

Paris
Jeudi 6 novembre 2025



Arts Décoratifs du XX^e
MASTERS
XXth Decorative Art

MILLON₁₉₂₈



LES ARTS DÉCORATIFS DU XX^E SIÈCLE

Jeudi 6 novembre 2025
Paris
Salle VV, Quartier Drouot
17h

Exposition publique
Mercredi 5 novembre
de 11h à 18h

Exposition privée sur
rendez-vous :
casciello@millon.com

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
Alexis JACQUEMARD
T +33 (0)1 87 03 04 66
ajacquemard@millon.com



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



Alexandre MILLON 
Commissaire-priseur
Président Groupe MILLON

Informations générales de la vente
casciello@millon.com

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
Tél. : 06 09 90 75 41

Nos bureaux permanents d'estimation
MARSEILLE · LYON · BORDEAUX · STRASBOURG · LILLE · NANTES · RENNES · DEAUVILLE · TOURS
BRUXELLES · BARCELONE · MILAN · LAUSANNE · HANOÏ

LES COMMISSAIRES-PRISEURS

Enora ALIX
Isabelle BOUDOT de LA MOTTE
Cécilia de BROGLIE
Delphine CHEUVREUX-MISSOFFE
Clémence CULOT
Cécile DUPUIS

George GAUTHIER
Mayeul de LA HAMAYDE
Guillaume LATOUR
Sophie LEGRAND
Quentin MADON
Nathalie MANGEOT

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

COMMUNICATION VISUELLE - MÉDIAS - PRESSE

François LATCHER
Pôle Communication
communication@millon.com

Sebastien SANS, pôle Graphisme
Louise SERVEL, pôle Réalisation -
Vidéo

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

Nos Maisons

PARIS · NICE · BRUXELLES · MILAN · HANOÏ

Sommaire

MASTERS

G.JOUVE	p. 6
L.VAUTRIN	p. 12
A.NOLL	p. 24
R.J.LALIQUE	p. 34 & 110
J.DUNAND	p. 48 & 74
P.CHAREAU	p. 58
M.CAUET & CARTIER	p. 78
E.GALLE	p. 86
DAUM NANCY	p. 4
G. ARGY ROUSSEAU	p. 102
G.L.GUYOT	p. 122
F.X.LALANNE	p. 128
C.LALANNE	p. 142

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



Palmarès



PIERRECHAREAU
"La Religieuse"
Vendu : 220 000 €



JEAN DUNAND
Suite de trois tables gigognes
en bois laqué noir.
Vendu : 210 000 €



FULVIO BIANCONI
Vase modèle "Scozzese".
Venini, Murano, 57-1954.
Vendu : 113 400 €



FRANÇOIS-XAVIER LALANNE
Rhinoceros bleu
Vendu : 65 000 €

De Paris à Milan : pas le même maillot mais la même passion.

Il fallait un vainqueur pour la Ligue des Champions 2025 ... mais la cohérence du Groupe Millon n'aura pas eu à en souffrir. Nos départements italiens et français continuent en effet à former une équipe soudée pour la défense de sa place de référence en Europe.

À Paris, les Arts Décoratifs du Xxe sont dirigés depuis 2017 par Antonio Casciello, qui a rejoint les spécialistes Alexis Jacquemard et Florian Douceron autour d'une des spécialités historiques du Groupe Millon.

Depuis, le département développe sa vision d'une spécialité polymorphe et exigeante, en faisant la part belle à l'image, la documentation et une approche opérationnelle du marché. Une différence qui fait sa force et qu'entérinent 75 % de lots vendus en moyenne depuis 2021, des enchères records et des préemptions des musées nationaux.

Antonio **CASCIELLO**
Chef de département
casciello@millon.com
+ 33 07 78 88 67 30

Alexis **JACQUEMARD**
Specialist

Florian **DOUCERON**
Specialist
anad@millon.com
+ 33 06 73 15 67 03

• PARIS •



ARTS DÉCORATIFS DU XXE SIÈCLE

À Milan, les Arts Décoratifs du Xxe sont dirigés par Stefano Andrea Poli, qui forme avec la spécialiste Eleonora Erriu un duo dont le dynamisme et la précision lui assurent depuis 2013 la confiance du marché international. Autour d'un intérêt marqué pour les maîtres du design italien, le département Milanais défend également 150 ans de création européenne par des ventes spécialisées, écrins de choix pour nos vendeurs et collectionneurs. Un professionnalisme qui a permis au Arts Décoratifs du Xxe d'enregistrer à Milan un chiffre d'affaires de plus de 2,2 millions d'euros en 2024.

Alliant expertise, connaissance du marché et rayonnement international, les départements Arts Décoratifs du Xxe du Groupe Millon incarnent, de Paris à Milan, la pertinence d'une stratégie dynamique, menée par des coéquipiers franco-italiens plus que jamais passionnée.

DE MILAN À PARIS, UNE NOUVELLE SYNERGIE STRATÉGIQUE POUR REDÉFINIR LE MARCHÉ EUROPÉEN DES ARTS DÉCORATIFS DU XXE SIÈCLE



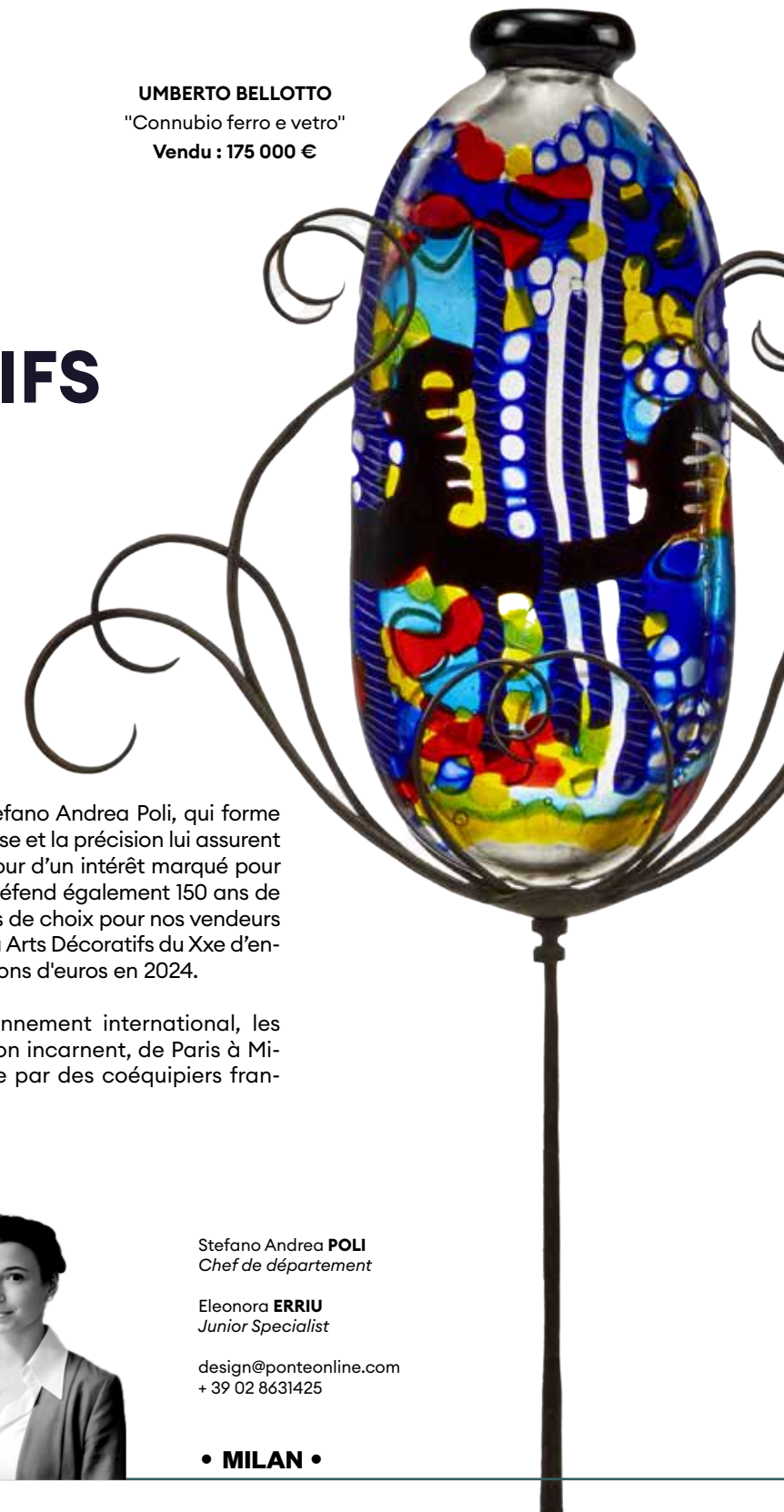
Stefano Andrea **POLI**
Chef de département

Eleonora **ERRIU**
Junior Specialist

design@ponteonline.com
+ 39 02 8631425

• MILAN •

UMBERTO BELLOTTO
"Connubio ferro e vetro"
Vendu : 175 000 €



LE NOUVEAU LEADER EUROPEEN DES ENCHÈRES INDÉPENDANTES

MILLON
AUCTION
GROUP



PARIS • NICE • BRUXELLES • MILAN • HANOI • MARSEILLE • PARIS • NICE • BRUXELLES • MILAN • HANOI • MARSEILLE • PARIS • NICE • BRUXELLES • MILAN • HANOI • MARSEILLE • PARIS • NICE • BRUXELLES • MILAN • HANOI •



Georges JOUVE

(1910 - 1964)



1/ 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. 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.



GEORGES JOUVE – VASE «FERNANDEL»

«D’un noir épais
ou d’un noir léger
d’un noir opaque
ou d’un noir
éclairant
un noir qui brillait dans le noir
presque des lueurs
des lueurs de noir.»¹

Du noir de Georges Jouve, tout a sans doute déjà été dit. C’est en effet un truisme désormais que de lier le céramiste à ses couvertes d’un noir intense et satiné, au lustre métallique si caractéristique qu’il distingue immédiatement son œuvre de toute autre. On pourrait ainsi imaginer que si Rimbaud avait décliné son alphabet coloré des voyelles aux artistes, il aurait lui aussi attribué la «non-couleur» au céramiste. Le poète semblera même à cet égard avoir rêvé de Jouve, puisque dans son poème² c’est précisément le A, l’»Alpha» qui sert de signature au céramiste, qu’il marie au noir.

Il est question de noir sur ce vase donc, mais aussi d’une épure formelle toute cézanienne dans son asymétrie organique. Le peintre provençal semble en effet avoir enseigné à Jouve que : «*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.*»³ Leçon apprise ici, tandis que les pleins du vase «*Fernandel*» semblent circonscrire le vide d’un volume définitivement plus sculpture que contenant.

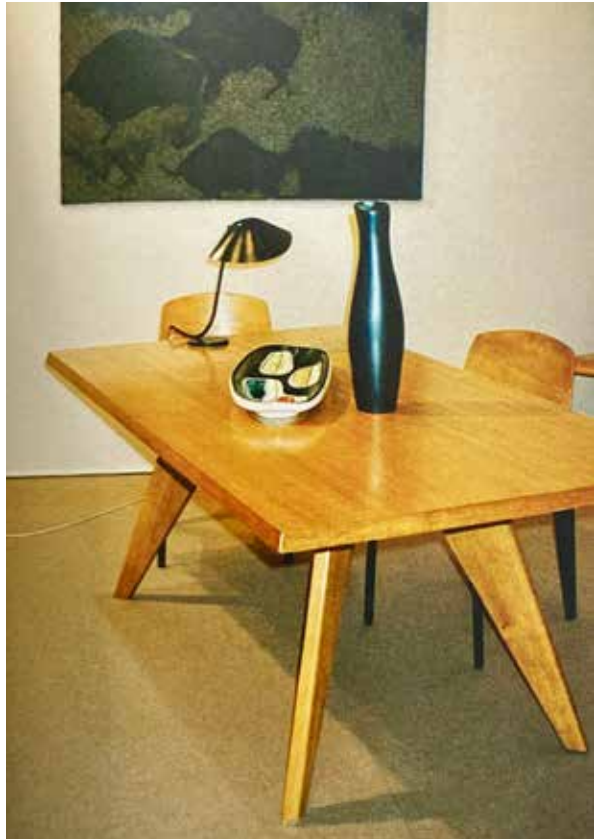
Réalisée dans la dernière décennie de vie de Georges Jouve, cette œuvre témoigne de la pleine maîtrise d’une ascèse esthétique. Celle d’un artiste féroce­ment attaché à l’immédiateté créatrice du façonnage des pièces, que contrebalance par suite une discipline proche du Zen à composer avec l’incertitude de l’action du feu. De ce grand écart sémantique ressort une œuvre – parmi laquelle ce vase - à la simplicité émouvante, dont les surfaces semblent laquées sous leurs reflets presque métalliques qui habillent des formes nous rappelant fort à propos Daniel Penac⁴ et son assertion que «*la nature a horreur de la symétrie, elle ne commet jamais cette faute de goût*».

Organique, sensuel et dansant sous la lumière qu’il accroche, ce vase à la forme sculpturale sous sa surface d’un noir de jais incarne alors toute la dimension alchimique de l’Art du Feu, de cette magie païenne et mystérieuse 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*»⁵.

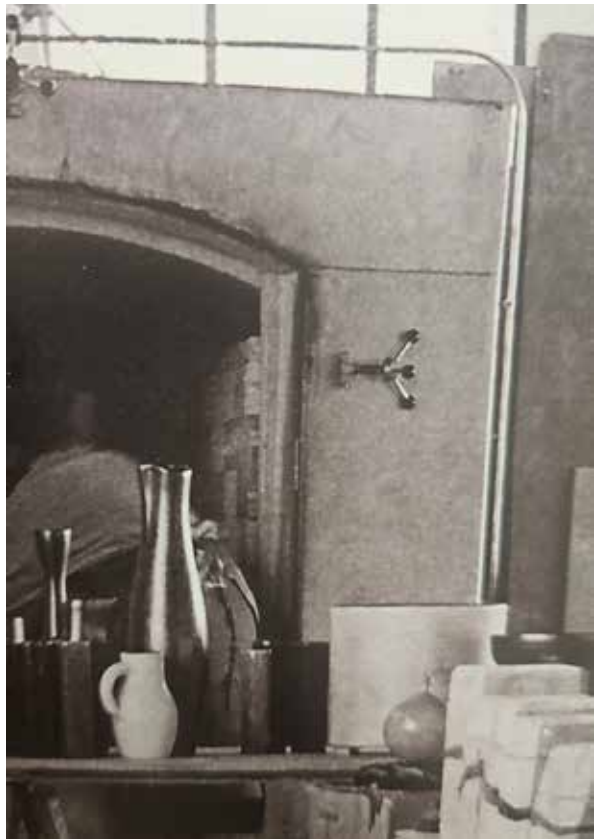
FD

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

¹ Thomas Vinau, extrait du poème «*Un petit peu moins noir*» in *La Compagnie des Monstres*, Le Castor Astral éditions, février 2025, page 205.
² le sonnet «*Voyelles*» de 1871.
³ Paul Cézanne dans une lettre à son ami le peintre Émile Bernard en date du 15 avril 1904.
⁴ in *Journal d’un corps*, Editions Gallimard, 2014, page 234.
⁵ Henri Matisse in *Ecrits et propos sur l’art*, 1946.



©DR



©DR

1

-

Georges JOUVE (1910 - 1964)

«Fernandel»

Circa 1955

Vase en céramique émaillée noir mat à corps ovoïde et bec légèrement pincé.

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

H : 51 cm

A black enamelled earthenware "Fernandel" vase made by Georges Jouve around 1955. Signed "Jouve" under the base and with the alpha. H : 20,08 inch

Provenance

Collection particulière

Bibliographie

- Catherine & Stéphane de Beyrie : «Georges Jouve : À la lumière d'Apollon», Galerie de Beyrie éditions, 2021, modèle reproduit pages 132-133.

- «Georges Jouve» Jousse Entreprise éditions, Paris, 2005, modèle reproduit pages 18-19, 285, 288-289 et 296-297.

20 000 / 25 000 €



Line VAUTRIN

(1913 - 1997)

2/Line VAUTRIN (1913 - 1997)

«Je suis bien embarrassée pour dire comment je créais, lorsqu'on me le demande. Je crois que la plupart du temps, c'est le rythme qui me pousse à faire quelque chose, puis ensuite, l'idée vient s'incorporer en quelque sorte à ces volumes, aux surfaces qui se balacent.»¹

Line Vautrin naît à Paris en 1913 dans une famille de bronziers d'art. Ayant le sentiment de «stagner» à l'école et maîtrisant les techniques de moulage, de ciselure et de dorure apprises auprès de son père, elle décide de quitter l'école à quinze ans. La jeune Vautrin veut en effet se consacrer à une idée novatrice : créer des bijoux fantaisie artistiques en métal doré et argenté. Après de nombreux essais, elle décidera finalement d'employer le bronze doré, un choix de matériau radical car jusqu'alors inédit dans le monde de la bijouterie. Malgré (ou grâce à ?) cette rupture totale avec la tradition, les bijoux de Line Vautrin rencontrent immédiatement l'attention d'un petit cercle de collectionneurs avertis, aux penchants esthétiques favorables à l'avant-gardisme.

Dotée d'un talent prodigieux, Vautrin était encore trop jeune légalement pour exercer son activité et envoyait alors ses factures sous l'en-tête de son père. Ses ventes de bijoux ne lui assurant pas les moyens de sa subsistance, elle travaillera (une semaine) comme hôtesse d'accueil chez la créatrice de mode Elsa Schiaparelli, puis un temps comme représentante en photographies industrielles. Ces expériences infructueuses renforcent sa maturité et son indépendance en la confortant dans l'idée qu'il lui reste à trouver SA place, son univers. Comme pour répondre à la question de Madeleine Vionnet² : «est ce que tu te réalises ?», Line Vautrin s'installe donc à son compte en 1933, comme créatrice de bijoux qu'elle ira vendre au porte-à-porte dans Paris. Elle a 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 accessoires et bijoux, parmi lesquels son désormais célèbre collier «Adam et Ève au jardin d'Éden», salué par la critique et les collectionneurs. Cet événement marque le début de son succès public et ses créations éminemment personnelles et inventives séduisent les élégantes du Paris des Années-Folles au point que l'artiste peut ouvrir en 1938 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 le petit plus élégant et raffiné qui fera la différence.

Géométriques ou organiques, inspirés de sources aussi diverses que les monnaies antiques, l'art populaire médiéval, la nature ou les jeux de mots et rébus, les bijoux et accessoires de Vautrin s'enrichissent en 1939 de remarquables boîtes (à poudre, à pilules ...) en bronze doré. Gravées d'énigmes, de rébus, ou portant des symboles ou des inscriptions

mythologiques, ces créations parfaitement originales sont présentées au Salon de la Société des Artistes Décorateurs. La dimension ludique et évocatrices de ces objets à la fois matériels et spirituels renforce encore le succès de Line Vautrin. Ainsi et tandis que la 2^{de} Guerre Mondiale fait rage, elle continuera de célébrer la vie au travers de créations poétiques et légères mâtinées de mythologie et de symbolisme. Le succès persistant, Vautrin ouvre une nouvelle boutique au 63 rue du faubourg Saint-Honoré et installe à l'Hôtel Mégrete 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 dans les Années 1950 le matériau qui l'emmènera vers la décoration : le Talosel (acronyme d'acéTAté de cellulOSe ELaboré). A noter ici que ce nom de Talosel date de la fin des années 1960 tandis que Line Vautrin dépose en 1953 un brevet auprès de l'INPI pour un matériau baptisé «Oforge». Et il convient de s'y arrêter car la genèse de ce nom est passionnante en permettant une plongée dans la pensée si particulière de l'artiste. Vautrin en effet expliqua à un journaliste en 1958⁴ : «La première lettre, telle que je l'ai dessinée, représente le soleil. J'ai toujours été fascinée par les soleils. Le soleil, c'est aussi le feu. Et à la forge symbole du travail par le feu j'ajoute l'eau qui est la pureté, le calme... Oforge est fondamentalement un alliage de deux matériaux : le verre ou le verre miroir (qui peut être teinté ou non) sous forme de fragments, amalgamés à un liant plastique et incrusté de sorte que seule une surface scintillante apparait dans la masse solide. Une fois achevé, Oforge représente l'union du feu qui fait fondre la matière et de l'eau, représentée par la transparence du verre.» Cette pensée toute en arborescence est sans doute un des moteurs de la créativité de Vautrin, qui seule pouvait dire par l'inscription «LAVQOQPAME»⁵ la phrase «Elle a vécu occupée à aimer» ou voir dans ses miroirs des «Soleils à pointes». Une vision.

Or donc le Talosel, constitué de couches de rhodoïd superposées et s'approchant visuellement du bronze, 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 choisi de les partager et d'en enseigner une partie au sein d'une école qu'elle créé 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 acquière 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 déclina en sculptures, miroirs et colliers jusqu'à sa mort le 12 avril 1997.

FD

1 mots de l'artiste cités dans l'article «Objets de poésie « in Art et Industrie, juin 1948, page 37.
2 une question qu'elle posa à sa filleule Madeleine Chapsal, qui s'en souvient in Mes Ephémères, éditions Fayard, 2003.
3 suivant le surnom que Vogue magazine lui donne en 1948.
4 la référence de l'article nous est inconnu tandis que la citation ici rapportée est traduite de l'anglais de Ben Weaver dans son article pour The London List : «Line Vautrin».
5 qui figure sur un de ses poudriers de bronze doré décoré par ailleurs d'un couple enlacé.



LOT 2 : MIROIR «SOLEIL À POINTE N° 2», CIRCA 1955.
LOT 3 : MIROIR «SOLEIL À POINTE N° 2», CIRCA 1955.
LOT 4 : MIROIR «MONTRE», CIRCA 1959.

«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 des «*miroirs sorcières*», qui chez elle conserve de magique leur capacité à capter la lumière et agrandir l'espace d'une pièce. Il y a en effet de la magie chez Vautrin. Visitant l'atelier de l'artiste, une journaliste² s'en ressentit en ses termes : «*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, c'est l'instinct de Line Vautrin. Et cette inspiration, elle la traduit par le rythme des formes et la sensualité des effets de matières de ses miroirs. Appelés «sorcière» en référence à leur glace convexe central (qu'elle utilisait presque exclusivement), ces créations jouent des contrastes entre la rugosité mate du *Talosel* et des miroirs teintés comme autant de gemmes païennes. Sous ses doigts la résine devient couronnes, soleils, montres, flocons de neige fragiles et uniques. Et par la grâce de Line Vautrin, l'humble matériau devenu sa signature évoquera à l'envie le schiste, l'os ou un bois flotté ou rongé par le temps.

Matériau méticuleux, difficile et dangereux, le *Talosel* est inflammable et fragile. Mais Vautrin l'aime, et il participe de la vision artistique qui est la sienne depuis ses premiers bijoux de bronze : élever un sous-produit de la consommation au rang d'art par l'artisanat de beaux objets. Lors, l'artiste a gratté, poncé, gratté, plié, scarifié, travaillé au feu, et incrusté de fragments de verre et de miroir la résine capricieuse.

Au grès d'une inspiration puisant dans une multitude de sources historiques qu'elle synthétise dans un style délibérément primitif, Line Vautrin fera montre d'une inventivité unique et remarquable. Ouvragés à la main, ses miroirs sorcières et leurs cadres de *Talosel* pourront ainsi convoquer le souvenir de mosaïques antiques ou d'antiquités en métal cloisonné. On pourra également penser aux miroirs vénitiens à facettes des XVIIe et XVIIIe siècles aux verres centraux d'un cadre de multiples glaces gravées et taillées.

