caprices de la mode. Sans faste, sans éclat tapageur, leur incontestable somptuosité provient de la simple mais parfaite mise au point de tous les éléments qui les composent. Dupré-Lafon atteint à l’opulence par la voie de la simplicité»³.

¹ Bernard Champigneulle in *Mobilier & Décoration*, 15e année, janvier 1935, page 138
² cité in Thierry Couvrat Desvergnès : «Dupré Lafon, décorateur des millionnaires», les Editions de l’Amateur, 1990, page 6.
³ Bernard Champigneulle in *Art et Industrie*, 1936, page 10.

FD

«Cette impression de puissance, d’assurance, de sécurité et de noblesse (...) dont les formes sont si pures, si solidement établies, qu’elles paraissent devoir défier tous les caprices de la mode (...) Il en résulte pour l’œil une plénitude franche et harmonieuse que pas une fausse note ne vient troubler.»¹

Dupré-Lafon saura plus que quiconque faire cohabiter dans ses créations la modernité fonctionnaliste et la tradition du raffinement mobilier. Ce style unique, on le retrouve dans ce bureau dont l’habile jeu de mécanismes est masqué sous des lignes cubistes et des matières luxueuses.

Sous l’épure formelle de sa silhouette, le meuble découvre une lampe lorsqu’on soulève sa tablette arrière. Le nécessaire espace d’écriture du bureau, quant à lui, se crée en ouvrant la tablette du dessus qui viendra reposer sur l’appui des caissons latéraux. Plaqués de sycomore contrastant précieusement par sa blondeur avec la teinte du palissandre de Rio, les éléments de rangement sont eux aussi à système. En effet, ils pivotent pour se cacher dans le corps du meuble replié dont l’apparence «fermée» a la discrétion et le faible encombrement d’une console.

En conciliant fonctionnalité et esthétique sans jamais sacrifier l’une à l’autre, ce bureau sculptural et minimaliste semble déjà répondre aux questions que se poseront les générations suivantes de designers : «un objet ne doit pas être uniquement beau en soi, il doit avoir été pensé dans la fonction qui sera la sienne»² Là est l’art de Dupré-Lafon avec ce bureau : faire oublier la virtuosité technique et la rigueur luxueuse qui concourent à sa réalisation. Demeurent alors la cohérence de ses lignes, leur rythme sobre et ferme, et la netteté d’un style original sans renier l’expression amoureuse d’un classicisme très français.

FD

¹ Bernard Champigneulle in *Mobilier & Décoration*, 15e année, janvier 1935, page 138
² Extrait du script de l’émission télévisée sur l’esthétique industrielle du 26 juin 1955 par Serge Mouille



©DR

19

Paul DUPRÉ-LAFON (1900 - 1971)

Circa 1927

Rare bureau moderniste d'inspiration cubiste, à transformations en palissandre et sycamore.

Il ouvre en façade par deux portes latérales formant encoignure et soutenant l'abattant de l'écritoire en position ouverte. Écritoire ouvrant gainé de son cuir d'origine et présentant également un système d'éclairage incorporé.

73,5 x 123 x 42 cm

(manque de placages et rayures)

Nous remercions aimablement l'ayant droit de Monsieur de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre.

A rare modernist desk designed by Paul Dupré Lafon from around 1927, in sycamore and burr mahogany veneered.

Open on a leather covered writing plate.

28,93 x 18,42 x 16,53 inch

(lacks of veneer and scratches)

Provenance

Vente Millon-Mathias 2017

Vente Oger-Blanchet 2018

Collection particulière

Bibliographie

Thierry Couvrat Desvergues : «Dupré-Lafon, décorateur des millionnaires», Richer / Editions de l'Amateur, 1990, modèle reproduit pages 16-17, 30, et 92-93.

25 000/30 000 €





Jacques LE CHEVALLIER

(1896-1987)

&

René KOECHLIN

(1888-1972)

«Serai-je peintre, décorateur ou artisan d’art ?»¹

Jacques Le Chevallier naît à Paris en juillet 1896 et entre en 1911 à l’Ecole Supérieure des Arts Décoratifs de Paris où il étudiera la gravure et la tapisserie jusqu’en 1915, date de sa mobilisation comme ambulancier au service de santé des armées. Libéré de ses obligation militaires en 1919, Le Chevallier termine ses études et entame une carrière d’illustrateur auprès de la société d’art chrétien «Les Artisans de l’Autel» qui regroupe peintres, sculpteurs et décorateurs pour apporter leur collaboration technique et artistique au culte divin. C’est au sein de ce groupe qu’il fait la rencontre de Louis Barillet, peintre décorateur et vitrailliste avec qui il collaborera comme peintre verrier jusqu’à la mort de ce dernier en 1948.

En 1927, par le truchement de Robert-Mallet Stevens Le Chevallier et Barillet se voient confier la création et la réalisation du toit en verre du Parloir Rose de la Villa Noailles, à Hyères. Suivront la même années les vitraux de la cage d’escalier de l’appartement / atelier des frères Martel. Ces commandes prestigieuses, associées à leur grande maîtrise des effets de couleur et de lumière, les mettent sur le devant de la scène architecturale moderne et leur ouvrant les portes de l’UAM (Union des Artistes Modernes) en 1930.

La pratique du vitrail de Jacques Le Chevallier conditionna sans doute une compréhension profonde de la diffusion de la lumière. Couplée à la sensibilité de l’artiste aux débats esthétiques de son temps, ce questionnement aboutira à une remarquable série de luminaires d’une grande modernité, réalisée en collaboration avec l’ingénieur René Koechlin de la fin des années 1920 au début des années 1930. Usant de matériaux résolument modernes comme l’aluminium et l’ébonite et assemblés au moyen de vis saillantes, leurs formes architectoniques et leur esthétique industrielle participent des expressions créatives les plus remarquables de l’entre-deux guerres. Présentées au Salon d’Automne de 1928, ces luminaires marqueront un jalon dans l’histoire et l’esthétique de l’éclairagisme moderne.

Installé dans un atelier de Fontenay-aux-Roses pour ses études personnelles en 1938, Le Chevallier y conçoit ses commandes personnelles de vitraux pour la Ville de Paris ou les Monuments historiques, qu’il fait toujours exécuter par l’Atelier Barillet. A la mort de ce dernier en 1948, il engagera une équipe de technicien pour ce faire. A côté de la création de vitraux et de luminaires, Jacques Le Chevallier fût également peintre, aquarelliste, graveur et tapissiers auprès des ateliers d’Aubusson. Au grès de ces diverses activités, il participa régulièrement aux Salons d’Automne, des



©DK

Artistes Décorateurs et des Indépendants ainsi qu’aux Expositions coloniales et de l’UAM et à diverses manifestations d’art religieux. Sa vision moderne et transversale des arts décoratifs lui vaut de nombreuses récompenses Médaille d’Or de la Triennale de Milan en 1957 ou en 1958 le Grand Prix à l’Exposition Universelle de Bruxelles et le titre de Chevalier de la Légion d’Honneur.

Théoricien, artiste aux multiples recherches et maître verrier, Jacques Le Chevallier sera également en charge de l’enseignement du vitrail à l’Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris entre 1952 et 1965. Continuant le dessin vitrailliste, la peinture et la gravure jusqu’à la fin de sa vie, l’artiste s’éteint en 1987, à l’âge de 90 ans.

FD

1 interrogation prospective de l’artiste dans le numéro d’octobre 1946 du magazine Art. Il a alors 50 ans.

«Et toute cette lumière vivante pensait et disait :
«Tu subiras éternellement l’influence de mon baiser.»¹

De par sa longue expérience de vitrailliste, Jacques Le Chevallier avait une compréhension profonde de la diffusion de la lumière. Sensibles aux débats esthétiques de son temps, il poursuivra cet atavisme en travaillant de la fin des années 1920 au début des années 1930 avec l’ingénieur René Koechlin. Ensemble, les deux hommes imaginent une remarquable série de luminaires aux formes architectoniques et à l’esthétique industrielle d’une grande modernité.

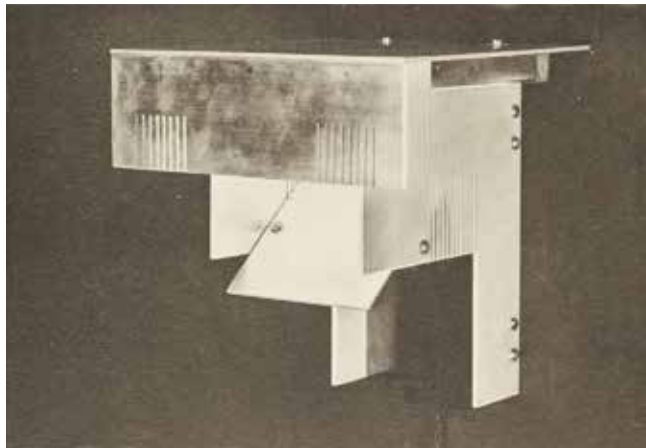
Au sein de cette décennie de collaboration, l’année 1928 est marquée par l’acquisition par Koechlin d’une scie à ruban grâce à laquelle il peut découper dans le métal des successions de fentes de sciage rapprochées : des «peignes». L’innovation peut sembler anecdotique mais il n’en est rien. En effet, ces stries dans le métal viennent investir les surfaces réfléchissantes d’aluminium d’un pouvoir de diffusion contrôlée de la lumière. Ce mécanisme est particulièrement présent dans ces «Appliques à peigne n°52» où, au milieu de l’organisation orthogonale des plaques de métal, un volet central peut être manuellement orienté pour diriger le rayon lumineux en direction des peignes pour le moduler différemment au grès de son inclinaison.

La subtilité novatrice de cette solution technique sera soulignée par une partie de la critique lors de la présentation de l’«applique à peigne n°52» au Salon d’Automne de 1928 : «Ces artistes ont compris qu’il fallait que la lumière fût, sinon mobile, du moins dirigeable, et leurs appareils, qui empruntent un peu leurs formes au machinisme moderne, sont en différentes parties assez souples pour permettre des concentrations lumineuses ou très utiles ou très décoratives. Elles nous plaisent entièrement et annoncent une transformation générale du mobilier qui est dans l’air»².

Aujourd’hui, et pour aussi novateur que fût ce design en son temps, c’est son esthétique qui nous interpelle. Outrageusement fonctionnels et affichant leur construction sans dissimuler les découpes du métal ou leurs vis d’assemblage, ces «Appliques à peigne n°52» semblent avoir été conçues pour choquer. Près d’un siècle après leur création, c’est sous cet angle qu’il nous semble à propos de les considérer : sensible à leur brutale originalité et avec elle à ce que Baudelaire appelait effrontément³ «le plaisir aristocratique de déplaire».

FD

1 Charles Baudelaire in «Les Bienfaits de la Lune», trente-septième poème du recueil Spleen de Paris, 1869
2 in L’Art Vivant, n°74, janvier 1928, page 22.
3 dans la partie «Journaux intimes» de ses Œuvres posthumes, 1908, page 90.



©DR

20

Jacques LE CHEVALLIER (1896-1987) & René KOECHLIN (1888-1972)
«Appliques à peigne n°52»

1928
Paire d'appliques moderniste composée de plaques en aluminium pliés, perforées et dentelés dont l'une sert de réflecteur orientable. L'ensemble est monté sur un support en ébonite.

19 x 17 x 17 cm
(rayures et enfoncements sur l'ébonite dû à la chaleur d'une ampoule et manque une vis au clapet d'un réflecteur)

A pair of folded, perforated and serrated aluminium plates "Appliques à peigne n°52" steerable wall-lights made by Jacques Le Chevallier and René Koechlin in 1928.

The whole pair is mounted on an ebonite backing.

7,48 x 6,69 x 6,69 inch

(scratches and bumps on the ebonite due to the heat of one of the light bulbs plus a missing screw on one reflector)

Provenance

Collection particulière .

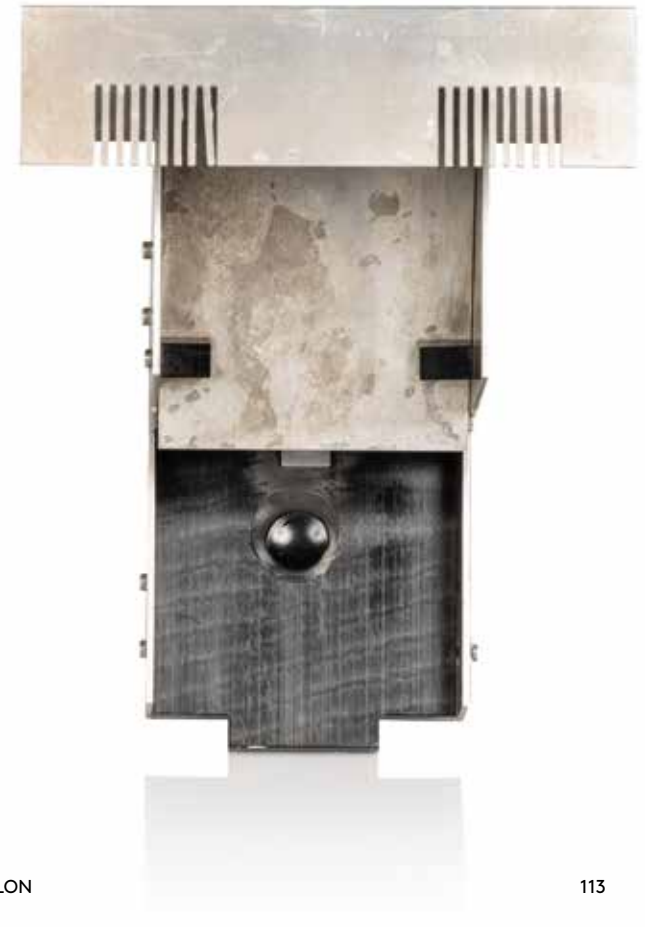
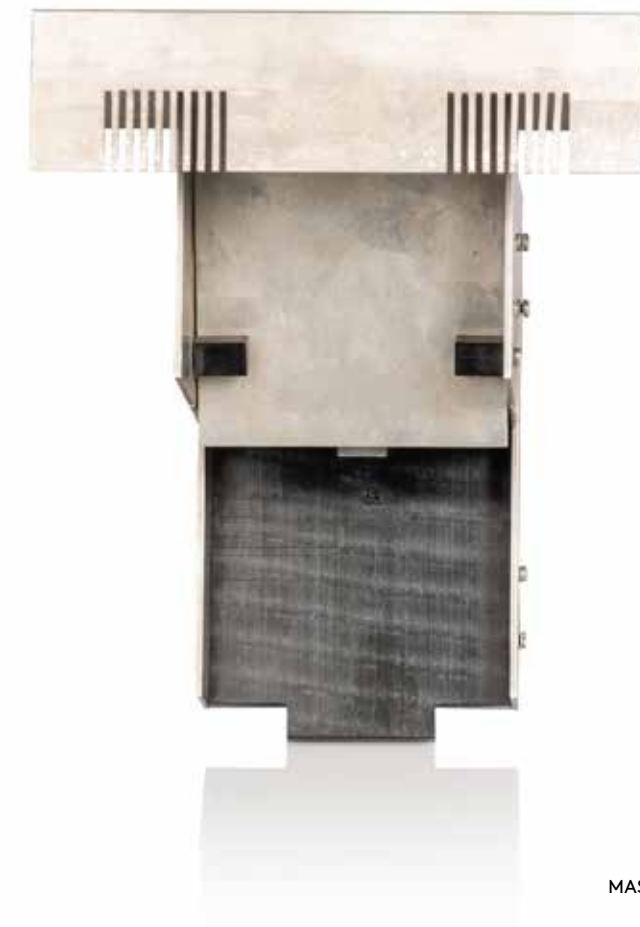
Bibliographie

- «L'art International d'Aujourd'hui : Le Métal, présenté par Jean Prouvé», volume 9, Editions d'Art Charles Moreau, Paris, 1929.

Modèle reproduit page 27, planche 22.

- «Jacques Le Chevallier : La lumière moderne », Gourcuff Gradenigo éditions, 2007, modèle référencé et reproduit page 91.

12 000/15 000 €





Georges-Lucien GUYOT

(1885 - 1973)

«*Tout art est une imitation de la Nature*»¹

Georges-Lucien Guyot naît le 10 décembre 1885 à Paris dans un milieu modeste ne lui permettant pas - malgré des dons évidents - la poursuite d'études artistiques. Aussi, et sitôt son certificat d'études en poche, il est placé comme apprenti chez un sculpteur sur bois du Faubourg Saint-Antoine. Élève assidu, il montre un intérêt certain pour l'étude de la nature, qu'il poursuit en dessinant sans relâche les différents pensionnaires des enclos du Jardin des Plantes. Sa vocation d'artiste entrant en contradiction avec le métier de sculpteur pour mobilier, Guyot est mis face à un choix par son père alors qu'il est âgé de 17 ans : se former librement pendant un an avant de rejoindre l'armée et être libre ensuite de choisir sa vie.

Le jeune homme passe donc une année entière à étudier au Musée d'Histoire Naturelle, l'affection du personnel lui ouvrant l'accès aux laboratoires de dissection où il peut observer au plus près les animaux sauvages dans leurs moindres détails anatomiques.

En 1904 et comme convenu, Georges-Lucien Guyot s'engage dans l'armée, au 39^e d'infanterie à Rouen. La ville abritant une École des Beaux-Arts, le jeune homme obtient de son général la permission d'assister aux cours du soir. Et c'est au sein de ces cours et en 1906 qu'à lieu un événement qui va changer la carrière du jeune artiste : l'installation d'un four à céramique à l'École des Beaux-Arts. En effet Guyot exécute alors à titre d'essai - et en modelant de mémoire - un ours en terre qui se révèle d'une qualité telle qu'un professeur propose à son créateur de l'envoyer au Salon des Artistes Français après cuisson. Le Salon accepte cette première participation, et l'ours deviendra une figure récurrente de la statuaire de l'artiste.

Une fois démobilisé et après quelques emplois subsidiaires, Georges-Lucien Guyot se consacre entièrement à la sculpture et au dessin en 1909, exposant au Salon des Indépendants et d'Automne ainsi qu'au Salon des Tuileries où ses œuvres d'un réalisme tendre rencontrent un certain succès. Interrompue par la Guerre (Guyot est rendu à la vie civile en 1917) sa carrière artistique reprend en 1918 tandis qu'il s'installe à Montmartre au Bateau-Lavoir. Il connaît alors une période extrêmement féconde, exposant dans de nombreuses galeries² ses sculptures, ses peintures influencées par le Cubisme et ses dessins animaliers.

En 1931, Guyot intègre le groupe des Douze Animaliers Français fondé par François Pompon, dont les expositions publiques dans les salons de l'hôtel Ruhlmann (en avril-mai 1932 et mars 1933) lui offrent une tribune où exprimer sa manière. L'artiste trouve ainsi son public et recevra notamment de nombreuses commandes de sculptures monumentales de la part de l'État et de municipalités comme l'Ours brun du Zoo de Vincennes (commandé en 1938 et



©DR

aujourd'hui exposé à la Ménagerie du Jardin des Plantes), les Chevaux pour la fontaine du Trocadéro (en 1937), le Taureau de Laguiole (en 1937) ou le Sanglier de Conches (1957). Il travaille en parallèle pour la Manufacture nationale de Sèvres de 1929 à 1950, où il crée de nombreux modèles. Chevalier puis Officier de la Légion d'Honneur en 1950, Guyot est par ailleurs le premier sculpteur à recevoir le Prix Edouard Marcel Sandoz en 1972. La fin de sa vie est assombrie par l'incendie du Bateau Lavoir le 12 mai 1970, qui détruit son atelier et tout ce qu'il contient de sculptures, peintures, dessins, squelettes d'animaux et souvenirs ... Guyot a alors 85 ans et ne s'en remettra jamais tout à fait. Il s'éteint trois ans plus tard, le 31 décembre 1972.

Artiste mystérieux tant sont lacunaires les informations sur sa personne et sa vie, Georges-Lucien Guyot laisse derrière lui une formidable œuvre animalière où s'harmonisent l'observation naturaliste et le sens du pittoresque. A mi-chemin entre les surfaces lisses de François Pompon et celles accidentées de Rembrandt Bugatti, l'émotion provoquée par les sculptures de Guyot tient dans la force et l'élégance évocatrice des lignes, le respect des proportions naturelles et la tendresse jamais démentie d'un amoureux de la faune sauvage.

FD

¹ ainsi que l'affirma Sénèque dans sa 65^{ème} « Lettre à Lucilius ».
² Bernheim jeune en 1922, Denambez en 1924 ou encore Druet en 1928, 1929 et 1934

GEORGE-LUCIEN GUYOT «LIONNE ASSISE TÊTE À GAUCHE»

«*Quand on ne tremble pas devant ces animaux, ils s'inclinent.*
Quand on est juste, ils aiment.»¹

Sculptée par George-Lucien Guyot dans les années 1930, cette *Lionne* est un superbe exemple de son art que Jean Dorst décrivait² comme «*l'heureux compromis entre la véracité des proportions et des formes et la libre interprétation qui est le droit et le devoir de l'artiste (...) le conflit entre l'objectivité du scientifique et la sensibilité de l'homme de l'art*».

Écartant les détails superflus et la stylisation gratuite au profit d'un enchaînement de grands volumes tels qu'ils apparaissent sur l'animal au naturel, le sculpteur nous offre une représentation hiératique où l'harmonie des proportions s'accorde avec sa tendresse pour un animal à la fois modèle, sujet et archétype. Il en résulte le sentiment d'une vie mouvante et souple et de ce que Marguerite Yourcenar désignait³ comme «*cette immense liberté de l'animal, vivant sans plus, sa réalité d'être, sans tout le faux que nous ajoutons à la sensation d'exister*».

Là est tout l'art de Guyot, entre magnification formelle de l'animal et rendu quasi «psychologique» de sa vie secrète.

FD

¹ Jules Claretie in «Notes et souvenirs : Une visite à Rosa Bonheur», Le Temps, 2-3 janvier 1894.
² dans son article «Georges-Lucien Guyot» du n° 69 du Club Français de la Médaille - 1980.
³ in «Les yeux ouverts - entretiens avec Matthieu Galey», 1980, Editions le Centurion.



Georges-Lucien GUYOT (Paris 1885 - 1973)

«Lionne assise tête à gauche»

Exceptionnelle sculpture en bronze à patine brune-verte nuancé.

Base rectangulaire.

Fonte ancienne à cire perdue par Susse.

Signée et numérotée sur la terrasse «Guyot

N°2», marque du fondeur «Susse frères

fondeur Paris cire perdue « .

