

MILLON

Arts Décoratifs du XX^e

MASTERS

XXth Decorative Art

Paris
Vendredi 5 novembre 2021



LES ARTS DÉCORATIFS DU XX^E SIÈCLE

Vendredi 5 novembre 2021
Paris
Salle VV, Quartier Drouot
16 h

MASTERS

Intégralité des lots sur
www.millon.com

Département

Les Arts Décoratifs du XX^e



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



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



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

Alexandre Millon,
Président Groupe MILLON,
Commissaire-Priseur

Les commissaires-priseurs
Mayeul de La Hamayde
Cécile Dupuis
Delphine Cheuvreux-Missoffe
Lucas Tavel
Nathalie Mangeot
Enora Alix
Isabelle Boudot de la Motte
Paul-Antoine Vergeau
Paul-Marie Musnier

MILLON Drouot
10, rue de la Grange Batelière, 75009 PARIS
T +33 (0)1 47 27 95 34
F +33 (0) 1 47 27 70 89
anad@millon.com

Experts



Art Nouveau
Claude-Annie Marzet



Art Déco
Patrick Fourtin

"Le département est à votre disposition pour toute demande
de rapport de condition, ordre d'achat / enchères téléphoniques,
rendez vous privés sur rendez vous.

07 78 88 67 30 / anad@millon.com

*For the condition report, telephone/absentee bids, visits,
the department is at your service to organize appointments remotely."*

Pour tous renseignements, ordres d'achat,
rapports d'état
Expertises gratuites sur rendez-vous

Inquiries, absentee bids, condition reports,
free appraisals by appointment

Sommaire

Ferdinand DUVINAGE (1823-1876) & Alphonse GIROUX (1799-1885).....	p. 5
Manufacture Nationale de Sèvres	p. 11
Théodore DECK (1823-1891) & Louis-Robert CARRIER BELLEUSE.....	p. 19
François-Rupert CARABIN (1862-1932).....	p. 25
Carlo BUGATTI (1856-1940)	p. 33
Clément MASSIER (1844-1917).....	p. 39
Emile GALLE (1846-1904)	p. 47
Paul JEANNENEY (1861-1920).....	p. 57
Emile DECOEUR (1876-1953) & Guillaume LAPLAGNE (1870-1927)	p. 63
Chana ORLOFF (1888-1968)	p. 71
René LALIQUE (1860-1945)	p. 77
Jean DUNAND (1877-1942)	p. 85
Demeter Haralamb CHIPARUS (1886-1947)	p. 91
Emile Jacques RUHLMANN (1879-1933) & Alfred PORTENEUVE (1896-1943).....	p. 97
Gaston SUISSSE (1896-1988)	p. 107
François POMPON (1895-1933)	p. 113
Pablo PICASSO (1881-1973) à MADOURA.....	p. 119
Line VAUTRIN (1913-1997)	p. 125
Jean PROUVE (1901-1984).....	p. 131
Charlotte PERRIAND (1903-1999).....	p. 137
Georges JOUVE (1910-1964)	p. 145
François-Xavier LALANNE (1927-2008)	p. 151
Conditions de ventes	p. 158
Ordre d'achat.....	p. 160

DROUOT
DIGITAL
Live

live interencheres-live.com
Enchères LIVE et ordres d'achat secrets

THE ART LOSS REGISTER™
www.artloss.com

Confrontation à la base de données du Art Loss Register des lots
dont l'estimation haute est égale ou supérieure à 4.000 €.



Ferdinand DUVINAGE

(1823-1876)

&

Alphonse GIROUX

(1799-1885)

Fondée vers 1790 par Alphonse Giroux¹ (qui sera également bimbetier, brosier puis tabletier), la Maison Giroux est d'abord un magasin de fournitures pour artistes, avant d'élargir sa gamme à la vente de cadres, de chevalets, et de divers objets raffinés. L'établissement luxueux devient vite une institution parisienne, Baudelaire lui-même le surnomme «l'universel magasin de Giroux»².

C'est la nouvelle adresse de la Maison Giroux au 43 Boulevard des Capucines que dirigera Pierre-Ferdinand Duvinage à partir de 1868³. Ce fils de papetier et propriétaire d'un magasin de tableaux et d'éventails travailla pour la firme avant d'en devenir reprenneur en 1868, même si la persistance de la signature «Giroux» sur les pièces rend leur datation difficile. Sous sa direction, la *Maison Giroux* participe à de nombreuses Expositions internationales, recevant en 1867 une médaille d'argent à Paris et en 1873 une médaille d'or à Vienne. La firme sera également au centre de l'attention en 1877 lorsqu'elle exposa dans sa vitrine le tableau «*Nana*» de Manet, refusé au Salon pour «indécence» mais dont la présence attira une foule curieuse du soir au matin⁴.

À la mort de Duvinage en 1876, sa veuve (Rosalie Duvinage) lui succède à la tête de la *Maison Giroux*. Le 4 Juin 1877, madame Veuve Duvinage obtient un brevet en ajoutant la nacre à celui obtenu en 1874 par son défunt mari pour «*la réunion combinée de l'ivoire comme fond, du bois teint ou exotique, pour les dessins ou ornements et du cuivre ou autre métal pour cloisonner les fragments d'ivoire*». Les années suivantes, la *Maison Giroux* utilise cette technique particulière pour décorer des objets de luxe, le plus souvent en y déclinant un décor japonisant pour satisfaire au goût de l'époque. La révélation au public d'objets décorés par cette marqueterie d'ivoire, métaux et bois précieux a lieu lors de l'*Exposition Universelle de Paris* de 1878. D'un luxe exquis, les objets en ivoire cloisonnés sortis des ateliers Giroux (des tables, vide-poche, vases montés, pendules, boîtes, éventails ...) restent cependant rares de par la technicité de leur production.

La veuve Duvinage cesse son activité en 1882. L'ancienne *Maison Giroux* sera reprise par A. Philippe et E. Arnut de 1883 à 1884, avant de fermer définitivement en 1885. Parmi la rare production décorée en marqueterie d'ivoire issue de la collaboration entre Duvinage et la Maison Giroux on notera dans les collections du Musée d'Orsay un cabinet ayant appartenu à la veuve Duvinage, conservé sous le numéro d'inventaire OAO 716. FD



L'art japonais du Shibayama, une inspiration de Duvinage ?

Consistant à incruster dans de l'ivoire des bois exotiques et autres matériaux et métaux précieux, la technique du Shibayama est créée à la fin de la période Edo par l'artisan Ōnoki Senzō, qui la baptise du nom de sa ville natale : Shibayama. Cette technique délicate et complexe contribue au XIXe siècle à apporter une plus-value aux objets décoratifs qui se sont exportés en Europe suite à la réouverture du Japon au monde extérieur sous l'ère Meiji.

1 lui-même artiste et élève de Jacques-Louis David

2 Idans une lettre à son frère Alphonse datée du 1^{er} janvier 1834 reproduite in Claude Pichoix et Jean Ziegler : «*Charles Baudelaire, Correspondances*», éditions Gallimard, 1973

3 si l'on en croit «*L'Annuaire-almanach du commerce Didot-Bottin*» de cette année, pages 298 et 877.

4 ainsi que le rapporte JK Huyslams, cité dans le catalogue de l'exposition «*Manet 1832-1883*», Metropolitan Museum of art / Abrams éditions, 1983.

Circa 1874-1882

«*Quand le Faisan doré courtise sa femelle,
Et fait, pour l'éblouir, la roue, il étincelle
De feux plus chatoyants qu'un oiseau de vitrail.
Dressant sa huppe d'or, hérissant son camail*»¹

Durant la seconde moitié du XIXe siècle, l'Europe se passionne pour l'Art extrême-orientales.

On pensera notamment à l'Impératrice Eugénie qui se fait construire un «*Musée Chinois*» au Château de Fontainebleau en 1863, mais surtout à l'*Exposition Universelle* de Paris de 1867 où furent exposés de nombreux cloisonnés japonais. C'est la naissance de la mode du *Japonisme*, qui inspirera en France des établissements comme la Maison Christoffe, et des artistes tels que Ferdinand Barbedienne ou Gabriel Viardot.

Parmi ces objets d'art s'inspirant de l'excellence technique et du raffinement asiatique, les mosaïques d'ivoire, bois et métaux produites par Ferdinand Duvinage et la Maison Giroux sont aussi caractéristiques que rares. D'un luxe exquis, ce décor est en effet circonscrit à une courte période comprise entre l'obtention du brevet par Ferdinand Duvinage en 1874 et la dernière année de sa Veuve à la tête de la *Maison Giroux* en 1882.

Notre cache-pot au Faisan Doré participe de cette courte et splendide production, avec son fond d'ivoire évidé pour y loger une mosaïque de bois précieux et des fils métalliques. D'une inspiration japoniste évidente, la stylisation naturaliste du décor et sa répartition asymétrique se déploient sur la forme du cache-pot avec un dynamisme tout à fait poétique. Comme d'usage sur les objets décorés en mosaïque d'ivoire, bois et métaux, notre cache-pot est signé des initiales entrelacées FD (Ferdinand Duvinage) suivies de la mention «Bté» (Breveté).

Au-delà de la technique, le choix de l'oiseau représenté (un faisan doré) peut aussi être lu sous un prisme Symboliste. Le faisan joue en effet un rôle important dans les mythes de l'Extrême-Orient où il est «*associé aux cycles du principe universel : le yin et le yang (...) se transformant, au rythme des saisons, en serpent, et inversement*»² tandis qu'en Occident il a «*la réputation d'exaucer les vœux prononcés sur sa tête (...) au XV^e siècle, il était parfois présenté, chatoyant et richement paré, à celui qui devait prêter serment*»³

FD

1 Auguste Angellier, «*Le faisan doré*», vers 3 et 4, in «*Le chemin des saisons*», 1903.

2 in Jean Chevalier et Alain Gheerbrant «*Dictionnaire des symboles*», éditions Robert Laffont, collection Bouquins, 1997.

3 ibid



1

Pierre-Ferdinand DUVINAGE (1823-1876) & Alphonse GIROUX (Maison active de 1799 à 1885)

circa 1874-1882

Important cache pot circulaire en marqueterie de bois exotique, ivoire et filets de laiton présentant quatre cartouches à décor de faisans posés sur des branches dans un paysage floral naturaliste.

Il présente une importante monture en bronze ciselé et doré à deux anses latérales décorées de frises à la grecque, de perles, de feuilles d'eau et d'acanthé ainsi que de joncs enrubannés et terminés par une base à godrons et de guirlandes de fleurs.

Il repose sur un piétement quadripode terminé par des sabots feuillagés.

Monogramme «FD Bté» pour «Ferdinand Duvinage Breveté» et monture signée «Alph.Giroux Paris».

H : 38 cm ; DL : 36 cm
(anciennes restaurations)

An exotic wood, ivory and brass inlaid planter by Ferdinand Duvinage and Alphonse Giroux, from around 1874-1882, with a decor of pheasants among a stylized nature.

It stands on a great gilded bronze frame with four legs, two coves and a chiselled decor of greeks and pearls friezes, acanthus leaves, flowers and ribbons.

Monogrammed "FD Bté" (for "Ferdinand Duvinage Breveté") and frame signed "Alph.Giroux Paris".

*H : 14,96 inch ; DL : 14,17 inch
(ancient restorations)*

25 000/30 000 €





Manufacture Nationale de Sèvres

« Je trouve tous les jours de plus en plus difficile d'être à la hauteur de ma porcelaine »¹

À l'heure de présenter une vente "Masters" dédiée aux Arts Décoratifs, y inclure des réalisations issues de la Manufacture Nationale de Sèvres avait le caractère d'une évidence.

Conservatoire remarquable d'un savoir-faire et d'un patrimoine hérité de plus de 250 ans d'histoire, la Manufacture participe en effet des fleurons de l'art Français. Elle est même le dernier outil industriel en Europe à allier logique de service public et de production artistique. Un foyer unique de création audacieuse et de transmission qui n'a de cesse de séduire les plus grands noms de l'art, de la mode ou du design invités à participer à l'aventure de Sèvres. FD

¹ Formule d'Oscar Wilde à son ami Richard Ellmann, qui la rapporte dans sa biographie de l'écrivain.



©DR

COUPE

Circa 1871-1873

« À l'autel de rocailles,
Prêt pour nos fiançailles,
Un prêtre à mains d'écaillés
Viendra nous marier »¹

Spécialisés (notamment²) dans la sculpture émaillée et colorée, rompant avec le traditionnel biscuit, Claude-Edouard Forgeot et Marc Emmanuel Solon collaborent à la réalisation de ces pièces entre 1856 et 1871.

Ces coupes sculpturales en porcelaine colorées furent créées suite au succès des faïences façon majolique que présente la Manufacture britannique de Minton à l'Exposition Universelle de 1851.

La Manufacture de Sèvres en prend acte et décide de créer et produire elle aussi quelques porcelaines colorées pour répondre à ce nouveau goût. Klagmann, Solon et Forgeot furent les principaux sculpteurs et pourvoyeurs des modèles dans cette veine.

Le modèle masculin « Homme couché sur les vagues »³ fut demandé à Forgeot autour de 1871 pour faire pendant au modèle féminin, « Femme couchée sur des vagues tenant une coquille », créé par Solon quelques années auparavant (avant 1860) en terre vernissée ou en pâte colorée.

FD

¹ Théophile Gautier in « L'Ondine et le Pêcheur », Poésies diverses (1838-1845).

² avant cela, Solon travaillait également le pâte-sur-pâte, tandis que Forgeot a proposé des bustes en biscuit tel celui de Mac-Mahon.

³ le modèle fut aussi édité en biscuit, à très peu d'exemplaires.



©DR

2

Claude-Edouard FORGEOT (Actif à Sèvres entre 1856 et 1888) & Marc Emmanuel SOLON (Actif à Sèvres entre 1856 et 1871) pour la Manufacture Nationale de Sèvres «Homme couché sur les vagues» & «Femme couchée sur des vagues tenant une coquille»

Suite de deux coupes en porcelaine polychrome figurant un homme et une femme, probablement des divinités marines assises soutenant les coupes à travers les flots. Marquées pour une des coupes du cachet de fabrication de la manufacture en vert «S71» et pour l'autre du cachet de fabrication de la manufacture en vert «S73» et du cachet rouge de décoration «Décoré à Sèvres 79» ainsi que d'un numéro 589 à l'émail noir.
Déesse : 21,5 x 42 x 19 cm
Dieu : 25 x 44 x 20 cm
(fêles de cuisson)

Nous remercions la Manufacture de Sèvres pour son aide précieuse quant à l'attribution de ces deux œuvres.

A set of two polychromatic enamelled porcelain cups designed by Claude-Edouard Forgeot and Marc Emmanuel Solon for the Sèvres Factory. It shows a decor of a god and a goddess among stylized waves.

One is marked with a green Factory stamp "S71" and the other with the green Factory stamp "S73" plus a red decoration stamp "Décoré à Sèvres 79" and a black enamelled "589".

*Goddess : 8,46 x 16,53 x 7,48 inch
God : 9,84 x 17,32 x 7,87 inch
(cooking cracks)*

We thank the Manufacture de Sèvres for its most valuable help regarding the attribution of those pieces.

8 000/12 000 €





3

**Manufacture Nationale de Sèvres
Henri-Ernest BRECY (Sculpteur - Modeleur) (act. 1880-1928) pour la Manufacture Nationale de Sèvres**

Rare et important vase couvert en porcelaine dure, de forme balustre à deux anses végétalisantes ajourées et décor couvrant de frises de végétaux stylisés sous couverte blanc-crème vernissée.

Marqué à l'intérieur du pied du cachet «S94» et du cachet noir «Décoré à Sèvres 94».

H : 80 cm ; DL : 40 cm.

Un modèle similaire est conservé à Sèvres, Manufacture et musée nationaux, sous le numéro d'inventaire MNC15535

*A tall porcelain vase designed by Henri-Ernest Brecy for the Sèvres Factory, with two covers and a rich vegetal decor under a white-cream enamelled cover
Marked inside the foot with a "S94" stamp plus a black enamelled stamp "Décoré à Sèvres 94".
H : 31,50 inch, D : 15,75 inch*

A similar model features in the collection of the Sèvres Museum under the inventory number MNC15535

8 000/10 000 €





Théodore DECK

(1823-1891)

&

Louis-Robert

CARRIER BELLEUSE

4/ Théodore DECK & Louis-Robert CARRIER BELLEUSE

«*Mon souhait le plus cher est de créer des produits qui, par l'éclat et la séduction des couleurs, peuvent être comparés aux plus belles faïences orientales*»¹

Joseph-Théodore Deck né en 1823 à Guebwiller, dans le Haut-Rhin.

D'origine modeste, il doit vite travailler comme apprenti chez le maître poêlier Hügelin père, où il se forme aux techniques historiques de la faïence². Il effectue ensuite le traditionnel tour d'Allemagne des compagnons poêliers-faïenciers alsaciens puis traverse le Rhin pour découvrir les productions autrichiennes, hongroises et polonaises. Installé à Paris fin 1851, Théodore Deck devient contremaître de la maison Dumas avec qui il obtient sa première médaille, à 32 ans, lors de l'*Exposition Universelle* de 1855. Fort de ce succès il ouvre en 1856 sa propre manufacture - la «*Faïencerie d'art Th. Deck*» - et se spécialise dans le style oriental, plus particulièrement celui d'Iznik. Son atelier devient un véritable laboratoire expérimental, visant à promouvoir la céramique en tant qu'art et non plus comme une simple application industrielle.

Deck présente sa première collection de faïences persanes au *Salon des Arts et Industries* de 1861 et en repart avec une médaille d'argent. Mais c'est à l'*Exposition Universelle de Londres* en 1862 qu'il obtient une réelle reconnaissance en tant qu'artiste, le *Victoria & Albert Museum* achetant trois de ses œuvres³. A la même époque, il découvre son fameux bleu turquoise dit «*Bleu Deck*», emprunté aux mosquées de Bagdad ou d'Istanbul. Intense et caractéristique, ce bleu sera aussi qualifié de «*Persan*» ou de «*Chinois*» selon les influences. À l'*Exposition des arts industriels* de 1864, l'artiste présente des pièces recouvertes d'émaux transparents non craquelés. En 1867, lors de l'*Exposition Universelle de Paris*, il obtient une autre médaille d'argent pour ses reflets métalliques. En 1873 ce sont les 2 mètres de large de sa jardinière qui impressionnent lors de l'*Exposition universelle de Vienne*. Théodore Deck ne laisse jamais indifférent et en pleine vogue du *Japonisme* en France ses pièces inspirées d'œuvres asiatiques séduisent. On vante ses couleurs, son fameux bleu, ses glaçures alcalines.

En 1870, l'artiste opte pour la nationalité française et est élu adjoint au maire dans le 15^e arrondissement de Paris. Fidèle à la tradition de compagnonnage, Deck forme lui aussi des apprentis qui feront à leur tour école. Le plus célèbre d'entre eux, Edmond Lachenal, poursuivra l'œuvre du maître en développant l'esprit Art Nouveau et en formant également des élèves, parmi lesquels Emile Decœur. Dans les années 1880, Deck explore la tradition chinoise, réussissant notamment à retrouver le fameux vert céladon, et collabore avec Raphaël Collin⁴. Puis, en 1887, il est le premier céramiste à devenir directeur de la prestigieuse *Manufacture de Sèvres* (dont il assurera la direction jusqu'à sa mort en 1891). La même année, il vulgarise ses connaissances dans son livre didactique *La Faïence*. En 1888 il réalise ses premiers décors en reliefs sous émaux transparents, technique qui deviendra récurrente dans son œuvre et fera école. S'inspirant jusqu'au pastiche des céramiques islamiques, égyptiennes, chinoises, japonaises ou des majoliques, il fait évoluer ornements en tous genres, fleurs, oiseaux et personnages sous des glaçures manganèses, jaunes, vertes ou turquoises.

Théodore Deck décède en 1891, emporté par une pneumonie. Il est enterré au cimetière Montparnasse où son ami le sculpteur Bartholdi - comme lui enfant du village de Guebwiller - réalisa son monument funéraire sur lequel il grava l'épithaphe : «*Il arracha le feu au ciel*». FD

- 1 Théodore Deck, dans son ouvrage «*La faïence*» - Paris, 1887.
- 2 comme par exemple l'incrustation de pâtes colorées à la manière de Saint-Porchaire.
- 3 parmi lesquelles le *Vase de l'Alhambra*, aux dimensions impressionnantes et cédé par la suite au *South Kensington Museum*.
- 4 Peintre académique et professeur à l'Académie des Beaux-Arts, reconnu pour les liens qu'il fit toute sa carrière entre l'art français et l'art japonais, tant en peinture qu'en céramique.



©DR

VASE

«*La barbe raide et blanche
et les grands cils des yeux
Et le nez long, font voir
que ce bouc est très vieux* »¹

L'iconographie que déploie Deck sur ce vase est peu commune, si rare même qu'on peut supposer qu'il s'agit d'une pièce unique, dont le décor sculpté serait l'œuvre de Louis-Robert Carrier-Belleuse. C'est en effet Théodore Deck qui initia Carrier-Belleuse à la céramique en 1877, le jeune artiste trouvant dans l'enseignement du maître une voie nouvelle qu'il poursuivra en participant au concours de Sèvres en 1882 puis en y travaillant aux côtés de son père.

D'inspiration résolument néo-renaissance, les deux têtes de boucs qui ornent ses côtés ne sont pas sans évoquer les "masques" dont le ciseleur et bronzier Pierre-Philippe Thomire décora de nombreuses montures pour Sèvres au , où aux pièces réalisées par la Manufacture pour le Hameau de la Reine Marie-Antoinette et dont plusieurs étaient décorés de têtes et de sabot de bouc, l'animal favori de la souveraine.

Accompagnant le travail de sculpture, on retrouve - avec d'autant plus de certitudes que le vase porte deux fois sa signature monogramme - les canons coloristes de Théodore Deck. Ainsi de son turquoise caractéristique et son émail "aubergine" déployés sur un fond ocre-jaune, tandis que masques de boucs et les mascarons son émaillé du vert céladon que l'artiste développa en étudiant les céramiques chinoises.

Si l'on admet que ce vase est un travail à quatre-mains, on peut y lire tant il est atypique dans l'œuvre de Deck la consécration de cette idée de Friedrich Nietzsche² selon laquelle «*on paie mal un maître en ne restant toujours que l'élève*». FD

- 1 Jean Richepin in «*Le bouc aux enfants*», recueil «*La Chanson des gueux*», 1876.
- 2 Friedrich Nietzsche in «*Ainsi parlait Zarathoustra*» («*Also sprach Zarathustra : Ein Buch für Alle und Keinen*»), 1883-1891.



©DR

©DR



4

Théodore DECK (1823-1891) & Louis-Robert CARRIER BELLEUSE , attribué à

Exceptionnel vase couvert de forme balustre en faïence émaillée polychrome de style Renaissance.

Il présente un riche décor de rinceaux, de guirlandes de fleurs végétales mauves «aubergine» et vertes dans des cartouches bleu turquoise, le tout sur un fond ocre/jaune, ce même décor est reproduit sur le piédouche et le couvercle.

Chaque face présente un petit médaillon centrale figurant un coq flanqué des initiales «THD» .

Deux mascarons souriants en relief a l'émail céladon répondent aux têtes de boucs latérales.

Signé deux fois du monogramme «THD»

79x46x31 cm

(anciennes restaurations et égrenures)

Modèle approchant en exposition au musée Théodore Deck à Guebwiller.

Louis Robert Carrier Belleuse (1843-1913) est sculpteur et peintre, fils du sculpteur Albert Ernest Carrier Belleuse.

Théodore Deck initie Louis Robert Carrier Belleuse à la maison Deck en 1877, nous pouvons donc penser que cette création a été réalisée entre 1880 et 1890.

A rare earthenware vase by Theodore Deck and attributed to Louis-Robert Carrier Belleuse for the sculpture. It shows a rich decor of tendrils, mauve and green on a turquoise background flowers swags cartouche, the whole on an ocher-yellow background. Each face shows a central locket with an enamelled rooster flanked with the «THD» initials.