Toutes ces évocations participent de l'iconographie unique et identifiable d'une artiste à part, dont les «miroirs sorcière» atteignent à une dimension éthérée et symbolique. C'est ainsi que notre modèle «*Montre*» pourra incarner l'antagonismes du matériel et du spirituel, tandis que nos deux «*Soleil à pointe*» sembleront darder une chaleur et une lumière qui n'appartiennent qu'à Line Vautrin.

«*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

2

Line VAUTRIN (1913 - 1997)

«Soleil à pointe n° 2»

Circa 1955

circulaire dit Soleil à pointes en talosel rouge et noir.

Signé Line Vautrin.

D : 22 cm

(manques, fêles et éclats)

A "Soleil à pointes n° 2" talosel and red tainted mirrors frame for an eccentric mirror, made by Line Vautrin around 1955.

Signed "Line Vautrin" on the back.

D : 8,66 inch

(cracks, chips and lacks)

Bibliographie

- Patrick Mauries : «Line Vautrin - Miroirs», éditions Le Promeneur & Galerie Chastel-Maréchal, Paris, 2004 modèle de coloris variant reproduit page 70.

12 000/15 000 €



3

-

Line VAUTRIN (1913 - 1997)

Soleil à pointe n° 2

Circa 1955

Miroir concave à double encadrement rayonnant en talosel composé de verre miroir teinté mauve.

Signé «Line Vautrin» au revers,

D : 22.5 cm

(manques, fêles, anciennes restaurations et éclats)

A "Soleil à pointes n° 2" talosel and red tainted mirrors frame for an eccentric mirror, made by Line Vautrin around 1955.

Signed "Line Vautrin" on the back.

D : 8.85 inch

(cracks, old restorations, chips and lacks)

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

- Patrick Mauries : «Line Vautrin - Miroirs», éditions Le Promeneur & Galerie Chastel-Maréchal, Paris, 2004 modèle de coloris variant reproduit page 70.

15 000/20 000 €



4

-

Line VAUTRIN (1913 - 1997)

«Montre»

Circa 1959

Miroir circulaire en talosel incrusté d'éléments rectangulaires en verre miroirs teintés grenat présentant un anneau supérieur à attache en cuir.

Signé au dos «Line Vautrin»

D : 56 cm

(fêles, éclats et manques)

A "Montre" ("Watch") talosel and red tainted mirrors frame for an eccentric mirror, made by Line Vautrin around 1955.

Signed "Line Vautrin" on the back.

D : 22,05 inch

(cracks, chips and lacks)

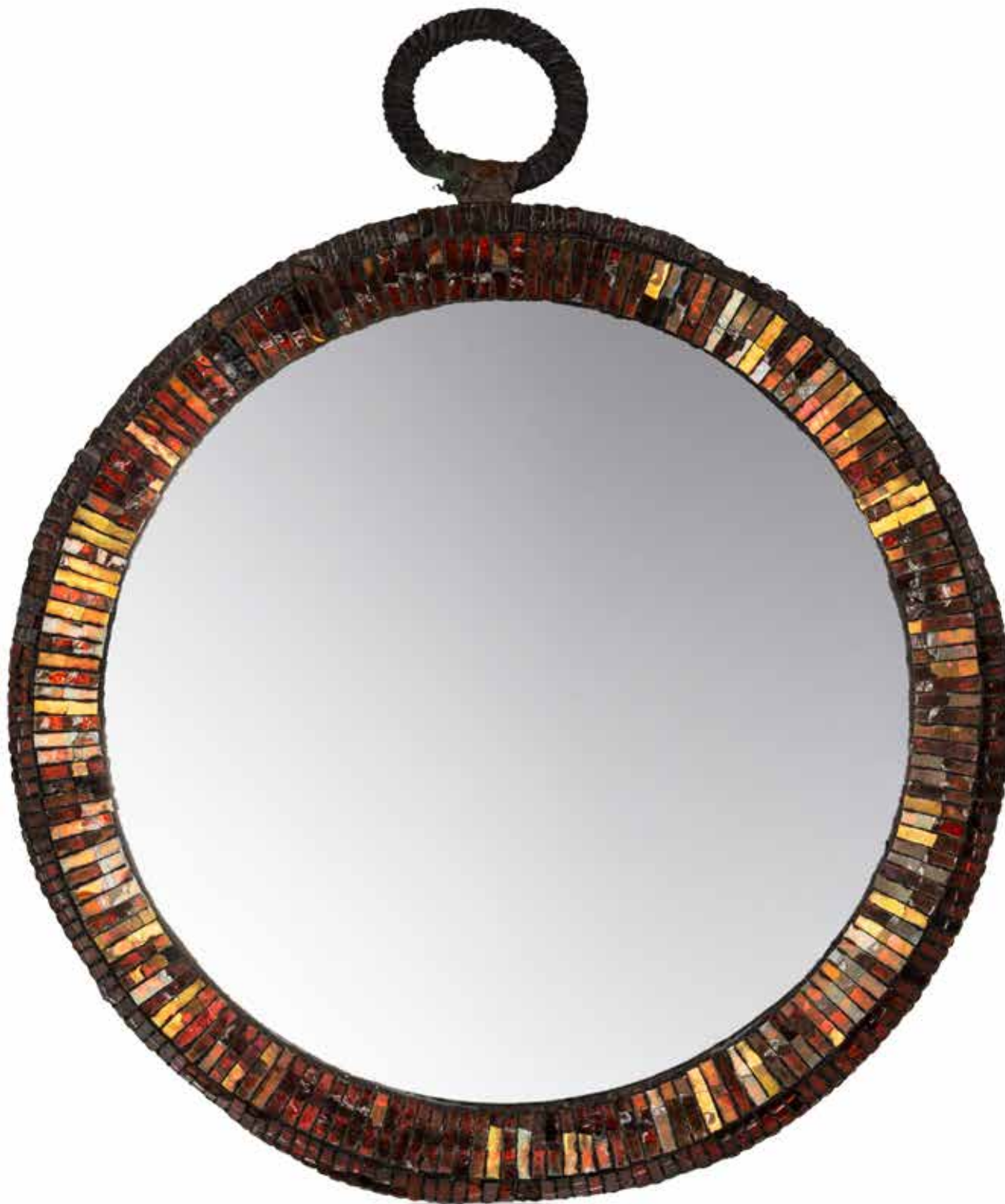
Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

- Patrick Mauries : «Line Vautrin - Miroirs», éditions Le Promeneur & Galerie Chastel-Maréchal, Paris, 2004 modèle de coloris variant reproduit pages 86-87.

40 000 / 60 000 €





Alexandre NOLL

(1890-1970)

3 / Alexandre NOLL (1890 - 1970)

«Dans nos intérieurs citadins, les œuvres d'Alexandre Noll apportent un peu de la vie mystérieuse des arbres, comme un appel de la forêt.»¹

Alexandre Noll naît à Reims le 19 mai 1890 et fait des études artistiques avant de devenir employé de banque. Durant la Première Guerre Mondiale il combat en Orient avec l'armée Serbe, tout en continuant à dessiner et à pratiquer la xylogravure. De retour en France, il s'installe à Fontenay-aux-Roses et décide de poursuivre la voie du bois en exerçant comme tabletier entre 1920 et 1925. Il tourne alors des manches d'ombrelles et parapluies, réalise des pieds de lampes pour Paul Poiret ou des chaussures aux talons gravés pour Perugia.

Noll poursuit en même temps des recherches personnelles autour de l'ébénisterie, en apprivoisant les différents outils tout en apprenant les caractères propres des diverses essences de bois. Ce faisant, il acquiert une virtuosité rare dans le travail de ce matériau, qui lui permettra une grande liberté d'expression où la sculpture est le moyen et non la fin. C'est en effet un truisme de dire que l'artiste aime le bois tant il traite le médium avec une ferveur sans cesse renouvelée, qu'il s'agisse d'essences précieuses comme l'ébène ou le palmier aux plus modestes comme des traverses de chemin de fer patinées et comprimées par le temps.

Dès 1935 l'œuvre d'Alexandre Noll s'annonce par des pièces utilitaires (coupes, plateaux ou pichets) réalisées suivant la manière qui sera toujours la sienne : dégrossir la masse à la scie puis la creuser et la tailler au ciseau avant de l'affiner à la gouge et ultimement de la polir au papier de verre ou au tampon. La singularité de la vision de Noll est déjà en germe, entre rendu quasi primitif, et profonde intellectualisation de la sculpture. On attribue souvent à Michel Ange un aphorisme selon lequel il aurait «vu un ange dans le marbre et ciselé jusqu'à l'en libérer». Cette vision de la sculpture semble partagée par Noll qui explique² «je ne tue pas le bois, je lui obéis. Suivant docilement ses contours, ses nœuds, les moindres accidents de ses veines, j'en tire une œuvre inspirée par la nature même.»

De créations en créations, toujours fidèle à sa sculpture et son medium, Noll participe à l'Exposition Universelle de 1937 puis prend part au Salon des Décorateurs de 1939. Sa manière singulière et ses œuvres à la fois brutes et d'un raffinement exquis intéressent le public et la critique. René Chavance notamment dira à leur propos³ : «Un coup d'œil superficiel les ferait ranger, à cause de leur frustres dehors, parmi les manifestations de l'art primitifs (...) témoignages spontanés du folklore, auxquels une sincérité naïve prête souvent tant de charme ? Mais en les regardant de plus prêt on y reconnaît l'intervention d'une volonté plus réfléchie : on y découvre les raffinements d'un esprit cultivé, l'expression d'une sensibilité très vive et très personnelle.»

En 1943 ses premiers meubles sont présentés à la Compagnie des Arts Français, Jacques Adnet ayant rencontré l'artiste et apprécié ces créations toutes en bois, sans apport de charnières ou de clou. Le sculpteur reste ici encore fidèle à son approche : «Pourquoi infliger au bois la blessure éternelle du fer ? Mes bahuts ont des poignées d'un seul tenant, et des gonds qui font corps avec l'ensemble.»⁴ Ensuite et à partir de 1946 il expose aux Salons des Réalités Nouvelles et chez Colette Allendy⁵ avant de faire l'objet d'une première exposition particulière en 1947 à la Pyramide, suivie d'une à la Gentilhommière en 1950.

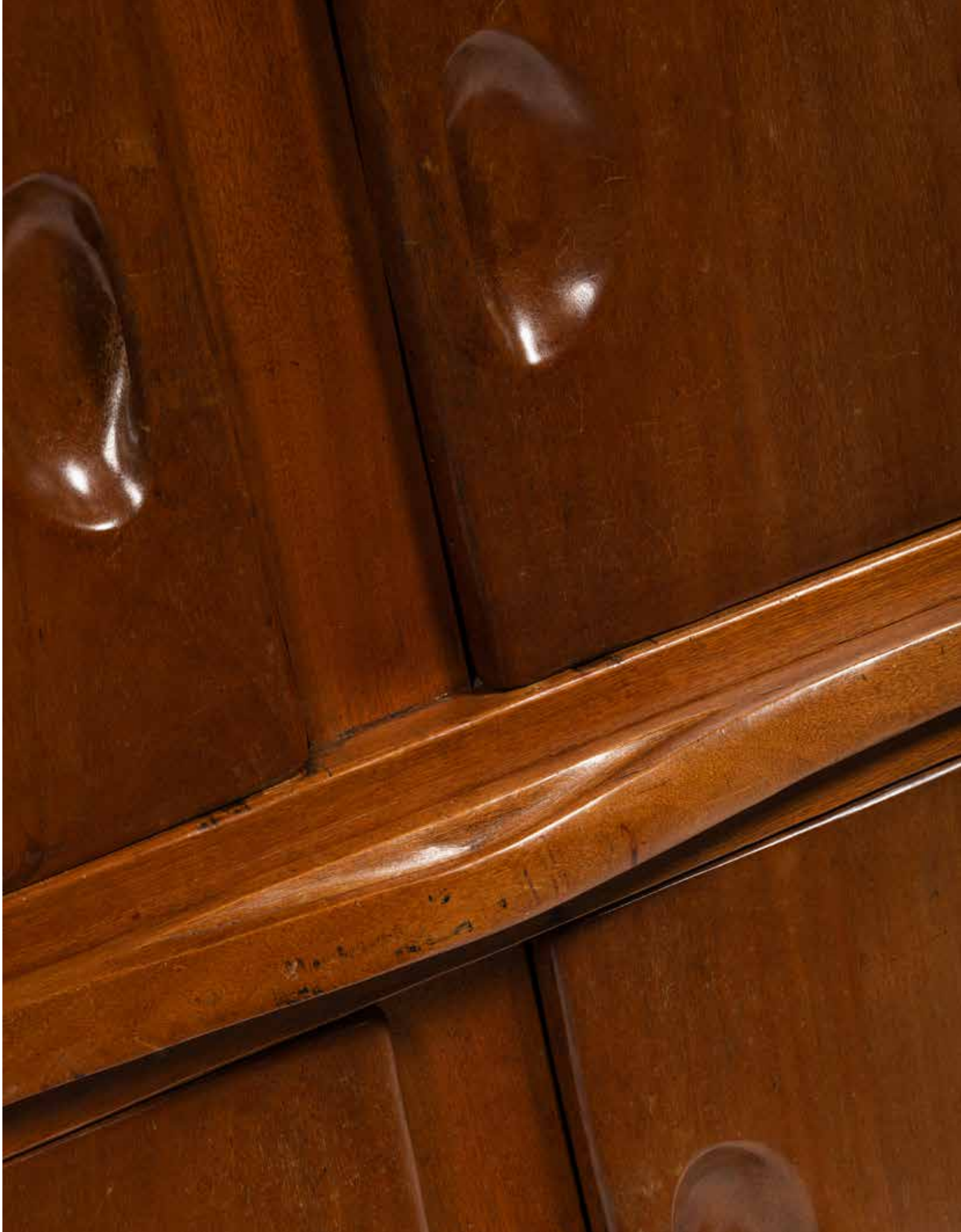
Devenu un artiste reconnu, Alexandre Noll continue à sculpter inlassablement, habité par cette force tellurique habitant le bois et dont il cherche à exalter la beauté secrète. Il meurt en novembre 1970 après une vie passée à sculpter sans relâche et à transmettre son amour du bois et son approche de la sculpture à sa fille Odile, qui continue son art. «J'ai besoin de créer parce que c'est une souffrance et en même temps une chose attirante, c'est une attraction, ça donne un sens à la vie, sans cela il n'y a plus rien.»⁶

FD

1 René Chavance in «Alexandre Noll», Art et Décoration, janvier 1938, page 204.
2 ainsi que le cite sa fille Odile pour Histoire de familles, n° 13, 2008, Archives Municipales de Fontenay-aux-Roses.
3 Dans son article «Alexandre Noll» in Art et Décoration, janvier 1938, page 99.
4 Odile Noll in Histoire de familles. Op. cit
5 peintre, illustratrice et galeriste parisienne de l'avant-garde
6 Odile Noll in Histoire de familles. Op. cit



©DR



ALEXANDRE NOLL : MEUBLE MONOXYLE

«Au règne de l’embouti, au triomphe du moulé, au rationalisme et au fonctionnalisme, l’enfant d’un siècle, dont la machine est le principe premier oppose sa nostalgie d’un art originel, primordial et magique, du labeur manuel et d’une matière vivante. Les meubles de Noll sont des formes naturelles, irrégulières, qui correspondent sans doute à une secrète vocation de l’esprit.»¹

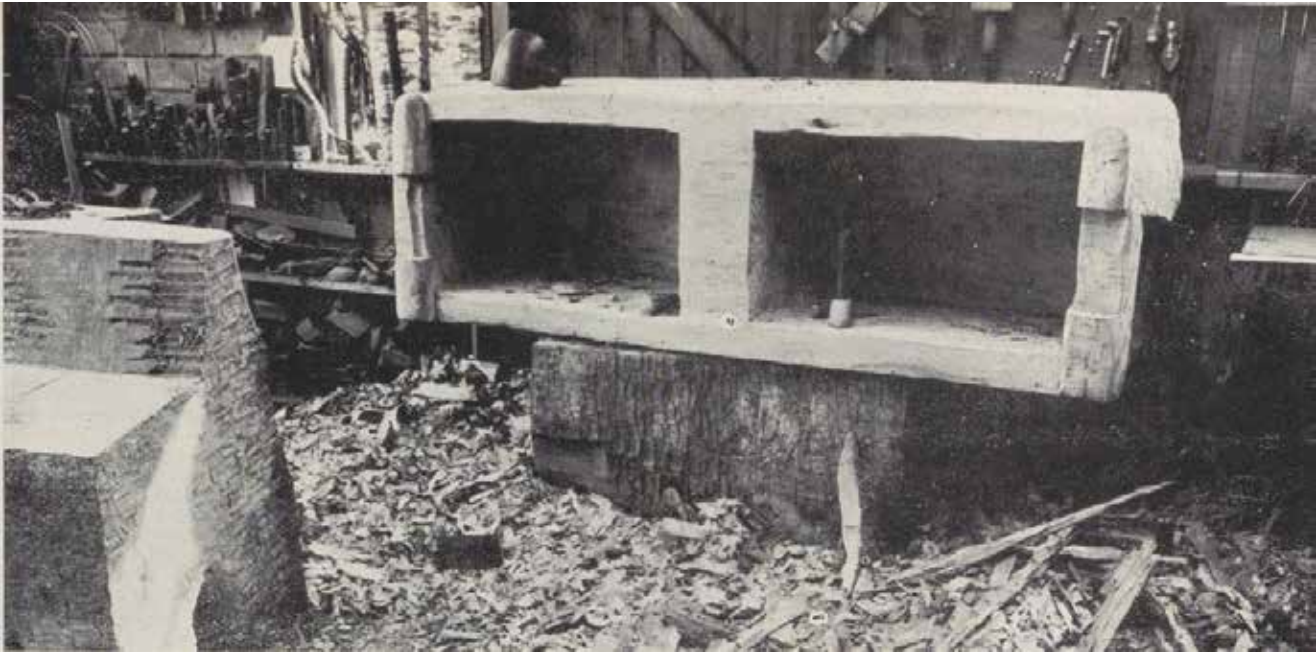
Meuble ? Sculpture ? Totem hiératique ? Si ce meuble d’Alexandre Noll semble voué à rester le support de milles interrogations, il témoigne sans ambages autant d’un véritable culte chez l’artiste : celui du bois. Tout dans la manière de Noll, en effet, est intrinsèquement liée à l’amour éperdu de ce matériau, ce bois massif que les anglais appellent fort à propos «solid wood» et qui, chez lui, prends justement des accents shakespeariens. Car tel un Hamlet chez qui la bille de bois remplacerait le crâne support des possibles², Noll face à son matériau d’élection fait montre lui aussi d’une introspection radicale. Son processus créatif participe d’une philosophie d’existence, celle d’un homme qui découvrit la sculpture sur bois pendant la Première Guerre mondiale et s’en éprit au point de tout lui abandonner. Passion autant qu’outil thérapeutique contre l’horreur de la guerre, la voie du bois sera pour Alexandre Noll celle de la joie retrouvée et une manifestation de sa croyance dans le caractère sacré de la Nature.

Ainsi et au cours du demi-siècle suivant son retour à la vie civile, Noll sculpte, cisèle et ponce autant de pièces uniques que d’essences de bois, dans un engagement total envers chaque bloc brut. Le profond respect qu’a le sculpteur pour les arbres et leur matière se traduit en une confrontation respectueuse avec eux. Noll laisse en effet les qualités naturelles de la matière le guider vers un accord final qui sera celui de la forme résolue par une nouvelle fonction : mobilier et sculpture.

Ce corps à corps intime et amoureux avec le bois, on le retrouve puissamment exprimé dans notre meuble, dont la beauté fruste réside précisément dans l’aspect conservé du tronc d’arbre dont il est issu. C’est ainsi que les poignées des portes sont prises dans la masse comme si leur réalité avait préexisté à l’action de Noll et que le sculpteur a choisi de réaliser tous les mécanismes de ce meuble en bois. Un critique d’art s’en émouvait³ : «nous avons vu Noll remplacer délibérément par des articulations en bois les ferrures de ses petits buffets rustiques : ce dont ceux-ci tirent une originalité puissante, bien que certains décorateurs les regardent comme incompatibles avec les lois de l’ébénisterie ... Ils sont mal équarris. L’architecture en est rudimentaire. C’est une beauté d’essence et une beauté de souche, teintée de paganisme.»

Spirituelle, la relation de Noll au bois et aux arbres est en effet infiniment singulière quand ses contemporains s’efforçaient d’innover en recourant aux procédés de design industriel et aux ressources artificielles. Artisan d’œuvres uniques, l’artiste est ainsi le père de créations abstraites et organiques, à la poésie matinée d’une pointe de brutalisme et qui brouille les frontières entre mobilier et sculpture. Un critique⁴ écrivait en ce sens que les œuvres de Noll «témoignent d’un nouveau mysticisme à l’égard de la nature, qui, dans certains cas, frise l’idolâtrie. Elles sont primitives, non pas tant par leur style que par leur conception et leur création.» Empreint de ce primitivisme qu’il équilibre par une grande sophistication conceptuelle, notre meuble s’impose en témoignage de combien Noll fût autant influencé par son attachement poétique au bois et aux qualités inhérentes à ce matériau que par sa propre impulsion créatrice. C’est ainsi que le dramaturge Jacques Audibert⁵ résuma la manière de l’artiste : «Alexandre Noll trace et polit dans le bois des cheminements où la pensée trouve son compte. Il fait sortir du bois, non le loup, mais un univers musical et mathématique de formes.»

FD



1 Waldemar George : «Les meubles de Noll et la loi des retours», in Art et Industrie n° IX, octobre 1947, page 35.
2 et qui alors s’écrirait «hêtre ou ne pas hêtre» (pardon).
3 en page 9 du numéro d’ Image de France de janvier 1942.
4 Waldemar George op.cit. page 33.
5 cité par Odile Noll pour Histoire de familles, numéro 13, 2008, archives municipales de Fontenay-aux-Roses.



5

-

Alexandre NOLL (1890 - 1970)

Meuble monoxyle

Meuble bar en bois sculpté ouvrant en façade par quatre portes et une tirette centrale. Poignées sculptées dans la masse.

Quatre montants tubulaire formant piétement.

133 x 87 x 44 cm

(taches et légères usures)

A carved massive wood quadripod bar-cabinet by Alexandre Noll.

52,36 x 34,25 x 17,32 inch

(stains and slight wears)

Provenance

Collection particulière.

Acquis à la fin des années 80 dans une collection parisienne.

150 000/180 000 €





René Jules LALIQUE

(1860 - 1945)

4/ René Jules 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 travers 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 exquises 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 (...)

A 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 1^{er} mai 1945 à l’âge de 85 ans sans l’avoir vu redémarrer. A 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.»

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



©DR



©DR

RENÉ - JULES LALIQUE : VASE «SERPENT», MODÈLE CRÉÉ LE 23 AVRIL 1924.

*«Ce que vous tenez vous ennuie.
Toujours le serpent vous attire
Vers les mystères de son arbre.»¹*

Symbole d'ambivalence et d'immortalité, le serpent comme motif décoratif est inhabituel dans l'art occidental où il est plutôt une créature négative qui attire autant qu'elle rebute. C'est ainsi qu'on le retrouve plus en incarnation du *Léviathan*, en *Hydre* destructrice ou comme associé du *Malin* que comme un symbole positif à l'instar du *Caducée* d'Hermès devenu emblème des médecins.