73 x 44 x 39,5 cm

A "Sitting lioness turning its head left" brown-green patinated bronze sculpture by Georges-Lucien Guyot. Lost wax edition cast by Susse. Signed and n° "Guyot N°2" plus caster's mark "Susse frères fondeur Paris cire perdue " . 28,74 x 17,32 x 15,55 inch

Provenance

Collection particulière .

50 000/70 000 €





MULLER-Frères
(Lunéville)
et
CHAPELLE à Nancy

«C’est en copiant qu’on invente»¹

À la suite du *Traité de Francfort* et de l’annexion de l’Alsace-Moselle, la famille Muller quitte sa ville d’origine de Kalhausen pour s’installer à Lunéville en 1870. Devenus Lorrains, les aînés de la fratrie, Henri et Désiré, apprennent la verrerie auprès des cristalleries de Saint Louis et Meisenthal avant de rejoindre l’entreprise d’Émile Gallé en 1893. Après quatre années auprès du maître nancéen comme décorateurs-graveurs, les deux frères le quitte en 1897 pour créer leur propre atelier² : *Muller et Cie, verrerie d’Art de Croismare*. Si rien ne permet d’attester qu’Henri Muller emporta avec lui des secrets de fabrications de Gallé, l’histoire raconte qu’un collectionneur et ami du maître lui écrivit en 1899 avoir confondu des verreries signées «*Muller à Croismare*» avec les siennes. Gallé, qui conservait visiblement une rancune vis-à-vis des Muller lui répondit³ : «*Le misérable qui mène la bande a dû prendre dans mes livres une masse de notes et de même mes recettes, pourtant sous clef*». Tenus pour plagiaires, les Frères Muller seront exclus de l’*Alliance Provinciale des Industries d’Art* (ou *Association École de Nancy*).

Rapidement, les productions de *Muller - Croismare* concurrencent celles de Gallé et Daum. Inspirés par l’esthétique naturaliste de l’Art Nouveau et les productions de l’*École de Nancy*, les frères Muller produisent des verreries décorées de gravure camée sous toutes ses formes, et parfois d’émaillage. Ils développent même, entre 1905 et 1908, une technique spécifique de décoration du verre : la fluogravure. Associant émaillage et gravure à l’acide fluorhydrique, elle permet d’obtenir un résultat différent de la gravure sur verre multicouche avec une matière opaque et non plus transparente, aux couleurs vives et non réfléchissantes. Proche d’une peinture dans son rendu, la technique comprends parfois jusqu’à 7 couches finement gravées, offrant une perspective inégalée à des pièces qui deviennent de véritables tableaux de verre.

Fort de leurs premiers succès commerciaux et critiques, Henri et Désiré ouvrent en 1908 avec leur frère Eugène de nouveaux ateliers et initient une production semi-industrielle. Exposant régulièrement au sein des grandes expositions, ils reçoivent notamment une médaille d’argent à l’*Exposition Internationale de Turin* en 1911 et une médaille d’or à l’*Exposition de Lyon* en 1914. La Première Guerre Mondiale met en pause leur activité de 1914 à 1919, date à laquelle Henri et Désiré Muller restaurent et modernisent leur usine. Ils créent alors la nouvelle société «*Verrerie d’Art Muller Frères*» pour donner une raison sociale à l’activité de taille et gravure. En mémoire d’Eugène, décédé durant la Grande Guerre, les pièces seront désormais signées «*Muller Frères Lunéville* ».

En 1925 les verreries Muller emploient près de 350 personnes pour



©DR

honorer leurs nombreuses commandes et reçoivent des récompenses lors de l’*Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes* de Paris. Jusqu’en 1927, les Muller investissent avec succès l’esthétique Art Déco au grès d’une gamme en verre pressé-moulé qu’ils distribuent à Paris et Berlin dans leurs nouveaux dépôts-vente ou en rejoignant le catalogue *Primavera* (l’atelier d’art du magasin *Le Printemps*). Ils produisent également entre 1925 et 1930 de superbes lampes en formes d’animaux, réalisées avec le ferronnier d’art nancéen Chapelle.

Ces efforts sont cependant réduits à néant par la crise économique de 1929. Au sommet de leur art, les frères Muller sont durement touchés et leurs exportations vers les Etats-Unis, le Moyen-Orient et les colonies françaises s’arrêtent net. Ils souffrent également de la concurrence de la verrerie «*La Belle Etoile*» que la maison Daum a basée à Croismare depuis 1925 et qui attire la clientèle tout en débauchant certains ouvriers des Muller. en 1932 les affaires des Frères Muller dans le creux de la vague en faisant chuter le chiffre d’affaires de moitié La famille Muller est contrainte de fermer les dépôts de Paris et Berlin, puis de renoncer à son entreprise, dont la liquidation judiciaire est prononcée le 19 décembre 1935 et le dépôt de bilan en octobre 1936.

FD

1 Paul Valéry in *Mauvaises pensées et autres*, 1941.
2 C’est la signature «*Muller Frères*» et le fait que les 11 membres de la fratrie étaient verriers et collaborèrent épisodiquement à l’entreprise qui entretient l’impression erronée d’un conglomérat familial.
3 dans une lettre citée in P. Olland, *Dictionnaire des maîtres verriers, marques et signatures*, Dijon, 2016, page 227.

En 1916, les ateliers et le magasin nancéiens de Louis Majorelle sont détruits et il se rend alors à Paris pour y reprendre le travail du métal. Ce "retour au fer" aboutit après l’Armistice de 1918 à une nouvelle manière développée en collaboration avec Antonin Daum, qui consiste à souffler directement le verre dans une résille de métal dont il sera inséparable une fois refroidi. La technique est d’une grande complexité car les différences physiques et plastiques du métal et du verre imposent une maîtrise extraordinaire des artisans qui entendent les marier. En effet, les coefficients de dilatations et les vitesses de refroidissement du verre et de l’acier sont très différentes et le risque est grand de voir la résille de métal briser le verre ou que la matière vitreuse fige trop lentement et rende la pièce informe.

Cette complexité ne fait pas peur aux Frères Muller, verriers et entrepreneurs avertis qui reprendront à leur compte cette idée de combiner les deux matières nées du feu. Rapidement, ils dépasseront même les initiateurs par leurs formes animalières complexes réalisées avec le ferronnier d’art nancéen Chapelle entre 1925 et 1930. Signée «*Muller Frères Lunéville Chapelle*», cette ménagerie de verre et d’acier comprend 14 espèces¹. Chacun de ces animaux est obtenue par le soufflage d’une pâte de verre dans une monture métallique en bronze ou en fer forgé. Comme souvent chez Muller, et pour ajouter encore au précieux de ces créations, le verre est par ailleurs décoré en intercalaire de poudres d’oxydes métalliques auxquelles s’ajoutent des feuilles d’or ou d’agent.

Avec ses rayures d’acier contrastant sur l’orange du verre emprisonné dans cette résille de métal, notre «*Tigre*» participe du bestiaire de Muller & Chapelle. S’il est absent de la liste connue des pièces commercialisées, tout porte à croire en l’état de nos connaissances qu’il s’agirait d’une pièce unique² : «*Il existe quelques pièces, uniques, figurant d’autres animaux comme par exemple le tigre. Sans doute s’agit-il d’essais qui n’ont jamais fait l’objet de production en série, si jamais ce terme peut s’appliquer aux Muller et Chapelle.*»

La question reste toutefois ouverte aussi nous reprendrons à titre de conclusion les interrogations adressées au grand féline par le poète anglais William Blake³ : «*Tigre, Tigre ! ton éclair luit Dans les forêts de la nuit, Quelle main, quel œil immortel Osèrent fabriquer ton effrayante symétrie ?*».

FD

- 1 éléphant, singe, lion, escargot, tortue, chouette, faisan, pigeon, cigogne, coq, cacatoès, perroquet, paon et paonne.
- 2 notamment selon Benoit Tallot dans son ouvrage de référence *Les Frères Muller, Maîtres verriers à Lunéville*, les éditions Serpenoise, 2007, page 112.
- 3 traduite de son poème «*The Tyger*» («*Le Tigre*») du recueil *Songs of Experience* publié en 1794.



©DR

MULLER-Frères (Lunéville) et CHAPELLE à Nancy

«Tigre»

Pièce Unique

Rare lampe zoomorphe en verre rose, jaune et blanc à inclusions de paillons d'argent éclatés soufflé dans une résille en fer forgé martelé.

Base ovale en marbre.

Signé «Muller Frères Lunéville».

28 x 32 x 20 cm

A "Tiger" pink, white and yellow glass sculpture with interlayer shattered silver leaf, blown into a wrought iron hammered structure. Unique piece from the Muller Brothers - Lunéville and Chapell-Nancy. Signed «Muller Frères Lunéville».

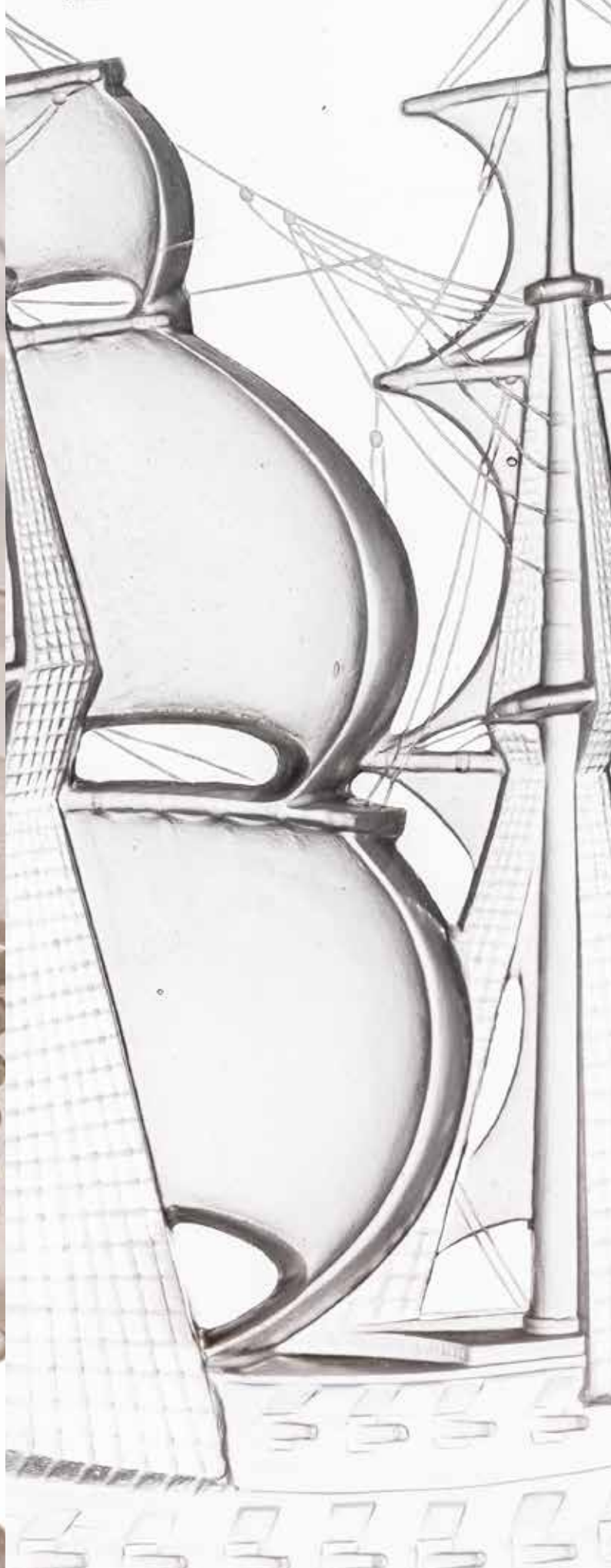
11,02 x 12,59 x 7,87 inch

Provenance

Collection particulière.

15 000/20 000 €





René LALIQUE

(1860 - 1945)

«Cet artiste si délicat, qui semble traiter le verre comme il traitait jadis les métaux précieux, avec la finesse d'un joaillier, d'un ciseleur et d'un émailleur»¹

Né en avril 1860 dans le département de la Marne, René Jules Lalique grandit à Paris où sa famille déménage peu de temps après sa naissance. Là, il débute à l'âge de 16 ans comme apprenti auprès du joaillier Louis Aucoc, suit les cours du soir à l'école des Arts décoratifs de Paris, puis traverse la Manche pour étudier au Sydenham Art College de Londres en 1878. De retour en France, il s'installe à son compte et dessine à partir de 1882 pour plusieurs grandes maisons de joaillerie parisiennes. Puis, et alors qu'il n'a que 25 ans, René Lalique reprend l'atelier du joaillier Jules Destapes et y développe une conception nouvelle du bijou en usant de matériaux dit «pauvres» comme l'ivoire, les pierres semi-précieuses, la corne, l'émail et le verre (en lieu et place des diamants et pierres précieuses). Ces créations avant-gardistes séduisent nombres de mondains, d'artistes et d'intellectuels et Lalique se verra (notamment) commander des parures de scène pour Sarah Bernhardt. Il se liera également d'amitié avec le collectionneur Calouste Gulbenkian qui lui commandera cent cinquante bijoux et objets d'art entre 1895 et 1905.

En 1900, l'Art Nouveau et René Lalique triomphent à l'Exposition universelle de Paris. La critique est laudative à l'image d'Emile Gallé qui écrit² à propos de l'artiste qu'il possède «joliesses des métiers, virtuosité amoureuse, talentueuse passion des matériaux aimables, entente des colorations, sens des exquis musiques». Peut-être le maître Nancéen avait-il pressenti la nouvelle voie artistique qu'explorait déjà René Lalique et qui rejoignait la sienne : la verrerie. Dès 1890 en effet, Lalique commence à expérimenter l'art du verre où il trouve le médium idoine pour traduire le foisonnement de ses idées. L'artiste y expérimente sans relâche et les techniques nouvelles qu'il développe nourrissent toujours plus son imagination. Lalique deviendra ainsi le père d'une production verrière d'une rare qualité plastique, où le verre s'invente dépoli, mat ou patiné tandis qu'il en expérimente tous les effets de transparence, d'opacité ou d'opalescence.

Sa rencontre avec le parfumeur François Coty en 1907 est décisive, René Lalique se dirigeant vers une production industrielle pour répondre aux commandes de son nouveau commanditaire. Ce faisant, l'artiste demeure toutefois fidèle à l'esprit de l'Art Nouveau en cherchant à concilier Art et industrie pour permettre au plus grand nombre d'accéder à ses créations. «Le peuple est le réservoir de l'art à venir ; c'est lui qu'il faudrait initier, au lieu de le gaver d'horreurs qui le dévoient. Il faut mettre à sa portée des

modèles qui éduqueront son œil, il faut vulgariser la notion esthétique. Les objets d'art coûtent trop cher. Changeons ça !»³. Lalique loue en 1909 la verrerie de Combs-la-Ville, qu'il achète quatre ans plus tard et où il termine sa transition artistique en se consacrant au seul art du verre. Pour marquer solennellement cette nouvelle orientation de son entreprise, Lalique organise à Paris en décembre 1912 une exposition entièrement dédiée à sa production de verreries. Le succès restant au rendez-vous au lendemain de la Première Guerre mondiale, celui qui «sans cesser d'être un artiste est devenu un industriel»⁴ fait construire à Wingen-sur-Moder la Verrerie d'Alsace, où il débute en 1921 une production d'objets usuels destinés à inscrire le luxe et l'esthétisme dans le quotidien : vases, coupes, chandeliers, bouchons de radiateurs (...)

À l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de Paris, en 1925, Lalique expose les réalisations issues de cette approche nouvelle, aux motifs plus épurés mais dont les sources d'inspiration demeurent la Nature et les femmes.

Sa vision continue à séduire et l'artiste répondra à l'envie à des projets éclectiques comme la décoration des wagons-restaurants de l'Orient Express (1929), de la salle à manger des premières classes du paquebot Normandie (1936), ou à la réalisation d'œuvres d'art sacré comme les vitraux de l'Eglise Saint-Nicaise à Reims. À l'étranger, il réalise (notamment) les portes d'entrée de la résidence du Prince Asaka Yasuhiko (l'actuel Palais Teien de Tokyo).

La première rétrospective dédiée à Lalique est organisée au Musée des Arts Décoratifs de Paris, en 1933 et l'artiste continue à créer sans relâche jusqu'à la mise sous séquestre par l'armée allemande de son usine de Wingen-sur-Moder, en 1940. René Lalique s'éteint le 1er mai 1945 à l'âge de 85 ans sans l'avoir vu redémarrer. À propos de son ami disparu le collectionneur et mécène Calouste Gulbenkian déclarera : «Au regret d'avoir perdu un ami très cher s'ajoute la peine infinie que nous éprouvons toujours devant la disparition d'un grand homme. Sa place est parmi les plus grands dans l'Histoire de l'Art de tous les temps et sa maîtrise si personnelle et son exquise imagination feront l'admiration des élites futures.»⁵

FD

1 Gabriel Henriot in «La Dixième Exposition des Artisans Français Contemporains», Mobilier et décoration : revue française des arts décoratifs appliqués, décembre 1927, page 19.
2 in «La Gazette des Beaux-Arts» n° XVIII, 1897, page 248
3 René Lalique cité par Véronique Brumm in «René Lalique l'Européen : génie du verre, magie du cristal», Villa Europe n°4, Universitätsverlag Saarbrücken, Villa Europa n°4, 2013
4 ainsi que l'écrira le critique d'art Gabriel Mourey in «Catalogue des verreries de René Lalique», éditions René Lalique & Cie., Paris, 1980
5 in Maria Fernanda Passos Leite : «René Lalique au Musée Calouste Gulbenkian», Skira éditions, 2009



© DR

LUSTRE «VENDÔME», MODÈLE CRÉÉ EN 1930

«You'll stay up till this shines
Like the top of the Chrysler building»¹

En 1903, René Lalique accomplit son premier voyage aux États-Unis et vend plusieurs bijoux au collectionneur et philanthrope Henri Walters (qui sont aujourd’hui conservés à la *Walters Art Gallery* de Baltimore). Quelques années plus tard, en 1912, le maître verrier participe à New York à la décoration du *Coty Building* au 712 Fifth Avenue, dont il orne deux étages de panneaux de verre à motifs floraux. Ce chantier est la seule œuvre architecturale documentée de René Lalique aux États-Unis, qui n’est alors connu que de quelques amateurs. Parmi ces derniers, le critique d’art Handon Thompson qui fait son éloge en 1914 : «*Lalique a misé sur la beauté et la grâce de la forme et la transparence exquise du cristal [sic], sans recourir à tout autre moyen ou ornementation (...) essayons de retrouver la simplicité et la beauté qui devrait sous-tendre tous les objets d’utilité : dans des œuvres comme celle de Lalique, on trouve cela.*»²

Ce prime amour d’une partie de l’intelligencia New Yorkaise pour Lalique se confirme durant les *Années Folles* lorsque le couturier français Lucien Lelong se lance dans la parfumerie de luxe et ouvre des boutiques à Chicago et New York en 1928 et 1929. Ayant déjà travaillé avec le verrier, le couturier fait à nouveau appel à René Lalique pour élaborer un flacon en verre soufflé-moulé émaillé pour sa collection «*Manhattan*». Sans doute sensible à l’esthétique Art Déco américaine, Lalique dessine alors un contenant dont la forme rappelle celle des nouveaux gratte-ciels américains. Prenant l’apparence d’une colonne à section carrée ornée de festons, ce flacon n’est pas sans rappeler la silhouette du *Chrysler Building*.

Un an plus tard, on retrouve cette silhouette iconique dans les rayons étagés de notre lustre «*Vendôme*».

Faut-il y voir un hommage de René Lalique au «*rêve américain*» lorsqu’il reprend la forme du *Chrysler Building* qui lors de son inauguration en 1930 est officiellement le plus haut bâtiment du monde ? Toujours est-il que devant ce lustre évoquant les gratte-ciels de *Manhattan* on pensera évidemment à la chanson «*New-York New-York*» popularisée par Frank Sinatra³ mais également tandis que la lumière du lustre «*Vendôme*» dessinera une skyline scintillante dans la pénombre que «*c’est beau une ville la nuit*»⁴.

FD

¹ («*Tu resteras éveillé jusqu’à ce que ça brille, comme le sommet du Chrysler Building*») extrait de la chanson «*It’s the Hard Knock Life*» du téléfilm musical *Annie* tel que réinterprété en 1999 par *Walt Disney* à partir de de la comédie musicale éponyme de 1977.

² Traduit de l’anglais de l’article «*The Glass of René Lalique*» in *The House Beautiful*, mai 1914, page 186.

³ et maintenant vous l’avez dans la tête (de rien).

⁴ suivant le titre de l’ouvrage publié par Richard Bohringer en 1988 aux éditions Denoël.



©DR



©DR



23

René LALIQUE (1860 - 1945)

«Vendôme»

Modèle créé le 16 Décembre 1930, non continué après 1947.

Lustre en verre blanc moulé pressé et soufflé moulé réalisé en plusieurs parties assemblées séparément.

Fût à section en métal nickelé.

H : 80 cm ; DL : 82 cm

(éclats aux tulipes, invisible une fois montée. et manque une vis à une des tulipes)

A rare white blown and molded-pressed glass "Vendôme" chandelier designed by René Lalique in 1930 (stopped after 1947). Nickel plated metal shaft. H : 31,50 inch, D : 21,28 inch (chips on different elements that are invisible when chandelier is assembled, plus a missing screw)

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

- Guillaume Janneau, «Le luminaire Art déco 1925-1937. Procédés d'Eclairages Nouveaux», Editions Charles Moreau, Paris, 1992, modèle variant (à plusieurs rangs) reproduit page 205.

- Félix Marcilhac, «R.Lalique, L'Oeuvre de verre», Les éditions de l'amateur, Paris, 1994. Modèle référencé et reproduit page 655 sous le numéro 2293.

40 000/60 000 €





24

René Jules LALIQUE (1860 - 1945)
«Caravelle»

modèle créé le 28 avril 1930, non continué après 1947
 Surtout en verre moulé pressé, les cordes reliant les voiles gravées à la meule.
 Base éclairante en métal nickelé.
 Signé «R.Lalique France» à la roue en intaille.
 44 x 62 x 4,5 cm (Hors socle)
 49,5 x 72 x 14,5 cm

*A "Caravel" molded-pressed glass centerpiece designed by René Lalique in 1930 (stoppe after 1947).
 Lightning nickel plated metal base.
 Wheeled "R.Lalique France" signature.
 17,32 x 24,40 x 1,77 inch (without base)
 19,48 x 28,34 x 5,70 inch*

Provenance
 Collection particulière.