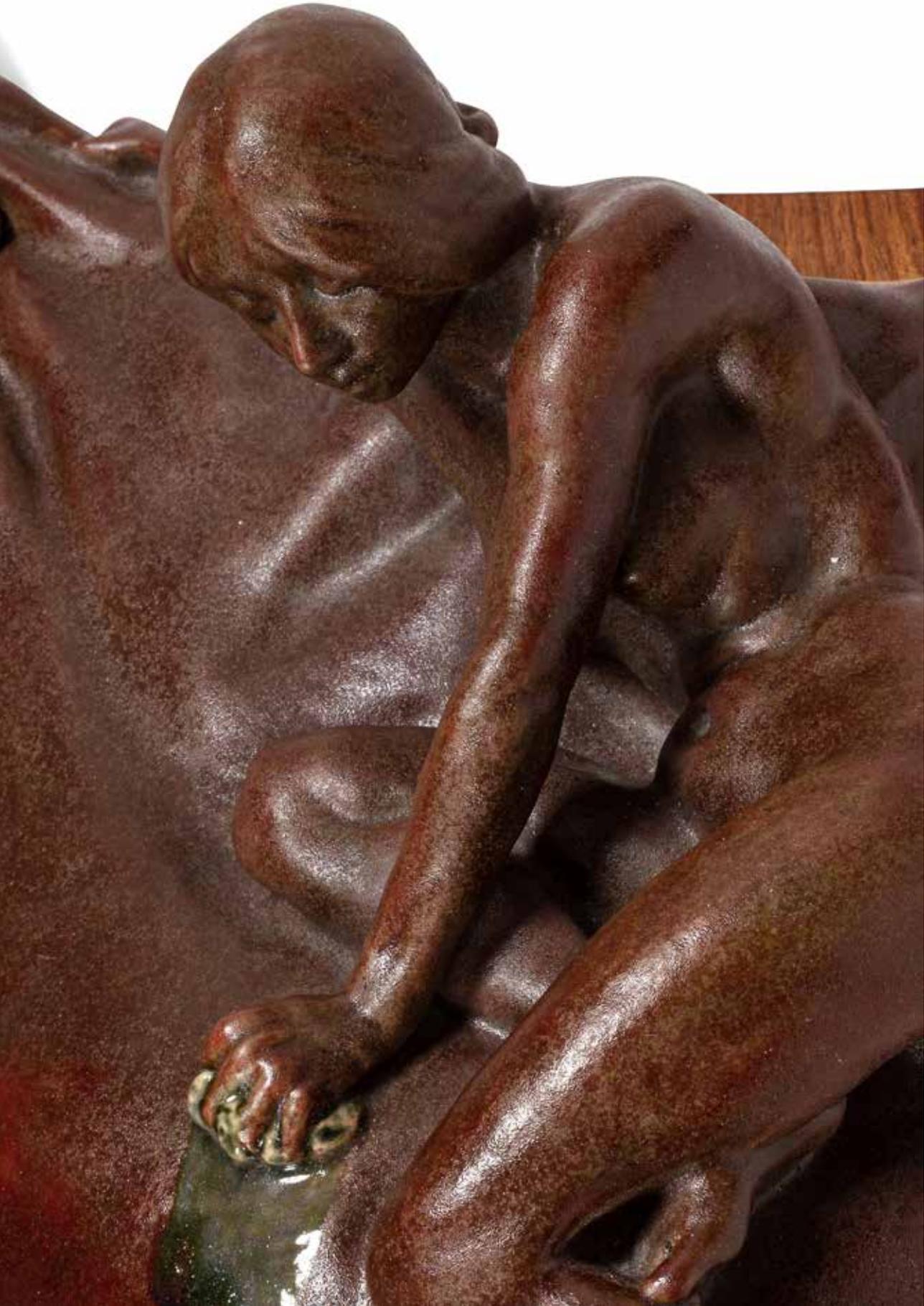
Two celadon enamelled smiling mascarons answers to the sidewas goat's heads.

Signed twice with the «THD» monogram.

31,10 x 18,11 x 12,20 inch

(ancient restorations and slight chips)

40 000/60 000 €



François-Rupert CARABIN

(1862-1932)

5 / François-Rupert CARABIN

Sculpteur, Carabin l'est dès 11 ans quand il est contraint de quitter l'école pour aider financièrement ses parents. Il est alors employé à sculpter des camées chez l'artisan Parisien Jouanin, un patron attentif qui lui conseille de suivre des cours du soir en dessin, ce que le jeune-homme fait auprès de Perrin. Carabin y fait la rencontre du fils d'un sculpteur sur bois du Faubourg Saint-Antoine, lequel le prendra pour apprenti en 1878. Alors âgé de 16 ans, il travaille en parallèle comme modeleur de masques mortuaires, un métier à travers lequel il étudiera l'anatomie humaine. Habitant alors Montmartre, le jeune homme est fasciné par le monde du théâtre, de la danse et des cabarets et s'attache comme Degas ou Rodin à fixer en sculpture l'équilibre évanescant d'une danseuse ou le mouvement fugace de l'envolée d'une étoffe. Devenu dessinateur technique pour un fournisseur de l'armée, Carabin fait ensuite le tour de la France au gré des emplacements où dessiner pour son employeur. Durant son temps libre, il en profite pour visiter les musées de province et s'exerce à dessiner rapidement, cherchant l'automatisme du mouvement pour capter au mieux l'éphémère d'une posture, la saisie d'un instant.

Une démarche qu'il poursuit dans la réalisation de ses petites figurines en cire et en terre, jusqu'à en présenter une pour sa première exposition publique : le *Salon des Indépendants* de 1884.

Persuadé qu'il y a autant d'art dans un objet usuel qu'une sculpture, Carabin s'essaye ensuite à de nombreuses techniques : le bijou, les médailles ou encore la céramique.

Lassé - par son expérience de sculpteur sur bois - de la production en série de meubles copiant les styles anciens, sa volonté directrice sera de « faire le meuble unique, adapté à nos besoins, occuper la place définitive pour laquelle il serait conçu et comme ornementation que des sujets adaptés à sa destination »².

Si ses préoccupations sont en phase avec le mouvement de renouveau des arts décoratifs de la fin du XIXe, la tâche de Carabin n'est pas aisée pour autant. En effet, le *Salon des Indépendants* lui refuse en 1890 d'exposer une bibliothèque en noyer sculpté et fer forgé réalisée pour l'ingénieur Henry Montandon, au motif que « l'année suivante on pourrait envoyer des pots de chambre ! »³. Il y a pourtant de l'art dans cette bibliothèque richement sculptée de femmes allégoriques et de faciès grimaçant que côtoie un bestiaire de fer forgé parmi des palmes et des roseaux ! De l'art et une détermination rare à réaliser sa vision quand on sait que sur les 4000 Francs remis par son commanditaire il en employa 3700 à la réalisation du

meuble, qui lui demanda par ailleurs des mois de travail acharné. Mais Carabin le dira lui-même : « Qu'importait la maigreur du bénéfice. J'avais pu réaliser mon idée. C'était le principal. »⁴

Déterminé, l'artiste persiste dans sa volonté d'ancrer les arts décoratifs parmi les arts majeurs plutôt que de les voir relégués parmi les arts industriels lors des expositions. Appuyé par Puvis de Chavanne ou encore Rodin, son acharnement est tel qu'une section « Arts Décoratifs » est créée au *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*. Carabin y présente donc sa bibliothèque, en 1891.

Il reçoit à cette occasion un accueil qu'on qualifiera de mitigé, l'écrivain Max Nordeau allant jusqu'à affirmer - tout en reconnaissant la puissante originalité de l'artiste - que « les créations de M. Carabin ne sont pas un ameublement mais un cauchemar ».⁵ Qu'importe ici encore et l'artiste le dira à l'adresse de ses détracteurs : « Du moment que mes œuvres vous irritent c'est qu'elles vibrent ! Vous protestez donc vous êtes émus ! ».⁶

Et en effet, Carabin aura été remarqué, ce qui lui permet à partir de 1893 d'exposer chaque année au *Salon de la Libre Esthétique* de Bruxelles. Il acquiert par ailleurs une certaine reconnaissance officielle et, la même année, il obtient les palmes académiques. Sans être dupe de ces honneurs, Carabin continue à créer, sculptant des petites figures - dont plusieurs de la danseuse Loïe Fuller - avec lesquels il assure son quotidien entre quelques rares commandes pour de riches mécènes.

Au rang de ces derniers on comptera le banquier Albert Kahn. Refusant les concessions, l'artiste perd toutefois ce dernier après lui avoir refusé une sculpture en marbre, un matériau qu'il abhorre. Attaché à la vie artistique Parisienne et une certaine idée des arts décoratifs, Carabin rejettera par ailleurs plusieurs postes à la direction d'écoles d'arts décoratifs qu'on lui offrait à Darmstadt ou à Vienne. Une indépendance au service d'une vision sans concession de son art, que l'irruption de la Guerre en 1914 vient pourtant interrompre puisque Carabin abandonne pratiquement la création cette année. Il s'autorisera toutefois un dernier scandale en exposant en 1919 à la *Société Nationale des Beaux-Arts* un coffre intitulé « *Regard chaste, laisse-moi clos* » dévoilant aux regards avertis un groupe en bois représentant deux femmes faisant l'amour. Le goût de l'interdit poussant une partie du public à se défendre de toute pudeur mal placée le sculpteur jubilait de la déconfiture des observateurs autorisés. Une telle ruse ressemble à l'artiste

que fût Carabin : un indépendant farouche et facétieux.

Rangé de la vie parisienne, la fin de carrière de Carabin sera celle d'un professeur puisqu'il prend en 1920 la direction de l'*Ecole des Arts Décoratifs de Strasbourg* avec la résolution d'y former des ouvriers d'art capables de vivre de leur métier. Déterminé à prémunir ses élèves de l'opposition intellectuelle et des difficultés matérielles qu'il connut en tant qu'artiste, il exerce cette fonction avec rigueur et bienveillance, autour d'une réflexion permanente sur la question du renouvellement des arts décoratifs et leur enseignement, jusqu'à sa mort en 1932.

Dédiée toute entière à une œuvre rare et dont l'inventivité formelle teintée de Symbolisme préfigure l'Art Nouveau, la vie de Carabin et son refus à complaire entourent l'artiste d'une forme d'héroïsme tragique. On ne s'étonnera ainsi qu'à moitié qu'Emmond Rostand fût son contemporain (il présente son *Cyrano de Bergerac* en 1897) tant - et pour peu qu'on l'affublât d'un nez proéminent - on imagine aisément l'artiste déclamer ces vers de l'Acte II, scène 8 :

**« Et modeste d'ailleurs, se dire : mon petit,
Sois satisfait des fleurs, des fruits, même des feuilles,
Si c'est dans ton jardin à toi que tu les cueilles !
Puis, s'il advient d'un peu triompher, par hasard,
Ne pas être obligé d'en rien rendre à César,
Vis-à-vis de soi-même en garder le mérite,
Bref, dédaignant d'être le lierre parasite,
Lors même qu'on n'est pas le chêne ou le tilleul,
Ne pas monter bien haut, peut-être, mais tout seul ! ».**

Car en effet, et en ce qu'il est enfin réintroduit au Panthéon des rénovateurs des arts décoratifs, François-Rupert Carabin est plus que jamais la figure de « l'ouvrier qui s'est élevé, seul, au rang d'artiste ».

FD

1 Colette Merklen-Carabin in « *L'œuvre de Rupert Carabin, 1862-1932* », Galerie du Luxembourg, 1974, page 29

1 Colette Merklen-Carabin in « *L'œuvre de Rupert Carabin, 1862-1932* », Galerie du Luxembourg, 1974, page 29

2 citation anachronique ici mais qu'il l'écrivit le 17 décembre 1915 dans une lettre à Le Corbusier.

3 *Ibid*

4 propos rapportés par Paul Gsell dans son article « *Rupert Carabin* » in « *La Contemporaine* » de janvier 1902.

5 « *A propos d'une Bibliothèque du sculpteur Carabin* », *Revue des Arts Décoratifs* 1890-91, Tome XI, page 47.

6 Paul Gsell dans son article « *Rupert Carabin* » Op.cit



©DR



FONTAINE-LAVABO

1897-1898

Présentée pour la première fois au *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts* à Paris en 1898, cette fontaine-lavabo témoigne de la puissante originalité d'un artiste à l'érotisme critique et symboliste. Car tout dans cette œuvre relève des canons créatifs de Carabin et notamment son paradoxe permanent d'incarner dans ses sculptures féminines réalistes des idées abstraites.

Associant les thèmes de prédilection de l'Art Nouveau que sont la Femme et la Nature, cette œuvre s'impose d'abord à nous par une sensualité toute physique.

En tout premier lieu on est charmé par l'œil, au travers des nuances de bruns, de rouges et de verts dont les jeux de lumière baignent la scène d'une atmosphère à la fois doucement sereine et tristement crépusculaire. Puis, c'est le toucher qui intervient, partagé entre la douceur de la couverture lisse sur la peau de la jeune femme et le toucher rugueux du « cuir » de l'outre qu'elle nettoie. Enfin viendra l'action de l'eau s'écoulant et dont on imagine le son qui « tombe comme une pluie de larges pleurs »¹.

Ensuite, c'est par son symbolisme que Carabin nous touche. Omniprésente chez le sculpteur, la femme est ici encore déclinée avec ce corps « musclé, rond, lourd parfois, [ce] visage grave (...) un peu vulgaire dans son réalisme populaire »². L'érotisme de Carabin n'est cependant pas seulement transgressif : il est aussi transcendant. Car en montrant le corps et ses tourments il cristallise les paradoxes d'une société obsédée à la fois par la morale et le plaisir. Ici, la femme absorbée par sa tâche semble peser sur le réservoir, dans un mouvement qui conjugue l'effort et l'abandon et conserve une certaine grâce. Elle est une figure eschatologique : la manifestation du tragique d'une condition humaine vouée au labeur. Cette composition provoque ainsi des sentiments complexes et contradictoires, entre la fatalité et la douceur.

Si l'artiste est un homme de son temps (c'est-à-dire misogyne) il n'en est pas moins critique en usant de représentation naturaliste du corps féminin pour questionner les tabous de la société et mieux les dépasser. Comme l'écrit Sarah Sik, la force de l'œuvre de Carabin réside dans sa volonté de troubler les frontières non seulement « entre les Beaux-arts et les arts décoratifs, mais, de manière plus provocante, celles entre idéologie et subversion, satire et sérieux, liberté et transgression »³

FD

¹ Charles Baudelaire, in « *Les Fleurs du mal* », 1857, première section : « *Spleen et idéal* », poème « *Le Jet d'eau* ».

² Yvonne Brunhammer in « *L'œuvre de Rupert Carabin, 1862-1932* », Paris, *Galerie du Luxembourg*, 20 mai - 20 octobre 1974, *Galerie du Luxembourg*, Paris, 1974, page 4.

³ traduit de l'anglais et de la thèse en Histoire de l'Art « *Satire and Sadism: François-Rupert Carabin and the Symbolist Treatment of Female Form in fin-de-siècle France* », page 80.



5

François Rupert CARABIN (Saverne 1862 - Strasbourg 1932)

«Fontaine-lavabo»

1897-1898

Fontaine-lavabo en grés composée de trois éléments.

Partie supérieure en forme d'outre à décor en haut relief d'une femme tenant une éponge, le bassin orné de feuilles de nénuphars en relief, le réceptacle de faune et de flore des marais.

Signée en partie haute «R Carabin», en creux sous couverte et numérotée «12» en creux.

Panneau en bois.

HT : 180 cm

Réceptacle : 31,5 x 27,5 x 20,5 cm

Vasque : 35 x 43 x 30 cm

Réservoir : 56 x 38 x 25 cm

(manquent couvercles et robinets.

Quelques éclats et sauts d'émail)

Bibliographie

- " L'œuvre de Rupert Carabin 1862-1932 ", Galerie du Luxembourg, Paris, 1974, modèle reproduit sous le numéro 191 à la page 233.

-Catalogue de la Société Nationale des Beaux arts de 1898.

-E.Molinier, " les arts du feu ", Art et Décoration, 1899, reproduit page 197.

-catalogue de l'exposition Carabin au musée Galliera 1934-1935.

- Alastair Duncan, «The Paris Salons 1895 - 1914, Volume IV : Ceramics and Glass», Antique Collector's Club, 1998, New-York, lot reproduit page 76

A stoneware fountain by François Rupert Carabin from around 1897-1898. Stands on a wood pannel. Signed «R Carabin» on the upper part, also under enamel and numbered «12».

H : 70,87 inch

Vessel : 12,40 x 10,83 x 8,07 inch

Bassin : 13,78 x 16,93 x 11,81 inch

Tank : 22,05 x 14,96 x 9,84 inch

(a few slight chips and lacks of enamel. Lid and valves are missing)

25 000/30 000 €





Carlo BUGATTI

(1856-1940)

6/ Carlo BUGATTI

«Vous vous trompez, Majesté,
ce style est à moi !»¹

Carlo Bugatti naît à Milan en 1856 d'un père sculpteur qui lui dispensera une prime formation artisanale, que le jeune homme complètera en s'inscrivant en 1875 à l'Académie de Brera puis à l'Académie des Beaux-Arts de Paris au cours des années 1870 et enfin en étudiant l'ébénisterie auprès de Mentasti avant d'ouvrir son propre atelier vers 1880.

A la fois dessinateur, ébéniste, décorateur et architecte, Bugatti est l'un des représentants de l'Art Nouveau européen (le «style Liberty» en Italie), même si son caractère farouchement indépendant l'a maintenu en marge des mouvements artistiques dominants son époque. L'artiste aura en effet toujours suivi ses propres obsessions plastiques et formelles : une approche sans concession à l'origine d'une création mobilière immédiatement reconnaissable tant elle est atypique.

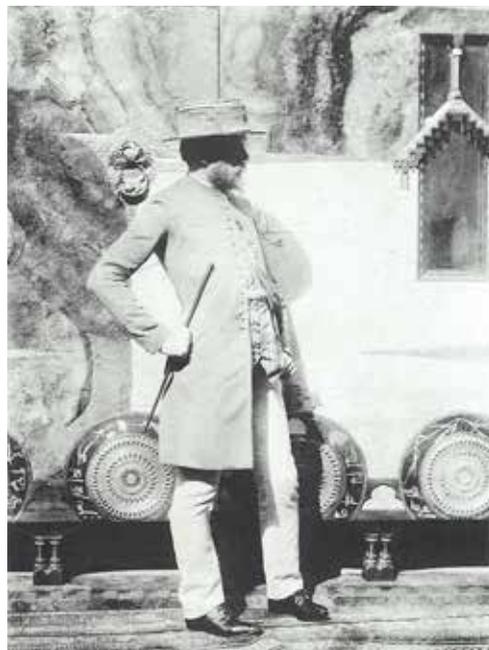
Carlo Bugatti obtient ses premiers succès à l'Exposition des Beaux-Arts Italien de Londres en 1888, puis assoit sa notoriété par l'obtention d'une médaille d'argent à l'Exposition universelle de Paris en 1900 et d'un grand prix du jury lors de l'Exposition internationale d'Art Décoratif Moderne de Turin en 1902.

A compter de cette date, il s'oriente vers un travail plus dépouillé et des courbes douces qui trahissent l'influence de l'Art Nouveau. C'est à cette même époque que Bugatti quitte Milan pour installer son atelier à Paris où il s'intéressera à partir de 1904 et en plus de la création mobilière à la sculpture et à l'orfèvrerie.

En termes de création mobilière on lui connaît l'ameublement de la résidence d'été de la mère du khédivé à Constantinople, une chambre orientale pour un Lord anglais où le salon de la villa de Giacomo Puccini.

L'artiste se retire ensuite à Pierrefonds (dans l'Oise) en 1910, commune dont il devient maire durant la Première Guerre mondiale. Il continue à participer aux Expositions internationales en présentant des pièces d'orfèvrerie, avant de rejoindre l'Alsace en 1935 pour s'installer dans un appartement de la remise nord du site industriel Bugatti de Molsheim.

Il y passe les derniers mois de sa vie avant de mourir en avril 1940 au terme d'une vie passée sous le signe de son illustre concitoyen Dante Alighieri : «Segui il tuo corso, et lascia dir le genti»² / «Va ton chemin, et laisse dire les gens». FD



©DR

¹ Carlo Bugatti à la Reine Marguerite de Savoie et à propos de son style qualifié de «Mauresque» lors de l'Exposition internationale d'Art Décoratif Moderne de Turin en 1902

² in La Divine Comédie, «le Purgatoire», Ve Chant, ligne 13.

ÉTAGÈRE ASYMÉTRIQUE

Circa 1898

«Les miroirs profonds,
La splendeur orientale,
Tout y parlerait
À l'âme en secret
Sa douce langue natale»¹

Notre étagère participe de la période d'inspiration «mauresque» des meubles de Bugatti, révélatrice de ses premières études d'architecte avec un mobilier qui emprunte des éléments du répertoire monumental.

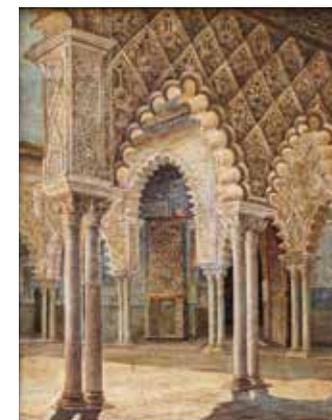
Ici ce sont notamment les arcatures et les incrustations géométriques qui rappellent à l'envie les décors des mosquées et des hammams, tandis que le tournage du bois permet à Bugatti d'orner cette étagère de colonnettes et de rambarde ajourées évoquant les moucharabiehs.

L'emploi de feuilles de cuivre repoussé s'impose également en canon de la période «mauresque» de l'artiste qui aura pu les observer sur des objets décoratifs et/ou usuels orientaux.

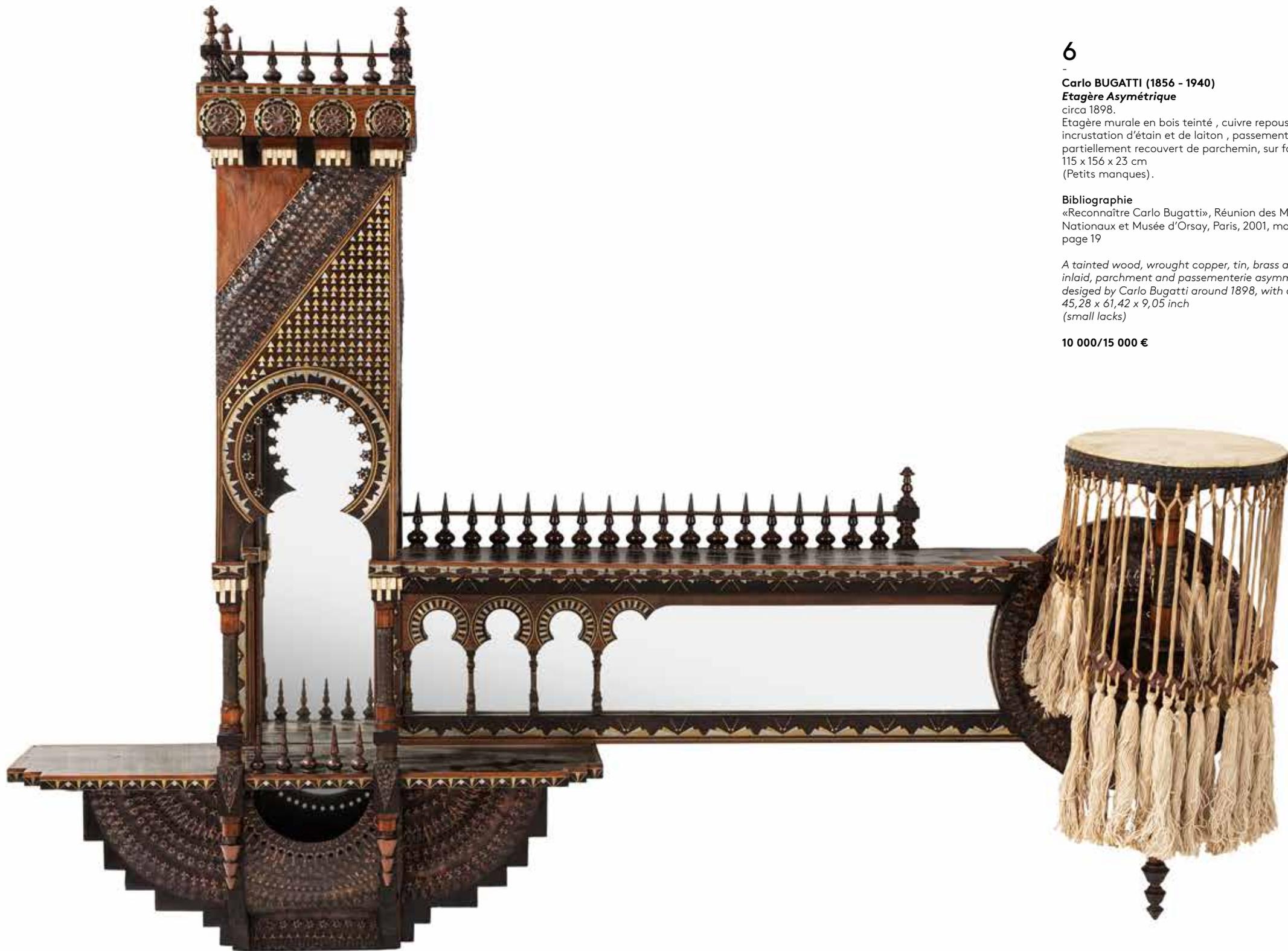
Enfin et dans le même sens d'une inspiration Orientale on notera l'adjonction sur la tablette de droite de longues franges de soies et de passementeries. L'emploi du parchemin qui orne cette tablette est également typique du travail de l'artiste, chez qui il sert à contraster avec le bois sombre, le contraste noir-clair étant une récurrence dans son langage esthétique. Carlo Bugatti fait d'ailleurs en la matière figure de précurseur (le matériau ne se retrouve que bien plus tard chez d'autres ébénistes de renom, à compter des années 1920-30 comme Jean-Michel Frank ou Paul Dupré-Lafon).