Avide de motifs décoratifs nouveaux et éperdus des merveilles ornementales qu'il n'a de cesse de découvrir dans la faune et la flore, René Lalique s'emparera cependant lui aussi du reptile alors qu'il est encore un joaillier à l'inspiration unique. Il présente en effet à l'*Exposition Universelle* de 1900 : «un bijou d'une rare somptuosité et d'une incomparable réalisation. D'un nœud de serpents tordus et contractés partent neuf têtes qui s'étalent en éventail, crachant des chapelets de perles baroques. On ne saurait traduire l'horreur et la beauté de cette masse vivante.»²

Près de 25 ans plus tard, et également à l'occasion d'une exposition internationale qui fera date dans l'histoire des Arts, c'est à nouveau un serpent qu'il convoque pour en faire le décor d'un remarquable vase imaginé en Avril 1924 (pour l'*Exposition des Arts Décoratifs et Industriels* de Paris).

Confondu avec la forme même du vase qu'il orne, le reptile de Lalique pourra nous évoquer *Jörmungand*, le

«Serpent-Monde» de la mythologie nordique³ ou l'*Ouroboros*⁴. Comme le serpent à la fois décor et forme du vase de 1924, ces deux créatures ophidiennes sont en effet elles aussi l'alpha et l'oméga de l'univers qu'elles circonscrivent. Représentation du mouvement perpétuel de toute chose, l'univers que le serpent enferme est alors celui du connu et de l'inconnu au cœur du conte philosophique de Goethe *Le Serpent Vert*⁵ selon lequel : «le sens du mystère est condition de plénitude».

Ce sens du mystère, il est éminemment présent dans l'art de René Lalique qui, en plein essor de l'Art Déco «ose emprunter leur charme et leur poésie à la flore et à la faune et ne pas les demander à la seule géométrie.»⁶

On s'autorisera à imaginer que le maître entendait ici réintroduire un peu de symbolisme à l'ère du rationalisme. On pourra également se remémorer sa réponse⁷ à la question des principes dirigeant son travail : «je regarde, j'observe : la femme, l'enfant, ce passant, l'envolement d'un oiseau — que sais-je — un arbre heureux dans la lumière comme un poisson dans l'eau ; soudain, l'harmonie d'une forme, d'une attitude, d'un geste, d'un mouvement, s'impose à mon esprit, ne le quitte plus, se combine avec d'autres éléments de composition antérieurement acquis ; quand cela s'est longuement tourné et retourné dans ma tête, l'œuvre est mûre, je n'ai plus qu'à cueillir.»

Or le serpent accompagne Lalique depuis ses débuts de joaillier, et jusque dans son espace de travail à le voir sur cette aquarelle de René Binet de 1902 aux côtés ... d'une tête de serpent naturalisée. «Toujours le serpent vous attire vers les mystères de son arbre.» La boucle est bouclée. Le serpent s'est mordu la queue. L'inspiration de Lalique est elle aussi vouée à l'éternité.

FD

¹ Alexandre Pouchkine in Eugène Onéguine, 1833.

² Pol Neveux in *Art et Décoration*, 1900 juillet-décembre, page 135.

³ qui apparaît de manière écrite dès certains poèmes scaldiques du IXe siècle

⁴ du grec «οὐροβόρος» latinisé, l'*Ouroboros* est un symbole très ancien et multiculturel qui représente un serpent (ou un dragon) se mordant la queue, qui symbolise l'infini et l'éternité.

⁵ *Le Serpent Vert*, (Die Horen), 1795.

⁶ Gaston Varenne in *L'Amour de l'Art*, février 1930, page 66.

⁷ à Maximilien Gauthier in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, septembre 1925, page 419.

René Jules LALIQUE (1860 - 1945)

«Serpent»

Modèle crée le 23 Avril 1924, non continué après 1947.
Vase en verre blanc moulé pressé patiné.
Signé sous la base «R.Lalique».
H : 25,5 cm
(éclats au col et sous la base)

*A "Snake" patinated white molded-pressed glass vase designed by René Lalique on April 1924 the 23rd (stopped after 1947)
Signed "R.Lalique" under the base.
H : 10,04 inch
(chips on the neck and under the base)*

Provenance
Collection particulière

Bibliographie
- Joan Kahr : «Edgar Brandt – Art Deco Ironwork», Schiffer Editor, 2010, modèle reproduit au sein d’une vitrine de la Galerie Brandt sur une photographie page 140.
- Alastaire Duncan : "Art Deco Complete: The Definitive Guide to the Decorative Arts of the 1920s and 1930s", Harry N. Abrams éditions, 2009, modèle reproduit page 197.
- Janine Bloch-Dermant : «Le verre en France d’Emile Gallé à nos jours», Les éditions de l’Amateur, novembre 1999, modèle reproduit page.
- Félix Marcilhac, «R.Lalique, L’Œuvre de Verre», Les Editions de l’Amateur, 1994, modèle reproduit sous le numéro 896, page 416.
- «Catalogue des verreries de René Lalique», Paris, Mars 1932, René Lalique & Cie, modèle reproduit et référencé planche 1 numéro 896.

18 000/22 000 €



René Jules LALIQUE (1860 - 1945)**«Serpent»**

Modèle crée le 23 Avril 1924, non continué après 1947.

Vase en verre moulé pressé teinté ambre.

Signé sous la base en creux «R.Lalique».

H : 25,5 cm

A "Snake" amber tinted molded-pressed glass vase designed by René Lalique on April 1924 the 23rd (stopped after 1947)

Signed "R.Lalique" under the base.

H : 10,04 inch

Provenance

Collection particulière

Bibliographie

- Joan Kahr : «Edgar Brandt – Art Deco Ironwork», Schiffer Editor, 2010, modèle reproduit au sein d'une vitrine de la Galerie Brandt sur une photographie page 140.

- Alastair Duncan : "Art Deco Complete: The Definitive Guide to the Decorative Arts of the 1920s and 1930s", Harry N. Abrams éditions, 2009, modèle reproduit page 197.

- Félix Marilhac, «R.Lalique, L'Œuvre de Verre», Les Editions de l'Amateur, 1994, modèle reproduit sous le numéro 896, page 416. Modèle similaire reproduit page 107.

- «Catalogue des verreries de René Lalique», Paris, Mars 1932, René Lalique & Cie, modèle reproduit et référencé planche 1 numéro 896.

25 000 / 35 000 €



RENÉ JULES LALIQUE : VASE «BOROMÉE», 1928.

«Qu’il cherche dans le monde des oiseaux, le paon lui fournira de merveilleux prétextes à des combinaisons inépuisables de formes. Il en détaille minutieusement toutes les parties constitutives, la tête avec son aigrette, les pattes, le bec, la queue, les plumes, analysant et utilisant chacun de ces éléments suivant son caractère expressif.»¹

Si cette citation visait le travail de joaillier de René Lalique, elle nous intéresse particulièrement en rappelant que le paon comme motif décoratif accompagne l’artiste depuis plus d’un quart de siècle quand il crée (en 1928) son vase «Borromée»². Lalique ayant débuté sa carrière en plein apogée de l’Art Nouveau cela n’a rien d’étonnant. Le plumage irisé du volatile inspire en effet ses contemporains, autant que les symbolismes qui lui sont attachés : résurrection³, immortalité et renouveau. C’est ainsi que la plume du paon est notamment emblématique du mouvement britannique des Arts & Crafts avec la controversée «Peacock Room» que conçoit James McNeill Whistler en 1876-1877 ou le dessin «The Peacock Skirt» qu’Audrey Beardsley imagine en 1893 pour illustrer *Salomé* d’Oscar Wilde. Et après son triomphe (le mot n’est pas trop fort) à l’Exposition Universelle de 1900, le volatile est à ce point associé à son œuvre que René Lalique se voit commander par le poète Robert Montesquiou une illustration pour la couverture de son recueil ... *Les Paons*,⁴.

A noter que le paon sera également le sujet choisi par l’artiste pour le décor de sa première lampe connue, réalisée en verre blanc moulé-pressé patiné en 1910 (dont un exemplaire est présenté au n°18 de cette vente).

Outre l’emploi de la couleur bleue, la superposition de motifs de têtes et de plumage de ce dessin de 1901 semble annoncer la composition originale du décor du vase «Borromée». Car en 1928, également, le motif décoratif n’est pas constitué par les plumes du paon mais là aussi par sa tête et son cou décliné en des orientations diverses.

Quant à la couleur de ce vase maintenant, elle résulte d’un ajout d’oxydes métalliques à la pâte de verre, qui donnera à la cuisson cette couleur éclatante. A noter qu’il ne s’agit pas d’un bleu de cobalt mais bien d’une teinte propre à Lalique et à ce point rare⁵ qu’elle est parfois appelée «Bleu Borromée».

Ce bleu profond et dense termine de rendre fascinant ce vase en l’habillant d’une couleur prétérit, où tout se perd et se dissout, le désir de ciel et de mer comme la nostalgie d’Apollinaire :

«Le printemps laisse errer les fiancés parjures
Et laisse feuilloler longtemps les plumes bleues
Que secoue le cyprès où niche l’oiseau bleu.»⁶

FD

1 Léonce Bénédict in *Revue des Arts Décoratifs*, tome XX, 1900, page 239.
2 ainsi baptisé du nom de l’archipel du *Lac Majeur* dont certaines îles abritent ... des paons blancs.
3 on retrouve le paon associé à des symboles eucharistiques dès le 10^e siècle.
4 Publié en 1901, le 5^e poème du recueil s’intitule «Je sais un bijoutier...» et est dédié à René Lalique.
5 le *Catalogue des verreries de René Lalique*, Paris, Mars 1932, René Lalique & Cie, nous apprend que le vase «Borromée» était vendu 300 F en sa version blanche et 332 en sa version colorée.
6 vers incipit du poème «Les Fiançailles» in *Alcools*, 1913.





©DR

8

René Jules LALIQUE (1860 - 1945)
«Boromée»

Modèle crée en 1928, non repris en 1947.
 Vase en verre bleu moulé-pressé et patiné.
 Signé sous la base «R.Lalique France».
 H : 23 cm

A "Boromée" blue tinted and patinated molded-pressed glass vase designed by René Lalique in 1928 (stopped after 1947).
 Signed "R.Lalique France" under the base.
 H : 9,05 inch

Provenance
 Collection particulière



Rétroéclairé

Bibliographie :

- Patricia Bayer et Mark Waller : «The Art of René Lalique», Londres, 2005, modèle reproduit page 29.
- Félix Marcilhac, «R.Lalique, L'œuvre de verre», Les Editions de l'Amateur, Paris, 2004, modèle référencé et reproduit sous le numéro 1017 page 442.
- Janine Bloch-Dermant : «Le verre en France d'Emile Gallé à nos jours», Les éditions de l'Amateur, novembre 1999, modèle reproduit page 195.
- Félix Marcilhac, «R.Lalique, L'œuvre de verre», Les Editions de l'Amateur, Paris, 1994. Modèle référencé et reproduit page 434 sous le numéro 978 et en photographie couleur page 107.
- «Catalogue des verreries de René Lalique», Paris, Mars 1932, René Lalique & Cie, modèle reproduit et référencé planche 20 numéro 1017.

40 000 / 60 000 €





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 14^e 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 le fini 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. Témoignant 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.



© DR

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 Marciilhac : *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.



JEAN DUNAND, MAÎTRE DE LA LAQUE ART DÉCO

«Voici vingt-sept ans que je travaille la laque et je commence à peine à la connaître !»¹

Dunand rencontre la laque lorsqu'un collectionneur lui confie d'anciens bronzes japonais à restaurer et qu'il remarque que leur «patine» résulte en fait de fines couches de résine naturelle, à la fois protectrices et décoratives. Fasciné par cette matière et ses potentialités, il en fait l'apprentissage à partir de 1912 auprès de Seizo Sugawara, un maître laqueur japonais qu'il rencontre par l'intermédiaire d'Eileen Gray. S'il commence dès l'automne 1912 à recouvrir certaines de ses dinanderies d'une couche de laque protectrice, il faut attendre l'après-guerre pour que le médium soit employé par Dunand pour la décoration même de ses pièces et jusqu'à en faire une matière spécifiquement picturale. Sa première réalisation en ce sens date de 1921 : un panneau reprenant une composition peinte par Henri de Waroquier et qu'il présente au *Salon des Artistes Décorateurs*. Le succès rencontré le conforte dans sa passion pour un médium qui ravive sa créativité et qu'il appliquera à la dinanderie, aux meubles, aux bijoux, aux tissus ...

Pour ce qui est des meubles, la laque renouvelle le vocabulaire plastique de Dunand qui doit imaginer des formes qui ne laisseront pas apparaître les joints et les raccords du montage sous la matière. Cela exige notamment de rendre son mobilier «indéformable» en usant de colles spéciales et de grandes presses pour en fixer parfaitement les surfaces avant de débiter le long processus de laquage. Chaque couche de laque doit en effet sécher et durcir jusque deux semaines avant d'être poncée, l'opération étant renouvelée jusqu'à parfois quinze couches (et autant d'opération de séchage et polissage) pour obtenir une simple surface unie. Les laques de Dunand sont ainsi d'un luxe d'autant plus achevé que leur réalisation, sous le climat tempéré de son atelier parisien, nécessitait un minimum de six à neuf mois.

La couleur blanche n'existant pas parmi les laques colorées, Jean Dunand reprend à son compte la technique éminemment délicate et précieuse du décor à la coquille d'œuf noyée dans la laque. Si le procédé est utilisé depuis longtemps par les japonais pour décorer de petits objets, Dunand le transpose à de grandes surfaces pour les recouvrir de blancs craquelés d'un effet aussi subtil que spectaculaire. Là encore, la technique est d'une grande précision et d'un raffinement rare. Elle suppose en effet que les coquilles soient lavées, délicatement écrasées puis tamisées avant que leurs fragments ne soient utilisés en fonction de leurs tailles et de leurs couleurs. Chacun de ces infimes morceaux de coquille est alors posé bord à bord à la pince sur une couche de laque fraîche. Par suite, la couche de coquilles est poncée pour obtenir une surface lisse qui sera ensuite noyée dans une nouvelle couche de laque transparente afin de remplir les interstices. Selon l'effet souhaité, la coquille est placée du côté convexe pour apparaître blanche, ou du côté concave auquel cas une fois remplies et serties par la couche suivante de laque elle apparaîtra légèrement teintées, ce qui permet d'animer la surface. Les nuances peuvent également provenir d'une légère coloration de la laque translucide les recouvrant.

C'est précisément de ce décor en laque coquille d'œuf que nos tables tirent leur raffinement subtil et minimaliste. Juchés sur leurs structures de bois laqué noir, leurs plateaux semblent arborer des paysages abstraits de terre craquelée, d'écorce, d'écume ou de constellations. Contrastant par leur blancheur voilée de laque avec leur support, ils deviennent même évocateurs de l'aspect de certains nuages ou de la Lune illuminant un ciel nocturne.

En se laissant contempler sans réfléchir tout à fait la lumière, la laque de Dunand incarne ainsi une certaine idée extrême-orientale du beau : «n'être rien qu'un dessin d'ombres, qu'un jeu de clair-obscur produit par la juxtaposition de substances diverses.»² Par la pureté de leurs lignes et l'arbitraire de leur esthétique, elles témoignent également de l'immense décorateur que fût Jean Dunand, génial créateur «de véritables chefs-d'œuvre, aussi bien par la spiritualité qui les anime que par le fini de leur exécution»³.

FD

¹ Jean Dunand cité par Roger Nalys in *L'Officiel de la mode* numéro 96, 1929.
² Junichirô Tanizaki in *Eloge de l'ombre*, 1933, Editions Verdier (2011), page 64.
³ Roger Nalys, op.cit.



©DR



©DR



9

Jean DUNAND (1877 - 1942)

Circa 1925

Suite de trois tables gigognes en laque noire, plateaux rectangulaires en marqueterie de coquilles d'œuf.

Estampillées «Jean Dunand laqueur» et numérotées 768.

Petite : 34 x 40 x 33 cm

Moyenne : 38 x 40,5 x 40 cm

Grande : 42,5 x 40 x 48,5 cm

(éclats à la laque)

A set of three black lacquered wood nesting tables with eggshell inlaid plates designed by Jean Dunand from around 1925. Each table stamped "Dunand Laqueur" and numbered "768" under the plate.

Small one : 13,38 x 15,75 x 12,99 inch

Middle one : 14,96 x 15,75 x 15,75 inch

Tall one : 16,73 x 15,75 x 19,09 inch

(chips on the lacquer)

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

- Amélie & Félix Marcilhac, «Jean Dunand», Norma éditions, Paris, 2020, modèle reproduit et référencé page 285 sous la référence 7.

100 000/150 000 €



©DR





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. Achievée 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 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.



©DR



PIERRE CHAREAU – «VEILLEUSES AUVENT LP625», MODÈLE CRÉÉ EN 1926

«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

À partir de 1924, Pierre Chareau opte définitivement pour l'emploi de l'albâtre afin de constituer les réflecteurs et abat-jours de ses luminaires. D'emploi aisé, le beau poli et l'opalescence légèrement miel du matériau lui permettent à l'envie «[d'] ôter à la source lumineuse sa dure fixité.»² Les effets de veinage et les subtiles différences de teintes offertes par le minéral semblent par ailleurs parfaitement répondre aux envies d'unicité qu'il exprimait véhémentement en 1923³ : «L'idée même de l'uniformité m'est odieuse. On peut augurer son règne ; mais on peut répugner à subir sa tyrannie.»

Lors, Chareau découpera l'albâtre en différents volumes déclinés au grès de nombreux design de luminaires qui auront pour point commun de diffuser une lumière chaude et tamisée, que le critique Léon Dehair⁴ décrira joliment comme «des couronnes de clarté qui créent un immatériel décor.» Chez Pierre Chareau, en effet, l'éclairage n'est aucunement une préoccupation ponctuelle mais bien une attention permanente, puisqu'il fait de la luminosité un des moyens permettant de réaliser l'équilibre intérieur auquel il aspire. C'est ainsi qu'il imaginera durant toute sa carrière d'innovantes solutions d'éclairage et autant de luminaires dont le minimalisme sculptural exploite nouveaux matériaux et techniques modernes pour les faire correspondre à une vision contemporaine et revalorisée des arts décoratifs.

Ce rationalisme esthétique et conceptuel, on la retrouve dans nos veilleuses « LP625 », dont les albâtres taillées à angle droit sont à la fois d'un minimalisme radical et d'un équilibre formel qui ne sacrifie en rien la pureté des lignes. Jouant des contrastes entre la blancheur minérale de l'albâtre abritant la lumière et la noire froideur du métal, elles illustrent en quoi «la ligne d'un intérieur de Chareau ravit l'œil parce qu'elle repose sur un ensemble de contrastes finement répétés.»⁵

FD

¹ Maximilien Gauthier in *L'Art et les Artistes*, n°45, mars 1924, page 286.
² Edmond Fleg dans son article «Nos décorateurs : Pierre Chareau» in *Les Arts de la Maison*, 1924, page 26.
³ dans un entretien avec G.J in *Le Bulletin de la vie artistique* du 1er octobre 1923 page 413.
⁴ in *L'Art Décoratif Français*, édition Albert Levy, Paris, 1926 page 3.
⁵ Jacques Fouquet in *Le Crapeau* du 15 novembre 1923, page 18.



10

- **Pierre CHAREAU (1883 - 1950)**
«Veilleuses auvent LP625»

Modèle créé en 1926
 Paire de veilleuses en albâtre sculpté et montures en métal noirci.
 15 x 13 x 8,5 cm
 (usures aux albâtres et manque les cache des tiges filetées)

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

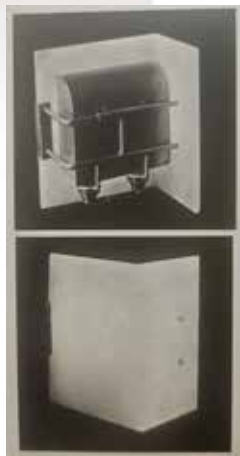
*A pair of alabaster and patinated metal "LP625 veilleuses auvent" ("LP625 awning table lamps") designed by Pierre Chareau in 1926.
 5,90 x 5,12 x 3,35 inch
 (wears on the alabasters and missing)*

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

Provenance
 Collection particulière.

Bibliographie
 - Marc Vellay et Keneth Frampton : »Pierre Chareau architecte-meublier 1883-1950«, Les Editions du Regard, Paris, 1984, modèle référencé et reproduit page 330.
 «Pierre Chareau le meuble en mouvement», éditions Galerie Jacques De Vos, collection «Aux sources du XXe siècle», 1993, modèle référencé page 74 et reproduit page 75.
 - «Pierre Chareau : Modern Architecture and Design», catalogue de l'exposition au Jewish Museum de New York, 2016, modèle reproduit page 130.
 - Marc Bédarida et Francis Lamon : «Pierre Chareau», tome 1, Norma édition, Paris, 2023, modèle reproduit et référencé page 334 sous le numéro 36.

10 000/12 000 €



©DR

PIERRE CHAREAU : LAMPE «LP180-181» OU «MASQUE», MODÈLE CRÉÉ EN 1923

«Son admiration profonde pour la peinture cubiste, qu'il collectionne avec amour, la fait accuser parfois d'être un décorateur cubiste. On entendait marquer par-là que son art est d'une déconcertante excentricité et d'un modernisme exaspéré. Si le fait d'attribuer dans nos intérieurs et dans notre mobilier une importance énorme à des considérations constructives et non seulement ornementales est une conséquence des théories cubistes, Pierre Chareau, sans conteste leur doit beaucoup.»¹

Au Salon d'Automne de Paris de 1923, Pierre Chareau expose au sein de l'aménagement d'un boudoir un nouveau luminaire de sa création. Sobrement baptisé «LP180-181», le design du modèle lui vaudra rapidement le surnom de lampe «Masque».

La lampe «LP180-181» présente en effet un diffuseur formé par deux plaques d'albâtre en quart de cercle, la forme en résultant évoquant un visage qui rappellera tant la «Tête d'Homme» peinte par Picasso en 1908 qu'un masque gabonais Okuyi ou Fang au maquillage de kaolin : «Marquée par les interférences entre Cubisme et Art Nègre (sic), la lampe «Masque» focalise sur elle tous les concepts : rigueur de plans cubistes et stylisation des masques africains par l'angulation des plaques d'albâtre.»²

Évocateur et résolument moderniste, le modèle devient vite iconique et c'est ainsi qu'on pourra le retrouver en 1926 dans les décors du film *Le Vertige* réalisé par Marcel l'Herbier ou dans la chambre principale de «La Maison de Verre» (dont l'aménagement de débute en 1928).