Bibliographie
 - Félix Marcilhac : «René Lalique - Catalogue Raisonné de l'Œuvre de Verre», Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2011, modèle référencé et reproduit page 486 sous le n° 1169.

30 000/40 000 €





André ARBUS

(1903-1969)

&

Gilbert POILLERAT

(1902-1988)

André ARBUS

(1903-1969)

&

Vadim ANDROUSOV

(1895-1975)

«Faire un meuble c’est d’abord prévoir le jeu des placages, le gauchissement des portes, le retrait des joints, c’est pénétrer dans une mystérieuse création dont il faut à l’avance régler le destin.»¹

André Arbus naît à Toulouse le 17 novembre 1903 et revendiquera toute sa vie : «*je suis d’une vieille famille d’ébéniste. De père en fils depuis très longtemps. Autant dire que je suis né dans un atelier d’ébénisterie*»². Entré aux Beaux-Arts de Toulouse après le lycée, il apprend en parallèle les savoir-faire du métier d’ébéniste dans l’atelier de son père. Comme une évidence, c’est lors de l’*Exposition Internationale des Arts Décoratifs* de Paris en 1925 qu’Arbus expose sa première pièce : une coiffeuse (réalisée avec le peintre Marx Saint-Saëns). S’il respecte Ruhlmann et s’intéresse à la vision de Le Corbusier, le jeune Arbus s’identifie plus aux valeurs du groupe de *La Compagnie des Arts Français* qui prône le retour à la tradition française du métier et aux lignes épurées. Les retours positifs et l’émulation de cette première expérience l’encouragent à poursuivre une carrière de décorateur-ensemblier qui le voit présenter chaque année de nouvelles réalisations mobilières lors de différents salons, entre Toulouse et Paris.

Il ouvre en 1930 une galerie à Paris pour y exposer en permanence ses meubles aux côtés d’œuvres de peintres et de sculpteurs, parmi lesquels Vadim Androusov, qui deviendra un de ses proches collaborateurs. En 1932, il ferme cette première galerie et devient membre associé de la *Société des Artistes Décorateurs* avant de s’installer définitivement à Paris avec sa famille, en 1933. Il ouvre alors un bureau Avenue Matignon et expose entre Salons et galeries des meubles nourris de références néo-classiques, dont plusieurs présentent des éléments décoratifs sculptés par Androusov. Les retours positifs de la critique artistique lui attirent l’intérêt de l’élite et Arbus s’impose comme le chef de file du retour à la tradition et à la qualité française. En 1935, il ouvre sa propre galerie Avenue Matignon et expose au *Salon des Artistes Décorateurs* une commode en parchemin, ivoire et laque doré qui synthétise une vision développée ensuite dans des écrits théoriques sur l’art mobilier. Il écrira par exemple ³: «*Il s’agit de savoir l’utiliser, cette ligne droite, l’humaniser, la rendre vivante et souple. L’élégance française est faite de grâce précise, et, si «précision» évoque l’idée de rigueur scientifique «grâce» suggère la courbe et le galbe.*»

André Arbus reçoit sa première commande de l’État - pour le salon de réception du *Ministère de l’Agriculture* - en 1936, avant de triompher à l’*Exposition Internationale* de 1937. A cette occasion, le critique Waldemar George⁴ écrira : «*Arbus apporte dans l’art du meuble français son goût sûr, sa splendide conscience professionnelle, sa science d’artisan et son talent d’artiste,*



©DR

respectueux du passé mais tourné vers l’avenir. Le sort du mobilier français repose peut-être entre ses mains.» Cet enthousiasme autour de l’œuvre d’Arbus se concrétise à la fin des Années 1930 et durant les années 1940 par de nombreuses commandes privées et publiques, notamment du *Mobilier National*. L’artiste y déploiera un style monumental et architectural, qui s’annonce dès l’*Exposition Universelle* de New York en 1939 dans un meuble d’appui en sycomore verni et laque d’or. Cette manière de formes simplifiées et allongées inspirées des styles classiques qu’agrémentent de riches ornements de bronze ou d’ivoire sera désormais sa marque de fabrique. Arbus aura également un goût marqué pour les matériaux précieux et vecteurs d’effets de matière comme la laque, la feuille d’or ou le parchemin.

Dans les Années 1950, Arbus participe à l’aménagement de plusieurs paquebots (*Provence, Nossi-bé, Viêt-nam, France ...*) et à de nombreuses expositions, tout en honorant commandes publiques et privées. Durant cette même décennie, l’artiste s’autorise à poursuivre sa passion de longue date pour la sculpture⁵, présentant notamment en 1952 des «*meubles-sculptures*» en bronze, réalisés avec le sculpteur Sylva Bernt et fondus par Susse. La fin de sa carrière artistique est partagée entre sculpture, décoration, ameublement et architecture, Arbus recevant dans chaque domaine récompenses et critiques ferventes jusqu’à sa mort en 1969. Aux termes d’une carrière féconde et polymorphe, André Arbus fait figure de rénovateur des Arts Décoratifs, notamment pour avoir «*mit fin à cette opposition entre le passé et le présent, qui est le mal ardent de notre art appliqué.*»⁶

FD

1 propos d’André Arbus rapportés par Gaston Varenne in *Art et décoration*, 1935, page 23.
2 dans son portrait par Pascal Renou publié dans *La Revue de l’ameublement* de décembre 1965.
3 dans un court manifeste intitulé «*Le retour à la Courbe*» in *Art et Industrie*, décembre 1935, page 23.
4 dans son article «*L’Art Français et l’Esprit de Suite*» in *La Renaissance de l’Art et des industries de Luxe*, 1937, page 46.
5 «*J’ai toujours eu le désir de sculpter (...) L’Homme était déjà présent dans mes meubles (...) il ne me restait plus qu’à le représenter*» in Yvonne Brunhammer : «*André Arbus, architecte-décorateur des Années 40*», 2003, Norma éditions, page 372.
6 Waldemar George in *La Revue de l’Art Ancien et Moderne*, avril 1937 page 181.

«Le Fer ne demande pas à être un accessoire, c’est un ornement»¹

Gilbert Poillerat naît en 1902 dans le Loir-et-Cher, avant de monter à Paris pour intégrer les *Beaux-Arts* puis l’école *Boulle* où il étudie la ciselure et la forge, tout en s’aménageant le temps de peindre. Il rentre ensuite dans les ateliers de ferronnerie décorative d’Edgar Brandt comme ciseleur et peintre en 1921 (il a alors 19 ans) et développe auprès du maître la passion de ce medium. A l’*Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* de 1925, Gilbert Poillerat figure anonymement parmi les dessinateurs des pièces de Brandt intégrées au *Pavillon du Collectionneur* de Ruhlmann (et Pierre Patou).

Peu de temps après, en 1927, Poillerat quitte Brandt pour l’entreprise de constructions *Baudet, Donon et Roussel* qui vient d’ouvrir un département dédié aux éléments décoratifs en ferronnerie. Dès 1928, l’artiste présente au *Salon d’Automne* ses premières créations, d’un style néoclassique déjà affirmé et qui interpellent la critique² : «*Ce bizarre mélange d’art, contemporain du jazz et du cocktail, répond bien aux aspirations nouvelles et complexes de notre temps. N’est-il pas remarquable d’en trouver l’expression jusque dans la ferronnerie ?*». Ce style éminemment personnel, Gilbert Poillerat le poursuivra jusqu’à la fin des Années 50, le simplifiant vers moins d’affectation tandis qu’il déclare³ aimer «*le XVIIIe siècle, car c’est l’époque qui animait les plus beaux ouvrages de ferronnerie : un simple balcon, une rampe d’escalier portaient la marque de l’élégance et de l’esprit français*».

Pénétré de cet esprit, l’artiste conçoit des œuvres où les arabesques sont comme autant d’écritures enluminées de motifs gracieux et robustes, qui rythment l’ensemble avec un à propos rare. Pour ce faire, Poillerat prépare chacune de ses réalisations avec méthode et rigueur, dessinant et pensant chaque pièce dans son rapport à l’espace au gré de plans quottés côté au millimètre. Ajoutant à son œil de décorateur une rare maîtrise des techniques de la forge, Poillerat pense en forme autant qu’en volume, indiquant dans ses dessins et à destination des ouvriers ferronniers chargés de les réaliser des indications précises quant à l’épaisseur des éléments à réaliser ou la perspective à considérer dans leur assemblage.

Cette manière unique lui vaut de collaborer avec des ensembliers comme André Arbus, Jacques Adnet, ou Jean Pascaud, tout en exposant au *Salon des Artistes Décorateurs* ainsi qu’à de nombreuses manifestations nationales ou internationales comme l’*Exposition Coloniale* de 1931 ou celle des *Arts et Techniques* de 1937.



©DR

A côté des meubles et luminaires d’une élégance classique qu’il créé pour de riches particuliers, Poillerat s’interroge⁴ : «*trouvera-t-on jamais un style neuf et durable qui réponde vraiment au goût français ?*». Afin d’y répondre, l’artiste se concentre sur des réalisations d’œuvres monumentales qui marqueront leur siècle comme les portes du *Palais de Chaillot* ou les grilles et luminaires du restaurant de la Tour Eiffel. Une orientation que sa nomination comme professeur à l’*Ecole Nationale des Arts Décoratifs* en 1946 n’interrompt pas, Poillerat réalisant en parallèle d’importantes commandes officielles pour l’*Elysée, l’Hôtel Matignon* ou la nouvelle synagogue de Strasbourg.

Dans les Années 1960 son travail évolue vers encore plus d’épure et évolue vers une utilisation croissante du bronze, afin de rencontrer au mieux les attentes de l’époque.

Gilbert Poillerat s’éteint en 1988, non sans laisser derrière lui une œuvre créative et personnelle, toute en équilibre et poésie que servent une rare perfection technique qui «*ramasse toute la puissance possible, et sans lourdeur, dans les espaces les plus retreints.*»⁵

FD

1 Gilbert Poillerat in «*Images de France*», n° 98, juillet 1943
2 in «*Gilbert Poillerat, Ferronnier*», *Art et Décoration*, janvier 1930 page 87
3 Ibid
4 dans la revue *Images de France* n° 98 de Juillet 1943
5 in «*Le 24e Salon des Artistes Décorateurs*», *Art et Décoration*, janvier 1934, page 170



25

André ARBUS (1903-1969) & Gilbert POILLERAT (1902-1988)

Table basse rectangulaire en fer forgé doré.
Piétement galbés composé d'anneaux reliés par une entretoise tressée en H.
Dessus de marbre beige veiné.
44 x 46 x 92 cm
(éclats au marbre)

*A gilded wrought iron and beige veined marble coffee table designed by André Arbus and Gilbert Poillerat.
17,32 x 18,11 x 36,22 inch
(chips on the marble)*

Provenance
Collection particulière.

6 000/8 000 €



COMMODE À LA «MÉDUSE»

«L'assortiment des volumes et des matériaux, l'emploi des courbes et des droites, la façon dont une sculpture rompra la suite d'une ligne, ces mille difficultés d'un art difficile entre tous - parce qu'il n'y a qu'une limite indistincte entre le métier et lui - André Arbus les a résolues avec une élégance racée et une hardiesse classique qui ne sont qu'à lui.»¹

Auréolé du prestige du *Prix Blumenthal des Arts Décoratifs* obtenu en 1934 et favori d'une partie de la critique d'Art qui voit en lui le salut du mobilier contemporain, André Arbus reçoit en 1936 une commande du *Mobilier National* pour l'ameublement du *Ministère de l'Agriculture*. C'est à cette occasion qu'il imagine une commode recouverte de parchemin et ornée d'un motif central de tête de Méduse sculpté par Vadim Androusov.

Ce fermoir de bronze à la présence résolument baroque se retrouve sur notre commode qui, elle, est plaquée d'acajou sur la blondeur duquel contrastes quelques moulures dorées. Si l'effet diffère du meuble de 1936, on y retrouve ce même rapport d'Arbus aux lignes et aux calibres des ornements du mobilier *Louis XVI* et du *Consulat* comme source d'inspiration. Et à cette inspiration, l'ébéniste-décorateur superpose sa vision personnelle, réalisant ainsi l'exigence Baudelairienne² de «dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'histoire, de tirer l'éternel du transitoire.»

À la fois intemporelle et moderne, cette commode est un quasi-manifeste de la manière d'Arbus faite de lignes à la fois géométriques et courbes au service de volumes équilibrés sur lesquels les ornements entrent dans la conception même du meuble. Sur ce meuble en effet, l'ornementation est réduite au seul masque de Méduse dont la singularité intensifie encore la force évocatrice et vient fort à propos rompre la grande surface rectiligne de la double porte. Véritable meuble d'apparat, cette commode est un idéal de luxe et un parangon de l'art d'André Arbus qui «nous démontre qu'on peut être raisonnable sans être ennuyeux et qu'il arrive aux poètes de ne point perdre la raison.»³ (Bernard Champigneulle in *Art et décoration*, 1935, page 166)

1 Louis Gratias in *L'Archer*, numéro 3, mars 1936, page 255.

2 in *Curiosités esthétiques - L'Art romantique et autres œuvres critiques*, Garnier Frères, 1962, Salon de 1846, page 466

3 Bernard Champigneulle in *Art et décoration*, 1935, page 166

FD



©DR



- **André ARBUS (1903-1969) & Vadim ANDROUSOV (1895-1975)**
Importante commode en placage d’acajou ouvrant en façade par deux portes dans un encadrement galbé.
Piètement avant galbé et pieds arrières gaines.
Décor central d’un fermail en forme de masque de méduse en bronze patiné.
Masque signé «Androusov».
99,5 x 202 x 50,5 cm
(légères rayures et petits manque de placage)

*A wide mahogany veneer dresser by André Arbus and Vadim Androusov, opening on two moulding framing doors and standing on curved front legs and tapered back ones.
Central patinated bronze medusa mask decoration.
Mask is signed "Androusov".
39,17 x 79,53 x 19,88 inch
(slight scratches and lacks of veneer)*

Provenance
Collection particulière.

Bibliographie
- Commode parcheminée ornée du même masque central d’Androusov reproduit en illustration de l’article de Bernard Champigneulle «Quelques créations récentes d’André Arbus» in Art et décoration, 1935, page 168.
- Meuble en palissandre verni orné du même masque central d’Androusov reproduit en illustration de l’article de Bernard Champigneulle «André Arbus» in Mobilier et décoration : revue française des arts décoratifs appliqués, 1936, page 98.
- Yvonne Brunhammer : «André Arbus, architecte-décorateur des Années 40», 2003, Norma éditions, modèle du masque de méduse reproduit page 64, sur un meuble en palissandre verni page 100 et sur la commode parcheminée du Mobilier National page 113.

12 000/15 000 €





Jean PROUVÉ

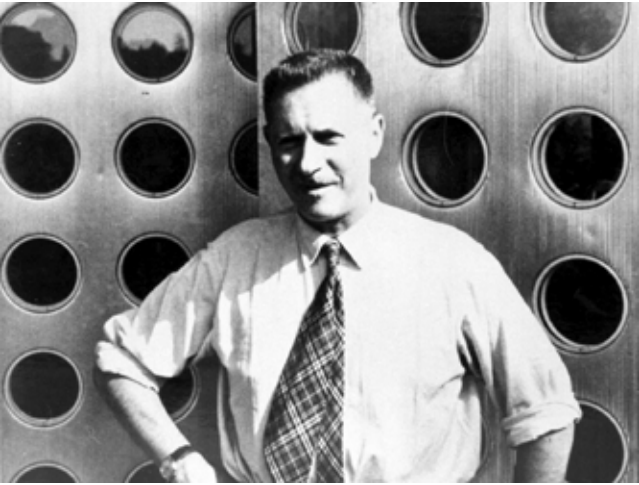
(1901-1984)

«La règle principale que je me suis efforcé d’appliquer au cours de ma vie était la suivante : un homme est sur terre pour créer, donc ne jamais copier, ne jamais plagier, toujours regarder vers l’avenir en quoi que ce soit, c’était une règle absolue.»¹

Né en 1901 à Paris d’un père artiste et d’une mère musicienne, Jean Prouvé grandit à Nancy d’où est originaire sa famille². Il grandit dans un milieu socialement progressiste, où l’on milite pour «l’art industriel» voué à faire de chaque objet un enchantement pour le quotidien tout en restant abordable au plus grand nombre.

De 1916 à 1921 il fait son apprentissage auprès d’un forgeron de banlieue parisienne puis d’un ferronnier d’art parisien. En digne héritier de l’Ecole de Nancy, Prouvé place l’usine au centre de la création et ouvre son premier atelier à Nancy. Il y explore toutes les ressources techniques du métal et évolue rapidement du travail du fer forgé à des applications constructives de la tôle. Ainsi, Prouvé passe de la réalisation de grilles, rampes d’escaliers et verrières à la conception de meubles incluant des «tôles pliées et soudées» avec son *Fauteuil de Grand Repos* en 1924. En 1929, il réalise les verrières du magasin Citroën de Lyon et des chaises inclinables à assises rabattables où le «corps creux» en métal plié et soudé ajoute sa résistance à celle du châssis. Le 15 mai de la même année 1929, Prouvé fonde³ l’UAM (*Union des Artistes Modernes*) en réaction au conservatisme des *Salons* établis. Avec ce groupe, il incarne une avant-garde désireuse de concilier modernisme et rationalisme tout en préservant la grande tradition de l’art décoratif à la française. Il en résulte une esthétique épurée de tout artifice, aux structures solides assemblées et articulées par des mécanismes astucieux.

De retour à Nancy en 1931, les Ateliers Prouvé se voient chargé en 1933 de plusieurs chantiers d’ameublements pour des institutions publiques. Puis, entre 1936 et 1939, les ateliers Prouvé construisent la *Maison du Peuple* à Clichy, réalisent des «baraques» en kit pour l’armée et conçoivent la maison BLPS pouvant être montée en moins de 4 heures. Entre 1940 et 1945 et malgré la Guerre, Prouvé maintient l’activité de ses ateliers et toujours dans une logique sociale et humaniste - réalise des maisons pour les sinistrés de Lorraine et des Vosges. En 1945 il devient maire de Nancy et en 1947 il ouvre une usine à Maxéville. En 1949, Jean Prouvé s’associe au cartel industriel de l’*Aluminium Français* ... qui licenciera une partie des salariés en 1953. Cette décision ne passe pas pour Prouvé et ses convictions de patron



social. Il démissionne et perd son usine de Maxéville. Un drame social et industriel dont il ne se remettra jamais vraiment. A partir de cette date, Prouvé restreint son activité à celle d’ingénieur-conseil pour la réalisation de grands projets d’architecture contemporaine avec l’idée «qu’il n’y a pas de différence entre la construction d’un meuble et d’une maison».

De sa production mobilière à ses projets d’architecture, Jean Prouvé a su rompre avec une certaine tradition créatrice par un esprit d’avant-garde sous-tendu de préoccupations humanistes plus que de rentabilité. Une démarche intellectuelle et créatrice qui conserve aujourd’hui toute son actualité et impose Jean Prouvé comme l’un des plus grands designers du XXe siècle.

1 Jean Prouvé, 1982, citation écrite à l’entrée de l’espace Jean Prouvé du musée du fer.
2 il est le fils de Emile Gallé, maître verrier et fondateur de l’Ecole de Nancy.
3 avec d’autres décorateurs et architectes comme Charlotte Perriand, Charles Édouard Jeanneret, Pierre Jeanneret et Robert Mallet-Stevens.

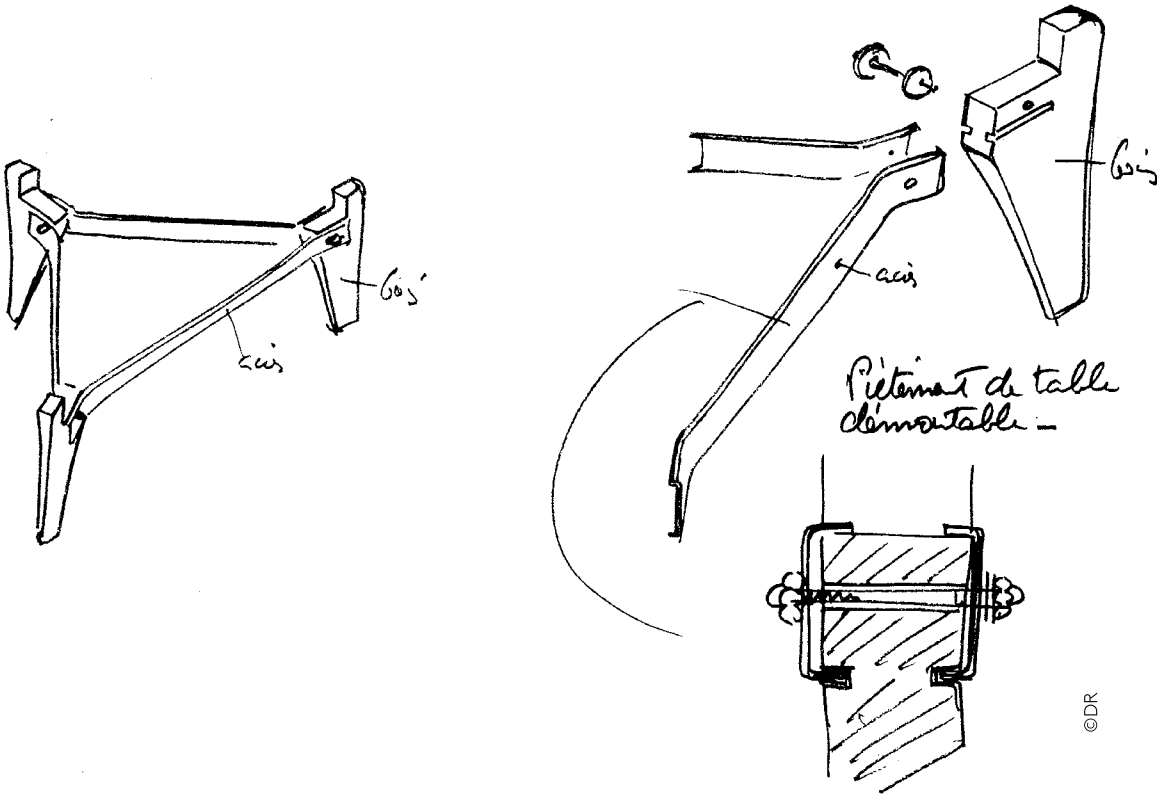
«La simplicité est la complexité résolue»¹

Conçu en 1947, période où les matières premières pour l’industrie civile sont rares suite à la Guerre, le guéridon GB 11 utilise – de fait – le minimum de métal : trois fers pliés et autant de tiges filetées sur lesquels se vissent six écrous borgnes.