Avec sa forme puissante et asymétrique, où l'abondance de matériaux allège la structure tout en participant à une ornementation délicate faite d'incrustations organisées en triangles répétitifs, cette Étagère Asymétrique fait figure de parangon de la création artistique de Carlo Bugatti fin XIXe : un style unique et fantasque qui repose sur des inspirations transcendées. FD

¹ Charles Baudelaire in «L'invitation au voyage», recueil «Spleen et Idéals», Les Fleurs du mal, 1857.



J. Montenegro (1867-1932). ©DR



6

Carlo BUGATTI (1856 - 1940)
Etagère Asymétrique

circa 1898.

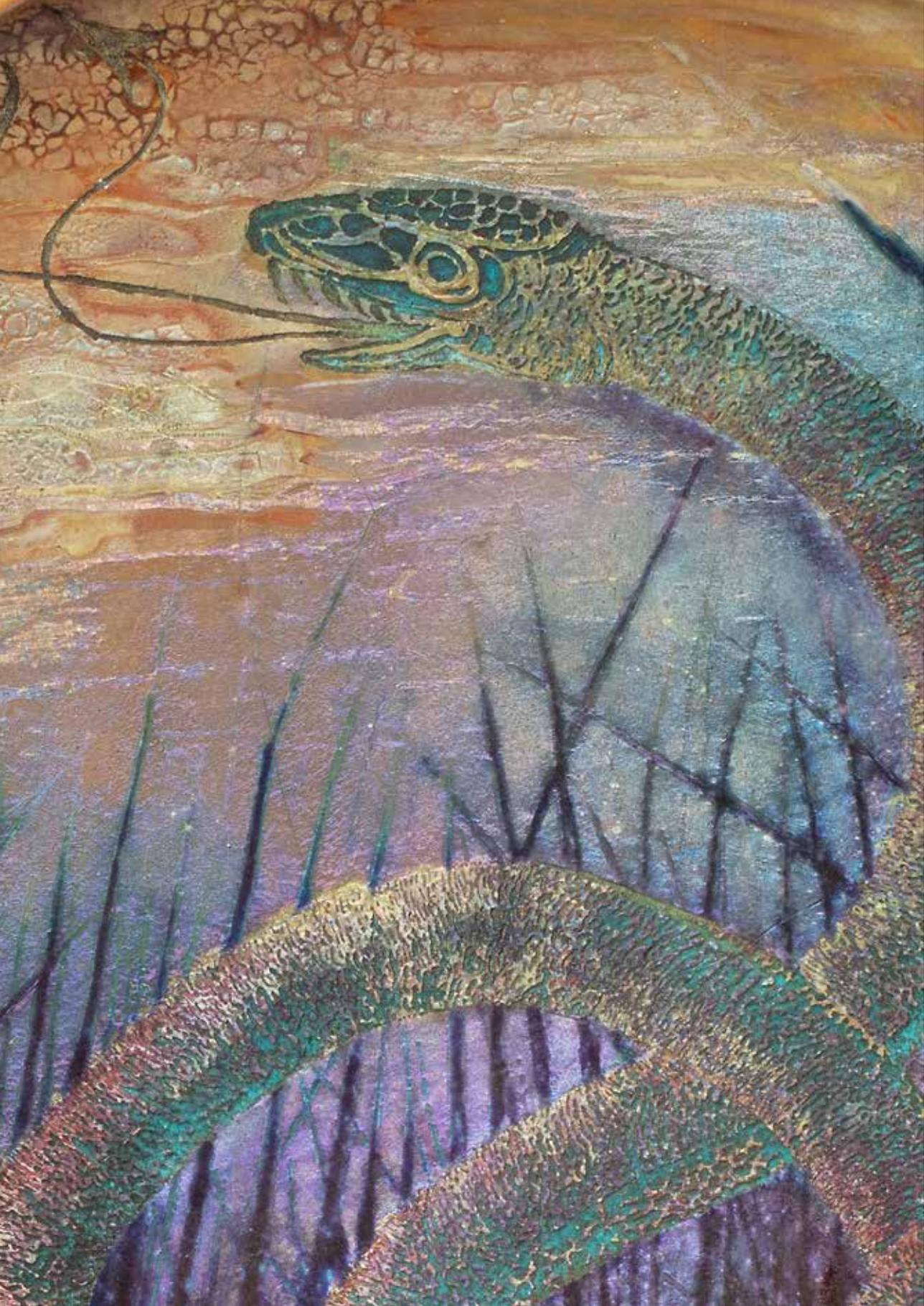
Etagère murale en bois teinté , cuivre repoussé ,
incrustation d'étain et de laiton , passementerie , os et
partiellement recouvert de parchemin, sur fond miroir.
115 x 156 x 23 cm
(Petits manques).

Bibliographie

«Reconnaître Carlo Bugatti», Réunion des Musées
Nationaux et Musée d'Orsay, Paris, 2001, modèle reproduit
page 19

*A tainted wood, wrought copper, tin, brass and bone
inlaid, parchment and passementerie asymmetrical shelf
designed by Carlo Bugatti around 1898, with a mirror.
45,28 x 61,42 x 9,05 inch
(small lacks)*

10 000/15 000 €



Clément MASSIER

(1844-1917)

« Ainsi, belle œuvre d'art,
nos amours ont été et seront
l'ornement du ciel et de la terre »¹

Arrière-petit-fils de Pierre Massier qui installa la famille à Vallauris sur la Côte d'Azur autour d'un atelier de poterie, Clément Massier sera le leader de la céramique Art Nouveau dans le Sud de la France. Sa riche production céramiste influencera de nombreux artistes, en France comme à l'international.

En 1859, le père de Clément Massier (Jacques) engage l'italien Gaetano Gandolfi, de Bologne, dont le sens artistique et les connaissances techniques l'aideront à faire évoluer la production de l'entreprise familiale. C'est auprès de lui que son frère Clément et Delphin – alors ouvriers céramistes pour leur père – apprendront la technique si particulière des couvertes irisées aux oxydes métalliques. Plus largement, c'est grâce aux enseignements de Gandolfi que la famille Massier se rendra célèbre pour ses faïences émaillées en une production non plus seulement utilitaire mais aussi artistiques.

Au début de sa carrière, dans les années 1860, Clément Massier bénéficia également de l'aide du peintre Henri Bonnefoy et du sculpteur écossais Alexandre Munroe, avant de partir pour un voyage en Italie en 1872 étudier auprès d'autres céramistes transalpins et notamment les glaçures Florentine de l'atelier Cantagalli. Parmi les inspirations de Massier on relèvera aussi les céramiques irisées du hongrois Vilmos Zsolnay ainsi que le rapport entre décor et support de l'Ukiyo-e japonais.

De 1876 à 1880, Clément Massier collabore avec le céramiste Félix-Opta Milet, basé à Sèvres et avec qui il produira des céramiques japonistes exposées à l'Exposition Universelle de Paris en 1878. Il continue en parallèle à travailler avec son frère Delphin à Vallauris avant que leur rivalité grandissante ne le conduise à établir son propre atelier et sa production indépendante à Golfe-Juan, en 1883. Proche de Cannes et Nice, ce nouvel emplacement permet de cibler un tourisme fortuné tout en bénéficiant de la proximité d'un chemin de fer pour transiter les produits manufacturés. L'année suivante, il employait déjà près de 120 ouvriers et l'entreprise de Golfe-Juan se dote d'un véritable réseau de commerce grâce à la diffusion de catalogues détaillés en France et à l'étranger, couplée avec l'ouverture de points de vente dans la région, mais aussi à Paris et jusqu'en Allemagne.

En 1887, Clément Massier engage comme directeur artistique le peintre symboliste français Lucien Levy-Dhurmer. C'est lui qui fera découvrir à Massier les couvertes irisées des céramiques Hispano-mauresques et de style Alhambresque, qu'il collectionne. Deux ans plus tard, en 1889, ils présentent à l'Exposition Universelle une série de céramiques à quatre mains, dont les décors aux riches reflets métalliques leur valent une médaille d'or.

En 1896, Clément Massier est exposé au magasin « l'Art Nouveau » de Sigfried Bing puis participera régulièrement aux Expositions Universelles. C'est l'apogée de sa carrière, durant laquelle il comptera parmi ses clients non moins que la Reine Victoria d'Angleterre², Emile Zola, le Roi de Suède, Georges Sand ou Victor Hugo. À partir de 1905, les ateliers Massier produiront également de la vaisselle de luxe, des articles utilitaires et jusqu'à des éléments d'architecture... Après sa mort le 14 mars 1917, la propre fille de l'artiste, Jeanne Massier, rééditera les œuvres de son père, entreprise que continuera son fils jusqu'en 1953 en utilisant le tampon « J Massier Vallauris ». FD

1 Guillaume Apollinaire, vers antépénultièmes et pénultièmes du sonnet «Per te praesentit aruspex», 1925.

2 il deviendra même fournisseur officiel de la couronne d'Angleterre en 1887.

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

Symbole de l'ambivalence et de l'immoralité, le serpent comme motif décoratif est inhabituel dans l'art occidental. Il est une créature qui attire et rebute, le Léviathan, l'Hydre, l'associé du Malin ... plus rarement un symbole positif comme sur le Caducée d'Hermès devenu emblème des médecins.

Pourtant, Clément Massier associé à Levy Dhurmer décline le serpent comme motif principal des deux céramiques que nous présentons.

Doit-on y voir une influence japoniste hérité du regard poétique et raffiné porté sur la nature par les nippons dont le rapport révérencieux à l'art subjugue de nombreux créateurs Art Nouveau ? D'un point de vue plastique on peut le supposer tant la distribution des valeurs claires et obscures entre le décor de Levy-Dhurmer et son support semble inspirée de l'Ukiyo-e japonais.

La manière même de représenter les reptiles - synthétiquement et dans une esthétique résolument plus décorative que naturaliste - semble suivre la vague Japoniste contemporaine de leur réalisation.

Enfin, le passage que fait ici Levy-Dhurmer de la peinture à la décoration céramique embrasserait à la fois l'Art Nouveau et le Japonise dans leur distinction entre arts «majeurs» et «mineurs».

Pour autant, et en ce que les tenants et aboutissants de la relation artistique entre Clément Massier et Levy-Dhurmer nous restent majoritairement inconnus, nous ne pouvons avancer en la matière que des suppositions. Qu'importe peut-être puisque, ainsi que le dit Goethe dans son conte philosophie «Le Serpent Vert»² : «le sens du mystère est condition de plénitude». FD

1 Alexandre Pouchkine in «Eugène Onéguine», 1833

2 Johann Wolfgang von Goethe in « Le Serpent Vert », Die Horen, 1795





7

Clément MASSIER (1844 - 1917) & Lucien LÉVY-DHURMER (1865-1953)
 Rare plat en céramique à décor d'un serpent dressé sur fond de végétation
 lacustre à couverture iridescente aux émaux lustrés et flammés.
 Signé «Clément Massier L Levy», situé «Golf Juan», cachet en creux sous
 couverture «Clément Massier Golf Juan (AM)» et monogrammé AM, au dos.
 D : 36 cm
 (anciennes restaurations)

*A rare ceramic plate with an iridescent enamelled decor of a snake among a
 lakeside vegetation by Clément Massier and Lucien Lévy-Dhurmer.
 Signed «Clément Massier L Levy», located «Golf Juan», stamped under cover
 «Clément Massier Golf Juan (AM)» and monogrammed AM, on the back.
 D : 14,17 inch
 (ancient restorations)*

6 000 / 8 000 €

8

Clément MASSIER (1844-1917)

Rare et important cache-pot en céramique à décor couvrant de serpents enlacés sur fond de végétation, à belle couverte iridescente aux émaux lustrés et flammés. Signé «M. Clément Massier Golf Juan (A-M)», «MCM» en creux et porte un numéro «2» en creux sous couverte. H : 30 cm, D : 38 cm (percé)

Paul Arthur, «French Art Nouveau ceramics», Norma Editions, 2015, Paris, modèle de travail approchant aux serpents et iris reproduit page 247.

A rare ceramic planter with an iridescent enamelled decor of interlaced snakes among vegetation, by Clément Massier.

Signed "M. Clément Massier Golf Juan (A-M)", "MCM" and bears a number "2" under cover.

H : 11,81 inch, D : 14,96 inch (pierced)

10 000/15 000 €





Émile GALLÉ

(1846-1904)

« *Ma racine est au fond des bois* »¹

Émile Gallé est né le 4 mai 1846 à Nancy.
Maître de l'Art Nouveau, l'illustre verrier expose en 1889 ses précieux vases et pièces de mobiliers naturalistes à l'Exposition Universelle de Paris.
Eminent botaniste, il a inscrit dans le verre sa passion pour les fleurs, les plantes, les moindre brindilles et fougères, sans oublier l'emblématique chardon Lorrain. Il n'a cessé d'enrichir par ses techniques évolutives la gamme étendue des paysages de la flore des Vosges et de la Lorraine en particulier.

Des cristalleries de la première période aux vases « parlants » et de précieux vase « artistiques » avec lesquels il conjugue les multiples facettes de son Art, la marqueterie, les inclusions métalliques et les applications à chaud.

Il a également exprimé ses sentiments notamment par la symbolique de ceux dit de « tristesse » à l'occasion du décès de sa mère en 1881.

Intéressé par tous les événements de son temps, qu'ils soient politiques ou scientifiques tels l'affaire Dreyfus ou l'hommage à Pasteur.

Il a rayonné auprès d'une « famille » d'artistes, écrivains, intellectuels, poètes. Nombre de ses vases parlant leur emprunte rimes et vers, marquant son attachement à ses amis et admirateurs fervents parmi lesquels Robert de Montesquiou, Victor Prouvé et Marcel Proust.

Il décède en 1904 à Nancy.² CAM

1 devise figurant à l'entrée de l'atelier de Gallé à Nancy, inspirée selon son épouse par Jacob Moleschott "C'est par les plantes que nous tenons à la terre : elles sont nos racines"

2 Henriette Gallé : « *É. Gallé. Écrits pour l'art* », Marseille, 1998, page 133.



©DR

« *Tous les objets ont des contours ;
mais d'où vient la forme
qui touche ?* »

L'AMANT DES FRISSONNANTES LIBELLULES

« *L'Amant des frissonnantes libellules* ». C'est ainsi qu'Émile Gallé se surnommera lui-même en 1889, lorsqu'il signe le vase soliflore à la libellule que lui commande le Musée des Arts Décoratifs³ par la formule suivante : « *fait par l'amant des frissonnantes libellules. Emile Gallé E # G* ».

L'insecte est en effet une des thèmes favoris du maître verrier, qui a toujours été fasciné par ce symbole de l'évolution de la vie et de sa naissance dans les eaux. Georges Barbier-Ludwig l'explique avec brio² : « *ces insectes amphibies, dont le développement passe par une phase aquatique, rappellent, avec les plantes marines, que l'origine de toute vie provient de l'eau* ».

C'est en ce sens symboliste que la libellule est récurrente dans l'œuvre verrière de Gallé.

On identifie la première représentation de l'insecte sur un vase tube de 1865-1870 conservé au Musée du verre et du cristal de Meisenthal³. Plus tard, en 1899, lorsqu'il maîtrisera la technique du verre multicouche, la représentation de la libellule deviendra plus élaborée.

Sur notre vase, les libellules sont délicatement interprétées par une savante alternance d'émaux polychrome opaques pour les corps et d'émaux translucides pour les ailes, les corps segmentés des insectes et les fines nervures des ailes étant quant à eux figurés par un trait à l'or.

Gallé sera associé à la libellule au point d'inspirer à Pierre Quillard le poème *Cristal* qu'il dédie au verrier⁴ :

« *Noire sur le cristal pâle et gris comme un ciel
D'hiver, la libellule énigmatique déploie
Les ailes dans l'air lourd et pestilentiel.
Ses immobiles yeux sans tristesse et sans joie
Cherchent sinistrement une invisible proie
Et planant sur l'eau verte et morte des marais.
Vers vos calices d'or, de pourpre et de ténèbres,
Elle vole vers vos calices à jamais.
Glaucques fleurs qui nagez sur des étangs funèbres
Où se mirent le deuil des pins
et des cyprès.* » FD

1 qui le conserve sous le numéro d'inventaire n° 5673

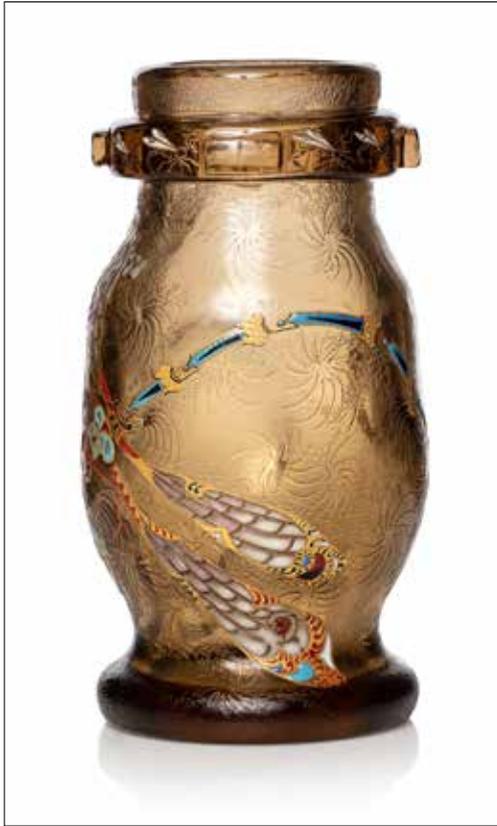
2 en novembre 1990 à propos du vase en faïence aux libellules et au décor marin conservé au Musée de l'École de Nancy sous le numéro d'inventaire n° CG 82.1

3 inventaire n°AN 040028

4 « *A mon cher Emile Gallé, en fervente admiration et en fervente amitié* »



©DR



9

Émile GALLÉ (1846 - 1904)

«Libellules»

Précieux vase en verre ambré de forme ovoïde à col droit, base cintrée et bulbée. Col cerné d'un bandeau en relief appliqué à chaud de cabochons espacés et d'une frise de libellule stylisées.

Sur la panse s'ébattent deux libellules aux ailes entrecroisées au superbe émail polychrome. Sur un fond givré à l'acide des volutes tournoyantes simulant la surface ondée de l'eau sont finement gravées en réserve.

Signé «Emile Gallé Nancy» sous la base.

H : 18,5 cm

Muséographie

La forme de ce vase est à la fois similaire au «Vase médiéval» datant de 1884 et au vase «N'est Sortilège que d'aimer» conservés au Musée de l'École de Nancy.

Bibliographie

«Emile Gallé et le Verre, La Collection du musée de l'École de Nancy», Somogy Editions d'Art, Paris, 2004, vase à la forme similaire page 99 et 105 au numéro 122, 136

A "Dragonflies" amber tinted glass vase by Emile Gallé, with a polychromatic enamelled decor of two interlaced dragonflies on a background of etched swirling wisps.

Signed "Emile Gallé Nancy" under the base.

H : 7,28 inch

18 000/20 000 €



LES OMBELLIFÈRES : DES FLEURS SYMBOLES DE L'ART NOUVEAU

Une légende rapportée par A. Duncan et G. de Bartha dans leur ouvrage : "Glass by Gallé" ¹ attribue l'engouement des artistes de l'École de Nancy pour la famille des ombellifères à M. Estaud, collaborateur d'Emile Gallé, qui s'étant égaré au cours d'une promenade d'herborisation aurait trouvé près d'un marais d'immenses ombelles.

Il en aurait ramené un spécimen dans les ateliers de Gallé et l'intérêt pour ces plantes gigantesques serait né, en ce qu'elles incarnent pour les artistes de ce mouvement un symbole de la force suggestive de la Nature.

Ainsi et lorsqu'il présente en 1901 son vase « La Berce des Prés », Emile Gallé fait de la fleur un symbole d'espoir en associant l'ombellifère à un vers de Victor Hugo ² : « La berce élève vers le ciel des ombelles légères en nous invitant à aimer l'idée sous tous ses aspects : puissance, vérité, liberté, paix, justice, innocence ».

A titre anecdotique et plus proche de nous on s'amusera de l'existence du morceau intitulé « The Return Of The Giant Hogweed » ³ sur l'album « Nursery Cryme » enregistré en 1971 par le groupe de rock anglais Genesis, dont les paroles grand-guignolesques n'hésitent pas à présenter la plante comme une menace pour l'espèce humaine en raison de sa capacité à se répandre partout. FD

1 A. Duncan, G. De Bartha : "Glass of Gallé", Thames & Hudson, London, 1984, page 9.

2 Dans son poème «Les Mages», tirés de son recueil «Les Contemplations», 1856, Livre 6 - «Au Bord de l'Infini»

3 En français : «Le Retour de la grande berce»



©DR



©DR

Victor PROUVE "Visions d'Automne", 1899, Musée de l'École de Nancy



10

Emile GALLE (1846 - 1904)

Ombellifères

Meuble étagère en hêtre sculpté, à décor marqueté d'ombelles stylisées présentant deux étagères en façade et flanqué de tablettes latérales sculptées.

Il repose sur quatre montants galbés rainurés agrémenté d'éléments sculptés végétalisant .

Signé «Gallé».

158 x 86 x 32 cm

(usures et manque de placage)

Bibliographie

- Alastair Duncan & George de Bartha, «Gallé Furniture», Antique Collector's Club, 2012, modèle reproduit page 309

An "Umbels" carved beechwood cabinet by Emile Gallé, with two front shelves and lateral tablets.

It stands on four curved legs, grooved and with carved vegetal decorations.

Signed "Gallé".

62,20 x 33,86 x 12,60 inch

(uses and a few lacks of veneer)

15 000/20 000 €



©DR





Paul JEANNENEY

(1861-1920)

Paul Lœwenguth (qui prendra plus tard le pseudonyme de Paul Jeanneney) né à Strasbourg le 6 août 1881. Après avoir obtenu son diplôme d'ingénieur à l'École Centrale des Arts et Manufactures de Paris, il rentre à Strasbourg entre 1885 et 1889. L'on suppose que c'est sur cette période qu'il fait sa formation artistique puisque de retour à Paris en 1889 il s'installe à la Cité Fleuri du boulevard Arago, refuge de nombreux artistes modernes parmi lesquels il rencontrera Jean Carriès¹

D'extraction bourgeoise, Jeanneney bénéficie d'une situation confortable et collectionne les poteries extrême-orientales, qu'il expose dans sa demeure, qu'il tient ouverte aux artistes du quartier. Carriès notamment l'étudiera souvent pour lui comparer ses travaux. Les deux hommes se lieront ainsi d'amitié et Jeanneney suivra son camarade lorsque ce dernier s'installe à Montriveau, sur la commune d'Arquian à quelques kilomètres de Saint-Amand en Puisaye.

Un an après le décès prématuré de Carriès, en 1895, Jeanneney se lance à son tour dans la production de céramiques et achète en 1898 le château de Saint-Amand-en-Puisaye avant de se déclarer «maître potier». Ayant une solide formation en minéralogie et en chimie, Jeanneney développe alors une palette de couleurs et de textures singulières, qui différencient son travail de celui d'autres céramistes de «l'École de Carriès». Très lié à l'abbé Pierre Pacton, Jeanneney se prête avec lui à des fouilles pour étudier les céramiques antiques, tout en s'intéressant aux productions de grès traditionnelles et domestiques. Des formes sculpturales et avant-gardistes couplées à des influences extrême-orientales et des motifs organiques inspirés de l'Art Nouveau sont quelques-unes des caractéristiques les plus distinctives du travail de céramiste de Paul Jeanneney.