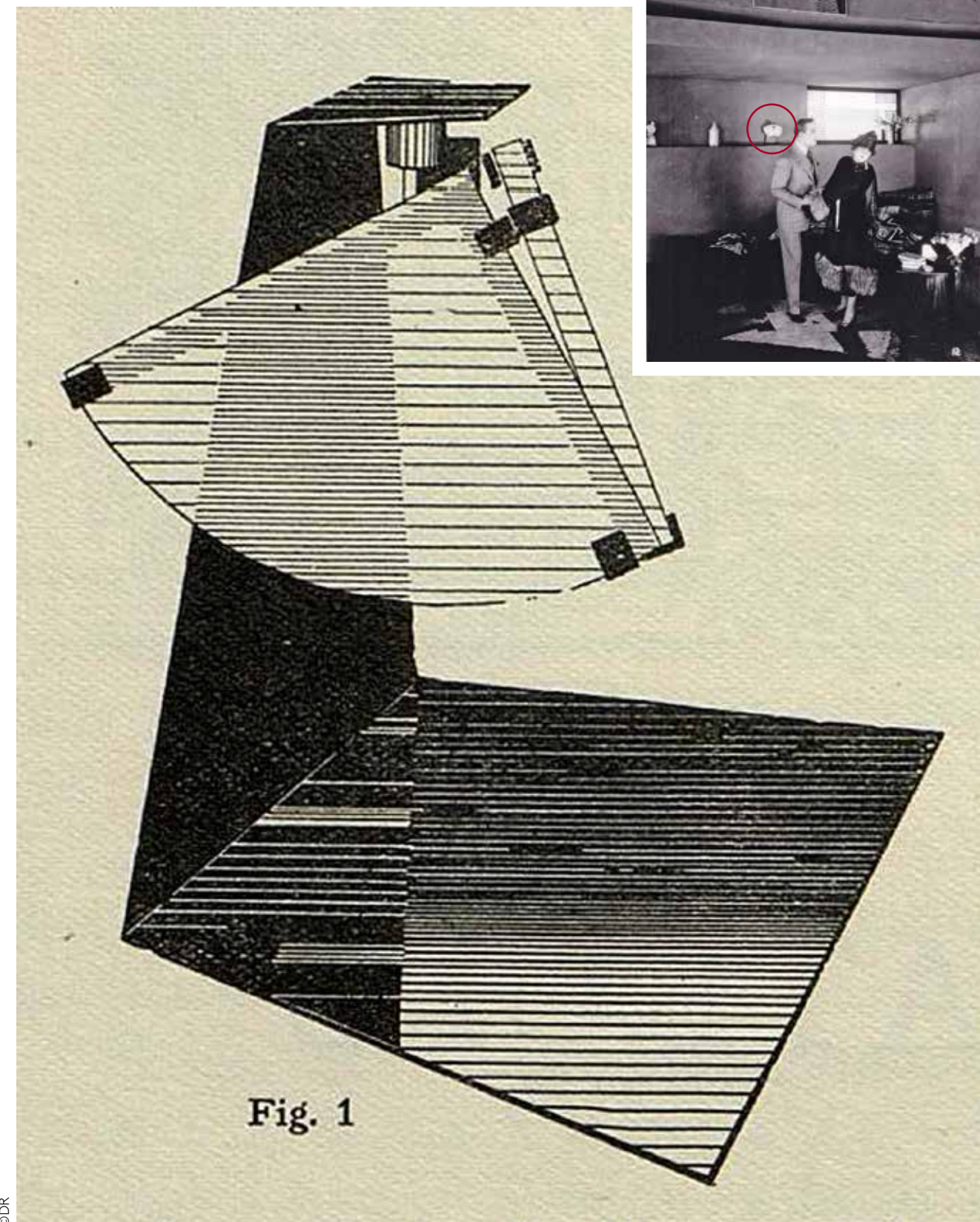
Par son mariage unique de certains principes cubistes avec une rigoureuse différenciation d'éléments géométriques alternant courbes et droites, la «LP180-181» est en effet particulièrement représentative de l'art de Pierre Chareau. Plus que centenaire, ce design admirable incarne un des canons esthétiques de son créateur : «la beauté froide et nette des plans géométrique [qui] dédaigne la mollesse voluptueuse des lignes infléchies.»³

FD

¹ Gaston Varenne dans son article «L'esprit moderne de Pierre Chareau» in *Art et Décoration*, mai 1923, page 47.

² In Olivier Cinqualbre : *Pierre chareau architecte un art intérieur*, éditions du Centre Pompidou, collection *Les cahiers du Musée national d'Art moderne*, n°1993, 16 novembre 1993, page 125.

³ G.J in *Le Bulletin de la vie artistique* du 1er octobre 1923 page 414.



©DR

©DR



11

Pierre CHAREAU (1883 - 1950)
«LP180-181» ou «Masque»

Modèle créé en 1922

Lampe à structure en lame de métal patinée
 composée de deux réflecteurs orientables
 triangulaires arrondis en albâtre.

29 x 27 x 22,5 cm

(légères usures aux albâtres)

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

*An "LP180-181" or "Mask" patinated wrought
 iron and alabaster table lamp designed by Pierre
 Chareau in 1922.*

*11,42 x 10,63 x 8,86 inch
 (slight wears on the alabasters)*

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

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

- «L'Art et les Artistes», n°45, mars 1924, modèle
 reproduit dans un ensemble page 283.

- «Les Arts de la Maison», automne 1926,
 éditions Albert Morancé, Paris, croquis du
 modèle reproduit page 18.

- Vogue, 1er décembre 1926, modèle reproduit
 page 17.

- Mobilier et décoration : revue française des
 arts décoratifs appliqués, 1926, modèle reproduit
 au sein d'un ensemble page 103.

- Marc Vellay et Kenneth Frampton : «Pierre
 Chareau», Éditions du Regard, Paris, 1984,
 modèle reproduit et référencé page 121 et
 croquis du modèle page 192.

- «Lumières, je pense à vous», catalogue de
 l'exposition au Centre Pompidou du 3 juin au 5
 août 1985, Hermé éditions, Paris, 1988, modèle
 reproduit et référencé page 151.

- Brian Brace Taylor : «Pierre Chareau. Designer
 and Architect», Cologne, 1992, modèle
 référencé et reproduit page 61 et page 134 dans
 l'aménagement de la chambre principale de La
 Maison de Verre.

- Marc Bédarida et Francis Lamon : «Pierre
 Chareau», tome 1, Norma édition, Paris, 2023,
 modèle reproduit et référencé page 330 sous le
 numéro 3.

Filmographie

- Un exemplaire de la LP180-181 figure dans les
 décors du film Le Vertige, réalisé en 1926 par
 Marcel l'Herbier.

Muséographie

Un exemplaire similaire figure dans les
 collections du Centre national d'art et de culture
 Georges-Pompidou sous la référence d'inventaire
 AM1995-1-47.

40 000 / 60 000 €

PIERRE CHAREAU : LAMPE «RELIGIEUSE»

«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

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 G. Rémon : «Nos artistes Décorateurs – Pierre Chareau» in *Mobilier et décoration : revue française des arts décoratifs appliqués*, 1925, page 58
2 supervisés par Robert Mallet-Stevens qui les organise autours 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.





12

Pierre CHAREAU (1883 - 1950)

«Petite religieuse»

Modèle créé en 1924

Lampe en noyer sculpté de forme conique et monture en acier patiné enserrant quatre lames d'albâtres à découpes triangulaires.

41 x 42 x 49 cm

(albâtres usées et petits fêles)

Nous adressons nos plus vifs remerciements à M. Francis Lamond pour les précieuses informations qu'il nous a livr au sujet de cette Suvre.

A "Petite religieuse" ("Small nun") walnut tree, patinated wrought iron and alabaster table lamp designed by Pierre Chareau in 1924.

Provenance

Collection particulière

Ancienne collection Lucie HOLT LE SON (membre active de l'UAM)

Bibliographie

- Brian Brace Taylor : «Pierre Chareau. Designer and Architect», Cologne, 1992, modèle reproduit page 60.

- Marc Bédarida et Francis Lamon : «Pierre Chareau», tome 1, Norma édition, Paris, 2023, modèle reproduit et référencé page 332 sous le numéro 21 et page 266.

30 000/40 000 €





JEAN DUNAND – COUPES EN DINANDERIE, CIRCA 1922.



©DR

«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

Dès son apprentissage à l'Ecole des Arts Industriels de Genève, Jean Dunand étudie les métaux repoussés, la ciselure et la gravure. Il se forme en parallèle à la dinanderie auprès du maître chaudronnier Auguste Dannhauer, qui lui apprend cet art séculaire consistant à marteler à froid (même si la flamme du chalumeau vient l'assouplir) une plaque circulaire de métal pour lui faire adopter une forme sans recourir à une quelconque forme de soudure. Cette technique exigeante, Dunand la maîtrise rapidement jusqu'à devenir un dinandier hors pair et renoncer en 1905 à sa vocation initiale de sculpteur pour embrasser pleinement cette discipline des arts décoratifs.

Lors et depuis son atelier parisien de la rue Hallé (dans le 14^e arrondissement), Jean Dunand imagine, pour mieux obtenir les formes qu'il espère et ennoblir leurs surfaces de traitements originaux, toute une gamme d'outils fabriqués et inventés par ses soins.

A sa maîtrise du métal et la connaissance approfondie de ses différents alliages et facultés, Jean Dunand ajoute à partir de 1921 une autre technique éminemment personnelle : la laque. Près de 10 ans après le début de son apprentissage auprès de Seizo Sugawara², le dinandier est en effet le premier de ses pairs à anoblir ses œuvres de métal d'un chatoyant manteau de résine colorée³.

D'abord employée pour protéger ses dinanderies, la laque devient vite sous l'inspiration effrénée de Dunand le procédé décoratif inédit qui confère à ses objets montés au marteau la plus grande préciosité. Mêlant à sa laque des pigments végétaux en poudre, des fragments de coquille d'œuf ou encore des feuilles d'or, le dinandier développe une grammaire décorative ferme et distinctive, qui répugne aux motifs compliqués et où c'est l'abstraction ou la géométrie qui enrichira les formes tirées du métal. Uniques en leur genre, les dinanderies de Dunand lui attirent l'admiration d'une critique attentive qui n'hésitera pas à écrire⁴ : «s'il est un homme qui à notre époque ait poussé à un point extrême l'intelligence du métal c'est bien Jean Dunand.»

Filles d'un savoir-faire complexe, où la pureté artisanale du geste sert la vision artistique la plus inspirée, les dinanderies de Dunand sont à ce point empiriques et *sui generis* qu'on pourrait les qualifier du légitime néologisme de «Dunanderies». A cet égard c'est une chance et un privilège que de pouvoir aujourd'hui prendre en main deux de ces délicates réalisations et d'en éprouver l'émouvante légèreté sous la troublante douceur de leurs robes de laque. On se souviendra alors qu'il y a un siècle de ça, un critique d'art⁵ éprouvait les mêmes émotions et s'en ouvrait ainsi : «J'ai sous les yeux une petite coupe métallique de Jean Dunand, et elle me fait songer à la majesté des primitifs, car elle est d'un style tout en affirmations directes, naïves, sans recours aux prestiges de la métaphore (...) une harmonie vivante où les splendeurs de la matière sont expressives de pensée et de tendresse humaine.»

FD

¹ Yvanhoë Rambosson in *L'Amour de l'Art* de janvier 1923 page 616.
² maître laqueur japonais installé en France qu'il rencontre par l'intermédiaire d'Eileen Gray.
³ on prendra soin ici de souligner qu'à la différence du travail sur bois qui doit sécher en milieu humide, la laque sur métal suppose que chaque couche soit cuite au four.
⁴ à tout le moins Yvanhoë Rambosson, op.cit. page 613.
⁵ Maximilien Gauthier in *L'Art Vivant*, 1925, page 20.



13

- **Jean DUNAND (1877 - 1942)**

Circa 1922
Suite de deux coupes circulaires évasées sur talon en retrait en dinanderie de cuivre à décor externe de laque essuyée de couleur brune nuancée et de laque rouge à l'intérieur.
Signées «Jean Dunand».
H : 7 cm, D : 11 cm

A set of two copperware cups made by Jean Dunand from around 1922, with an external decoration of brown wiped lacquer and a red lacquer internal one. Signed «Jean Dunand».
H : 2,75 inch, D : 4,33 inch

Provenance
Collection particulière

Bibliographie :
- Amélie & Félix Marilhac, «Jean Dunand», Norma éditions, Paris, 2020, modèle approchant reproduit page 40 et page 349 sous les numéros 14 et 15.

8 000/10 000 €





Maurice COUËT pour CARTIER

(1885 - 1963)

«Joaillier des rois, roi des joailliers.»¹

La Maison *Cartier* est fondée en 1847 par Louis-François Cartier, qui ouvre sa joaillerie Rue Montorgueil. Suivant la mode de son temps, il fabrique d’abord des bijoux imitant ceux de l’époque classique, de la Renaissance ou des siècles gothiques, déclinant notamment pierres ciselées ou gravées et camées.

En 1853, Cartier déplace le siège de sa joaillerie à proximité du *Palais-Royal*, quartier chic où il obtient de nombreuses commandes de la haute société ... et enfin de la princesse Mathilde Bonaparte. Trois ans plus tard c’est l’impératrice Eugénie elle-même qui devient cliente, asseyant définitivement la notoriété de la marque auprès de l’aristocratie. La marque *Cartier* va alors connaître un succès sans précédent, tandis que le développement de sa clientèle s’accompagne d’un accroissement du nombre et de la valeur des bijoux qu’elle réalise. Attentif à son héritage, Louis-François forme son fils, Alfred qui le remplace à la tête de l’entreprise en 1874 et aura à cœur de renforcer la visibilité de la marque à l’international, notamment en participant aux *Expositions Universelles* de Paris et en voyageant beaucoup pour rechercher des pierres et des inspirations nouvelles.

Ces dernières aboutissent par exemple, en 1877, à de premiers bijoux de style chinois et japonais. En 1898, c’est une 3e génération de Cartier qui rejoint l’entreprise familiale avec Louis Cartier, le fils aîné d’Alfred qui rapprochera toujours plus *Cartier* du monde de la mode et du luxe en épousant Andrée Worth², la complémentarité des deux maisons leur permettant d’influer profondément sur le gout des classes aisées européennes et américaines.

En ce sens, Louis Cartier est à l’initiative d’une évolution majeure pour l’entreprise en 1899 : déménager la maison *Cartier* dans un nouveau magasin au 13 *Rue de la Paix*. Depuis ce centre névralgique du luxe parisien, la réputation de la maison *Cartier* rayonnera plus que jamais parmi la haute bourgeoisie et jusque dans les cours royales européennes. En 1902 notamment, c’est le rapprochement avec la couronne britannique par l’ouverture d’une boutique londonienne, suivi deux ans plus tard du brevet de fournisseur royal officiel par le roi Édouard VII. Suivront de nombreuses autres cours européennes tandis que *Cartier* devient une institution à même d’imposer sa manière, notamment en refusant de suivre les formes de l’*Art Nouveau* qui triomphe début 1900. Possédant son propre studio de création, la maison *Cartier* fait en effet le choix de se différencier de la concurrence et construire avec aplomb et volontarisme son propre style. Ainsi, si la Nature participe des inspirations de la maison, *Cartier* s’inspirera du XVIIIe siècle ou des entrelacs des arts islamiques, orientaux et asiatiques, tout en réduisant la taille de ses montures et accroches pour laisser s’exprimer une abondance de pierres et de diamants. C’est ce qu’on appellera le style «guirlande»³, qui existe indépendamment de *Cartier* mais qui deviendra un classique de la maison qui l’accompagne de l’emploi du platine dès 1900. D’un éclat plus froid et brillant que l’or ou l’argent, ce nouveau métal noble permet aux bijoux de la maison d’être plus légers et souples que les autres (un véritable atout pour les diadèmes notamment).

Au début du Xxe siècle donc, *Cartier* participe des précurseurs de la joaillerie contemporaine, et étendra rapidement sa soif d’innovation techniques et formelles à l’horlogerie. Louis Cartier est ainsi le troisième⁴ père de la montre bracelet, qu’il créé en 1904 pour son ami aviateur Santos-Dumont afin de contrer la difficulté de sortir une montre à gousset en plein vol. Baptisée du nom de son inspireteur, la «Santos» sera commercialisée à partir de 1911. Si la montre-bracelet a donc d’abord été

conçue comme une solution technique à un besoin, le concept séduit *Cartier* et plusieurs autres modèles suivront qui font partie du patrimoine de l’horlogerie contemporaine. Citons pour exemple la 1ère montre à «boucle déployante»⁵ ou fermoir pliant (la «*Tonneau*», en 1906), la «*Tortue*» (1912) et la première pendule mystérieuse «*Modèle A*» (1912) dont on a l’impression qu’elle ne possède pas de mouvements et que ses aiguilles tournent «toutes seules» sur un cadran en cristal complètement transparent. Autre design iconique d’abord appliqué à une montre bracelet pour femme : le décor «*Panthère*» en onyx et pavage de brillants apparaît en 1914. Trois ans plus tard ce sera la montre «*Tank*» et plus tard la montre «*Baignoire*» (1957) ou l’iconique «*Crash*» (1967) et son cadran asymétrique et distordu.

Cartier est cependant encore essentiellement une maison connue pour sa joaillerie d’exception à l’heure d’importer les codes de l’élégance française jusqu’outre-Atlantique en ouvrant en 1909 une succursale new-yorkaise. Sise au 712, 5th Avenue, la boutique de New York devient une ambassade de la marque, qui acquiert tout l’immeuble et y fait installer une horloge monumentale symbolisant l’amitié franco-américain. Chouchoute du gotha européen et désormais américain, la maison *Cartier* peut en toute liberté continuer à imposer un style éminemment personnel, qui participera au début du Xxe siècle des précurseurs de l’Art Déco.

Dès 1911 en effet, Jacques Cartier se rend en Inde pour y acheter des pierres et rencontrer des princes locaux. Il en rapporte des inspirations qui permettent à la maison *Cartier* de populariser à partir de 1912 une nouvelle taille de diamants baptisée «*baguette*» et, dès 1913, des pièces d’inspiration hindou qui reprennent des motifs traditionnels comme le *Sarpech* (un ornement de turban). *Cartier* établit ce faisant de solides relations avec la haute sphère politique du pays et notamment Bhupindar Singh. En 1925, celui qui est alors Maharadjah de Patiala commande en effet un extraordinaire collier de cérémonie en platine pour lequel il apporte à serti 2930 diamants pour 962,25 carats (dont un diamant jaune De Beers dont les 234,65 carats en faisait le septième plus gros diamant taillé du monde). Terminée en 1928, le «*Collier de Patiala*» est un témoignage éclatant du style Art Déco selon *Cartier*, auquel on peut également rattacher les désormais célèbres colliers et bracelets «*Tutti Frutti*» qui déclinent saphirs, rubis, diamants et émeraudes gravés en forme de fruits et de fleurs, sur des montures de platine articulées. Autre design iconique né de l’acmé Art Déco de la maison : la bague «*Trinity*» aux trois anneaux d’ors de couleurs différentes (1924). Dans le même temps, Cartier se fait l’allié de la nouvelle élégance féminine d’après-guerre en développant de délicats nécessaires de maquillages, des sacs à mains de soirée décorés d’argent ou d’émail, des lunettes, des broches à clips, des flacons et atomiseurs de parfum, des boucles de ceintures et de chaussures (...) Jacques Cartier défendra cet éclectisme⁶ en affirmant : «*une joaillerie comme la nôtre est à même aussi bien de garnir d’un collier éblouissant les épaules d’une femme que de remplir son sac à main d’un poudrier, d’une glace (...) et le tout empreint du même cachet d’originalité et d’art*».

En 1933, la joaillière franco-belge Jeanne Toussaint succède à Louis Cartier à la tête de la création (poste qu’elle occupera jusqu’en 1970). Celle qu’on surnomme «la Panthère» marquera de son empreinte la maison par sa palette flamboyante où l’or devient une couleur et affiche de nombreux effets de surfaces (cannelures, ajours ...), ses thèmes animaliers et fantastiques et une végétation luxuriante teintée d’orientalisme. La mode des Années 30 étant aux coiffures courtes, Toussaint fait dessiner plusieurs modèles de longues boucles d’oreilles et, pour répondre à la vogue des manches courtes, des bracelets étroits et souples pour orner les poignets



©DR

ou plus larges et rigides pour être placés plus haut sur le bras. On doit également à Toussaint d’intégrer au répertoire de la maison *Cartier* de nouveaux bijoux très en volume sur lesquels les pierres sont taillées en boule ou s’accumulent à la manière de grappes de fruits. Jeanne ose aussi de nouvelles associations de couleurs à partir des années 1940, qui voient se côtoyer le corail et le mauve de l’améthyste avec le vert de l’émeraude et les turquoises, les diamants et les pierres fines et dures. Pendant l’Occupation de Paris, c’est Jeanne Toussaint qui assure la direction de la bijouterie *Rue de la Paix* et, militante⁷, place en 1941 dans les vitrines «*l’Oiseau en cage*», un bijou en lapis-lazuli, corail et saphir figurant un rossignol aux couleurs du drapeau français emprisonné dans une cage en or. A la libération, c’est d’autres bijoux aux accents patriotiques qui seront exposés par *Cartier*, entre broches bleues-blanches-rouges et «*L’oiseau libéré*» qui en 1944 est présenté dans une cage désormais ouverte.

(...)

(la suite de la biographie de la maison Cartier jusqu’à nos jours est à retrouver sur Millon.com)

- 1 formule attribuée au Roi Édouard VII lors de la réception en 1902 de sa commande de 27 diadèmes réalisés par la maison *Cartier* de Londres
- 2 empire anglais de la couture, on doit notamment à la famille Worth l’idée des collections saisonnières et des défilés.
- 3 retour au Versailles du XVIIIe et aux motifs naturels stylisés de pampres, fleurs, roses et feuilles d’acanthes.
- 4 après Patek Philippe et Girard-Perregaux.
- 5 un type de fermeture à la fois élégante et pratique puisque si elle s’ouvre par accident la montre se maintient autour du poignet sans tomber.
- 6 à l’occasion de l’*Exposition Française* au Caire de mars 1929 selon Franco Cologni et Ettore Mocchetti in *L’Objet Cartier – 150 ans de traditions et d’innovation*, La Bibliothèque des Arts, Paris, 1992, page 133.
- 7 d’autant plus que c’est dans les bureaux de *Cartier* Londres que s’est réfugié le Général de Gaulle dès juin 1940.

MAURICE COUËT POUR CARTIER - BOÎTE EN ARGENT, LAPIS LAZULI ET APPRÊTS EN JADE.

“You say smile, I say cheese
Cartier, I say please.»¹

Alors que la maison *Cartier* décline déjà le bleu via différents diamants et pierres semi-précieuses ou en usant d’émail opaque, on voit apparaître autour de 1914 - puis régulièrement à partir de 1920 - l’utilisation de pierres dures pour rendre cette couleur. La turquoise, la sodalite et le lapis-lazuli sont ainsi employés pour évoquer l’Orient et l’Extrême-Orient chers à Louis Cartier, tandis que la préciosité de ces matériaux rencontre parfaitement l’esthétique Art Déco. Le lapis-lazuli, notamment, vient s’harmoniser délicatement avec l’or et/ ou l’argent sur les étuis et boîtes à cigarettes de table qui apparaissent au catalogue de la maison *Cartier* dans l’après Première Guerre Mondiale. L’esthétique nouvelle des «*Années Folles*» sied en effet particulièrement bien à ces grands objets rectangulaires, qui deviennent le support d’une inventivité et d’un luxe remarquables.

Les orfèvres et joailliers de *Cartier* rivalisent alors d’inventivité pour créer des pièces uniques pour leur clientèle fortunée. Vouées à refléter avec élégance le prestige de leurs propriétaires, les boîtes à cigarettes de *Cartier* déclineront ainsi gravures personnalisées (monogrammes, armoiries familiales ...) et décors les plus riches (plaques de pierres dures, diamants ...) pour ajouter encore une touche d’exclusivité à ces objets déjà exceptionnels. Plaquée de lapis-lazuli, notre boîte participe de cette production fastueuse, notamment en ce qu’elle porte - le fait est remarquable - le poinçon d’orfèvre de Maurice Couët, à qui la maison *Cartier* doit certaines de ses plus remarquables créations horlogères : les «*pendules mystérieuses*»².

Marquée des intentions les plus ostentatoires et luxueuses, cette boîte témoigne également d’une inspiration très importante chez *Cartier* et qui s’étendra par suite à l’ensemble de la haute joaillerie de l’entre-deux-guerres : l’Extrême Orient. Dès le dernier quart du XIXe en effet, la production de la maison s’inspire des vocabulaires décoratifs chinois et japonais en déclinant griffons, chimères et dragons sur les nécessaires, les flacons ou les fermoirs tandis que les surfaces des objets s’ornent de géométries sinisantes ou de treillages évoquant le bambou. La vogue asiatique doit, de fait, beaucoup à Louis Cartier, qui dirige les créations de la maison de 1898 à 1933. Guidé par la passion et un esprit d’érudition remarquable, il collectionne les objets d’art issus de différentes cultures orientales et extrême-orientales ainsi que les ouvrages de référence sur elles.