L’heure est à un minimalisme contextuel, mais cela ne limite aucunement la créativité de Jean Prouvé, chez qui la sobriété est avant tout dictée par la «grande ambition d’affronter l’essentiel»². Et l’essentiel ici c’est de réaliser avec un minimum de matières coûteuses et de complexité un design qui resterait élégant tout en étant fonctionnel. Ce fonctionnalisme, toujours présent dans les dessins de Prouvé, c’est cette idée déjà en germe chez l’architecte américain Louis H. Sullivan que : «la forme suit toujours la fonction»³.

Il en va ainsi pour le guéridon «GB 11» qui se compose de trois simples pieds de bois, profilés, pour ne pas encombrer inutilement l’espace disponible sous le plateau circulaire. Pour autant, ce design est d’une élégance mesurée, cette élégance propre à la démarche de Jean Prouvé par laquelle «une éthique débouche sur une esthétique»⁴.

1 Constantin Brancusi in : «The Essence of Things», Gimenez, Carmen and Matthew Gale éditeurs, page 19.
2 Jean Novel in «L’anti-esthète», Jean Prouvé, Galerie Patrick Seguin Paris, 2007, volume 1, page 18.
3 suivant l’idée qu’on tire communément de son article *The Tall Office Building Artistically Considered* de 1896
4 Jean Novel in «L’anti-esthète», op.cit.





JEAN PROUVÉ, LOT 27

27

Jean PROUVÉ (1901-1984)

«GB 11»

circa 1949

Guéridon bas à piètement tripode en chêne et entretoise triangulaire métallique enserrant un plateau circulaire en comblanchien.

35 x 70 x 70 cm

(plateau rapporté)

A "GB 11" tri-pod oak footing, metal triangular strut and circular marble platter coffee-table designed by Jean Prouvé from around 1949.

*13,78 x 27,56 27,56 inch
(replacement marble plate)*

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

- «Le décor d'aujourd'hui», 13e année, numéro 37, dessins du guéridon GB 11 reproduit page 24.
- «Jean Prouvé - Constructeur», Editions du Centre Pompidou, Paris, 1990, modèle reproduit page 116 dans un aménagement présenté à l'Exposition des Arts Ménagers de 1951.
- Connaissance des arts N° 166 Hors-Série : Jean Prouvé, juin 2001, modèle reproduit page 15 au sein de l'aménagement d'une maison.
- «Jean Prouvé», Galerie Patrick Seguin, 2007, pp. 452-455, fiche technique et photos.
- Peter Sulzer, «Jean Prouvé, Œuvre complète, vol III» modèles similaires reproduits sous les références 1132.1 et 1132.3.

25 000/35 000 €



MASTERS • MILLON



Line VAUTRIN

(1913 - 1997)

«Aussi loin que je remonte dans le passé, je me revois ajustant des brindilles»¹

Line Vautrin naît à Paris en 1913 dans une famille de bronziers d’art et s’essaie très tôt et intuitivement au maniement du métal. Ayant le sentiment de « stagner » à l’école, la jeune Line décide d’abandonner ses études à 14 ans pour travailler chez la créatrice de mode Elsa Schiaparelli puis comme représentante en photographies industrielles. Ces expériences renforcent sa maturité et son indépendance mais il lui reste à trouver SA place, son univers, comme pour répondre à la question de Madeleine Vionnet² : «est ce que tu te réalises ?». C’est ainsi et en 1933 qu’elle décide de s’installer à son compte comme créatrice de bijoux, qu’elle ira vendre au porte-à-porte dans Paris. Elle a alors 21 ans.

Toutefois et si ses pièces plaisent, la créatrice a peu de contacts et dès lors une clientèle réduite, tandis qu’elle tient farouchement à son indépendance et refuse de travailler pour d’autres. Elle décide alors de prendre un stand à l’*Exposition Universelle* de Paris de 1937 pour y exposer ses bijoux. Cet évènement marque le début de son succès, ses créations éminemment personnelles et inventives séduisant les élégantes du Paris des *Années-Folles*, à tel point que l’artiste peut ouvrir l’année suivante sa première boutique à proximité des Champs-Élysées, rue de Berri. Dans cette échoppe dont Line Vautrin dira qu’elle n’était «*pas plus grande qu’un placard*», les clientes sont pourtant nombreuses à venir chercher l’accessoire élégant et raffiné qui fera la différence.

Tandis que la 2nde Guerre Mondiale fait rage, Line Vautrin continue de célébrer la vie au travers de créations poétiques et légères matinées de mythologie et de symbolisme. C’est à cette époque notamment qu’elle débute la fabrication de ses boîtes ornées d’énigmes, de codes ou de rébus qui termineront de la rendre célèbre. En 1942, elle ouvre une nouvelle boutique au 63 rue du faubourg Saint-Honoré et installe à l’Hôtel Mégre de Sérilly son espace de création et son atelier de fabrication dans une logique d’entreprise sociale, ses salariés bénéficiant de salles communes de détente, d’une bibliothèque et d’un réfectoire au dernier étage, ainsi que de la possibilité inédite de travailler à temps partiel à domicile. Tout cela contribue à faire de Line Vautrin la coqueluche de la presse magazine qui célèbre la «*poétesse du métal*»³ avec un enthousiasme toujours croissant. Le succès cependant ne l’éloigne jamais de ce qui la fait vibrer et elle poursuit ses créations et expérimentations jusqu’à découvrir en 1950 le matériau qui l’emmènera vers la décoration : le Talosel (acronyme d’acéTAté de cellulOSe ELaboré).

Le matériau est constitué de couches de rhodoïd superposées, qui s’approchent visuellement du bronze. Il devient rapidement

prépondérant dans le travail de Vautrin qui aime sa ductilité et sa caractéristique de se fendiller et craqueler au séchage. L’artiste découpe les plaques à la forme voulue, gratte entre les couches, les grave, les travaille et les modèle au fer chaud jusqu’à obtenir l’effet de surface désiré. Elle y incruste ensuite des matériaux divers – et notamment des morceaux de miroirs colorés – avant de polir le tout par un bain d’acide. Par ce travail, Vautrin viendra à la fabrication de nouveaux objets dédiés à la décoration, et notamment de remarquables miroirs aux cadres de talosel poétiques et délicats.

Cette technique nouvelle participe d’une révolution esthétique autant que d’un immense succès commercial. L’artiste finira cependant par être dépassée par la gestion commerciale de son activité et décidera en 1962 de fermer ses boutiques. Pour autant et plutôt que de veiller jalousement à ses secrets de fabrication, Line Vautrin choisit de les partager et d’en enseigner une partie au sein d’une école qu’elle crée en 1967 : l’ADAM (Association Développement des Arts Manuels). Assistée de sa première ouvrière et de sa propre fille, Line Vautrin y élabore un enseignement à géométrie variable, tant à destination des dames de la bourgeoisie en quête d’une occupation que pour les artisans désireux d’acquérir une nouvelle technique. Le succès ne tarde pas mais les cours ne rapportent finalement pas assez et, en 1972, Line Vautrin est obligée de fermer son école et d’en vendre les locaux. Elle continuera cependant à enseigner et à créer, sculptant la résine en des thèmes de plus en plus ésotériques.

En décembre 1986, une partie de la collection des créations en bronze de l’artiste est mise en vente à l’Hôtel Drouot. Line Vautrin fait à cette occasion la connaissance du collectionneur anglais David Gill, qui acquiert plusieurs de ses œuvres et devient son mécène, organisant pour elle de nombreuses expositions à l’international (Tokyo, New-York, Londres, Stockholm ...). Il permet ce faisant la redécouverte du travail de l’artiste, dont la notoriété revient par d’articles de presse et par un public à nouveau friand de ses créations nouvelles qu’elle déclinera en sculptures, miroirs et colliers jusqu’à sa mort le 12 avril 1997. Deux ans plus tard, le *Musée des Arts Décoratifs* lui dédie une exposition : «*Secret de Bijoux – Line Vautrin et onze créateurs d’aujourd’hui*» du 30 mars au 29 août 1999.

FD

1 mots de l’artiste lorsqu’elle reçoit en 1992 le *Prix National des Métiers d’Arts* de la Sema, pour ses recherches sur les techniques de décoration.
2 une question qu’elle posa à sa filleule Madeleine Chapsal, qui s’en souvient dans son recueil *Mes Ephémères*, éditions Fayard, 2003.
3 Suivant le surnom que *Vogue* magazine lui donne en 1948.



©DR



©DR

MIROIR «SOLEIL À POINTES N°0», CIRCA 1955

«De purs miroirs qui font toutes choses plus belles»¹

Se présentant elle-même comme une «artisan d'art», Line Vautrin a marqué le monde de la décoration et de la joaillerie d'Après-Guerre par son indépendance et son inventivité. On lui doit notamment d'avoir su habiller de poésie et de frivolité les «*miroirs sorcières*», qui chez elle conserve de magique leur capacité à capter la lumière et agrandir l'espace d'une pièce.

Visitant l'atelier de l'artiste, une journaliste² écrit : «*les baguettes s'entassent comme de merveilleux sucres d'orge, et aussi des piles de cailloux d'un rose de sucre filé, d'un bleu de turquoise, d'un roux de caramel ... Au milieu le verre se convulse devant la flamme et tombe comme des gouttes de rosée incandescente.*»

Cette dimension alchimique et ce génie coloriste, qui sont la manière de Vautrin, on les retrouve dans notre miroir dont le talosel sombre modelé au fer enserré des miroirs rubis sur deux rangées dynamiques formant les «rayons» du «*Soleil à pointes n°0*».

D'un éclat surprenant, ce miroir darde sur qui l'observe la chaleur de ses rayons colorés. «*Comme un peu de soleil dans l'eau froide*»³ aurait dit Françoise Sagan, amie de l'artiste et parmi les premières à lui avoir acheté un miroir.

FD

¹ Charles Baudelaire, deuxième vers du premier tercet du sonnet *La Beauté*, in *Les Fleurs du Mal*, 1857.

² Gisèle d'Assailli dans son entrefilet dédié à l'artiste : «*Bijoux de Paris*» in *Les Nouvelles Littéraires, artistiques et scientifiques* du 24 janvier 1946.

³ titre du roman de Françoise Sagan publié en 1969 chez Flammarion



28

-
Line VAUTRIN (1913 - 1997)
Miroir sorcière, «Soleil à pointes n°0»

Circa 1955
Encadrement en talosel composé de verre miroir teinté rouge rubis.
L'arrière du miroir garni d'un rond de cuir,
Signé «Line Vautrin et marqué «Roi» au revers,
D : 14 cm
(fêles et manques)

*A "Soleil à pointes n°0" eccentric mirror in talosel and tainted mirrors,
made by Line Vautrin around 1955.
Signed "Line Vautrin" and stamped "Roi" on the back.
D : 5,51 inch
(cracks and lacks)*

Provenance
Collection particulière.

Bibliographie
- Patrick Mauries, Line Vautrin - Miroirs. Editions Le Promeneur & Galerie
Chastel-Maréchal, Paris, 2004 (modèle identique, dans un autre
coloris, reproduit pages 104-105).

18 000/22 000 €





Georges JOUVE

(1910 - 1964)

«Plus les moyens sont limités, plus l'expression est forte»¹

Georges Jouve naît en 1910 à Fontenay-sous-Bois, dans une famille de décorateurs qui encourage ses inclinaisons artistiques. À 17 ans, il s'inscrit à la prestigieuse École Boulle où il apprend l'histoire de l'art et se forme au métier de sculpteur. C'est durant ces années d'études qu'il acquiert le surnom d'Apollon, qu'il conservera. Diplômé en 1929, Jouve continue à se former en suivant les cours de plusieurs académies libres de peintures (Jullian et Grande Chaumière notamment).

Après avoir débuté une carrière de décorateur de théâtre, Jouve est mobilisé lors de la deuxième Guerre Mondiale. Emprisonné par les Allemands, il s'évade en 1943 et retrouve ses origines méditerranéennes en partant se réfugier à Dieulefit (dans la Drôme) jusqu'à la Libération. C'est là qu'il découvre l'art de la céramique, auprès notamment du céramiste Étienne Noël, chez qui il fabrique des objets décoratifs et des figurines religieuses inspirées des Santons.

Jouve retourne à Paris en 1944 et installe son atelier rue de la Tombe-Issoire. Là, l'artiste s'éloigne vite de la poterie traditionnelle, renonçant au travail au tour pour modeler à la main des créations, qui deviennent de véritables sculptures abstraites, rythmées par un sens unique des volumes et des couleurs. Parmi elles et notamment, l'artiste est célèbre pour son noir mat qui vient habiller de profondeur et de sensualité des formes minimalistes et d'une grande puissance évocatrice. Il expose dans différentes galeries et participe régulièrement aux *Salons de l'Imagerie* - dont il fut membre du Comité-directeur - et des *Artistes Décorateurs* dont il est sociétaire. Dans les années 50, son style résolument moderne et atypique vaut à Jouve de collaborer avec plusieurs ensembliers et décorateurs parmi lesquels Jacques Adnet ou Mathieu Matégot. En 1953 cependant, l'artiste se découvre atteint de saturnisme suite à sa lente intoxication au plomb contenu dans ses émaux. Il part se reposer en Bourgogne avec son épouse, avant de quitter définitivement Paris en 1954 pour s'installer à nouveau dans le Sud : à Pignonnet, dans la région d'Aix. Il s'y rétablira et se liera d'amitié avec les céramistes du groupe de l'École d'Aix (parmi lesquels René Ben Lisa, Carlos Fernandez ou Jean Amado). Son style continue alors à évoluer vers une céramique plus épurée et minimaliste, aux tonalités solidement monochromatiques mais profondes : jaunes ou verts de prairie, noirs luisants, blancs crémeux. En 1956, Steph Simon ouvre sa Galerie de mobilier (aménagé par Charlotte Perriand) et y défendra le vase «Cylindre» de Georges Jouve jusqu'en 1974, date de fermeture de la boutique.



©DR

En 1959, Jouve expose son travail à la galerie *La Demeure* de Denise Majorel. Après le décès de l'artiste en mars 1964, la galeriste lui dédiera en 1965 une vaste rétrospective *«Hommage à Jouve, 20 ans de céramique»*.

Virtuose de la céramique, Georges Jouve était de ceux qui ne séparaient pas l'usage de la décoration, ni l'utilité de la beauté. Toujours fidèle à sa vision des arts du feu, cet homme unanimement reconnu pour sa gentillesse et sa passion demeure aujourd'hui un des maîtres de la céramique contemporaine.

FD

¹ Pierre Soulages dans son entretien avec Jean Pierrard in *«Le Point»* n°1585 du 31 mars 2003.

«Que la poterie dût répondre un usage il était bien d'accord, mais réduire l'intérêt des choses à une fonction immédiate lui aurait paru un peu bref. Bien sûr, il se préoccupait aussi de l'utilité, mais d'une utilité supérieure dont le terme serait la beauté. Jouve témoigne qu'un objet beau est utile dans la mesure où il est beau et qu'il devient alors nécessaire dans un certain mode de vie. Beau c'est-à-dire doué de certaines proportions, d'une matière qui lui est propre et aussi de cette qualité mystérieuse à laquelle il tenait tant, la vie silencieuse qui continue d'animer les objets.»¹

Avec son corps cylindrique habillé du noir signature de Jouve, notre soupière est à rapprocher des séries à l'esthétique minimaliste des vases *«Boules»* ou *«Pomme»* que le céramiste décline du milieu des années 50 aux années 60. A l'instar de ces vases, notre soupière présente non pas un goulot mais une prise étirée et décentrée, toute en rupture avec une perfection axiale qui serait tout sauf naturelle. En effet et ainsi que nous le rappelle Daniel Penac² : *«La nature a horreur de la symétrie, elle ne commet jamais cette faute de goût»*.

Sans doute légèrement antérieures nos coupes, délicatement asymétriques elles aussi, affirment plus encore ce désir de processus immédiat que trouvait Jouve dans la céramique. Une immédiateté créatrice limitée au seul façonnage des pièces cependant, la part restante relevant d'une ascèse proche du Zen à composer avec l'incertitude de l'action du feu. Il en ressort des pièces à la simplicité émouvante, dont les surfaces semblent laquées sous leurs reflets presque métalliques.

A contempler ces pièces, la somme de travail, de recherches et d'essais que concéda Jouve à sa pratique de la céramique nous échappe tant leur résultat a un caractère d'évidence. Il convient cependant de se souvenir avec Brancusi³ que *«la simplicité est la complexité résolue»*, et avec Isamu Noguchi qui comme Jouve fût défendu par la Galere Steph Simon que : *«Les attrait de la céramique résident en partie dans ses contradictions. C'est à la fois difficile et facile, avec un élément indépendant de notre volonté. Comme la peinture à l'encre «Sumi», elle ne se prête pas aux ratures et à l'indécision.»*⁴

FD

¹ Norbert Pierlot in *«Monsieur Jouve»*, Georges Jouve, Jousse entreprise éditions, 2005, page 14.
² in *Journal d'un corps*, Editions Gallimard, 2014, page 234.
³ in *The Essence of Things*, Gimenez, Carmen and Matthew Gale éditeurs, page 19.
⁴ traduit de l'anglais, in Caroline Tiger : *Isamu Noguchi*, Chelsea House Publishers, 2007, page 93.



29

-

Georges JOUVE (1910 - 1964)

«Banane»

circa 1955

Vide poche de forme libre en céramique noire vernissée.

Signé sous la base de l'alpha.

6,5 x 18 x 9,5 cm

A "Banana" white cracked enamelled ceramic tray made by Paul Jouve from around 1955. Signed with the alpha under the base.

2,55 x 7,08 x 3,74 inch

Expositions/**Bibliographie**

Bibliographie

«Georges Jouve» Jousse Entreprise éditions, Paris, 2005, modèle approchant reproduit page 55, 56 et 57.

Provenance

Collection particulière.

2 500/3 500 €



30

-

Georges JOUVE (1910 - 1964)

Vide-poche en céramique émaillée noire.

Signé sous la base en creux de l'alpha et «Jouve».

7 x 32 x 13 cm

A black enamelled earthenware cup by Georges Jouve.

Signed with the Alpha and "Jouve" under the base.

2,76 x 12,60 x 5,12 inch

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

«Georges Jouve» Jousse Entreprise éditions, Paris, 2005, modèle reproduit page 286, 288 et 289.

3 000/4 000 €

31

- **Georges JOUVE (1910 - 1964)**

1955

Soupière en céramique émaillée noire.
Signée dans le couvercle en creux de l'Alpha
et «Jouve».

H : 31 cm, DL : 32 cm
(un éclat au couvercle)

*A black enamelled earthenware tureen made
by Georges Jouve in 1955. Signed with the
Alpha and "Jouve" inside the lid.
H : 12,20 inch, D : 12,60 inch
(a chip on the lid)*

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

«Georges Jouve» Jousse Entreprise éditions,
Paris, 2005, modèle reproduit pages 99,100,
285, 288 et 289 et reproduit et référencé
page 147.

8 000/12 000 €



©DR



LAMPE

«Tout dans la nature se modèle sur la sphère, le cône et le cylindre, il faut apprendre à peindre sur ces figures simples, on pourra ensuite faire tout ce qu'on voudra.»¹

À l'aune de cette citation, notre lampe prend une dimension Cézannienne dans son asymétrie organique, composée de figures simples dont les courbes pleines semblent circonscrire le vide.

Sa forme nous évoque un cairn qu'un caprice anachronique du potier aura transformé en balise domestique pour lier le temps et l'espace sous la lumière qu'elle abritera. Un tumulus de terre habillé du noir intense et satiné caractéristique de l'ascèse esthétique de Georges Jouve dont le minimalisme évoque *«l'étrange luxe du rien»²*.

Sous sa surface d'un noir de jais, la forme épurée et sculpturale modelée par l'artiste crée des reflets changeants au contact de la lumière. Cette lampe incarne alors toute la dimension alchimique de l'Art du Feu qui transforme en noir l'oxyde de plomb, qui fait du métal une non-couleur vibrante, *«une couleur en soi, qui résume et consume toutes les autres»³*.

FD

¹ Paul Cézanne dans une lettre à son ami le peintre Émile Bernard en date du 15 avril 1904.

² que voyait François Mauriac chez Jean-Michel Frank in *«Art et Médecine»*, octobre 1932, page 38.

³ Henri Matisse in *«Ecrits et propos sur l'art»*, 1946.



©DR



32

- **Georges JOUVE (1910 - 1964)**

1955
Lampe en faïence émaillée noire
H : 38 cm, L : 25 cm

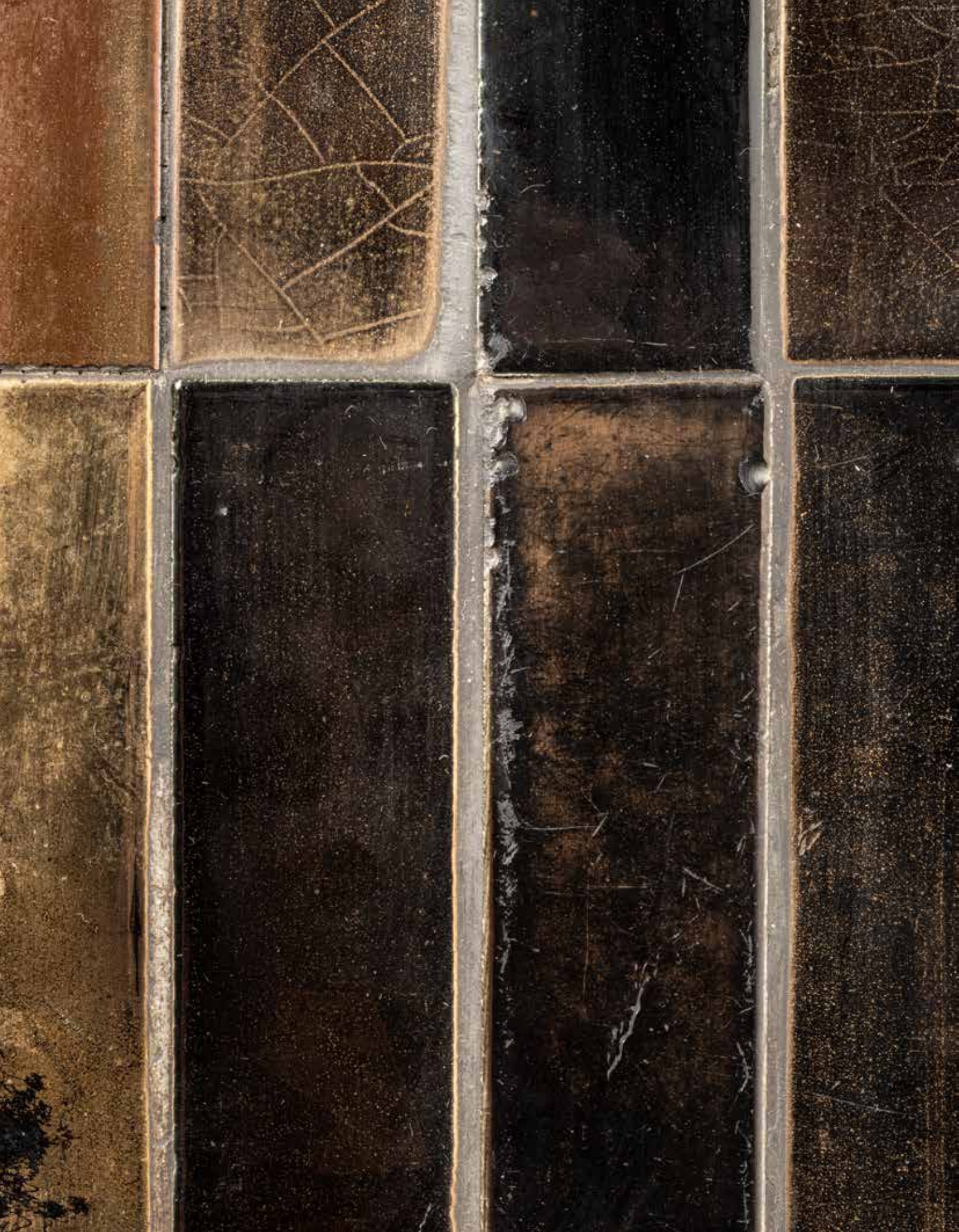
*A black enamelled earthenware
lamp made by Georges Jouve in
1955.
H : 14,96 inch, W : 9,84 inch*

Provenance
Collection particulière.