Gagnant en popularité par son travail et sa personnalité singulière, Jeanneney aura la faveur de certains des artistes les plus acclamés de son temps avec qui il sera appelé à collaborer. Avec Rodin notamment il réalise une sculpture en grès de la Tête de Balzac, qui sera présentée et récompensée en 1904 à l'Exposition Universelle de Saint Louis.

Au crépuscule d'une vie et d'une carrière indépendante et libre, l'artiste décède le 13 août 1920 en son Château de Saint-Amand en Puisaye, auréolé par ses qualités techniques et artistiques comme le digne successeur de Carriès et un des acteurs majeurs du renouvellement de l'art céramique du début du XX^e siècle. FD

¹ dont il deviendra également mécène, comme il le sera également pour Chaplet, Delaherche ou Dalpayrat.



©DR

VASE AU MASQUES ACCOLÉS

1904

«Les masques sont de ces apparitions grotesques et menaçantes comme des avenir, ou bien douces comme des souvenirs anciens un peu enlaidis et bouffis par la fièvre et qui viennent vous hanter pendant le sommeil agité»¹

Au XIX^e siècle, les masques s'imposent aux artistes symbolistes (notamment) en présentant l'avantage d'une codification bien plus souple que les portraits en buste. Format d'une expression plus libre, le masque se fait le support privilégié des questionnements mystiques ou philosophiques d'une époque où Freud en a déjà fait un des vecteurs de sa réflexion sur «l'inquiétante étrangeté de l'être»².

Indissociable de la statuaire gothique et du théâtre Nô que l'Europe découvre à la faveur de la mode Japoniste, ce vase aux masques accolés et son matériau (le grès) s'impose également en témoignage de cette volonté typique de l'Art Nouveau de fusionner tous les arts et d'abolir la frontière entre l'artiste/sculpteur et l'artisan/céramiste.

Proche de Carriès qu'il suivit à Saint-Amand et à la suite duquel il s'initia à l'art de la céramique, Jeanneney aura peut-être même dans ce vase réalisé un hommage à son ami défunt en reprenant une oeuvre tant il semble probable qu'une des faces est celle décrite dans l'ouvrage d'Arsène Alexandre³ comme le «Masque de rire, avec verrues et collier de barbe, montrant les dents. Une très belle épreuve à Monsieur Jeanneney».

Grand technicien, Jeanneney habille ici la sculpture de Prud'homme d'un émailage subtil aux teintes sombres favorisant les reflets sur les hauts reliefs qu'il aura réhaussé de couleurs vertes et bleues dont le vif contraste provoque un effet spectaculaire, de ceux qui font dire au poète :

«Mais non ! ce n'est qu'un masque, un décor suborneur,
Ce visage éclairé d'une exquise grimace,
Et, regarde, voici, crispée atrocement,
La véritable tête, et la sincère face»⁴. FD

¹ Arsène Alexandre in «Jean Carriès, imagier et potier : étude d'une oeuvre et d'une vie», Librairies Imprimeries Réunies, 2001, page 111.

² suivant le titre de son essai de 1919 («Das Unheimliche» en allemand)

³ Op. cit. Librairies Imprimeries Réunies, 2001 page 208

⁴ Charles Baudelaire in «Le Masque», Spleen et idéal, Les Fleurs du mal (1868)



©DR



Face C



11

Paul JEANNENEY (1861 - 1920) et PRUD'HOMME (sculpteur)

1904
Rare vase sculptural en grès à décor biface de deux masques d'hommes barbus, d'une grenouille et d'un rat. Des anses latérales végétalisantes partent depuis la base jusqu'au col où elles se confondent avec les coiffes des personnages. Superbe couverte aux émaux mats de couleurs ocre-brun, vert et bleu nuancés.

Signé et daté en creux «Prud'homme», «Jeanneney» et «1904».

H : 26,5 cm, D : 30,5 cm (fêles de cuisson)

Muséographie

Une pièce identique avec un émaillage différent (ocre brun) fait partie de la Collection des grès du Musée de Saint-Amand en Puisaye.

A rare stoneware vase with a two-sided decor of bearded men masks, a frog and a rat made by Paul Jeanneney and Prud'homme (sculptor) in 1904. Two vegetal shaped lateral coves come from the base to the top where it melted with the headgears of the masks.

Signed and dated "Prud'homme", "Jeanneney" and "1904".

H : 10,43 inch, D : 12,01 inch (cooking cracks)

20 000/30 000 €



Face A



Face D



Face B



Émile DECŒUR

(1876-1953)

&

Guillaume LAPLAGNE

(1870-1927)

«Celui qui sait sentir par l'œil éprouve, à contempler les choses et les êtres, la même jouissance aigüe, raffinée et profonde que l'homme à l'oreille délicate et nerveuse dont la musique ravage le cœur.»¹

Né à Paris le 27 avril 1876, le jeune Emile Decœur perd ses parents à l'âge de 13 ans. Sa chance sera de trouver à l'âge de 14 ans une place d'apprenti chez Edmond Lachenal, qui lui dispensera une solide formation et participera à en faire un des plus grands céramistes français.

Persuadé que l'art de la céramique repose sur l'unité profonde du décor et de la matière, Decœur abandonne vite la faïence – apprise de Lachenal – pour le grès. L'Art Nouveau alors en pleine essor renouvelle les formes et techniques de la céramique. Au sein de cette dynamique, Decœur s'inscrit dans la tendance d'un vocabulaire esthétique sobre et reposant essentiellement sur la qualité des émaux et de la matière. Il suit également en cela l'engouement autour des grès japonais découverts pour en France aux *Expositions universelles* de Paris en 1867 et 1878.

En 1900, Emile Decœur – alors âgé de 24 ans – commence à prendre son indépendance et à exposer seul, affirmant dès ses débuts un style personnel empreint d'équilibre et de sobriété.

En 1904 et pour quelques années, il s'installe avec le céramiste Fernand Rumèbe dans un atelier parisien à Auteuil. Puis, en 1907, Decœur fait construire un four à Fontenay-aux-Roses, dans la banlieue Sud de Paris, et y installe son atelier. La même année, il rencontre celui qui deviendra son principal mécène et collectionneur : l'américain Atherton Curtis, dont le soutien financier permettra à Emile Decœur de laisser parler sa créativité en toute quiétude.

Un soutien qui sera complété par celui du marchand et éditeur d'art Georges Rouard.

Bien qu'influencé par le contexte artistique de son époque, Emile Decœur aborde le travail du grès de manière éminemment personnelle, pour «son originelle et

rude beauté»² que transcende la cuisson à très haute température qu'autorise la matière. Il explore sans cesse. Salué par la critique dès ses premières expositions au *Salon des Artistes Français*, Decœur entre également très tôt dans les collections nationale, l'État lui achetant deux pièces (initiant ainsi une politique d'achats régulier des œuvres de l'artiste qui durera jusqu'aux années 30).

Son œuvre fascine pour «sa matière si belle, si pleine»³. Dans les années 1910, ses relations avec Georges Rouard s'intensifient, ce dernier faisant du céramiste un de ses artistes phares tandis que la maison Rouard sera un des principaux dépositaires de Decœur tout au long de sa vie. Désormais intégré au groupe des Artisans français contemporains, Emile Decœur nourrit son art d'échanges d'influences avec d'autres céramistes, notamment Emile Lenoble avec qui il partage une tendance à l'effacement du décor au profit des seuls effets de matière.

Ecarté de la scène parisienne par la première Guerre Mondiale durant laquelle il est mobilisé, Emile Decœur n'y revient qu'en 1916. L'État lui achète une nouvelle pièce en 1918, réaffirmant ainsi son soutien à l'artiste. L'année suivante, en 1919, Decœur accepte l'invitation d'Emile Lenoble à intégrer la section d'art décoratif de son *Nouveau Groupe*. Il termine d'y affirmer son style et de s'imposer en une figure incontournable des arts du feu tandis que de nombreux articles de presse lui sont dédiés ainsi qu'un ouvrage en 1923⁴. En 1922, le *Musée des Arts Décoratifs de Paris* lui consacre une exposition de près de 300 pièces : une véritable rétrospective publique. Ensuite et lors de l'*Exposition des Arts Décoratifs* de 1925, Decœur participe comme juré et exposant, contribuant ainsi à assurer à la céramique une place de choix dans la vie moderne.

Le style de l'artiste participe en effet pleinement d'un courant de l'Art Déco qui va vers l'épure et où la couverte se fait subtil pour mieux souligner les volumes qu'elle habille. La redécouverte de la céramique extrême orientale et notamment chinoise dans les années 20 renforce encore cette tendance, jusque dans l'idée que la céramique est une activité autant intellectuelle que pratique.

En 1927, Decœur met au point une nouvelle pâte, à mi-chemin du grès et de la porcelaine en mélangeant du kaolin à la pâte de grès afin de concilier la finesse du grain de la porcelaine et le caractère ductile du grès. Cette découverte marque le début d'une production encore plus délicate que les précédentes et où l'artiste

atteint sa pleine maturité, celle d'«un art pur, un art nu»⁵. Le décor chez Decœur disparaît presque complètement, tandis que la beauté du vase repose sur la seule qualité de la matière et la perfection formelle en décollant.

Radicale dans son approche de l'art céramiste, Emile Decœur reste pour autant présent sur la scène artistique, participant aux expositions officielles nationales (*Salon d'Automne* de 1932 et 1937) autant qu'à des événements privés (*Salon de la Société des Artistes Décorateurs* de 1934, par exemple). Son statut de maître de la céramique sera finalement «officiel» en 1942 avec sa nomination au poste de conseiller artistique de la Manufacture Nationale de Sèvres qui inscrit son travail dans une forme de postérité.

Cette période coïncide avec les années d'Occupation et l'arrêt total de l'activité personnelle de Decœur (par laquelle il justifiera les refus opposés aux Allemands de travailler pour eux). Après avoir rallumé ses fours en 1945, Decœur reprends avec bonheur ses travaux et ses recherches. Il a alors 69 ans, et son feu intérieur persiste jusqu'en 1953 où l'artiste s'éteint à l'âge de 77 ans.

Empreinte de rationalité dans sa démarche faite d'expériences sans cesse renouvelées et obsessionnellement étudiées, l'œuvre laissée par Decœur n'en est pas moins sensible et sensuelle tant ses émaux délicatement superposés racontent encore et toujours l'amour d'un maître du feu pour son art. FD

1 Extrait des carnets d'Emile Decœur cité par René Moutard-Uldry, «Hommage à un grand artiste : Decœur», *Art et Décoration*, 1953

2 Guillaume Janneau in «Emile Decœur, céramiste», Paris, La Connaissance, 1923, page 19

3 G.R Sandoz et L. Clarétie, *Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles (1910), rapport général de la section française*, Paris, Comité des expositions à l'étranger, 1921, page 16

4 «Emile Decœur, céramiste», écrit par Guillaume Janneau qui sera le futur directeur de la Manufacture des Gobelins, du Mobilier National puis de la Manufacture de Sèvres.

5 Ernest Tisserand in «Emile Decœur», *l'Art et les Artistes*, mars 1933, page 206.



©DR

«Comme tout ce qui vit, comme tout ce qui est humain, une école d'art naît, grandit et meurt. Mais l'art lui-même ne meurt pas, il se transforme seulement sous l'influence du milieu dans lequel il évolue : il est le reflet d'une civilisation»¹

Fils de notaire, Guillaume Laplagne naît le 6 octobre 1870 à Ervy, dans l'Aube.

En 1894, il s'inscrit à l'École des Beaux-Arts de Paris où il étudie la sculpture auprès de Louis-Ernest Barrias.

Membre de la Société des Artistes français à partir de 1894, il expose au Salon du groupe où il obtient en 1898 une mention honorable. Il est ensuite engagé en août 1899 par le Musée Grévin pour diriger l'atelier de modelage des mannequins. Il y restera jusqu'en 1902.

Parallèlement et entre 1900 et 1905, Laplagne réalise des statuettes en terre-cuite satirico-politiques, publiées par la presse via des photographies de Charles Lansiaux et reprises en cartes postales. Dans le même temps et en collaboration avec le céramiste Emile Decoeur, Laplagne réalise entre 1903 et 1906 des céramiques émaillées, dont notre *Tête de sorcier en buste*.

Suite à un voyage en Egypte où il rencontre le prince Youssef Kamal qui lui demande de sculpter son buste, Laplagne participe à la création de l'École des Beaux-Arts du Caire qu'il dirige de sa création en 1908 jusqu'en 1918. Il joue ainsi «un rôle de premier plan dans le développement des Beaux-Arts en Egypte»². En Egypte toujours, Laplagne conçoit le Monument en hommage à Louis Pierre Mouillard (précurseur méconnu de l'aéronautique du XIXe), qui sera inauguré en 1912.

De retour à Paris en 1918 après avoir quitté l'Egypte, Laplagne reprend son poste au Musée Grévin, s'assurant ainsi un revenu régulier. Il exécute notamment en 1921 une scène de loge de théâtre avec Yvonne Printemps et les Guitry père et fils.

Puis, suite à l'Expédition Citroën Centre-Afrique appelée aussi «Croisière Noire» de 1924-1925, Laplagne sculpte

des bustes africanistes et ethnographiques³ en plâtre patiné représentant des membres de différentes tribus de la région du Haut-Nil et du Congo belge. Le sculpteur réalise en parallèle des œuvres orientalistes de style Art Déco, d'abord en terre cuite patinée puis en bronze exécutés par la fonderie Susse Frères.

Il meurt en 1927. FD

¹ Guillaume Laplagne, propos rapporté par Nadia Rawdan in «Les modernes d'Egypte: Une renaissance transnationale des Beaux-Arts et des Arts appliqués», P.I.E. Peter Lang SA; New édition 6 mai 2010.

² Nadya Radwan, in *La Vie en Champagne* n°80 page 40.

³ Aujourd'hui conservé au Musée du Quai Branly



©DR

TÊTE DE SORCIER EN BUSTE

Circa 1907

«Bizarre déité, brune comme les nuits,
Au parfum mélangé de musc et de havane,
Œuvre de quelque obi, le Faust de la savane,
Sorcière au flanc d'ébène, enfant des noirs
minuits»¹

Œuvre de jeunesse du maître céramiste Emile Decoeur, cette sculpture en grès émaillé daterait de l'époque où il partageait un atelier à Auteuil avec Fernand Rumèbe. Les signatures qu'elle porte ainsi que l'émaillage gris-beige² de notre *Tête de Sorcier en buste* permettrait ainsi de la situer vers 1907.

L'Europe et la France sont alors en plein apogée de l'Art Nouveau, style où persiste une forte influence symboliste au sein de laquelle la figure des sorcières et sorcier incarne «la manifestation des contenus irrationnels de la psyché»³ et «les énergies créatrices instinctuelles non disciplinées»⁴.

Le sorcier est ainsi l'antithèse de l'empire de la conscience et de la Science dont on sait depuis Rabelais qu'elles doivent aller de concert sous peine de «ruine de l'âme».

Quant à son sujet, cette *Tête de Sorcier en buste*, témoigne également de la fascination française pour son Empire colonial (le deuxième au monde après le Royaume-Uni en 1906).

Pour autant et par la gravité hiératique insufflée à son sujet, cette sculpture ne semble pas participer des théories raciales et de hiérarchisations entre les peuples, ni d'une quelconque vision civilisatrice de la colonisation. Au contraire même on pourrait ici, de par la solennité qui ressort de ce buste, faire le rapprochement avec les bustes hellénistique glorifiant les personnalités illustres et copiés à l'envie par les Romains puis les diverses Cours européennes. FD

¹ Charles Baudelaire, premier quatrain du sonnet «Sed non satiata» in «Les fleurs du mal» (1861)

² Michel Giraud l'attribuant à Rumèbe en page 37 de son livre «Emile Decoeur 1876 - 1953», Galerie Michel Giraud Edition, Paris, 2008.

³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant in *Dictionnaire des symboles* (1969)

⁴ ibid



©DR

©DR



12

Emile DECOEUR (1876 - 1953) et Guillaume LAPLAGNE (1870-1927)

«Tête de sorcier en buste»

circa 1907

Buste en grès à couverte émaillée mate et brillante de couleur ocre-beige, brun-noir et turquoise.

Cachet au trèfle sous la base et signature en creux au côté.

H : 45 cm

Bibliographie

Michel Giraud Fabienne Favralo, «Emile Decoeur 1876 - 1953», Galerie Michel Giraud Editions, Paris, 2008, modèle à couverte variante reproduit page 36 sous le numéro 25

An ocher-brown, brown-black and turquoise enamelled "Sorcerer bust" stoneware sculpture made by Emile Decoeur and Guillaume around 1907. Clover stamp under the base and signature on one side.

H : 17,72 inch

12 000/15 000 €





Chana ORLOFF

(1888-1968)

«Sculpter c'est arrêter l'énergie pour la contempler, capter la vitalité pour la dompter et s'en nourrir»¹

Née en Ukraine en 1888, Chana Orloff arrive à Paris en 1910 où elle travaillera d'abord comme couturière, avant d'obtenir la deuxième place au concours d'entrée à l'École Nationale des Arts Décoratifs. Elle étudiera ensuite la sculpture à l'Académie Vassiliev, refuge des artistes étrangers à Montparnasse où elle intègre l'esprit bouillonnant de l'avant-garde artistique internationale.

En 1913, elle participe pour la première fois au Salon d'Automne avec deux sculptures².

Plus tard et alors qu'elle collabore en 1916 à la revue SIC (Sons - Idées - Couleurs) avec son mari le poète polonais Ary Justman, elle gravite dans les sphères Dada, Futuriste et Cubiste.

Après la perte de son mari des suites de la grippe espagnole et alors qu'elle est devenue une portraitiste reconnue de l'élite parisienne, l'artiste obtient la nationalité française en 1926. Elle devient la même année sociétaire du Salon d'Automne, expose à Paris et Amsterdam et fait construire sa maison-atelier par Auguste Perret, la villa Seurat.

En 1928, l'artiste voyage aux Etats-Unis et est exposée à New-York dans la galerie d'avant-garde Weyhe Gallery. De retour en France elle continue son activité de portraitiste et aide à la création du Musée de Tel-Aviv, où elle exposera avec succès en 1935. En 1937, elle participe à l'exposition «Les Maîtres de l'Art Indépendant» au Petit Palais, avec une trentaine de sculptures.

En 1942, Chana Orloff échappe à la Raffle du Vel d'Hiv, prévenue par deux amis français³. Elle est contrainte d'abandonner son atelier et se réfugie à Genève. Là, l'artiste donne naissance à une période tout à fait différente de son œuvre, qui fait l'exégèse d'une humanité tourmentée et frappée par l'horreur. Une horreur qu'elle retrouve malheureusement à son retour à Paris en 1945 où elle retrouve son atelier pillé et ses œuvres détruites et profanées. Qu'importe : Chana Orloff fixera le souvenir de cette violence en exposant des fragments de ses sculptures mutilées.

Entre 1946 et 1949, l'artiste fait l'objet de grandes rétrospectives en Europe et aux Etats-Unis. A cette occasion le poète Yvan Goll dira que «les œuvres qu'elle nous présente [chez Wildenstein] attestent que sa poigne n'a rien perdu de sa vigueur et de sa force mâle, mais une profonde humanité enveloppe ses personnages de la tendresse amoureuse ...»⁴

Installée à Tel-Aviv en 1949, Chana Orloff continue à faire l'objet d'expositions et à réaliser des portraits. Elle participe également et jusqu'en 1965 à la création de plusieurs monuments liés à l'histoire de l'État d'Israël.

Chana Orloff s'éteint en 1968. Elle est enterrée au cimetière Kriat Shaul de Tel-Aviv. Présente dans de nombreuses collections publiques (du Centre Pompidou, de La Piscine à Roubaix, du musée des beaux-arts de Nantes ...), l'artiste autodidacte, indépendante et libre participe aujourd'hui des figures majeurs de l'École de Paris. FD

- 1 Michel Onfray in «La sculpture de Soi», 1995,
- 2 Tête d'adolescent Juif et Portrait de Madame Z
- 3 son fondeur Alexis Rudier et l'écrivain Jean Paulhan
- 4 Yvan GOLL, «Chana Orloff chez Wildenstein», 1947, page 137



©DR

TORSE

Modèle créé en 1912

«Le corps n'est plus représenté, il est signifié dans ses lignes essentielles et dans ses volumes généraux, souligné par des détails humoristiques comme les deux seins en poire, les sillons de l'aine en V, le tracé du chignon, le gonflé de la paupière ou le profil de l'arête nasale».¹

Créé en 1912, ce Torse participe des jalons dans le passage de Chana Orloff d'une sculpture à la facture classique et «scolaire»² à une expression plus personnelle, aux formes simplifiées et aux proportions allongées que renforce un traitement lisse des surfaces. La composition est résolument frontale, l'artiste ne détaillant que les faces avant et arrière au gré de motifs anatomiques stylisés et arbitrairement choisis.

Cette sculpture avant-gardiste de Chana Orloff pourrait ainsi évoquer les idoles cycladiques avec qui elle partage la stylisation extrême du corps et de la figure féminine, les surfaces soigneusement polies et les lignes épurées.

Entre modernité et sentiment primitif, la puissance expressive du Torse de Chana Orloff fait écho à Henry Moore en ce qu'elle provoque en nous «ce sentiment de dureté et de douceur, de surface rude et lisse, de dépression et d'expansion, de creux et de bosse (...) une réalité de forme»³. FD

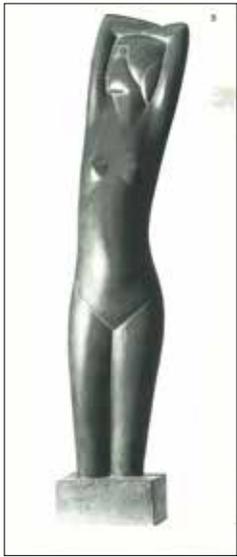
1 in Félix Marcilhac, «Chana Orloff», Les éditions de l'amateur, Paris, 1991, page 22.

2 rappelons-nous ici qu'elle n'a débuté sa pratique qu'un an auparavant

3 propos de l'artiste traduit de l'anglais et tel que rapportés dans «On Being a Sculptor», Tate Publishing, 2013



©DR



©DR



13

Chana ORLOFF (1888 - 1968)

Torse

Sculpture en bronze à patine doré nuancé.
Base rectangulaire.

Fonte d'édition posthume par Susse.

Signé, daté «Ch.Orloff 1912» et «EA 2/2» et marque
«Susse fondeur Paris»

H : 124,5 cm

Expositions

1984 : Exposition particulière, Galerie Vallois, Paris.

1988 : Kikoïne, Yankel, Chana Orloff, Musée Bourdelle, Paris.

1990 : Les Artistes à la Coupole, Musée Bourdelle, Paris.

1992 : «Chana Orloff», Musée Despiau-Wlerick, Mont de
Marsan, 13 juin-31 août

1992 : «Chana Orloff», Musée Municipal de Boulogne-
Billancourt, 2 Avril-31 Mai 1992

1994 : "Chana Orloff, Line and Substance" Open
Museum, Tefen. 6 Nov - 17 Avril

1995 : «Les heures chaudes de Montparnasse» Espace
ELECTRA 12.04-23.07

2008 : MODIGLIANI ET SON TEMPS en Espagne à Madrid
- Museo Thyssen-Bornemisza - du 5 février au 18 mai

A "Torso" gilded bronze sculpture designed by Chana
Orloff in 1912.

Quadrangular base.

Posthumous cast by Susse.

Signed and dated "Ch.Orloff 1912" and "EA 2/2" plus
caster's mark "Susse fondeur Paris".

H : 49,02 inch

100 000/150 000 €





René LALIQUE

(1860-1945)

«Ne me dites pas que la lune brille, montrez-moi plutôt le reflet de la lumière sur un éclat de verre.»¹

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

En 1900, l'Art Nouveau et René Lalique triomphent à l'Exposition universelle de Paris. La critique est laudative à l'image d'Emile Gallé qui écrit² à propos de l'artiste qu'il possède «jolie des métiers, virtuosité amoureuse, talentueuse passion des matériaux aimables, entente des colorations, sens des exquis musiques». Peut-être le maître Nancéen avait-il pressenti la nouvelle voie artistique qu'explorait déjà René Lalique et qui rejoignait la sienne : la verrerie. Dès 1890 en effet, Lalique commence à expérimenter l'art du verre où il trouve le médium idéal 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



©DR

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

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

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

La première rétrospective dédiée à Lalique est organisée au Musée des Arts Décoratifs de Paris, en 1933 et l'artiste continue à créer sans relâche jusqu'à la mise sous séquestre par l'armée allemande de son usine de Wingen-sur-Moder, en 1940. René Lalique s'éteint le 1er mai 1945 à l'âge de 85 ans sans l'avoir vu redémarrer.