Mue par un intérêt allant au-delà du simple exotisme, Louis Cartier n’hésite pas à mettre cette collection personnelle à disposition de ses dessinateurs, qu’il invite à y puiser leur inspiration. En parallèle, afin de produire des œuvres exceptionnelles (et d’enrichir sa collection personnelle), le joaillier fréquente assidûment les antiquaires. Il déniche auprès d’eux des merveilles qui alimentent un stock d’«*apprêts*» proposés à l’imagination fertile des concepteurs de la maison *Cartier*. Transformés, réinterprétés, agrémentés de pierres ou de métaux précieux, ces artefacts traités comme de véritables bijoux confèrent aux œuvres réalisées par *Cartier* une saveur rare, respectueuse de leur culture d’origine. C’est le cas avec notre boîte dont les anses latérales sont constituées par d’anciennes fibules chinoises en jade sculptées de dragons archaïques *Chilong* (螭龍). Cette inspiration asiatique, on la retrouve également, certes plus discrètement, par l’emploi dans les angles des cartouches de motifs évoquant ceux des *Ruyi* (如意) chinois.

Particulièrement onéreuses, la fabrication des luxueux coffrets à cigarettes de table sera interrompue par la crise économique des Années 30. Notre boîte s’impose ainsi en artefact hérité d’un temps révolu et témoigne d’un faste qui fit dire à un critique³ : «*Cartier, à présent, s’est voué aux bibelots utiles. Il y prodigue, au service de son invention créatrice, toute pétrie de tradition et d’exotisme, les ressources d’une virtuosité technique incomparable. Et les matières les plus rares s’y allient harmonieusement. Toutes ces petites merveilles sont appelées à voisiner dans les Musées de l’avenir avec les tabatières et les boîtes à mouches du XVIIIe siècle.*»

FD

1 *Queen*, extrait des paroles du morceau «*Bicycle Race*», 4e piste de l’album *Jazz*, 10 novembre 1978, *Elektra Records*.
2 dont les aiguilles fixées à un disque transparent (verre ou cristal) actionné par un système à crémaillère caché dans l’encadrement donnent l’illusion de n’être connectées à aucun mouvement et ainsi de «flotter» magiquement dans l’air.
3 in *La Gazette du Bon Ton*, n°7, 1924-1925, page 299.





14

Maurice COUËT (1885 - 1963) pour CARTIER

Boîte rectangulaire en argent et placage de sodalite flanquée de deux apprêts formant anses constitués de parties d'anciennes fibules chinoises en jade sculptées de dragons archaïques Chilong (龍).

Poinçons de maître orfèvre de Maurice Couët sous la boîte et sous le couvercle et signature «Cartier Paris Londres New York».

5,5 x 21 x 9 cm
(fêles, légères rayures, déformation à un des petits côtés et manque deux vis)

A sodalite veneer silver box made by Maurice Couët for Cartier, with its covers made from ancient Chinese jade fibulas carved with archaic Chilong dragons (龍).

Maurice Couët's master goldsmith hallmarks under the box and lid plus marked «Cartier Paris Londres New York».

*2,16 x 8,27 x 3,54 inch
(cracks, slight scratches, slight depression on one of the small sides and two missing screws)*

Provenance
Collection particulière

Muséographie
Une fibule à l'ornementation similaire de dragon archaïque Chilong figure dans les collections du Metropolitan Museum of Art de New York sous la référence d'inventaire 02.18.374

25 000/30 000 €





Émile GALLÉ

(1846 - 1904)

8/Émile GALLÉ (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, 1890, portrait par Paul Perdrizet

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.

Émile Gallé, 1890

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.

Émile Gallé, 1890

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 lui-même. Le maître nancéen, 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).

Émile Gallé, 1890

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*».

Émile Gallé, 1890

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.

Émile Gallé, 1890

Le maître nancéen 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.

Émile Gallé, 1890

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

- Melchior de Vogüé in *Revue des deux mondes*, 3e période, tome 95, 1889, page 209.
- 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.
- 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.
- 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*».
- Marcelin Daigueperce à Paris dès 1879 (puis son fils Albert en 1896), Francfort en 1894 et Londres en 1901
- Gallé dans une lettre de 1889 citée par François Le Tacon dans sa communication à l’*Académie Stanislas* du 19 mars 1999.
- dans le numéro XVII de la *Revue des Arts Décoratifs*
- tel le vase «*Hommes Noirs*» présenté à l’*Exposition Universelle* de 1900 ou le calice «*Le Figueir*» 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*».
- Gallé cité par François Le Tacon (op.cit.)
- avec Eugène Vallin, Antonin Daum, Louis Majorelle et Victor Prouvé
- Bertrand Tillier : «*Émile Gallé et l’affaire Dreyfus : vers une mutation des arts décoratifs*», in *Annales de l’Est* – 2005 – numéro spécial, page 106.
- comme pour le «*Vase aux éléphants*» présenté à l’*Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* de 1925



EMILE GALLÉ - 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

La présente coupe 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

©DR

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



15

Emile GALLÉ (1846-1904)
«Marqueterie aux colchiques» ou «Veilleuse d'Automne»

Circa 1898
 Rare coupe oblongue en verre multicouche à décor marqueté et repris à la roue de fleurs de crocus épanouies mauves et brunes agrémentées de deux pistils jaunes en application sur un fond composé de poudres intercalaires mauves nuancées et brun vert en partie haute.
 Elle est flanquée de deux anses serpentines en verre translucide appliqué à chaud.
 Signé «Gallé» dans le décor.
 7,5 x 18 x 9,5 cm
 (bulles internes)

A rare multilayer glass «Crocus marketry» cup made by Emile Gallé around 1898, with a decor of two blooming flowers inlaid with flush plates finely chiseled in purple-mauve and yellow-amber colors on a white-grey, pink and purple background. Two hot applied covs. Signed «Gallé» in the decor.
 2,95 x 7,05 x 3,74 inch
 (internal bubbles)

Provenance
 Collection particulière

Bibliographie
 - Décor reproduit sur un modèle de forme variante in «La Lorraine», numéro 23, décembre 1901, page 389.
 - Ray and Lee Grover : «Carved & Decorated European Art Glass», Charles E. Tuttle Company Publishers, 1970, décor reproduit sur un modèle de forme variante page 191 sous le numéro 328
 - Janine Bloch-Dermant : «L'Art du verre en France 1860-1914», Edita-Denoël, 1974, décor reproduit sur un modèle de forme variante page 62.
 - Philippe Garner, «Gallé», Flammarion, Paris, 1977, décor reproduit sur un modèle de forme variante page 17.
 - Alastair Duncan et Georges de Bartha : «Glass by Gallé», Thames and Hudson, 1984, décor reproduit sur un modèle de forme variante page 96 sous le numéro 136.
 - Tim Newark, «The Art of Emile Gallé», The Apple Press, Londres, 1989, décor reproduit sur un modèle de forme variante page 33.
 - «Glass of Art Nouveau», Kitazawa Museum of Art, Mitsumura Suiko Shoin, Japon, 1994, modèles approchant reproduits page 138 sous le numéro 159.
 - Alastair Duncan: «The Paris Salons 1895 - 1914. Volume IV : Ceramics & Glass», Antique Collector's Club, 1998, décor reproduit sur un modèle de forme variante page 204.
 - «Emile Gallé et le verre. La Collection du Musée de l'Ecole de Nancy», Somogy éditions d'Art, Paris, 2004, décor reproduit sur un modèle de forme variante page 137 sous le numéro 222.

Muséographie
 - Un modèle de forme variante figure dans les Collections du Musée Fin de Siècle (Bruxelles) sous le numéro d'inventaire GC 003.
 - Un modèle de forme variante figure dans les Collections du Musée de l'Ecole de Nancy sous le numéro d'inventaire JC 11.

20 000 / 25 000 €



DAUM – Nancy

(Auguste & Antonin DAUM)

«Ces maîtres ont non seulement fait sagement leur profit de tout ce que l'expérience du verrier a découvert avant eux, mais encore de découvertes nouvelles, qui leur sont propres, dans la technique de la pâte de verre et des émaux, des colorations, flambés et reflets métalliques, de la taille et de la ciselure.»¹

En 1878, le notaire Jean Daum se retrouve seul à la tête d'une verrerie en difficulté (dans laquelle il avait investi en 1876). Faute d'alternative, il se lance dans une aventure à laquelle il associe vite ses fils. Ensemble, les frères Daum vont donner à l'entreprise une nouvelle dimension économique et artistique, Auguste prenant en charge dès 1879 la direction commerciale tandis qu'Antonin aura la responsabilité de son orientation technique et esthétique à partir de 1887.

Auguste Daum ayant fait le choix de resserrer la production «utilitaire» de la verrerie pour en redresser l'économie et embaucher des ouvriers qualifiés, la verrerie est redevenue assez rentable pour une évolution déterminante : la mise en place en 1891 d'un département artistique sous la direction d'Antonin Daum. Nanti d'un solide bagage technique et d'une sensibilité artistique qu'il s'astreint à étoffer, le cadet des frères Daum étudie et peint la flore², applique au fonctionnement des fours ses connaissances acquises à l'École Centrale et s'intéresse à la chimie³. Sa vision fût décisive dans l'histoire et le succès de *Daum*, qui développe en une vingtaine d'années un catalogue de près de trois mille références et des techniques de plus en plus élaborées. C'est ainsi qu'on peut lire⁴ sous la plume d'un critique : «en verrerie il n'y a pas deux classes inégales de producteurs : les artistes et les industriels. Ce qui compte, c'est l'esprit créateur et la perfection technique. Antonin Daum a eu l'un et l'autre».

Augmentant progressivement la verrerie familiale d'ateliers de gravure, de dorure, de taille et de décoration, Antonin Daum fait évoluer la production de la verrerie des modèles du grand siècle à des objets plus fantaisistes et des créations originales de services de table dont quelques-uns figureront à l'*Exposition Universelle* de 1889. Là, face aux productions de Gallé ou d'Eugène Rousseau, Antonin constate que - sans être dépourvu de sensibilité - il n'est pas un artiste. Pragmatique, le jeune directeur artistique de *Daum* décide alors d'en recruter afin de composer une équipe de peintres, graveurs et tailleurs qui va révolutionner le monde de la verrerie. C'est le cas de Jacques Gruber en 1893, dont le premier travail pour la verrerie fût sa participation à l'*Exposition de Chicago* la même année. Daum se fait remarquer à cette occasion et un critique écrira⁵ : «il convient de féliciter le jeune artiste qui donné les dessins de ces jolies choses nous avons nommé Jacques Gruber». Plus encore que des nouveaux décors, l'arrivée de Jacques Gruber opère un changement d'approche où le vase n'est plus pensé comme un support dissocié du décor mais comme une unité entre forme, décor et technique. Ces formes nouvelles s'accompagnent de décors plus travaillés et naturalistes via notamment la technique nouvelle du verre multicouche où

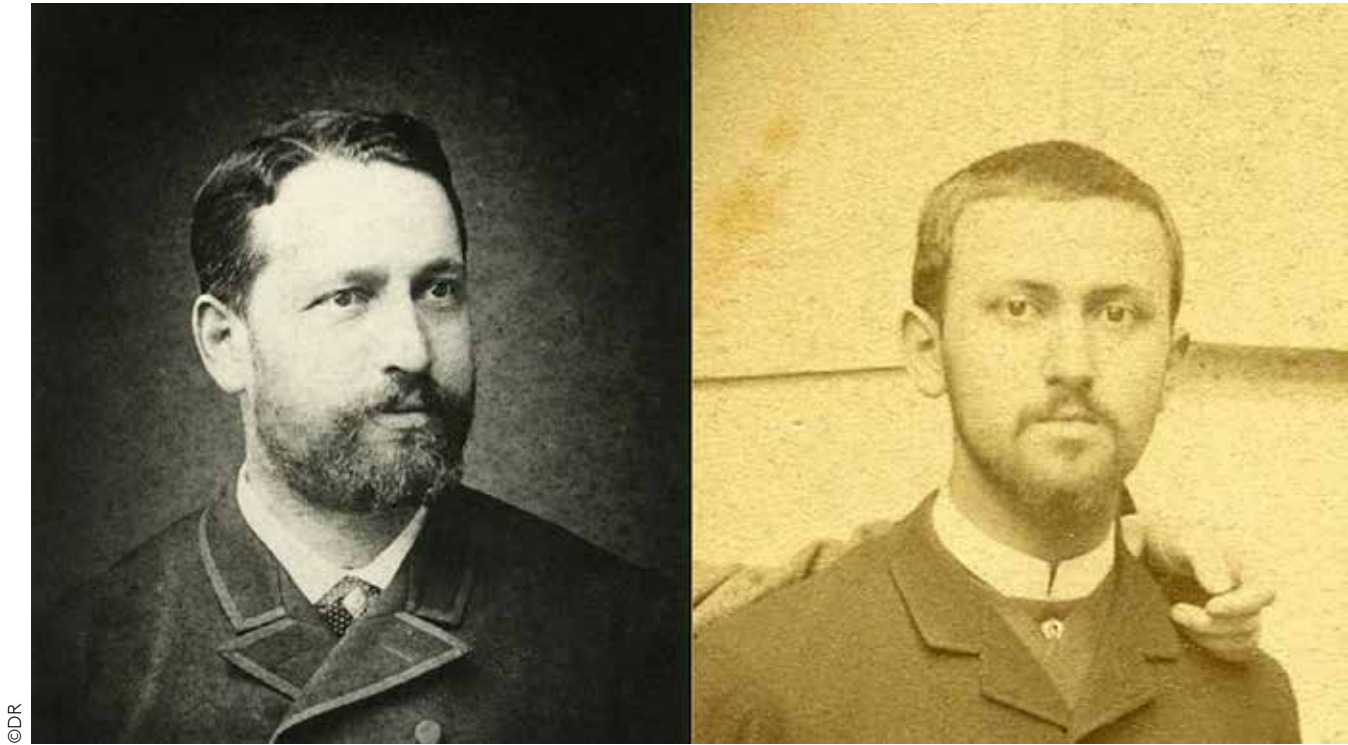
le travail de la couleur ne se fait plus simplement sur la surface mais dans la profondeur de la pièce pour jouer avec la lumière.

A la suite de Gruber, l'atelier d'art de la verrerie *Daum* ne cesse de croître, notamment par le renfort d'autres collaborateurs à la forte personnalité comme le jeune dessinateur Henri Bergé en 1895, dont les poncifs naturalistes orienteront de manière décisive et durable la production de l'entreprise. Dans la seule année 1895 en effet, grâce à ses dessins préparatoires couplés à ceux de Gruber, la variété des fleurs disponibles au catalogue de *Daum* passe de sept à trente-huit. Contrairement au symbolisme de Gallé, l'utilisation de la plante chez *Daum* repose sur un rendu qui se veut plus naturaliste possible. Les deux frères font également le choix de procédés moins complexes que ceux de leur précurseur et concurrent, ce qui leur permet de réduire la casse inhérente à la production verrière et de produire en série. Cette intention, revendiquée et assumée, n'empêche cependant pas un travail de très grande qualité. Aussi, s'il est convenu d'opposer Émile Gallé et les Frères Daum (ce qui reste juste commercialement) on pourrait à l'inverse considérer que les seconds auront démontré la validité des théories du maître qui déclarait en 1889⁶ : «*Dans ma production à bon marché, j'ai évité le faux, le biscornu, le fragile (...) J'ai ouvert à la cristallerie et préparé, quelquefois à mon détriment, des voies fructueuses à des usines pour la très grande production.*»

Outre les idées qu'il souffle à ses décorateurs, Antonin Daum recourt à ses capacités d'ingénieur pour développer de nouvelles couleurs de verre. Puis, en juin 1899, pour concurrencer Gallé, il dépose un brevet d'invention pour la «*décoration intercalaire à grand feu pour cristaux, verreries, etc...*». De même et face à la «*marqueterie de verre*» (brevetée par Gallé en 1898), *Daum* répliquera par l'utilisation de la «*ciselure sur plaquettes affleurantes*». Simplifiant la manière du maître, la technique suppose d'insérer dans la masse vitreuse des éléments colorés tranchant chromatiquement par rapport à la teinte principale de la pièce, un graveur éliminant mécaniquement, dans un second temps, le surplus de matière pour créer forme et relief à l'élément destiné à devenir le sujet principal de la pièce. Si la ciselure sur plaquettes affleurantes peut être considérée comme moins «raffinée» que la manière de Gallé, la technique de *Daum* a l'intérêt d'être moins aléatoire, ce qui est un avantage commercial indéniable et autorise une fabrication d'un coût significativement moindre.

En pleine maîtrise d'une production artistique et personnelle, la verrerie *Daum* reçoit lors de l'*Exposition Universelle* de Paris de 1900 un *Grand Prix* ... comme Émile Gallé, dont elle devient l'égale aux yeux du public. Parmi les nouveautés qui enchantent visiteurs et critiques, on trouve notamment les premières lampes électriques à abat-jour en verre. Le crédit de cette innovation revient à Antonin Daum qui, suivant les études menées par Henri Bergé de créations d'œuvres floriformes en trois dimensions, imaginera de substituer au pieds et tiges de verre une structure métallique adoptant la même forme tout en étant bien moins fragile. C'est l'heure de la collaboration avec Louis Majorelle, ami personnelle d'Antonin qui depuis 1894 expose dans ses vitrines des différentes Expositions les verreries de *Daum*. L'association Daum-Majorelle sera à l'origine de remarquables lampes naturalistes, chacune d'un style Art Nouveau achevé reposant sur l'équilibre entre les montures de fer ou de bronze ouvragé et le travail du verre.

Fidèle à sa stratégie vertueuse, la verrerie *Daum* poursuit après l'*Exposition* sa politique d'une production ne sacrifiant pas la qualité à l'économie, tout en poursuivant innovations formelles et techniques. Parmi elles notamment, en 1905, le recours à la technique de la pâte de verre qu'introduit la nouvelle recrue Amalric Walter.



Antonin se retrouve peu de temps après seul à la tête de la verrerie car Auguste meurt en 1909. Comble de malheur, la première guerre mondiale viendra interrompre la production de la verrerie. *Daum* rallume ses fours en 1918 mais doit faire face à un nouveau défi : L'Art Nouveau est passé de mode et le public valorise désormais la géométrie des décors et la transparence du verre et de ses volumes. Antonin décide alors de passer la main à son neveu, Paul Daum, qui va reprendre la verrerie et la faire entrer de plain-pied dans cette nouvelle ère. Pragmatique, il embrassera et anticipera certains des canons de l'esthétique Art Déco.

Ce réalisme inspiré permet à la verrerie de briller à l'*Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* de Paris de 1925 avec son verre à l'aspect minéral, givré ou cristallisé complété en 1930 par l'emploi de pâte de cristal (une pâte de verre additionnée de 24% de plomb). Cette persistance de Daum au plus haut niveau de créativité (malgré le décès d'Antonin Daum en 1930) trouve un écho élogieux chez une partie de la critique artistique qui souligne⁷ : «on prônait l'utilisation plus franche, plus loyale des matières et l'on rêvait d'apparences géométriques. Aux ateliers Daum, commencèrent alors d'apparaître ces pièces fermement équilibrées qui mettent en valeur les ressources propres du verre, sa pure transparence, ses reflets, son scintillement et font la beauté tient surtout à la scrupuleuse harmonie des proportions (...) M. Paul Daum a su imprimer à ses œuvres, par quelques touches subtiles, un accent nouveau où se reflète la sensibilité du moment.»

(la suite de la biographie de la verrerie DAUM jusqu'à nos jours est à retrouver sur Millon.com)

- 1 G. S. in *La Lorraine Artiste*, octobre 1900, page 106.
- 2 il est membre depuis 1886 de la *Société centrale d'horticulture de Nancy* (créée en 1877 ... entre autres par Émile Gallé).
- 3 domaine pour lequel il sollicite son camarade d'école, Léon Appert, qui fabrique des émaux de couleur à Choisy-le-Roi.
- 4 Henri Clouzot dans son article «*Antonin Daum, verrier*» in *Mobilier et décoration*, 1930, page 236.
- 5 in *La Lorraine Artiste*, 26 mars 1893, page 203.
- 6 «*Notice sur la production de verres et cristaux de luxe*», *Ecrits pour l'art*, éditions Jeanne Laffitte, 1998, page 349.
- 7 sous la plume de René Chavance in *Mobilier et Décoration*, 1930, page 563.

HENRI BERGÉ POUR DAUM – FRÈRES LAMPE «PLUVIOSE» OU «ARBRES SOUS L'AVERSE», CIRCA 1900

«J'ai débroussaillé l'orage,
j'en ai les avant-bras
tout déchirés de pluie
et le bout des doigts
remplis d'épines de nuages
mais à valait le coup
on y voit plus gris.»¹

En juin 1899, résolu à concurrencer Émile Gallé et dans l'optique de l'*Exposition Universelle* de Paris prévue pour l'année suivante, les frères Daum déposent une demande de brevet d'invention pour la «décoration intercalaire à grand feu pour cristaux, verreries, etc...». Particulièrement délicat et élaboré, ce procédé sera à l'origine de certains des plus remarquables décors de la verrerie Daum, parmi lesquels celui aux «Arbres sous la pluie» (ou «Pluviose»).

Techniquement, la «décoration intercalaire à grand feu» revient à décorer, graver ou ciseler en diverses couches un décor sur une pièce qui sera ensuite recouverte de nouvelles couches de verre. Une fois refroidie, la pièce sera reprise à la roue pour révéler à travers les reliefs réservés au premier plan les motifs emprisonnés dans le lointain des parois. Nécessitant précision et délicatesse, cette manière permet d'obtenir des effets de perspectives inédits par un décor tantôt affleurant, tantôt en retrait dans la masse éthérée du verre, qui est ensuite précisé par un émaillage sélectif. Propre à la production de Daum entre 1899 et 1904², cette manière appliquée au décor à la pluie fera dire à Janine Bloch-Dermant³ : «Les arbres ploient, l'eau devient mouvante, en un mot le décor est vivant».

L'effet est saisissant sur cette lampe, dont le décor capture l'instantané d'une averse entre des couches de verres si finement travaillées qu'elles parviennent à atteindre cette troisième dimension qui échappe d'ordinaire aux décors plans. Imaginé par le décorateur et illustrateur Henri Bergé⁴, ce décor naturaliste et poétique est une parfaite illustration de son apport décisif dans le succès commercial et critique de la verrerie Daum. La technique en effet ne saurait suffire à créer un chef-d'œuvre, et c'est bien la vision de Bergé qui permet de tirer des couches de verre ce véritable paysage, typique du vocabulaire décoratif qu'il développera pour les frères Daum.

Ces derniers d'ailleurs ne seront jamais avares de compliments et rendront toujours hommage à leurs collaborateurs et ouvriers. Ainsi d'Antonin Daum qui, dans un discours tenu à la suite de son frère lors de la visite du ministre Boucher en 1897, dira : «Ce que nous avons montré est l'œuvre unique de nos mains et de notre cœur. Les machines, ici, ne sont rien. Des âmes d'artistes créent, animent et glorifient la matière (...) les verriers robustes et soucieux, tout noirs de leur four, mais dont les mains calleuses feraient envie aux fées.»

FD



¹ Thomas Vinau, poème «Coupe d'Automne» in *C'est un beau jour pour ne pas mourir*, Le Castor Astral, 2019, page 275.