Bibliographie
«Georges Jouve» Jousse Entreprise
éditions, Paris, 2005, modèle
reproduit page 197.

30 000/50 000 €





Denise GATARD

(1908 - 1992)

«L'explication orphique de la Terre est le seul devoir du poète»¹

Denise Gatard, de son nom de naissance Denise Jouve², naît en 1908 à Fontenay-sous-Bois
Après des études d'Arts appliqués à l'École Duperré à Paris puis de dessin à l'Académie de la Grande Chaumière, elle entre en 1929 dans l'atelier de laque de Jean Dunand. Auprès du maître, Denise Jouve apprend les subtilités de la laque et du travail de la poudre d'or, notamment en travaillant à la réalisation des panneaux monumentaux des «Jeux et Joies de l'Homme» qui décoreront le paquebot Normandie.

En 1931, la jeune artiste épouse Jean Gatard, militaire et polytechnicien. Avec lui, elle fera un long séjour en Indochine de 1933 à 1936 durant lequel elle réalise de nombreux dessins des paysages et visages qui l'entourent tout en commençant à sculpter la glaise. Le couple voyage ensuite entre le Maroc et l'Algérie de 1938 à 1941, années durant lesquelles Denise Gatard approfondit son travail de sculptrice.
Fin 1941, l'engagement de Jean dans la Résistance et les Services spéciaux de l'Armée Française contraint la famille Gatard à rentrer en France, à Limoges. Suite au décès de son mari fusillé par l'armée allemande en 1943, Denis Gatard rejoint Paris et devient céramiste pour gagner sa vie. En 1945, son frère Georges s'installe lui aussi dans un atelier parisien et la fratrie Jouve s'engage dans une pratique de la céramique qui participera des jalons de cet Art dans les Années 50.

Lors, depuis son atelier de la rue Guénégaud, Denise Gatard expérimente sans relâche la matière, les formes et les émaux. Ses premières réalisations s'apparent à celles de son frère dont elles partagent la discrète asymétrie et les émaux noirs et blancs, qu'elle fait contraster avec des couleurs plus douces et personnelles comme le vert anis ou le jaune paille. L'artiste affirme ensuite son style en développant une nouvelle manière d'émaillage intégrant le lustre de l'or, du cuivre ou de l'oxyde de fer sur fond noir, rappelant l'univers de la laque. Modulant les nuances métalliques jusqu'à obtenir un émail mordoré devenu sa signature, Denise Gatard passe d'une création de pièces uniques au colombin à de petites séries estampées ou coulées lorsqu'elle acquiert son premier four en 1947.

De cette même année 1947 date sa première participation au Salon des Arts Décoratifs, suivie en 1948 par une première exposition à la Galerie de l'Arcade aux côtés de Mado Jolain. Puis, en 1950, Denise Gatard se marie avec le décorateur Maurice Pré et s'installe dans le 6ème arrondissement où elle emploiera plusieurs assistants dans son nouvel atelier du 10 rue de Buci (qu'elle occupera jusqu'à la fin de sa vie). Sa production de céramique a en effet beaucoup augmenté alors et l'artiste a



notamment besoin d'aide pour la réalisation des moules de ses pièces. Ce faisant, Denise Gatard élargit le champ de ses expositions publiques au Salon des Arts Ménagers, auquel elle participe à partir de 1951 et dans différentes galeries comme La Crémaillère ou La Demeure.

Si l'artiste est rattachée à sa production de céramiste, elle réalisa également des sculptures en métal fondu ou des panneaux décoratifs à évocation de la faune rencontrée durant ses voyages. Au tournant des Années 60, Denise Gatard abandonne d'ailleurs les pièces de formes pour se consacrer à la création de bijoux et boutons en céramique, laque et résine. Elle travaillera ce faisant pour de grands couturiers, au premier rang desquels la romantique Nina Ricci, et exposera à la Galerie du Siècle de Saint-Germain-des-Prés.

Denise Gatard décède en 1991. Au terme d'une vie de création, dont la redécouverte est encore récente, l'artiste aujourd'hui cette assertion d'Henri Menjaud³ : «Quelle que soit sa volonté d'échapper à la matière, le céramiste demeure soumis à des lois intransigeantes, qui sont celles du feu. Le travail mystérieux et précis qui s'élabore entre les parois de son four rend vaine toute tentative d'évasion hors des lois de la technique. Celle-ci, plus qu'en aucun autre domaine, impose à l'art du céramiste une armature rigide, mathématique peut-on dire, qui le restreint singulièrement. Et cependant sa diversité est quasi infinie.»

1 Stéphan Mallarmé dans une lettre à Paul Verlaine du 16 novembre 1885 citée in Autobiographie : lettre à Verlaine / Stéphane Mallarmé, 1991, page 15.
2 son frère cadet est Georges Jouve, qui deviendra lui aussi un des plus grand céramistes des Années 50
3 in Art et Décoration 1936 (Tome LXV), page 108

FD



-
Denise GATARD (1908 - 1992)
Suite de trois tables gigognes à plateau rectangulaire composé de carreaux en faïence émaille noir mordoré et à nuance cuivrée. Piètement tubulaire annelé imitant le bambou terminé par des sabots en bronze doré.
49 x 47 x 32 cm
44,5 x 41 x 30,5 cm
42 x 35 x 30 cm

*A set of three nesting tables with plates made of golden and coppery tint black enamelled earthenware tiles, by Denise Gatard.
Bamboo shaped metal legs endend with filded bronze hoofs.
19,29 x 18,50 x 12,60 inch
17,52 x 16,14 x 12,01 inch
16,53 x 13,78 x 11,81 inch*

Provenance
Collection particulière.

10 000/15 000 €





Serge MOUILLE

(1922 - 1988)

«Ce créateur avait le sens de l’emploi du métal, du tube d’acier, avec lequel il réalisait des luminaires d’une finesse extrême dont les silhouettes confinaient au graphisme.»¹

Serge Mouille naît à Paris en 1922 et entre à l’Ecole des Arts appliqués alors qu’il n’a que 13 ans. Plus jeune élève de l’institution, il se dirige vers l’orfèvrerie, spécialité dont il sortira diplômé en 1941 après qu’un diagnostic de tuberculose l’a contraint à un an de soins. Le jeune homme rentre alors chez *Hénin Orfèvre*, qu’il quitte pour prendre le maquis en 1944 afin d’échapper au *Service du travail obligatoire* (STO). De retour à Paris, Mouille s’installe à son compte et travaillera pour diverses maisons d’orfèvrerie, assurant en parallèle l’enseignement du dessin d’orfèvrerie à l’Ecole des Arts Appliqués.

Serge Mouille débute la réalisation de luminaires de manière inopinée, copiant en 1951 pour le stand d’un ami décorateur des lampadaires italiens. C’est à cette occasion qu’il rencontre Jacques Adnet, qui lui commandera un luminaire original pour sa clientèle de *La Compagnie des Arts Français*. Mouille met prêt d’un an à concevoir le «*Lampadaire trois bras*», qu’il livre en 1952 à un Adnet ravi par les réflecteurs «en formes de nichons»². Les canons du style de Mouille sont présents dès cette prime réalisation dans la forme de ses réflecteurs et rotules, l’emploi du tube d’acier et la couleur noire. L’année suivante, le décorateur présente différents luminaires de Mouille à l’exposition «*La Demeure Joyeuse* » au Musée des Arts Décoratifs, qui sont très remarquée. Critiques et décorateurs ne s’y trompent pas : Serges Mouille est «un créateur des formes d’aujourd’hui»³ et le designer tout juste trentenaire créera désormais des luminaires.

Pour ce faire, Mouille continue à collaborer avec Adnet et la *Compagnie des Arts Français*, mais aussi avec le décorateur et membre de l’UAM Louis Sognot, dont il conçoit l’éclairage des stands dès le *Salon des Arts Ménagers* de 1954. Ces années marqueront entre autres l’aboutissement du travail de Mouille sur ses célèbres rotules, dont il parfait la forme et la fonction jusqu’à pouvoir les adapter à toutes ses formes de réflecteurs. Cette reprise d’éléments d’un modèle à l’autre s’impose comme le canon de son style. Elle lui permet par ailleurs d’assurer son économie en abaissant les coûts d’achats de ses fournitures par effet d’échelle. Farouchement indépendant, Serge Mouille travaille avec une équipe restreinte : l’artisan Henri Depierre qui l’assiste pour découper, emboutir et souder les luminaires, le décolleteur Ferou-Setruk qui fabrique les iconiques rotules et des élèves des *Arts Appliqués* qui aident au montage et à l’électrification.

Autre promoteur des luminaires de Serge Mouille, la *Galerie Steph*

Simon jouera un grand rôle dans sa carrière. Le designer conçoit en effet les projecteurs «*Tuyaux*» de l’espace d’exposition et participe via le bureau d’étude de la *Galerie* à de nombreuses commandes sur concours pour lesquels il travaillera notamment Charlotte Perriand et Jean Prouvé. Enfin, les luminaires du designer seront présentés et diffusés par la *Galerie*. Tout sourit à Serge Mouille dont le succès est couronné en 1958 par le diplôme d’honneur lors de l’*Exposition Universelle de Bruxelles*.

L’année suivante est moins faste car une récidence de la tuberculose l’éloigne de Paris pour suivre des soins. De retour en novembre 60, Mouille découvre que Depierre a pris la liberté de rogner sur les fournitures au point de contredire l’esthétique de ses luminaires. Furieux, il se sépare de l’artisan. La déroute se poursuit du côté de la *Galerie Steph Simon* qui a créé une lampe hybride en montant un «*Tuyau*» de Mouille sur un pied de Noguchi. A la colère du designer s’ajoutent des retards de paiements de la part de la *Galerie*. En réaction, l’artiste reprend son indépendance et créé la *SCM (Société de Création de Modèles)*, embauche Philippe Rogier (un de ses anciens élèves) pour l’assister. Il renouvelle alors son vocabulaire formel en imaginant en 1961 la série des «*Colonnes*» à l’esthétique industrielle, aux lignes droites et qui utilisent comme source lumineuse le tube fluorescent. Suivront les formes «*Totems*» et «*Signals*» qui poursuivent l’esthétique de la verticalité et une vision architecturale et cinétique de la lumière. Le succès est au rendez-vous au *Salon des Arts Ménagers* de 1962 où Serge Mouille se présente seul pour la première fois en tant que fabricant de luminaires.

S’il reçoit en 1963 la Médaille d’argent de la *Société d’encouragement à l’art et l’industrie*, Serge Mouille cesse la même année son aventure lumineuse. En effet, suite à une ultime collaboration avec les éditions *Sinma* pour qui il imagine une gamme de luminaire «*Dallux*», le designer constate l’impossibilité de concilier la production commerciale avec son éthique personnelle. Il vend alors à *Sinma* ses machines et son stock ainsi que les droits d’exploitation de ses modèles ... dont la production est définitivement stoppée en 1966 faute de clients. Ainsi se termine l’aventure des luminaires Serge Mouille, qui s’éteint en décembre 1988. Créateur d’une cinquantaine de modèles de «*Formes noires*» parmi tant d’autres luminaires iconiques, le créateur occupe par la cohérence de sa démarche fonctionnelle et esthétique une place à part dans l’histoire du design français.

1 Jean Prouvé dans le catalogue de l’exposition «Serge Mouille» qu’organise Alan Grizot à Paris en 1983.
2 in Pierre Emile Pralus, *Serge Mouille un classique français*, éditions du Mont Thou, 2006, page 45
3 selon le titre de l’article que lui consacre Madeleine Fuchs dans le n° 85 de *Le Décor d’Aujourd’hui*, février 1954, page 160.

FD

«Fiat lux elle n’est plus»¹

Ce sous-titre à valeur d’épithaphe entérine *a posteriori* la coïncidence entre la fin de la collaboration de Mouille avec *Sinma* et l’arrêt de l’aventure lumineuse pour le designer. Tout commençait bien pourtant tandis qu’au *Salon des Arts Ménagers* de 1962, Serge Mouille a pour voisins de stand les éditions *Sinma*, qui exposent un nouveau matériau qui stimulera la créativité de Mouille : le *Dallux*. Composé de dalles de polyester dont la surface a été éclatée à la gouge pour évoquer le cristal massif, la matière séduit le designer qui imagine autour d’elle une gamme de luminaires pour la maison d’édition.

Notre lampe est issue de cette collaboration où les plaques de *Dallux* diffusent une lumière tendre et vivante, dans approche cinétique typique du designer. Autour de ce matériau nouveau comme pierre angulaire, Mouille poursuit l’esthétique résolument industrielle de sa lampe «*Signal*» de 1962, dont il réemploi le pieds d’acier patiné. Dans le même sens, il laisse visibles les vis maintenant les plaques, fidèle à son parti-pris esthétique² selon lequel : «une vis appartient à l’objet, il n’y a pas de raison de tout camoufler, il ne faut ni en avoir honte, ni en faire une décoration». Ce faisant, sa lampe joue du contraste entre la pesanteur verticale de son design et la douceur de la lumière qu’il abrite, mais aussi de celui entre les matières qui la compose et leurs couleurs.

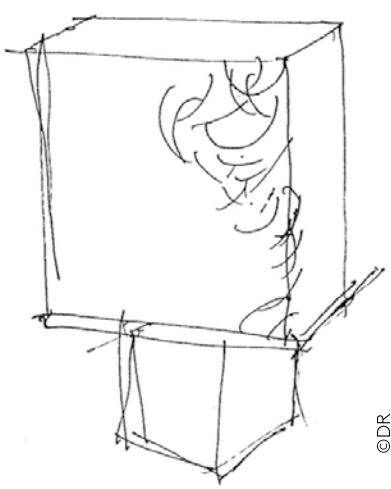
Exclusivement distribuée par *Sinma*, la gamme de luminaires «*Dallux*» fait aujourd’hui figure de chant du cygne du travail de designer de Serge Mouille. En effet, la collaboration tourne court lorsque la maison d’édition décide unilatéralement d’ajouter à la gamme des modèles de son cru sans consulter ni aviser son collaborateur. Ce coup de poignard dans le dos sera la déception de trop pour Mouille, qui avait toujours jusqu’alors refusé d’être assujetti à un éditeur, précisément par peur de perdre le contrôle de sa production. Définitivement close en 1966³, la collaboration avec *Sinma* marque donc la fin de l’aventure lumineuse Mouille abandonnera en effet la création pour se consacrer à l’enseignement et la recherche.

FD

1 MC Solaar in «Sauvez Le Monde», 14e morceau de son album *Mach 6*, East West Records, 2003.
2 cité in Pierre Emile Pralus, *Serge Mouille un classique français*, éditions du Mont Thou, 2006, page 218.
3 où *Sinma* ne présente plus aucun luminaire du designer sur son stand au Salon des Arts Ménager de février



©DR



©DR

34

-
Serge MOUILLE (1922 - 1988)

Modèle créé en 1963 pour les éditions SINMA
Lampe à structure quadrangulaire en métal laqué noir
et réflecteur en dallux dégagé au burin.
44,5 x 16,5 x 16,5 cm

*A black lacquered metal and chiselled dallux lamp
by Serges Mouilles. Design created in 1963 for SINMA
editions.
17,52 x 6,50 x 6,50 inch
(wears)*

Provenance
Collection particulière.

Bilbiographie
- Catalogue commercial SINMA, 1965, modèle reproduit
et référencé page 15 sous la référence 40B.
- Pierre Emile Pralus : Serge Mouille, un classique
français, éditions du Mont Thou, 2006, modèle
reproduit pages 240 et 241.

8 000/12 000 €





Ruth FRANCKEN

(1924 - 2006)

«Non, la poésie ne mourra pas, même en dépit d’un art nouveau pour une société nouvelle.
Le style c’est l’Homme. Ouais. Et l’homme c’est le poète.
Ainsi, le style c’est le poète.»¹

Ruth Francken est issue d’une famille de confession juive des environs de Prague avec qui elle vivra successivement à Vienne, à Paris, puis en Grande-Bretagne après l’entrée en guerre de la France en 1939.
Là, elle rencontre le peintre de l’avant-garde roumaine Arthur Segal, dont elle suit les cours à Oxford pendant quelques mois avant d’émigrer à New-York en 1940. Francken y poursuit sa formation en peinture à l’Art Students League of New York et obtient en 1942 la nationalité américaine. L’année suivante, elle débute comme dessinatrice de textiles, métier qu’elle abandonnera en 1949 pour retourner en Europe et s’installer à Venise en 1950 pour se consacrer à la peinture.

Elle commence à exposer en 1950 à la Galerie du Dragon, à Paris, ville où elle s’installe définitivement en 1952.
Sa peinture est alors associée à l’Art Informel et à l’Expressionisme Abstrait, mais son insatisfaction face à ses propres peintures la conduit à abandonner le médium en 1964. Ruth Francken se tourne alors vers différentes techniques pour produire des œuvres qui déclinent obsessions pour la technologie, relation entre œuvres artistiques et produits manufacturés et son propre rapport conflictuel à l’art.
Un travail pluriel que l’artiste explique² : «En fait, évitant le pinceau, je ne peignis plus jusqu’en 1984. Comment fuir en peinture le déjà-vu ? Parallèlement au travail de collages, de dessins et d’objets - reliefs et sculptures - que j’avais initié, j’enseignais à Paris, puis à Santa Barbara, en Californie de 1973 à 1980. (...) C’est ainsi que j’en vins à exploiter la photographie comme moyen à la place du pinceau et de la peinture à l’huile. L’exploitation que je fis de ce procédé débuta vers 1970 avec les dessins/collages aux ciseaux et les dessins/collages aux pains.»

De 1966 à la fin de sa vie, Ruth Francken travaille essentiellement dans son atelier à Paris, qu’elle ne quitte que pour donner des cours de peinture en 1978 au Sarah Lawrence College de Paris ou en 1979-80 à l’Université de Californie de Santa Barbara. Exposant surtout à l’étranger, l’artiste ne cessera jamais d’approfondir une œuvre protéiforme, à la frontière entre la sculpture et la peinture et qui charrie dans sa course métal et objets industriels.

Ruth Francken meurt à Paris en 2006 et repose au cimetière de Montmartre.



Lors de son enterrement, son ami François Chevallier lui lit un texte en adresse directe évoquant : «La force, l’intensité, voire la violence sous-tendant tranquillement toutes tes formes, dans tes peintures convulsées, tes machines discrètement funèbres, tes objets trop lisses ou ces visages reconstruits comme des agrandissements de la fissure de l’être.»
Il y a en effet dans l’œuvre de Ruth Francken une évidente férocité et un goût pour les objets contondants comme une mise en forme monumentale de la cruauté. Quelque chose de la Machine de La Colonie pénitentiaire de Kafka, une machine à écrire qui punit par l’écriture dans la chair même du supplicié.

Marginales, disparates et irréductibles aux divers courants artistiques d’après-guerre, les œuvres de Ruth Francken figurent dans les collections permanentes du Tate Modern de Londres ou du Centre Pompidou.

1 Ruth Francken in *Opus International*, N° 47, novembre-décembre 1973, page 43
2 dans une vidéo «Entretien pour l’Encyclopédie audiovisuelle de l’art contemporain» réalisé en 1999 par Claude Guibert.

«Objets inanimés, avez-vous donc une âme ?»¹

Équivoque et fascinante, la chaise «Homme» de Ruth Francken est à la fois une icône des Années 70 et l’œuvre la plus connue d’une artiste confidentielle.

En 1964, la plasticienne abandonne la peinture pour produire des objets qu’elle revêt de symbolisme et qui incarnent son esprit de révolte et son engagement politique. Cette série qu’elle baptise «Objekte» s’étend de 1967 à 1976. Participant de cette série, la chaise «Homme» est créée pour la galerie parisienne Christiane et Éric Germain à partir du moulage en plâtre d’un corps masculin assis sur une chaise, modèle qui sera ensuite moulé en polyester teinté blanc ou noir.
Transformé en assise, le corps masculin et acéphale devient un produit de masse, anonyme et manufacturé. Sous couvert d’une imagerie Pop, le propos est virulent et licencieux. «Homme» est en effet une création contemporaine du féminisme de la deuxième vague dont elle partage une des réflexions : celle de l’imagerie capitaliste où le corps humain échappe à son propriétaire par appropriation de l’imaginaire sexuel et commercial.

Deux ans après les mobiliers féminins d’Allen Jones, scandaleusement érotiques et misogynes, Ruth Francken propose un changement de paradigme. Le corps devenu meuble semble, chez elle, indifférent au genre projeté, comme servant un fantasme de forniphilie qui mêlerait allègrement bondage et sado-masochisme. Allègrement car ce fauteuil anthropomorphe, a contrario des formes de Jones, ne semble pas souffrir de sa condition. Il semble presque incarner la charmante définition² du verbe «Asseoir (s’)» :
«Contentez s’il vous plait, l’envie que ce siège à de vous embrasser.»