À propos de son ami disparu le collectionneur et mécène Calouste Gulbenkian déclarera : «Au regret d'avoir perdu un ami très cher s'ajoute la peine infinie que nous éprouvons toujours devant la disparition d'un grand homme. Sa place est parmi les plus grands dans l'Histoire de l'Art de tous les temps et sa maîtrise si personnelle et son exquise imagination feront l'admiration des élites futures.»⁵ FD

1 Anton Tchekhov dans une lettre à son frère aîné Alexander du 10 mai 1886

2 in «La Gazette des Beaux-Arts» n° XVIII, 1897, page 248

3 René Lalique cité par Véronique Brumm in «René Lalique l'Européen : génie du verre, magie du cristal», Villa Europe n°4, Universitätsverlag Saarbrücken, Villa Europa n°4, 2013

4 ainsi que l'écrira le critique d'art Gabriel Mourey in «Catalogue des verreries de René Lalique», éditions René Lalique & Cie., Paris, 1980

5 in Maria Fernanda Passos Leite : «René Lalique au Musée Calouste Gulbenkian», Skira éditions, 2009

BACCHANTES

1927

«Je me livre à vous, bacchantes ! [...] Hurliez, dansez, tordez-vous ! Déliez le tigre et l'esclave ! à dents féroces, mordez la chair ! »¹

Compagne dans l'ivresse d'Eros et de Thanatos, la figure polymorphe de la bacchante s'impose aux XIXe et XXe siècles comme la muse sensuelle d'un art moderne et moins pudique. Figure licencieuse et sexualisée, elle devient l'allégorie de la femme que les artistes (essentiellement masculins) transforment en objet de désir par leur regard sur la nudité féminine. Manipulée, cambrée, possédée, la bacchante devient l'incarnation d'une époque tiraillée entre norme et transgression.

Homme de son temps, René Lalique n'aura pas échappé à la troublante sensualité des jeunes prêtresses de Bacchus dont il interprète la splendeur insolente dans son vase «Bacchante» créé le 22 Juillet 1927. Habillé d'une ronde de nus féminins sculpturaux et aux courbes voluptueuses, ce vase s'impose à nous en parangon du style Lalique où le verre satiné évoque la douceur d'une peau à laquelle les jeux de lumière insufflent vie et mouvement.

Eminemment érotique, la scène prisonnière dans le verre fait écho à cet anathème² selon lequel «rien n'est plus dangereux qu'une femme qui danse». Ce faisant, le vase «Bacchante» incarne l'éternelle obsession pour les femmes, le plaisir, la musique et la danse.

«Vous ne seriez pas trop effrayé, si à minuit, au milieu de la solitude d'une forêt, la magnifique et fantasque apparition d'une marche triomphale de Bacchus se présentait tout à coup à vos regards, et que vous entendissiez le vacarme de cette cohue de spectres en goguettes. Tout au plus éprouveriez-vous une espèce de saisissement voluptueux, un frisson esthétique, à l'aspect de ces gracieux fantômes sortis de leurs sarcophages séculaires et de dessous les ruines de leurs temples pour célébrer encore une fois les saints mystères du culte des plaisirs ! »³

FD

¹ Gustave Flaubert in «La Tentation de saint Antoine», 1874

² prononcé par le juge in «Les Sorcières d'Akelarre» («Akelarre») de Pablo Agüero, 2021.

³ Heinrich Heine in «Les Dieux en exil», Bruxelles, Lebègue, 1853



Vase "Révélation Bacchantes"



Vase Bacchantes

14

René LALIQUE (1860 - 1945)
«Bacchantes»

modèle créé le 22 Juillet 1927
Vase en verre moulé-pressé teinté
jaune.
Signature incisée «R. Lalique
France», sous la base.
H : 24.5 cm, DL : 21 cm

Bibliographie

- Félix Marcilhac, «R. Lalique,
Catalogue raisonné de l'œuvre de
verre», Les éditions de l'amateur,
1994, modèle reproduit page 438
numéro 997.
- Mobilier et Décoration, Aout 1928,
modèle reproduit page 41

*A molded-pressed and yellow tinted
glass "Bacchantes" vase, designed
by René Lalique on July 1927, 22nd.
Signed « R.Lalique France » under
the base.*

H : 9,65 inch, D : 8,27 inch

18 000/20 000 €





Jean DUNAND

(1877-1942)

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

C'est par ces mots que Jean Dunand commente les œuvres qu'il expose en juin 1929 à la *Galerie la Renaissance* de Roger Nalys, parmi lesquelles figure notre *Jeune Fille Assise*.

Dunand se familiarise avec la technique de la laque en voulant restaurer et conserver d'anciens bronzes au début du Xxe siècle. Fasciné par cette matière, il entreprend d'en décrypter les mystères et la technique à partir de 1912, en apprenant auprès de Seizo Sugawara, un maître laqueur japonais installé en France qu'il rencontre par l'intermédiaire d'une certaine Eileen Gray. Ce n'est qu'après plusieurs années de leçons avec le maître et de recherches personnelles que Dunand commence à intégrer cette nouvelle technique dans ses œuvres. Pour autant, l'artiste continue à perfectionner son approche de la laque, travaillant et perfectionnant sans cesse ce médium devenue une obsession. Par cet acharnement, Jean Dunand acquiert finalement l'expérience et le haut degré de réalisation qui lui permettent la maîtrise de cette technique exigeante et complexe.

L'ayant finalement apprivoisée, Dunand souhaite accroître l'utilisation de la laque et lui faire jouer un rôle similaire à celui de la peinture. 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*.

Cette œuvre le conforte dans sa volonté d'ouvrir la laque à une fonction autre que celle d'un simple revêtement de protection ou de restauration. Elle devient l'art, la méthode, le procédé qui renouvelle sa créativité et qu'il applique dès lors à la dinanderie, aux meubles, aux bijoux et jusqu'à des intérieurs de voitures de luxe.

L'*Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes* de 1925 marque la consécration de Dunand comme artiste de la laque avec laquelle il a décoré plusieurs pièces de dinanderie ainsi que quatre vases monumentaux. Le médium est également présent au sein d'une collaboration qu'il fait avec Ruhlmann et Lambert-Rucki pour la réalisation d'un grand bahut. Durant cette même *Exposition*, enfin, l'aménagement entier d'une pièce avec des panneaux décoratifs en laque atteste de toute la maîtrise de Dunand dans cet art.

Après plusieurs expositions à Paris et New-York avec le groupe *Dunand-Goulden-Jouve-Schmied* et la participation à divers Salons, les sujets représentés en laque par Jean Dunand se tournent de plus en plus vers la figuration. On retrouve dans cette tendance sa prime volonté d'en faire un médium proche de la peinture, tandis qu'il continue sans relâche à améliorer sa technique de la laque. Dunand parvient notamment à doter la matière de couleurs toujours plus vives et éclatantes, notamment au gré des recherches qu'il fait accompagné de son fils aîné Bernard (qui deviendra lui-même artiste et notamment laqueur). Ce perfectionnement toujours plus avancé dans l'art de la laque se ressent notamment dans une exposition à la *Galerie Georges Petit* en 1928 où son travail est qualifié comme empreint d'une «magnificence nouvelle».

L'année suivante, en 1929, la *Galerie la Renaissance* consacre au mois de Juin une exposition particulière à Jean Dunand. C'est au sein de cette exposition que notre *Jeune Fille Assise* sera présentée au public parmi une soixantaine d'autres panneaux laqués et œuvres de l'artiste (des pièces de mobiliers notamment). Les pièces de cette exposition ont toutes été choisies avec soin par Dunand car la *Galerie de la Renaissance* est alors à l'avant-garde du Modernisme. Roger Nalys dans son article sur cette exposition de 1929 les qualifia de «véritables chefs-d'œuvre, aussi bien par la spiritualité qui les anime que par le fini de leur exécution»². AJ

1 Jean Dunand cité par Roger Nalys in «*L'Officiel de la mode*» numéro 96, 1929.

2 *ibid*



©DR

JEUNE FILLE ASSISE

1929

«Je crois que le beau n'est pas une substance en soi, mais rien qu'un dessin d'ombres, qu'un jeu de clair-obscur produit par la juxtaposition de substances diverses.»¹

Précisément composée de «juxtaposition» de couches de laque auquel l'artiste fait subir différent traitement, ce panneau *Jeune Fille Assise* fait figure de parangon de l'art de Jean Dunand à l'orée des années 30.

Notre œuvre regroupe en effet plusieurs archétypes de l'artiste.

Le caractère figuratif de l'œuvre d'abord, qui rejoint la volonté de l'artiste de faire de la laque un médium proche de la peinture. C'est un véritable portrait qui est réalisé ici par Dunand, un de ces portraits de «jeunes femmes et jeunes filles qui portent dans leur regard un air de nonchalance et de mélancolie qui complète leur grâce, ou une discrète sensualité qui accentue la séduction de leur chair délicate et souple»².

La présence ensuite de formes géométriques que Dunand utilisa souvent en somptueuses compositions dans les décorations de ses dinanderies et qu'on retrouve dans les motifs du bracelet et de la manchette portés par le modèle de notre laque. Ces deux bijoux tels que représentés sont en eux-mêmes typiques du travail de l'artiste et s'apparentent en formes et en couleurs à des pièces qu'il a pu créer pour Louise Boulanger, Elsa Schiaparelli, Jenny Sacerdote ou Jeanne Lanvin.

La robe du modèle est elle aussi décorée de motifs géométriques qu'on peut rapprocher du travail de clients de Dunand comme les créateurs et créatrices Jean-Philippe Worth, Jeanne Lanvin, Madeleine Vionnet, Charlotte Revil ou la modiste Madame Agnès. Dunand avait un lien très fort avec le monde de la mode qu'il influença et qui l'influença en retour ainsi que le relève Charlette Adriane³ : «Jean Dunand a imaginé des étoffes, animées de toute se tendresse rajeunie dans cette atmosphère féminine, des ornements de chapeaux, des bibelots précieux, composés pour être maniés par des mains délicates : poudriers, boîtes, étuis, miroirs, tout le charmant attirail de la gracieuse vanité. De la collaboration intelligente entre cet artiste puissant et ces reines de la mode, l'art de Dunand est sorti rafraîchi, celui de ces créatrices raffinées, plus fort, plus précis.»

Artiste pluridisciplinaire, à la fois artisan et technicien, maîtrisant l'art de la laque et du métal Jean Dunand était également un homme de son temps et puisa dans son époque autant d'inspiration qu'il en donna aux Années Folles. C'est en cela qu'il est devenu aujourd'hui une véritable icône des Arts Décoratifs, courant dont notre panneau de laque *Jeune Fille Assise* est autant un témoin que le porte étendard d'une œuvre et d'une époque. AJ

1 Junichirô Tanizaki in «*Eloge de l'ombre*», 1933, Editions Verdier (2011), page 64.

2 Jean Gallotti in «*Art et Décoration*» tome 61, 1932.

3 in «*L'Officiel de la mode*» numéro 63, 1926.



©DR

15

Jean DUNAND (1877 - 1942)
«Jeune Fille Assise», 1929.

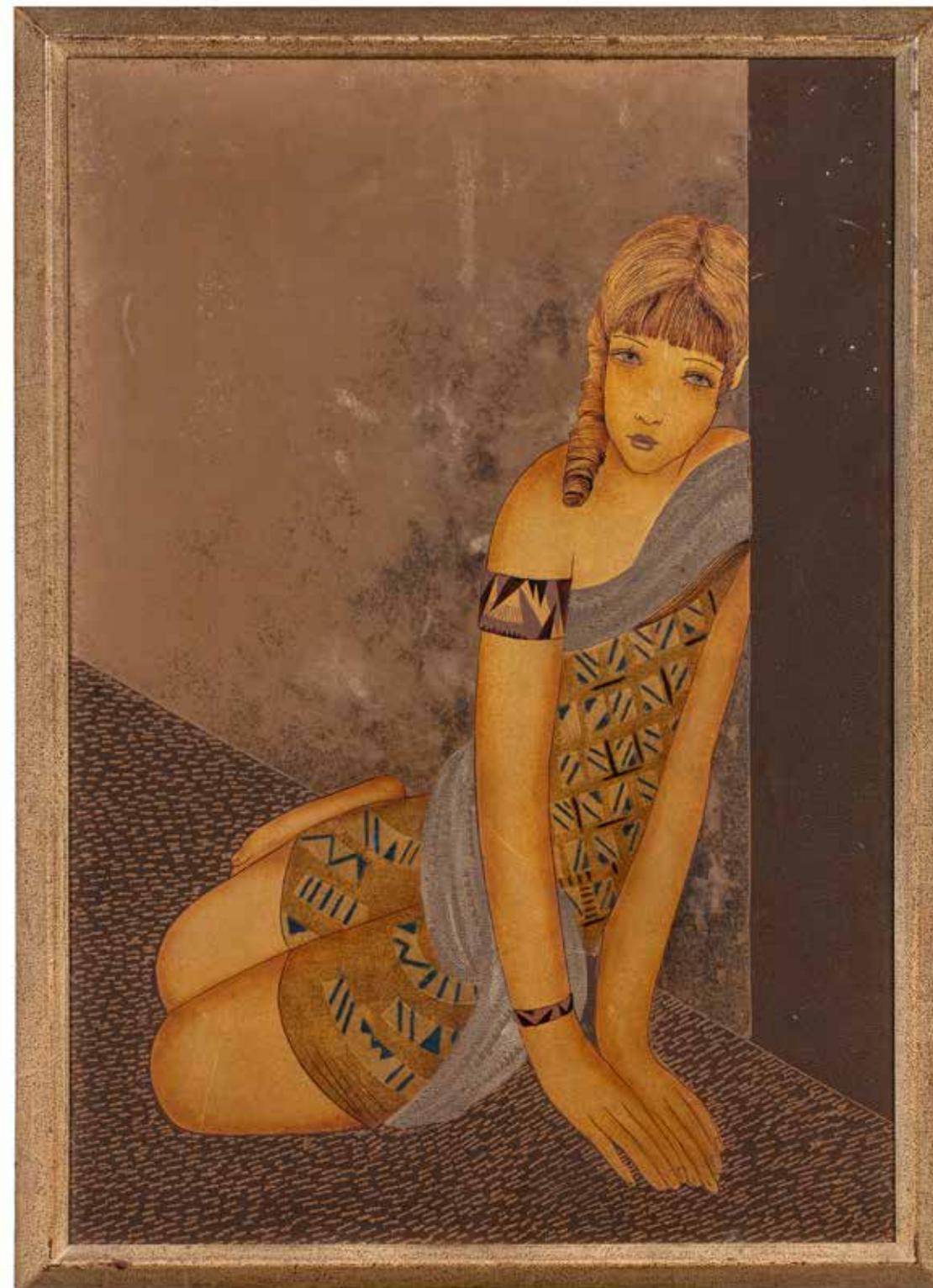
Panneau de bois laqué partiellement gravé et de laque brune arrachée présentant la jeune fille au corps doré, habillée d'une robe et de bijoux rehaussés brun, mauve et bleu
Cadre d'origine laqué.
86 x 62 cm

Exposition
Galerie La Renaissance, Paris, 1929, n°35

Bibliographie
- Félix Marcilhac, «Jean Dunand», Thames and Hudson, Londres, 1991, modèle reproduit page 230 au numéro 263.
- Félix Marcilhac & Amélie Marcilhac, «Jean Dunand», Norma éditions, Paris, 2020, modèle reproduit page 263 au numéro 175.

*A "Seated young woman" lacquered wood pannel, partially etched and with a decor of a young woman with a gilded body, wearing a dress and brown, mauve and blue jewels, made by Jean Dunand in 1929.
Original lacquered frame.
33,86 x 24,41 inch*

70 000/90 000 €





Demeter Haralamb CHIPARUS

(1886-1947)

« La sculpture est la fixation de divers moments dansés »¹

Né à Dorohoi en 1886, dans une famille bourgeoise, Chiparus quitte sa Roumanie natale pour l'Italie à l'âge de 23 ans. Il y suit durant 3 ans l'enseignement du sculpteur académique florentin Raffaello Romanelli avant de partir parfaire son art à l'École des Beaux-Arts de Paris, sous la direction notamment des sculpteurs Antonin Mercié et Jean Boucher. Il se pénètre alors du faste des Années Folles et se spécialise dans la sculpture chrysléphantine.

Du grec *chrysós* (χρυσός) signifiant « or » et *elephántinos* (ελεφάντινος) signifiant « ivoire », la sculpture chrysléphantine apparaît en Grèce autour du VI^e siècle av. J.-C. et se caractérise par l'utilisation d'ivoire (généralement pour représenter la chair) et d'or assemblées sur une armature de bois. La technique et le terme sont repris à l'époque Art Déco pour des statuettes en bronze doré et ivoire, qui sont caractéristique de la période, leur production ayant périclité après la Seconde Guerre mondiale.

En 1914, Chiparus expose pour la première fois à Paris. Ses créations d'alors sont essentiellement des groupes de petites figures, et notamment d'enfants, présentés dans un style plus réaliste qu'Art Déco. Il ouvre son atelier parisien en 1918, après la Guerre, et expose régulièrement dans les Salons, aiguisant en parallèle un style éminemment personnel.

On voit ainsi durant les Années 20 comment les travaux de fouilles menés en Egypte influent sur sa production qui voit apparaître des sculptures inspirées de la Terre des Pharaons. Elles côtoieront l'inspiration que trouve l'artiste dans les ballets russes, la mode des Années Folles ou le théâtre français. Son style distinctif s'exprime dorénavant en de gracieux personnages élancés - essentiellement féminins - aux postures souples et sophistiquées.

Demeter Haralamb Chiparus meurt à Paris le 22 janvier 1947. Parangon du luxe décoratif et de l'esprit des Années Folles, ses sculptures restent reconnaissables entre toutes par le grand détail des costumes et l'ineffable sensation de mouvement qu'inspirent ses personnages dansants.

FD

1 Rudolf von Laban (danseur et chorégraphe Roumain)



©DR

Au début du XX^e siècle le flamenco devient le point de rencontre d'intérêts multiples. Cette danse

« Oui, ce corps dansant semble ignorer le reste, ne rien savoir de tout ce qui l'environne. On dirait qu'il s'écoute et n'écoute que soi ; on dirait qu'il ne voit rien, et que les yeux qu'il porte ne sont que des bijoux, de ces bijoux inconnus dont parle Baudelaire, des lueurs qui ne lui servent de rien. C'est donc bien que la danseuse est dans un autre monde, qui n'est plus celui qui se peint de nos regards, mais celui qu'elle tisse de ses pas et construit de ses gestes »¹

que le compositeur Igor Stravinsky définit comme « le plus élitiste de tous les arts populaires », sert en effet aux artistes d'avant-garde (Gontcharova, Picabia, Man Ray, Picasso, Miró) comme support de leurs expérimentations formelles. En parallèle, les médias populaires construisent un imaginaire espagnol ambivalent fait de fête et de beauté mais aussi d'excès, de misère et de mort.

Quant à l'art de la Danse en lui-même, il est considéré dans les années d'entre-guerre comme reflétant l'identité nationale avec une revendication de la modernité de la danse folklorique à partir des années 1920. Considérées comme promises à un renouvellement, ces traditions font en effet l'objet d'adaptations pour la scène au gré d'une stylisation et d'une modernisation des matériaux folkloriques par les chorégraphes et danseurs.

C'est dans ce contexte qu'une danseuse comme « La Argentina » (Antonia Mercé y Luque), de formation classique, réussit à produire dans le même temps des solos spectaculaires et des ballets complets pour sa compagnie de danse. La danseuse et chorégraphe le dira elle-même : « J'ai tenté de réunir deux danses, la danse espagnole et ce qu'on appelle la danse "moderne" »². A cet égard, il est permis d'imaginer que c'est elle qui aura servi d'inspiration à Chiparus pour la conception de cette « Danseuse Espagnole ». L'artiste Roumain était en effet féru de danse, tant classique que moderne et telle que pratiquée durant les Années Folles. A l'instar de Paul Valéry, on peut supposer qu'il aura été sensible aux moments autonomes au sein desquels « La Argentina » faisait intervenir la danse.

« Je vous livre à l'art même, à la flamme, à l'ardente et subtile action de Mme Argentina.

Vous savez quels prodiges de compréhension et d'invention cette grande artiste a créés, ce qu'elle a fait de la danse espagnole. (...) Je pense qu'elle a obtenu ce magnifique résultat, puisqu'il s'agissait de sauver une forme d'art et d'en régénérer la noblesse et la puissance légitime, par une analyse infiniment déliée des ressources de ce type d'art, et des siennes propres.

Voilà qui me touche et qui m'intéresse passionnément. »³

FD

1 in Paul Valéry, « Philosophie de la danse » (1936) Nrf, Gallimard, 1956.

2 Antonia Mercé, La Argentina, « El baile español », (1917), Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2017, page

3 Paul Valéry, op.cit



©DR



16

Demeter Haralamb CHIPARUS (1886 - 1947)
«Danseuse espagnole»

Sculpture chrysiléphantine en bronze ciselé à patine dorée et partiellement argentée, à mains et tête en ivoire.

Socle étagé en onyx marron veiné blanc.

Signée «Chiparus» à la pointe sur la terrasse et numéroté «6» en creux à l'arrière d'un pied.

HT : 58 cm

Hauteur hors socle : 40 cm

A "Spanish Dancer" patinated bronze sculpture by Demeter Haralamb Chiparus, with ivory head and hands. On a brown and white onyx base.

Signed «Chiparus» on the terrace and numbered «6» under one foot.

H : 22,83 inch

H without base : 15,75 inch

45 000/50 000 €





**Émile-Jacques
RUHLMANN**

(1879-1933)

&

Alfred PORTENEUVE

(1896-1943)

Pièces de mobiliers provenant d'un appartement
parisien meublé dans les années 1930.



©DR

«Tu quoque nepos»¹

A la fois neveu et collaborateur de Ruhlmann, Porteneuve inscrit sa carrière dans une double logique de filiation avec le maître. Leur relation à cet égard peut être qualifiée de dynastique.

Son talentueux parent ayant eu à cœur de le former tant artistiquement qu'intellectuellement, il n'est ainsi pas abusif de parler d'Alfred Porteneuve comme le successeur d'Émile-Jacques Ruhlmann.

Elève des Beaux-Arts de Paris en Architecture, Porteneuve y aura comme professeur Pierre Patout et Roger-Henri Expert, avant de s'aguerrir en travaillant ensuite auprès de Ruhlmann. Après une dizaine d'années de travail en commun, Ruhlmann a parfaitement préparé son neveu à lui succéder.

Cette filiation artistique explique la continuité et l'analogie entre le travail des deux créateurs. Alfred Porteneuve a en effet la même méthode de travail que celle de son oncle pour la création et la réalisation des pièces mobilières. D'abord un croquis initial et élémentaire, puis une version plus grande de celui-ci afin d'en travailler les détails et enfin un dessin grandeur

nature pour terminer de les fixer et en déduire l'exécution de la pièce. Ce processus de création, permet le repentir à tout moment et ainsi de revenir en arrière pour une ou plusieurs modifications. In fine, le dessin grandeur nature permet aux ouvriers de réaliser la pièce le plus fidèlement possible.

A la fois fidèle à l'esprit et à la technique de création de son maître, Alfred Porteneuve poursuit également cet héritage en continuant l'exécution des modèles de Ruhlmann. Il s'appuiera pour cela sur l'expérience et le savoir-faire de plusieurs collaborateurs de son oncle à qui il confie, lui aussi, la réalisation des pièces imaginées par le maître.

Notre console participe de ces modèles de Ruhlmann réalisés par Alfred Porteneuve. Ses lignes rigoureuses et sa structure sculpturale portent ainsi la marque de l'ébéniste et décorateur devenu chantre de l'Art Déco, tandis que le choix de la matière élégante et rare du travertin revient à Porteneuve. Il en résulte un meuble au style intemporel et moderne, qui témoigne de l'histoire entre Ruhlmann et Porteneuve

AJ

¹ «Toi aussi, mon neveu»



©DR

17

Émile Jacques RUHLMANN (1879 - 1933)

Ensemble de portes monumentales en bois de placage, miroirs et bronze doré présentant des poignées sphériques rainurées et entrées de serrures hémisphériques.

On y joint deux éléments d'étagères à portes en placage de palissandre.
309 x 73,5 x 35 cm

(usures , accidents et oxydations)

A set of four monumental doors designed by Jacques Emile Ruhlmann, in wood, wood veneer and gilded bronze, with four ribbed handles and hemispheric escutcheons.