² date à laquelle cette manière tend à être abandonnée car elle ne se fait pas sans trop d'échecs et de rebuts qui grèvent l'économie de la verrerie.

³ in *L'art du verre en France 1860-1914*, Denoël éditions, Paris, 1987, page 144.

⁴ formé à l'École des Beaux-Arts de Nancy, Henri Bergé intègre en 1895 l'atelier de décoration récemment crée chez Daum.

Il n'a alors que 25 ans, mais ses premières aquarelles de végétaux et d'insectes révèlent un intérêt vibrant pour la nature, lequel orientera de manière décisive et durable la production de la verrerie.

- **Henri BERGE (1870 - 1937) pour DAUM - Frères (Nancy)**
«Pluviose» ou «Arbres sous la pluie»
Circa 1900.
Rare lampe champignon en verre double à décor couvrant d’arbres dénudés ployant sous l’averse, gravé en fine réserve, peints en grisaille et émaillés de couleurs contrastées gris-anthracite, noir brillant et vert-mousse.
La pluie est suggérée par des stries obliques détournées en léger relief sur un fond givré à l’acide.
Signé «Daum # Nancy» à l’émail noir, sous la base.
Monture en fer forgé.
H : 38 cm

A «Pluviose» or «Trees under the rain» double layer glass lamp designed by Henri Bergé for the Daum - Brothers (Nancy), with a finely etched, grisaille painted, grey, black and moss green enamelled decor of trees under a rain that is suggested by oblique streaks finely etched on an acid-frosted background.
Black enamelled «Daum # Nancy» signature under the base.
Wrough iron frame.
H : 14,96 inch

Provenance
Collection particulière.

Bibliographie
- «L'Ecole de Nancy, 1889 - 1909 - Art Nouveau et industries d'Art», éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999, décor reproduit sur une forme variante page 293 numéro 48.
- «Glass of Art Nouveau», Kitazawa Museum of Art, Mitsumura Suiko Shoin, Japon, 1994, décor reproduit sur des luminaires de forme variante page 57 sous le numéro 40 et page 63 sous le numéro 51 ainsi que sur différents vases pages 189 à 191.
Noël Daum : «Daum Maîtres Verriers 1870-1980», Edita Denoël, 1980, Suisse, décor sur un vase de forme variante reproduit page 56.
- Janine Bloch-Dermant : «L'Art du Verre en France 1860-1914», 1974, Editions Denoël, décor reproduit sur un modèle de forme variante page 145.

12 000 /15 000 €





Gabriel ARGY-ROUSSEAU

(1885 - 1953)

«Le procédé de la pâte de verre est certainement le plus artistique et le plus personnel de tous les procédés de travail du verre et du cristal, car il permet à l'artiste de rendre facilement toute sa pensée.»¹

Joseph-Gabriel (dit Gabriel) Rousseau naît en 1885 dans un village de la Beauce, au sein d’une famille modeste. Doué d’un goût certain pour le dessin, le lycéen appliqué obtient une bourse qui lui permet d’entrer à l’école *Breguet*, où il étudiera la chimie, puis à l’*Ecole Nationale Supérieure de Céramique de Sèvres* en 1902. Le jeune Rousseau sort de l’école de Sèvres en 1906, avec un diplôme valant titre d’ingénieur et en ayant fait la connaissance de Jean Cros et son père Henri, découvrant à leur contact l’art de la pâte de verre. L’artiste se marie en 1913 et signera désormais «*Argy-Rousseau*» ajoutant à son nom de naissance les premières lettres de celui de son épouse : Marianne Argyadès. Il démarre sa carrière de verrier l’année suivante, s’installant dans un atelier à Paris après l’échec de son entreprise de céramique dentaire. Là, il commence à imaginer des pièces en pâte de verre encore marquées par l’esthétique Art Nouveau, qu’il expose au *Salon des artistes français* en 1914. La *Grande Guerre* interrompt ses débuts verriers, les talents d’ingénieurs et de chimiste d’Argy-Rousseau étant réclamés par la Défense Nationale.

Après le conflit, Argy-Rousseau retrouve son atelier et exposera désormais chaque année aux *Salons* ses créations de pâte de verre. A partir de 1919 il commence notamment à créer des lampes et veilleuses sur lesquelles il conserve les fleurs et les animaux hérités de l’Art Nouveau en les stylisant et les accompagnant de décors géométriques dans le goût de l’Art Déco qui se définit alors. Le succès critique lui permet de s’attacher un actionnaire, Gustave Moser-Millot, pour ouvrir fin 1921 la *Société des Pâtes de verre d’Argy Rousseau*. Dans la galerie parisienne que possède son partenaire au 30 Boulevard des Italiens, Argy-Rousseau expose rapidement des formes et motifs nouveaux, particulièrement ses célèbres pendentifs en pâte de verre et passementerie de soie, qu’il présente également aux *Salons d’Automne* de 1921 à 1924. L’artiste reçoit notamment durant cette période un premier prix pour ses pâtes de verre que lui décerne en 1923 la *Société des Artistes*, tandis que sa production s’intensifie sous l’égide de son associée qui dote la société de locaux et de fours plus grands. Cela lui permet dès 1924 de produire des vases et lampes de plus grandes dimensions et en plus grand nombre, car la société s’est également attaché les services d’une vingtaine d’employés. A la tête d’une entreprise prospère, Argy-Rousseau se consacre entièrement à la création, sans délaisser ses recherches scientifiques au grès desquelles il fait en 1925 la découverte de la photographie instantanée en couleurs². La même année, il est nommé membre du jury de la section verrerie de l’*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et industriels Modernes* de Paris. L’artiste se distingue alors pour ses pâtes de cristal, plus épaisses et qui se prêtent d’avantage aux oxydes colorant, tandis que son habileté technique lui permet d’inventer des formes et décors très personnels, qui évolueront d’un style très décoratif à plus de pureté formelle (suivant en cela une évolution proche de celle de Décorchementont).

Tout à ses créations artistiques et ses recherches, Gabriel Argy-Rousseau ne voit pas venir la crise économique de 1929 et son entreprise ne parviendra pas à rembourser les dettes structurelles de son fonctionnement tandis que la clientèle achète moins. La Société des Pâtes de verre d’Argy-Rousseau est dissoute en 1931. Qu’importe : le verrier travaillera désormais seul, dans un nouvel atelier du 10 rue Cail où il installe une partie du matériel racheté durant la liquidation de la société. Innovant sans cesse, Argy-Rousseau imagine de nouveaux procédés comme les émaux de pâte de verre sculptés et la pâte de cristal taillée. Il s’adapte également à un marché qui boude la pâte de verre en imaginant entre 1933 et 1935 des dizaines de modèles de verreries émaillées. L’artiste peine cependant en travaillant seul, situation que la 2nde Guerre Mondiale n’améliorera pas en entraînant manque de matières premières et d’attribution de gaz pour ses fours (qui resteront éteint jusqu’en 1946). Au sortir de la guerre, Argy-Rousseau est également aux prises avec une maladie cardiaque qui freine encore son activité.

Ruiné et endetté de toute part, l’artiste meurt dans l’indifférence et l’anonymat en janvier 1953.

FD

¹ Gabriel Argy-Rousseau tel que cité par Janine Bloch-Dermant en introduction de son ouvrage sur l’artiste : *G. Argy-Rousseau - les pâtes de verre*, Les éditions de l’Amateur, Paris, 1990.
² procédé qui fait l’objet d’un article d’Argy-Rousseau en tant qu’inventeur in *Recherches et invention*, octobre 1927, n° 158, pages 373-377 et lui vaut la même année une médaille d’argent de la *Société de l’encouragement au progrès*.



©DR



©DR



©DR



©DR

GABRIEL ARGY-ROUSSEAU : LAMPE «*FLEURS TROPICALES*», CIRCA 1925.

«Une matière précieuse, fine, qui reçoit la lumière et la restitue avec des jeux à la fois doux et brillants.»¹

En 1925, Gabriel Argy-Rousseau est pleinement maître de son art et de sa technique, qu'il déploie à l'envie sur les créations de sa verrerie, alors à l'acmé de son succès. Parmi ces œuvres de verre, les luminaires sont le support d'expérimentations stylistiques particulières, qui le voient user de la lumière comme d'une couleur complémentaire et nécessaire à l'expression du décor.

En effet, là où ses contemporains (tel Pierre Chareau qu'on retrouve aux lots X/Y et Z de notre vente) recherchent une diffusion rationnelle et maîtrisée de la lumière, Argy-Rousseau propose des lampes qui ne fournissent pas une lumière localisée. Au règne du fonctionnalisme, le verrier oppose la persistance d'une création «seulement» décorative. La critique pour autant est sensible à ses réalisations et salue dès 1919 «[son] constant souci de modernisme dans le domaine de l'éclairage notamment.»² Et sous ce prisme, il convient d'appréhender notre lampe «*Fleurs tropicales*» comme le parangon de l'art luminaire d'Argy-Rousseau.

Quant à son rapport support/décor, en premier lieu, ce design illustre la capacité quasi unique de l'artiste d'adoucir avec grâce la sobriété des formes sans lui sacrifier la force du motif. Sa lampe est équilibrée et la répartition sur elle du décor floral est harmonieuse et mûrement réfléchie. Les «*Fleurs tropicales*» d'Argy-Rousseau, en effet, sont un motif floral totalement recomposé au grès d'une interprétation libre de l'artiste qui associe les pétales rubis d'un chrysanthème japonais à pompons et des pistils en cascade. Démesurément allongés afin de recouvrir plus l'abat-jour et évoquer une sorte de passementerie, ces derniers relèvent de la pure imagination de l'artiste. Cette chimère décorative, qui ferait blêmir un horticulteur, c'est pour autant l'art d'Argy-Rousseau : une manière unique de reconstituer la fleur par des formes géométriques agencées dans la plus pure stylisation de l'Art Déco

Par-delà l'interprétation habile du décorateur, cette lampe incarne également la maîtrise technique atteinte par Argy-Rousseau dans le domaine du verre. Pratiquant le verre à cire perdue comme d'autres les fontes les plus fines, le verrier était par ailleurs un chimiste émérite. On sait de ses notes que ses couleurs supposaient l'emploi des oxydes métalliques les plus précieux, qu'il n'hésitait pas à sacrifier aux aléas du feu. Cette dimension alchimique participera de la fascination que peut exercer cette lampe sur qui, la contemplant allumée, en appréciera le fond d'ombre chaud strié de poudre violettes, sur lesquels contrastent les motifs floraux aux teintes plus saturées.

Cette délicate harmonie des couleurs révélée par une lumière que l'artiste semble avoir apprivoisée, elle naît enfin des larges modelés des «*Fleurs tropicales*», dont les reliefs puissants sont encore réhaussés de ciselures délicates. Et cette impression de puissance maîtrisée, Argy-Rousseau la renforce encore par une matière volontairement laissée rugueuse en surface, qui ajoute une impression de travail brut tout en matifiant l'éclat de la lumière électrique. La grâce en est subtile et le rendu admirable de maîtrise tant il est vrai que «Pour éteindre une fleur il faut moins qu'un orage.»³

FD

¹ Ernest Tisserand à propos des verreries de l'artiste in *L'Art Vivant*, 1929, page 486.

² Janine Bloch-Dermant : *G. Argy-Rousseau - les pâtes de verre*, Les éditions de l'Amateur, Paris, 1990, page 104.

³ Marceline Desbordes-Valmore, vers extrait du poème «*Les Fleurs*» in *Les pleurs*, Charpentier (Paris), 1833, page 267.



Allumée éclairage adapté aux ampoules



Éteinte



Allumée

17

Gabriel ARGY-ROUSSEAU (1885 - 1953)
«Fleurs tropicales»

Circa 1925.
 Rare lampe en pâte de verre teinté violet, brun, jaune et rouge.
 Le chapeau de forme conique et la base ovoïde présentent des motifs floraux stylisés en léger relief.
 Monture en fer forgé d'origine.
 Signée sur le chapeau et la base «G.Argy Rousseau» et marque «France» à la base.
 H : 40 cm

*A rare "Tropical Flowers" mauve, brown, yellow and red tinted glass paste lamp by Gabriel Argy Rousseau around 1925. Original wrought iron frame. Signed «G.Argy Rousseau» on both elements and marked «France» on the base.
 H : 15,75 inch*

Provenance
 Collection particulière.

Bibliographie
 - Janine Bloch-Dermant, «G. Argy-Rousseau, Les pâtes de verre», Catalogue Raisonné, Les Editions de l'Amateur, 1990, dessin du modèle reproduit page 116 et modèle reproduit et référencé «25.21» page 206.
 - Yvonne Brünhammer : «Le Style 1925», éditions Baschet et Cie, 1970, modèle référencé et reproduit page 183.

18 000/20 000 €

RENÉ JULES LALIQUE : «PAONS», MODÈLE CRÉÉ EN 1910.

«Il y avait là, déjà, dans le maniement du verre,
une précieuse nouveauté.»¹

Avant d'éblouir le critique de 1912, René Lalique avait fait le pari (risqué) d'abandonner la joaillerie où il excellait pour imaginer et développer une production originale et personnelle de verrerie artistique. Pour cette nouvelle aventure, l'artiste restera fidèle à son inspiration naturaliste qu'admirait déjà le public et la presse lors de l'*Exposition Universelle* de 1900 (où il présentait des bijoux) : «Lalique a excellé dans cette interprétation de la faune et de la flore qui triomphera toujours delà mode et des esthétiques passagères.»² Et parmi cette grammaire décorative on relèvera la mention faire alors à «ces oiseaux dont les attitudes figées, hiératiques, devaient passionner l'artiste français.»³

En effet, pour ce luminaire qu'il imagine en 1910 et qui sera son premier, René Lalique choisit comme motif décoratif le paon. Ce même volatile qu'il décline sur le vase «Boromée» (présenté lot n° 8 de notre vente), l'artiste le traite cependant ici en son entier, «perché» sur le pied et faisant «la roue» sur le chapeau.

Le style de Lalique est alors encore très marqué par l'esthétique Art Nouveau, et on pourrait y voir transparaître l'influence à la fois naturaliste et symboliste de son camarade d'Eugène Grasset (avec qui il participera un temps à l'éphémère *Société internationale de l'art populaire*).

La particularité de celui qui deviendra l'un des plus grands décorateur verrier de son temps est toutefois déjà présente ici, qui est de laisser le verre blanc, pour se concentrer sur l'équilibre des formes et la finesse de ses décors moulés, dont il souligne la finesse par un délicat de travail de patine à froid.



Participant des réalisations «de jeunesse» de René Lalique, la lampe «Paons» figure au catalogue de ses œuvres en 1928, dont elle sera supprimée en 1932 sans être reprise après 1947 (à la reprise de l'entreprise familiale par le fils du maître). Il s'agit dès lors d'un morceau d'histoire, de ceux qui dans l'histoire de René Lalique permette d'affirmer : «Il a demandé ses secrets à la nature. La nature lui a répondu.»⁴

FD

¹ Gustave Kahn «Lalique Verrier» in *Art et décoration*, 1912, janvier-juin, page 149.

² Pol Neveux dans son article dédié à l'artiste in *Art et Décoration*, 1900 (juillet-décembre), page 130.

³ op.cit. page 133.

⁴ Gustave Geffroy : «René Lalique», Paris, Editions d'Art E. Mary, juin 1922, NP.



©DR

R.J.Lalique au bureau avec le modèle de la lampe en plâtre.

18

René Jules LALIQUE (1860 - 1945)
«Paons»

Modèle crée en 1910, non repris après 1947.

Lampe en verre blanc moulé-pressé patiné brun et monture en bronze patiné.

Décor en intaille de paons faisant la roue et de motifs floraux sur le chapeau, fût quadrangulaire figurant quatre paons branchés dont les plumes recouvrent la base.

Signé «Lalique» sur le chapeau.

H : 41 cm, D : 21 cm

(éclat sur la base et bulles internes)

A «Peacock» brown patinated molded-pressed glass lamp designed by René Lalique in 1910 (stopped after 1947).

Etched decoration of peacocks showing their tails and floral motifs on the lampshade and quadrangular shaft depicting four branched peacocks whose feathers cover the base.

Signed «Lalique» on the lampshade.

H : 16,14 inch, D : 8,27 inch

(a chip on the base plus bubbles)

Provenance

Collection particulière.

- Patricia Bayer & Mark Waller, «René Lalique», Booking International-Paris, 1988, modèle représentée page 122

- Tony Mortimer : «Lalique - Jewellery and Glassware», Pyramid/Octopus Publishing, Londres, 1989, modèle reproduit pleine page couleur (NP)

- Félix Marilhac, «R.Lalique, l'Oeuvre de verre», Les Editions de l'amateur, 1994, Paris, modèle reproduit sous le numéro 2159, page 619 et plâtre du modèle visible sur une photographie page 16 montrant René Lalique à son bureau.

40 000/60 000 €



RENÉ JULES LALIQUE : «SOURCE DE LA FONTAINE GALATÉE» MODÈLE CRÉÉ LE 29 AVRIL 1924

«Et puis la Fontaine – gracieux symbole des sources, des ruisseaux, des rivières et des fleuves du doux pays de France (...) Nouvelle, originale, hardie, elle paraît former, bue du péristyle de la Cour des Métiers au premier plan de l’inoubliable perspective de l’Esplanade en 1925, la vignette étonnement représentative du sens de l’effort collectif dont Paris est aujourd’hui le lieu d’accomplissement.»¹

Président de la Classe du verre lors de l’Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de 1925, René Lalique participa par ailleurs à bon nombres de pavillons, prouvant avec la manière que son champ d’activité était presque illimité. Parmi ces réalisations cependant, il en fût une à ce point remarquable qu’elle défraya la chronique autant qu’elle éblouit le public : «*La Fontaine des Sources de France* ».

Construite avec l’aide de l’architecte Marc Ducluzeaud, cette fontaine lumineuse monumentale s’articulait autour d’un obélisque octogonal (haut de plus de 15 mètres) dont les 16 étages présentaient chacun 8 bas-reliefs en verre au décor figurant l’écoulement de l’eau. Pour séparer chacun de ces bas-reliefs, René Lalique réalisa 128 statuettes féminines, de 16 modèles différents et de différentes tailles. Et parmi ces Cariatides figurait notre «*Source de la fontaine Galatée*».

Nymphe marine amoureuse du berger Acis, Galatée voit ce dernier être tué par le jaloux cyclope Polyphème. Elle change alors le sang de son amour défunt en rivière afin de pouvoir s’y baigner tous les jours. Forte et romantique, la figure de la nymphe correspond dès lors parfaitement au goût qu’avait René Lalique pour la symbolique et l’image de la femme. Un critique le disait déjà avant 1925 : «*Le sens et le culte de la beauté féminine a toujours poussé Lalique à la parer de tout son pouvoir.*»²

Réalisée en verre moulé-pressé satiné, sa Galatée semble tenir contre son ventre le jaillissement d’une source, depuis laquelle des guirlandes de perles ou de gouttes tombent pour former le motif central de sa robe. Nous pensons qu’elle participe des figurines originales de l’Exposition de 1925, de celles que René Lalique fût contraint de récupérer après que la Ville de Paris a refusé son don de la Fontaine.

On se souviendra alors qu’en 1928, Colette se souvenait³ : «*j’écrivis un jour au maître du Feu et du Verre, au créateur de la Fontaine merveilleuse, à Lalique*». C’est dire à quel point la Fontaine marqua son temps ! Et sous cet éclairage, cette figurine «*Source de la fontaine Galatée*» aura valeur d’un morceau d’histoire, un témoignage de l’Art Déco et de la vision de René Lalique qui lui donna à travers le verre une partie de ses lettres de noblesse.

FD

¹ Maximilien Gauthier in *La Renaissance de l’Art Français et des Industries de Luxe*, septembre 1925, au sein de l’article dédié «*Le Maître verrier René Lalique à l’Exposition des Arts Décoratifs*».

² Gustave Kahn in *L’Art et les Artistes* de janvier 1921 page 104.

³ en page 122 de l’édition par J. Ferenczi et Fils de *Le voyage égoïste*.





La fontaine de Lalique produit la nuit un effet saisissant. Avec des moyens d'une étonnante simplicité, une lumière en pluie et en treillis clair et frais produit une impression de fraîcheur et d'éblouissement

©DR

19

René Jules LALIQUE (1860 - 1945)
«Source de la fontaine Galatée»

Modèle créé le 29 avril 1924 et initialement tiré à 8 épreuves pour l'Exposition de 1925, non repris après 1947
 Sculpture en verre moulé-pressé satiné.
 Base quadrangulaire en bois.
 Signée au pied de la sculpture «R.Lalique France»
 H : 52 cm (sculpture en verre)
 56,5 x 20,5 x 15,5 cm (avec la base)
 (restauration à la base de la sculpture en verre qui s'enserre dans la base en bois)

A «Source of the Galatea fountain» silky molded-pressed glass sculpture designed by René Lalique on April 1924 the 29th (stoped after 1947) for the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts of 1925.
 On a wood base.
 Signed «R.Lalique France»
 H : 20,47 inch (sculpture)
 22,24 x 8,07 x 6,10 inch (with its base)
 (restoration at the bottom of the sculpture, on a part that inserts within the wood base)

Provenance
 Collection particulière.

Bibliographie
 - Félix Marilhac, «R.Lalique, L'Œuvre de Verre», Les Editions de l'Amateur, 1994, modèle reproduit et référencé numéro 846 page 403.

25 000 / 30 000 €





RENÉ JULES LALIQUE : «TÊTE DE FEMME AUX FEUILLAGES»

«De grands panneaux de verre moulé avec motifs formant relief dans la masse vitreuse constituent des cloisons intérieures d’une grande séduction.»¹

Face aux œuvres exposées par René Lalique à l’Exposition de 1925, un critique² écrivit : «il a fait la démonstration la plus brillante de tous les usages du verre en architecture comme en décor intérieur (...) [ses] verreries étincelaient de lumière, de douceur immatérielle et ensorcelante. On aurait cru un palais de conte de fées.»

Et en effet, l’artiste de 65 ans est alors au sommet de son art, la verrerie, dont il a su plus que tout autre comprendre et explorer les possibilités décoratives. Parmi elles, notamment, Lalique sera un des premiers à prospecter un nouveau domaine pour son industrie : le verre d’architecture.

Utilisant pour ce faire une qualité de verre très épaisse, René Lalique parviendra cependant à lui conserver ses qualités de transparence et de brillant (sauf bien sûr quand son choix était de le dépolir ou de l’orner de gravures). Pressées dans des moules d’acier finement apprêté, les plaques décoratives ressortaient ornées de motifs en relief d’une parfaite délicatesse. À partir des Années 30, Lalique introduit pour le décor de ses panneaux de porte la technique de la gravure au jet de sable afin d’alléger le poids final de ces pièces. Plus industrielle qu’industrielle, cette nouveauté permet d’embrasser la monumentalité, sans renoncer à l’originalité décorative.

Ainsi pour cette «Tête de Femme aux Feuillages», les carreaux entourant le motif central ont leur décor de feuilles gravé au sable sous une patine dont l’emploi est particulièrement adapté à la saturation des formes laissées en négatif. Moins onéreuse que l’émaillage, l’opération de patine consiste à souligner un décor avec de la couleur afin de lui conférer plus de relief tout en variant à l’envie les effets de matière et de transparence. Le patinage présente par ailleurs l’avantage certain de se réaliser à froid puisqu’il s’agit d’appliquer une peinture diluée dans un fixateur à base de gomme arabique qui adhère au verre en séchant.