Sans contrainte imposée au support, il persiste toutefois ce propos indépassable par lequel le consommateur, l’usager, est invité à s’asseoir sur un corps anonymisé. On peut penser que le propos de Ruth Francken est là : la critique d’une société où la négation des individus passe par leur réification.

1 Alphonse de Lamartine, avant-dernier vers du poème «Milly ou la terre natale» in *Harmonies poétiques et religieuses*, 1830.
2 dans le *Dictionnaire des précieuses* d’Antoine Baudeau de Somaize, 1660.



Ruth FRANCKEN (1924 - 2006)

«Homme»

Design créé en 1971.
Edition Galerie Xiane et Eric Germain, 1971.
Fauteuil sculptural en acier chromé et fibre de verre injectée de mousse de polyuréthane.
Traces de signature.
103 x 67 x 59 cm
(accident à un pied)

Certificat d’origine de la Galerie Germain.

An “Homme” black polyurethane and chromium plated steel chair from the 1971 Xiane et Eric Germain Gallery (first) edition on the design created the sam year by Ruth Francken.
40,55x 26,35 x 23,23 inch
(accident on one foot)

Come with it certificate of origin from the Galerie Germain.

Provenance

-Galerie Xiane et Eric Germain
-Collection particulière , France

Bibliographie

- «Design contre Design », catalogue d’exposition, Galeries Nationales du Grand Palais, 26 septembre 200 7- 7 janvier 2008, éditions RMN, modèle reproduit page 260.
- Philippe Decelle, Diane Hennebert et Pierre Loze : «L’utopie du tout plastique 1960-1973», éditions Fondation pour l’Architecture, Bruxelles, 1994, modèle reproduit page 100.
- «Intérieurs, le mobilier français, 1965-1979», éditions du regard, 1983, Paris, mdèle reproduit page 50.
- Anne Bony : «Meubles et décors des années 70», éditions Du Regard, Paris, 2005, modèle reproduit page 99.
- Patrick Favardin et Guy Bloch-Champfort : «Les Décorateurs des années 60-70», éditions Norma, Paris, 2007, modèle reproduit page 173.
- Yvonne Brunhammer et Marie-Laure Perrin : «Le Mobilier Français 1960-1998», éditions Massin, Paris, 1998, modèle (de couleur blanche) reproduit page 138.

Muséographie

- Un exemplaire (de couleur blanche) figure dans les collections du Musée des Arts Décratifs de Paris sous le numéro d’inventaire FNAC 3135.

20 000/30 000 €





Diego GIACOMETTI

(1902 - 1985)

«*J’ai aimé mon frère plus que ma vie comme me l’a appris mon père.*»¹

Diego Giacometti naît à Borgonovo (Suisse) en 1902, treize mois après son frère Alberto. Son père (Giovanni) est peintre impressionniste et son oncle (Augusto) participe des précurseurs des tachistes des Années 1950. Pourtant, le jeune Diego ne manifeste que peu d’intérêt pour les études et ne semble nourrir aucune vocation artistique. Cette attitude à rebours de la tradition familiale s’explique sans doute par le poids d’un frère aîné précoce, qui manifeste une impérieuse maîtrise artistique dès 13 ans et aura toujours les faveurs de leur père. Il suivra donc sans entrain des cours de commerce, avant de vivre d’expédients et de petits boulots. Inquiète face à ce mode de vie, sa mère l’enjoint en 1925 à retrouver son frère Alberto à Paris ... où Diego commencera par courir la vie nocturne et voyager à l’étranger. Ces attermoissements le mèneront ultimement en Égypte, où il découvre le mobilier funéraire antique et les animaux votifs du Musée du Caire qui semblent avoir durablement marqué son imaginaire et sa sensibilité.

En 1927, Diego Giacometti s’installe définitivement avec son frère dans un atelier de la rue Hippolyte-Maidron et s’appliquera à être l’indispensable praticien de son géant de frère. Durant quatre décennies, c’est lui qui réalisera les moulages en plâtre, le polissage les armatures métalliques et les patines des bronzes d’Alberto qui, fraternellement, reconnaît en lui son «*autre paire de mains*»². Diego Giacometti était d’un caractère discret et effacé au point que Jean Genet disait de lui qu’il «*avait fini par prendre la couleur de la poussière*»³. Pour autant, ce dévouement taciturne à son frère et sa personnalité dévorante n’entamèrent jamais ni son naturel ni son indépendance. Davantage alter ego que suiveur effacé, Diego fût également le modèle favori d’Alberto, au point de devenir l’archétype de ses mystérieuses têtes d’hommes.

Durant les Années 30, le décorateur Jean-Michel Frank fait appel aux frères Giacometti pour la création de luminaires et d’objets d’art en bronze et en plâtre. Là encore, c’est Alberto qui conçoit et Diego qui réalise. À travers cette collaboration - qui dure jusqu’au décès tragique de Jean-Michel Frank en mars 1941 – Diego Giacometti rencontrera toutefois une partie des grands couturiers, galeristes et amateurs mondains qui seront plus tard le noyau de sa propre clientèle.

Alors que la Seconde Guerre Mondiale fait rage, Alberto est retenu en Suisse à partir de 1942 et Diego reste à Paris, avec sa compagne Nelly. Séparé malgré lui de son frère, il accepte différents travaux parmi lesquels la conception de flacons de parfum et de présentoirs. Ce faisant, Diego Giacometti étend son exercice de la sculpture aux «arts décoratifs» et commence à

assumer son propre génie inventif et esthétique. Alberto revient à Paris après la Libération et retrouve avec bonheur son frère, qui recommencera à l’assister mais dont il encouragera l’émancipation créatrice. Diego Giacometti commence ainsi à produire des sculptures animalières et du mobilier en métal (un domaine volontairement éloigné du travail de son frère). Son premier animal recensé est un petit oiseau, qu’il pose en 1947 sur un lustre commandé à son frère. Quelques années plus, pour les cinquante ans d’Alberto en 1951, Diego imagine un candélabre orné de deux têtes de chevaux et à cinq bras de lumière, un par décennie, où l’ardeur du modelé le dispute à la poésie décorative et à la symbolique.

C’est à compter de cette année 1951, également, qu’il commence à créer pour les époux Maeght des meubles et objets décoratifs pour leur villa. Sous les doigts de Diego Giacometti se fait alors jour un bestiaire imaginaire, poétique et gracieux. Ces animaux qu’il sculpte pour venir les poser sur les branches des lampes, sur les entretoises des meubles, séduisent rapidement d’autres amateurs. Parmi eux notamment Pierre Matisse (qui représente Alberto en Amérique), le producteur de cinéma Raoul Lévy ou le couturier Hubert de Givenchy. Des ensembles complets lui seront également confiés comme le mobilier de la *Fondation Maeght* à Saint-Paul de Vence dont les travaux débute en 1962. Terrain d’expression du sacerdoce fraternel, le travail de Diego Giacometti reste étroitement imbriqué avec celui d’Alberto. Ainsi et en 1964, c’est en duo qu’ils réalisent leur célèbre «*Chat maître d’hôtel*», serviteur inattendu des oiseaux dessiné par Alberto et sculpté par Diego.

Puis, en 1966, Alberto meurt. La perte de son frère bouleversa Diego Giacometti qui se livrera alors entièrement à son travail. Cette dernière période dans sa création est celle où s’exprime le plus sa personnalité. Ses meubles s’érigent en véritables sculptures aux ossatures de bronze comme autant de tiges feuillagées parmi lesquelles veillent des hiboux, des chiens, des cervidés, des oiseaux ou des chats. Pour sa production personnelle, Diego Giacometti travaillera presque uniquement sur commande. «*Elles sont un terrain fertile pour l’imagination*», confie-t-il.⁴ Ses clients historiques continuent à le soutenir, rejoints par d’autres amateurs, tant en France qu’aux Etats-Unis (par le truchement de Pierre Matisse). Ils devront se montrer patient car Diego produit peu. Se définissant comme «meublier», il prend en effet le temps nécessaire à faire de chaque meuble une œuvre unique dialoguant avec le savoir-faire artisanal ancestral.

Cinq ans après le départ de son frère, celui dont l’art est désormais connu, reconnu et consacré s’autorise à signer ses œuvres. Considérant qu’un «Giacometti» s’entendait d’une sculpture de son frère ou d’un tableau de son père ou de son oncle, il signera simplement «Diego». Jusque-là il n’identifiait ses créations que par un monogramme calligraphié dans le plâtre ou frappé au marteau dans le bronze. Par contre, l’artiste refusera

toujours d’exposer ses œuvres, vivant en artisan parmi ses chats et son mobilier puissamment poétique et à la présence sculpturale. Humblement, il continuera à dompter le plâtre et le traduire en bronze jusqu’à être fauché par une crise cardiaque le 15 juillet 1985, peu de temps avant que le public puisse admirer sa dernière œuvre : le mobilier et les lustres créés pour le Musée *Picasso*. Toujours sage et généreux face à son fatum «*d’artisan-poète*»⁵, Diego Giacometti aura patiemment développé un vocabulaire visuel unique, où la Nature s’égaille avec humour et fantaisie. Intime des deux frères, le photographe Henri Cartier Bresson la résumait ainsi : «*Dans son œuvre se fondaient un rythme venu du fonds des temps, une sobriété et un humour où les arbres, les oiseaux, les grenouilles venaient le rejoindre.*»⁶

FD

1 N.O.S sur le morceau «*Deux Frères*» de l’album éponyme du groupe PNL, 5 avril 2019, *QLF Records*.
2 in Daniel Marchesseau : *Diego Giacometti*, Hermann éditions, 2005, page 30.
3 in *L’Atelier d’Alberto Giacometti*, 1967.
4 dans l’une de ses rares interviews pour le numéro d’août 1983 du mensuel américain *Architectural Digest*.
5 selon la formule de Daniel Marchesseau, op. cit.
6 op. cit. page 24



© DR

«TÊTE DU CHIEN WILLY», CIRCA 1980

«Faites entrer le chien couvert de boue
Tant pis pour ceux qui n'aiment ni les chiens ni la
boue.»¹

Réalisée autour de 1980, cette sculpture représente la tête du «chien favori»² de Madame Gruber, que Diego Giacometti dispose aux quatre coins d'une table berceau imaginée spécialement pour elle.

Georges Gruber, est la femme du peintre Francis Gruber, qui se lia d'amitié avec les frères Giacometti dont l'atelier jouxtait le sien, rue Hippolyte-Maidron. En 1942, Diego réalisa d'ailleurs un petit miroir en terre vernissé pour son ami. Plus tard, sur demande de Georges, ce seront quatre sculptures d'oiseaux fantastiques qui viendront orner les quatre coins de l'atelier du peintre. Ces réalisations sont de celles qui voient Diego commencer à exercer sa sculpture hors de la pratique pour son frère (que la Seconde Guerre Mondiale retient en Suisse).

Notre «Tête du chien Willy», elle, est à replacer dans la dernière période de création d'un Diego Giacometti maître de son art, libre d'y exprimer sa personnalité et qui travaille essentiellement sur commande. Pour son amie Georges Gruber, il réalise le «portrait» d'un fidèle compagnon. Une démarche exceptionnelle dans l'œuvre d'un sculpteur qui préférerait suivre son imagination et ses souvenirs. «Portraitiste» ici, Giacometti reste néanmoins le maître de l'esquisse et de l'impression formelle d'un sujet qu'il essentialise plus qu'il ne représente.

On sait de par ses différents biographes que Diego Giacometti faisait éditer à partir de ses modèles définitifs de plâtre des bronzes uniques ou des séries, qu'il se faisait livrer bruts à l'atelier. L'artiste réalisait en effet lui-même ses patines, exercice dans lequel il excellait au point que le fondeur Gianini (chez qui il travailla dans les années 40) le surnommait «l'As des patines». Témoin de cette manière, notre tête a conservé dans le bronze le modelé du plâtre et des flexions vives et puissantes imprimées à la matière par le sculpteur. Avec sa texture vibrante que vient caresser la lumière, cette tête de chien est une présence à la fois familière et mystique, qui n'est pas sans évoquer les animaux votifs du Musée du Caire découvert durant ses voyages de jeunesse.

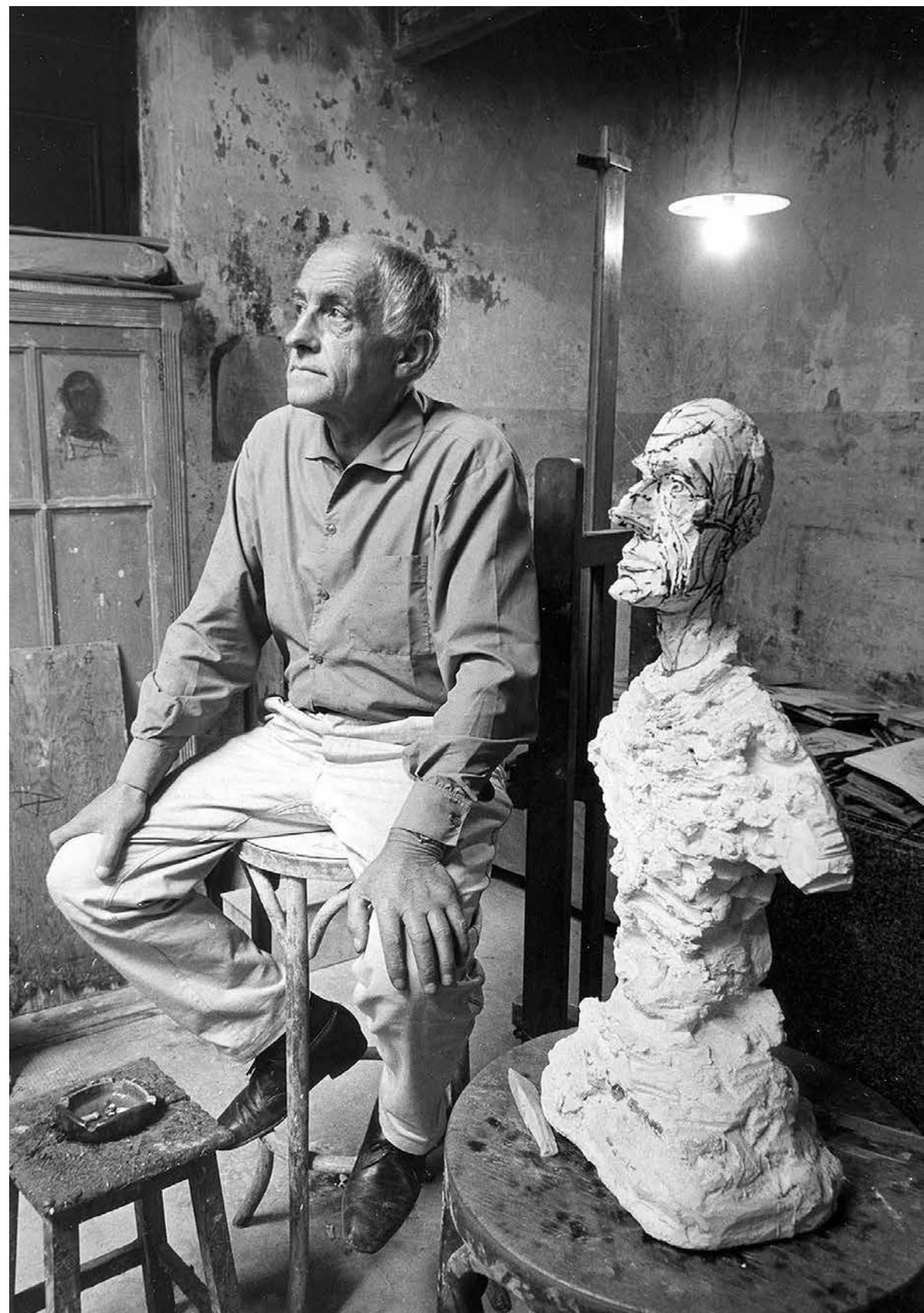
Diego Giacometti aimait les animaux. Il vivait parmi les chats, tandis que son œuvre regorge d'un bestiaire tendre et fantasque. Humble et réservé, il avait pour les animaux cette tendresse et cette connivence qu'eurent aussi saint François d'Assise ou Colette. Aussi, et face au portrait du «Willy» chéri de son amie Georges Gruber, on pensera aux mots de l'autrice³ : «Loin de moi de vous oublier, chiens chaleureux, meurtris de peu, pansés de rien. Comment me passerais-je de vous ? Je vous suis si nécessaire... Vous me faites sentir le prix que je vau.»

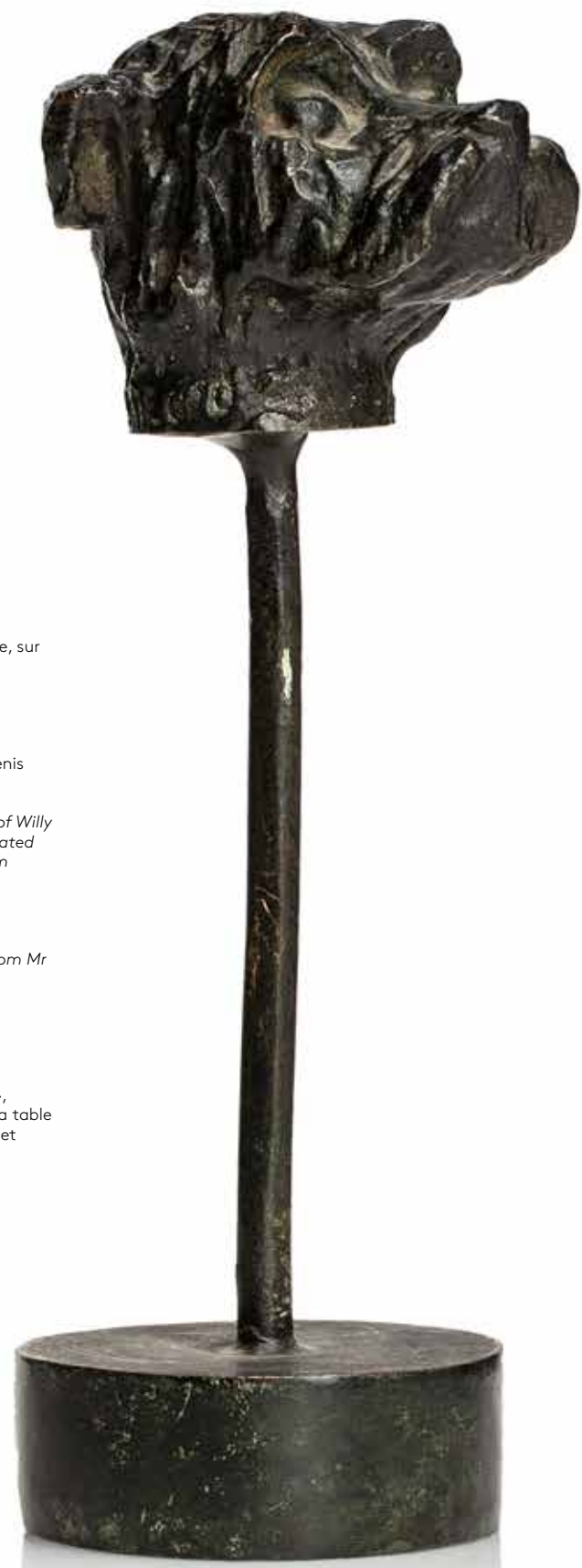
FD

¹ Jacques Prévert, premiers vers du poème «Tant pis» in *Fatras*, 1966.

² in Daniel Marchesseau : *Diego Giacometti*, Hermann éditions, 2005, page 82.

³ dans sa nouvelle «Amour» in *Les Vrilles de la vigne*, 1908





36

Diego GIACOMETTI (1902 - 1985)
«Tête du chien Willy avec poils»

circa 1980

Sculpture en bronze à patine noire et verte, sur
tige et socle circulaire.

Signée «Diego».

HT : 16,5 cm

Tête : 4,6 x 5,5 x 4,8 cm

Un certificat d'authenticité de Monsieur Denis
Vincenot sera remis à l'acquéreur.

*A "Tête de chien Willy avec poils" ("Head of Willy
the dog with hair") black and green patinated
bronze sculpture by Diego Giacometti from
around 1980. Signed «Diego».*

Total H : 6,50 inch

Head : 1,81 x 2,16 x 1,89 inch

*Come with a certificate of authenticity from Mr
Denis Vincenot.*

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

Daniel Marchesseau : «Diego Giacometti»,
Edition Hermann, Paris, 1986, modèle de la table
berceau avec les têtes de chien référencé et
reproduit page 87.

10 000/15 000 €



Nathalie DU PASQUIER

(Né en 1957)

pour

MEMPHIS

«Le fait que les peintures ne représentent plus des modèles signifie qu’elles se construisent directement sur la toile (...) Cette abstraction était en moi, faisait partie de mon travail de designer et elle a resurgi au moment où j’ai eu besoin de formes qui n’étaient plus narratives.»¹

Nathalie du Pasquier naît à Bordeaux le 14 février 1957. Elle étudiera quelques mois aux Beaux-Arts de Bordeaux après l’obtention de son baccalauréat, avant d’entreprendre entre 1975 et 1977 un long voyage qui la mènera de l’Afrique à l’Australie, en passant par l’Inde. Après avoir vécu quelques mois à Rome, la jeune Du Pasquier décide finalement de poser ses valises à Milan, où elle s’installe en 1979. Là, elle dessine des tissus qu’elle propose aux imprimeurs sur soie de la région de Côme et travaille également comme illustratrice avant de participer à la création du groupe *Memphis* autour de la figure tutélaire d’Ettore Sottsass en 1981.

Plus jeune membre du collectif, Nathalie Du Pasquier imprime pourtant sa marque sur l’esthétique *Memphis*, au sens propre même puisque c’est elle qui conçoit une grande partie des motifs qui habillent objets, meubles et textiles du groupe.