Come with two shelves elements, with rosewood veneer doors.

121,65 x 28,94 x 13,78 inch

(uses, accidents and oxydizations)

8 000/12 000 €



RÉUNION PORTE A ET B



Recto porte A

Porte B

RECTO DES PORTES.



Porte B

Porte C

Porte D

PORTE A RECTO VERSO



18

Alfred PORTENEUVE (1896-1949) & Jacques Emile RUHLMANN (1879-1933)

Rare et importante console murale en travertin sculpté
Grand linteau rectangulaire à ressaut central.

Elle repose sur quatre montants pleins galbés terminés
par une plinthe débordante.

103,5 x 280,5 x 47 cm
(accidents)

- Art & Décoration, Février 1936, modèle reproduit page 76

A rare travertine console by Alfred Porteneuve and Jacques Emile Ruhlmann

40,75 x 110,43 x 18,50 inch
(accidents)

100 000/150 000 €



©DR





Gaston SUISSSE

(1896-1988)

«Les laques de Gaston Suisse inscrivent d'éblouissants paysages : c'est une fantasmagorie qui tient de la joaillerie et s'illumine des reflets les plus rares»¹

Gaston Suisse né à Paris en 1896, dans un milieu où règnent les arts avec – notamment – un père bibliophile qui possédait une importante documentation sur les Arts Japonais et Chinois et qui lui donnera le goût de l'Extrême Orient. Fasciné par les fauves et les oiseaux exotiques du *Jardin des Plantes*, il y fait la rencontre de Paul Jouve avec qui il se lie d'une amitié profonde et durable. Le jeune dessinateur autodidacte intègre ensuite l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs où il parfait son trait et s'initie et se passionne pour le métier qu'il fera sien : celui de laqueur. Il a à peine dix-huit ans quand il reçoit sa première médaille d'or² pour un travail dans cette technique qu'il portera vers les plus hauts sommets de raffinement et d'esthétique.

Mobilisé en 1914, le jeune homme connaîtra les tranchées à Verdun, avant de partir avec l'armée d'Orient vers Salonique où il retrouvera son ami Jouve, lui aussi mobilisé. La guerre terminée, il reprendra ses études à l'école des Arts Décoratifs en 1919 pour parfaire – entre autres – ses techniques de dorure et de chimie appliquée aux oxydes sur métaux, tout en continuant à expérimenter les possibilités de la laque dans son propre atelier. Pour financer ses recherches et sa formation, Gaston Suisse multiplie les menus travaux : dessiner des cartons de vitraux, travailler à la décoration du plafond des *Galleries Lafayette* ou même faire de la figuration à l'Opéra Garnier. Ce faisant et en 1922, le laqueur peut emménager dans un atelier parisien du 42 rue de Tolbiac, qui sera également son lieu de vie.

D'un caractère curieux, Gaston Suisse s'imprègne naturellement de l'effervescence artistique des *Années Folles* dont il fréquente Salons et manifestations. Ainsi de l'Exposition des arts décoratifs de 1925 pour laquelle il réalise les cartons des vitraux du pavillon des *Galleries Lafayette* (médaille d'or). En résonance avec l'esprit de son temps, l'artiste va également appliquer son art de la laque à des éléments mobiliers, dans un style très moderniste. Expositions et Salons se succèdent avec un succès jamais démenti.



© DR

En 1930, il remporte le grand prix du *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, puis une médaille d'or à l'Exposition Coloniale Internationale de Paris en 1931 pour sa décoration en panneaux de laque du pavillon de l'Afrique Équatoriale française et certains éléments intérieurs du temple d'Angkor Vat reconstitué en bord de Seine pour l'occasion. L'artiste obtient également et en 1936 le Prix Puvis de Chavanne avant d'obtenir une réelle reconnaissance internationale avec sa médaille d'or à l'Exposition Internationale des Arts et Techniques de 1937 à Paris, pour un panneau de laque semblable au notre. Dans le cadre de cette même exposition il obtient la commande de la décoration de la salle de réception du Palais de Tokyo, soit un ensemble monumental de plus de 120 panneaux de laque d'or.

A nouveau mobilisé durant la Guerre, fait prisonnier puis évadé, Gaston Suisse rejoint tant bien que mal Paris et la zone libre pour y reprendre ses activités. Il y fait la rencontre de sa femme Giselle, qui ne le quittera plus tandis que les expositions reprennent avec succès dans l'après-guerre. Fidèle à lui-même, Gaston Suisse continue son travail en autarcie et s'investit totalement dans son art, partageant son temps entre l'étude des animaux et ses réalisations en laque à l'atelier. Il se contentera dorénavant et quant à la publicité de son œuvre d'exposer dans les Salons dont il est sociétaire, ses laques recueillant toujours un large succès et trouvant systématiquement preneurs.

Gaston Suisse décède le 7 mars 1988 à son domicile parisien. Modeste et discret de caractère, l'artiste n'en a pas moins participé au renouveau des arts décoratifs français du XXe siècle par ses «laques où son invention se déploie magiquement (...) avec un esprit fin avide de découvertes»³. FD

1 Gaston Deyris in *Mobilier et Décoration*, 1932

2 celle de la Ville de Paris, en 1914, pour une laque de Chine sur plaquette d'ébonite

3 Ernest Tisserand à propos de l'artiste in «L'Art Vivant» numéro 20, octobre 1925

«HIRONDELLES DE MER PENDANT LA TEMPÊTE»

Circa 1938

«Chacun de ses portraits d'animaux est non seulement d'une parfaite qualité graphique mais aussi bien inscrit dans le mouvement des années 30. Aucun spécialiste de tel oiseau ou de tel mammifère ne put reprocher la moindre erreur anatomique à Gaston Suisse, tant l'observation du modèle fut précise et le rapport liant l'artiste à l'animal furent proche de la complicité»

Sur un fond de laque gravé de motifs de vagues minimalistes, des poudres d'aluminium savamment disposées viennent simuler les embruns de la houle qui se brise sur les rochers où une laque poudrée modèle de pâles gerbes d'écume. Là est le superbe décor qu'a conçu Gaston Suisse pour le sujet principal de ce panneau : les hirondelles de mer.

Car ce sont bien ces oiseaux baudelairiens, ces Princes des nuées hantant la tempête, qui s'imposent immédiatement à notre regard par leur réalité quasi physique et le contraste que leur plumage dense et clair fait avec le fond sombre et aux motifs plus délayés. La remarquable précision anatomique de l'artiste sert ensuite une composition où les lignes fortes se répondent, entre celles droites et puissantes des hirondelles, et celles plus courbes et douces du décor. Fidèle à son amour pour la faune, Gaston Suisse a représenté ses oiseaux pour leur seule et évidente beauté, loin de toute tension ou brutalité. Le rendu naturaliste des volatiles témoigne de son sens aigu de l'observation et de l'étude minutieuses que faisait l'artiste de ses sujets comme pour entériner que «l'Art, c'est l'Homme ajouté à la Nature»². FD

1 Cécile Ritzenthaler in Christian Eludut : «Le monde animal dans l'art décoratif des années 30, Paul Jouve, Gaston Suisse», Editions BGO, juin 2007

2 Francis Bacon in «De historia vitæ et mortis», 1637.



© DR

Gaston SUISSE (1896 - 1988)**«Hirondelles de mer pendant la tempête»**

Circa 1938

Laque polychrome gravé.

Décor réalisé à la poudre d'aluminium, sur un fond en laque écaillé nuagée.

Signé en bas à gauche.

Encadrement en laque arrachée brune d'origine

Panneau : Haut.56 cm, Larg. 110 cm.

66 x 120 avec l'encadrement

Exposition

Gaston Suisse

Galerie Meissirel fine art

91 bd Malesherbes, Paris du 4 mai au 2 juin 1995

Gaston Suisse. Le bestiaire.

Musée AG Poulain, ville de Vernon, France

Du 15 janvier au 19 mars 2000

Le pastel ayant servi à la réalisation de ce

laque, exposé sous le numéro 42

Reproduit au catalogue de l'exposition, à la page 34.

Historique

Ce panneau, pour sa taille et sa composition, est très proche du panneau ayant valu à Gaston Suisse la médaille d'or de l'exposition Internationale des Arts et Techniques de Paris en 1937, et reproduit dans Mobilier et décoration, de 1937, page 374.

Provenance

Ce panneau a été conservé par l'artiste pendant la guerre, du fait de sa remobilisation et des difficultés inhérente à la période, il fut acheté directement à l'artiste vers 1950, puis revendu à la Galerie Meissirel Fine art, à Paris en 1994.

Acheté à cette galerie par l'actuel propriétaire en 1995.

A «Sea swallows during the tempest», polychromatic lacquered panel with an aluminium powders decoration, made by Gaston Suisse around 1938.

Signed on the bottom left.

Original lacquered frame.

Panel : 22,05 x 43,31 inch

With frame : 25,98 x 47,24 inch

History

By its size and composition, this panel is close to the one for which Gaston Suisse got a Gold Medal at the Paris' International Arts and Techniques exhibition of 1937, that is reproduced in 1937' Mobilier et décoration page 374.

Origin

This panel has been held by the artist during the War as he was mobilised again. It has been bought directly from the artist around 1950 the sold again to the Meissirel Fine Arts Gallery from whom it has been bought by the current owner in 1995.

10 000/15 000 €



François POMPON

(1895-1933)

«La simplicité est la complexité résolue»¹

Né à Saulieu (Bourgogne) en 1855 dans un milieu d'artisans, François Pompon suit d'abord un apprentissage de tailleur de pierre puis se forme à l'École des Beaux-Arts en gravure et en sculpture. Il rejoint Paris en 1875, trouve un emploi dans une entreprise funéraire du cimetière Montparnasse, et suit les cours du soir de la Petite École. Là, son professeur d'anatomie - le sculpteur animalier Pierre Louis Rouillard - lui fera découvrir la ménagerie du Jardin des Plantes. Pompon devient ensuite praticien auprès d'autres sculpteurs et envoie ses propres sculptures au Salon à partir de 1878. Il ne rencontre pourtant pas de succès critique et publie avant ses 60 ans révolus et l'essentiel de sa carrière sera consacré à la sculpture des autres. En ce sens et en 1890, Pompon entre dans l'atelier de Rodin, où il travaille comme praticien puis comme chef d'atelier dès 1893 et pendant 10 ans avant de s'engager chez René de Saint-Marceaux (qui l'emploiera jusqu'en 1915).

Modeste et infatigable, Pompon continue à créer et notamment en travaillant sur le motif animal (dans la campagne, au Jardin des Plantes...) afin d'en dégager les lignes de force. Il choisit de se consacrer à la sculpture animalière en 1905. L'animal-sujet est alors à la mode avec la redécouverte des civilisations primitives et préhistoriques, tandis que le Japonisme fait découvrir à l'Europe les bronzes animaliers orientaux. Ces inspirations nouvelles enjoignent Pompon à s'émanciper des détails du modelé naturaliste jusqu'à aboutir à la manière qui le rendra célèbre : des surfaces lisses et des représentations animales débarrassées de tout superflu, de tout détail dispensable. «Je conserve un grand nombre de détails destinés à disparaître. Je fais l'animal avec presque tous ses falbalas. Et puis petit à petit, j'élimine...»². Une économie de moyen qui donne à ses œuvres une présence immédiate, à la force de suggestion universelle et à l'appréhension intuitive, comme sa «Poule Cayenne» qu'il présente en 1906 au Salon des Artistes Français et que lui achète le fondeur Hébrard.

Pour autant et en homme prudent, Pompon continue de se consacrer à la pratique et ne produit que quelques études d'animaux jusqu'à la Guerre de 1914. Trop âgé pour être mobilisé, Pompon se retrouve alors sans travail tandis que les animaux du Jardin des Plantes sont abattus. Il doit cesser son activité de sculpteur pour vivre de petits métiers mais continue à travailler le plâtre - plus abordable - autour d'un bestiaire unique où règnent la

pureté des formes et la force évocatrice des lignes. En 1919, il acquiert un début de notoriété lorsque le Musée du Luxembourg lui achète une «Tourterelle» en pierre taillée. Dans le même temps, Pompon s'associe à la Fonderie Hébrard qui édite ses sculptures jusqu'en 1922, date à laquelle il suivra son chef d'atelier Claude Valsuani qui reprend la fonderie familiale³.

En 1922, Pompon atteint enfin la consécration avec son «Ours Blanc»⁴ (en plâtre) qu'il présente au Salon d'Automne et qui tranche par son modernisme sur l'esthétique réaliste héritée du XIXe. Créateur avec Edouard-Marcel Sandoz du Salon des Animaliers Contemporains en 1927, Pompon a une influence considérable sur les sculpteurs animaliers de l'époque. Devenu figure de la modernité, Pompon est âgé de 76 ans lorsqu'il crée en 1931 le "Groupe des Douze" rassemblant peintres et sculpteurs animaliers⁵. Après quelques expositions remarquées, le groupe ne survivra malheureusement pas à la mort de l'artiste en 1933. Resté sans enfants, Pompon lègue sans conditions son œuvre à l'État. Depuis lors, son bestiaire à la présence saisissante et solennelle participe des jalons dans l'histoire de la sculpture animalière du XXe au sein de laquelle il fait figure de Roi sans couronne. FD

1 Constantin Brancusi in : «The Essence of Things», Gimenez, Carmen and Matthew Gale éditeurs, page 19.

2 In C. Chevillot, L. Colas et A. Pinfeot : «François Pompon 1855-1933», Gallimard / Electa / RMN, 1994.

3 de cette collaboration seront issue notamment de superbes patines mouchetées et nuancées en transparence et en profondeur, dont le secret sera perdu à la mort du sculpteur.

4 ensuite réalisé en pierre pour le Musée du Luxembourg en 1927 (aujourd'hui conservé au Musée d'Orsay), tandis que la Manufacture de Sèvres en édite des exemplaires en biscuit et en porcelaine dès 1924.

5 parmi lesquels notamment Paul Jouve, Georges Lucien Guyot ou Charles Artus.



©DR

«OURS BRUN» DIT «OURS À MIEL»

Modèle créé en 1918

«La perfection est atteinte, non pas lorsqu'il n'y a plus rien à ajouter, mais lorsqu'il n'y a plus rien à retirer»¹

Avec son *Ours Brun*, François Pompon offre une synthèse formelle et judicieuse du puissant plantigrade. L'animal se dessine tout entier en une ligne souple depuis sa croupe jusqu'à la caractéristique bosse de muscles du cou. Seul le museau pointé vers le sol et les petites oreilles rondes forment des «reliefs» sur cette silhouette essentialisée mais immédiatement reconnaissable.

Caractéristique de la manière de l'artiste, cet *Ours Brun* est une présence saisissante qu'on peut tenir dans sa main autant que le portrait d'un animal sauvage. Ainsi libéré du joug d'être un symbole, l'animal existe désormais par lui-même tandis que l'artiste redevient simple observateur de l'Art de la Nature. Alors, et comme un fétiche animiste, la sculpture de François Pompon nous ramène à l'émotion millénaire d'un temps où les animaux étaient vus comme une passerelle entre les Hommes et les Dieux.

FD

1 Antoine de Saint-Exupéry dans recueil d'essais autobiographiques «Terre des Hommes», 1939.



©DR

20

**D'après François POMPON (1855 - 1933)
«Ours brun» dit «Ours à miel»**

Sculpture en bronze à patine brune.
Fonte posthume du modèle créé en 1918.
Signée sur la patte arrière droite «Pompon».
10 x 14,5 x 6 cm
(légères rayures)

Bibliographie

- Catherine Chevillot, Liliane Colas, Anne Pinget :
«François Pompon, 1855-1933», Galimard/Electra,
Réunion des musées nationaux, catalogue raisonné -
animaux - «ours brun», modèle et bronze référencés page
212 sous le numéro 123 et reproduit en page de
couverture.
- L'Art d'Aujourd'hui tome 4, 1927, modèle en plâtre
reproduit page 37

Muséographie

Une épreuve en plâtre issue du legs de François Pompon à
l'Etat en 1933 figure dans les collections du Musée d'Orsay
sous le numéro d'inventaire RF 3789

Historique

modèle créé par l'artiste en 1918, édité en bronze d'abord
par Hébrard à 3 exemplaires justifiés entre 1922 et 1924
puis par Valsuani de 1925 à 1931.

*A «Brown Bear» brown patinated bronze sculpture
designed by François Pompon in 1918.
Signed « Pompon » on the right back foot.
3,94 x 5,71 x 2,36 inch
(slight scratches)*

History

This model has been created by the artist in 1918, firstly
casted by Hébrard in 3 issues between 1922 and 1924 then
by Valsuani from 1925 to 1931.

18 000/20 000 €





Pablo PICASSO
à Madoura
(1881-1973)

«Vous devriez faire de la céramique. C'est magnifique !»¹

De son enfance à Málaga, ville aux nombreux ateliers de poteries hispano-mauresques, Pablo Picasso aura peut-être conservé des réminiscences évocatrices. Par la suite, il s'intéresse aux céramiques de Paul Gauguin découvertes chez le sculpteur Francisco Durrio de Madrán, envisage en 1923 une collaboration avec le céramiste catalan Josep Llorens Artigas² et peint en 1929 sur deux vases³ de Jean Van Dongen.

S'il délaisse ce médium par la suite, c'est en tant que peintre et sculpteur déjà immensément connu que Picasso revient à la céramique, à l'âge de 65 ans. Nous sommes en 1946 et l'artiste – alors installé dans le Sud de la France – visite l'exposition «*Poteries, fleurs, parfums*» organisée chaque année à Vallauris.

Là, Picasso rencontre Suzanne Ramié et son mari, Georges, éditeurs de céramiques artistiques sous le nom de *Madoura*⁴. Ces derniers l'invitent sur leur stand à s'essayer au modelage de l'argile et Picasso tire de la glaise une petite tête de faune et deux taureaux. Puis s'en va. De retour à Vallauris en 1947, il rend visite au couple et découvre que ses modelages ont été cuits. Le résultat l'enchanté et Picasso décide de travailler la céramique à Vallauris, chez Madoura.

L'artiste sait cependant qu'il doit s'approprier les techniques qui lui font défaut pour être libre de créer avec elles. Il apprend donc. Le façonnage, l'émaillage, la cuisson, tout entier tourné vers les nouvelles perspectives de création que lui ouvrent la plasticité de la terre et la magie aléatoire de la cuisson au four.

«*Les pots, les cruches, les compotiers et les assiettes qui avaient été jusqu'ici le sujet de ses peintures de natures mortes, il allait maintenant les fabriquer non pas comme des trésors rares, mais comme des choses qui pouvaient être d'une utilité quotidienne ou jouer le rôle d'objets familiers dans la maison*»⁵. Une telle démarche ressemble à Picasso qui s'intéressa toute sa vie aux techniques artistiques, sans jugement de valeur. Pour autant, il n'aura jamais tourné lui-même ses supports céramiques. C'est un des tout meilleurs potiers de l'atelier, Jules Agard, qui modèlera sur son tour les objets que Picasso retravaillera et décorera. Le maître dessinera également ses propres formes, que le potier s'efforce de transcrire dans la pâte.

Ce faisant, entre 1947 et 1971, Picasso créa à l'atelier Madoura⁶ plus de 3 000 céramiques originales uniques, ainsi que 633 séries d'éditions céramiques (avec des tirages allant de 25 à 500 exemplaires).

La démarche artistique de l'artiste fait ici cœur avec ses convictions socio-politiques, la céramique permettant des éditions en grand nombre qui diminuent le coût d'acquisition. Membre du Parti Communiste, on imagine fort bien que Picasso souhaitait également par cette pratique créer des pièces accessibles au plus grand nombre.

Aujourd'hui et à présenter un «*Pichet gravé gris*» réalisé à Madoura, on est ému et l'on entend comme un écho :

«*Non, non, tout n'est pas dit, vers la beauté fragile
Quand un charme invincible emporte le désir,
Sous le feu d'un baiser quand notre pauvre argile
A frémi de plaisir*»⁷. FD

1 Pablo Picasso au sculpteur Henri Laurens, en 1948.

2 comme le montrent des lettres conservées aux archives du Musée Picasso-Paris, datées à partir de mars 1920.

3 conservés au Musée Picasso-Paris, un «*Vase globulaire décoré de mains tenant des poissons*» (n° d'inventaire MP3674) et un «*Vase décoré de baigneuses*» (n° d'inventaire MP3673)

4 contraction de «*mas, Douly, Ramié*» (Douly étant le nom de naissance de Suzanne Ramié).

5 in Roland Penrose : «*Picasso*», éditions Flammarion, 1982 (trad. J.Chavy et P. Peyrelevalde).

6 institué par l'artiste éditeur exclusif de son œuvre céramique par un contrat de 1967.

7 Louise Ackermann in «*L'Amour et la Mort*», dans «*Poésies philosophiques*», 1871.



©DR

«Si tu ne sais pas faire tout du rien, tu ne feras rien du tout !»¹

Quelques lignes incisées accueillant de l'émail noir brillant viennent dessiner sur un fond gris mat deux profils féminins et une chouette stylisée que souligne un émaillage blanc. La forme archaïque du pichet accueille ainsi des portraits primitifs, aux yeux dont la forme évoque l'antique Ichthus des premiers chrétiens autant que l'apotropaïque œil *Oudjat* peint sur la proue des vaisseaux Egyptien. La chouette quant à elle rappelle l'emblème Athénien, la Chevêche d'Athéna qui symbolise pour les Grecs anciens la sagesse et la connaissance et qu'ils représentaient souvent – eux aussi – sur leurs vases et poteries.

Ce *Pichet-Gris* s'impose ainsi – et comme souvent chez Picasso – en une œuvre de synthèse.

Une synthèse entre l'inspiration méditerranéenne et celle de la gravure dont la technique rejaillit sur ses décors. Car pour Pablo Picasso, «*la céramique fonctionne comme la gravure. La cuisson, c'est le tirage. C'est à ce moment-là que tu sais ce que tu as fait. Quand le tirage t'arrive, tu n'es déjà plus celui qui a gravé. Tu as changé. Te voilà obligé de reprendre ta gravure. Là, avec la céramique, tu n'y peux plus rien*»².

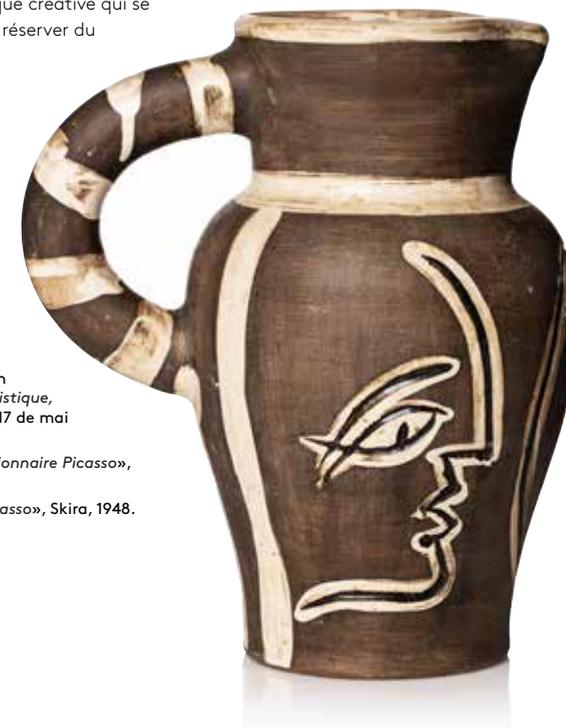
À partir de 1947, Picasso pratique en effet intensément ces deux techniques du multiple, les enrichissant mutuellement des expériences qu'il fait dans chacun des domaines. A l'instar d'une plaque de gravure, l'argile qu'il travaille à Vallauris est incisée et grattée pour construire une image en négatif. Dans le même sens, l'emploi de paraffine lui permet à l'envie – dans une logique créative qui se rapproche de ses «*aquatintes au sucre*» – de réserver du vernis et des émaux les traits positifs de ses silhouettes.

La céramique apparaît ainsi pour le maître non comme un art accessoire mais bien comme un nouveau champ de son immense créativité. Riche de qualités sensuelles et de nuances, le travail de la terre qu'il découvre et transcende fait que Picasso n'aura «*jamais tant peint que depuis qu'il est devenu potier*»³ FD

1 Picasso cité par Ladislav Kijno dans son entretien avec André Parinaud «*Pour une humanité plus artistique, pour un art plus humain*» paru dans *Artension* n° 17 de mai 2004.