Réalisé en verre moulé-pressé, le panneau central à la «Tête de Femme» ressort par son relief du décor végétal qui l’entoure et nous donne à voir un visage à la sérénité évocatrice d’un Bodhisattva. Lors, face à cet art dont l’ambition ne sacrifie pas la sensibilité, on se souviendra de l’interrogation laudative d’un journaliste contemporain de l’artiste : «Qui eût pu imaginer avant lui qu’un simple morceau de cristal, à peine agrémenté de quelques arborescences, dégagerait une beauté retenue et discrète capable de lutter contre le joyau le plus éclatant et le plus précieux ?»³

FD

¹ Gaston Varenne in *L’Amour de l’Art*, février 1930, page 66.
² Gabriel Mourey, traduit de l’anglais de son article «Lalique’s Glassware», in *Commercial Art*, juillet 1926.
³ in *La Renaissance de l’Art Français et des industries de luxe*, 1923, mai, page 345.

René Jules LALIQUE (1860 - 1945)
«Tête de Femme aux Feuillages»
Modèle créé le 27 mars 1930.
Ensemble de neuf éléments en verre moulé-pressé, gravé au jet de sable et patiné, à décor d'un visage féminin entouré de feuilles en partie centrale et d'une frise de feuilles sur les éléments en pourtour du cadre en bois et métal.
180,5 x 99,5 x 3,5 cm

"Head of a Woman with Foliage "
A set of nine patinated pressed-molded and sandblasted glass elements designed by René Lalique created the 27th march 1930, within a wood and metal frame.
71,06 x 39,17 x 1,3 inch

Bibliographie
Félix Marcilhac, *"R.Lalique, L'Œuvre de Verre"*,
Les Editions de l'Amateur, 1994, page 475

40 000 / 60 000 €





Georges Lucien GUYOT

(1885 - 1972)

«*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 différens 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 39e 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 évènement 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 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 créé 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.



©DR

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 65ème «*Lettre à Lucilius*».
2 Bernheim jeune en 1922, Denambe en 1924 ou encore Druet en 1928, 1929 et 1934.

GEORGE-LUCIEN GUYOT : «*LIONNE AUX AGUETS*», CIRCA 1930.

«*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 aux aguets*» est un superbe exemple de son art tel que décrit par un critique² 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*».

On retrouve en effet sur cette sculpture la manière de Guyot d'écarter les détails superflus et la stylisation gratuite au profit d'un enchaînement de grands volumes tels qu'ils apparaissent sur l'animal au naturel. Une approche des grands félins à ce point empirique qu'elle participe également de la force tranquille qui émane des dessins de l'artiste. À propos de ces derniers, et cette observation pouvant s'appliquer également ses sculptures, on peut citer un entrefilet³ soulignant que «*M.L.-G. Guyot se révéla surprenant dessinateur d'animaux saisis dans leur attitude la plus vivante, voire la plus dramatique, étant pour la plupart les grands fauves, et pochés à l'aquarelle avec une verve surprenante.*»

Or donc, Guyot nous donne à voir ici la représentation hiératique d'une «*Lionne aux aguets*» dont l'harmonie des proportions s'accorde avec sa tendresse pour un animal à la fois modèle, sujet et archétype. C'est là le résultat des longues heures d'observations et d'études auxquelles il s'adonnait au *Jardin des Plantes*, qui lui permettent de faire de chacune de ses représentations animales un instantané de la vie sauvage

Ici c'est une scène de chasse, d'observation à tout le moins, pour la figuration de laquelle la Lionne de Guyot est campée dans une attitude de puissance contenue. Son poids reposant sur sa patte arrière gauche tandis que la droite se tient prête à propulser, la féline semble presque feuler tandis que ses oreilles orientées vers l'arrière indiquent, précisément, qu'elle est «à l'affût».

La scène sculptée par George-Lucien Guyot s'impose avec un caractère d'évidence, qui témoigne de sa familiarité acquise avec le fauve qui lui a servi de modèle. Là est tout son art, entre magnification formelle de l'animal et rendu quasi «psychologique» de sa vie secrète.

Il en résulte le sentiment d'une vie mouvante et souple et de ce que Marguerite Yourcenar désignait⁴ 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*».

FD



©DR

1 Jules Claretie in «*Notes et souvenirs : Une visite à Rosa Bonheur*», *Le Temps*, 2-3 janvier 1894.
2 Jean Dorst dans son article «*Georges-Lucien Guyot*» du n° 69 du *Club Français de la Médaille* en 1980.
3 in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, juillet 1924, page 620.
4 in «*Les yeux ouverts - entretiens avec Matthieu Galey*», 1980, Editions le Centurion.

21

- **Georges - Lucien GUYOT (Paris 1885 - 1972)**

«Lionne aux aguets»

Circa 1930

Sculpture en bronze à patine brune.

Fonte d'édition ancienne à cire perdue par la fonderie Susse.

Signée «Guyot» sur la plinthe et marques «Susse Frères Editeurs Paris» et

«cire perdue» sur la terrasse.

28,5 x 53 x 12 cm

An «On guard Lioness» brown patinated bronze sculpture, lost wax edition cast of the design created by Georges Lucien Guyot around 1930. Signed «Guyot» on the moulding and marks «Susse Frères Editeurs Paris» and «cire perdue» («lost wax») on the terrace.

11,22 x 20,87 x 4,72 inch

Provenance

Collection particulière.

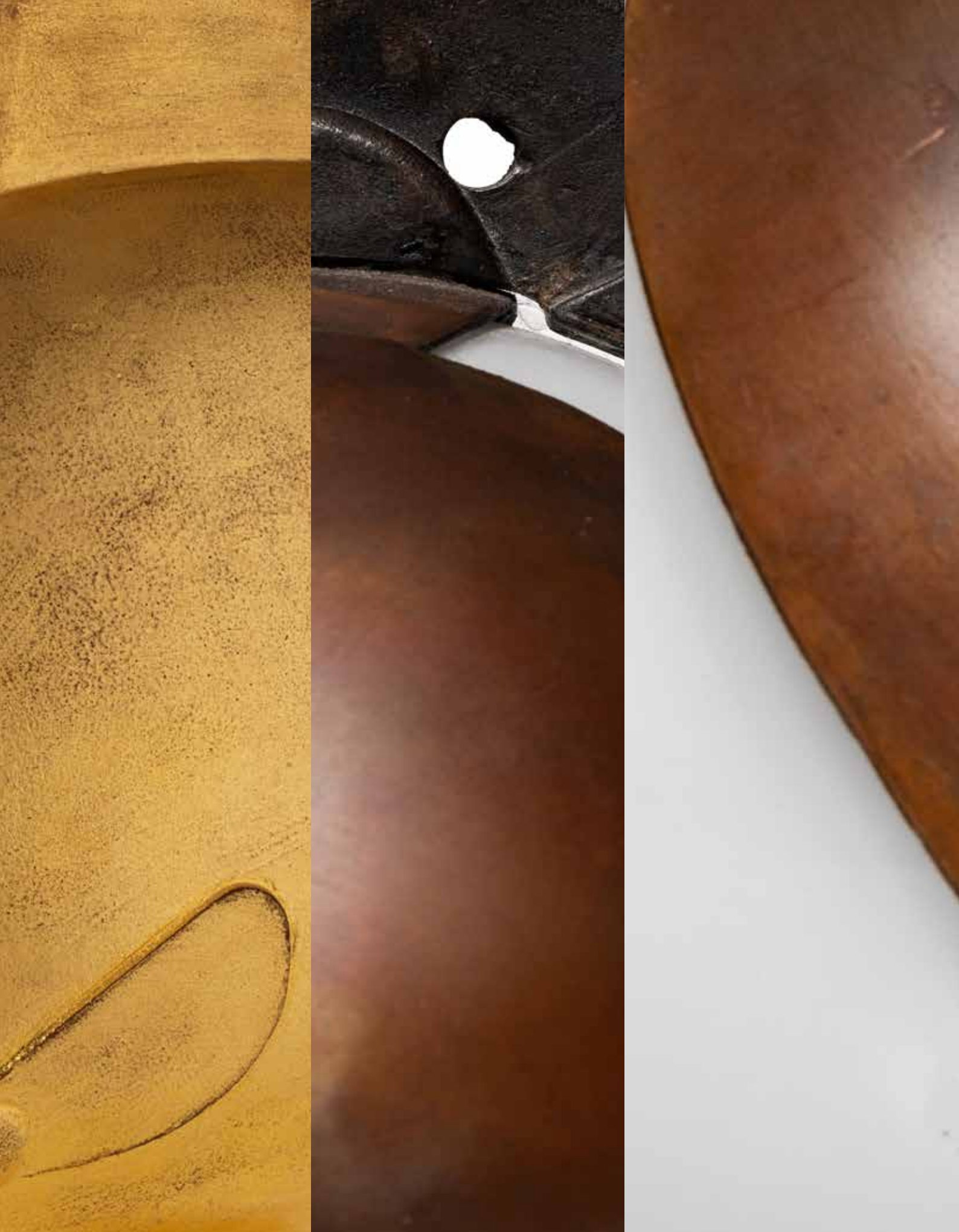
Bibliographie

- «Mobilier et décoration : revue française des arts décoratifs appliqués»,

1930, modèle reproduit page 17.

25 000/30 000 €





François-Xavier LALANNE

(1927 - 2008)

Métamorphose utilitaire et sculpture poétique

Né en 1927 à Agen, François-Xavier Lalanne s’installe à Paris à 18 ans et étudie peinture, dessin et sculpture à l’Académie Julian. Afin de pouvoir poursuivre la carrière de peintre à laquelle il se destine, il travaille comme gardien au Musée du Louvre, au cours de l’hiver 1948-49. C’est là qu’il trouve un des premiers fondements de son art dans l’observation des sculptures de Mésopotamie, d’Egypte ou de la Rome Antique. Lalanne raconte : «Vu le peu de visiteurs qui fréquentaient quotidiennement le musée, je passais le plus clair de mon temps à observer, à contempler une sculpture (...) j’étais comme un photographe, mes yeux ont réalisé plus de mille clichés de la Vénus de Milo, du bœuf Apis.»¹ De ce rapport privilégié avec les œuvres (il avouera plus tard s’être autorisé à chevaucher le fameux Taureau Apis !) provient sans doute cette idée directrice que le spectateur doit pouvoir entrer en contact physiquement avec la sculpture pour en saisir toutes les nuances.

Une autre source du vocabulaire plastique de François-Xavier Lalanne est sans doute à chercher dans ses années de jeune artiste. En effet et depuis son atelier de l’impasse Ronsin, près de Montparnasse, il rayonne jusqu’à celui de Brancusi et ses bronzes rutilants, fréquente les surréalistes et les nouveaux réalistes, et s’intéresse à la stylisation animalière des œuvres de François Pompon.

Enfin, François-Xavier Lalanne fait la rencontre d’une vie en 1952, celle de sa femme Claude, elle-même artiste. Avec elle il abandonne la peinture pour se tourner définitivement vers la sculpture, développant un bestiaire malicieux sous des attitudes solennelles, où la sculpture retrouve une dimension familière et parfois même fonctionnelle : une sculpture de Lalanne se touche. Une œuvre de Lalanne vit.

Le travail en commun de ceux qu’on appellera rapidement «Les Lalannes» (même si chacun réalise aussi des œuvres indépendantes) débute en 1956. En 1964 a lieu «Zoophites», leur première exposition personnelle, à la galerie J de Jeanine Restany. François-Xavier y présente son «Rhinocrétaire», une sculpture de rhinocéros en laiton formant bureau. C’est ensuite le coup d’éclat du couple au Salon de la Jeune Peinture de 1966 où ils présentent un troupeau de sculptures de moutons pouvant également faire office de banquette. Un pied de nez absolu quand ni l’art animalier ni la figuration ne sont à la mode !

Cet art fantasque et poétique séduira toutefois une clientèle de collectionneurs avertis et prestigieux parmi lesquels on retrouve Pierre Bergé et Yves Saint Laurent, les Noailles, les Rothschild, ainsi que des décorateurs célèbres dont l’iconique Peter Marino qui collectionne leurs œuvres et a contribué à leur reconnaissance à travers le monde². L’Etat Français également acquiert plusieurs pièces du couple, tandis que François-Xavier Lalanne réalise pour le Manufacture Nationale de Sèvres plusieurs projets entre 1964 et 1978 (le Bar-Autruche, la Sauterelle-Bureau, le Canard Blanc ...) S’ajoutent à cette œuvre plurale et toujours matinée de merveilleux plusieurs sculptures monumentales disséminée de par le monde.

François-Xavier Lalanne décède en 2008. Deux ans plus tard une rétrospective est consacrée au couple au Musée des Arts Décoratifs de Paris. Puis, en 2021³, une exposition au château de Versailles d’œuvres du couple, «Les Lalanne à Trianon», un titre en forme d’axiome qui termine d’inscrire dans l’histoire des œuvres qui «ne sont pas des meubles, ne sont pas des objets, ce sont des sculptures ayant... une forme d’utilité. Une utilité quelquefois, quelque part ? Et parfois pas du tout...» (François-Xavier Lalanne) FD



©DR

1 In Daniel Abadie : «Lalanne(s)», Paris, 2008, page 295
2 on lui doit notamment le commissariat de l’exposition « Les Lalannes » au Musée des Arts Décoratifs de Paris du 18 mars au 4 juillet 2010
3 du 19 juin au 10 octobre

«Au bout de l’infini, il y a sans doute une carpe qui tourne lentement»¹

Du 20 mai au 9 juillet 1994, ArtCurial exposait à Paris «L’inventaire des Lalanne». À la manière de Prévert, et comme un hommage surréaliste à l’esprit du couple, le carton d’invitation listait parmi les œuvres présentées :

«Un gui une pomme-bouche (voir lot 25)
Une anémone une mouche
Un lilas des entrelacs
Une passiflore
Un nœud une clématite
Des phagocyte un chat
ET UNE CARPE D’OR»

Et la voici cette Carpe. Toute d’or vêtue à la manière d’une laque asiatique ou d’une statue dont la présence ne dénoterait pas dans une fontaine du Jardin de Versailles.

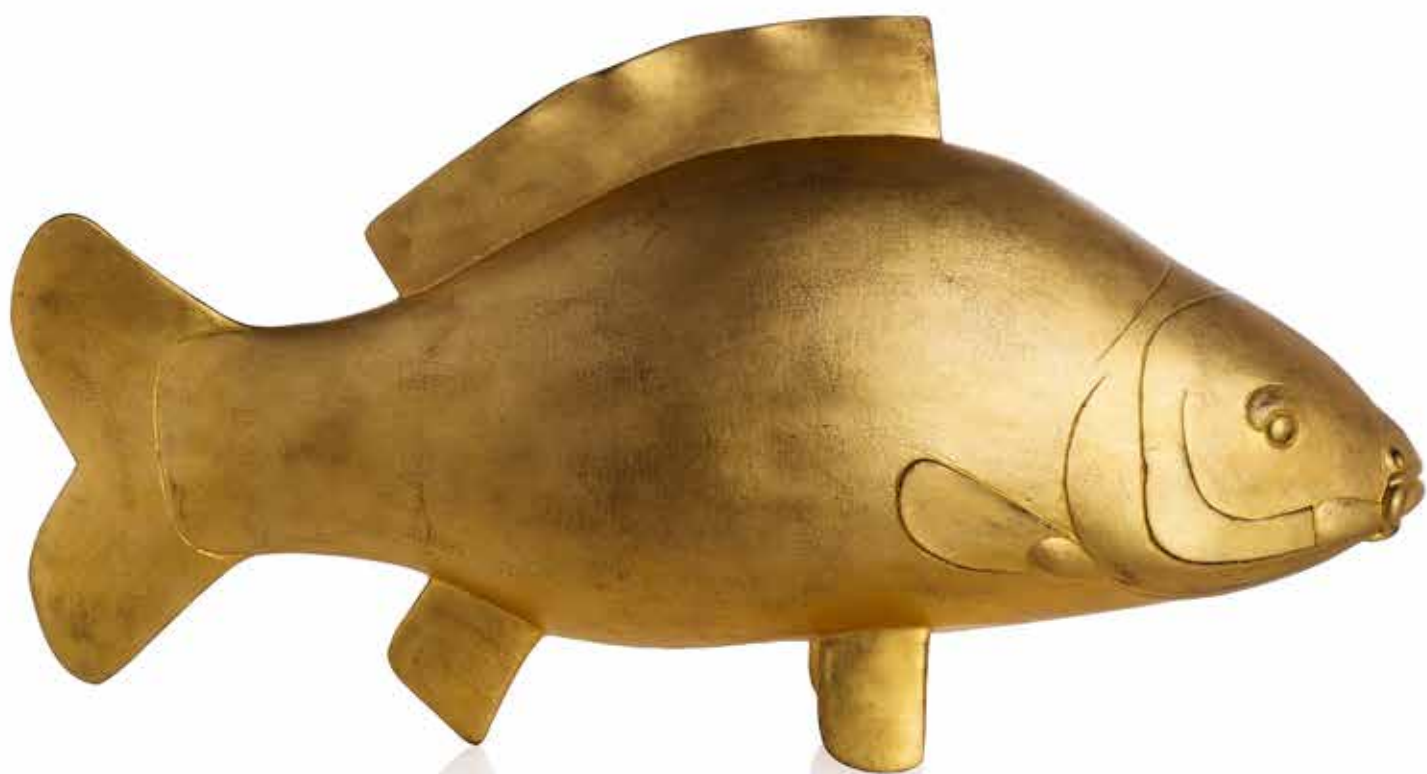
C’est en 1987 que François-Xavier Lalanne créé ce design pour son éditeur Artcurial, qui la réalisera en résine dorée à la feuille. Le sculpteur semblait apprécier le cyprinidé, qu’il avait alors déjà interprété sous forme d’une desserte en fer et métal argenté en 1972. Ici, il magnifie ce poisson commun d’une dorure évocatrice des sculptures votives des cultures antiques ... ou plus prosaïquement du modeste «goldfish» («poisson rouge») de nos amis anglo-saxons.

A la fois hiératique et familière, la silhouette de cette «Carpe d’Or» s’impose à nous comme un souvenir. Et l’on remarque seulement après un instant combien il nous est inhabituel de l’observer autrement que du dessus. Séparé des ondes oscillantes qui accompagnent d’ordinaire sa nage, le paisible poisson acquiert une dimension nouvelle.

Hors de l’eau, fantasque, poétique, cette Carpe d’Or n’en est pas moins apaisante et douce et l’on s’accordera avec ce qu’écrivit en 1995 une journaliste² : «Ce qu’il y a de bien avec les Lalannes, c’est qu’ils nous donnent l’agréable illusion d’être encore chez nous sur cette planète... Leurs chimères sont des objets particuliers, beaux et affectueux. Quelque chose de tendre dans un monde sans merci».

FD

1 Werner Lambersy dans ses Ecrits sur une écaille de carpe, L’Amourier éditions, 2004.
2 Nita Rousseau in Le Nouvel Observateur du 5 Octobre 1995.





22

- **François Xavier LALANNE (1927 - 2008)**

«Carpe d'Or»

Modèle créé en 1987

Édition Artcurial, Paris

Sculpture en résine dorée à la feuille.

Signée, monogrammée, cachet de l'éditeur et numérotée 226/250.

31 x 56 x 12 cm

A gold leaf gilded resin «Gold carp» sculpture from the Artcurial edition of the design created by François-Xavier Lalanne in 1987.

Signed, monogrammed, editor's stamp and n° 226/250.

12,20 x 22,05 x 4,72 inch

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

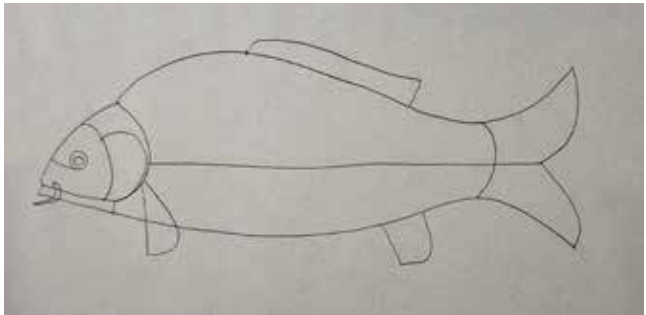
- Daniel Abadie : «Lalanne(s) », Paris, Flammarion, 2008, modèle reproduit page 342.

- Adrian Dannatt, «François-Xavier & Claude Lalanne : in the Domain of Dreams», New York, Rizzoli editions, 2018, modèle reproduit page 152.

- Robert Rosenblum, «Les Lalanne», Genève, Skira éditions, 1991, modèle reproduit page 45.

- Daniel Marchesseau, Les Lalanne, Paris, Flammarion, 1998, modèle reproduit page 8.

50 000 / 70 000 €



©DR



FRANÇOIS-XAVIER LALANNE (1927 - 2008) LAMPES «PIGEON» 1992

«Deux pigeons s'aimaient d'amour tendre.»¹

En exergue de cette présentation des lots 23 et 24 de notre vente, l'incipit de la fable de Jean de La Fontaine aura valeur de clin d'œil à l'histoire intime de ces deux lampes. Elles nous ont en effet été confiées par un couple d'amateurs, qui a acquis en 1992 les exemplaires n° 248 et 249 parmi les 900 édités cette année par Artcurial.

Luminaires autant qu'ornements baroques, ils incarnent un autre mariage heureux : celui de l'art et de la fonction. Devenue iconique depuis leur création en 1991, les lampes «Pigeon» s'imposent en effet en un équilibre unique et savoureux, qui brouille les pistes entre art et artisanat en étant à la fois œuvre d'art, meuble et objet. Si la question du fonctionnalisme est pérenne dans les Arts Décoratifs, l'équilibre que trouve ici François-Xavier Lalanne entre forme et utilité est tout à fait unique et savoureux : «*[il] demeure étranger au monde de l'art comme à celui de la décoration contemporaine. [Son] intérêt vient de cette ambiguïté.*»²

Cette idée de dépasser les frontières entre la sculpture et le mobilier, l'artiste la justifiait ainsi : «*Quand on peut s'asseoir sur une œuvre d'art, elle devient plus familière*»³. Ici, cette «familiarité» est celle de l'évidence incarnée dans l'idée charmante du volatile bombant une gorge constituée par un globe de verre opalin, l'organe de séduction aviaire devenant diffuseur de lumière. Mais là où François-Xavier Lalanne brille (lui aussi), c'est que jamais cette fonction ne prend le pas sur la forme. En effet, avec sa tête reposant sur son jabot de verre et ses ailes repliées sur l'éventail de la queue, l'oiseau lumineux de Lalanne reste une sculpture, dont la silhouette naturaliste nous évoque immédiatement le ramier des campagnes ou les milliers de volatiles de la Place Saint-Marc de Venise.

La genèse de cette œuvre, Lalanne la raconte ainsi⁴ : «*M Pigeon fut obligé de donner un fils intelligent à Mme Pigeon afin que celle-ci puisse fabriquer une lampe à huile qui porterait son nom et ferait le tour du monde. Je n'étais pas moins obligé moi-même, en voyant un pigeon se gonfler la gorge sur un toit, d'imaginer une lampe dont le nom allait de soi.*»

Il y a en effet dans cette lampe «Pigeon» la fragrance du possible réalisé. Comme si à la question du Chapelier à Alice de «*Pourquoi est-ce qu'un corbeau ressemble à un bureau ?*»⁵ François-Xavier Lalanne répondait simplement par son univers poético-étrange : «*Et pourquoi pas ?*».