En 1985, Sottsass quitte le groupe *Memphis* (avant de le dissoudre en 1988) et Nathalie du Pasquier se lance dans la peinture qui deviendra vite son médium principal². Dès lors, celle qui dira plus tard : «je n’avais pas choisi de faire du design et m’étais laissé entraîner dans tout ça. J’étais un peu énervée par le personnage que l’on avait construit de moi, de fille un peu mignonne, française»³ invente patiemment les formes de son travail personnel. Parmi ses œuvres, on trouve notamment des natures mortes dont elle contredit la verve méditative par l’incongruité des objets représentés, comme un orange côtoyant des haltères (*Bright still life with orange*, 2001–2002) ou la curieuse cohabitation d’une fleur, d’une tasse à café et d’un flacon de correcteur liquide (*Con Binchetto*, 2000). Comme une réminiscence de ses préoccupations de designeuse, l’œuvre picturale de Nathalie Du Pasquier semble interroger le rapport entre industrie et nature, entre modernité et culture populaire, ou encore s’intéresser au prosaïque du quotidien. L’artiste évoque d’ailleurs dans un article de presse⁴ ce qui participe de son inspiration : «les miniatures persanes, Ingres, Giotto, Piero della Francesca, les temples indiens, Sánchez Cotán, Sottsass, El Lissitzky, Morandi, Giorgio De Chirico et Savinio, les miniatures françaises du Moyen Âge, Le Corbusier,



la forme des fleurs, les couleurs des poissons exotiques, la beauté du monde animal, les imprimés japonais, les albums de Tintin et Milou (...) et bien d’autres choses.»

En 2016, Nathalie Du Pasquier fait l’objet d’une rétrospective à la Kunsthalle de Vienne. Regroupant une centaine de ses œuvres depuis Memphis jusqu’à ses réalisations les plus contemporaines, l’exposition sera également le point de départ d’une véritable science de la mise en scène qui fait aujourd’hui la grande singularité du travail de l’artiste. Depuis lors, en effet, ses scénographies cherchent plus à créer des situations, des moments qu’à seulement mettre en valeur ses œuvres. Les expositions de Du Pasquier deviennent ainsi des expériences à part entière, qui restent en mémoire longtemps après qu’on les a quittées.

Enfin, en parallèle de sa pratique de la peinture, Nathalie Du Pasquier renouera parfois avec le design par des collaborations ponctuelles, notamment avec des acteurs du textile et de la mode. Elle étendra même ses motifs post-Memphis au design de luxe avec des créations pour *Hermès* (foulard en soie «Zêta» en 2017) ou de tissus de robes pour *Valentino*. Après plus de 40 ans de créations, l’artiste conserve cependant (et fort heureusement) un recul amusé et provocateur face à l’engouement qu’elle rencontre : «C’est fabuleux, à 60 ans, d’avoir été découverte comme ça. En vieillissant, on devient de plus en plus ambitieux.»⁵

1 Nathalie Du Pasquier interrogée par K. Espinoza pour *Ideat* autour de son exposition «The strange order of things 2» le 29/01/2020.
2 même si elle pratique encore parfois la céramique comme en témoignent ses collaborations ponctuelles avec Alessio Sarri ou la Manufacture de Sèvres.
3 Nathalie Du Pasquier citée par Eric Troncy in *Numéro Magazine*, «Art», du 14/02/2023.
4 «My influences» écrit pour *Frieze Magazine* n°174 (octobre 2015), Londres : Durian Publications, pages 216 à 221.
5 *Numéro Magazine*, «Art», 14/02/2023, op. cit.

TAPIS «CALIFORNIA» ET «ARIZONA» - 1983

«La couleur est un instinct»¹

Les tapis California et Arizona sont les deux seuls tapis créés par Nathalie du Pasquier pour Memphis. Véritables tableaux textiles, ils témoignent de l’impact décisif de l’artiste pour le groupe d’Ettore Sottsass. Pour la designeuse en effet, les couleurs ne devaient jamais être «rajoutées» mais faisaient intrinsèquement partie des formes et des volumes développés, où une place particulière était accordée à la décoration. Graphiques et colorés, ses décors invitent le *Futurisme*, le *Cubisme* et l’*Art Déco* à dialoguer avec les vocabulaires ornementaux Africains ou Indiens, le *Graffiti* New-Yorkais ou l’iconographie de la Science-Fiction.

C’est précisément cette inspiration iconoclaste de Du Pasquier et cette éthique en phase avec la culture pop et post-punk du début des années 1980 qui permit au groupe *Memphis* de tourner en dérision le «bon goût» moderniste. Ce faisant, l’artiste est de celles qui auront réhabilité l’ornement, la culture populaire et la décoration au cœur des enjeux d’un design dénoncé pour son élitisme.

Avec leurs «motifs enthousiastes, explosifs, exaltés, emplis de joie, aussi éclatants que des néons dans une nuit tropicale»², ces tapis ne sont pas des accessoires mais bien des œuvres à part entière, et même des pièces maitresses. À la fois objets, espaces et environnements où l’on ne fait plus la distinction entre l’œuvre d’art et son support ils incarnent la manière qui fût celle de Du Pasquier au sein du groupe Memphis : exubérante, excentrique et libertaire ... le «mariage forcé entre le Bauhaus et Fisher Price »³.

1 «Colour is an instinct.», Nathalie Du Pasquier dans un entretien avec A. BISWAS pour *Studio International* le 16/10/2017.
2 Barbara Radice dans le guide de l’exposition «Memphis - Plastic Field» qui s’est tenue au MADD Bordeaux du 21 juin 2019 au 5 janvier 2020, page 39.
3 Dans sa chronique sur *SFGate.com* «Collectors give 80’s postmodernist design 2nd look» («Le nouvel attrait des collectionneurs sur le Post Modernisme des années 1980») publié le 15/01/2012.



37

**Nathalie DU PASQUIER (Né en 1957) pour MEMPHIS
«Arizona»**

1983
Tapis en laine nouée
250 x 180 cm

*An "Arizona" knotted wool carpet designed by Nathalie du Pasquier
for Memphis in 1983.
98,43 x 70,87 inch*

Provenance
Collection particulière.

Bibliographie
- Ettore Sottsass : «Memphis Milano», catalogue des éditions
Memphis, 1991, Stampa Advanced Printing Euroteam, modèle
reproduit page 135.
- Brigitte Fitoussi, «Memphis», Thames & Hudson, Londres 1998,
modèle reproduit page 48.

Muséographie
Un exemplaire de ce tapis (éditions Memphis Milano 2018) figure
dans les collections du Musées des Arts Décoratifs et du Design
(MADD) de Bordeaux sous le numéro d'inventaire 2019.7.4.

5 000/8 000 €



38

-
Nathalie DU PASQUIER (Né en 1957) pour MEMPHIS
«California»

1983

Tapis en laine nouée.
250 x 180 cm

*A "California" knotted wool carpet designed by Nathalie du Pasquier for Memphis in 1983.
98,43 x 70,87 inch*

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

- Ettore Sottsass : «Memphis Milano», catalogue des éditions Memphis, 1991, Stampa Advanced Printing Euroteam, modèle reproduit page 135.
- Richard Horn, «Memphis. Objects, Furniture & Patterns», Simon & Schuster, New York, 1986, modèle reproduit page 100.

5 000/8 000 €



MILLON¹⁹²⁸



SÈVRES

ART NOUVEAU
30 novembre 2023
casciello@millon.com

MILLON¹⁹²⁸



G.L. GUYOT (1885-1972)

BESTIAIRE
Mars 2024
casciello@millon.com

MILLON¹⁹⁷⁶

Maison de ventes aux enchères

HAUTE JOAILLERIE

Bijoux d'artistes
Montres de collection

Paris, Bruxelles et Nice :
13 ventes Prestige par an
1 vente « Boudoir de Madame »
chaque mois

Nos acheteurs français et internationaux
sont à la recherche de vos trésors.
Contactez-nous pour programmer vos œuvres
dans nos prochains catalogues.

joaillerie@millon.com
01 48 00 97 53



André VASSORT
Broche
Adjugé 18 000 €

MILLON¹⁹⁷⁶

Maison de ventes aux enchères

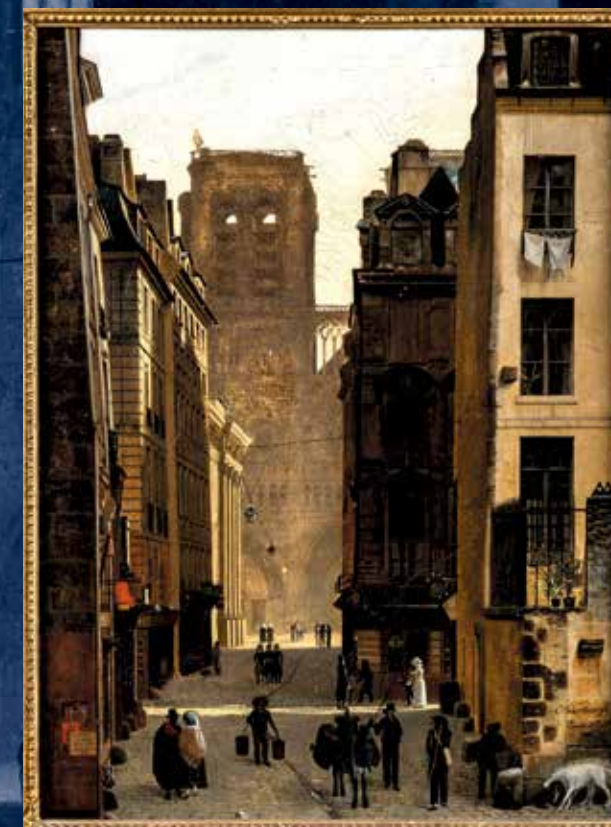
SIÈCLES CLASSIQUES

Tableaux, Mobilier et Objets d'Art
Du haut Moyen-Âge au XIX^e siècle

6 ventes prestige par an
6 ventes « Intérieurs et Caractères »
par an

Nos acheteurs français et internationaux
sont à la recherche de vos trésors.
Contactez-nous pour programmer vos œuvres
dans nos prochains catalogues.

moa@millon.com
01 48 00 99 25



Eduard GÄRTNER - La rue Neuve-Notre-Dame à Paris, 1826
Adjugé 125 000 €



Van CLEEF & ARPELS
Broche
Adjugé 25 500 €



Pendentif en or et platine
orné d'une perle fine
Adjugé 117 000 €



Broche
émeraude
Adjugé 41 000 €



CARTIER
Broche « Malia »
Adjugé 41 000 €



Bronze du XII^e siècle
Adjugé 4 100 €



Commode RIESENER
Adjugé 8 200 €



Coupe Venise du XVI^e siècle
Adjugé 9 700 €



Lanterne du XVII^e siècle
Adjugé 8 500 €



MILLON¹⁹⁷⁶
Maison de ventes aux enchères

LES ARTS DÉCORATIFS DU XX^e

Art Nouveau, Art Déco,
Design contemporain,
Sculpture animalière

6 ventes Prestige par an

Nos acheteurs français et internationaux
sont à la recherche de vos trésors.
Contactez-nous pour programmer vos œuvres
dans nos prochains catalogues.

anad@millon.com
07 78 88 67 30

E.STELLMACHER & AMPHORA
« Vase dragon »
Adjugé 18 000 €



Line VAUTRIN
Miroir
Adjugé 95 000 €



François Émile DECORCHEMONT
Grand vase. Adjugé 60 000 €
Record mondial



Pierre DUNAND
Panneau en bois laqué
Adjugé 71 000 €



François-Xavier LALANNE
Lampe
Adjugé 85 000 €



millon.com

MILLON¹⁹⁷⁶
Maison de ventes aux enchères

ART MODERNE

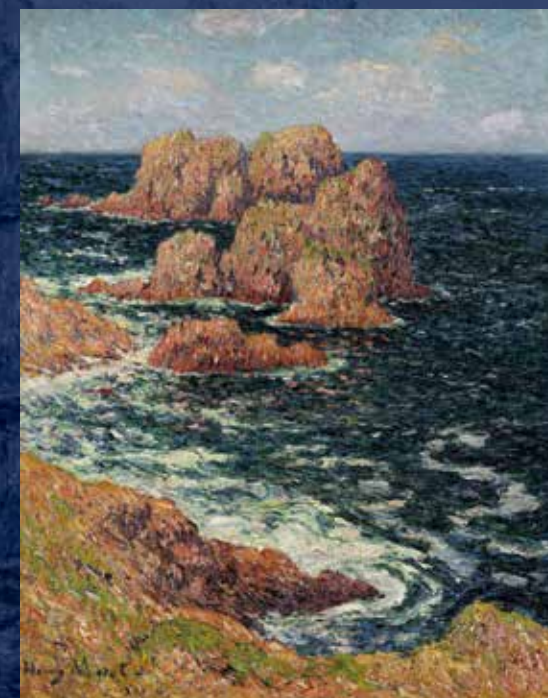
Tableaux, dessins et sculptures
de 1850 à 1960

3 ventes Prestige par an

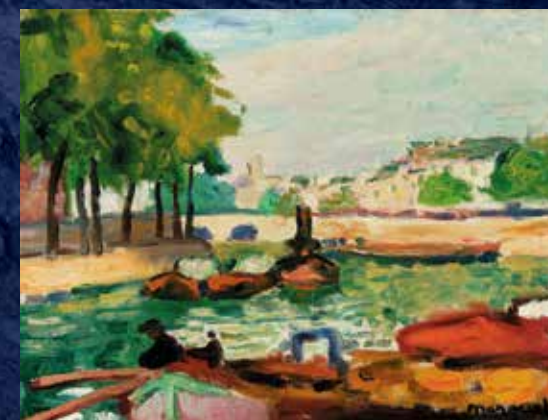
1 vente « Petites Œuvres de Grands Maîtres »
chaque mois

Nos acheteurs français et internationaux
sont à la recherche de vos trésors.
Contactez-nous pour programmer vos œuvres
dans nos prochains catalogues.

artmoderne@millon.com
01 47 27 76 72



Henry MORET - Ouessant
Adjugé 115 000 €



Albert MARQUET - Bords de Seine
Adjugé 70 000 €



Bernard BUFFET
Nature morte au melon...
Adjugé 95 000 €



Gustave DORÉ
Élégantes au balcon
Adjugé 52 000 €



Fernand LÉGER
Composition
Adjugé 30 000 €



Eugène BOUDIN
Laveuses, le port de Trouville
Adjugé 60 000 €



millon.com

Conditions de vente

Dans le cadre de nos activités de ventes aux enchères, notre maison de ventes est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur. Ces données sont disposées dès lors d'un droit d'accès, de rectification et d'opposition sur leurs données personnelles en s'adressant directement à notre maison de ventes. Notre OVV pourra utiliser ces données à caractère personnel afin de satisfaire à ses obligations légales, et, sauf opposition des personnes concernées, aux fins d'exercice de son activité (notamment, des opérations commerciales et de marketing). Ces données pourront également être communiquées aux autorités compétentes dès lors que la réglementation l'impose. Les conditions générales de ventes et tout ce qui s'y rapporte sont régies uniquement par le droit français. Les acheteurs ou les mandataires de ceux-ci acceptent que toute action judiciaire relève de la compétence exclusive des tribunaux français (Paris). Les diverses dispositions des conditions générales de ventes sont indépendantes des unes des autres. La nullité de l'une de ces dispositions n'affecte pas l'appliabilité des autres. Le fait de participer à la présente vente aux enchères publiques implique que tous les acheteurs ou leurs man- dataires, acceptent et adhèrent à toutes les conditions ci-après énoncées. La vente est faite au comptant (Art. 1650 du Code Civil) et conduite en euros. Un système de conversion de devises pourro être mis en place lors de la vente. Les contre-valets en devises des enchères portées dans la salle en euros sont fournies à titre indicatif

DEFINITIONS ET GARANTIES

Les indications figurant au catalogue sont établies par MILLON et les experts indépendants mentionnés au catalogue, sous réserve des rectifications, notifications et déclarations annoncées au moment de la présentation du lot et portées au procès-verbal de la vente. Les dimensions, couleurs des reproductions et informations sur l'état de l'objet sont fournies à titre indicatif. Toutes les indications relatives à un incident, un accident, une restauration ou une mesure conservatoire affectant un lot sont communiquées afin de faciliter son inspection par l'acheteur potentiel et restent soumises à l'entière appréciation de ce dernier. Cela signifie que tous les lots sont vendus dans l'état où ils se trouvent au moment précis de leur adjudication avec leurs possibles défauts et imperfections. Aucune réclamation ne sera admise une fois l'adjudication prononcée, une exposition préalable ayant permis aux acquéreurs l'examen des œuvres présentées. Pour les lots dont le montant de l'estimation base dépasse 2 000 euros figurant dans le catalogue de vente, un rapport de condition sur l'état de conservation des lots pourra être communiqué grande demande. Les informations y figurant sont fournies à titre indicatif uniquement. Celles-ci ne sauraient engager en aucune manière la responsabilité de MILLON et des experts. 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 le lot après le prononcé du mot adjudgé, ledit lot sera remis en adjudication au prix proposé par les enchérisseurs et tout le public présent sera admis à enchérir de nouveau. - Selon l'article L321-17 du Code de commerce, les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des ventes volontaires se prescrivent par cinq ans à compter de l'adjudication. - Seule la loi française est applicable à la présente vente. Seuls les tribunaux français sont compétents pour connaître de tout litige relatif à la présente vente.

Les lots signalés par « » comportent de l'ivoire d'éléphant dont la vente est libre car antérieure au 3/05/1947. L'acquéreur qui désire exporter l'objet hors de l'UE, devra obtenir de la DIREC un permis d'exportation à son nom. Celui-ci est à la charge de l'acquéreur.

Les lots précédés d'un « J » feront l'objet d'un procès-verbal judiciaire aux frais acheteurs légaux de 12% HT, soit 14,40% TTC.

ORDRES D'ACHAT ET ENCHERES PAR TÉLÉPHONE

La prise en compte et l'exécution des ordres d'achat et enchères par téléphone est un service gracieux rendu par MILLON. MILLON s'efforcera d'exécuter les ordres d'enchérir qui lui seront transmis par écrit jusque 2 h avant la vente. Le défaut d'exécution d'un ordre d'achat ou toute erreur ou omission à l'occasion de l'exécution de tels ordres n'engagera pas la responsabilité de MILLON. Par ailleurs, notre société n'assumera aucune responsabilité si dans le cadre d'enchères par téléphone, la liaison téléphonique est interrompue, n'est pas établie ou tardive. Bien que MILLON soit prêt à enregistrer les demandes d'ordres téléphoniques au plus tard jusqu'à la fin des horaires d'exposition, elle n'assumera aucune responsabilité en cas d'inexécution ou tout d'erreurs ou d'omissions en relation avec les ordres téléphoniques.

Nous informons notre aimable clientèle que les conversations téléphoniques lors d'enchères par téléphone à l'Hôtel Drouot sont susceptibles d'être enregistrées.

Offre d'achat irrévocable : Tout enchérisseur peut adresser à la Maison de vente une offre d'achat irrévocable pour l'achat d'un lot figurant au catalogue de vente afin de lui donner une instruction ferme, définitive, irrévocable et inconditionnelle, d'enchérir pour son compte à hauteur d'une certaine somme (quelles que soient le montant d'éventuelles autres enchères). Dans ce cadre il peut être convenu que cet Auteur de l'Offre percevra une indemnité calculée, soit sur le prix d'adjudication au marteau, soit correspondant à une somme forfaitaire. Si une offre d'achat est recue par la Maison de vente avant la vente, il sera mentionné au catalogue de vente que le lot fait l'objet d'une enchère irrévocable. Si une offre d'achat irrévocable est recue après l'impression du catalogue de vente, la Maison de vente annoncera dans la salle de vente, au moment de la mise aux enchères du lot, que ce dernier fait l'objet d'une enchère irrévocable.

Tout tiers qui vous conseillerait sur l'achat d'un lot faisant l'objet d'une offre d'achat irrévocable est tenu de vous divulguer, l'existence de ses intérêts financiers sur ce lot. Si un tiers vous conseille sur l'achat d'un lot faisant l'objet d'une offre d'achat irrévocable, vous devez exiger qu'il vous divulgue s'il a ou non des intérêts financiers sur le lot.

Toute personne qui s'approprie à enchérir sur le lot faisant l'objet d'une offre d'achat irrévocable, qui détient une communauté d'intérêt directe ou indirecte, permanente ou ponctuelle, avec l'Auteur de l'Offre, et qui aurait convenu avec ce dernier d'une entente financière de nature à entraver les enchères est susceptible de sanction pénale conformément aux dispositions de l'article 313.-6 du Code pénal qui dispose que : Le fait, dans une adjudication publique, par dons, promesses, ententes ou tout autres, d'entraver les enchères ou de limiter les enchères ou les soumissions, est puni de six mois d'emprisonnement et de 22 500 euros d'amende. Est puni des mêmes peines le fait d'accepter de tels dons ou promesses. Est puni des mêmes peines : 1° Le fait, dans une adjudication publique, d'entraver ou de troubler la liberté des enchères ou des soumissions, par violences, voies de fait ou menaces ; 2° Le fait de procéder ou de participer, après une adjudication publique, à une remise aux enchères sans le concours de l'officier ministériel ou du courtier de marchandises assermenté compétent ou d'un opérateur de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques déclaré. La tentative des infractions prévues au présent article est punie des mêmes peines ».

CAUTION

MILLON se réserve le droit de demander le dépôt d'une caution aux enchérisseurs lors de leur inscription. Cette caution sera automatiquement prélevée faute de règlement par l'adjudicataire dans un délai de 15 jours suivant la vente (date facture).

ENCHERES VIA LES PLATEFORMES DIGITALES

MILLON ne saurait être tenue pour responsable de l'interruption d'un service Live en cours de vente ou de tout autre dysfonctionnement de nature à empêcher un acheteur d'enchérir via une plateforme technique offrant le service Live. L'interruption d'un service d'enchères Live en cours de vente ne justifie pas nécessairement l'arrêt de la vente aux enchères par le commissaire-priseur. En cas d'enchères intervenant entre le coup de marteau et l'adjudication (prononcé du mot « adjudgé » pour les ventes aux enchères en direct), le com-

missaire-priseur reprendra les enchères.

Dans le cadre des ventes aux enchères en direct, c'est-à-dire simultanément en salle et en ligne, priorité sera donnée à l'enchère portée dans la salle de vente en cas d'enchères simultanées.

PALIERS D'ENCHERES

Les paliers d'enchères - ou incréments - sont laissés à la discrétion du Commissaire-Priseur en charge de la vente. Si le montant des enchères proposées - soit physiquement, par téléphone, par ordre d'achat ferme, en live ou par « ordre secret » - dépasse sur des reformes-aisants partenaires - , est jugé insuffisant, incalçant avec le montant de la précédente enchère ou de nature à perturber la bonne tenue, l'équité et le rythme de la vente, le commissaire-priseur peut décider de ne pas les prendre en compte.