2 propos de Picasso repris par Pierre Daix in «*Dictionnaire Picasso*», Paris, Bouquins, 1995, page 171.

3 in Suzane et Georges Ramié «*Céramiques de Picasso*», Skira, 1948.





21

Pablo PICASSO (1881-1973) à MADOURA

«Pichet gravé gris»

Circa 1954

Pichet à anse et bec pincé en terre de faïence blanche, noir et patine grise.

Décor gravé au couteau et émaillé noir figurant deux profils et une chouette.

Signé sous la base des cachets en creux «Madoura», «Edition Picasso» et «Edition Picasso Madoura» à l'émail noir.

Tiré à 500 exemplaires.

H : 28 cm

Bibliographie

Alain Ramié, Picasso catalogue de l'œuvre céramique édité 1947- 1971, Galerie Madoura, 1988, n° 246, page 130.

A «Grey Pitcher» earthenware pitcher made by Pablo Picasso at Madoura around 1954

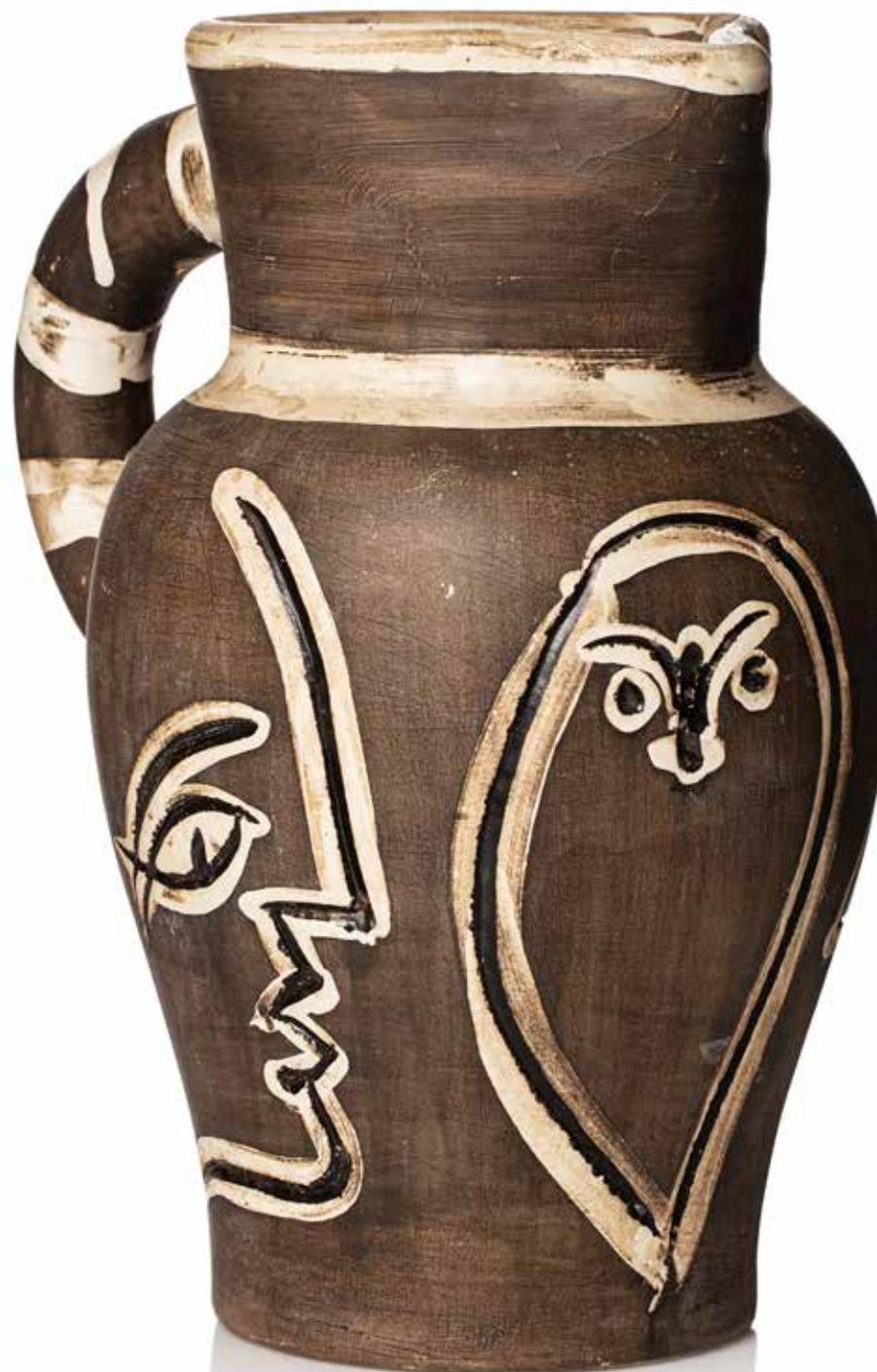
Knife carved and enamelled decor of two profiles and an owl.

Signed under the base with the stamps «Madoura», «Edition Picasso» and black enamelled «Edition Picasso Madoura».

500 copies of the design has been edited.

H : 11,02 inch

7 000/9 000 €





Line VAUTRIN

(1913-1997)

«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», les siens gardant de magique leur capacité à capter la lumière et agrandir l'espace d'une pièce.

Line Vautrin naît à Paris en 1913 dans une famille de bronziers d'art et s'essaie très tôt et intuitivement au maniement du métal. «Aussi loin que je remonte dans le passé, je me revois ajustant des brindilles», écrit-elle en 1992². Ayant le sentiment de « stagner » à l'école, la jeune Line décide d'abandonner ses études à 14 ans pour travailler chez la créatrice de mode Elsa Schiaparelli puis comme représentante en photographies industrielles. Ces expériences renforcent sa maturité et son indépendance mais il lui reste à trouver SA place, son univers, comme pour répondre à la question de Madeleine Vionnet³ : «est ce que tu te réalises ?». C'est ainsi et en 1933 qu'elle décide de s'installer à son compte comme créatrice de bijoux, qu'elle ira vendre au porte-à-porte dans Paris. Elle a alors 21 ans.

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

Tandis que la 2^{de} Guerre Mondiale fait rage, Line Vautrin continue de célébrer la vie au travers de créations poétiques et légères mâtinées de mythologie et de symbolisme. C'est à cette époque notamment qu'elle débute la fabrication de ses boîtes ornées d'énigmes, de codes ou de rébus qui termineront de la rendre célèbre. En 1942, elle ouvre une nouvelle boutique au 63 rue du

faubourg Saint-Honoré et installe à l'Hôtel Mégret 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»⁴ avec un enthousiasme toujours croissant. Le succès cependant ne l'éloigne jamais de ce qui la fait vibrer et elle poursuit ses créations et expérimentations jusqu'à découvrir en 1950 le matériau qui l'emmènera vers la décoration : le Talosel (acronyme d'acéTate de cellulOSe ELaboré).

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

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

En décembre 1986, une partie de la collection des créations en bronze de l'artiste est mise en vente à

l'Hôtel Drouot. Line Vautrin fait à cette occasion la connaissance du collectionneur anglais David Gill, qui acquiert plusieurs de ses œuvres et devient son mécène, organisant pour elle de nombreuses expositions à l'international (Tokyo, New-York, Londres, Stockholm ...). Il permet ce faisant la redécouverte du travail de l'artiste, dont la notoriété revient au gré 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.

Deux ans plus tard, le Musée des Arts Décoratifs lui dédie une exposition : «Secret de Bijoux – Line Vautrin et onze créateurs d'aujourd'hui» du 30 mars au 29 août 1999.

Aujourd'hui et tandis que les œuvres de l'artiste passionnent toujours les amateurs du monde entier, on se souviendra qu'une des premières acheteuses d'un miroir de l'artiste fut son amie Françoise Sagan. Et comme l'autrice de *Bonjour Tristesse* (1954) on conviendra face à ce miroir empreint de poésie et de singularité que «L'insouciance est le seul sentiment qui puisse inspirer notre vie et ne pas disposer d'arguments pour se défendre».

FD

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

² lorsqu'elle reçoit le *Prix National des Métiers d'Arts de la Sema*, pour ses recherches sur les techniques de décoration.

³ Une question qu'elle posa à sa filleule Madeleine Chapsal, qui s'en souvient dans son recueil *Mes Éphémères*, éditions Fayard, 2003.

⁴ Suivant le surnom que *Vogue* magazine lui donne en 1948.



©DR



22

Line VAUTRIN (1913-1997)

Sequins

Circa 1960

Important miroir circulaire en talosel, il est agrémenté d'une couronne composée de plusieurs petits miroirs teintés polychromes.

Signé «Line Vautrin» et cachet «Roi».

D : 50 cm

(quelques accidents et manques)

Bibliographie

Patrick Mauriès, Line Vautrin, Miroirs, Paris, Éditions Gallimard, 2004, modèle répertorié et reproduit p.74-75.

Un certificat du Comité Line Vautrin, à la charge de l'acquéreur, pourra être obtenu sur demande.

Bibliographie

Patrick Mauriès, Line Vautrin, Miroirs, Paris, Éditions Gallimard, 2004, modèle répertorié et reproduit p.74-75.

A «Sequins» mirror in talosel and tainted mirrors, made by Line Vautrin around 1960

Signed «Line Vautrin» and stamped «Roi».

D : 19,68 inch

(a few accidents and lacks)

A certificate from the Line Vautrin Committee could be edited, at the buyer's expense.

30 000/40 000 €





Jean PROUVÉ

(1901-1984)

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

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

De 1916 à 1921 il fait son apprentissage auprès d'un forgeron de banlieue parisienne puis d'un ferronnier d'art parisien. En digne héritier de l'École de Nancy, Prouvé place l'usine au centre de la création et ouvre son premier atelier à Nancy. Il y explore toutes les ressources techniques du métal et évolue rapidement du travail du fer forgé à des applications constructives de la tôle. Ainsi, Prouvé passe de la réalisation de grilles, rampes d'escaliers et verrières à la conception de meubles incluant des «tôles pliées et soudées» avec son *Fauteuil de Grand Repos* en 1924.

En 1929, il réalise les verrières du magasin Citroën de Lyon et des chaises inclinables à assises rabattables où le «corps creux» en métal plié et soudé ajoute sa résistance à celle du châssis

Le 15 mai de la même année 1929, Prouvé fonde³ l'UAM (*Union des Artistes Modernes*) en réaction au conservatisme des Salons établis. Avec ce groupe, il incarne une avant-garde désireuse de concilier modernisme et rationalisme tout en préservant la grande tradition de l'art décoratif à la française. Il en résulte une esthétique épurée de tout artifice, aux structures solides assemblées et articulées par des mécanismes astucieux.

De retour à Nancy en 1931, les Ateliers Prouvé se voient chargé en 1933 de plusieurs chantiers d'ameublements pour des institutions publiques. Puis, entre 1936 et 1939, les ateliers Prouvé construisent la *Maison du Peuple* à Clichy, réalisent des «baraques» en kit pour l'armée et

conçoivent la maison BLPS pouvant être montée en moins de 4 heures. Entre 1940 et 1945 et malgré la Guerre, Prouvé maintient l'activité de ses ateliers et toujours dans une logique sociale et humaniste - réalise des maisons pour les sinistrés de Lorraine et des Vosges. En 1945 il devient maire de Nancy et en 1947 il ouvre une usine à Maxéville.

En 1949, Jean Prouvé s'associe au cartel industriel de l'*Aluminium Français* ... qui licenciera une partie des salariés en 1953. Cette décision ne passe pas pour Prouvé et ses convictions de patron social. Il démissionne et perd son usine de Maxéville. Un drame social et industriel dont il ne se remettra jamais vraiment. A partir de cette date, Prouvé restreint son activité à celle d'ingénieur-conseil pour la réalisation de grands projets d'architecture contemporaine avec l'idée «qu'il n'y a pas de différence entre la construction d'un meuble et d'une maison».

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

1 Jean Prouvé, 1982, citation écrite à l'entrée de l'espace Jean Prouvé du musée du fer.

2 il est le filleul d'Emile Gallé, maître verrier et fondateur de l'École de Nancy.

3 avec d'autres décorateurs et architectes comme Charlotte Perriand, Charles Édouard Jeanneret, Pierre Jeanneret et Robert Mallet-Stevens.



©DR

«Plusieurs variantes sont recensées, qui peuvent correspondre à des essais et à des fluctuations de l'approvisionnement en matière première, ou encore à l'initiative du sous-traitant. Les différences concernent l'essence du bois, la forme et la disposition des pieds, la réalisation des dossiers et assises, leur mode de fixation, ou encore l'ajout d'entretoises latérales.»

"Jean Prouvé", Galerie Patrick Seguin Paris, Editions Patrick Seguin 2007, page 250



23

Jean PROUVÉ (1901-1984)

« *Tout bois* »

Suite de six chaises en bois massif à piètements profilés à l'arrière et droits à l'avant.

Dossiers et assises recouverts de skaï rouge.

90 x 40 x 48.5 cm

(Usures, taches et accidents)

A set of six massive wood and red skai «All wood» chairs

designed by Jean Prouvé.

35,43 x 15,75 x 19,09 inch

(uses, stains and accidents)

25 000/35 000 €





Charlotte PERRIAND

(1903-1999)

«Créer un équipement aussi subtil, complexe et sensible que le corps humain, voilà notre tâche»¹

Charlotte Perriand naît à Paris en 1903. Après des études à l'Union Centrale des Arts Décoratifs sous la direction d'Henri Rapin, elle réalise quelques meubles pour des commandes privées.

La jeune créatrice s'affirme rapidement en rupture avec la tradition mobilière en défendant l'utilisation de matériaux nouveaux, le métal notamment. Elle en fait la démonstration avec son *Bar sous le toit* présenté au Salon d'Automne de 1927 et qui lui vaut d'élogieuses critiques pour son atmosphère à la fois luxueuse et décontractée, représentative du courant avant-gardiste.

La même année, la jeune femme devient l'associée de Pierre Jeanneret et le Corbusier et s'engage à leurs côtés dans une critique créative et sociale contre l'académisme de certains salons.

Leurs recherches communes pour le Salon d'Automne de 1929 vont en ce sens : le mobilier qu'ils créent étant conçu pour être utilisé indépendamment des pièces c'est désormais le propriétaire du lieu qui est considéré comme le créateur de son espace et non plus le décorateur. Devant le succès de cette exposition, la firme Thonet décide d'éditer le mobilier de Le Corbusier, Pierre Jeanneret et Charlotte Perriand. Avec eux ainsi que Jean Prouvé et Robert Mallet-Stevens, elle fonde la même année l'Union des Artistes Modernes (UAM).

Les convictions politiques de la designeuse influent sur son travail, et notamment lors de l'Exposition internationale de Bruxelles en 1935. Proche du Parti Communiste, elle ne cache pas les sympathies qui influencent sa réflexion sur l'architecture moderne. Ainsi de la *Maison du Jeune Homme*, nom de code d'un projet de logement étudiant que Perriand corrige en «*Le nid d'un jeune homme qui épouserait son époque*». Sa création mobilière se ressent également de ces réflexions, en témoigne sa participation au Salon des Arts Ménagers de 1936 où elle propose un mobilier pensé pour être accessible aux classes moyennes frappées par la crise économique de 1929.

En 1940, Charlotte Perriand est invitée par le gouvernement Japonais en tant que conseillère dessinatrice en art industriel. La créatrice accepte d'autant plus que la France est en pleine débâcle militaire. Installée à Tokyo, elle y découvre une

philosophie, un esthétisme, et un art de vivre qui lui correspondent particulièrement et dont elle se nourrira en traversant le pays pour y donner des conférences autour d'une conception nouvelle de l'espace de vie japonais. Le minimalisme du mobilier nippon et leur rapport révérencieux à l'artisanat lui inspirent en 1941 l'exposition «*Sélection, Tradition, Création*» qu'elle défend à Tokyo et Osaka pour montrer comment la production japonaise peut s'adapter aux usages occidentaux. A l'entrée en guerre du pays, Perriand quitte le Japon, transite par l'Indochine, et rejoint la France en 1946. Elle y reviendra en 1953 et y créera - entre autres - sa célèbre étagère «*Nuage*» qu'elle présentera à l'exposition «*Proposition d'une Synthèse des Arts*» en collaboration avec Le Corbusier et Fernand Léger et qui cherche à illustrer l'association des arts plastiques avec l'équipement intérieur de l'habitation.

De 1952 à 1953, la créatrice réalise plusieurs programmes d'équipements collectifs pour la *Cité Universitaire Internationale de Paris* et en collaboration avec les ateliers Jean Prouvé : les maisons de la Tunisie, du Mexique et du Brésil. Ces travaux sont motivés par l'accord idéologique entre les designers et les acteurs publics et mécènes à l'origine des chantiers qui souhaitent créer «*une école des relations humaines pour la paix*» en réaction à la crise du logement étudiant après-guerre.

Avec pour ligne directrice la recherche d'un mobilier à la fois fonctionnel et en accord discret avec l'architecture environnante, Perriand crée des unités de rangement, étudie des cuisines intégrées, des cabines sanitaires et même des équipements suspendus.

En 1956, Steph Simon ouvre sa Galerie de mobilier pour y représenter Charlotte Perriand et Jean Prouvé aux côtés d'artistes moins connus du grand public². C'est Perriand qui aménage l'espace de vente, motivée toujours par la volonté de voir son mobilier édité et accessible au plus grand nombre. La galerie éditera le mobilier de Perriand jusqu'à sa fermeture en 1974.

Entre 1962 et 1969, Charlotte Perriand effectue de nombreux voyages au Brésil³ et crée pour aménager son appartement de Rio de Janeiro de nouveaux meubles, plus baroque pour être en adéquation avec le pays hôte et sa culture.

En parallèle, amoureuse de la montagne par ses origines Savoyardes et parce que ce milieu est pour elle synonyme d'équilibre physique et moral, Perriand collabore entre 1967 à 1986, à la création des stations de ski Les Arcs. Ce chantier sera un des plus importants de sa carrière car elle

y intervient tant au niveau de l'urbanisme que de l'architecture et de l'équipement intérieurs des appartements. La créatrice choisit pour ce projet de privilégier de larges baies vitrées donnant sur l'extérieur, des cuisines ouvertes et des salles de bains préfabriquées pour aboutir à une économie rationnelle et agréable de l'espace. La relation entre le dehors et le dedans est centrale ici, sous-tendue par la recherche permanente chez Perriand d'un rapport heureux entre l'homme et son environnement. Ces travaux pour les stations *Les Arcs 1600* et *Les Arcs 1800* l'occupent jusqu'en 1889. L'artiste a alors 86 ans.

En 1993, Charlotte Perriand est invitée et pour le *Festival culturel du Japon* à l'Unesco à énoncer sa vision de la maison de thé japonaise. Elle imagine pour l'occasion un espace voué au recueillement et à la méditation, dans une architecture mêlant tradition et modernité avec une charpente en sapin, des tatamis au sol et un cône de toile suspendu par des arceaux en guise de toit. «*J'ai tenté d'exprimer un espace thé éphémère, pour méditer et rêver à un nouvel Age d'Or*», écrit Charlotte Perriand⁴.

L'artiste s'éteint à Paris en 1999 après 96 ans d'une vie de création engagée. Théoricienne d'un design adapté à son époque, Charlotte Perriand n'aura jamais dévié de ses convictions humanistes et sociales. Elle aura également marqué l'histoire par sa personnalité de femme libre, passionnée et ouverte aux autres cultures et à la Nature comme lieu de paix et d'harmonie. Elle reste à ce jour une des plus grandes inspiratrices du design contemporain avec son idée centrale que «*le sujet c'est l'homme ce n'est pas l'objet*»⁵. AJ

1 Charlotte Perriand dans le Manifeste de la section Française de la IXe Triennale de Milan : «*Des Arts appliqués à la vie quotidienne* », 1951

2 comme le céramiste Georges Jouve, les designers de luminaires Isamu Noguchi et Serge Mouille, ou encore le verrier et céramiste Jean Luce

3 son mari étant nommé directeur d'Air France pour l'Amérique Latine en 1962

4 dans son autobiographie, «*Une vie de création*», éditions Odile Jacob, 1998.

5 réflexion de l'artiste dans son «*Grand entretien*» de l'émission «*Mémoires du siècle*», sur France Culture le 25 mars 1997.



©DK

BUREAU EN FORME

«Ça ce caresse le bois,
c'est doux comme les cuisses d'une femme »¹

Si Charlotte Perriand avait d'abord une vision sociale du design intérieur, qui supposait la production en série pour en atténuer le coût, elle créa aussi des pièces uniques pensées pour des espaces spécifiques. Ainsi, à l'issue de l'Exposition Internationale de 1937 elle récupère les madriers de sapin issus du démontage du Pavillon des Temps Nouveaux de Le Corbusier et s'en fait une table pour son appartement de Montparnasse. Elle l'appelle «Table en forme» car elle la réalise en fonction des éléments fixes présents dans sa salle de séjour et qui conditionnent la place disponible.

Cette création ingénieuse lui permet d'accueillir sept personnes autour d'une table qui n'a plus les désavantages et les contraintes d'une forme ronde ou carrée.

L'année suivante, Perriand dessine un important bureau sur le même principe pour Jean-Richard Bloch, le rédacteur en chef de la revue *Ce Soir*. Ce meuble est réalisé en tenant compte des contingences professionnelles du commanditaires. En effet, Bloch travaille quotidiennement avec une dizaine de collaborateurs qui, dans l'espace de son bureau, ne peuvent prendre place autour d'une table rectangulaire. La designer imagine alors un bureau doté d'un épais plateau de bois en forme de boomerang, autour duquel peuvent prendre place tous les collaborateurs du rédacteur en chef, qu'elle assied au centre du plateau incurvé, sur un fauteuil pivotant.

En 1939, la designer réalise, un «Bureau en forme» consistant en trois pieds supportant un épais plateau de sapin sous lequel est fixé un tiroir en aluminium. C'est à partir de cette année que sera produit le modèle du bureau que nous présentons et dont Perriand déclina le design en plusieurs matières (sapin, frêne ou chêne) et avec un ou deux tiroirs.

Théoricienne de l'art d'habiter et designer de génie, Charlotte Perriand fait partie de ces noms qu'on ne peut oublier. Libre et indépendante, iconoclaste par conviction sociale autant que par sensibilité empirique, elle fait figure de pionnière de la Modernité. On lui doit l'émergence d'un nouvel art de vivre reposant sur un mobilier à la fois confortable et fonctionnel, tout en étant accessible au plus grand nombre grâce à l'option de la production en série. Des qualités longtemps considérées comme inconciliables mais qui ne l'auront jamais été pour Perriand qui défendait que : «L'homme n'est pas que fonctionnel, non plus, et c'est cette dimension supplémentaire qui est importante. [...] Ce besoin de beauté est une fonction. La beauté ça ne se crée pas. On ne veut pas faire une chose belle, elle devient belle. Elle est belle, si elle est juste.»² AJ

¹ Charlotte Perriand dans son autobiographie, «Une vie de création », éditions Odile Jacob, 1998.

² réflexion de l'artiste dans son «Grand entretien» dans l'émission «Mémoires du siècle» sur France Culture le 25/03/1997.





24

Charlotte PERRIAND (1903 - 1999)

Bureau en forme

Bureau en bois de frêne vernis et placage, ouvrant à deux tiroirs en façade et reposant sur trois montants pleins.

73 x 220 x 82 cm

Épaisseur du plateau : 6 cm

(usures, chocs, rayures et sauts de placage)

Bibliographie

«Charlotte Perriand, un art d'habiter 1903-1959», Jacques Barsac, Norma Editions, modèle approchant reproduit page 281 et 305.

A wood and tainted wood veneer desk designed by Charlotte Perriand.

Opens on two drawers and stand on three massive feet.

Plate thickness : 2,36 inch

28,74 x 86,22 x 32,28 inch

(uses, chocs, scratches and lacks of veneer)

50 000/70 000 €



Georges JOUVE

(1910-1964)

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

Georges Jouve naît en 1910 à Fontenay-sous-Bois, dans une famille de décorateurs qui encourage ses inclinaisons artistiques. À 17 ans, il s'inscrit à la prestigieuse *École Boule* 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 le Drôme) jusqu'à la Libération. C'est là qu'il découvre l'art de la céramique, auprès notamment du céramiste Etienne 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.

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, 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 Pigonnet, 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.

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. FD

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



©DR

«Le noir est une couleur en soi, qui résume
et consume toutes les autres»¹

Habillées de noir intense et satiné, ces appliques en céramique incarnent l'ascèse esthétique de Georges Jouve. Sur leur forme épurée et sculpturale, le lustre métallique caractéristique de l'artiste crée des reflets changeants sur la surface immaculée qu'il habille de profondeur au contact de la lumière.