FD

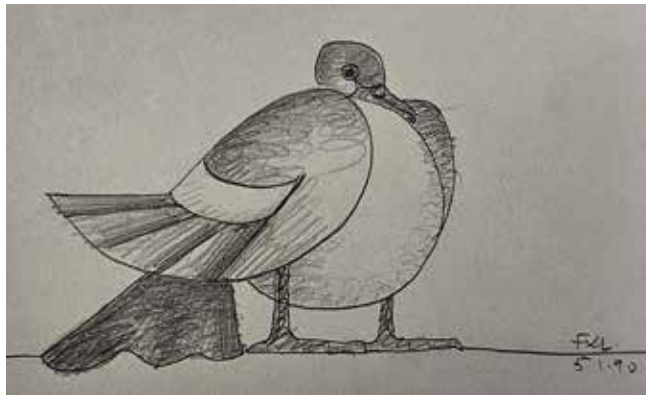
¹ Jean de la Fontaine, incipit de *Les deux pigeons*, deuxième fable du livre IX de son 2nd recueil des Fables, édité pour la première fois en 1678.

² François Pluchart dans son «*Tour des expositions et des galeries*» en page 7 du périodique *Combat* du 31 octobre 1966.

³ propos (traduits de l'anglais) rapportés par Daniel Abadie in «*Lalanne(s)*», Paris, 2008, page 342.

⁴ dans la brochure présentant l'exposition de 1991 à l'occasion de laquelle est dévoilée la lampe.

⁵ en anglais in Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* (*Alice aux Pays des Merveilles*), 1865 : «*Why is a raven like a writing desk ?*»



©DR

23

- François-Xavier LALANNE (1927 - 2008)
«Pigeon»

1992
Lampe/sculpture en cuivre patiné et verre opalin blanc.
Signée du monogramme «FXL», marqué édition «Artcurial», numéroté
248/900
22 x 25 x 12,5 cm

Avec son certificat d'origine.

A «Pigeon» patinated copper and white glass lamp from the 1992
Artcurial's edition of the design created by François-Xavier Lalanne in 1991.
Signed with the «FXL» monogram and marked «Artcurial» edition plus
number 248/900.
8,66 x 9,84 x 4,92 inch

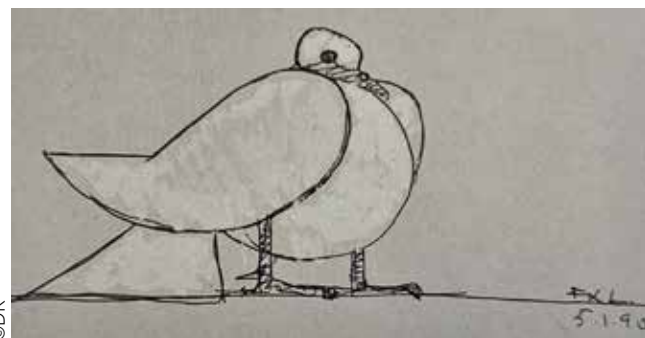
Come with its Artcurial's certificate.

Provenance
Collection particulière.

Bibliographie
- Daniel Abadie : «Lalanne(s)», Paris, 2008, modèle reproduit page 131.

50 000/70 000 €





24

- **François-Xavier LALANNE (1927 - 2008)**

«Pigeon»

1992

Lampe/sculpture en cuivre patiné et verre opalin blanc.

Signée du monogramme «Fxl», marqué édition «Artcurial», numéroté

249/900

22 x 25 x 12,5 cm

Avec son certificat d'origine.

A «Pigeon» patinated copper and white glass lamp from the 1992

Artcurial's edition of the design created by François-Xavier Lalanne in 1991.

Signed with the «Fxl» monogram and marked «Artcurial» edition plus number 248/900.

8,66 x 9,84 x 4,92 inch

Come with its Artcurial's certificate.

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

- Daniel Abadie : «Lalanne(s)», Paris, 2008, modèle reproduit page 131.

50 000/70 000 €





Claude LALANNE

(1925 - 2019)

«Ce qui me touche en elle, c’est d’avoir su réunir dans la même exigence l’artisanat et la poésie. Ses belles mains de sculptrice semblent écarter les brumes du mystère pour atteindre les rivages de l’art.»¹

Née Claude Dupeux le 28 novembre 1925, Claude Lalanne étudie l’architecture à l’École des Beaux-Arts de Paris avant de rejoindre l’École Nationale des Arts Décoratifs pour y étudier la sculpture. C’est là qu’elle fera la rencontre de son futur époux, François-Xavier avec qui elle formera le duo de sculpteurs qu’on appellera rapidement «Les Lalanne» (même si chacun réalise également des œuvres autonomes et aux styles distincts).

En 1956, Claude Lalanne apprend (du sculpteur américain James Metcalf) la technique de la galvanoplastie. Ce processus, qui consiste à utiliser l’électrodéposition pour recouvrir un objet d’une fine couche de métal, la sculptrice s’en empare pour figer des éléments naturels dans le métal. «J’emprunte au végétal pour m’inspirer dans mes créations. J’assemble le végétal et le minéral. J’ai un procédé très spécial, je fais de la galvanoplastie : les feuilles que je prends, je les mets dans un bain et le métal se dépose dessus, j’ai donc l’empreinte d’une vraie feuille.»² La sculptrice déclinera cette méthode pour «habiller» ses sculptures où l’évidence formelle sert de prétexte à des glissements sémantiques espiègles qui rappellent le mariage surréaliste «de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité»³. Claude Lalanne, en effet, fait cohabiter formes et empreintes, plantes, hommes et animaux, dans un travail en forme de «cadavre exquis» où les lapins revêtent des collerettes de choux, les choux se voient pousser des pattes et les pommes des bouches.

En 1964 a lieu «Zoophites», la première exposition personnelle des Lalanne à la Galerie J de Jeanine Restany. François-Xavier y présente son «Rhinochrétaire» (une sculpture de rhinocéros en laiton formant bureau), Claude d’insolites «Choupattes», sculptures mi-chou mi-animal. C’est ensuite le coup d’éclat du couple au Salon de la Jeune Peinture de 1966 où ils présentent un troupeau de sculptures de moutons pouvant également faire office de banquette. Un pied de nez absolu quand ni l’art animalier ni la figuration ne sont à la mode. Cet iconoclasme ainsi que les créations empreintes d’humour et de poésie de Claude Lalanne séduira notamment Yves Saint-Laurent, qui lui commande en 1965 un bar en métal et cristal orné d’une corne d’abondance et d’un œuf à mécanisme formant casier à bouteilles. Devenu ami de la sculptrice, le couturier lui demandera en 1969 de dessiner des accessoires baroques pour sa collection Haute couture automne-hiver. Claude Lalanne imagine alors une fantasmagorie de bijoux-sculptures en cuivre galvanique, parmi lesquels une «cuirasse» moulée sur le buste du mannequin Veruschka, qui la portera par-dessus une vaporeuse robe de mousseline bleue et noire. La sculptrice réitérera pour le défilé Dior haute couture printemps-été 2017 de Maria Grazia Chiuri, réalisant à nouveaux de spectaculaires bijoux-sculptures en cuivre galvanique inspirés du monde végétal.

Cet amour de la Nature vaut également à la sculptrice l’opportunité

d’imaginer le «Jardin Lalanne»⁴, un espace d’aventures pour enfants situé aux Halles de Paris et inauguré en 1986. Claude Lalanne évoquait ainsi cette création : «C’était mon grand projet. C’était interdit aux adultes, et c’est important, car tout est à échelle enfantine. Le thème de ce jardin, c’est qu’il y a six mondes différents. Le dernier monde, c’est la ville morte, une ruine (...) Ce qui me fait plaisir, c’est que les enfants adorent ce jardin.»⁵ Nature et sculpture toujours, Claude Lalanne exposera en 2009 une pomme monumentale sur Park Avenue, à New York, avant qu’une partie du bestiaire facétieux imaginé avec son époux n’envahisse à titre posthume les jardins du Château de Versailles, en 2021.

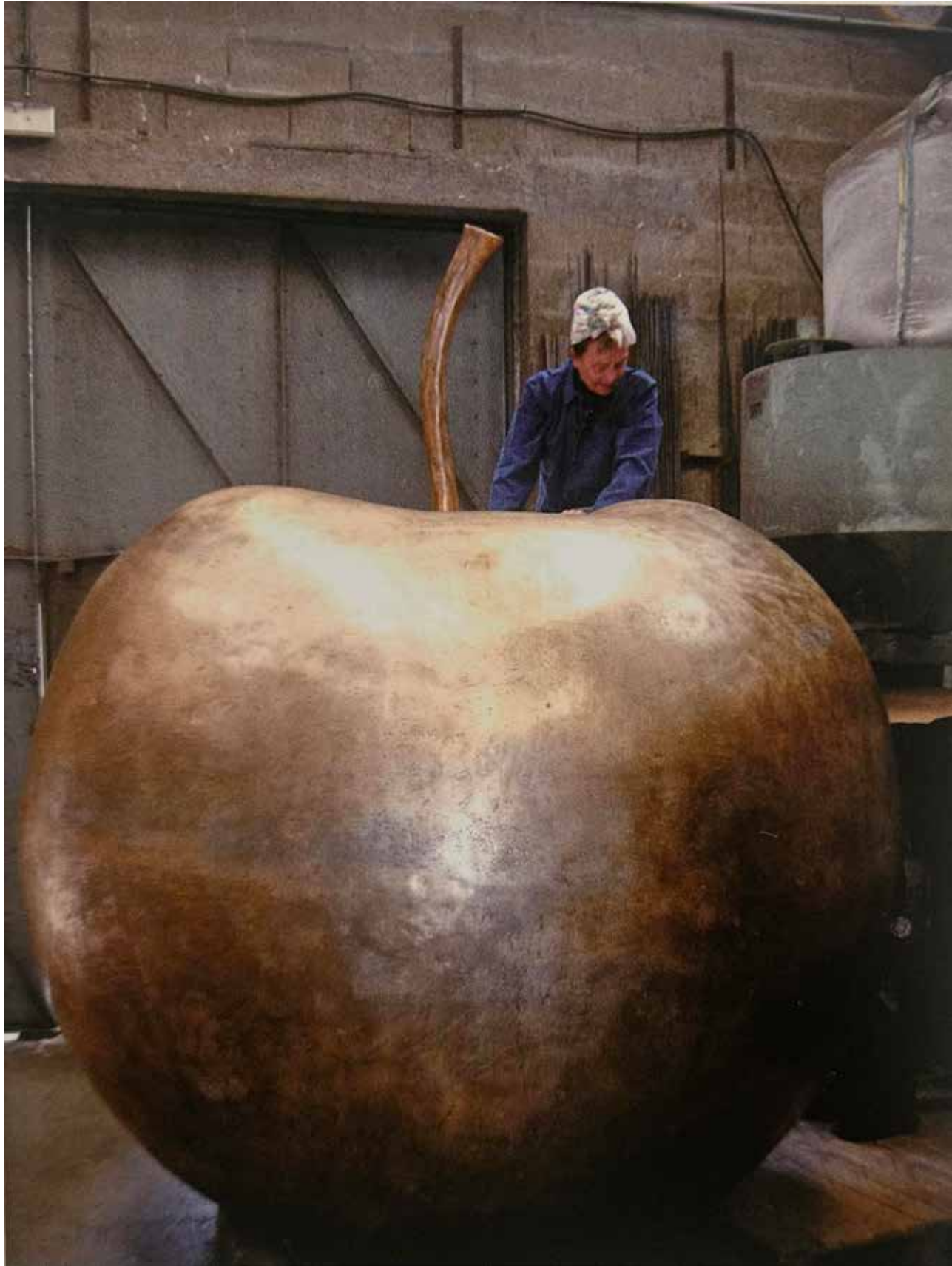
Décédée en 2019, Claude Lalanne laisse derrière elle tout un imaginaire de sculptures ludiques et poétiquement évocatrices. Une œuvre à l’image de sa vie : fantasque, audacieuse et pleine d’une joie manifeste. «Elle avait la simplicité des artistes qui “font” les choses de leurs mains et construisent un monde poétique à eux, sans se préoccuper d’autre chose. Elle aimait la nature et savait la faire vivre à travers ses sculptures, mobilières et bijoux, dans le bronze ou le cuivre, avec magie. Son art est l’accomplissement de l’harmonie de sa relation mystérieuse à la nature dont elle comprenait et traduisait la vie et la beauté.»⁶

FD

1 Yves Saint Laurent (traduit de l’anglais : «What touches me about her is her ability to combine craftsmanship and poetry in the same requirement. Her fine sculptor’s hands seem to disperse the fog of mystery to reach the shores of art.”) in “My friend Claude” (“Mon amie Claude”), Vogue, numéro 747, juin-juillet 1994, page 162.
2 Claude Lalanne sur France Culture le 26 juillet 1993 in «Les îles de France : jardins d’artistes».
3 André Breton dans son Manifeste du surréalisme, 1924.
4 détruit en 2011.
5 in «Les îles de France : jardins d’artistes», op.cit.
6 Jean-Gabriel Mitterrand cité par Valérie Duponchelle dans sa nécrologie de l’artiste «Mort de Claude Lalanne, artiste de cœur et de bronze» in Le Figaro du 10 avril 2019.



©DR



©DR

CLAUDE LALANNE : «POMME-BOUCHE», MODÈLE CRÉÉ EN 1975.

«Une pomme par jour éloigne le médecin ...
à condition de savoir bien viser !»

Cette traduction du dicton gallois «*An apple a day keeps the doctor away*»¹ (et de son ajout ironique que l'on attribue à Winston Churchill) est un clin d'œil. En choisissant l'humour en effet, l'on rend hommage à la vision iconoclaste et parfois nonchalante de Claude Lalanne. Et sous cet angle, que cette boutade soit lue comme l'expression d'un sourire de bonne compagnie qu'on s'attendrait à voir naître sur les lèvres de cette sculpture iconique : la «*Pomme-Bouche*».

Imaginée en 1975 en cuivre galvanisé, l'œuvre est ainsi définie dans le «*Thésaurus*»² des Lalannes : «*Pomme Bouche : le baiser d'une pomme.*» Incarnant la nature fantasmagorique chère à Claude Lalanne, ce design fera plus tard l'objet d'éditions en bronze doré par ArtCurial.

Pourtant, et si elle est aujourd'hui emblématique de la manière de l'artiste, la «*Pomme-Bouche*» garde en elle sa part de mystère en défiant toute catégorisation. A la fois classique dans ses évocations, surréaliste dans son approche, contemporaine par sa vision fantaisiste, l'œuvre participe tant des beaux-arts que des arts décoratifs. C'est en cela qu'elle synthétise l'art de Claude Lalanne, qui est éminemment transversal.

Les formes de la sculptrice trouvent en effet leur ancrage dans une vision propre à l'artiste... à laquelle elles échappent sitôt qu'elles nous sont délivrées et que nous lui attachons nos références personnelles.

C'est ainsi que cette «*Pomme-Bouche*» nous évoquera à l'envie les fruits surréalistes de René Magritte, les Nature-Mortes de Paul Cézanne ou la symbolique du péché et de tentation tel un Apollinaire suppliant³ :

FD

«Vous dont la bouche est faite à l'image de celle de Dieu
Bouche qui est l'ordre même
Soyez indulgents quand vous nous comparez
A ceux qui furent la perfection de l'ordre.»

¹ dont les premières occurrences seraient à chercher dans le comté du Pembrokeshire en 1866 d'après le *Oxford Dictionary of Proverbs*, 6e édition, Oxford University Press, 2015, page 7.

² traduit de l'anglais de *The lalannes sculptured language: a thesaurus* de François-Xavier Lalanne et Igor Agisheff, 4 avril 2008, Ury (France), tel que cité in Daniel Abadie : *Lalanne(s)*, Flammarion, Paris, 2008, page 350.

³ Guillaume Apollinaire, extrait de «*La Jolie Rousse*» in *Poèmes retrouvés*, Poésie-Gallimard, 1970.



©DR

25

Claude LALANNE (1925 - 2019)
«Pomme-Bouche»

Circa 1975
 Sculpture en bronze patiné et cuivre galvanisé.
 H : 7 cm

A «Pomme-Bouche» patinated bronze and galvanized copper sculpture
 from a 1975 edition of the design created by Claude Lalanne.
 H : 2,75 inch

Provenance
 Don du propriétaire de la revue «SMI» à la mère de l'actuel propriétaire.

Bibliographie
 - Daniel Adabie : «Les Lalanne(s) », Paris, Flammarion, 2008, modèle
 reproduit page 65.
 - Adrian Dannatt, «François-Xavier & Claude Lalanne : in the Domain of
 Dreams», New York, Rizzoli editions, 2018, modèle reproduit pages 238-239
 et 240-241.
 - Daniel Marchesseau, Les Lalanne, Paris, Flammarion, 1998, modèle
 reproduit page 66.
 - John Russel : «Les Lalanne», SMI/Centre National d'Art et de Culture
 Georges Pompidou, Musée national d'Art Moderne, 1975, modèle reproduit
 en couverture de l'ouvrage et page 58.

15 000/20 000 €



CONDITIONS DE LA VENTE

(EXTRAIT des Conditions Générales de Vente)

Les conditions vente ci-dessous ne sont qu'un extrait des condition générales de vente. Les enchérisseurs sont priés de se référer à celles présentes sur notre site internet millon.com à la date de la vente concernée, de prendre contact avec Millon ou d'y accéder directement via le QR ci-dessous :



INFORMATIONS ET GARANTIES

Tous les Lots sont vendus dans l'état où ils se trouvent au moment de leur Adjudication, avec leurs potentiels défauts et imperfections. Le fait que la description ne comporte pas d'information particulière sur l'état d'un Lot ne signifie pas que ce Lot est exempt de défauts ou d'imperfections. Les informations figurant au Catalogue sont renseignées par Millon et les experts indépendants mentionnés au Catalogue, et peuvent être modifiées par rectifications, notifications et/ou déclarations formulées avant la mise aux enchères des Lots, et portées au procès-verbal de la Vente. Les informations figurant au Catalogue, notamment les caractéristiques, les dimensions, les couleurs, l'état du Lot, les incidents, les accidents et/ou les restaurations affectant le Lot ne peuvent être exhaustives, traduisent l'appréciation subjective de l'expert qui les a renseignées, et ne peuvent donc suffire à convaincre tout intéressé d'enchérir sans avoir inspecté personnellement le Lot, dès lors qu'il aura fait l'objet d'une exposition publique. Pour tous les Lots dont le montant de l'estimation basse figurant dans le Catalogue est supérieur à 2 000 euros, un rapport de condition sur l'état de conservation pourra être mis à disposition de tout intéressé à sa demande. Toutes les informations figurant dans ce rapport restent soumises à l'appréciation personnelle de l'intéressé.

Les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des ventes volontaires de meuble aux enchères publiques se prescrivent par cinq ans à compter de l'Adjudication conformément à l'article L.321-17 alinéa 3 du code de commerce.

FRAIS À LA CHARGE DE L'ADJUDICATAIRE
L'Adjudicataire paiera à Millon, en sus du Prix d'Adjudication, une Commission d'Adjudication égale à un pourcentage du Prix d'Adjudication dégressive par tranche définit comme suit :

- **27 % HT** (soit 28,49 % TTC) jusqu'à 500 000 €
 - **22% HT (soit 23.21% TTC) au-delà de 500.000 €**
- Taux de TVA : 5,50% s'agissant d'une œuvre d'art, d'un objet de collection ou d'une antiquité.
- En outre, Le prix d'Adjudication est majoré comme suit dans les cas suivants :
- **1,5% HT en sus** (soit 1,8% TTC*) pour les Lots acquis sur la Plateforme Digitale Live « www.drouot.com » (v. CGV de la plateforme « www.drouot.com »)
- *Taux de TVA en vigueur : 20%

RÉGIME DE TVA APPLICABLE

S'agissant d'une œuvre d'art, d'un objet de collection ou d'une antiquité, Millon est assujettie au régime général de TVA, laquelle s'appliquera sur la somme du Prix d'Adjudication et de la Commission d'Adjudication, au taux réduit de 5,5%.

Dès lors que le bien vendu est soumis au régime général de TVA, le montant cette dernière sera indiqué sur le bordereau d'adjudication et l'acheteur assujetti à la TVA sera, le cas échéant, en droit de la récupérer.

Par exception :
Les lots signalés par le symbole «*» seront vendus selon le régime général de TVA conformément à l'article 83-I de la loi n° 2023-1322 du 29 décembre 2023. Dans ce cas, la TVA s'appliquera sur la somme du Prix d'Adjudication et des frais acheteurs et ce, au taux réduit de 5,5% pour les œuvres d'art, objets de collection et d'antiquités (tels que définis à l'art. 98-A-II, II, IV de l'annexe III au CGI) et au taux de 20 % pour les autres biens (notamment les bijoux et montres de moins de 100 d'âge, les automobile, les vins et spiritueux et les multiples, cette liste n'étant pas limitative). Dès lors que le bien vendu est soumis au régime général de TVA, le montant cette dernière sera indiqué sur le bordereau d'adjudication et l'acheteur assujetti à la TVA sera en droit de la récupérer.

PAIEMENT DU PRIX DE VENTE

La vente aux enchères publiques est faite au comptant et l'Adjudicataire doit s'acquitter du Prix de Vente immédiatement après l'Adjudication, indépendamment de sa volonté de sortir son Lot du territoire français.
L'Adjudicataire doit s'acquitter personnellement du Prix de Vente et notamment, en cas de paiement depuis un compte bancaire, être titulaire de ce compte.
Pour tout règlement de facture d'un

montant supérieur à 10.000 €, l'origine des fonds sera réclamée à l'Adjudicataire conformément à l'article L.561-5, 14° du Code monétaire et financier.

Le paiement pourra être effectué comme suit :

- **en espèces**, pour les dettes (montant du bordereau) d'un montant global inférieur ou égal à 1 000 € lorsque le débiteur a son domicile fiscal en France ou agit pour les besoins d'une activité professionnelle, et pour les dettes d'un montant global inférieur ou égal à 15 000 € lorsque le débiteur justifie qu'il n'a pas son domicile fiscal sur le territoire de la République française et n'agit pas pour les besoins d'une activité professionnelle. Aucun paiement fractionné en espèce à hauteur du plafond et par un autre moyen de paiement pour le solde, ne peut être accepté.
- **par chèque bancaire ou postal**, avec présentation obligatoire d'une pièce d'identité en cours de validité (délivrance différée sous vingt jours à compter du paiement ; chèques étrangers non-acceptés) ;
- **par carte bancaire**, Visa ou Master Card ;
- **par virement bancaire en euros**, aux coordonnées comme suit :

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

- **par paiement en ligne** : <https://www.millon.com/a-propos/payer-en-ligne/paris>

Les Adjudicataires ayant enchéri via la plateforme Live « www.interencheres.com », seront débités sur la Carte Bancaire enregistrée lors de leur inscription pour les bordereaux de moins de 1200 € dans un délai de 48 heures suivant la fin de la Vente sauf avis contraire.

En cas d'achat de plusieurs lots, sauf indication contraire de l'acheteur au moment du paiement partiel, celui-ci renonce au bénéfice de l'article 1342-10 du code civil et laisse à Millon le soin d'imputer son paiement partiel sur ses différentes dettes de prix, dans l'intérêt des parties et en recherchant l'efficacité de toutes les ventes contractées

Imprimerie : Corlet
Photographies : Yann Girault
Graphisme : Sebastien Sans

G.L.GUYOT (1885-1972)



BESTIAIRE
Mars 2026
casciello@millon.com

MASTERS

LES ARTS DÉCORATIFS
DU XX^E SIÈCLE

Jeudi 6 novembre 2025

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).

MILLON¹⁹²⁶



C.LINOSIER (1893-1953)

ARTS DÉCORATIFS DU XX^E
Automne 2025
casciello@millon.com



www.millon.com

MILLON
AUCTION
GROUP

PARIS · NICE · BRUXELLES · MILAN · HANOÏ