FRAIS À LA CHARGE DE L'ACHETEUR

L'acheteur paiera à MILLON, en sus du prix d'adjudication ou prix marteau par lot, une commission d'adjudication dégressive par tranche de :

- 25 % HT soit 30 % TTC *
- Sauf pour :
 - La tranche inférieure à 1 500 € : 27,5 % HT (soit 33% TTC *)
 - Puis dégressive comme suit :
 - 20,83 % HT (soit 25% TTC *) de 500 001 € à 1 500 000 €
 - 16,66 % HT (soit 20% TTC *) au-delà de 1 500 001 €
- *Taux de TVA en vigueur : 20%

Prix global = prix d'adjudication (prix au marteau) + commission d'adjudication En outre :

- pour les lots acquis via la plateforme Interencheres.com, les frais de vente à la charge de l'acheteur sont majorés de 3% HT du prix d'adjudication (cf CGV de la plateforme Interencheres).
- pour les lots acquis via la plateforme Drouotlive.com, les frais de vente à la charge de l'acheteur sont majorés de 1,5% HT du prix d'adjudication (cf CGV de la plateforme Drouotlive.com).
- pour les lots acquis via la plateforme Invaluable.com, les frais de vente à la charge de l'acheteur sont majorés de 3% HT du prix d'adjudication (cf CGV de la plateforme Invaluable.com).
- pour toutes les ventes ayant lieu à notre garde-meuble au116 Boulevard Louis-Armand, 93330 Neuilly-sur-Marne, les frais de vente à payer par l'acheteur en sus du prix d'adjudication seront de 29,17% HT (soit 35% TTC), majorés des frais de délivrance de 2,40€ TTC par lot.

RÉGIME DE TVA APPLICABLE

En conformité avec l'article 297-A du Code général impôts, la SVV est assujettie au régime de TVA à la marge. Comme prévu par le Conseil de ventes volontaires « la TVA sur la marge (La marge étant en pratique constituée de la somme des frais acheteurs, vendeurs et des frais récupérés) ne donne pas droit à récupération par l'acheteur. L'opérateur de vente ne doit pas faire ressortir de TVA sur le bordereau de vente remis à l'adjudicataire (pas de mention HT ou TTC ni de détail de la partie TTC des frais d'acquisition) ».

ENLÈVEMENT DES ACHATS, ASSURANCE, MAGASINAGE ET TRANSPORT
MILLON ne remettra les lots vendus à l'adjudicataire qu'après encaissement de l'intégralité du prix global. Il appartient à l'adjudicataire de faire assurer les lots des leur adjudication puisque dès ce moment, les risques de perte, vol, dégradations ou autres sont sous son entière responsabilité. MILLON décline toute responsabilité quant aux dommages eux-mêmes ou à la défaillance de l'adjudicataire de couvrir ses risques contre ces dommages. Il est conseillé aux adjudicataires de procéder à un enlèvement rapide de leurs lots. Aucune indemnité ne sera due notamment pour les dommages causés aux encadrements et verres recouvrant les lots. Les socles sont des socles de présentation et ne font pas partie intégrante de l'œuvre.

RETRAIT DIFFÉRÉ DES ACHATS ET STOCKAGE :

MILLON assurera la gratuité du stockage pendant 45 jours après la vente. Passé ce délai, des frais de stockage et de transfert de nos locaux vers notre garde-meuble au 116 bd Louis Armand - 93330 Neuilly sur Marne, vous seront facturés à raison de :

- 10 € HT/Lot/semaine révolue pour un volume supérieur à 1 M3
- 7 € HT/Lot/semaine révolue pour un volume inférieur à 1 M3
- 5 € HT/Lot/semaine révolue pour un stockage « tenant dans le creux de la main ».

Ces conditions et frais ne concernent pas les lots déposés au magasinage de l'Hôtel Drouot dont le coût dépend de l'Hôtel Drouot lui-même (cf. Paragraphe Ventes et stockage à Drouot)

Rappel important :

Concernant les ventes dites « des Aubaines », et toutes celles réalisées dans notre garde-meuble, la gratuité n'exécdera pas 7 jours.

Concernant les ventes en Salle VV, (3 rue Rossini 75009 PARIS) : Nous informons notre aimable clientèle que les meubles, tapis et objets volumineux seront transférés dans notre entrepôt garde-meuble à Neuilly sur Marne (adresse ci-dessus) et à la disposition des acquéreurs après complet règlement du bordereau.

DEMANDES DE TRANSFERT POUR RETRAIT HORS DU LIEU DE STOCKAGE APRES-VENTE :

Toute demande de transfert de lots entre nos adresses parisiennes et/ou notre garde-meuble de sera facturée en sus du bordereau d'achat initial :
- 15 € HT par lot de petit gabarit et n'excédant pas 5 objets,
- 40 € HT par bordereau n'excédant pas 5 achats et jusqu'à 1 M3.

Pour un volume d'achats supérieur, toute demande de transfert ne pourrait être effectuée qu'après acceptation d'un devis.

Les meubles sont exclus des lots dits « transférables par navette » mais pourront faire l'objet de devis de livraison.

Si les lots transférés ne sont pas réclamés au-delà de 7 jours après leur enregistrement dans les locaux de destination, ils seront renvoyés vers notre garde-meuble sous possibilité de remboursement et les délais de gratuité de stockage reprendrant à compter du jour de la vente.

Un stockage longue durée peut être négocié avec nos équipes.

POUR TOUT RENSEIGNEMENT :

116, Bd Louis Armand, 93330 Neuilly-sur-Marne

116@million.com

Aucune livraison ni aucun enlèvement des lots ne pourront intervenir sans le règlement complet des frais de mise à disposition et de stockage.

VENTES ET STOCKAGE À L'HOTEL DROUOT

Dans le cadre des ventes ayant lieu à l'Hôtel Drouot, les meubles, tapis et objets volumineux ou fragiles seront stockés au service Magasinage de l'Hôtel Drouot. L'accès se fait par le 6bis rue Rossini-75009 Paris et est ouvert du lundi au samedi de 9h à 10h et de 13h à 18h.

Le service Magasinage de l'Hôtel Drouot est un service indépendant de la maison MILLON. Ce service est payant, et les frais sont à la charge de l'acquéreur (renseignements : magasinaage@drouot.com)

IMPORTATION TEMPORAIRE

Les acquéreurs des lots indiqués par * devront s'acquitter, en sus des frais de vente, de la TVA à l'import (5,5 % du prix d'adjudication, 20% pour les bijoux et montres, les automobiles, les vins et spiritueux et les multiples).

LA SORTIE DU TERRITOIRE FRANÇAIS

La sortie d'un lot de France peut être sujette à une autorisation administrative. L'obtention du document concerné ne relève que de la responsabilité du bénéficiaire de l'adjudication du lot visé par cette disposition. Le retard ou le refus de délivrance par l'administration des documents de sortie du territoire ne justifiera ni l'annulation de la vente, ni un retard de règlement, ni une résolution. Si notre Société est sollicitée par l'acheteur ou son représentant, pour faire ces demandes de sortie du territoire, l'ensemble des frais engagés sera à la charge totale du demandeur. Cette opération ne sera qu'un service rendu par MILLON. Les for-

malités d'exportation (demandes de certificat pour un bien culturel, licence d'exportation) des lots assujettis sont du ressort de l'acquéreur et peuvent requérir un délai de 2 à 3 mois.

EXPORTATION APRÈS LA VENTE

Conformément au Bulletin officiel des Finances publiques BOI-TVA-SECT-90-50, « les exportations de biens vendus aux enchères publiques sont exonérées de la TVA en vertu de l'article 262-1 du CGI. L'exonération est justifiée dans les conditions de droit commun exposées au BOI-TVA-CHAMP-30 et suivants ». La TVA collectée ou les frais de vente ou celle collectée au titre d'une importation temporaire du lot, peut être alors remboursée à l'adjudicataire dans les délais légaux sur présentation des documents qui justifient l'exportation du lot acheté. Dans ce cas, l'acheteur devra fournir à la SVV le « document administratif unique » (DAU) visé par le service des douanes ou, le cas échéant, un autre document en tenant lieu.

La preuve de l'exportation est apportée au moyen du document justificatif de l'exportation dûment visé par le Bureau de douane de sortie de la Communauté européenne (CGI, ann. IV, art. 24 ter.). ».

PRÉEMPTION DE L'ÉTAT FRANÇAIS

L'État français dispose, dans certains cas définis par la loi, d'un droit de préemption des œuvres vendues aux enchères publiques. Dans ce cas, l'État français se substitue au dernier enchérisseur sous réserve que la déclaration de préemption formulée par le représentant de l'état dans la salle de vente, soit confirmée dans un délai de quinze jours à compter de la vente. MILLON ne pourra être tenu responsable des décisions de préemptions de l'État français.

RESPONSABILITÉ DES ENCHERISSEURS

En portant une enchère sur un lot par une quelconque des modalités de transmission proposées par MILLON, les enchérisseurs assument la responsabilité personnelle de régler le prix d'adjudication de ce lot, augmenté de la commission d'adjudication et de tous droits ou taxes exigibles. Les enchérisseurs sont réputés être le vendeur et l'acheteur. Les lots adjudgés seront sous l'entière responsabilité de l'adjudicataire En cas de contestation de la part d'un tiers, MILLON pourra tenir l'enchérisseur pour seul responsable de l'enchère en cause et de son règlement.

PAIEMENT DU PRIX GLOBAL

MILLON précise et rappelle que la vente aux enchères publiques est faite au comptant et que l'adjudicataire doit immédiatement s'acquitter du règlement total de son achat et cela indépendamment de son souhait qui serait de sortir son lot du territoire français (voir « La sortie du territoire français »).

Le règlement pourra être effectué comme suit :

- en espèces dans la limite de 1 000 euros pour les résidents français /15 000€ pour les particuliers qui ont leur domicile fiscal à l'étranger (sur présentation d'un justificatif) ;
- par chèque bancaire ou postal avec présentation obligatoire d'une pièce d'identité en cours de validité (la délivrance ne sera possible que vingt jours après le paiement. Les chèques étrangers ne sont pas acceptés) ;
- Only French law is applicable to this sale. Only the French courts are competent to hear any dispute relating to this sale.
- par paiement en ligne : <https://www.millon.com/paiement-en-ligne> ;
- par virement bancaire en euros aux coordonnées comme suit :

DOMICILIATION:
NEUFZLIE OBC
3, avenue Hache - 75008 Paris
IBAN FR76 3078 8009 0002 0609 7000 469
BIC NSMBFRPPXXX

Pour les adjudicataires ayant enchéri via la plateforme Interencheres.com, MILLON prélèvera directement sur ce site le prix global du bordereau d'adjudication dans les 48 heures suivant la fin de la vente.

RETARD DE PAIEMENT

Au-delà de 30 jours (date facture), tout retard de paiement entrainera des pénalités de retard égales à 3 fois le coût de l'intérêt légal ainsi qu'une indemnité forfaitaire pour frais de recouvrement de 40 euros. MILLON est abonné au service TEMIS permettant la consultation et l'alimentation du Fichier des restrictions d'accès aux ventes aux enchères (« Fichier TEMIS ») mis en œuvre par la société Commissaires-Priseurs Multimédia (CPM), S.A ayant son siège social sis à (75009) Paris, 37 rue de Châteaudun (RCS Paris 437 868 425). Tout bordereau d'adjudication demeuré impayé auprès de MILLON ou ayant fait l'objet d'un retard de paiement est susceptible d'inscription au fichier TEMIS. Pour toute information complémentaire, merci de consulter la politique de protection des données de TEMIS : <https://temis.auction/statics/politique-protection-dp-temis.pdf>

DÉFAUT DE PAIEMENT

En cas de défaut de paiement, conformément à l'article L321-14 du Code de commerce, lorsque la vente est annulée ou l'œuvre est revendue selon la procédure de folle enchère, l'adjudicataire défaillant sera redevable de la différence entre le prix d'adjudication initial et celui atteint lors de la deuxième adjudication (frais inclus).

Dans tous les cas, l'adjudicataire défaillant devra payer à MILLON une indemnité forfaitaire correspondant à l'addition :

- (i) Du montant des frais acheteur.
- (ii) De 6 de frais de recouvrement, à titre de réparation du préjudice subi, sans préjudice de dommages-intérêts supplémentaires dus au vendeur.
- (iii) De la totalité du montant des pénalités de retard de règlement, facturés lors de la dernière relance.

MILLON se réserve également le droit de procéder à toute compensation avec les sommes dues par l'adjudicataire défaillant ou à encaisser les chèques de caution.

EXPEDITION DES ACHATS

Nous informons notre clientèle que le service logistique de MILLON propose la livraison des lots à l'issue de la vente à Paris et à 40km autour de Paris.

Toute demande de devis est à faire auprès de livraison@million.com. Pour les expéditions en dehors de ce périmètre, MILLON recommande de faire appel à son transporteur partenaire (THE PACKENGERS - hello@thepackengers.com) ou à tout autre transporteur au choix de la clientèle.

En tout état de cause, l'expédition du lot, la manutention et le magasinage de celui-ci lors du transport par un tiers n'engagent pas la responsabilité de MILLON. Si MILLON accepte de s'occuper de l'expédition d'un bien à titre exceptionnel, sa responsabilité ne pourra être mise en cause en cas de perte, de vol ou d'accidents qui reste à la charge de l'acheteur. De plus, cette expédition ne sera effectuée qu'à réception d'une lettre déchargeant MILLON de sa responsabilité dans le devenir de l'objet expédié, et sera à la charge financière exclusive de l'acheteur.

PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

La vente d'un lot n'emporte pas cession des droits de reproduction ou de représentation dont il constitue le cas échéant le support matériel.

Conditions of sale

As part of our auction activities, our auction house could collect personal data concerning the seller and the buyer. They have the right to access, rectify and object to their personal data by contacting our auction house directly. Our OVV may use this personal data in order to meet its legal obligations, and, unless opposed by the persons concerned, for the purposes of its activity (commercial and marketing operations). These data may also be communicated to the competent authorities.

These general conditions of sale and everything pertaining to them are governed exclusively by French law. Buyers and their representatives accept that any legal action will be taken within the jurisdiction of French courts (Paris). The various provisions contained in these general conditions of sale are independent of each other. If any one of them is declared invalid, there is no effect on the validity of the others. Participating in this auction implies an agreement with the conditions set out below by all buyers and their representatives. Payment is due immediately at the end of the sale, payable in euros. A currency conversion system may be provided during the sale. The corresponding foreign currency value provided is merely informative.

DEFINITIONS AND GUARANTEES

Descriptions appearing in the catalog are provided by MILLON and the Sale Experts and are subject to corrections, notifications, and declarations made at the moment the lots is presented and noted in the record of the sale. Dimensions, colors in reproductions, and information on the condition of an object are given for information purposes only. All information relating to incidents, accidents, restoration, and conservation measures relating to a lot is given to facilitate inspection by the potential buyer and remains completely open to their interpretation. This means that all lots are sold as seen at the moment the hammer falls, including the possible faults and imperfections. An exhibition before the sale is made providing the potential buyers the opportunity to examine the presented lots. Therefore, no claims will be accepted after the hammer has fallen. For lots appearing in the sale catalog for which the lower estimated price is over 2,000 euros, a condition report of the preservation status will be issued free of charge upon request. The information contained in this report is merely informative and MILLON and the Sale Experts can in no way be held liable for it. In the case of a dispute at the sale, i.e.: two or more buyers have simultaneously made an identical bid for the same lot, either aloud or by signal, and both claim the lot at the same time when the hammer falls, the lot will be re-submitted for auction at the price offered by the bidders and everyone at the room will be permitted to bid once again.

- According to article L321-17 of the French Commercial Code, the statute of limitations of any civil liability actions brought in connection with voluntary sales is limited to five years from the date of the auction.
- Only French law is applicable to this sale. Only the French courts are competent to hear any dispute relating to this sale.

The lots marked with * include elements of elephant ivory and its sale is possible because the ivory is dated prior to 3/3/1947.

The buyer who wishes to export the object outside the EU will have to obtain from the DIREC an export permit on their own. This is the buyer's responsibility.

TELEPHONE BIDDING

The telephone bids are a free service provided by MILLON. In this regard, our company accepts no liability for a break in the telephone connection, a failure to connect or a delayed connection. Although MILLON accepts telephone bidding requests until the end of the pre-sale exhibition, it cannot be held liable for mistakes or omissions related to telephone bidding orders. We inform our customers that telephone conversations at the Hotel Drouot are likely to be recorded during telephone auctions.

Irrevocable bid :

A party can provide Millon with an irrevocable bid, which is a definitive, firm, irrevocable, and unconditional instruction to execute this party's bid during the auction up to a provided amount, regardless of the existence of other bids. The irrevocable bidder, who may bid in excess of the irrevocable bid, will be compensated based on the final hammer price in the event he or she is not the successful bidder. If the irrevocable bid is not secured until after the printing of the auction catalog, a pre-sale or pre-lot announcement will be made indicating that there is an irrevocable bid on the lot, on other cases it will be indicated in the catalog entry of the lot.

If the irrevocable bidder advises anyone concerning the lot, MILLON requires the irrevocable bidder to disclose his or her financial interest in the lot. If an agent is advising you or is bidding on your lot to a lot identified as being subject to an irrevocable bid, you should request that the agent disclose whether or not he or she has a financial interest in the lot (cv.Art 313-6 French Penal Code). Any person who is about to bid on the work and who has a direct or indirect, permanent or occasional community of interest with the irrevocable bidder, and who would enter into a financial agreement that could hinder the auction, would be exposed to penal sanctions as stated in Art. 313.-6 of the French Penal Code: "The fact, in a public auction, of excluding a bidder or limiting bids or tenders by means of gifts, promises, agreements or any other fraudulent means, is punishable by six months imprisonment and a fine of 22,500 euros. The same penalties shall apply to the acceptance of such gifts or promises. Attempts to commit the offenses provided for in this article shall be punishable by the same penalties".

1° The fact, in a public auction, of hindering or disturbing the freedom of bids or tenders, by violence, assault, or threats;
2° Proceeding or participating, after a public auction, in a re-auction without the assistance of the competent ministerial officer, sworn goods broker, or a declared operator of voluntary furniture sales by public auction.

Attempts to commit the offenses provided for in this article shall be punishable by the same penalties".

CAUTION

MILLION reserves the right to ask for a deposit from bidders at the time of registration.

This deposit will be automatically deducted in the absence of payment by the winning bidder within 15 days after the sale (invoice date).

LIVE BIDDING BY ELECTRONIC PLATFORMS:

Millon cannot be held responsible for the interruption or any other malfunction of any Live service during the sale that could inhibit a buyer from bidding via any electronic platform offering the Live service. The interruption of a Live auction service during the sale is not necessarily justification for the auctioneer to stop the auction.

BIDDING LEVELS

Bidding increments are left to the discretion of the auctioneer in charge of the sale. If the amount of the bids proposed - either physically by telephone, by firm purchase order, live or by "secret order" deposited on partner relay platforms - is deemed insufficient, inconsistent with the amount of the previous bid or likely to disrupt the proper conduct, fairness and pace of the sale, the auctioneer may decide not to take them into account.

FEES FOR THE BUYER

The buyer will pay MILLON, in addition to the sale price or hammer price, a commission (buyer's premium) :
- 27,5 % excl.VAT, or 33 % incl.VAT up to 1500 €
- 25 % excl.VAT, or 30 % incl.VAT from 1501 to 500.000 €

20,83 % excl.VAT, or 25 % incl.VAT from 500.001 to 1.500.000 €

16,67 % excl.VAT beyond

Current VAT rate: 20%
Total price = sale price (hammer price) + sale's commission

- In addition :
 - for lots acquired via Interencheres.com, the buyer's fees are increased by 3% pre-tax of the auction price (see Terms and Conditions of Interencheres.com).
 - for the lots acquired via the Drouotonline.com platform, the buyer's fees are increased by an additional 1.5% pre-tax of the auction price (see CGV of the Drouotlive.com platform).
 - for the lots acquired via Invaluable.com, the buyers' fees are increased by 3% pre-tax of the auction price (see Terms and Conditions of Invaluable.com).
 - for all sales taking place at our warehouse at 116 Boulevard Louis-Armand, 93330 Neuilly-sur-Marne, the buyer's premium will be 29,17% excl. VAT (or 35% incl. VAT) plus a delivery fee of €2.40 incl. VAT per lot.

APPLICABLE VAT REGIME

In accordance with article 297-A of the French General Tax Code, MILLON is subject to VAT on the margin. As recalled by the Conseil de Ventes Volontaires, "VAT on the margin (the margin being in practice made up of the sum of buyers', sellers' and recovered costs) does not give the right to recovery by the buyer. The auctioneer must not show any VAT on the sales slip given to the buyer (no mention of VAT or details of the VAT portion of the acquisition costs)".

COLLECTION AND WITHDRAWAL OF PURCHASES, INSURANCE, STORAGE AND TRANSPORT

MILLON will only release the sold lots to the buyer after the complete bill settlement (payment of the invoice including all additional fees). It is up to the successful bidder to insure lots as soon as those are awarded, from that moment, any

MASTERS

LES ARTS DÉCORATIFS
DU XX^E SIÈCLE

Mardi 7 novembre 2023

MILLON
T +33 (0)7 78 88 67 30

Nom et prénom/Name and first name

Adresse/Address

C.P Ville

Téléphone(s)

Email

RIB

Signature

LOT N°	DESCRIPTION DU LOT/LOT DESCRIPTION	LIMITE EN €/TOP LIMITS OF BID €

ORDRES D’ACHAT

☐ ORDRES D’ACHAT
ABSENTEE BID FORM

☐ ENCHÈRES PAR TÉLÉPHONE –
TELEPHONE BID FORM
anad@millon.com

Merci de joindre au formulaire d’ordre d’achat un relevé d’identité bancaire et une copie d’une pièce d’identité (passeport, carte d’identité,...) ou un extrait d’immatriculation au R.C.S. Après avoir pris connaissance des conditions de vente, je déclare les accepter et vous prie d’enregistrer à mon nom les ordres d’achats ci-dessus aux limites indiquées en Euros. Ces ordres seront exécutés au mieux de mes intérêts en fonction des enchères portées lors de la vente.

Please sign and attach this form to a document indicating the bidder’s bank details (IBAN number or swift account number) and photocopy of the bidder’s government issued identitycard. (Companies may send a photocopy of their registration number).
I Have read the terms of sale, and grant you permission to purchase on my behalf the following items within the limits indicated in euros.

Après avoir pris connaissance des conditions de vente, je déclare les accepter et vous prie d’acquérir pour mon compte personnel, aux limites indiquées en euros, les lots que j’ai désignés ci-dessous (les limites ne comprenant pas les frais).

I have read the conditions of sale and the guide to buyers and agree to abide by them. I grant you permission to purchase on my behalf the following items within the limits indicated in euros (these limits do not include buyer’s premium and taxes).