Leur minimalisme n'est pas sans évoquer «*l'étrange luxe du rien*» que voyait François Mauriac² dans les créations de Jean-Michel Frank. Organiques, sensuelles et dansant sous la lumière qu'elles accrochent, les «*Lyres*» de celui qui se surnomma Apollon appellent à la contemplation pour mieux devenir «*le dernier refuge des âmes complexes*»³. FD

¹ Henri Matisse in «*Écrits et propos sur l'art*», 1946.

² in «*Art et Médecine*» du mois d'Octobre 1932, pages 36 à 40.

³ suivant la formule d'Oscar Wilde dans «*Le Portrait de Dorian Gray*» («*The Picture of Dorian Gray*»), 1890.



©DR

25

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

Lyre

Paire d'appliques en faïence émaillée noir.

Structure en laiton doré et perspex.

46 x 28,5 x 13 cm

(usures)

*A pair of « Lyra » black enamelled earthenware wall-lights
by Georges Jouve, with gilded brass and perspex
structures.*

18,11 x 11,22 x 5,12 inch

(uses)

15 000/20 000 €





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'Égypte 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 Lalanne(s)» (même si chacun réalise aussi des œuvres indépendantes) débute en 1956. En 1964 à 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'icône Peter Marino qui collectionne leurs œuvres et a contribué à leur reconnaissance à travers le monde². L'État 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 disséminées 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. Aujourd'hui, les œuvres du couple sont exposées du 19 juin au 10 octobre 2021 au château de Versailles. «Les Lalanne à Trianon», presque un 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

1 Ibid page 295

2 on lui doit notamment le commissariat de l'exposition « Les Lalanne(s) » au Musée des Arts Décoratifs de Paris du 18 mars au 4 juillet 2010



©DR

PIGEON

1999

«Pourquoi est-ce qu'un corbeau ressemble à un bureau ?» demande le Chapelier à Alice dans *Alice aux Pays des Merveilles*¹.

En créant - avec son épouse Claude - un univers poético-étrange où facétie et onirisme ne font qu'un, François-Xavier Lalanne semble répondre : «Et pourquoi pas ?».

C'est ainsi et en 1991 qu'il crée sa lampe «Pigeon» autour de l'idée charmante du volatile bombant une gorge constituée par un globe de verre opalin, l'organe de séduction aviaire devenant diffuseur de lumière. La réalisation a le caractère d'une évidence. Lalanne la présente ainsi² :

«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».

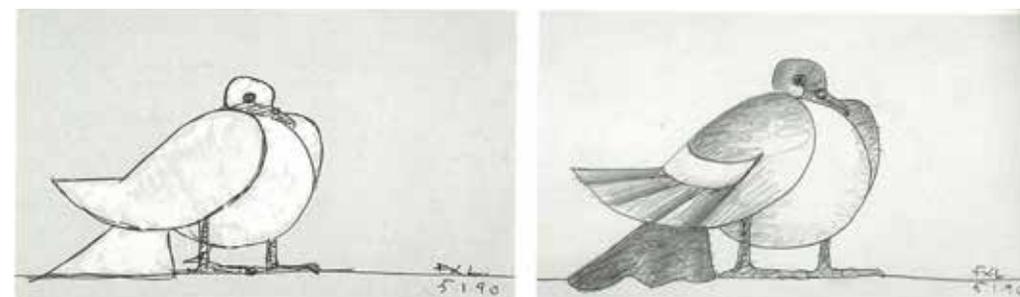
Luminaire autant qu'ornement baroque, l'art rejoint ici le fonctionnel en un équilibre unique et savoureux. Edité par Artcurial en 900 exemplaires (le nôtre porte le n° 669), cette lampe désormais iconique brouille les pistes entre art et artisanat en étant à la fois œuvre d'art, meuble et objet. Ce faisant elle incarne l'idée chère à l'artiste de dépasser les frontières entre la sculpture et le mobilier, qu'il résumait ainsi : «Quand on peut s'asseoir sur une œuvre d'art, elle devient plus familière»³.

FD

1 en anglais dans le texte de 1865 «Why is a raven like a writing desk?».

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

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



©DR

26

François-Xavier LALANNE (1927-2008)

«Pigeon»

1999

Lampe/ sculpture en bronze, cuivre patiné et verre dépoli.

Signée du monogramme «Fxl», marqué édition

«Artcurial», numéroté 669/900.

22 x 25 x 12,5 cm

Bibliographie

Daniel Abadie : «Lalanne(s)», Paris, 2008, modèle reproduit page 1.31

Le certificat d'Artcurial sera remis à l'acquéreur.

A «Pigeon» patinated copper and white glass lamp designed by François-Xavier Lalanne in 1999.

Signed with the «Fxl» monogram and marked «Artcurial» edition plus number 669/900.

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

Come with its Artcurial's certificate.

35 000/40 000 €



**L'EUROPE DE
L'ART NOUVEAU**

VENTE
Jeudi 25 novembre 2021

Experte

Claude-Annie MARZET

Directeur du département

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

Département

anad@millon.com



**ART DÉCO
DESIGN**

VENTE
Vendredi 3 décembre 2021

Experts

Patrick FOURTIN
Claude-Annie MARZET

Directeur du département

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

Département

anad@millon.com

Conditions de vente

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

DEFINITIONS ET GARANTIES

Les indications figurant au catalogue sont établies par MILLON et les experts indépendants mentionnés au catalogue, sous réserve des rectifications, notifications et déclarations annoncées au moment de la présentation du lot et des notes verbales de vente. Les dimensions, couleurs des reproductions et informations sur l'état de l'objet sont fournies à titre indicatif. Toutes les indications relatives à un incident, un accident, une restauration ou une mesure conservatoire affectant un lot sont communiquées afin de faciliter son inspection par l'acheteur potentiel et restent soumises à l'entière appréciation de ce dernier. Cela signifie que tous les lots sont vendus dans l'état où ils se trouvent au moment précis de leur adjudication avec leurs possibles défauts et imperfections. Aucune réclamation ne sera admise une fois l'adjudication prononcée, une exposition préalable ayant permis aux acquéreurs l'examen des œuvres présentes. Pour les lots dont le montant de l'estimation basse dépasse 2 000 euros figurant dans le catalogue de vente, un rapport de condition sur l'état de conservation des lots pourra être communiqué gracieusement sur demande. Les informations y figurant sont fournies à titre indicatif uniquement. Celles-ci ne sauraient engager en aucune manière la responsabilité de MILLON et des experts. En cas de contestation au moment des adjudications, c'est à-dire s'il est établi que deux ou plusieurs enchérisseurs ont simultanément porté une enchère équivalente, soit à haute voix, soit par signe et à réclamation en même temps le lot après le prononcé du mot adjudgé, ledit lot sera remis en adjudication au prix proposé par les enchérisseurs et tout le public présent sera admis à enchérir de nouveau. - Selon l'article L321-17 du Code de commerce, les actions de responsabilité civile engagées à l'occasion de ventes volontaires se prescrivent par cinq ans à compter de l'adjudication.

-Seule la loi française est applicable à la présente vente. Seuls les tribunaux français sont compétents pour connaître de tout litige relatif à la présente vente.

Les lots signalés par* comportent de l'ivoire d'éléphant dont la vente est libre car antérieur au 3/03/1947. L'acquéreur qui désire exporter l'objet hors de l'UE, devra obtenir de la DRIEE un permis d'exportation à son nom. Celui-ci est à la charge de l'acquéreur.

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

ORDRES D'ACHAT ET ENCHERES PAR TELEPHONE

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

ENCHERES LIVE PAR VOIE ELECTRONIQUE

MILLON ne saurait être tenue pour responsable de l'interruption d'un service Live en cours de vente ou de tout autre dysfonctionnement de nature à empêcher un acheteur

d'enchérir via une plateforme technique offrant le service Live. L'interruption d'un service d'enchères Live en cours de vente ne justifie pas nécessairement l'arrêt de la vente au enchères par le commissaire-priseur.

En outre :

- pour les lots acquis via la plateforme Interencheres.com, les frais de vente à la charge de l'acheteur sont majorés de 3% HT du prix d'adjudication (cf CGV de la plateforme interencheres).
- pour les lots acquis via la plateforme Drouotlive.com, les frais de vente à la charge de l'acheteur sont majorés de 1,5% HT du prix d'adjudication (cf CGV de la plateforme Drouotlive.com).

FRAIS À LA CHARGE DE L'ACHETEUR

L'acheteur paiera à MILLON, en sus du prix d'adjudication ou prix au marteau, une commission d'adjudication de : 25% HT soit 30% TTC
Taux de TVA en vigueur 20%
Prix global = prix d'adjudication (prix au marteau) + commission d'adjudication

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

RETRAIT DIFFÉRÉ DES ACHATS

- Droit de délivrance : 2,50 € HT par lot, soit 3€ TTC
Ces droits ne seront pas facturés si le paiement et le retrait sont effectués avant 19h00 le jour de la vente.

Les biens de petites tailles (bijoux, montres, livres, céramique, vases, petites sculptures et ainsi que les tableaux, ces exemples étant donnés à titre purement indicatif) seront rapatriés en nos locaux après-vente. La taille du lot sera déterminée par MILLON au cas par cas.

Ventes en SALLE VV

Nous informons notre aimable clientèle que les meubles, tapis et objets volumineux seront transférés dans notre entrepôt de stockage ARSitting à Neuilly sur Marne (Cf. paragraphe Stockage en notre Garde-meubles), à la disposition des acquéreurs après complet règlement du bordereau

STOCKAGE EN NOTRE GARDE-MEUBLES

Les achats bénéficient d'une gratuité de stockage pour les 60 jours suivant la vente. Passé ce délai, des frais de stockage, manutention et de mise à disposition seront facturés à l'enlèvement des lots chez ARSITTING ou dans nos locaux selon la grille tarifaire suivante :

Stockage
10€ HT par lot et par semaine pour un stockage supérieur à 1M3
7 € HT par lot et par semaine pour un stockage inférieur à 1M3
5 € HT par lot et par semaine pour un stockage qui « tient dans le creux de la main »
Un stockage longue durée peut être négocié avec nos équipes.

POUR TOUTS RENSEIGNEMENTS

Stéphane Bousquet
116, Bd Louis Armand, 93330 Neuilly-sur-Seine
116@MILLON.com

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

IMPORTATION TEMPORAIRE

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

LA SORTIE DU TERRITOIRE FRANÇAIS

La sortie d'un lot de France peut être sujette à une autorisation administrative.

L'obtention du document concerné ne relève que de la responsabilité du bénéficiaire de l'adjudication du lot visé par cette disposition. Le retard ou le refus de délivrance par l'administration des documents de sortie du territoire, ne justifiera ni l'annulation de la vente, ni un retard de règlement, ni une résolution. Si notre Société est sollicitée par l'acheteur ou son représentant, pour faire ces demandes de sortie du territoire, l'ensemble des frais engagés sera à la charge totale du demandeur. Cette opération ne sera qu'un service rendu par MILLON. Les formalités d'exportation (demandes de certificat pour un bien culturel, licence d'exportation) des lots assujettis sont du ressort de l'acquéreur et peuvent requérir un délai de 2 à 3 mois.

EXPORTATION APRÈS LA VENTE

La TVA collectée au titre des frais de vente ou celle collectée au titre d'une importation temporaire du lot, peut être remboursée à l'adjudicataire dans les délais légaux sur présentation des documents qui justifient l'exportation du lot acheté.

PRÉEMPTION DE L'ÉTAT FRANÇAIS

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

RESPONSABILITÉ DES ENCHERISSEURS

En portant une enchère sur un lot par une quelconque des modalités de transmission proposées par MILLON, les enchérisseurs assument la responsabilité personnelle de régler le prix d'adjudication de ce lot, augmenté de la commission d'adjudication et de tous droits ou taxes exigibles. Les enchérisseurs sont réputés agir en leur nom et pour leur propre compte, sauf convention contraire préalable à la vente et passée par écrit avec MILLON. Sous réserve de la décision du commissaire-priseur habilité et sous réserve que l'enchère finale soit supérieure ou égale au prix de réserve, le dernier enchérisseur deviendra l'acheteur, le coup de marteau et le prononcé du mot « adjudgé » matérialisera l'acceptation de la dernière enchère et la formation du contrat de vente entre le vendeur et l'acheteur. Les lots adjudgés seront sous l'entière responsabilité de l'adjudicataire. En cas de contestation de la part d'un tiers, MILLON pourra tenir l'enchérisseur pour seul responsable de l'enchère en cause et de son règlement.

DÉFAUT DE PAIEMENT

Conformément à l'article 14 de la loi n°2000- 6421 du 10 juillet 2000, à défaut de paiement par l'adjudicataire, de la somme en demeure restée infructueuse, le bien est remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant ; si le vendeur ne formule pas cette demande dans un délai d'un mois à compter de l'adjudication, la vente est résolue de plein droit, sans préjudice de dommages et intérêts dus par l'adjudicataire défaillant.

MILLON SE RÉSERVE LE DROIT DE RÉCLAMER À L'ADJUDICATAIRE DÉFAILLANT

- Des intérêts ou taux légal
- Le remboursement des coûts supplémentaires engagés par sa défaillance, avec un minimum de 250€.

- Le paiement du prix d'adjudication ou :

* la différence entre ce prix et le prix d'adjudication en cas de revente s'il est inférieur, ainsi que les coûts générés pour les nouvelles enchères.

* la différence entre ce prix et le prix d'adjudication sur folle enchère s'il est inférieur, ainsi que les coûts générés pour les nouvelles enchères.
MILLON se réserve également le droit de procéder à toute compensation avec les sommes dues par l'adjudicataire défaillant ou à encaisser les chèques de caution si, dans les 2 mois après la vente, les bordereaux ne sont toujours pas soldés.

EXPÉDITION DES ACHATS

Nous informons notre clientèle que MILLON ne prend en charge aucune expédition des biens à l'issue des ventes. Pour toute demande d'envoi, MILLON recommande de faire appel à ses transporteurs partenaires (THE PACKENGRERS - hello@thepackers.com) ou à tout autre transporteur au choix de la clientèle.

En tout état de cause, l'expédition du lot, la manutention et le magasinage de celui-ci lors du transport n'engagent pas la responsabilité de MILLON.

Si MILLON accepte de s'occuper de l'expédition d'un bien à titre exceptionnel, sa responsabilité ne pourra être mise en cause en cas de perte, de vol ou d'accidents qui reste à la charge de l'acheteur. De plus, cette expédition ne sera effectuée qu'à réception d'une lettre de chargement MILLON de sa responsabilité dans le devenir de l'objet expédié, et sera à la charge financière exclusive de l'acheteur.

PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

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

PAIEMENT DU PRIX GLOBAL

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

Le règlement pourra être effectué comme suit :

- en espèces dans la limite de 1 000 euros (résidents français).

- par chèque bancaire ou postal avec présentation obligatoire d'une pièce d'identité en cours de validité.
- par carte bancaire Visa ou Master Card
- par virement bancaire en euros aux coordonnées comme suit :

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

Conditions of sale

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

DEFINITIONS AND GUARANTEES

Descriptions appearing in the catalogue are provided by MILLON and the Sale Experts and are subject to corrections, notifications and declarations made at the moment the lot is presented and noted in the record of the sale. Dimensions, colours in reproductions and information on the condition of an object are given for information purposes only. All information relating to incidents, accidents, restoration and conservation measures relating to a lot is given, to facilitate inspection by the potential buyer and remains completely open to interpretation by the latter. This means that all lots are sold as seen at the moment the hammer falls, with any possible faults and imperfections. No claims will be accepted after the hammer has fallen, a pre-sale showing having provided potential buyers with an opportunity to examine the works presented. For lots appearing in the sale catalogue, whose estimated low price is over 32,000, a condition report on their state of preservation will be issued free of charge upon request. The information contained therein is given purely as an indication and MILLON and the Sale Experts can in no way be held liable for it. In the event of a dispute at the moment of sale, i.e. it is established that two or more buyers have simultaneously made an identical bid, either aloud or by signal and both claim the lot at the same time when the hammer falls, the lot will be re-submitted for auction at the price offered by the bidders and everyone present will be permitted to bid once again.

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

The lots marked with * include elements of elephant ivory, the sale of which is possible because the ivory is dated prior to 5/03/1947.

The buyer who wishes to export the object outside the EU will have to obtain from the DRIEE an export permit in his name. This is the sole responsibility of the purchaser.

TELEPHONE BIDDING

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

LIVE BIDDING BY ELECTRONIC PLATFORMS:

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

In addition :

- for lots acquired via the Interencheres.com platform, the buyer's fees are increased by an additional 3% HT of the auction price (see CGV of the Interencheres platform).

- for the lots acquired via the Drouotlive.com platform, the buyer's fees are increased by an additional 1.5% HT of the auction price (see CGV of the Drouotlive.com platform).

EXPENSES FOR WHICH THE BUYER IS RESPONSIBLE

The buyer will pay MILLON in addition to the sale price (hammer price), a sale's commission of: 25 % plus VAT or 30 %
Current rate of VAT20%. Total price = sale price (hammer price) + sale's commission

COLLECTION AND REMOVAL OF PURCHASES, INSURANCE, STORAGE AND TRANSPORT

MILLON will only release lots sold to the buyer after the complete sett- lement of their bill (payment of the invoice include all additional fees listed in full). It is the buyer's responsibility to insure lots immediately upon purchase, since, from that moment onwards, he/she alone is responsible for any and all loss, theft, damage and any other risks. MILLON declines any liability for damage that may incur or for the failure of the buyer to cover any damage risks. Buyers are advised to collect their lots quickly and with a minimum of delay. No compensation will be due in particular for damage caused to the frames and glasses covering the lots. The pedestals are presentation pedestals and are not an integral part of the work.

COST OF DELAYED WITHDRAWAL OF PURCHASES

- Right of delivery for auctions in the Hotel Drouot: 4.5 € HT per lot (or € 5.40 TTC)
- Right of delivery for auctions in other locations (excluding the Hotel Drouot): 2.50 € HT per lot (or 3€ TTC)
These fees will not be charged if payment and withdrawal are made before 7pm CET on the day of the sale.

STORAGE COSTS FOR DROUOT'S WAREHOUSE

Storage fees for Drouot's warehouse: Storage fees will be the responsibility of the following the sale. This service is subject to the following conditions:
- Fee including VAT per dossier: 5 €
- Storage and insurance costs including VAT: - 1 € /day, the first 4 working days
- 1 € / 5 € /10 € / 20 € /day, from the 5th working day, according to the nature of the lot
Storage does not entail the responsibility of the auctioneer or the expert for any reason whatsoever. From the moment of the auction, the object will be under full responsibility the successful buyer and MILLON declines all liability for damage that the object could suffer, and this from the moment the adjudication is pronounced.

FOR ALL INQUIRIES

Drouot Magasinage
01 48 00 20 18
magasinage@drouot.com

STORAGE COSTS FOR MILLON'S WAREHOUSE (excluding Drouot)

MILLON will provide free storage for 60 days. After this deadline, the costs of storage and the transfer from our premises to the ARSITTING warehouse, located at 116 bd Louis Armand - 93330 Neuilly sur Marne, will be charged at the time of the withdrawal of the lots at the following rates:
-10 € HT per lot and per week for storage superior to 1M3
-7 € HT per lot and per week for storage less than 1M3
-5 € HT per lot and per week for storage of objects that “fit in the palm of your hand”
- A personalized rate for long-term storage can be negotiated with a member of ARSITTING or MILLION

FOR ALL INFORMATION ARSITTING

116, boulevard Louis Armand, 93330 Neuilly-sur-Seine

116@MILLON.com
No shipping or removal of the lot will be possible without the complete settlement of the total costs of storage, handling and transfers. These fees do not apply to the lots deposited at the Hotel Drouot's warehouse, the cost of which depends on the Hotel Drouot itself.

TEMPORARY IMPORT

Purchasers of lots marked with * must pay any duties and taxes in respect of a temporary importation in addition to sole expenses and VAT (5,5 % of the hammer price) 20% for jewelry and watches, motorcars, wines and spirits and multiples).

EXPORT FROM FRANCE

The export of a lot from France may require a licence. Obtaining the relevant document is the sole responsibility of the successful bidder. A delay or refusal by the authorities to issue an export licence is not a justification for cancellation of the sale, delayed payment or voiding of the transaction. If our company is requested by the buyer or his/her representative to make arrangements for export, all costs incurred will be for the account of the party making such a request. Such arrangements should be considered purely as a service offered by MILLON.

EXPORT FOLLOWING THE SALE

The VAT paid as part of the sale expenses or the amount paid in connection with the temporary import of the lot, may be refunded to the buyer within the legally stipulated period upon presentation of documents proving that the lot purchased has been exported.

PREEMPTION BY THE FRENCH STATE

In certain circumstances defined in law, the French State has a right of preemption on works sold at public auction. In such a case, the French State substitutes for the highest bidder, on condition that the pre-emption order issued by the State's representative in the sale room is confirmed within fifteen days of the date of the sale. MILLON cannot be held responsible for pre-emption orders issued by the French State.

BIDDERS' LIABILITY

By making a bid on a lot by any method of communication offered by MILLON, bidders assume personal responsibility for paying the sale price plus the sales commission and any duties and taxes payable. Bidders are deemed to act in their own name and on their own behalf, unless otherwise agreed in writing prior to the sale with MILLON. In the event of a dispute involving a third party, MILLON may hold the bidder alone responsible for the bid in question and for payment.

FAILURE TO MAKE PAYMENT

In accordance with article 14 of law no. 2000- 6421 of 10 July 2000, upon failure of the buyer to make payment and there being no response to formal notice, the article is re-submitted for sale at the request of the seller and by reason of false bidding by the defaulting buyer; if the seller does not make such a request within one month from the date of the sale, the sale is automatically void, without prejudice to any damages payable by the defaulting buyer.

MILLON RESERVES A RIGHT OF CLAIM AGAINST DEFAULTING BUYERS

- for interest at the legal rate
- for the refund of additional costs arising from the default with a minimum of 250 euros.

- for payment of the sale price or:

- the difference between that price and the sale price in the event of a new sale, if the new price is lower, plus the costs incurred for the new auction.

- the difference between that price and the false bid price, if it is lower, plus the costs incurred for the new auction.
MILLON also reserves the right to demand compensation for all sums due by the defaulting buyer or to bank security deposit cheques if, in the two months following the sale, invoices are still not settled.

COLLECTION OF PURCHASES, INSURANCE, WAREHOUSING AND TRANSPORT

MILLON will only hand over lots sold to the buyer after cleared payment of the total price. It is the buyer's responsibility to insure lots immediately upon purchase, since, from that moment onwards, he/she alone is responsible for loss, theft, damage and other risks. MILLON declines any liability for damage themselves or for the failure of the buyer to cover damage risks. Buyers are advised to collect their lots with a minimum of delay.

SHIPPING OF THE PURCHASES

We inform our clientele that MILLON does not handle the shipping of goods other than those of a small size (the examples hereafter are given for information purposes only): jewels, watches, books, earthenware objects, glassware and sculptures. Furthermore, MILLON retains the right to consider that the fragility and/or the value of a lot necessitate the intervention of an exterior provider. The lot's size will be determined by MILLON on a case by case basis (the examples above are given for information purposes only). At all events, the shipping of a good is at the exclusive financial charge of the buyer and will be carried out after reception of a letter which discharges MILLON of all responsibility in the becoming of the shipped object.

INTELLECTUAL PROPERTY

The sale of a lot does not imply the transfer of reproduction or representation rights, where the lot constitutes the physical medium.

PAYMENT IN FULL

MILLON tates that cash payment is required for sales at public auction and that buyers must immediately pay the total purchase price, irrespective of any intention to export the lot from France (see «Export from France»). Payment may be made as follows:
- in cash up to 1.000 euros. (French residents)
- by cheque or postal order upon the presentation of current proof of identity,
- by Visa or Master Card - by bank transfer in euros to the following account

BANK DETAILS:
NEUFUIZE OBC
3, avenue Hoche - 75008 Paris
IBAN FR76 3078 8009 0002 0609 7000 469
BIC NSMBFRPPXXX

Graphisme : Sébastien Sans

Photographies : Yann Girault

Millon – Svv Agrément n°2002-379
Habilités à diriger les ventes.
Alexandre Millon, Nathalie Mangeot,
Moyeul de La Hamayde



A large, white, serif capital letter 'M' is centered within a dark blue square. The square has a diagonal cut-off at the bottom right corner, creating a trapezoidal shape. The letter 'M' is bold and has a classic, slightly stylized font.

Depuis 1928